

SWINARSKI

GROTOWSKI

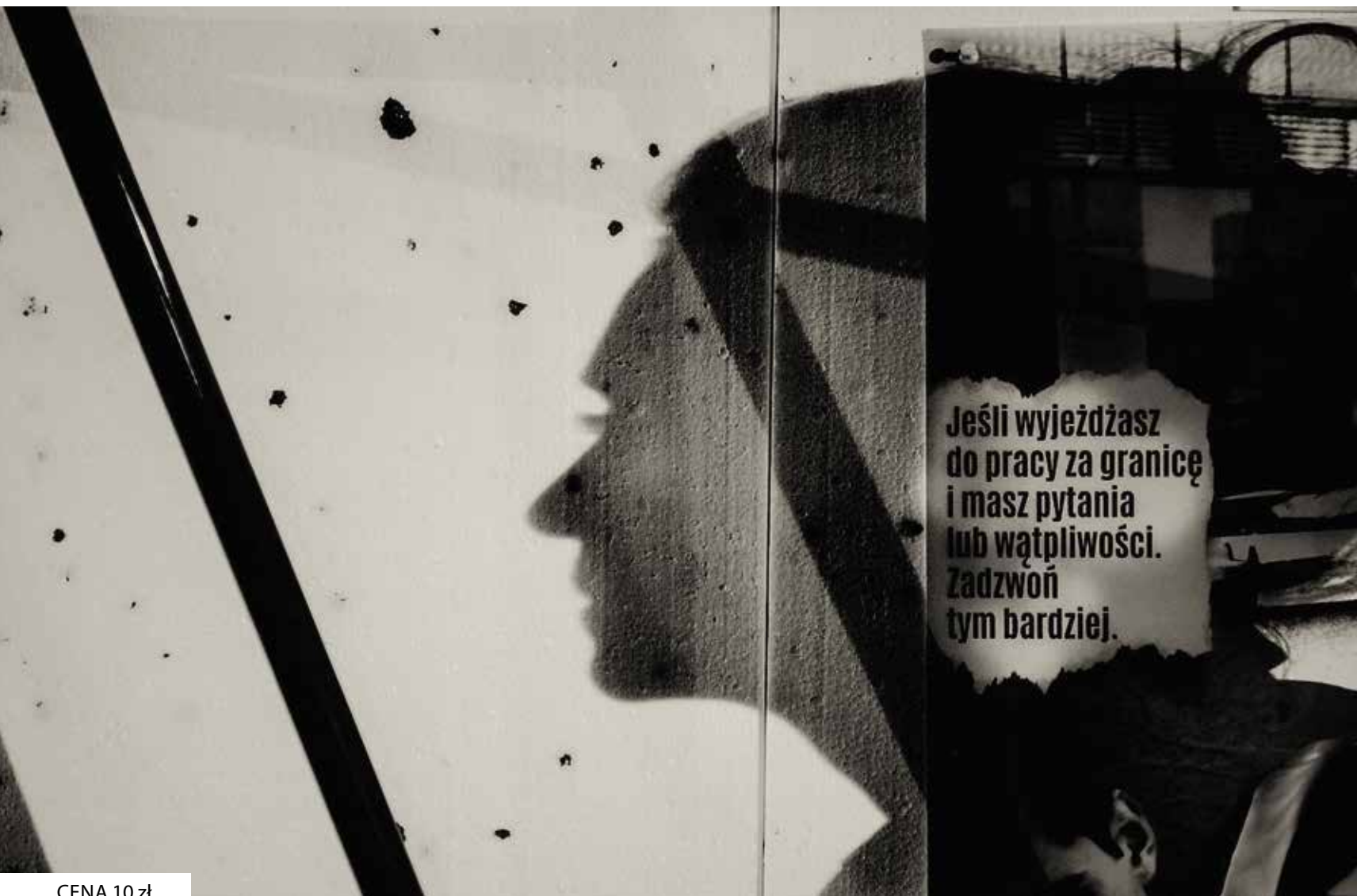
MEYERHOLD

didaskalia

GAZETA TEATRALNA

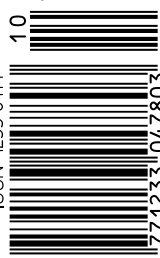
październik 2018

NR 147



Jeśli wyjeżdżasz
do pracy za granicę
i masz pytania
lub wątpliwości.
Zadzwoń
tym bardziej.

CENA 10 zł
(w tym 5 % Vat)



9 771233 047803

ISSN 1233-0477

INDEKS 333417

BIENNALE WARSZAWA

JAK ZNISZCZYĆ TEATR?

DREYFUS: PERFORMANS DEGRADACJI

WYDAWCA



WSPÓŁWYDAWCA



Wydział Polonistyki
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

NA OKŁADCE

Biennale Warszawa
Modern Slavery
fot. Monika Stolarska

SWINARSKI

- 2 **Beata Guetzalska.** ZNANE I NIEZNANE LISTY KONRADA SWINARSKIEGO
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

GROTOWSKI

- 8 **Leszek Kolankiewicz.** ŚWINTUCH, BLUŻNIERCA, PANTOKRATOR, GURU, HERETYK, GROTOWSKI
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

SCENA PUBLICZNA

- 34 **Tomasz Fryzeł.** SCENY SPRAWY DREYFUSA: DEGRADACJA
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]
41 **Dorota Semenowicz.** PRÓBKA REWOLUCJI: „PARAWANY” 1966
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]
52 **Karolina Prykowska-Michalak.** JAK ZNISZCZYĆ ŚWIATOWEJ KLASY TEATR PRZED UPŁYWEM JEDNEGO SEZONU? FIASKO POMYSŁU NOWEJ VOLKSBÜHNE
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

MEYERHOLD

- 57 **Małgorzata Jabłońska.** PAMIĘĆ CIAŁA A ARCHIWALNY PROJEKT EDUKACYJNY
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]
67 **Katarzyna Osińska.** OD BAROKU DO AWANGARDY. HISZPAŃSKIE KONTEKSTY TWÓRCZOŚCI WSIEWOŁODA MEYERHOLDA
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

REPERTUAR

- 76 **Katarzyna Walińska.** MAPY PROBLEMÓW SPOŁECZNYCH Biennale Warszawa: *Globalna wojna domowa*, reż. Paweł Wodziński; *Modern Slavery*, reż. Bartosz Frąckowiak
80 **Justyna Wota.** DWIE STRONY Teatr Studio w Warszawie: *Żaby*, reż. Michał Borczuch
82 **Beata Guetzalska.** WĄSKA CZY KAMIEŃ Nowy Teatr w Warszawie: *Wyjeżdżamy*, reż. Krzysztof Warlikowski
85 **Maksymilian Wroniszewski.** „ARTYSTYCZNA UCZTA” Teatr Wybrzeże w Gdańsku: *Trojanki*, reż. Jan Klata
88 **Dorota Sosnowska.** TANIEC DLA TURYSTÓW Slovensko mladinsko gledališče w Lublanie i Komuna// Warszawa: *Spektakl dla turystów*, reż. Wojtek Ziemilski
90 **Ada Ruszkiewicz.** PO DRUGIEJ STRONIE KURTINY Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach: *Jak wam się podoba*, reż. Maja Kleczewska
92 **Aneta Głowacka.** DRZEWO-DZIWO Teatr Polski w Podziemiu: *Postać dnia / siedem reakcji na jedno zdarzenie czyli opowieść teatralna o aktorze Przegródkim*, reż. Seb Majewski
94 **Dominika Bremer.** OBYCZAJOWA REWOLUCJA DZIEWCZYN Z PAMIĘTNIKÓW! Scena Robocza w Poznaniu: *Dziewczyny opisują świat*, reż. Aleksandra Jakubczak
96 **Jakub Papuczys.** EFEKTOWNE HISTORIE Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie: *Król*, reż. Monika Strzępka

OPERA

- 99 **Dorota Krzywicka-Kaindel.** OSZOŁOMIENIE Salzburger Festspiele 2018: *The Bassarids*, reż. Krzysztof Warlikowski
102 **Jolanta Łada-Zielke.** LOHENGRIN PRĄDOTWÓRCZY Richard Wagner Festspiele w Bayreuth: *Lohengrin*, reż. Yuval Sharon
105 **Natalia Jakubowa.** PO ZMIERZCHU – I BEZ BOGÓW Theater an der Wien: *Die Ring-Trilogie*, reż. Tatjana Gürbaca

TANIEC

- 109 **Justyna Stasiowska.** ANALOGOWY TRANSHUMANIZM Festiwal Ciało/Umysł: *More*, choreogr. Ramona Nagabczyńska
111 **Pamela Bosak.** DIALOGI O TAŃCU VI Międzynarodowy Festiwal Tańca Współczesnego Kroki w Krakowie

FESTIWALE

- 115 **Maryla Zielińska.** OD WSCHODU DO ZACHODU, OD NARODZIN DO ŚMIERCI XXIV Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Kontakt” w Toruniu
120 **Joanna Braun.** MIĘDZY MARZENIEM A SPEŁNIENIEM. FESTIWAL ZE ŚMIERCIĄ W TŁE XXVIII Międzynarodowy Festiwal Sztuki Lalkarskiej w Bielsku-Białej

TEATR W KSIĄŻKACH

- 124 **Ewa Guderian-Czaplińska.** W SIECI Krystyna Duniec, *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Warszawa 2017

BEATA GUCZALSKA

ZNANE I NIEZNANE LISTY KONRADA SWINARSKIEGO

Beata Gućzalska (b.guczalska@interia.pl) – teatrolog i krytyk teatralny, absolwentka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, prorektor AST im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Autorka książek: *Jerzy Jarocki – artysta teatru* (1999), *Aktorstwo polskie. Generacje* (2014), *Trela* (2015).

Abstract: Beata Gućzalska, "The Known and Unknown Letters of Konrad Swinarski".

The article quotes Konrad Swinarski's recently found letters, given by doctor Peter Seyffert, cousin of the outstanding director. Still relatively unknown, partially discovered biographical themes become, for Beata Gućzalska, the most important elements that enrich our knowledge about the artist's restless life. Swinarski's correspondence with his Berlin relatives from 1944-1974 touches upon subjects most incumbent on the director: national affiliation and sexual orientation. The author also draws attention to his writing's self-censorship, intertwining his private threads and theater career, while confronting the content of those correspondences from the point of view of the artist's wife, Barbara Swinarska.

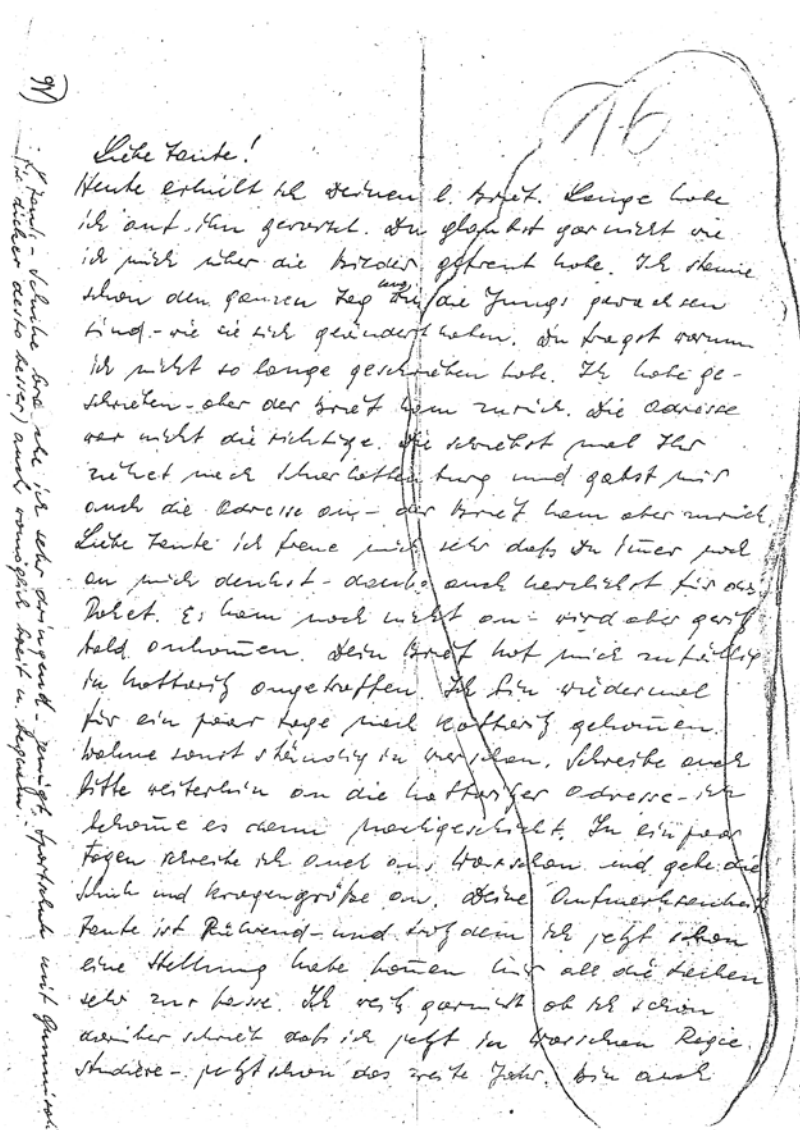
Key words: biography; Konrad Swinarski; letters; director; homosexuality.

PóŹną jesienią 2014 roku w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej zorganizowano konferencję „Odpowiedź Swinarskiemu”. Sięgnąwszy wówczas na nowo po książkę Józefa Opalskiego *Rozmowy o Konradzie Swinarskim* i „*Hamlecie*” zauważyłam, jak potężny wywrotowy potencjał krył się w niezrealizowanym projekcie i ile było w nim pomysłów czy rozwiązań trudnych do wyobrażenia na polskiej scenie nie tylko w roku 1975, ale zapewne i trzydzieści lat później (o ile przedstawienie nie zostałoby w odbiorze zagłaskane, a niewygodne treści pominięte milczeniem lub grą w niezauważanie). Zadziwiał radykalizm podejścia do ludzkiej seksualności i sposób, w jakim uczestnicy prób o nim mówili, a także dyskusyjne sugestie polityczne. Pomyślałam wówczas, że twórczość i postać Swinarskiego warte są uwagi i ponownej analizy

z punktu widzenia naszej współczesności. Okazja do zajęcia się biografią reżysera nadarzyła się wkrótce.

Wiosną 2016 roku do Krakowa przybył doktor Peter Seyffert, kuzyn Swinarskiego z Niemiec, aby przekazać Annie Polony i Józefowi Opalskiemu kopie listów Konrada Swinarskiego, pisanych do berlińskiej rodziny w latach 1944-1974. Od razu stało się jasne, że te cenne świadectwa powinny zostać opublikowane. Oryginały listów zaginęły w okolicznościach, o których wspomnę później, ale przezorna niemiecka rodzina sporządziła kopie, niestety niedoskonałe (na miarę ówczesnych możliwości, czyli lat siedemdziesiątych). Pisane ręcznie listy, na rozmytych kopiach, nie były łatwe do odczytania – na szczęście profesor Opalski (korzystając z rekomendacji profesora Jana Michalika) znalazł Pawła Zarychtę, który owych dwadzieścia parę listów odcyfrował i przełożył. Są to w absolutnej większości listy samego Konrada, pośród nich znajduje się jeden list Irmgardy Swinarskiej z 1944 roku, list Barbary Witek-Swinarskiej oraz list krewnej Swinarskich do Praksedy Seyffert¹. Zwłaszcza ten pierwszy z wymienionych jest wielce wymowny.

Konrad Swinarski niewątpliwie nie urodził się pod szczęśliwą gwiazdą. Beztroskie dzieciństwo skończyło się w roku



1939, a może i wcześniej, wraz ze śmiercią ojca w roku 1935 – Konrad miał wówczas sześć lat. Jednak jego artystyczni rówieśnicy – jak urodzeni w tym samym 1929 roku Jerzy Jaroński i Kazimierz Kutz – wojenne dojrzewanie i powojenne trudności życiowe dość szybko zintegrowali, czyniąc z nich może nawet swego rodzaju artystyczny napęd, jak duża część tego pokolenia. Swinarski był w radykalnie innej sytuacji: Niemiec w powojennej Polsce, chłopak z Hitlerjugend (był tam z urzędu, nie z wyboru, nikogo to jednak nie obchodziło), sierota, którego matka zmarła w obozie dla zdrajców narodu, a brat zginął służąc w Waffen SS. Alkoholik z atakami psychozy i homoseksualista w PRL-owskiej Polsce, gdzie temat publicznie nie istniał, ale inna orientacja seksualna była skrupulatnie wykorzystywana do szantażu przez SB, groziła prowokowaną przez te służby publiczną kompromitacją, była wykorzystywana jako argument do współpracy (por.: Tomasiak, 2018; 2014). Paradoksalnie najbardziej akceptowane i jawne było to, co dla Swinarskiego było realnie najgroźniejsze i omal nie doprowadziło go do śmierci, czyli alkoholizm. Dwie pozostałe ciężące sprawy, czyli pochodzenie i orientacja seksualna, w innej rzeczywistości społecznej żadnym problemem mogły nie być.

Swinarski przez większość dorosłego życia nie miał właściwie domu ani rodziny w podstawowym rozumieniu (z żoną, Barbarą Witek-Swinarską, łączyła go dość specyficzna relacja, a i ona sama była bardzo szczególną osobą). Przemieszczając się stale po Polsce i Europie, często w poczuciu osamotnienia, pisał do bliskich listy. Bardzo wiele listów, jak wynika z różnych źródeł. Większość z tych listów zaginęła, wiele nie jest dostępnych. Dość wspomnieć, że zbiór archiwaliów zmarłej niedawno Barbary Witek-Swinarskiej znajduje się w posiadaniu prywatnym i nie ma na razie widoków, by wkrótce został przekazany do jakiegoś archiwum². Dlatego zbiór listów do rodziny Seyffertów wydaje się szczególnie cenny.

Także z innego powodu. Do niedawna strażniczką pamięci po Swinarskim była Barbara Witek, decydująca niejednokrotnie, jakie informacje o Konradzie mogą, a jakie nie mogą zostać ujawnione publicznie. (Doświadczyła tego Joanna Walaszek, wydając swoją monografię – Walaszek, 1991). To ona właśnie na początku lat dziewięćdziesiątych (1990-1992) przekazała do druku najpierw w miesięczniku „Dialog”, później „Teatr”, listy Konrada – skierowane do siebie. (W kolejnych numerach „Teatru” owe listy miały stały podtytuł: „Konrad Swinarski do Barbary”). W sumie opublikowano czterdzieści sześć listów Konrada do Barbary, nieraz bardzo obszernych, wypełnionych towarzyskimi relacjami i doniesieniami z prób, a także praktycznymi informacjami, jak i gdzie coś kupić, załatwić etc. Opublikowana korespondencja zaczyna się w lecie 1952 roku, kiedy Konrad już studiuje w warszawskiej szkole teatralnej, zaś Barbara przebywa w Krakowie (tu studiuje w PWSA), kończy na listach Konrada z USA, gdzie przebywał na stypendium Forda w 1963 roku. Wydaje się oczywiste, że Barbara Swinarska chciała w ten sposób wykreować się na najważniejszą w życiu Konrada osobę, dzielącą z nim życie i myśli, prawdziwą Wdowę, pielęgnującą pamięć sławnego męża i dysponującą wszelką po nim spuścizną. Warto również

zaznaczyć, że owe listy wdowa udostępniła redakcji „Teatru” w formie przepisanej przez siebie na maszynie, nie zaś w postaci rękopisów Konrada – nie można wykluczyć, że dokonywała podczas owego przepisywania jakichś ingerencji.

Może warto w tym miejscu dodać parę słów o samej Barbarze Swinarskiej – nie mam pewności, czy jest to wiedza powszechna. Jak ujawniła Joanna Siedlecka w 2010 roku, w reportażu *Operacja Gombrowicz* (Siedlecka, 2010), a szerzej opisała Klementyna Suchanow w swojej biografii Gombrowicza (Suchanow, 2017, s. 313³), Barbara Swinarska przez wiele lat – najaktywniej w latach sześćdziesiątych – pracowała dla Służby Bezpieczeństwa. Sporządzała obszerne, z talentem napisane raporty oraz podejmowała się różnego rodzaju zadań. Najsłynniejszym był oczywiście rzekomy wywiad z Gombrowiczem, który rozpoczął agresywną nagonkę na pisarza, odcinając mu ostatecznie możliwość przyjazdu do Polski, na co liczył, oraz przysparzając mu poważnych kłopotów zdrowotnych. Donosiła na wielu pisarzy: Osiecką, Iredyńskiego, Adama Tarna, Leopolda Tyrmanda, przyczyniając się do ich kłopotów ze strony władz: utraty pracy, a nawet aresztowania. „W tym także na swojego męża, którego scharakteryzuje jako tchórza pijącego whisky do lustra, zasugeruje, że stypendium Forda zawdzięczał «syjonistycznym kręgom», a nawet podpowie, że gdyby chcieli go przycisnąć, to wszystko wyśpiewa”⁴.

Czy Konrad Swinarski wiedział o jej współpracy? Czy prawie nieograniczone możliwości wyjazdów na Zachód zawdzięczał jej zasługom, czy raczej były one dla SB wygodnym pretekstem także do wyjazdów Barbary, która, towarzysząc mężowi, miała możliwość przenikania do środowisk emigracyjnych i zachodnich środowisk artystycznych? (Tak było właśnie w Berlinie, kiedy Barbara poszła na spotkanie z Gombrowiczem – zaproszono ich oboje, ale Konrad rzekomo nie chciał się narażać polskim władzom, jako że Gombrowicz nie był dobrze widziany). Jakkolwiek było, spłot tych wszystkich okoliczności wydaje się dość niesłychany, choć zapewne symptomatyczny.

Z listów do Barbary wyłania się człowiek ambitny, osamotniony, ironiczny, błyskotliwy. Często, w uwagach na temat ludzi z otoczenia, złośliwy, a nawet cyniczny. Bardzo zdystansowany i nieufny, tropiący ukryte, wrogie intencje. Bardzo przenikliwy co do ludzkich motywacji. Wyziera z tych listów również, trochę mimochodem, obraz straszliwej powojennej biedy i bezdomności.

Listy do rodziny w Niemczech pisze, zdawałoby się, ktoś zupełnie inny. Fakt, że wiele z nich zostało napisanych w latach 1944-1952, w nieco wcześniejszym okresie życia Konrada, nie jest tu decydujący, bo i w późniejszych listach odnaleźć można ten sam ton. Zanim przejdę do omówienia tych listów, najpierw przytoczę inny, już cytowany przez Joannę Walaszek. List został napisany w 1948 roku i wysłany do Krakowa, do państwa Lenczowskich, przedwojennych przyjaciół matki i Konrada.

„Czas który przeżyłem od zakończenia wojny był początkowo ciężki – ale czas goi rany. Od mojego wyjazdu z W. nie byłem tam już nigdy. Czasami jedynie bywam w Krakowie

[...] Ale powracając do czasu od 45ego roku. Przybyłem wtedy jedynie do Katowic, gdzie spotkałem się z mamą. Przebywaliśmy u krewnych (u których zresztą jestem po dziś dzień). Po paru tygodniach nastąpiła bardzo przykra chwila, zostaliśmy zaaresztowani. Jakie wówczas istniały zarzuty nie wiem, ale wiem tyle, że w ogóle ich nie było potrzeba. Ja zostałem wkrótce zwolniony. Mama została – zresztą nie na długo. Wkrótce była już w obozie gdzie 11 X 1945 [błędna data, w istocie 12 XII 1945] zmarła, zmarła na bardzo wówczas rozpowszechnioną chorobę, zmarła z głodu i wycieńczenia. Początkowo nie wiedziałem co robić, miałem wiele możliwości wyjazdu, ale nie – wołałem zostać, myślałem przecież, że odnajdę brata. Ale już po paru dniach dowiedziałem się o jego śmierci. Nie zostało mi więc nic. W gimnazjum miałem wiele trudności – zaczęli wymagać papierów. Postanowiłem zatem ukończyć jedynie czwartą klasę i wynieść się. Tak też się stało. Otrzymałem tzw. małą maturę i poszedłem (sic!) sobie. [...] Zacząłem chodzić do Szkoły Sztuk Plastycznych w Katowicach. Jednakże po roku stwierdziłem że w Katowicach nie ma przyszłości i wyniosłem się do Sopot. [...] W tym roku będę w Łodzi, Zdałem tam do Wyższej Szkoły Filmowej zresztą okropnie trudny egzamin. Będę robił reżyserię i operatorstwo razem”⁵.

Parę słów na temat rodzinnej sytuacji Konrada w latach czterdziestych. Po śmierci męża Irmgarda Swinarska kontaktowała się przede wszystkim ze swoją rodziną: miała dwóch braci, Mariana (Maschela) i Xavera, i trzy siostry, Praksedę, zameżną Seyffert, Helgę Zimmermann i zmarłą w 1933 roku Karolę. Z rodzeństwem była bardzo mocno związana, odwiedzali się i pomagali sobie bardzo intensywnie. Obie siostry z dziećmi mieszkaly w Berlinie, bracia przemieszczali się – Xaver przez jakiś czas mieszkał w Monachium – ale ostatecznie też osiedli w Berlinie. Kuzyni Konrada, Xaver i Peter Seyffertowie, i kuzynki, Siegi i Marcella Zimmermann, ciotki Helga i Prakseda oraz wujowie – to oprócz matki i brata Henryka najbliższa, serdeczna rodzina. Z którą Konrad, rzecz jasna, rozmawiał po niemiecku (nie znali polskiego), podobnie jak z matką. Święta i wakacje spędzali razem, Konrad i Henryk jeździli do Berlina, a potem z ciotką i kuzynami nad morze. Niemiecka strona przyjeżdżała na święta do Wieliczki. W jednym z listów do ciotki Praksedy (7 stycznia 1951 roku) Konrad pisze o ostatnich świętach Bożego Narodzenia: „Nie były to jednak prawdziwe święta. Bardzo często myślałem o tym, że w Boże Narodzenie 1944 roku siedziało nas przy stole 15 osób, tyle samo rok wcześniej”. W Katowicach Konrad mieszka u kuzyna ojca, Mieczysława Cybińskiego, i jego żony Anety, których wcześniej właściwie nie znał. Po śmierci matki i brata cała rodzina, wszyscy bliscy są tam.

Pierwszy z przekazanych przez Petera Seyfferta listów został napisany w roku 1944 przez Irmgardę Swinarską – przekazuje ona „garść wiadomości o nas”. Heini jest już na szkoleniu, wkrótce będzie w wojsku. (W późniejszym liście, z jesieni, Konrad podaje rodzinie adres brata: SS Panzergrenadier H. Swinarski, Breslau, Sternstrasse 6 block B Stube 13). Konrada musiała odwiedzić do Pragi, do Jugendheimu,

bo dostała wezwanie do szkoły w Kostelcu koło Zlina.

„Przez Drezno dotarliśmy do Pragi. Tam chłopaczysko zaczął mi strasznie wygadywać, że chcę go się tu pozbyć, że ma przecucie, że w dzisiejszych niespokojnych czasach w ogóle już do domu nie wróci, jednym słowem tak mnie zmieknął, że go z tej Pragi zabrałam na powrót do domu”. Dalej pisze o swoich licznych podróżach i przedsięwzięciach. W Raciborzu odbiera swój rower i samochód, zarekwirowane wcześniej przez obronę lotniczą. Z Chorzowa nadaje do rodziny paczki: „czy dostaliście już ode mnie masło, tytoń [i] odzież? Xaverowi muszę wysłać jakąś większą kwotę, doszczętnie ich zbombardowano. Jutro pójde do urzędu dewizowego”.

W biografii Swinarskiego można wyczytać, że Irmgarda w czasie wojny miała w Wieliczce rozlewnię wód i piwa, sprzyjała polskim sąsiadom i nawet pomagała konspiratorom. Co może być prawdą. Ale prawdą jest również, że musiała prowadzić jakieś inne interesy. W czasie całej okupacji, a szczególnie w roku 1944, ciągle gdzieś jeździła. Wrocław, Drezno, Praga, Katowice, Opawa, Racibórz, Chorzów. „Mama jutro wyjeżdża do Katowic i Opawy, a potem do Krotoszyna i Ostrowa”, pisze Konrad. Miała samochód, co nie było takie częste. Z listów wynika, że – choć wdowa – jest zamożniejsza od rodzeństwa, to ona im pomaga. Wiadomo, że jesienią 1944 jedzie do Kątów Wrocławskich (Kant bei Breslau) żeby w ogrodzie krewniej zakopać złoto. Na pewno nie była to działalność skupiona wyłącznie na rozlewni piwa. Przy okazji można się zorientować, że swoich synów ciągle zostawia samych, tylko z gosposią. Umieszcza ich u jakiejś znajomej Niemki w Pszczynie. Wynajmuje w Krakowie mieszkanie, bo Konrad chodzi tam do szkoły (a więc pewnie mieszka sam). Jesienią 1944 roku, gdy zbliża się front, piętnastoletni Konrad jest w Wieliczce całkiem sam; matka jeździ nieustannie w interesach, Henryk jest w wojsku. I w styczniu 1945 spotykają się w Katowicach, u Cybińskich. Trudno powiedzieć, by była to gorliwa opieka nad jedynym wówczas dzieckiem.

Peter Seyffert we wstępie do przekazanych listów podkreśla, że Konrad nigdy nie pisał o matce i bracie. Listy są cenzurowane, obie strony dobrze o tym wiedzą. Konrad wspomina nieraz, że nie wszystko może napisać, czasem wtrąca jakieś zdanie po angielsku, licząc na niedouczenie cenzorów.

Jaka jest właściwie jego sytuacja w roku 1945? Irmgarda na tzw. volksliście musiała mieć wysoką, co najmniej drugą grupę (wszystkich grup było cztery). Przy okazji warto sprostować, że nie było czegoś takiego jak „podpisanie volkslisty”, którego to zwrotu używa się do dziś. To niemieccy urzędnicy decydowali, kto miał jaką grupę, na podstawie szczegółowej ankiety, jaka przychodziła do domu – na Śląsku czy Pomorzu do wszystkich domów. Następnie należało się zgłosić do stosownego urzędu po odbiór owej kategorii – jej nieprzyjęcie groziło represjami (por. Geremek, 2010). Być może pozostawał jakiś margines decyzji w udzielanych odpowiedziach, które dotyczyły wyznania, ukończonych szkół, używanego języka, krewnych w Niemczech – ale bardzo niewielki, większość odpowiedzi mogła podlegać weryfikacji. Po wojnie Krajowa Rada Narodowa wprowadziła ustawę, na mocy

której posiadacze trójek i czwórek, czyli niższych kategorii na volksliście, byli rehabilitowani po podpisaniu tzw. deklaracji wierności wobec państwa polskiego, natomiast jedynki i dwójki traktowano jako zdrajców. Wprawdzie od 1946 roku posiadacze dwójek mogli się oczyszczać na drodze sądowej, ale sprawy ciągnęły się bardzo długo. Ostatecznie 20 lipca 1950 roku wprowadzono amnestię dla posiadaczy wszystkich kategorii volkslisty. Konrad Swinarski mógł więc czuć się zagrożony aż do roku 1950. Jest także prawdopodobne, że właśnie z powodu braku właściwych papierów przeniósł się ze szkoły plastycznej w Katowicach do Sopotu. W wydawnym w tym czasie piśmie okólnym wojewody Zawadzkiego nakazano szczególną czujność wobec „zakonspirowanych” Niemców, a zwłaszcza potrzebę ujawnienia byłych członków Hitlerjugend. Ten „brak papierów” – który oznacza właściwie konieczność ciągłego ukrywania pochodzenia i bycie narażonym na denuncjację – doskwiera stale Konradowi, wspomina o tym w listach. (W lutym 1945 roku Irmgarda, gorliwa katoliczka, została w Katowicach rozpoznana i zadenuncjowana przez księdza z Wieliczki). A trzy lata później w Sopocie jakaś kobieta krzyknęła do Konrada, który siedział w gronie kolegów: „To gównio hitlerowskie jeszcze żyje!” (Ta kobieta, dodaje Swinarski, sama była konfidentką gestapo...) W jednym z listów pisze, że chce skierować swoją sprawę do sądu, że rozmawiał już z sędzią – najpewniej chodziło właśnie o sądowe oczyszczenie i wyrobienie właściwych papierów. Nie wiadomo, czy ostatecznie z taką sprawą wystąpił.

Zasadniczy temat pierwszych powojennych listów jest prosty: wkrótce do was przyjadę. Pierwszy powojenny list, z początku 1946 roku: „Chcę tu jeszcze zrobić małą maturę, potem stawię się u Was. Jeśli nie macie możliwości, żeby mnie tymczasowo przenocować, musiałbym spróbować u Xavera. Zapraszał mnie już przez wuję Maschela”⁶. W innym liście: „Droga Ciociu, czy mogę prosić Cię, jeśli to tylko możliwe, o załatwienie pobytu w Berlinie? Jeśli nie, spróbuj przez ciotkę Helgę, z tym że ja chcę tylko do Was. Dla mnie to strasznie trudne, ale spróbuję. Nie będę Wam długo przeszkadzał. Wszystko jest i tak bardzo wątpliwe, Tak naprędce nie mogę wszystkiego powiedzieć”. Wydaje się jasne, że Konrad planuje nielegalne przekroczenie granicy.

Erwin Axer, który był mentorem i opiekunem Swinarskiego, opowiadał w rozmowie z Jerzym Jarockim w roku 1992, że Konrad „uciekał do Niemiec i został aresztowany. Opowiadał mi kilkakrotnie tę historię. Z tym, że Konrad lubił mistyfikować... nie byłem nigdy pewny... opowiadania się powtarzały i miały różne farby. Szkielec tej historii był taki: przesłuchiwał go śledczy (mówił że Żydek) patrzył na niego i powiedział «Ty Konradku idź studiować ten twój Mickiewicz, ten twój Słowacki» i wypuścił go. [...] Że próbował uciec, to pewne” (Axer, Jarocki, 1993)⁷.

Swinarski jednak nie rezygnuje z planu wyjazdu. Ciągłe prosi o załatwienie jakiegoś pozwolenia na pobyt. Jeszcze w 1951 roku pisze: „Droga Ciociu, dowiedziałem się dziś, że toczą się pertraktacje na temat osób narodowości niemieckiej zamieszkających w Polsce. Ma się im umożliwić

powrót do rodzin. Napisz mi proszę natychmiast, co o tym wiesz. Zaproszenie nie jest wymagane. Sprawa jest pilna. Proszę napisz do mnie natychmiast”. A więc Konrad uważa się za osobę niemieckiej narodowości, która chce wrócić do rodziny? Być może, a być może chce jedynie wyrwać się



z komunistycznego piekła, w którym jest wiecznie podejrzany... Przy okazji ciągle zleca kuzynce Marcelli, żeby dowiedziała się o szkoły plastyczne w Berlinie i możliwość podjęcia nauki w nich, potem także o szkoły filmowe. Wypytuje o znajomych: czy wiecie coś o Frantel Schlag i Magdzie Reichelt? A doktor Kracke, a pan Ernst Groh? Cała długa lista, tak jakby

prawie wszyscy znajomi wyjechali. Donosi, jak wygląda Ziethenstrasse i Schweidnitzerstrasse, Freiburger Bahnhof i AWAG, czyli Allgemeine Warenhaus Gesellschaft – wszystko zrujnowane. (Z Wrocławia pochodziła rodzina Liczbińskich, matka i jej rodzeństwo tam się urodzili, Konrad z matką jeździł do Wrocławia w czasie wojny). Naturalnie zawsze używa niemieckich nazw, nawet pisząc o Łodzi, używa raz formy „Lodsch”, a raz „Litzmannstadt”. Wynika z tego dość jasno, że przynajmniej do początku lat pięćdziesiątych Konrad czuł się Niemcem, który po prostu utkwiał w Polsce przez zbieg politycznych wypadków, i wciąż zastanawiał się, jak dokonać korekty owego niekorzystnego zbiegu.

Spotykają się po dziesięciu latach oczekiwania. W listopadzie bądź grudniu 1955 roku Swinarski jest już młodym reżyserem, właśnie przyjechał na staż do Berliner Ensemble. Rodziny nie poinformował, reżyserując w ten sposób scenę pod tytułem „wielka niespodzianka” albo „spotkanie po latach”. Nie jest już uczuciowym, osamotnionym chłopcem, lecz dorosłym człowiekiem, na chłodno i z dystansem obserwującym ludzi. Opisuje to spotkanie w liście do Barbary: „Dzwonię przy drzwiach specjalnie szybko. Otwiera mi chłopak tęgi, brzydki. Mówię, że na pewno mnie nie poznaje – robi głupią minę i w tej chwili słyszę z pokoju: «Xaverchen, warum bist du in Berlin?» – to ciotka. Wtedy powiedziałem – (Peter już zupełnie zgłupiał) że jestem Konrad. Wtedy wyszła ciotka i wujek. Wcale nie było tak, jak sobie to przez 10 lat wyobrażałem, ani tak, jak się czyta w książkach. Pierwsze, co mi podpadło, to to, że ciotka ma błędne spojrzenie, zeszła się (nie wiedziałem, że od 45 roku była pomyłona) – wygląda trochę na obłądną Żydówkę. Następny moment był najgłupszy. Nikt nie wiedział, co powiedzieć. Ciotka biegła tam i z powrotem. Peter pokazywał mi swój pokój i Reise-andenken-Buch z wklejonymi biletami z metra z Paryża. Ja też nie wiedziałem, co robić. Kurt mi pokazywał widok z okna na pralnię w podwórzu. Wszystko działo się bez sensu. To znowu Peter chwalił się motocyklem, który kupił. Nagle ciotka, że przecież ja nic nie mówię i że muszę być głodny i że może kąpiel. Wybrałem to ostatnie. Potem uspokoiłem się ja i oni. Na stole było wszystko, co mieli najlepsze – sałatka śledziowa, prawdziwa kawa, bita śmietana i smażone kartofle. Kurt daje mi trzy gatunki papierosów. Potem ciotka że aha, ubrania i buty ma dla mnie w szafie – wszyscy biegną do drugiego pokoju, a jedzenie stygnie” (*Listy z Berlina...*, 1991, s. 13). Widać w tym fragmencie dar obserwacji i samoobserwacji, a wszystko układa się w filmową scenę.

Od tego momentu listy się zmieniają. Swinarski wyjeżdża za granicę, bywa w Berlinie, regularnie odwiedza różnych członków rodziny. W listach donosi o swoich kolejnych pracach, a także potrzebach (buty), podaje swoje aktualne rozmiary, dziękuje za wspaniałe wełniane płaszcze. Ostatni list, bez daty, został napisany prawdopodobnie na początku 1974 roku. „Droga Ciociu, napisz mi, jeśli zdenerwował Cię rachunek za moje rozmowy telefoniczne. Będę wkrótce w Oslo i mogę go zapłacić. Tak to znów wyszło, że jak zawsze nie potrafiłem się obchodzić z pieniędzmi. [...] Mam teraz własne

mieszkanie w Krakowie, nieopodal miejsca, gdzie w czasie wojny sprzedawaliśmy stare ubrania”.

Wątek homoseksualizmu jest znacznie mocniej ukryty niż sprawa pochodzenia, o której można już było – zwłaszcza po 1989 roku – dość otwarcie mówić. Znamienne, że chociaż orientacja Swinarskiego była dość powszechnie znana (i chyba akceptowana) w tak zwanym środowisku, nigdy nie było żadnej na ten temat wzmianki w publikowanych tekstach bądź wypowiedziach. Bodaj pierwszy raz fakt ten został sformułowany publicznie w eseju Magdaleny Grochowskiej *Coraz wyżej i wyżej*, który ukazał się na łamach „Gazety Wyborczej” 16 sierpnia 2003 roku: „Jego talent miał całkiem inne źródło – pisała Barbara Swinarska. – Nie przez rzekomą niemieckość, nie przez rzekomy katolicyzm był tak rozdarty, ale przez dwoistość erotyczną. I to mówię ja, jego żona” (Grochowska, 2003; 2005)⁸.

Trudno więc spodziewać się, że ta kwestia znajdzie odzwierciedlenie w korespondencji z rodziną – niemniej, znając życiorys Swinarskiego, pewnych faktów można się doczytać. Zasadniczo, jak wspominałam, wzmianki i pytania dotyczące konkretnych osób w listach Konrada dotyczą krewnych i znajomych znajdujących się w Niemczech, po drugiej stronie granicy. Jeśli idzie o stronę polską, Konrad wspomina jedynie Cybińskich, u których mieszkał i którzy byli dla niego stałym oparciem, oraz (niechętnie) siostrę ojca Wandę Lesińską wraz z rodziną, mężem i synem. Lesińscy mieszkali w Poznańskim, w Ostrowie Wielkopolskim, ale pobyty u nich kończyły się gwałtownymi konfliktami – wuj i ciotka nie mogli znieść trybu życia młodego człowieka. Poza nimi jest tylko jeden wyjątek: przyjaciel Hubert.

W kolejnych listach Konrad donosi: „Chciałem Wam jeszcze napisać, że spotkałem znów mojego najlepszego przyjaciela Huberta. Widujemy się teraz codziennie” (przełom sierpnia i września 1946; Swinarski listów nie datował, czas ich napisania jest wnioskowany przez tłumacza na podstawie treści). „Hubert uczy się niedaleko Katowic, w Cieszynie, w wyższej szkole rolniczej”. „2 tygodnie spędziłem z Hubertem na wsi za Warszawą” (sierpień/wrzesień 1947). Z Sopotu, wiosną 1948: „Ja siedzę tu w Sopocie zupełnie sam i nadal z nikim się bliżej nie zaprzyjaźniłem. Kontakty utrzymuję tylko z Cybińskimi z Katowic i moim przyjacielem Hubertem, który studiuje teraz w Łodzi medycynę”. Czy przypadkiem nie dlatego Swinarski porzuca szkołę w Sopocie, pomimo namów profesorów, żeby pozostał, i przenosi się do Łodzi? Może to nie decydujący motyw, a może dość istotny... Początkiem stycznia 1951 donosi Seyffertom, że „w drugi dzień Świąt [Bożego Narodzenia] pojechałem do Cieszyna do Huberta i dopiero dziś wróciłem do Katowic”. W Cieszynie próbował odnaleźć atmosferę rodzinnych świąt, ale to się nie udało: „i tam jeden syn nie żyje, zaś ojciec jest ciężko chory. Nie było więc nastroju”. Dodaje jeszcze, że od rodziców Huberta dostał w prezencie farby olejne. W połowie lat pięćdziesiątych pisze, że był „w Zakopanem, w Krakowie oraz u mojego przyjaciela Huberta, który jest teraz lekarzem na Dolnym Śląsku”. I zaskakująca, ostatnia wzmianka, już z roku 1961: „Święta spędzę u Huberta w Heidelbergu”.

Ów Hubert to Hubert Sierosławski – prawdopodobnie rodzina Sierosławskich знаła się lub przyjaźniła z rodziną Swinarskich jeszcze przed wojną – ojciec Huberta był przed wojną oficerem Wojska Polskiego, może znajomym Karola Swinarskiego. Pisz na ten temat Barbara Swinarska w udostępnionym mi liście do Józefa Opalskiego z 2005 roku: „Sierosławski był synem przedwojennego pułkownika W.P. pochodził z Wierchosławic, ale że był w I Brygadzie, więc chody popiłsudczykowskie miał. Stary Sierosławski był świetnym gawędziarzem i (chyba) miłym człowiekiem, natomiast jego syn [...] [miał] ten hak w życiorysie, skrzętnie ukrywany, myślę, że musiał go bardzo dręczyć – brat, pieśczołliwe imię Bubi, zginął w lutym 1945 w okolicach Raciborza [...] w tej samej SS-jednostce w której zginął brat Konrada”. We wcześniejszym akapicie listu Swinarska nakreśla charakter relacji Huberta i Konrada: „Sierosławski był przyjacielem (nie wiem czy nie amantem, furia zazdrości jak ja się z KS zeszałam. Robił w Dziekance afery pt. „nie wolno ci się żenić”⁹.”

Jak widać, Konrad i Hubert mieli wiele wspólnego – zapewne rodzina Sierosławskich także miała wysoki numer na volksliście, w przeciwnym razie syna nie przyjęto by do dywizji SS. Ich relacja dzięki tym okolicznościom nie wydawała się podejrzana – to po prostu koledzy, synowie dawnych znajomych, których bliskie i częste kontakty wydawały się naturalne, również rodzinne wizyty. Może to również przypadek, że około połowy lat pięćdziesiątych, w tym samym czasie, gdy Swinarski wyjeżdża do Brechta, Sierosławski emigruje do Niemiec Zachodnich i osiada w Heidelbergu, co, być może, ułatwia mu określone w czasie wojny pochodzenie...

To właśnie doktor Hubert Sierosławski jest osobą, która pozyskała (by nie użyć dosadniejszego słowa: wyludziła) listy Swinarskiego od Seyffertów, w kwietniu 1976 roku. Peter Seyffert w swojej skrupulatności dołączył list Sierosławskiego w tej sprawie: „Pan Karl Dedecius pisarz, wielki znawca sztuki i tłumacz literatury polskiej [...] gdy dowiedział się że bardzo dobrze znałem Konrada S., poprosił mnie o informacje o jego życiu, bo w przyszłości zamierza literacko opracować jego biografię oraz twórczość. Okazało się przy tym, że niektóre listy mogą być bardzo użyteczne dla takiego przedsięwzięcia”¹⁰. Wydaje się, że te argumenty były kłamliwym pretekstem – nikt w Polsce nie słyszał, by Dedecius, genialny tłumacz polskich poetów, zamierzał pisać biografię Swinarskiego. Oczywiście listów nigdy rodzinie nie zwrócono. Krótko po śmierci Swinarskiego Sierosławski, szanowany lekarz, mąż i ojciec rodziny, chciał ewidentnie zatrzeć charakter swojego związku ze Swinarskim. Nie przewidział, że rodzina sporządziła kopie, choć jego obawy były nadmierne: niczego ewidentnego nie można z tych listów wyczytać.

„Biografia Konrada Swinarskiego jest bardzo mało znana” – zauważała w swojej książce, wydanej w 1991 roku, Joanna Walaszek. Niezbyt wiele zmieniło się od tamtych czasów – jednak o wielu sprawach można dziś mówić ze znacznie większą otwartością. Może kolejne nieznanne listy, które się gdzieś z głębi prywatnych archiwów wyłonią, pozwolą poskładać biografię Swinarskiego. ■

Tekst wygłoszony na konferencji *Inscenizator, aktor, przestrzeń w teatrze XX wieku* (Katedra Teatru i Dramatu, Wydział Polonistyki UJ, Kraków 22 VI 2018).

¹ Cytowane w artykule fragmenty listów pochodzą ze zbioru listów odczytanych i przetłumaczonych przez Pawła Zarychtę, a przygotowanych do druku przez Akademię Sztuk Teatralnych w Krakowie (dawną PWST).

² Wedle ostatnich informacji dysponująca owym zbiorem pani Ryszarda Krzeska udostępniła jego zawartość, która jest skanowana przez pracowników Instytutu Teatralnego w Warszawie.

³ Autorka w przypisie wyjaśnia: „Informacja za tekstem Siedleckiej Operacja Gombrowicz” (Suchanow, 2017, s. 558).

⁴ Po moim wystąpieniu Małgorzata Dziewulska zwróciła mi uwagę, że ta opinia nie ma potwierdzenia w materiałach IPN, które nie dają dowodów na to, by Barbara Witek-Swinarska donosiła na Konrada Swinarskiego. Być może przytaczane zdanie zostało sformułowane w innym kontekście i dla innych celów.

⁵ Fragment listu do państwa Lenczowskich. Kopia udostępniona mi przez prof. Józefa Opalskiego.

⁶ Xaver i Maschel, czyli Marian, Liczbińscy – bracia matki, Irmgardy Swinarskiej.

⁷ Element konfabulacji widoczny jest w owej relacji: Konrad, jak wynika z listów, podjął próbę ucieczki jeszcze w latach czterdziestych, kiedy uczył się w szkołach plastycznych i daleko mu było do studiowania Mickiewicza i Słowackiego – etap zainteresowania polską literaturą nastąpił parę lat później.

⁸ Niestety, ani w wersji prasowej, ani książkowej autorka nie podaje źródeł cytatów i wypowiedzi, na które się powołuje – trudno więc ustalić, gdzie tak „pisała” Barbara Swinarska, czy była to korespondencja prywatna, czy wypowiedź publiczna.

⁹ List Barbary Swinarskiej do Józefa Opalskiego, 4 stycznia 2005, kopia udostępniona mi przez adresata.

¹⁰ List Huberta Sierosławskiego do Petera Seyfferta, 21 kwietnia 1976, Biberach an der Riss, tłum. Paweł Zarychta.

Bibliografia:

- Axer, Erwin; Jarocki, Jerzy, *Goście Starego Teatru*, „Teatr” 1993 nr 1.
Geremek, Rafał, *Volkslista – fakty i mity*, „Newsweek” 1 IX 2010 [dostęp: 17 VI 2015].
Grochowska, Magdalena, *Coraz wyżej i wyżej*, „Gazeta Wyborcza” 16 VIII 2003, [przedruk w:] tejże, *Wytrąceni z milczenia*, Świat Książki, Warszawa 2005, s. 503-529.
Listy z Berlina. Konrad Swinarski do Barbary, „Teatr” 1991 nr 3, s. 13, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/197166/listy-z-berlina-konrad-swinarski-do-barbary> [dostęp: 27 IX 2018].
Siedlecka, Joanna, *Operacja Gombrowicz*, „Rzeczpospolita” 6 XII 2010.
Suchanow, Klementyna, *Gombrowicz. Ja, geniusz*, t. II, Czarne, Wołowiec 2017.
Tomasik, Krzysztof, *Gejereł. Mniejszości seksualne w PRL-u*, wydanie II rozszerzone, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.
Tomasik, Krzysztof, *Homobiografie*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
Walaszek, Joanna, *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje*, PIW, Warszawa 1991.

LESZEK KOLANKIEWICZ

ŚWINTUCH, BLUŹNIERCA, PANTOKRATOR, GURU, HERETYK, GROTOWSKI

Leszek Kolankiewicz (l.kolankiewicz@uw.edu.pl) – kulturoznawca, antropolog widowisk. W latach 2005–2012 dyrektor Instytutu Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, w latach 2012–2016 dyrektor Centre de civilisation polonaise na Sorbonie. Autor książek: *Na drodze do kultury czynnej* (1978), *Święty Artaud* (1988, 2001), *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna* (1995, 2007, 2016), *Dziady. Teatr święta zmarłych* (1999), *Wielki mały wóz* (2001).

Abstract: Leszek Kolankiewicz, "Rake, Blasphemer, Pantocrator, Guru, Heretic, Grotowski".

Leszek Kolankiewicz describes selected areas of Jerzy Grotowski's artistic life and political activity, focusing on his relations with the Catholic Church. Situating his investigation in the political context of the PRL era, he juxtaposes selected performances and statements by Grotowski with Penderecki, Różewicz, Miłosz and Frłjic. The author writes about the Theater of Sources and tries to find an intellectual formula for describing these activities, and he refers to, among others, Maria Janion and her analyses of Polish Romanticism. Kolankiewicz describes selected performances including "Apocalypsis cum figuris" and "A Studium of Hamlet". Analyzing their reception, in combination with the statements of the director himself, he draws attention to Grotowski's often different intentions from those attributed to him by reviewers. He points to the non-obviousness and ambivalence in naming Grotowski's anti-religious or anti-church works.

Key words: PRL; Catholic Church; Theater of Sources; Laboratory Theater; heresy; Christianity; counterculture; second cycle.

Tytuł mojego wystąpienia to oczywiście aluzja do „wyprowadzenia” (*exoduction*) Richarda Schechnera z *The Grotowski Sourcebook*, czyli tekstu *Shape-shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski*, którego tytuł w polskim tłumaczeniu został, nie wiedzieć czemu, przekręcony i skrócony: *Kameleon*¹, *szaman*, *łgarz*², *artysta*, *mistrz*. U Schechnera nazwisko Grotowskiego – pięknie wybrzmiewające w kadencji tytułu, w polskim przekładzie, niestety, opuszczone – zostało poprzedzone siedmioma członami, u mnie zaś, z konieczności – pięcioma, skoro zależało mi na wywołaniu odpowiedniego skojarzenia u odbiorcy polskiego. Żaden z tytułowych

epitetów nie został wymyślony na potrzeby niniejszego omówienia – wszystkie należą do dziejów recepcji Grotowskiego w Polsce. „Świntuch” jest wywiedziony z kazania kardynała Wyszyńskiego, „bluźnierca” z wypowiedzi biskupa Bronisława Dąbrowskiego, „pantokrator” z powieści z kluczem Józefa Łozińskiego, „guru” z filipiki Słonimskiego i z okładki powieści z kluczem Bronisława Wildsteina *Mistrz*, a „herezyk”... Teraz nie mogę sobie przypomnieć, kto pierwszy pisał serio o Grotowskim jako heretyku: Dziewulska czy może ja. W każdym razie

w mojej teorii

Herezja w wielkiej chodzi glorii.

Bo sól epoki jest w herezji³

(Miłosz, 2011, s. 308).

Omawiając niełatwe relacje Grotowskiego z Kościołem, zestawę go z Pendereckim, z Różewiczem i z Miłoszem, a w końcu – oczywiście – z Frłjiciem.

1.

Pierwsza połowa lat sześćdziesiątych minionego wieku upływała w Polsce pod znakiem obchodów milenijnych. Najpierw w sierpniu 1956 roku na Jasnej Górze zostały uroczyste złożone śluby narodu polskiego – jako odnowienie ślubów złożonych trzysta lat wcześniej we Lwowie przez króla Jana Kazimierza i jako przygotowanie do obchodów Tysiąclecia Chrztu Polski, a następnie w maju 1957 roku (uwolniony już) prymas Wyszyński zainaugurował na Jasnej Górze dziewięcioletnie uroczystości Wielkiej Nowenny przed Milenium, połączone z peregrynacją kopii obrazu Matki Bożej Częstochowskiej – kopii poświęconej i pobłogosławionej w Watykanie przez papieża Piusa XII i ceremonialnie „pocałowanej” na Jasnej Górze przez oryginał – do wszystkich polskich parafii katolickich. Pierwszy rok tej Wielkiej Nowenny upływał pod wymownym hasłem „Wierność Bogu, Krzyżowi, Ewangelii, Kościołowi i jego Pasterzom”. Władze

PRL zareagowały podjęciem w lutym 1958 roku przez Sejm uchwały o obchodach Tysiąclecia Państwa Polskiego, połączonych z realizacją wieloletniego programu „Tysiąc szkół na Tysiąclecie”: pierwszą szkołę-pomnik otwarto w lipcu 1959 roku w Czeladzi, tysięczną – we wrześniu 1965 roku w Warszawie (w sumie z rozpędu wybudowano ponad tysiąc czterysta „tysiąclatek”). Obchody państwowe zainaugurowano w lutym 1960 roku w Kaliszu sesją plenarną Ogólnopolskiego Komitetu Frontu Jedności Narodu – zakończono w październiku 1966 roku w Warszawie III Kongresem Kultury Polskiej, z przemówieniem programowym Iwaszkiewicza *Kultura świadectwem trwałości* (w Kongresie wzięli udział między innymi szacowni filozofowie Kotarbiński i Tatarkiewicz, Bacewicz, kompozytorka i skrzypaczka, Cybis, malarz, Kawalerowicz, przewodniczący Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Dejmek, dyrektor Teatru Narodowego). Głównym wydarzeniem tych obchodów była 22 lipca 1966 roku w Warszawie widowiskowa parada *Tysiąclecie oręża polskiego*, utrwalona przez kronikę filmową na kolorowej taśmie⁴. Hasłem ostatnich dwóch lat kościelnej Wielkiej Nowenny było wezwanie do pielęgnowania przez Polaków cnót chrześcijańskich i narodowych, a przede wszystkim był apel do Maryi jako Królowej Polski: „Weź w opiekę Naród cały”. Milenium Chrztu Polski było celebrowane 3 maja 1966 roku na Jasnej Górze z udziałem około czterystu tysięcy wiernych⁵.

Napięcie między władzami państwowymi a hierarchią kościelną osiągnęło wtedy szczyt: było to pół roku po ogłoszeniu *Orędzia biskupów polskich do ich niemieckich braci w Chrystusowym urzędzie pasterskim* ze sławną formułą „przebaczamy i prosimy o wybaczenie”. Gdy w kwietniu odbywały się kościelne uroczystości milenijne w Gnieźnie, nieszpory odprawiane w katedrze przez arcybiskupa Wojtyłę zostały zagłuszone przez salut artyleryjski oddany na cześć marszałka Spychalskiego, który przybył na wiec pod hasłem „Nie przebaczymy”, zorganizowany przez władze na pobliskim rynku. Milicja wielokrotnie zatrzymywała kościelną półciężarówkę z kopią obrazu Matki Bożej Częstochowskiej, pielgrzymującą po kraju, wreszcie „zaaresztowała” Obraz Nawiedzenia. Gdy go odstawiła na Jasną Górę, po parafiach wożone były puste ramy z ewangeliarzem, lilią i świecą. Jak to ujął na jednej z narad Zenon Kliszko, prawa ręka Gomułki, sekretarz Komitetu Centralnego PZPR nadzorujący sprawy ideologiczne, rozgrywała się wówczas „walka o to, kto ma kierować narodem, kto ma sprawować «rząd dusz» w narodzie” (Krawczak, 2002, s. 19).

Równolegle Kościół katolicki przechodził proces *aggiornamento*⁶, który nabrał rozpędu i zaczął przybierać określony kształt w toku obrad Soboru Watykańskiego II w latach 1962-1965. Pierwszym owocem Vaticanum II była *Konstytucja o liturgii świętej „Sacrosanctum concilium”*, ogłoszona przez papieża Pawła VI w grudniu 1963 roku. W Kościele potrydencim kult Eucharystii, adorowanej szczególnie podczas uroczystości Bożego Ciała – tryumfalnej procesji z Najświętszym Sakramentem po ulicach parafii – właściwie usuwał w cień

samo odprawianie mszy. Sobór Watykański II postanowił to zmienić i sprawić, „aby chrześcijanie w tym misterium wiary nie uczestniczyli jak obcy lub milczący widzowie, lecz aby przez obrzędy i modlitwy misterium to dobrze rozumieli, w świętej czynności brali udział świadomie, pobożnie i czynnie”, to znaczy „aby ofiarując niepokalaną Hostię nie tylko przez ręce kapłana, lecz także razem z nim, uczyli się ofiarowywać samych siebie”⁷ (KL, 1963, 48). Ażeby to ułatwić, wyrażano też zgodę, by lokalne władze kościelne zezwoliły „na stosowanie w odpowiednim zakresie języka ojczystego w Mszach świętych sprawowanych z udziałem ludu” (tamże, §54). *Mszał rzymski łacińsko-polski* prymas Wyszyński wprowadził do polskich parafii dekretem z lutego 1968 roku: *aggiornamento* dokonywało się w polskim Kościele katolickim powoli i nie bez oporów – nie tylko zresztą oporu samych wiernych, kręcących nosem na polskie formuły mszy i na przearanżowanie przestrzeni całego obrządku, ale też oporu prymasa Wyszyńskiego, przywiązanego do form religijności co się zowie tradycyjnej.

I właśnie w owych latach – walki o rząd dusz w Polsce między władzami państwowymi a hierarchią kościelną i powolnego dostosowywania się Kościoła rzymskokatolickiego do potrzeb epoki – powstały w Polsce dwa wybitne dzieła sztuki zainspirowane Ewangelią: muzyczna *Passio* Pendereckiego i teatralna *Apocalypsis* Grotowskiego⁸. Zachodzą między nimi podobieństwa, ale i pewne różnice.

Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam, pisana w latach 1963-1966, wykonana po raz pierwszy 30 marca 1966 roku w katedrze w Münster z okazji jej siedemsetlecia, to około półtoragodzinny utwór niewątpliwie religijny – i to przeznaczony właśnie do wykonywania w kościele. Trwająca godzinę *Apocalypsis cum figuris*, wynikła z prób do *Samuela Zborowskiego* Słowackiego, a następnie do *Ewangelii*, prób prowadzonych w latach 1965-1968, premierę miała we wrocławskim Teatrze Laboratorium 11 lutego 1969 roku, i chociaż za granicą bywała prezentowana w kościołach⁹, to jednak nie tylko nie mogła uchodzić za utwór religijny, ale wręcz – z powodu tekstu *Wielkiego Inkwizytora* Dostojewskiego, który w spektaklu był wypowiedziany ni mniej, ni więcej, tylko przez Szymona Piotra, księcia apostołów uważanego za pierwszego papieża – miała rys antykościelny.

Dwa istotne podobieństwa warto tu wydobyć: jedno w zakresie poetyki, drugie – pragmatyki obu dzieł.

Po pierwsze, *Passio secundum Lucam* to organiczne połączenie muzyki dawnej z (neo)awangardową, które

jednoczy w sposób zadziwiający momenty o proveniencji heterogenicznej, nawet przez chwilę nie tracąc spójności wątku i *continuum* jego dźwiękowej narracji. A przecież weszły tu w ową zestrojoną całość: linearne intonacje gregoriańskie i obłoki brzmień i szmerów, mogące ewokować skojarzenia ze światem dębickich chasydów, faktura niderlandzkich motetów i weneckich chórów potrójnych, barokowy model oratorium i ów bachowski przepłot wydarzeń

i komentarza, postschönbergowska dodekafonia i cały arsenał środków aleatoryczno-sonorystycznych, jaki zdołał sobie [sam] Penderecki dotąd wytworzyć (Tomaszewski, 2008, s. 196).

Podobnie *Apocalypsis*, łącząca w jedno wczesnośrednio-wieczne *matutinum tenebrarum* (odprawianą w Wielki Piątek przy pustym tabernakulum modlitwę brewiarzową, której towarzyszył rytuał stopniowego gaszenia świec), pantomimę *visitatio sepulchri* (najstarszą średniowieczną teatralizację liturgiczną) i jeszcze *magnus exorcismus* (na przełomie średniowiecza i renesansu stanowiący główny i właściwy spektakl chrześcijaństwa) ze słowami wybranymi z *Popielca*, *Ziemia jałowej* i *Gerontiona* T.S. Eliota, z fragmentem *Świadomości nadprzyrodzonej* Simone Weil, z popularnym w latach sześćdziesiątych przebojem The Sandpipers *Guantanamera* i wreszcie z orgiastycznie wulgarnymi odzywkami ówczesnych imprezowiczów: wszystko w duchu Artaudowskiego teatru okrucieństwa i (neo)awangardowego teatru kontestacji, w poetyce tak zwanego przez Grotowskiego teatru ubogiego.

W *Passio secundum Lucam* najbardziej uwspółcześniające, wręcz nowofalowe jest działanie tłumu, który

krzyczy, szepcze, skanduje, [z którego] wybijają się pojedyncze głosy z bliska, z dala, jak z ulicy, jak z placu wiecowego. Ten tłum jest współczesny i on to wnosi do *Pasji* Pendereckiego klimat współczesnej zbrodni i współczesnego męczeństwa. Przebija się przez jego warstwę głos aktora, opowiadającego wypadki z napięciem, z pośpiechem, *crescendo*, tak jak to robią reporterzy radiowi (Erhardt, 1975, s. 84).

Zresztą Penderecki „atakuje percepcję widza-słuchacza” na wszelkie sposoby, zależało mu bowiem na wywołaniu wrażenia, „jakby ta *Pasja* działa się tu i teraz” (Cyz, 2013, s. 36, 40). W zamyśle kompozytora miała się wręcz w niektórych momentach stawać – jak się wyraził – „drapieżnym przeżyciem” (Penderecki, 1966, s. 5). W *Apocalypsis cum figuris* – jako szczytowej realizacji idei teatru ubogiego, skupionego na aktorze: aktorze „świętym”¹⁰ – reżyserowi udało się „wyliminować dystans między aktorem a widzem, rezygnując ze sceny, usuwając wszystkie granice”. Jego hasło z *Nowego Testamentu teatru* – znaczący tytuł! – brzmiało: „Niech widz zostanie postawiony twarzą w twarz z tym, co najbardziej drastyczne, niech będzie na wyciągnięcie ręki od aktora, niech poczuje na sobie jego oddech i jego pot” (Grotowski, 2012, s. 935, 940-941).

W tym miejscu warto przytoczyć dwie skrajnie odmienne reakcje na ten spektakl. Po pokazach warszawskich w 1971 roku Andrzej Kijowski, notabene kolega Ludwika Flaszena (współzałożyciela i kierownika literackiego Teatru Laboratorium) z krakowskiej szkoły krytyków, zareagował na *Apocalypsis* z furią:

Grotowski wydobywa na jaw i realizuje w formie spektaklu i w jego organizacji układ sadomasochistyczny¹¹, to jest dążność do panowania i poddania, dążność, która w stosunkach

między ludźmi pojawia się w miejsce porozumienia, zamiast niego, jako jego negacja, brak jako wyraz niezdolności do porozumienia. Ten, kto nic nie ma do powiedzenia, przechodzi do użycia siły, a poddaje się jej ten, komu poza zdolnością do poddania brak innych zdolności rozumienia. Grotowski nie jest więc artystą stwarzającym porozumiewawcze znaki, ale dozorcą wędrownego więzienia dla ochotników, genialnym policjantem, który terror i torturę podniósł do zasady duchowego obcowania; jest twórcą utopii dla masochistów, to jest świata, w którym udręka udaje wartość. Stosując akt gwałtu zamiast porozumienia, stworzył jego uczestnikom zastępcze życie duchowe: muzykę dla głuchych, wizję dla ślepców, literaturę dla tych, którzy nie umieją jej czytać, mistykę dla tych, którzy są pozbawieni mistycznego instynktu, wolność dla nie-wolników z natury (Kijowski, 2005, s. 436-437).

W czasie tych samych pokazów warszawskich *Apocalypsis*, we wrześniu 1971 roku, Jacek Kuroń został właśnie warunkowo zwolniony z więzienia, w którym odsiadywał swój drugi już wyrok: trzy i pół roku pozbawienia wolności w tak zwanym procesie marcowym – i wtedy przyjaciele zabrali go do Starej Prochowni na ten spektakl.

On się tam rozplakał. Odnalazł się całkowicie w tym przedstawieniu (Toruńczyk, 2008).

Tyle że wtedy mało kto o tym zdarzeniu wiedział¹². Te dwie różne reakcje świadczą bezspornie o nieprzepartej sile – iście fatalnej – oddziaływania *Apocalypsis cum figuris*, której żywy odbiór bynajmniej nie zależał od przekonań politycznych czy światopoglądu.

Jak gdyby to nie był teatr, który jutro odegra tę samą opowieść. Jak gdyby – pisał Konstanty Puzyna, inny kolega Flaszena z krakowskiej szkoły krytyków – tym razem naprawdę coś się stało (Puzyna, 1971, s. 59).

Przechodząc do porównania filozofii sztuki twórcy *Passio secundum Lucam* i twórcy *Apocalypsis cum figuris*, znów dostrzeżemy istotne podobieństwa, i to co najmniej cztery: usposobienie apokaliptyczne; alchemiczny model sztuki; zmienność; dialektyczny stosunek do *sacrum*.

Owo „usposobienie apokaliptyczne” Penderecki tłumaczy w ten sposób, że „wizja ostatecznego krachu bynajmniej [go] nie paraliżuje, lecz wyzwala siły, uaktywnia” (Penderecki, 1997, s. 31), jakkolwiek od razu zastrzega się, że nie jest mile-narystą – nie ma ambicji naprawiania świata. U Grotowskiego usposobienie tego rodzaju ufundowane było na światood-czuciu, które podzielał z Dostojewskim jako autorem *Idioty*, *Biesów* i *Braci Karamazow*, a które wypełnia też świat *Doktora Faustusa* Thomasa Manna, skąd reżyser przejął tytuł swojego ostatniego przedstawienia.

Alchemicy uważali, że doskonalenie siebie musi postępować w parze z regeneracją natury. Sadząc drzewa w Lusławicach,

w których znalazłem moją Odysową przystań, Itakę – wyznaje Penderecki – mam wrażenie oczyszczania się, dochodzenia do istoty samego siebie i do istoty muzyki. Według nauk ezoterycznych poprzez wniknięcie w naturę można było dotknąć owej *materia prima*, z której alchemicy budowali swoje *Opus Magnum* (Penderecki, 1997, s. 15).

I deklaruje: „Wydaje mi się, że tylko poprzez to oczyszczenie, transmutację wszystkiego, co już istniało, można odzyskać prawdziwy i naturalny – uniwersalny język muzyki” (tamże). Również w przypadku Grotowskiego wszystkie jego laboratoria – od Teatru Laboratorium do Workcenter – miały charakter alchemiczny, jak to pokazywałem wielokrotnie¹³. Laboratoryjna praca Grotowskiego była wykonywana w dziedzinie, którą on z czasem nazwał sztukami performatywnymi – zrazu w teatrze, potem w obrębie *ritual arts*, gdzie sztuka pełniła rolę wehikułu – wykonywana jako badania empiryczne, prowadzone z zespołami praktykantów poszukujących tak zwanej wertykalności: od ciała – do Obecności. Toteż badania te miały charakter alchemii ezoterycznej, zredukowanej do fizjologii ludzkiego organizmu. Treść owej alchemicznej pracy zawierała się w przechodzeniu od tego, co ciężkie, grube, do tego, co subtelne, i z powrotem – do gęstości ciała, tak aby otrzymać energię wyższych i niższych ośrodków i żeby organiczność połączyła się z *awareness* (czujnością – świadomością, która jest związana z Obecnością).

Penderecki deklaruje:

Odczuwam w sobie potrzebę zmienności, niektórzy przypisują mi cechy mitycznego Proteusza, który wciąż odmienia swe twarze. Wnikliwy krytyk dostrzegłby w tym wewnętrzną logikę. Kusi mnie zarówno sacrum, jak profanum, Bóg i diabeł, wzniosłość i jej przekraczanie. Utwory podniosłe w typie *sacra rappresentazione* muszą znaleźć kontrapunkt w formach obrazoburczych czy buffo (Penderecki, 1997, s. 13-14).

O tym, że Grotowski jako artysta był „zmiennokształtny”, jak go określił Schechner, była już mowa na wstępie – o tym, że w swojej sztuce zwykł atakować widzów, jak to ujął Puzyna, „bluźnierstwem i sakrą”, będzie mowa za chwilę.

Podobieństw – podobieństw istotnych – było więc wiele. Ale była też ta zasadnicza różnica, że – jak się rzekło – *Passio secundum Lucam* to, niezależnie od swej drapieżnej współczesności, utwór mieszczący się w ramie sztuki kościelnej, natomiast *Apocalypsis cum figuris* ze swą frenezją w tej ramie raczej się nie mieściła – co więcej, jej wydźwięk mógł być odbierany jako antykościelny. W rozmowie z Anną i Zbigniewem Baranami pod znamienym tytułem *Passio artis et vitae* Penderecki oświadczył:

Moja sztuka, wyrastając z korzeni głęboko chrześcijańskich, dąży do odbudowania metafizycznej przestrzeni człowieka strzaskanej przez kataklizmy XX wieku. Przywrócenie wymiaru sakralnego rzeczywistości jest jedynym sposobem

uratowania człowieka. Sztuka powinna być źródłem trudnej nadziei (Penderecki, 1997, s. 68).

– nadziei na zwycięstwo dobra nad złem i na nieśmiertelność ludzkiego „ja”. Natomiast dla Grotowskiego w poszukiwaniu doświadczenia transcendentnego (termin R.D. Lainga) ważna była – wręcz kluczowa – *via negativa*, metoda zaprzeczania. Stąd na przykład jego skłonność do apofatycznej teologii Mistrza Eckharta – czegoś, co dziś nazwalibyśmy dekonstrukcją¹⁴ – i jego upodobanie do bluźnierstwa jako sposobu na bezpośrednie spotkanie z Bogiem¹⁵.

Właśnie ta sprawa zostanie podniesiona przez Kościół katolicki, ale dopiero kilka lat później.

2.

Nastąpiło to wtedy, gdy urosła charyzma Grotowskiego – w połowie lat siedemdziesiątych nie można już było jej nie zauważać.

Grotowski zaprogramował i latem 1975 roku poprowadził trzytygodniowy Uniwersytet Poszukiwań, zorganizowany we Wrocławiu przy okazji warszawskiego sezonu Teatru Narodów. W relacjach z tego wydarzenia niektórzy Amerykanie używali znamienego porównania:

Ostatniego lata Uniwersytet Poszukiwań we Wrocławiu i okolicach był rodzajem międzynarodowego Woodstock dla ludzi ukierunkowanych duchowo i artystycznie. Ale to, co wysokie, przyszło z wnętrza każdego z uczestników, a nie z muzyki rock czy narkotyków

– opowiadała Kay Carney (*Na drodze do...*, 1978, s. 78-79). „To, co się tutaj dzieje, jest jednym z najważniejszych znanych mi wydarzeń teatralnych w całej historii teatru” – entuzjazmował się André Gregory – „to jest, wydaje mi się, rodzaj rewolucji – nie politycznej, ale twórczej”. I dodawał komentarz: „To, co zrobiono we Wrocławiu, ma wymiary Woodstock – ale to, mam nadzieję, nie zginie” (za: Bonarski, 1979, s. 58). Nieco wcześniej, na wiosnę, tygodnik „Kultura” opublikował rozmowę Bonarskiego z Grotowskim, bardzo osobistą, niemal intymną, gdzie przywołanie Śri Ramany Maharszego, hinduskiego świętego, mogło czytelnikom bezwiednie nasunąć porównanie do tego guru¹⁶. Te dwa fakty – wrocławski Uniwersytet Poszukiwań i opublikowanie rozmowy w warszawskiej „Kulturze” – wskazują na apogeum, jakie osiągnęła recepcja społeczna Grotowskiego w Polsce¹⁷.

Pojawił się wtedy nowy aspekt charyzmy Grotowskiego, uchwytany w świadectwach wizualnych z tamtego czasu. Na przykład na zdjęciach Zbigniewa Raplewskiego, dokumentalisty, autora filmu *Teatr Narodów*, z tłumnego spotkania Grotowskiego – około dwóch tysięcy uczestników! – w Sali Balowej Zamku Królewskiego w Warszawie 10 czerwca 1975 roku. Sale Zamku były wciąż jeszcze w stanie surowym: nieotynkowane, ceglane ściany, betonowe podłogi, widoczne druty zbrojeniowe. Grotowski był jednym z jego pierwszych oficjalnych użytkowników – niejako symbolicznie

przejmował Zamek. Wystąpił w białej koszuli z charakterystycznym dużym kołnierzykiem, przypominającym tak zwany kołnierzyk Słowackiego, nie zapięty, tylko odłożony na boki, znany uczniom z akwareli, rysunku i miniatury Kurowskiego oraz wykonanego na ich podstawie stalorytu Hopwooda. Jak wiadomo, to Słowacki był tym wieszczem, o którym Piłsudski powiedział, że królom był równy¹⁸. I to była rola, do jakiej odgrywania bodaj aspirował wtedy Grotowski.

Toteż narażał się, tak jak w XIX wieku wieszcz: Słowacki i Mickiewicz. Ponieważ przewodnictwo duchowe było i jest w Polsce zastrzeżone dla Kościoła rzymskokatolickiego.

Gdy we wrześniu 1975 roku obradował w Polsce kongres Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki, uczestnikom zaprezentowano między innymi spektakl *Apocalypsis*, nadal – wtedy już od sześciu lat – na afiszu. Jeden z polskich uczestników kongresu, Jacek Woźniakowski, potraktował tę prezentację z lekceważeniem:

We Wrocławiu czarna msza dla ubogich duchem pt. *Apocalypsis cum figuris*. Ten zlepek mniej lub więcej obrzydliwych bluźnierstw podany został z dużą gimnastyczną sprawnością, ale do potężnych, rzeczywistych bluźnierstw romantyzmu ma się tak, jak szum wody w WC do Niagary (Woźniakowski, 1975).

Ta krótka wzmianka nie była wcale błaha: i ze względu na miejsce jej opublikowania – wciąż ten sam „Tygodnik Powszechny”, pismo reprezentujące środowisko inteligencji katolickiej – i ze względu na autora, który był zarówno redaktorem naczelnym Wydawnictwa „Znak”, mającego ścisłe kontakty z Kościołem katolickim, jak jednym z założycieli Klubów Inteligencji Katolickiej, a także, co w danym kontekście nie bez znaczenia, konsultantem wystawy *Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, właśnie otwartej w Zachęcie.

Do lekceważącej opinii o duchowym ubóstwie sztuki Grotowskiego, jaką przed kilkoma laty na tych samych łamach wyraził Kijowski, który pisał o zastępczym życiu duchowym, o mistyce dla widzów pozbawionych mistycznego instynktu, Woźniakowski dodał oskarżenie o bluźnierstwo – bluźnierstwo nie dorastające do bluźnierstw romantycznych.

Na poważniejszy skutek nie trzeba było długo czekać. Nieco ponad pół roku później głos w tej sprawie postanowił zabrać ni mniej, ni więcej, tylko prymas Polski. W kazaniu wygłoszonym 9 maja 1976 roku w kościele Na Skałce w Krakowie – w którym znajduje się Krypta Zasłużonych, gdzie spoczywa między innymi Wyspiański – kardynał Stefan Wyszyński powiedział:

Bóg nam przywrócił wolność, a co my z niej czynimy? Na co ją wykorzystujemy? Czy to ma być tylko wolność picia i upijania się, alkoholizmu i rozwiązłości, wolność wystawiania obrzydliwych sztuk teatralnych? Jak gdyby naszych artystów nie było już stać na nic lepszego, tylko na jakieś tam *Białe małżeństwo* czy *Apocalypsis cum figuris*. Obrzydliwości,

które się drukuje, wystawia się potem w teatrach, a Polacy, chociaż mówią o tych przedstawieniach – to prawdziwe świństwo – ale idą na nie, płacą pieniądze, siedzą i spluwają. Czy na to odzyskaliśmy wolność?¹⁹ (Wyszyński, 1992, s. 65)

Zestawienie z Różewiczem ujmij nie przynosiło – i było nieoczekiwane trafne²⁰. Ani Różewicz, ani Grotowski to nie byli jacyś tam tuzinkowi twórcy, tylko artyści należący w Polsce do absolutnej czołówki. Atak na nich, przypuszczony przez prymasa Polski, sugerował, że walka toczy się o rząd dusz.

I rzeczywiście. Jak wynika z ujawnionych dwadzieścia lat później tajnych dokumentów kościelnych, cztery miesiące wcześniej, w styczniu 1976 roku, w poufnych rozmowach sekretarza Konferencji Episkopatu Polski z kierownikiem Urzędu do Spraw Wyznań oraz z nadzorującym sprawy wewnętrzne sekretarzem Komitetu Centralnego PZPR, biskup Bronisław Dąbrowski złożył protest „przeciwko bluźnierczym wydawnictwom i spektaklom graniczącym z pornografią”, a wśród nich *Apocalypsis cum figuris* i *Białemu małżeństwu*²¹. Kierownik Urzędu do Spraw Wyznań Kazimierz Kąkol zgodził się z nim, potwierdzając, że utwory te szkodzą zdrowiu moralnemu narodu, i poradził zwrócić się do ministra kultury, by „wystąpić mocno przeciwko tym nadużyciom”²². I dokładnie to samo następnego dnia radził biskupowi Dąbrowskiemu sekretarz Stanisław Kania:

Reagować ostro na bluźnierstwa w pismach i z ambon. Chłostać bez miłosierdzia wszystko, co pornograficzne i panseksualistyczne. Macie do dyspozycji ambony. Piszcie do odpowiedzialnych za ten stan rzeczy w rządzie [tj. do ministra kultury i sztuki] mocno, będziemy waszymi sprzymierzeńcami. Dobro Narodu tego wymaga²³ (Dąbrowski, 1995, s. 234, 242).

Ale między Józefem Tejchmą, ministrem kultury i sztuki, a takim Kazimierzem Kąkolem była wielka różnica. To Tejchma w tym samym czasie, w lutym 1976 roku, wydał historyczną zgodę na skierowanie do realizacji *Człowieka z marmuru*, za co dwa lata później będzie zmuszony złożyć dymisję. Natomiast Kąkol zrobił sobie złą sławę jako czołowy propagandysta komunistyczny, podczas protestów studenckich w marcu 1968 roku bezpardonowo zwalczający dysydentów, przewodzący wtedy haniebną nagonce antysemitkiej. Teraz Kąkol w rozmowie z biskupem Dąbrowskim deklarował, że stanowcze wystąpienie Kościoła katolickiego przeciw, jak to nazwał, nadużyciom ze strony artystów władze uznają za pomoc w ujarzmianiu awangardystów, którzy mają upodobanie do zdegenerowanej sztuki Zachodu.

Gdy kilka miesięcy po tych poufnych rozmowach prymas Polski wygłaszał diatrybę przeciw utworom Różewicza i Grotowskiego, najwyraźniej szedł za tą radą i za radą sekretarza Komitetu Centralnego partii, żeby bez miłosierdzia chłostać pornografię. Jednak nie posunął się do napiętnowania tych utworów jako bluźnierczych, co w poufnych rozmowach z władzami sugerował sekretarz Konferencji Episkopatu

Polski, który posłużył się dosłowną formułą wyjętą z *Kodeksu Prawa Kanonicznego* (can. 1369: „*Qui in publico spectaculo vel... in scripto publice evulgato... blasphemiam profert... iusta poena puniatur*”), czyli „kto w publicznym spektaklu lub... w rozpowszechnionym piśmie... przedstawia albo głosi bluźnierstwo... ten powinien być ukarany sprawiedliwą karą”). Notabene obowiązujący w tamtym czasie Kodeks karny przewidywał za przestępstwa przeciwko wolności sumienia i wyznania (artykuł 198) karę grzywny, ograniczenia wolności lub pozbawienia wolności do lat dwóch.

Bluźnierstwo było częścią strategii twórczej Grotowskiego. W opublikowanym w 1965 roku manifestie *Ku teatrowi ubogiemu* pisał o spektaklu jako akcie transgresji.

Dlaczego zajmujemy się sztuką? Aby przekroczyć swoje bariery, wyjść z własnych ograniczeń, zapłacić to, co jest naszą pustką i kalektwem, zrealizować się czy też – jak wolalibyśmy to nazwać – dojść do spełnienia. Jest to nie stan, nie kondycja po prostu, ale proces, jakby mozolne dźwiganie się, w którym to, co w nas ciemne, ulega prześwieceniu²⁴. W tym zmaganiu się z prawdą o sobie, z przekraczaniem naszej życiowej maski, teatr przez namacalność, cielesność, fizjologiczność niemal, od dawna kojarzył mi się z miejscem prowokacji, z wyzwaniem rzucanym sobie, a przez to i widzowi (czy też widzowi, a przez to i sobie), z naruszaniem przyjętych stereotypów widzenia, odczuwania, osądzania, i to naruszaniem tym drastyczniejszym, że właśnie modelowanym w organizmie ludzkim, w oddechu, ciele, impulsach wewnętrznych; jest to problem naruszenia tabu, transgresji, która umożliwia nam poprzez szok zderzenia maski, i w pełnym ogołoceniu, odsłonięciu, w nagości oddanie się czemuś, co niezmiernie trudne do określenia, ale w czym zawiera się i Eros, i Charitas.

Odczuwałem pokusę operowania tutaj w obrębie sytuacji uświęconych tradycją, elementarnych, archaicznych, w obrębie sytuacji tabu (w zakresie religii, tradycji narodowej itp.). Odczuwałem potrzebę jakby zderzenia się z tymi wartościami, pełen fascynacji i nawet wewnętrznego drżenia, ale podległy pokusie bluźnierstwa, to znaczy naruszenia ich, przekroczenia czy może raczej konfrontacji, z pozycji doświadczeń jednostkowych, zahaczających o doświadczenia i przesady epoki. Niektórzy krytycy nazywali ten czynnik w naszych przedstawieniach „zderzeniem się z korzeniami”, inni – „dialektyką szyderstwa i apoteozy”, albo definiowano to „jako religię, która wyraża się przez bluźnierstwo, i miłość, przez nienawiść” (Grotowski, 2012, s. 251).

„Dialektyka szyderstwa i apoteozy” – formułka, którą Grotowski przejął na początku lat sześćdziesiątych z recenzji Tadeusza Kudlińskiego i za pomocą której chętnie opisywał preferowany przez siebie sposób oddziaływania na widzów – charakteryzowała też *Apocalypsis cum figuris*. Jak napisał Konstanty Puzyna, w spektaklu tym widz atakowany był „szyderstwem i wzniosłością, bluźnierstwem i sakrą” (Puzyna, 1971, s. 45).

Zaznaczyłem już, że Grotowski – tak jak Mistrz Eckhart – sądził, iż kto bluźni Bogu, ten Boga chwali. I jak w krytyce *Apocalypsis* Woźniakowski odróżnił bluźnierstwa tego spektaklu – bluźnierstwa obrzydliwe i mało ważne – od bluźnierstw dzieł romantycznych – bluźnierstw potężnych, silnie działających, autentycznych – tak z czasem teraz on zaczął odróżniać bluźnierstwo od profanacji. W wywiadzie udzielonym w 1993 roku Marianne Ahrne do filmu *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski* wyjaśniał:

trzeba dobrze widzieć różnicę między bluźnierstwem a profanacją. Profan to ktoś, kto nie zachowuje prawdziwego związku ze świętością, z boskością, ktoś, kto robi głupstwa, kto niszczy, wyśmiewa [świętość] – to właśnie jest profanacja – lub kto używa tego w zupełnie niskich celach. Bluźnierstwo natomiast to moment drżenia; drżymy, ponieważ dotknęliśmy czegoś świętego. Być może ta świętość jest już podeptana przez ludzi, być może podlega ona już ziemskiej administracji, jest wykrzywiona, zdeformowana, ale mimo wszystko pozostaje świętością. I tu bluźnierstwo jest sposobem odpowiedzi [Bogu], aby odtworzyć utracone więzi, przywrócić coś żyjącego. Tak, to jest jak walka z Bogiem – dla Boga. Być może walka z Kościołem? Jednak w rzeczywistości jest to dramatyczny związek między świętością a człowiekiem, który widzi wszystkie deformacje, ale jednocześnie pragnie odszukać coś żywego.

Jest taka stara opowieść hinduska, bardzo pouczająca. Przychodzi mędrzec do Boga i pyta: Ile wcieleń będę musiał przejść, aby się wyzwolić [z kołowrotu narodzin i śmierci, z sansary]? Odpowiada mu Bóg: Siedem. A gdybym Cię nienawidził? – pyta mędrzec. Bóg na to: Tylko trzy, bo wtedy będziesz myślał o Mnie cały czas. Tak właśnie działa bluźnierstwo. Jest coś bardzo typowego [w tym, że] w krajach o silnej tradycji sakralnej, religijnej – obojętnie, jak to nazwiecie – na przykład w Hiszpanii, bluźnierstwo było niezwykle rozwinięte... Nie ma bluźnierstwa [tam], [gdzie] nie ma żywego związku ze świętością. Tu jest klucz. Natomiast profanacja to inna sprawa – to brak poczucia świętości²⁵ (*Il Teatr Laboratorio...*, 1993, s. 2-3).

Rzuca się w oczy, że profanację pojmował Grotowski inaczej, niż jest ona zdefiniowana w *Kodeksie Prawa Kanonicznego*, i inaczej, niż została ona ujęta przez Giorgio Agambena w zbiorze esejów z 2005 roku. Jeżeli religii właściwa jest struktura podziału na sferę *sacrum* i sferę *profanum* oraz oddzielenia człowieka od Boga – Agamben mówi wręcz, że religia nie może istnieć bez separacji i że wszelka separacja jest ze swej istoty religijna – to jego zdaniem, profanacja byłaby metodą znoszenia separacji, a także, co więcej, poszukiwaniem nowych zastosowań dla tego, co zostało wyrwane *sacrum* i przywrócone użytkowaniu. Celem bluźnierstwa też miało być – jak w mistyce – zniesienie dystansu, oddzielenia od świętości, intymne – zażyłe, wewnętrzne, głębokie – jej użytkowanie. Jednak nawet jeśli Agamben mówi o profanacji jako drodze prowadzącej do osiągnięcia nowej integralności,

to przez tę integralność rozumie kompletność *sui generis* – kompletność skończenie i bezwarunkowo świecką. Natomiast w przypadku Grotowskiego przywrócenie bezpośredniego użytkowania świętości oznaczało powrót do właściwego spożytkowania owoców osobistego doświadczenia wewnętrznego (termin Georges'a Bataille'a) – użytkowania niezależnego od religii instytucjonalnej, od Kościoła²⁶.

W przytoczonej wypowiedzi Grotowskiego – uwaga! celowo wybrałem wariant z filmu – warto uwidocznic i zaakcentować zdanie: „Być może ta świętość jest już podeptana przez ludzi, być może podlega ona już ziemskiej administracji, jest wykrzywiona, zdeformowana”, którego dopowiedzeniem jest przyznanie, iż bluźnierstwo jest jak „walka z Kościołem”, walka prowadzona przez człowieka, „który widzi wszystkie deformacje”. Ale jeśli tak, to w bluźnierczej strategii Grotowskiego ukryte było chyba oskarżenie Kościoła katolickiego o zdradę ideałów chrześcijaństwa – podobne do oskarżenia z *Wielkiego Inkwizytora*, o którym Iwan (zwiedziony przez diabła) opowiada Aloszy w *Braciach Karamazow* Dostojewskiego.

Bo w optyce Grotowskiego to Kościół rzymskokatolicki dopuścił się zdrady ducha chrześcijaństwa. Dlatego w rozmowie z Osińskim stwierdził on, że jego ostatni spektakl opowiadał się „po stronie Chrystusa, a nie Szymona Piotra” (Osiński, 2013, s. 108), którzy – jak w *Wielkim Inkwizytorze* Chrystus i ojciec inkwizytor – byli przedstawieni jako antagoniści.

Hierarchom katolickim buntowniczo antykościelna postawa artystyczna tego twórcy zaczęła przeszkadzać chyba dopiero w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, gdy stało się jasne, że w Polsce toczy się walka o rząd dusz między słabnącymi władzami komunistycznymi, organizującą się i coraz prężniej działającą opozycją antykomunistyczną oraz Kościołem, usiłującym pośredniczyć między społeczeństwem a władzami, tracącymi powoli jakąkolwiek legitymizację, i sympatyzującym z dysydentami. Ta tendencja wzmacniała się zasadniczo i zdołała nieoczekiwany wymiar, gdy w październiku 1978 roku papieżem zostanie kardynał Karol Wojtyła.

Tymczasem dwa lata wcześniej, w październiku 1976 roku, Jan Błoński, jeszcze inny kolega Flaszena z krakowskiej szkoły krytyków, autor opublikowanej w 1969 roku ważnej, dotyczącej sedna syntezy *Teatr Laboratorium*, wygłosił w Polskiej Akademii Nauk odczyt *Grotowski dzisiaj*, w którym konstatał odejście Grotowskiego w ostatnich latach od tragizmu ofiary – jako *idée fixe* jego teatru – w stronę jakiejś mistyki panteistycznej. Siedem lat wcześniej Błoński dowodził, że we wszystkich swoich przedstawieniach – nawet w historii Fausta, który zaprzedał duszę diabłu – Grotowski natrętnie przedstawiał ofiarę, i to wciąż jeden i ten sam jej obraz: śmierć Chrystusa. Dlatego jego teatr, w którym wartości poddawane były drastycznej próbie, który przeto opierał się na głębokim zrozumieniu przeżycia tragizmu²⁷, uznał wtedy za z istoty swej chrześcijański.

Po *Apocalypsis* natrętność ofiary zniknęła z wypowiedzi Grotowskiego i odchodząc, zabrało także teatr.

Jest coś bardzo przejmującego w tym końcu Instytutu jako teatru. Czy nie od misterium zaczął się teatr europejski? Ale w końcu moglibyśmy obejść się bez teatru, jak obchodziło się przez dziesięć wieków chrześcijaństwo. Jakże jednak obejść się bez Chrystusa? (Błoński, 1981, s. 129)

Nawet jeżeli po latach wnioski Błońskiego miały okazać się zbyt daleko idące, skoro Grotowskiego do samego końca zaprzętało orędzie Jezusa, w każdym razie to przekazane w *Ewangeliu Tomasa*, to jednak jego analiza najwyraźniej uraziła artystę w czułe miejsce. Świadczy o tym chociażby fakt, że w prywatnych rozmowach z Osińskim wiele razy, obsesyjnie, powracał do analizy Błońskiego, kategorycznie zaprzeczając, jakoby w *Apocalypsis cum figuris* miał wyrzucić Chrystusa – i jednocześnie oskarżając krytyka, że przemówiła przez niego „tępotą prawomyślnego katolicyzmu” (Osiński, 2013, s. 155).

Ale Błoński bardzo dobrze wyczuł, że chrześcijaństwo Grotowskiego ma jakiś rys osobliwy – i że jest mało katechizmowy. Może rzeczywiście pomylił się, zaliczając światopogląd Grotowskiego do rodziny mistyk panteistycznych: „Wschodnie mistyki podmywają tradycje Zachodu” (Błoński, 1981, s. 121) – konstatował, ubolewając. Grotowski to korygował, przyznając się do panenteizmu²⁸ – takiego, jak ten przypisywany wedancie; jednak to znamienne, że nie powołał się przy tym na Jana Szkota Eriugena czy Mikołaja z Kuzy.

W ostatnim okresie poszukiwań Grotowski kojarzył swój światopogląd z mistyką głębi Mistrza Eckharta, dominikana oskarżonego o herezję – jego nauczanie uważa się niekiedy za mistyczny ateizm! – mistyką, którą z kolei porównuje się z adwajtą, szkołą wedanty stworzoną przez Śankarę. I wyróżniał jedno pismo święte: *Ewangelię Tomasa* z biblioteki z Nadż Hammadi. Ewangelia ta różni się od ewangelii kanonicznych przede wszystkim tym, że w ogóle nie zawiera opowieści na temat czynu zbawczego Jezusa, nie ma w niej nawet wzmianki o ukrzyżowaniu i zmartwychwstaniu. I o ile w Nowym Testamencie Jezus objawia się wszystkim ludziom i pragnie zbawić wszystkich, o tyle w *Ewangeliu Tomasa* nie zbawia przez śmierć i zmartwychwstanie, raczej dopomaga się zbawić innym przez poznanie, *gnōsis*²⁹. Chodzi tu o indywidualny związek człowieka z Bogiem, zawsze wywalczony w czynnym dociekaniu, w szukaniu wiedzy, które w praktyce oznacza powrót do siebie samego, wywołany przypomnieniem, czym jesteśmy z pochodzenia i z istoty, przywracający nam nasze autentyczne istnienie i naszą całość.

Dwadzieścia lat później Grotowski powiedział Osińskiemu w prywatnej rozmowie, że wystąpienie Błońskiego w październiku 1976 roku było „bardzo niebezpieczne” (Osiński, 2013, s. 145) dla kierowanej przez niego placówki. Uważał, że krytyk dostarczył argumentów przeciwnikom prowadzonych przez niego poszukiwań – zarówno po stronie kościelnej, jak i państwowej. Jednak zarzuty formułowane czy to w tajnych rozmowach sekretarza Konferencji Episkopatu

Polski z kierownikiem Urzędu do Spraw Wyznań i z sekretarzem Komitetu Centralnego PZPR w styczniu 1976 roku, czy to w diatrybie wygłoszonej w maju tego roku przez prymasa Polski, dotyczyły raczej przestępstwa przeciw „zdrowiu moralnemu Narodu”: obrzydliwości, o których ogólnie mówił w kościele Na Skalce kardynał Wyszyński, minister Kąkol skonkretyzował, stwierdzając: „Sztuka Grotowskiego jest apoteozą homoseksualizmu” (Dąbrowski, 1995, s. 234). I tego rodzaju zarzuty mogły raczej wywodzić się z artykułu Woźniakowskiego, prominentnego działacza katolickiego, który w *Apocalypsis cum figuris* dopatrywał się, w październiku 1975 roku, „obrzydlivych bluźnierstw”, a nie z eseju Błońskiego – jako odczyt wygłoszonego w Polskiej Akademii Nauk dla wąskiego, elitarnego grona badaczy, a następnie opublikowanego w niskonakładowym, naukowym czasopiśmie filologów.

Nawet jeśli więc esej Błońskiego dostarczył argumentów przeciwnikom Grotowskiego, to hierarchowie wcale ich nie użyli. Grotowski jako heretyk ich nie interesował. Oburzały ich wątki obyczajowe w jego dziele – rzekomo pornograficzne. (I stąd znamienne zestawienie z *Białym małżeństwem* Różewicza). Charakter tej krytyki obnaża, kolejny raz, teologiczne niedomaganie polskiego katolicyzmu i jego obsesję na punkcie seksu.

Grotowski też miał coś w rodzaju obsesji na tym punkcie: każdy tekst poświęcony jego pracy czytał, sprawdzając, czy nie ma tam czasem czegoś, do czego – jak mawiał – mogłaby się przyczepić Dulska³⁰.

W styczniu 1979 roku wrocławskie wydawnictwo Ossolineum opublikowało powieść Józefa Łozińskiego pod tytułem *Pantokrator*. Była to powieść z kluczem: tytułowy Pantokrator³¹ to Grotowski, teatr NUM to Laboratorium. Powieść można było odczytywać jako paszkwil i jej autor prawdopodobnie liczył na to, że zdobędzie rozgłos, wywołując skandal: na okładce nie było kto, tylko sam Andrzej Falkiewicz pisał, że język bohaterów to mieszanina mesjanizmu i podmiejskiej gwary, młodopolszczyzny i żargonu podsłuchanego w Klubie Związków Twórczych, młodzieżowego slangu i grotowszczyzny, która może obrażać ludzi kulturalnych – „i”, dodawał w nawiasie, „nawet pewnie ma obrażać” (Łoziński, 1979)³².

Odnosząc się w prywatnej rozmowie ze mną do tej powieści, Grotowski wysunął tylko jedno zastrzeżenie: że mieszkanie Pantokratora, opisane przez Łozińskiego, to przecież nie jego mieszkanie na Kościuszki, tylko mieszkanie Henryka Tomaszewskiego przy św. Jadwigi... Ale to najwyraźniej była metonimia, bo raczej nie chodziło mu o kolekcję, z których słynął twórca Wrocławskiego Teatru Pantomimy i które teraz są ozdobą Muzeum Teatru przy placu Wolności – w trzizbowej części, zaprojektowanej, jak czytamy na oficjalnej stronie placówki, „jeszcze za życia Stefana Kaysera, mima WTP i – przez 30 lat – partnera Henryka Tomaszewskiego” (Muzeum, 2011). Grotowski panicznie bał się posądzenia o homoseksualizm.

3.

Kiedy w czerwcu 1979 roku Grotowski dał wywiad „Trybunie Ludu”, raczej zawiodła go intuicja. Ten wywiad w najważniejszej partyjnej gazecie, tubie propagandy reżymowej, ukazał się niecałe dwa tygodnie po zakończeniu pierwszej pielgrzymki papieża do Polski.

Gdy w październiku 1978 roku Wojtyła został wybrany na papieża, stało się jasne, że Kościół rzymskokatolicki zacznie odgrywać w PRL nową rolę. Ukazała to wyrażenie właśnie pierwsza pielgrzymka, z którą jako papież Jan Paweł II przybył do ojczyzny – i już pierwszy jej dzień, 2 czerwca 1979 roku, kiedy to złożył wizytę w Belwederze, przedwojennej siedzibie Naczelnika Państwa, gdzie spotykał się z I sekretarzem Edwardem Gierkiem, przejechał tryumfalnie przez miasto, entuzjastycznie witany, a następnie na warszawskim placu Zwycięstwa, przed Grobem Nieznanego Żołnierza, wygłosił historyczną homilię do trzystu tysięcy zgromadzonych. Gdy rok później, w połowie sierpnia 1980 roku, rozpoczął się strajk w Stoczni Gdańskiej im. Lenina, który pociągnął za sobą strajk siedmiuset zakładów w całej Polsce i doprowadził do podpisania porozumień z władzami, a w konsekwencji do utworzenia we wrześniu niezależnego związku zawodowego „Solidarność”³³, ten ciąg wydarzeń przez wielu postrzegany był jako następstwo wspomnianej homilii.

Spółeczny kontekst działalności Grotowskiego w Polsce stał się wówczas trudniejszy niż kiedykolwiek. Wprawdzie pozycja Kościoła rzymskokatolickiego nie od razu ustaliła się jako hegemoniczna. Było to konsekwencją ostrożnego stosunku prymasa Polski do strajków sierpniowych. Najpierw w bazylice w Wambierzycach, a potem w sanktuarium jasnogórskim kardynał Wyszyński nawoływał strajkujących do przejęcia się odpowiedzialnością za losy kraju i zalecał roztropne stopniowanie żądań wobec władz, a przede wszystkim powrót do pracy, uznawał bowiem strajk za argument zbyt kosztowny, godzący rykoszetem w życie całego narodu. Ponieważ homilia ta została propagandowo wykorzystana przez władze i była przez strajkujących przyjęta z ogromnym rozczarowaniem, Kościół nie tylko nie odegrał większej roli przy podpisaniu porozumień sierpniowych i powołaniu do życia wolnych związków zawodowych, ale ryzykował zepchnięcie na boczny tor dokonujących się w Polsce procesów społecznych i wydarzeń politycznych. Nie pomogła depesza, jaką kardynał Wyszyński otrzymał od Jana Pawła II, w której papież zapewniał, że modli się, aby Episkopat Polski z prymasem na czele umiał sprostać historycznej chwili i by dopomógł Polakom w walce o sprawiedliwość i prawo do własnego życia i rozwoju. Dopiero po bezpośrednich rozmowach z papieżem, odbytych podczas dłuższego pobytu w Watykanie na przełomie października i listopada, prymas zdecydował się zmanifestować swoje poparcie dla rodzącego się ruchu, i od razu w dniu powrotu z Rzymu spotkał się z delegacją „Solidarności” na czele z przewodniczącym Lechem Wałęsą.

Kardynał Wyszyński, który w latach pięćdziesiątych był przez ponad trzy lata internowany przez władze – uwolniony

w okresie odwilży w 1956 roku – w czasie strajków sierpniowych obawiał się interwencji Armii Radzieckiej, takiej jak ta podczas rewolucji węgierskiej w listopadzie 1956 roku, czy wojsk Układu Warszawskiego, jak ta w Czechosłowacji w sierpniu 1968 roku, w reakcji na praską wiosnę.

Prawdopodobnie to była przyczyna jego ówczesnej ostrożności, źle społecznie odebranej, krytykowanej jako bojaźliwe asekuranctwo.

Ale Grotowski podobnie: w całym okresie tak zwanego karnawału „Solidarności” prognozował interwencję w Polsce wojsk Układu Warszawskiego. Było to w jego przypadku nie tylko wynikiem analizy rozwijającej się wówczas sytuacji wewnętrznej i zewnętrznej Polski, ale też najprawdopodobniej wiązało się ze wspomnieniem wydarzeń, jakie rozegrały się w Polsce podczas okresu społecznego wrzenia w 1956 roku³⁴, kiedy to Grotowski, po powrocie ze studiów reżyserkich w Moskwie, uaktywnił się jako zaangażowany działacz polityczny.

Te obawy Grotowskiego, wzmacniane dodatkowo przez takie wydarzenia, jak manewry „Sojuz-81”, prowadzone na terenie Polski w marcu 1981 roku, przedłużone bezterminowo po prowokacji bydgoskiej – pobiciu działaczy „Solidarności” – czy odbywane we wrześniu na terenie Ukrainy, Białorusi, Litwy i na wodach Bałtyku manewry „Zapad-81” – największe manewry wojskowe w historii! – przeprowadzane akurat w czasie pierwszego zjazdu delegatów „Solidarności”, całkiem opanowały jego ocenę sytuacji politycznej. Zaraz po zrealizowaniu pierwszego tak zwanego seminarium warsztatowego *Teatru Źródeł*, które zakończyło się w sierpniu 1980 roku, i przez cały okres przygotowań do drugiego seminarium warsztatowego, zaplanowanego na lato 1982 roku – przygotowań zakłóconych wprowadzeniem w Polsce stanu wojennego – Grotowski w rozmowach prywatnych formułował prognozy skrajnie pesymistyczne. Zaczął wtedy kolekcjonować, do pewnego stopnia ostentacyjnie, dawne – jeszcze z czasów II wojny światowej – przepisy na domowy wypiek chleba.

Toteż gdy amerykańska ekipa filmowa, kierowana przez Mercedes Gregory i Jill Godmilow, akurat przebywająca w Polsce, żeby zrealizować film *With Jerzy Grotowski, Nienadówka, 1980* – drugi z zaplanowanych dokumentów o pracy Grotowskiego i Teatru Laboratorium³⁵ – spontanicznie chciała pojechać do Gdańska, żeby nakręcić materiał o rodzącym się niezależnym związku zawodowym „Solidarność”, Grotowski ją zniechęcał – skutecznie. Jak wspomina Jill Godmilow:

Wtedy nie było jeszcze wiadomo, co z tego wyniknie. To był sam początek strajku, a my przebywaliśmy w Polsce na zaproszenie Grotowskiego. W tamtych czasach do Polski przyjeżdżało się na zaproszenie konkretnej osoby. Grotowski się martwił, że w Gdańsku nas aresztują, a wszystkie nasze materiały – łącznie z tymi z *Nienadówki* – oraz cały nasz sprzęt zostaną skonfiskowane³⁶. Nie chciał kłopotów, nie mógł wziąć za nas odpowiedzialności. Poprosił, bym nie

jechała do Gdańska. W filmie *Far from Poland* [zrealizowanym w 1984 roku] jest scena, w której słychać głos Elżbiety Czyżewskiej [mieszkającej w Nowym Jorku] perswadującej mi: „Nie rób tego filmu, a za pieniądze, które zebrałaś, kup jedzenie i wyślij do Polski”. Tę scenę zainspirował Grotowski³⁷ (Godmilow, 2015).

Pesymizm Grotowskiego łatwo połączył się z jego gnostycznym światopoglądem. To połączenie najpełniej wyraziło się w toku jego spotkania z uczestnikami seminarium Marii Janion na Uniwersytecie Gdańskim, które odbyło się w marcu 1981 roku, notabene nazajutrz po prowokacji bydgoskiej. Na początku spotkania Grotowski odczytał wybrane fragmenty tekstu Martina Bubera *Fałszywi prorocy*, który latem poprzedniego roku ukazał się w poświęconym temu myślicielowi numerze miesięcznika „Znak”. Wybrał zaś takie fragmenty, które – jak podkreślił po latach – „wydawały się bezpośrednio niemal odnosić do wydarzeń tamtego konkretnego dnia i czasu” (Grotowski, 2012, s. 740). Tekst Bubera (napisany w 1940 roku, w przededniu Szoa) nawiązywał do tego rozdziału biblijnej *Księgi Jeremiasza*, w którym przedstawiony został spór proroka Jeremiasza z prorokiem Chananiašem, przepowiadającym Izraelowi pomyślność. Pisał Buber:

Chananiaš jest szczerym patriotą; być patriotą to znaczy, według jego przekonania, być takim, jak on jest. Według jego przekonania Jeremiaszowi nie dostaje miłości ojczyzny; jakże bowiem inaczej mógłby żądać od swego ludu włożenia szyi w jarzmo [króla babilońskiego]? Ale Jeremiasza dręczy konkretna troska o to, co jest: „Dlaczego to miasto ma się obrócić w gruzy?” (*Jr* 27, 17).

Chananiaš nie zna takich trosk; po to ma swój patriotyzm, który go przed nimi broni. To, co nazywa on ojczyzną, jest pojęciem politycznym; ojczyzna Jeremiasza to ludzkie skupisko, żywe i podlegające śmierci. Jego Bóg nie chce, aby ono umarło. Pod jarzmem [króla babilońskiego] chce je zachować przy życiu.

Chananiaš uważa siebie za wielkiego polityka, bowiem w jego przekonaniu udaje mu się w godzinie niebezpieczeństwa podtrzymać siłę oporu narodu. W rzeczywistości jednak udaje mu się tylko podtrzymać iluzję, z której rozwianiem cała siła narodu załamie się. Jeremiasz chce właśnie przed tym Izraela uratować. Nie ma innej drogi ratunku poza tą stromą i kamienistą, wiodącą poprzez uznanie rzeczywistości. Stopy krwawią i grozi zawrót głowy, ale to jest właśnie ta droga.

Prawdziwi prorocy są politykami-realistami, głoszą bowiem swoje posłanie polityczne w oparciu o całość rzeczywistości historycznej, którą dane im jest widzieć. Prorocy fałszywi, politycy-„iluzjoniści”, siłą swego pragnienia odrywają jeden strzęp od rzeczywistości historycznej i wplatają go w swoją barwną iluzję. Kiedy chcą oddziaływać sugestyjnie, prezentują wspaniałe barwy; kiedy ich zaś pytać o zawartą w nich prawdę, podnoszą w górę ów strzęp (Buber, 1980, s. 836).

Tę analizę na pewno można było odnieść do rozwoju wydarzeń w Polsce w okresie tak zwanego karnawału „Solidarności”: prorocy, szczerzy patrioci, a jednocześnie, niestety, politycy-iluzjoniści, którzy – jak Chananiasz – połamali wtedy jarzmo drewniane, mimowolnie przygotowywali zamiast niego jarzmo żelazne (*Jr* 28, 13), czyli stan wojenny. Prawdopodobnie to Grotowski chciał powiedzieć, proroczo, w Gdańsku w marcu 1981 roku.

Ale Grotowski zabiegał o spotkanie w Gdańsku chyba z innego jeszcze powodu. Ponieważ w 1980 roku – roku strajków, podpisania porozumień sierpniowych i powstania „Solidarności” – znalazł się z dala od głównego nurtu wydarzeń w Polsce, dopiero co zjadliwie skrytykowany publicznie przez Lecha Racza, młodszego kolegę, w jakimś sensie ucznia, a jednocześnie czołowego wśród twórców teatralnych dysydenta – za to, że nie zdaje sobie sprawy z podejrzanej roli, jaką zaczął, chcąc nie chcąc, faktycznie spełniać w społeczeństwie polskim – szukał Grotowski mądrego sposobu wyrażenia i uwydatnienia swojego stanowiska. Na nawrócenie się polityczne i przejście w szeregi ruchu dysydenckiego było chyba za późno – i to o dobre pięć lat; poza tym nawet jeśli wykonalne, to byłoby ono z pewnością gestem nieznosnie teatralnym; przede wszystkim jednak byłby to gest naciągany, niezgodny z jego oceną sytuacji i w ogóle poglądem na znaczenie polityki. Nie należy się więc dziwić, że nazwiska Jerzego Grotowskiego nie ma wśród sygnatariuszy powstałego 20 sierpnia 1980 roku *Apelu 64* intelektualistów, wzywającego władzę do uznania gdańskiego komitetu strajkowego i podjęcia z nim rozmów, który odegrał kluczową rolę w ówczesnych wydarzeniach politycznych³⁸.

Nie mając wielkiego wyboru, Grotowski zrobił coś bardziej finezyjnego.

Tak się złożyło, że to właśnie w Gdańsku, mieście wsławnym rewoltą robotniczą w grudniu 1970 roku i dziesięć lat później strajkiem sierpniowym, mieście będącym kolebką „Solidarności”, na tamtejszym Uniwersytecie prowadziła legendarne seminarium Maria Janion, autorka głośnej tezy o żywotności paradygmatu romantycznego w kulturze polskiej XX wieku (zresztą sygnatariuszka *Apelu 64*). We wrześniu 1980 roku wyszła drukiem jej książka – znamienity tytuł – *Odnawianie znaczeń*. Była tam mowa o współczesnych wcieleniach romantyzmu, zaszeregowanych przez badaczkę do formacji zwanej przez nią „neoneoromantyzmem” (Janion, 1980, s. 56). Co prawda, nazwisko Grotowskiego nie pojawiło się na kartach tej książki, jednak oczywiście jego twórczość – zarówno teatralna i parateatralna jak też, nazwijmy to, pararytualna w przedsięwzięciu *Teatr Źródeł* – mieściła się w granicach tej formacji.

We wcześniejszej książce Marii Janion, zatytułowanej – też znamienity tytuł – *Gorączka romantyczna*, była mowa o romantycznym poszukiwaniu tego, co ukryte i zapomniane – tradycji pojętej jako wiedza tajemna, przynosząca „hipotezę życia duchowego”; o charakterystycznej dla romantyzmu „intuicji źródła” jako punktu centralnego zawierającego w sobie tajemnicę, będącą jednocześnie tajemnicą człowieka

i Boga; oraz o specyficznym romantycznym aktywizmie polegającym na przejściu „od historii do religii”, ale swoistej religii romantyków – religii „synkretystycznej” – będącej w istocie antropologią i pojętej jako działanie zmierzające do poznania i kultywowania podstawowej kondycji człowieka – istnienia zakorzenionego w bycie istotowym (Janion, 1975, s. 47, 84, 15, 45). Ta interpretacja romantyzmu z książki Janion pasowała jak ulał do przedsięwzięcia *Teatr Źródeł*, które Grotowski właśnie realizował, nawet jeżeli przedsięwzięcie to nie miało nic wspólnego z żadnym z ustalonych w Polsce dwóch kanonów romantyzmu: tyteizmem i mesjanizmem.

Istniała więc mocna merytoryczna podstawa spotkania Grotowskiego z uczestnikami seminarium Marii Janion na Uniwersytecie Gdańskim, o które on dyskretnie i zręcznie zabiegał i do którego doszło 20 marca 1981 roku. Ale było jeszcze coś.

W *Gorączce romantycznej* badaczka zwracała uwagę na kapitalny fakt, że w epoce romantyzmu „przemianą świadomości społecznej kierował – poeta”, który jako „prorok, przywódca młodzieży, a tym samym narodu, budzący historyczne zbiorowe emocje, jakich przedtem nigdy pisarze nie wywoływali, stawał się potęgą społeczną i siłą polityczną o niespotykanych rozmiarach” (Janion 1975: 38). Jest rzeczą wręcz uderzającą, jak bardzo ta charakterystyka pasuje do roli, jaką w latach siedemdziesiątych zaczynał odgrywać Grotowski – przez krytyków zwany prorokiem czy guru³⁹.

W liście do Stanisława Rośka, wydawcy nieautoryzowanej rekonstrukcji przebiegu gdańskiego spotkania, napisanym po siedmiu latach, Grotowski specjalnie podkreślił, że kwestię wydobył z tekstu Bubera o sporze proroka Jeremiasza z prorokiem Chananiaszem, jaką można by odnieść do aktualnych wydarzeń tamtego konkretnego dnia – a więc nazajutrz po prowokacji bydgoskiej – on formułował „tylko przez dobór cytatów, nie definiując go inaczej – sam – w ogóle”, oraz że jest to ta sama kwestia, która została wówczas wydobyta z zapisu rozmowy Maggida (Magida, Kaznodziei), czyli rabiego Izraela (Jisroela) z Kozienic⁴⁰, z księciem Adamem Jerzym Czartoryskim. I dodał: „Trzeba przeczytać ten opis w *Gogu i Magogu* [Bubera], aby zrozumieć, jak wiele chasyd miał do powiedzenia księciu Polakowi – i jak dobrze mu radził” (Grotowski, 2012, s. 740). Jest to wskazówka, która może mówić więcej, niż wydaje się w pierwszej chwili. Warto bowiem zwrócić uwagę na fakt, że to nie cadyk przyszedł do księcia, lecz Czartoryski – wówczas minister spraw zagranicznych Rosji – udał się w 1805 roku, zresztą już drugi raz w życiu, do Kaznodziei z Kozienic po radę. Cadyk przestrzegł księcia przed poszukiwaniem ocalenia u mocarzy ziemskich, roztaczających tylko złudne miraż: miał na myśli chyba i cara Aleksandra, i cesarza Napoleona.

Skoro Grotowski nie znalazł się wśród sygnatariuszy *Apelu 64*, skoro nie należał do grona intelektualistów współtworzących ruch „Solidarności”, skoro w ogóle pozostawał na marginesie wydarzeń społecznych i politycznych w Polsce w 1980 i 1981 roku, to pozostawała mu do odegrania tylko rola podobna do tej, jaką w czasach napoleońskich odgrywali

tacy prorocy, jak Kaznodzieja z Kozienic. Grotowski nie pojechałby do Wałęsy – jak dwaj sygnatariusze *Apelu 64*. Czy z subtelnych aluzji we wspomnianym liście mielibyśmy się może domyślać, że w 1981 roku nie wykluczał możliwości, iż pewnego dnia to Wałęsa – jeśli będzie tak mądry jak swego czasu Czarotoryski – odwiedzi go, żeby usłyszeć, jak wiele Grotowski miałby mu do powiedzenia i jak dobrze by mu poradził?

Nieodparcie nasuwa się pytanie, kogo w 1981 roku Grotowski uważał za mocarzy ziemskich, którzy roztaczaliby przed Polską miraże, i kim miałby być ów mąż, który chciałby panować nad wydarzeniami? Czy po prostu Ronalda Reagana, który w styczniu objął urząd prezydenta Stanów Zjednoczonych i który w polityce zagranicznej kierował się doktryną skupioną na walce z ZSRR, dwa lata później nazwanym przezeń „imperium zła” – czy może jednak Jana Pawła II⁴¹? Jednak w Polsce papież postrzegany był nie tylko jako następca świętego Piotra i głowa państwa watykańskiego, ale też jako poeta i dramaturg: w 1979 roku ukazały się nakładem Wydawnictwa „Znak” w Krakowie jego *Poezje i dramaty*, a w grudniu 1980 roku w krakowskim Teatrze im. Słowackiego miała miejsce premiera jego dramatu *Brat naszego Boga* w reżyserii Krystyny Skuszanki (z muzyką Krzysztofa Pendereckiego). Czy ten byłby aktor, cieszący się sławą charyzmatycznego mówcy, zaakceptowałby tytuł proroka?

Na ten tytuł zaczął tymczasem zasługiwać Czesław Miłosz, gdy we wrześniu 1980 otrzymał Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury. W Polsce od 1951 roku cenzura nie pozwalała publikować jego tekstów – w ogóle nie było wolno wymieniać jego nazwiska, nawet w opracowaniach naukowych. Książki Miłosza były przemycane z zagranicy i przedrukowywane w drugim obiegu. Ale to tylko przyczyniało się do kojarzenia go z Mickiewiczem, który też był wygnaniem i którego twórczość w kraju była zakazana; to też pracowało na jego sławę jako proroka. I gdy w czerwcu 1981 roku Miłosz, po trzydziestu latach pobytu na emigracji, przyleciał z dwutygodniową wizytą do Polski, witany był jak prorok. Gdy jakieś dziecko w Warszawie poprosiło go o złożenie autografu na tomie poezji Słowackiego, Miłosz, niezrażony, wpisał: „W zastępstwie – Czesław Miłosz”⁴². W czasie tej podróży poeta spotkał się nie tylko z dysydentami, którzy w Niezależnej Oficynie Wydawniczej NOWA w Warszawie drukowali jego dzieła w formie samizdatów, ale też odwiedził Stocznnię Gdańską im. Lenina, gdzie niecały rok wcześniej rozegrały się historyczne wydarzenia: strajk i podpisanie porozumień sierpniowych. Jego wizyta przypominała pielgrzymkę Jana Pawła II – publiczność oczekiwała, że tak jak papież wiernym, on będzie się udzielał czytelnikom. Jednym z najważniejszych punktów programu jego pobytu w Warszawie było spotkanie ze studentami w legendarnym klubie „Stodoła” – tym samym, gdzie rok wcześniej „nieznani sprawcy” udaremniili pokaz spektaklu *Ach, jakże godnie żyliśmy* Teatru Ósmego Dnia: miejsc siedzących było tysiąc, ale wpuszczono półtora tysiąca uczestników – poeta wspominał

potem, że atmosfera tam panowała taka, jakby za chwilę miało wybuchnąć powstanie.

Gdy na dziedzińcu KUL-u stali ramię w ramię z Wałęsą – ktoś z witających ich gospodarzy pomylił się i powitał „Czesława Wałęsę”⁴³ (*sic!*). Ale w rozmowie z Wałęsą w zaciśniętym gabinecie rektora Miłosz wyznał:

Ja jestem gryziopiórek. Siedzę w moim pokoju, piszę jakieś rzeczy i nigdy nie myślałem nawet, że te rzeczy będą jakoś tak publicznie recytowane. Kiedyś piętnaście osób to była dla mnie publiczność⁴⁴ (Miłosz, 2010, s. 734).

Z różnych powodów poeta nie chciał zaakceptować roli proroka. Ten tytuł był skłonny oddać Janowi Pawłowi II, o którym pisał wprost, że to „polski romantyk” zasiadający na papieskim tronie, i w którym dostrzegał romantycznego proroka:

Cudzoziemcy nie zgadli, skąd ukryta siła
U kleryka z Wadowic. Modlitwa, prorocstwo
Poetów nie uznanych przez postęp i pieniądź,
Choć królom byli równi, czekały na Ciebie,
Abyś za nich oznajmił *urbi et orbi*,
Że dzieje nie są zamęt, ale ład szeroki⁴⁵.

Sam Miłosz miał na dzieje pogląd o wiele mniej uładowany. W *Ziemi Ulro*⁴⁶ odwołując się do (tak zwanych przez Auguste’a Viatte’a) okultystycznych źródeł romantyzmu, nakreślił własne jego pojmowanie – jako epoki nowoczesnej naznaczonej kryzysem tradycyjnych doktryn religijnych, emancypacją światopoglądu naukowego i próbami formułowania metafizycznej alternatywy dla niego. Sam wpisywał się w ten nurt, zastanawiając się, czy rosnące zamiłowanie do ezoteryzmu nie doprowadziło go w końcu do gnozy. Chyba dlatego o napisanie wprowadzenia do *Ziemi Ulro* poprosił księdza Józefa Sadzika, który prośbę spełnił, jednak już na samym początku wprowadzenia poinformował czytelnika – czyżby dla asekuracji? – że został do tego zmuszony przez autora.

Miłosz przyjaźnił się z księdzem Sadzikim – pallotynem, który doktoryzował się z estetyki Heideggera, założycielem paryskich Éditions du Dialogue, gdzie ukazały się przekłady ksiąg biblijnych, dokonane przez poetę właśnie za jego namową; przyjaźnił się też z księdzem Thomasem Mertonem, trapiistą, pisarzem, otwartym na religie wschodnie, autorem między innymi takich książek, jak *Droga Chuang Tzu*, *Mistycy i mistrzowie zen* czy *Zen i ptaki żądzę*. Podobno w Berkeley Miłosz systematycznie chodził na niedzielną mszę do dominikańskiego kościoła Marii Magdaleny. Po odebraniu w grudniu 1980 roku Nagrody Nobla prosto ze Sztokholmu poleciał do Rzymu – na prywatną audiencję u Jana Pawła II: był to gest w najwyższym stopniu znaczący.

Jednak gdy podczas jego tryumfalnej podróży po Polsce w czerwcu 1981 roku arcybiskup Franciszek Macharski zaproponował mu spotkanie z czytelnikami w kościele Mariackim w Krakowie, odmówił. A w czasie uroczystości nadania

mu tytułu doktora *honoris causa* przez Katolicki Uniwersytet Lubelski w odpowiedzi na odczytany list pochwalny kardynała Wyszyńskiego, utrzymany w niesłychanie podniosłej tonacji, oświadczył: „czuję się w obowiązku stwierdzić, że nie jestem poetą katolickim” (Miłosz, 2006b, s. 497).

Dziesięć lat później, gdy Polska weszła już na drogę transformacji ustrojowej, Miłosz wslawił się artykułem *Państwo wyznaniowe?*, który ukazał się drukiem w „Gazecie Wyborczej”. W tym artykule poeta przypomniał – znaną z *Ziemi Ulro* – swoją diagnozę epoki nowoczesnej, naznaczonej erozją wyobraźni religijnej, która rozpadła się pod naciskiem nauki i techniki i od której oddzieliła się literatura i sztuka. Toteż „jeżeli silna jest u ludzi nadal potrzeba wiary, jest to, zwłaszcza u młodych pokoleń, wiara bezdomna, poszukująca, jednak niekoniecznie zwracająca się ku chrześcijaństwu” (Miłosz, 1991). Przyznał jednocześnie, że w Polsce Kościół katolicki utrzymał i umocnił w ciągu ostatniego półwiecza – podczas II wojny światowej pod okupacją hitlerowską, a potem w ciągu czterdziestu pięciu lat rządów komunistycznych – pozycję urzędu nauczycielskiego, gromadząc znaczny kapitał społeczny.

Polska stała się krajem dwóch hierarchii, tej pozornej, komunistycznego aparatu, i prawdziwej, na której czele stał Kardynał Wyszyński, niejako regent niewidzialnej monarchii. Miał on szczęście dożyć chwili, kiedy przekazał władzę w ręce króla, którym okazał się jeden z jego biskupów, Karol Wojtyła, wyniesiony na tron papieski jako pierwszy w historii papież Słowianin. Ten niezwykle, paradygmatyczny moralitet, odegrany przez samą historię, zapadł głęboko w świadomość Polaków i przyczynia się do zachowania Polski jako wyspy wierności wobec Kościoła wśród mocno zdechrystianizowanych krajów zarówno na zachód, jak i na wschód od jej granic (Miłosz, 1991).

To dlatego w Polsce kościoły są pełne wiernych – „i oto Polak ukazuje się w świecie jako *unus defensor Mariae*”⁴⁷, a polski papież podtrzymuje chrześcijańską nadzieję, która chce być wobec świata «znakiem sprzeciwu» (Miłosz, 1991). Kościół katolicki w Polsce opiera się na więziach społecznych łączących członków społeczności lokalnych, jest to więc typ religijności horyzontalnej, która w tej części Europy łatwo sprzęga się z nacjonalizmem, reakcyjnością, obskurantyzmem⁴⁸.

Gdy więc w wyniku rozmów okrągłego stołu i częściowo wolnych wyborów do parlamentu w czerwcu 1989 roku, które zapoczątkowały transformację ustrojową w Polsce, Kościół katolicki zaczął tryumfować, było to, zdaniem Miłosza, pyrusowe zwycięstwo, ponieważ cofnęło ono polską religijność do dawnych jej form, nie mogących sprostać współczesnemu wyzwaniu naprawy religijności wertykalnej. Kościół zaczął używać – i wręcz nadużywać – państwa jako swojego narzędzia. Miłosz analizował dwa przykłady: wprowadzenie bez debaty publicznej nauczania religii do szkół i obsesyjne zajmowanie się kleru sprawami moralności seksualnej.

„Co uderza w Polsce dzisiejszej, to ponowne pojawienie się dwóch języków, tyle że miejsce marksistowskiego zajął język katolicki” – konstatował. I dodawał: „powiedzmy sobie szczerze, ludzie w Polsce zaczęli się księży bać” (Miłosz, 1991). Jednocześnie ubolewał, że środowisko intelektualistów katolickich, które w czasach rządów komunistycznych nieprzerwanie utrzymywało łączność z zachodnią myślą humanistyczną i twórczością artystyczną – i to zarówno tą religijną, jak i tą niereligijną – zostało potępione przez katolicki ogół jako rzekomi „Żydzi i masoni”, czyli znienawidzeni wrogowie nacjonalistycznego i reakcyjnego katolicyzmu polskiego. „Może tak się zdarzyć, że kler będzie celebrować obrzęd narodowy, kropiąc, święcąc, egzorcyzmując, ośmieszając się zarazem swoim tępieniem seksu, a tymczasem będzie postępowało wydrążanie się religii od wewnątrz i za parę dziesiątków lat Polska stanie się krajem równie mało chrześcijańskim jak Anglia czy Francja, z dodatkiem antyklerykalizmu, którego zaciełość będzie proporcjonalna do władzy kleru i jego programu państwa wyznaniowego” (Miłosz, 1991) – konkludował.

Artykuł *Państwo wyznaniowe?* nigdy nie został poecie zapomniany przez polskich reakcjonistów: hierarchię kościelną i kręgi nacjonalistyczne. I gdy w sierpniu 2004 roku chowano go w Krypcie Zasłużonych w kościele Na Skałce w Krakowie, obok Wyspiańskiego, postawa władz metropolii krakowskiej pozostawała niejasna, a prasa prawicowa nawet na moment nie przerwała przepełnionej insynuacjami nagonki na poetę. Poetę, który już po dziewięćdziesiątce, cztery miesiące przed śmiercią, zwrócił się do Jana Pawła II z prośbą o papieskie błogosławieństwo:

w ciągu ostatnich lat pisałem wiersze z myślą o nieodbieganiu od katolickiej ortodoksji i nie wiem, jak w rezultacie to wychodziło. Proszę więc o słowa potwierdzające moje dążenie do wspólnego nam celu⁴⁹ (za: Franaszek, 2011, s. 742-743).

W przypadku Grotowskiego, którego chrystianizm miał charakter raczej mało katechizmowy i którego światopogląd rozpoznaje się jako gnostyczny, trudno sobie wyobrazić podobną prośbę o certyfikat ortodoksji. Jeśli z końcem swojej pracy w Polsce o jakiś rodzaj certyfikatu zabiegał, to u Marii Janion o uznanie jego (neoneo)romantycznej profecji. Jak w zacytowanym w czasie spotkania z uczestnikami jej seminarium na Uniwersytecie Gdańskim tekście Bubera: chciał – jako realista w ocenie rzeczywistości historycznej – odróżnić się od polityków-iluzjonistów, będących fałszywymi prorokami, i zostać tym samym uznany za proroka prawdziwego.

Zresztą gdy odwołania się Miłosza do pallotyna Sadzika i trapisty Mertona miały podstawę w jego przyjaźniach z tymi księżmi, to opowieści Grotowskiego o znajomych dwóch jezuitach: o księdzu Franciszku Tokarzu (indologu, który podobno uczył go w Krakowie sanskrytu i jakoby miał zwyczaj modlić się w postawie lotosu, śpiewając hymny wedyjskie) oraz o księdzu Rogerze F. Repohlu (kierowniku chóru

w kościele Matki Bożej Zwycięskiej na Bronksie w Nowym Jorku, który obejrzawszy na Uniwersytecie Fordham film Mercedes Gregory *Art as Vehicle*, skomentowany osobiście przez Grotowskiego, opublikował entuzjastyczny artykuł *Liturgia jako wehikuł* – te opowieści nie mogą posłużyć jako dowód jakichś trwalszych związków Grotowskiego z katolicyzmem. Należą one zresztą do tego, co Schechner trafnie określił jako funkcjonowanie Grotowskiego w „tradycji mówionej” (Schechner, 1999, s. 77), oralnej.

A w tradycji oralnej Grotowskiego dwie narracje noszą cechy legendy o początkach: tematem jednej jest religijność jego matki, tematem drugiej – potajemna lektura Ewangelii. Obie w zwięzłej formie, przypominającej charakterem opowieści chasydów zrekonstruowane przez Bubera, podał w tekście *Teatr Źródeł*:

Czas spędzony na wsi [tj. w Nienadówce] był czasem wojennym. Któregoś dnia matka wybrała się do miasta, żeby kupić książki, bo wierzyła, że pewne książki mogą być jak pokarm. Przyniosła wtedy dwie: *Życie Jezusa* [Ernesta] Renana i *Ścieżkami jogów* [Paula] Bruntona. Książka Renana była wprawdzie zakazana przez Kościół, ale matka uważała ją za nader ważną opowieść o Jezusie i często powtarzała, że dla niej jest ona „piątą Ewangelią”. Matka wyznawała najbardziej ekumeniczny katolicyzm. Niezmiennie podkreślała, że dla niej żadna religia nie ma monopolu na prawdę. Jej zainteresowanie tradycjami Indii było głębokie i trwałe. Nie przypadkiem przyniosła na wieś swoim dzieciom książkę Bruntona. Powtarzała mi, że intelektualnie (to znaczy: ze względu na swe przekonania) czuje się buddystką⁵⁰. Poza tym była nadzwyczaj tolerancyjna wobec osób przyjmujących postawę wybitnie niereligijną. Wydawało się to dość logiczne, ale przy spowiedzi ciągle wywoływało zabawne spory z księdzem. Także dlatego, że w trakcie spowiedzi podkreślała, że według niej, jeśli ludzie mają duszę, to zwierzęta też z pewnością ją mają. W tych czasach, gdy mieszkaliśmy między chłopami, Kościół zabronił samodzielnego czytania Ewangelii. Obowiązkowa była obecność i interpretacja księdza. Ponieważ prosiłem, bym mógł Ewangelię czytać sam, wszedłem w zatarg ze starym katechetą z wiejskiej szkoły. Odmówił oczywiście. Ale młody wikary, w tajemnicy, dał mi Ewangelię, prosząc, by jego zwierchnik o niczym się nie dowiedział i żebym czytał je w konspiracji. Niosłem więc w kieszeni tę książeczkę oprawioną w miękką brązową skórę, aż doszedłem do gospodarstwa, gdzie mieszkaliśmy. Przystawiłem drabinę i wszedłem na stryszek nad małym drewnianym chlewem dla świń. Zamknąłem się tam i czytałem. Cały czas słyszałem pod sobą chrząkanie świń. Światło wpadało przez szparę w cienkiej drewnianej ścianie. To, co docierało do mnie, kiedy czytałem, to wcale nie były dzieje Boskiego Bohatera. To była raczej opowieść o Przyjacielu. Dla mnie był on przyjacielem jednookiego konia z sąsiedztwa, nad którym znęcał się właściciel. Był on także moim przyjacielem (Grotowski, 2012, s. 749-750).

Mamy tu narrację tłumaczącą ekumenizm – rozumiany zresztą o wiele szerzej niż dzieło pojednania chrześcijan, gdyż obejmujący najprzeróżniejsze religie oraz kultury i w ogóle wszelką religijność – jaki przyświecał przedsięwzięciu *Teatr Źródeł* i wszystkim późniejszym projektom Grotowskiego, ekumenizm, który miałby on niejako wyssać z mlekiem matki. Taki ekumenizm wydaje się zasadniczo obcy katolickiemu ogółowi w Polsce, gdzie nawet Jan Paweł II – jako inicjator międzyreligijnego spotkania modlitewnego w Asyżu w 1986 roku – nie mógł liczyć na zrozumienie. I mamy tu narrację tłumaczącą fundamentalne pęknięcie w stosunku Grotowskiego do chrześcijaństwa: z jednej strony konflikt z Kościołem jako urzędem nauczycielskim – tu reprezentowanym przez starego katechetę, nie zezwalającego na samodzielną lekturę Ewangelii – z drugiej głęboko przeżyty osobisty stosunek do Jezusa, poznanego konspiracyjnie na stryszku w chlewie, nad trzodą świń! (Pamiętacie motto do *Biesów* Dostojewskiego?)

To w tym doświadczeniu z dzieciństwa znajdują się początki drogi Grotowskiego do *Ewangelii Tomasza*, którą odkryje dla siebie w okresie pracy nad przedsięwzięciem *Teatr Źródeł* i która pozostanie dla niego natchnieniem aż do ostatnich prac. Grotowski czytał tę ewangelię jak kolekcję wskazówek praktycznych – zestawiał ją z tekstami jogi. Również i mistykę Mistrza Eckharta, z którą w ostatnim okresie poszukiwań Grotowski kojarzył swój światopogląd, porównuje się, o czym była już mowa, z hinduską szkołą wedanty-adwajty.

Ale dominikanin Mistrz Eckhart, który był prawdopodobnie najgłębszym mistykiem katolickim, nigdy nie został ogłoszony świętym – owszem, oskarżono go o herezję i papież Jan XXII w bulli *In agro dominico* potępił jego dwadzieścia osiem zdań, które urząd nauczycielski uznał za błędne. W jednej z prywatnych rozmów Grotowski powiedział Osińskiemu, że „wszystkie potępione poglądy Mistrza Eckharta wyrażają jego własne stanowisko” (Osiński, 2013, s. 94). Użyty przez Grotowskiego kwantyfikator ogólny miał tu prawdopodobnie wartość emfaticzną.

Był więc Grotowski – i chciał być – nie tylko bluźniercą, ale też heretykiem⁵¹.

Heretykiem, bo jeśli nawet jego światopogląd był gnostyczny, była to przecież gnoza chrześcijańska, jaką można wywieść z *Ewangelii Tomasza*. I jeśli prace Grotowskiego prowadzone pod koniec życia we włoskim Workcenter, noszące miano Sztuki jako wehikułu, przypominały jogę, była to raczej joga zachodnia, jakiej narodziny prognozował Carl Gustav Jung – tworzona na podwalinach, które położyło pod nią chrześcijaństwo.

Kiedy Grotowski zmarł 14 stycznia 1999 roku w Pontederze we Włoszech, jego włoska asystentka powiadomiła najbliższych, że w swej ostatniej woli wyraził życzenie, aby nie urządzać żadnych uroczystości pogrzebowych: jego ciało miało zostać skremowane, a prochy rozrzucone – osobiście przez Thomasa Richardsa, nazwanego jego „esencjalnym współpracownikiem” (Grotowski, 2012, s. 894, 903), spadkobiercę

– na świętej górze Arunaćala w południowych Indiach. Góra Arunaćala została jednak wybrana nie dlatego, że na niej, jak głosi legenda, bóg Śiwa objawia się jako słup ognia, lecz dlatego, że jej zbocza skrywają w sobie cztery grotty, w których mistyk Śri Ramana Maharszi, filozof wedanty-adwajty, chronił się od 1899 do 1922 roku, u jej podnóża zaś znajduje się aśram, który został zbudowany w pobliżu grobu jego matki i który stał się jego domem od 1922 aż do śmierci w 1950 roku. Sugestywną opowieść o tym hinduskim świętym, zawartą w książce Bruntona, Grotowski przeczytał jako chłopiec w Nienadówce. Los sprawił, że jego ostatnim wykładem w Collège de France okazał się ten poświęcony Indiom – wykład z 26 stycznia 1998 roku był w ogóle ostatnim wystąpieniem publicznym Grotowskiego – i na tym wykładzie była mowa o Śri Ramanie Maharszim.

Pomysł z rozrzuconiem prochów na świętej górze w Indiach była to może tricksterska sztuczka, żeby wymknąć się pośmiertnym kontekstualizacjom: profesjonalnej – teatralnej, narodowej – polskiej. Chciał być postrzegany w kontekście hinduskich praktyk poznawczych i ocalających – jako nauczyciel jakiejś zachodniej jogi.

4.

Gdy w 2012 roku ukazały się *Teksty zebrane* Grotowskiego, nieoczekiwane frapujące stało się przypomnienie jego działalności politycznej: burzliwej kariery mówcy i działacza rewolucyjnego w ciągu zaledwie półrocza w czasie odwilży na przełomie 1956 i 1957 roku.

W 1949 roku, w okresie stalinowskim, jako uczeń liceum, w wieku szesnastu lat Grotowski, będąc w klasie przedmatURALNEJ, wstąpił do ZMP⁵². Na studiach aktorskich nadal działał w tej organizacji, ale w 1953 roku – roku śmierci Stalina – mając dwadzieścia lat, zapisał się do partii (z której, o ile wiem, nigdy – nawet po otrzymaniu trzydziści lat później, w 1983 roku, azylu politycznego w Stanach Zjednoczonych – formalnie się nie wypisał). Jednak jego gwiazda polityczna miała dopiero rozbłysnąć.

Stało się to na jesieni 1956 roku – po jego powrocie ze studiów reżyserskich w moskiewskiej szkole teatralnej (GITIS) i z kuracji w sanatorium w Turkmenistanie⁵³ – kiedy trafił na okres burzliwych zmian w Polsce. Grotowski z miejsca rzucił się w wir działań politycznych. Pod koniec listopada na Uniwersytecie Jagiellońskim i w Hucie im. Lenina w Nowej Hucie utworzono komitety organizacyjne nowej organizacji, która miała stać się alternatywą dla stalinowskiego ZMP – na początku grudnia odbyła się w Warszawie narada delegatów, podczas której powołano do życia Rewolucyjny Związek Młodzieży (RZM). Kierownictwo partii, zaniepokojone tym żywiołowym i bezkompromisowym ruchem, torpedowało go: najpierw formując w Katowicach marionetkową organizację konkurencyjną – Związek Młodzieży Robotniczej (ZMR), której skrót nazwy był anagramem skrótu nazwy tamtej, a następnie organizując w Warszawie już wspólną naradę RZM i ZMR. Grotowski dał się wtedy poznać jako charyzmatyczny przywódca tamtego Rewolucyjnego Związku

Młodzieży – jako taki został przewodniczącym komisji programowej przygotowującej ogólnopolski kongres młodzieży. Kiedy w styczniu 1957 roku rozwiązano ZMP, równolegle powołując do istnienia ZMS, Grotowski wszedł w skład jego tymczasowego ścisłego kierownictwa. Ale już w marcu działał paralelnie, niezależnie od władz centralnych, tworząc w Krakowie Polityczny Ośrodek Lewicy Akademickiej ZMS, gromadzący zarówno tych członków Rewolucyjnego Związku Młodzieży, którzy weszli do nowo utworzonego ZMS, jak i tych członków RZM, którzy byli przeciwni zjednoczeniu z konformistycznym ZMR. Właśnie wtedy został na łamach prasy zaatakowany jako przywódca frakcji – „linii Grotowskiego” – uchodzącej za najbardziej radykalną w całym rewolucyjnym ruchu młodzieżowym. „Lewactwo działaczy uznających «linię Grotowskiego» w niemałym stopniu przyczyniło się do osłabienia jedności całej lewicy młodzieżowej, do jej praktycznego rozbicia” – zarzucano (Dubiel, 1957); tego typu zarzut był oczywiście zapowiedzią likwidacji organizacji. Organizacji, która budziła w partii tym większy niepokój, że jej działacze, tacy jak Grotowski, swoją aktywnością wychodzili poza kręgi akademickie, docierając do zradykalizowanych środowisk robotniczych, na przykład w zakładach w Jaworznie⁵⁴. (Jeszcze po latach Grotowski szczycił się bliską więzią, jaka go wówczas połączyła z Ludwikiem Mikrutem, robotnikiem z Jaworzna, który w tamtym rewolucyjnym okresie był kimś w rodzaju jego bodyguarda). Toteż najpierw dawni aparatczycy stalinowscy sfalszowali wynik wyborów na niekorzyść frakcji Grotowskiego, a następnie POLA ZMS został rozwiązany: stało się to w maju 1957 roku – i wtedy zakończyła się kariera polityczna Grotowskiego. W ciągu zaledwie pół roku działalności zdobył on sobie sławę przywódcy „wściekłych” polskiej rewolucji 1956 roku⁵⁵ – analogii do *enragés*, w czasie rewolucji francuskiej skrajnie radykalnej frakcji sankiulotów, walczących z królem, a następnie z liberalną szlachtą i bogatą burżuazją; sławę „lewaka”.

Po latach Karol Modzelewski wyznał, że płomienne przemówienie Grotowskiego na plenarnym posiedzeniu tymczasowego kierownictwa ZMS było pierwszym samizdatem, jaki czytał w życiu:

Było to przemówienie kończące jego karierę polityczną⁵⁶, w pewnym sensie testament, przepisywane pracowicie na maszynach, jak później teksty Solżenicyna czy Sacharowa, i kolportowane poza oficjalnym obiegiem. To było na początku 1957 roku, kiedy nam się jeszcze wydawało, że jest znaczna wolność słowa w Polsce. Przemówienie Grotowskiego krążyło jako samizdat i było odczytywane jako pewnego rodzaju testament październikowych niedoszłych rewolucjonistów (Modzelewski, 2013, s. 173).

I druga rzecz, którą po latach przypominał Modzelewski, to diagnoza, jaką postawił Grotowskiemu, gdy go bliżej poznał podczas weryfikowania zarzutów o wspomniane fałszerstwo wyborów, a mianowicie że, co prawda, „Grotowski był człowiekiem walki”, jednak

nie nadawał się do bezwzględnej walki politycznej. Był rewolucjonistą, ale nie nadawał się do tego, żeby rewolucję robić (Modzelewski, 2013, s. 173).

Z kolei Adam Michnik, podsumowując po latach bunt pokolenia działaczy okresu społecznego wrzenia w 1956 roku, przyznał, że ocena sytuacji politycznej i społecznej, przedstawiona przez Grotowskiego we wspomnianym przemówieniu, „należała do najbardziej radykalnych i przenikliwych”. I zwrócił uwagę na „wrogość Grotowskiego wobec wszelkich inicjatyw politycznych, które odwoływały się do wartości nielewicowych”, na przykład do chadecji, oraz „wyraźną niechęć do Kościoła katolickiego” (Michnik, 2016, s. 271, 272).

Rzeczywiście, w tym przemówieniu – a także w późniejszym wystąpieniu zjazdowym *Cywilizacja i wolność* – Grotowski ostro zaoponował „przeciw reakcji typu burżuazyjnego, to znaczy konkretnie przeciwko Chadecji, przeciwko wpływom kleru”, konstatując „ożywienie klerykalizmu” oznaczające faktyczne „rządy plebanii” w Polsce: „w imię «racji stanu» i porozumienia Partii z Episkopatem nie odważyliśmy się konkretnie zaatakować Chadecji, i to w chwili, kiedy Chadecja stała się poważną siłą polityczną, kiedy ksiądz w szkole stał się postacią decydującą, kiedy w obliczu klechów gnali się karki partyjnych pedagogów, a dzieci rodziców niewierzących są bite i prześladowane” (Grotowski, 2012, s. 61, 74, 75, 59). Niewykluczone, że ten ostatni zarzut był w jakiś sposób zbieżny z jego osobistym doświadczeniem⁵⁷, wyniesionym ze szkoły w Nienadówce, o którym tak opowiedział po latach:

W czasie wojny chodziłem do szkoły wiejskiej. Był tam proboszcz, który udzielał nam lekcji religii. Jeśli nie było się do nich dostatecznie przygotowanym albo nie było się dostatecznie grzecznym, bito nas. Pewnego dnia nie byłem greczny i chyba postawiłem katechecie pytanie na temat Ewangelii. Wówczas ksiądz powiedział, bym wyszedł z ławki. Oświadczył, że powtórzy cud Mojżesza ze źródłem tryskającym ze skały. Zaczął mnie uderzać po głowie laską. Nie było żadnego cudu, bo łzy nie wypłynęły (Grotowski, 2012, s. 663-664).

Dalej Grotowski opowiada – otrzymujemy tu inny wariant przytoczonej wcześniej narracji – że to właśnie po tym incydencie młody wikary odszukał go i wręczył mu, w tajemnicy przed proboszczem, oprawną w brązową skórę książeczkę z Ewangelią, które on przeczytał nad chlewem z trzodą chrząkających świń. W komentarzu zaś stwierdza, że ta lektura Ewangelii „w konspiracji” – „w tajemnicy przed katechetą i w zмовie z wikarym” – w dodatku „w towarzystwie świń” (Grotowski, 2012, s. 664) miała, jako doświadczenie inicjalne, wpływ na jego późniejszy stosunek do chrześcijaństwa. Jest oczywiste, że ważnym rysem tego stosunku był silny antyklerykalizm z jednej strony, z drugiej – poszukiwanie doświadczenia transcendentnego na własną rękę, poza Kościołem. Złożoność tego stosunku dojdzie do głosu

w *Apocalypsis cum figuris* i uwypuklonym tam antagonizmie między Szymonem Piotrem a Ciemnym – jurodiwym, świętym idiotą szukającym zbawienia wbrew społecznemu łaadowi życia parafialnego.

Wraca też motyw jednookiego konia, nad którym znęcał się chłop mieszkający w sąsiedztwie – znęcał się tak długo, aż go w końcu zamęczył. W toku ósmego wykładu w Collège de France, wygłoszonego w styczniu 1998 roku, Grotowski zaprezentował czternastominutowy film dokumentalny *Pamiętka z Kalwarii*, zrealizowany w 1958 roku przez Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego, będący reportażem z pielgrzymki do Kalwarii Zebrzydowskiej, gdzie odgrywane jest co roku misterium Męki Pańskiej. Film ten miał na wykładzie zobrazować „polski fundamentalizm katolicki, który w pewien sposób sprowadza się do jakiegoś fanatyzmu” – fanatyzmu określonego przezeń jako „barbarzyński” (Grotowski, 1998, s. 1), tu w znaczeniu: prostacki i przepełniony okrucieństwem. Jak prostacki i okrutny był chłop z Nienadówki, sąsiad, który zamęczył swojego konia.

„Wściekłych” polskiej rewolucji 1956 roku – działaczy Rewolucyjnego Związku Młodzieży – łączył nie tylko antyklerykalizm, ale też niechęć do kierunku narodowego w polityce, w Polsce zresztą silnie zespolonego z Kościołem rzymskokatolickim. Byli w tym doprawdy przenikliwi. I dalekowzroczni: sześćdziesiąt lat później już nawet nie chadecja, lecz rodzaj reakcjonizmu narodowo-katolickiego demoluje i rujnuje polską demokrację. O ile w ciągu czterdziestu pięciu lat rządów komunistycznych w Polsce, od 1944 do 1989 roku, Kościół katolicki oferował publiczną przestrzeń dla działań opozycyjnych, o tyle po 1989 roku z miejsca spożytkował zgromadzony wcześniej kapitał społeczny wyłącznie w celach reakcyjnych, instrumentalizując go dla powiększenia majątku i wzmocnienia władzy politycznej⁵⁸. Obecnie Polska przekształciła się w państwo wyznaniowe, nawet gorsze od tego, jakiego ćwierć wieku wcześniej obawiał się Miłosz, opanowane przez dziki nacjonalizm i fanatyczny mesjanizm.

Dwa lata przed śmiercią Grotowski w jednej z rozmów prywatnych, wspominając rewolucję 1956 roku, wyznał: „Muszę przyznać, że od tamtego czasu moje poglądy społeczne właściwie się nie zmieniły” (Osiński, 2013, s. 152). Poglądy te były nie tylko przenikliwe, ale też radykalne. Czy takie pozostały? W ostatnim swoim publicznym wystąpieniu w Polsce, w marcu 1997 roku, jako wzór do naśladowania podał Krasickiego: oświeconego „biskupa atakującego Kościół” (Niziołek, 1997, s. 13).

Grotowski nie przestał – czy może jednak przestał być rewolucjonistą? Czy może za rewolucjonistę uchodzić ktoś, kto historię – historię w ogóle, jako taką – ocenia bez ogródek i dobitnie: „Wszystko to gnój” (za: Niziołek, 1997, s. 13)? Ta manichejska ocena, godna gnostyka, została przez uczestników wspomnianej konferencji w Teatrze Polskim we Wrocławiu odebrana jako cyniczna; sprawozdawcę przegnębiła i zniechęciła bijąca z niej pycha. Może jednak sprzeczność, która tu wyszła na jaw, to paradoks russoistyczny, jakiego u Grotowskiego dopatrywał się już wcześniej Błoński:

Pomyślmy tylko: Grotowski [w rozmowie z Bonarskim] mia-
nuje swoim świątkiem Che Guevarę... a zarazem wstępuje
na Górę Płomienia! Toż to właśnie sprzeczności „umowy
społecznej”! Teoria Rousseau dopuszcza naprawdę tylko
skrajne i przeciwstawne decyzje: nie ma *tertium datur* mię-
dzy ucieczką a rewolucją, zupełnym porzuceniem społeczeń-
stwa a nieustannym jego przekształcaniem⁵⁹ (Błoński, 1981,
s. 122).

W charakterze reżysera teatralnego Grotowski został
zapamiętany jako twórca *Akropolis*, *Księcia Niezłomnego*
i *Apocalypsis cum figuris* – trzech przedstawień prezento-
wanych podczas zagranicznych *tournées* wrocławskiego
zespołu⁶⁰. Flaszem za szczyt reżyserskiej sztuki Grotowskiego
uważa jednak *Tragiczne dzieje doktora Fausta*, wystawione
jeszcze w Opolu. Z biegiem czasu oceny ulegają zmianie.
Po latach zaczynamy dostrzegać, jak doniosłym spekta-
klem Grotowskiego, pełniącym w kulturze polskiej funkcję
komentarza metaspołecznego (termin Clifforda Geertza), było
Studium o Hamlecie.

Rok po zakończeniu przygody politycznej, jeszcze przed
objęciem Teatru 13 Rzędów w Opolu, Grotowski wyznał
w jednym z wywiadów, że myśli o stworzeniu „współczesnej
wersji *Hamleta*, [jakiegoś] *Hamleta z „Polski Powiatowej”*
(na kanwie tekstu Shakespeare’a, z wykorzystaniem tekstów
dzisiejszych publicystycznych i innych)” (Grotowski, 2012,
s. 100). Stworzył go jako ostatnie przedstawienie wyreżyse-
rowane w Opolu, przed przenosinami Teatru Laboratorium
do Wrocławia, w 1964 roku, opierając się „na tekstach
William Shakespeare’a i Stanisława Wyspiańskiego”. Ale ten
spektakl grany był tylko przez dwa miesiące: dano w sumie
21 przedstawień dla 643 widzów (gdy na przykład *Tragiczne
dzieje doktora Fausta* zagrano 71 razy, w sumie dla 7556
widzów). Recenzje były nieprzychylnie, ponieważ *Studium
o Hamlecie* było spektaklem ekstremalnie wywrotowym: este-
tycznie i ideowo. Wszystko wskazuje na to, że Grotowskiego
ogarnęło coś, co nosi miano *Angst vor der eigenen Courage* –
strachu przed własną odwagą – i szybko doszedł do wniosku,
że się zagalopował. Trochę jak w diagnozie Modzelewskiego:
okazywał się rewolucjonistą, ale nie nadawał się do tego, żeby
rewolucję robić.

„Hamlet jest «Żydem»” – pisał Eugenio Barba. „Hamlet jest
«Żydem» w społeczności, jakkolwiek sens przydałobyśmy
temu słowu: «Żydem» ideologicznym, religijnym, społecz-
nym, estetycznym, moralnym, seksualnym” (Barba, 2001,
s. 103). I ów Żyd, będący reprezentantem polskiej inteligencji,
został przeciwstawiony gminowi. Ten gmin zaś sportretowa-
no z jednej strony jako w istocie motłoch, a z drugiej – jako
bohaterów polskiej historii. Notabene to przeciwstawienie
Polaków-patriotów Żydowi-inteligentowi, będące osią ideową
spektaklu, stanowiło profetyczną prefigurację nagonki anty-
semickiej, rozpętanej w Polsce w następstwie protestów stu-
denckich w 1968 roku.

Zbigniew Raszewski, jeden z największych wówczas autory-
tetów w polskim świecie teatralnym, tak pisał:

Przyjrzyjmy się dobrze Hamletowi. W inscenizacji opolskiej
jest to namiętny, ale przenikliwy Żyd. Jego partnerzy przy-
brali właśnie postać powstańców warszawskich. Hamlet
próbuje im wytłumaczyć, że ich porywy graniczą z obłędem.
Przyskakuje do każdego żołnierza po kolei, z Talmudem
w rękę, a wtedy każdy żołnierz po kolei pluje mu w twarz.
Żołnierze, którzy śpiewają nawet powstańcze pieśni, nieod-
parcie nasuwają na myśl takie formacje powstańcze, jak np.
Batalion „Zośka”. Któż nie pamięta fotografii, na której roze-
śmiani żołnierze „Zośki” obejmują Żydów z Gęsiówki, którą
wyzwolili? Wszyscy pamiętamy i chyba wszyscy cenimy
(Raszewski, 2006, s. 235).

Partyjska strzała wypuszczona w końcowym komentarzu
do tego opisu, była nie tylko celna, ale też naprawdę dotkli-
wa. Argument Raszewskiego był historycznie zasadny⁶¹,
a w dodatku miał podwójne dno, ponieważ w 1964 roku –
roku premiery *Studium o Hamlecie* – przypadała dwudziesta
rocznica powstania warszawskiego, rocznica, której jednak
ówczesne władze nie zamierzały uroczystie obchodzić,
uznając Armię Krajową za formację sobie wrogą: i to nie
tylko jej dowództwo, ale też poszczególne oddziały, nawet
tak popularne, jak harcerski Batalion „Zośka”, uformowany
przez młodych, uśmiechniętych podchorążych. Krytykując
drastyczną scenę ze spektaklu Grotowskiego, historyk formu-
łował pod adresem inscenizatora polityczne ostrzeżenie, żeby
ten uważał, by nieprzezornie nie znaleźć się po innej stronie
niż „wszyscy” w Polsce – „wszyscy” z ich pamięcią zbiorową
i z ich wspólnymi wartościami.

Ostrzeżenie podziało. Kiedy w toku wykładów w Collège
de France Grotowski przywołał *Studium o Hamlecie* – jako
spektakl atakujący „pewne sprawy, których nie akceptowali-
śmy w naszym narodzie” – pamiętał, jak się wydaje, przede
wszystkim tę reakcję Raszewskiego. Wspominał:

Spektakl ten miał w sumie bardzo niewiele wystawień, grali-
śmy go nielegalnie, gdyż cenzura nie wyraziła zgody na jego
wystawianie, a zatem graliśmy go tylko dla osób zaproszo-
nych⁶². Choć i tak w sumie niemało osób go obejrzało, niektó-
re osoby były tym przedstawieniem potężnie zaszokowane.
Dokonałiśmy tam bowiem również konfrontacji elementów
polskiego ruchu oporu – postawy z jednej strony heroicznej,
a z drugiej strony nacjonalistycznej – wszystko to zostało
skonfrontowane w sposób dla nas samych, Polaków, niezwy-
kle bolesny (Grotowski, 1997, s. 10).

Problematyczność ideowa spektaklu szła w parze z jego
bulwersującą estetyką. „Gra aktorów to szantaż” – stwierdzał
Barba – „to fizjologia stanów wyjątkowych: seksualny *climax*,
agon, tortura, gwałt, dzikie wrzaski i obłędne, chrapliwe
odgłosy”. Miało to zasadniczy wpływ na pragmatykę spek-
taklu, który „terroryzuje, burzy, wstrząsa z całą brutalnością
bezbронnym widzem”. Według Barby, *Studium o Hamlecie*
– „wypełnione po brzegi aktorskimi ekscesami, porażające
reżysersko, ziejące egzystencjalnym i politycznym buntem”

(Barba, 2001, s. 107) – otwierało przed sztuką teatru nowe drogi⁶³. W 1964 roku nikt jednak nie był gotów podjąć tego wyzwania.

Dopiero po wielu latach historyk dokonujący rewizji najnowszych dziejów teatru polskiego uznał ten zapomniany i znany tylko nielicznym spektakl za „apogeum postaw krytycznych polskiego teatru po wojnie”, którego twórca, stając „na granicy otwartego i groźnego w skutkach politycznych konfliktu ze zbiorowymi mitami” (Niziołek, 2013, s. 425, 424), niebezpiecznie zbliżył się do społecznego i artystycznego samobójstwa. W tej niezwykle śmiałej ocenie – idącej pod prąd dominującej narracji historycznoteatralnej – Niziołek połączył *Studium o Hamlecie* Grotowskiego z *Kłtą* Swinarskiego, wystawioną w krakowskim Starym Teatrze imienia Heleny Modrzejewskiej w 1968 roku. I obu twórcom zarzucił, że po osiągnięciu tego apogeum utracili następnie narzędzia krytyczne, ulegając mocy zaatakowanych mitów i wskutek tego zafałszowując obraz wspólnoty. „Nawet jeśli pewne działania Grotowskiego i Swinarskiego mogły się wydawać bluźnierczym prowokowaniem konfliktu, z większego dystansu czasowego wydają się raczej zmierzać do osmozy zarówno z polskimi narodowymi mitami, jak i polskim katolicyzmem, a nawet do odświeżania ich wizerunku” (Niziołek, 2013, s. 429-430). Zdaniem Niziołka, obaj twórcy nie umieli zachować szyderczego tonu i w ogóle rozbroili się z mocy krytycznych.

Jednak czy tak bez reszty? Obu udało się w swoich późniejszych spektaklach – Grotowskiemu w *Apocalypsis*, Swinarskiemu w *Dziadach* – wytworzyć z widzami więzi typu *communitas* (termin Victora Turnera). Ale Niziołek chyba boi się *communitas* jak diabeł święconej wody, a w każdym razie zdaje się nie cenić tego doświadczenia. Dla widzów *Apocalypsis cum figuris* było ono przejmujące i okazało się elementem pierwszorzędnej wagi. Reżyser odkrył to z czasem, nie bez zaskoczenia, i zareagował, modyfikując organizację spektaklu. Skutki można było obserwować podczas tryumfalnych występów gościnnych w Warszawie w 1971 roku. W czasie czterech tygodni tych występów ustawiały się przed Starą Prochownią długie kolejki ludzi, głównie młodych, którzy mieli nadzieję dostać się na spektakl. Połowę z szesnastu przedstawień dano dla widzów, którzy kupili bilety lub otrzymali zaproszenia *via* Stołeczna Rada Narodowa – dla nich spektakl wykonywany był w dotychczasowej aranżacji przestrzeni: widzowie, w liczbie do czterdziestu osób, siedzieli na ławach pod ścianami. Ale druga połowa z szesnastu przedstawień przeznaczona została dla widzów młodych, którzy bilety czy wejściówki wywalczyli sobie przed wejściem – i dla nich spektakl wykonywany był w nowej wersji: widzowie, w liczbie ponad stu, nawet stu pięćdziesięciu osób, siedzieli wprost na podłodze. *De facto* zatem Teatr Laboratorium dał wtedy dwa całkiem odmienne warianty przedstawienia – i wytworzył dwa zasadniczo różne fakty społeczne. Ten drugi nabierał wyraźnie i w najwyższym stopniu cech *communitas*: „nieużytecznego doświadczenia braterstwa i wspólnoty” (Turner, 2005, s. 142). I to sprawiło, że występy gościnne

z *Apocalypsis* w Warszawie przeobraziły się w fenomen społeczny – wydarzenie kontrkulturowe, zauważalne szerzej i w pewien sposób niepokojące.

Niziołek jednak prawdopodobnie nie chce uznać zasadniczo i głęboko antystrukturalnego charakteru *communitas*. „Więzi *communitas* są antystrukturalne w tym sensie, że są niezróżnicowane, egalitarne, bezpośrednie, nieracjonalne, egzystencjalne i są relacjami Ja-Ty (w rozumieniu Feuerbacha i Bubera)” – twierdzi Turner (Turner, 2005, s. 230). Więcej, bo przecież *communitas*, zawsze i wszędzie będąca źródłem *societas* i wszelkich jej struktur, jest „jednocześnie ich krytyką” (tamże, s. 169-170). Zgoda: w *communitas* spontanicznej moce krytyczne nie muszą przeobrażać się w dyskurs – dyskursywnie artykułują się one najpełniej w tak zwanej *communitas* ideologicznej. Spontaniczna *communitas*, wytwarzająca się w *Apocalypsis cum figuris*, w każdym razie w jej wariacie bez ław, była antytezą religii instytucjonalnej – jako struktur dławiących doświadczenie wewnętrzne. A poprzez przeciwstawienie Ciemnego, uosabiającego świętość liminalną i antystrukturalną, Szymonowi Piotrowi, reprezentującemu urząd nauczycielski Kościoła katolickiego i wytaczającemu argumenty z *Wielkiego Inkwizytora*, stawała się krytyką Kościoła.

O widzach *Apocalypsis* raczej nie można powiedzieć, że tworzyli motłoch – jak prawdopodobnie nie dałoby się utrzymywać, że motłoch tworzą widzowie *Kłt* w reżyserii Olivera Frłjcia, wystawionej w lutym 2017 roku w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie. Co różni te spektakle, to między innymi fakt, że w *Apocalypsis cum figuris* powstawała spontaniczna *communitas* egzystencjalna, zgodnie z duchem czasów kontrkultury, natomiast *Kłt* została od razu skonstruowana z myślą o wytworzeniu *communitas* ideologicznej, zgodnie z duchem obecnej epoki. Nawet jeśli *communitas* nierówna *communitas*, to przecież zawsze jest ona urzeczywistnieniem więzi, jak pisał Turner, „wolnych i równych współtowarzyszy” (Turner, 2005, s. 201). A poza tym jeden i drugi spektakl jest antykościelny. Niezależnie więc od tego, że Grotowski zaprzeczał, iżby w *Apocalypsis cum figuris* odrzucił Chrystusa⁶⁴, czego miałyby szukać w polskim państwie wyznaniowym?

„W Polsce zagadką Hamleta jest to: co jest w Polsce – do myślenia” (Wyspiański, 1976, s. 97) – tego najbardziej znanego i najczęściej cytowanego, aforystycznego zdania Wyspiańskiego z jego *studium o Hamlecie* nie mogło zabraknąć w opolskim spektaklu; wypowiadał je Grabarz (Świątkowska, 2016, s. 67, 72, 84, 88). W swoich spektaklach Grotowski wskazał jednoznacznie, że w Polsce do przemyslenia jest dziki – prostacki i okrutny – nacjonalizm, sprzężony z fundamentalistycznym – zacofanym i fanatycznym – katolicyzmem.

W 1964 roku, z powodu *Studium o Hamlecie*, Grotowski został jeszcze po przyjacielsku upomniany przez historyka teatru polskiego – w 1976 roku, z powodu *Apocalypsis cum figuris*, naraził się już ze swym subwersywnym dziełem na diatrybę z ust prymasa Polski. Jak Hamletowi z tego

pierwszego spektaklu, refleksyjnemu Żydowi, i jak Ciemnemu z tego drugiego spektaklu, liminalnemu i antystrukturalnemu Chrystusowi, pozostawało Grotowskiemu już tylko wygnanie z polskiej wspólnoty narodowo-katolickiej. ■

Tekst jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego na konferencji *Teatr a Kościół* (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 11-12 V 2017). Tom pokonferencyjny ukaże się pod koniec 2018 roku.

Przygotowanie artykułu sfinansowano ze środków NPRH przyznanych na projekt „Wytwarzanie i analiza źródeł w sztukach wykonawczych” (nr 11H 11 017080).

¹ W oryginale *shape-shifter*, czyli zmiennokształtny – jak pewien typ bohatera mitów i baśni, powieści i filmów *fantasy*, komiksów i gier komputerowych, jak Proteus z mitologii greckiej, który umiał za pomocą magicznych sztuczek „w różne przechodzić postacie” (Hom. *Od.* IV, 416, przekł. Lucjana Siemieńskiego), tak że nieprawdopodobnie trudno było go ująć. I o to przecież chodziło Schechnerowi. Tymczasem „kameleon” to człowiek łatwo i często zmieniający poglądy itp. – określenie o charakterze jednoznacznie pejoratywnym.

² W oryginale *trickster*, czyli (mityczny) oszust, szelma – mitologem (którego angielskiej nazwy się nie tłumaczy, nawet w uzusie popularnonaukowym), w klasycznej książce Paula Radina przedstawiony na przykładzie Wakdjunkagi z narracji północnoamerykańskich Winnebagów (Hocąk). W komentarzu Karl Kerényi porównał Wakdjunkagę do greckiego Hermesa, który reprezentuje tak zwaną przez Marcela Detienne’a i Jean-Pierre’a Vernanta inteligencję typu *métis*: z jednej strony przewrotność, chytrość, ale z drugiej roztropność, zręczność. Tymczasem „łgarz” to przecież (pospolity) kłamca, kłamczuch, blagier.

³ I dlatego czasy po rewolucji francuskiej otrzymały miano „blasfemicznej epoki” (Janion, 1989, s. 61).

⁴ Specjalnie wówczas przez FJN ustanowioną Odznaką Tysiąclecia Państwa Polskiego zostali uhonorowani m.in. Opaliński, Broniszówna, Ciecierski, Sempoliński, Chojnacka, Romanówna, Woszczerowicz, Małynicz, Pietraszkiewicz, Fijewski, Rudzki, Kwiatkowska, Barszczewska, Szaflarska, Świdorski, Gryglaszewska, Skarżanka, Hanin, Machowski, Pawlikowski, Rysiówna, Jasiukiewicz, Michnikowski, Mrozowska, Warmiński, Holoubek, Dejmek, Hanuszkiewicz, Łapicki, Majda, Bartosik, Pyrkosz, Ślaska, Przegrodzki, Stockinger, Kłosowski, Mikulski, Zaliwski, Dmochowski, Gołas, Łaniewska.

⁵ Władze nie wyraziły jednak zgody na zaproszenie z tej okazji papieża Pawła VI.

⁶ Hasło pochodziło z włoskiego tekstu encykliki *Ad Petri cathedram*, ogłoszonej przez papieża Jana XXIII w czerwcu 1959 r.: „*dell'aggiornamento del Codice di diritto canonico*” (Jan XXIII, 1959) – „przystosowania Kodeksu [Prawa Kanonicznego] do dzisiejszych potrzeb”. Podjął je i powtórzył w sierpniu 1964 r. w swojej encyklice *Ecclesiam suam* Paweł VI: „*La parola, resa ormai famosa, del Nostro venerato Predecessore Giovanni XXIII di felice memoria, la parola «aggiornamento» sarà da Noi sempre tenuta presente come indirizzo programmatico*” (Paweł VI, 1964) – „zawsze będziemy mieć na pamięci jako

cel i dzieło Naszego Pontyfikatu owol, już słynne,] słowo Poprzednika Naszego, czcigodnej pamięci Jana XXIII, które wyraża dostosowanie rzeczy do potrzeb naszej epoki”.

⁷ „Celem wzmocnienia czynnego uczestnictwa należy zachęcać wiernych do wykonywania aklamacji, odpowiedzi, psalmów, antyfon, pieśni, jak również czynności czy gestów oraz przyjmowania właściwej postawy ciała” (KL, 1963, 30).

⁸ Nie od rzeczy będzie może zauważyć, że obaj twórcy urodzili się w 1933 r. (Penderecki jest trzy miesiące młodszy od Grotowskiego), obaj w Kotlinie Sandomierskiej na Podkarpaciu (Grotowski w Rzeszowie, Penderecki w Dębicy), skąd następnie przenieśli się do Krakowa (Grotowski w 1950, Penderecki w 1951 r.), gdzie ukończyli studia artystyczne (Grotowski w Państwowej Wyższej Szkole Aktorskiej, Penderecki w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej).

⁹ A mianowicie w Washington Square Church w Nowym Jorku w 1969, w Allerheiligen-Hofkirche w Monachium w 1972, w St. Alphonsus Church w Filadelfii w 1973, w Sainte-Chapelle w Paryżu w 1973 i w St. Mary's Catholic Cathedral Chapter House w Sydney w 1974 r.

¹⁰ Ale Grotowski z miejsca zastrzegł się: „mówię o świętości z pozycji niewierzącego: o «świętości laickiej»”. I powtórzył: „nie przypisuję tu słowu «święty» znaczenia religijnego. Jest to raczej metafora odnosząca się do człowieka, który – poprzez swą sztukę – wspina się na stos i spełnia akt ofiarowania siebie” (Grotowski, 2012: 934, 942). Ten ostatni motyw to oczywista aluzja do teatru okrucieństwa Artauda, gdzie aktorzy mieli być „jak żywcem paleni męczennicy, co dają jeszcze znaki ze swych stosów” (Artaud, 2010, s. 51).

¹¹ Ten zarzut Kijowskiego nabiera pikanterii w kontekście afery, która wybuchła parę miesięcy wcześniej, po opublikowaniu w grudniowym numerze „Twórczości” z 1970 r. pierwszego (a może drugiego, po jakichś kawałkach wydrukowanych w „itd”) przekładu markiza de Sade na język polski – liberyńskiej odezwy *Francuzi, jeszcze jeden wysilek, jeżeli chcecie stać się republikanami*. Na tę publikację – jako apologię zbrodni, z której autor zrobił ewangelię – grzmiał Słonimski w felietonie pod dowcipnym tytułem *Przesadyzm*, ogłoszonym na łamach „Tygodnika Powszechnego”. W odpowiedzi Kijowski, który był współredaktorem „Twórczości”, ironizował, tłumacząc, że publikacja pamfletu de Sade’a była odpowiedzią na wystawienie w teatrze *Trędowatej* Mniszkwówny. (Jeszcze w 1971 r. ukazały się dwie nowele markiza de Sade w tomie *Zbrodnie miłości*, w następnym roku – *Niedole cnoty*; dwadzieścia lat później – *120 dni Sodomy, czyli Szkoła libertynizmu*). Apologię ogłoszenia drukiem przekładu de Sade’a Kijowski opublikował w numerze 37, a filipikę *Grotowski jest geniuszem*, gdzie zarzucił mu ni mniej, ni więcej, tylko sadyzm wobec widzów, miesiąc później – w numerze 41 „Tygodnika Powszechnego” z 1971 r. pisał: „Gdyby tak przy wejściu lub wyjściu każdemu [widzowi] jeszcze dać po mordzie, dopiero by się pchali!” (Kijowski, 2005, s. 437). Nb. Kijowskiego ocena *Apocalypsis* diametralnie różni się od entuzjastycznego przyjęcia przez niego kilka lat wcześniej *Pasji* Pendereckiego.

¹² Barbara Toruńczyk, w procesie marcowym skazana na dwa lata więzienia, przyjaciółka Kuronia, opowiedziała o tym dopiero cztery lata po jego śmierci, a dziewięć lat po śmierci Grotowskiego. Ale sam Kuroń o nim nie napomknął w swojej *Autobiografii*; zresztą w ogóle nie ma w niej ani jednej wzmianki o Grotowskim, chociaż – o czym

będzie tu mowa dalej – z końcem 1956 r. i Kuroń, i Grotowski byli zaangażowani w tworzenie, jeden w Warszawie, drugi w Krakowie, Rewolucyjnego Związku Młodzieży – jednej z pierwszych postalinowskich organizacji rewizjonistycznych. Natomiast Karol Modzelewski w swojej autobiografii *Zajeżdżmy kobyłę historii* wspomina w kilku miejscach o Grotowskim jako wybitnym działaczu politycznym czasu odwilży. Modzelewski poświęcił też Grotowskiemu osobne wspomnienie podczas konferencji na Uniwersytecie Warszawskim w styczniu 2010 r.

¹³ Ostatnio w studium *Tablica Szmaragdowa Grotowskiego* (Kolankiewicz, 2016).

¹⁴ „Eckhart często wykorzystuje pewnego rodzaju homiletyczną terapię szokową polegającą na tym, że wygłasza szokujące stwierdzenia, które wzięte dosłownie mają niemal bluźnierczy charakter” – zauważa znawca jego myśli, historyk teologii chrześcijańskiej Bernard McGinn. Na dowód przytacza zdanie z Kazania 95b: „Im bardziej człowiek przeczy Bogu, tym bardziej Go chwali”. I interpretuje: „Celem tej praktyki jest dekonstrukcja, która prowadzi do milczącego zjednoczenia” (McGinn, 2009, s. 102).

¹⁵ Zgodnie z paradoksalnym wyrażeniem Mistrza Eckharta: „*Deum ipsum quis blasphemando Deum laudat*” (Eckhart, 1329), czyli „kto bluźni samemu Bogu – ten Boga chwali”. Jeśli chodzi o pasje muzyczne, to o bluźnierstwo otarła się dopiero czterdzieści lat po Pendereckim *Pasja według św. Marka*, skomponowana przez Pawła Mykietyna w 2008 r., z partią Jezusa obsadzoną przez mezzosopran, głos kobiecy, w scenie biczowania wykonujący wokalizę na głoskach „a”, „o”, „e” – niedwuznacznie przypominającą ekstacyjny jęk orgazmu.

¹⁶ I nasunęło. Jednak Maciej Karpiński w swojej napaści na Grotowskiego pomylił Śri Ramanę Maharsziego z amerykańskim Guru Maharaj Ji (właśc. Prem Rawat), twórcą techniki medytacji zwanej „Knowledge”, przywódcą Divine Light Mission, bohaterem – wówczas niespełna szesnastoletnim – festiwalu Millennium '73 zorganizowanego na stadionie Astrodome w Houston.

¹⁷ Jednak niedługo potem posypał się grad ataków na Grotowskiego: w tym samym tygodniku „Kultura” Małgorzata Dzieduszycka już w sierpniu wydrukowała krytykę *Latać?*, następnie Maciej Karpiński ogłosił w listopadzie swoją filipikę *Anty-Grotowski* (omawiając ją w grudniu w przeglądzie prasy w „Życiu Literackim”, Józef Maśliński stwierdził, że „Grotowski powinien by podlegać nie Ministerstwu Kultury, tylko Ministerstwu Zdrowia” – Maśliński, 1975); na łamach tygodnika „Literatura” Zygmunt Rymuza opublikował w styczniu 1976 r. wystrzoną polemicznie wersję relacji, która miesiąc wcześniej ukazała się w mało poczytnym tygodniku „Politechnik”, teraz pod zmienionym tytułem *Grotowski między teatrem a rzeczywistością*; w następstwie tych publikacji Antoni Słonimski ogłosił w lutym w „Tygodniku Powszechnym” zjadliwy felieton *Gadatliwa kanapa*: „Błahe jest to, co dzieje się w Brzezince pod Wrocławiem [w terenowej siedzibie Teatru Laboratorium]” – oceniał. I oświadczał: „Nie lękam się, że Grotowski sięgnie po władzę nad Brzezinką i nad pobliskim Wrocławiem, ale nudne to i stare, choć modne. Doktryny sprzed lat kilkudziesięciu trwały mają żywot i w zmienionym świecie wracają jak upiory. Skompromitowane całkowicie, niezdatne i sprostać niezdolne nowym warunkom, wciąż sprawują nad nami władzę” (Słonimski, 1981, s. 197-198).

¹⁸ Po ekshumacji na cmentarzu Montmartre w Paryżu i sprowadzeniu prochów poety do kraju w czerwcu 1927 r., w czasie uroczystego pogrzebu na Wawelu, Piłsudski, w owym czasie premier, wydał oficerom otaczającym nosze z trumną Słowackiego rozkaz: „W imieniu Rządu Rzeczypospolitej polecam panom odnieść trumnę do krypty królewskiej, bo królom był równy” (*Bo królom...*, 2002, s. 14). Sformułowanie to odnosi się, oczywiście, także do Mickiewicza, którego prochy sprowadzono do kraju z cmentarza Les Champeaux w Montmorency w lipcu 1890 r. Zresztą już wówczas ks. Władysław Chotkowski posłużył się podobną figurą. „To król na ducha bezkrólewia” – mówił o Mickiewiczu w swej homilii wygłoszonej w katedrze na Wawelu. „Tu chcieliśmy go mieć obok grobów naszych królów; w tym kościele, kędy z rąk polskich prymasów i interrejų brali pomazanie Pańskie i koronę królewską; kędy głowy kładli do trumny” (Chotkowski, 1890, s. 6). Warto tu może przypomnieć, że sprowadzenie prochów Słowackiego do kraju i złożenie ich w podziemiach katedry wawelskiej, tam, gdzie wcześniej złożono prochy Mickiewicza, dokonało się nie bez oporów ze strony Kościoła. Kiedy w 1909 r., w związku z setną rocznicą urodzin poety i sześćdziesiątą rocznicą jego śmierci, powrócono do tego pomysłu, metropolita krakowski kard. Jan Puzyna zdecydowanie się sprzeciwił. Gdy wiadomość o tym rozeszła się po mieście, studenci Uniwersytetu Jagiellońskiego zorganizowali w Collegium Novum wiec protestacyjny, na którym uchwalili rezolucję potępiającą metropolitę, a następnie udali się w pochodzie pod pałac biskupi, gdzie doszło do ostrych starć z policją, w których wielu z nich odniosło rany. (Kilka miesięcy później Rada Miasta Krakowa na uroczystym posiedzeniu przyjęła jednogłośnie uchwałę o nadaniu imienia Słowackiego Teatrowi Miejskiemu). Do pomysłu sprowadzenia jego prochów z Paryża powrócono dopiero wtedy, gdy kard. Puzynę zastąpił abp Adam Stefan Sapieha, który jednak zażądał oficjalnej uchwały rządu odrodzonej Rzeczypospolitej – została ona podjęta w marcu 1927 r. z inicjatywy premiera Piłsudskiego.

¹⁹ O ile reakcja prymasa na obrzydliwość – notabene kardynał użył identycznego epitetu, co krytyk – przepełniające *Apocalypsis*, była cokolwiek spóźniona: siedem lat po wrocławskiej premierze i pięć lat po tryumfalnych występach gościnnych w Starej Prochowni w Warszawie, o tyle w przypadku dramatu Różewicza Wyszyński zareagował na wydarzenie stosunkowo świeżo: inkryminowane *Białe małżeństwo*, ogłoszone drukiem w „Dialogu” w 1974 roku, w 1975 roku zostało wystawione w Teatrze Małym w Warszawie i w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, a w 1976 roku w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku.

²⁰ Warto je będzie kiedyś rozwinąć do całościowego studium, ale nie jest to chyba zadanie dla mnie; pewnie najlepiej wywiązałby się z niego Zbigniew Majchrowski. Tu tylko jedna uwaga: w zestawieniu Różewicza z Grotowskim najciekawsze wydaje się porównanie *Do piachu* i *Studium o Hamlecie*. O *Studium o Hamlecie* Grotowskiego, do którego wrócę na końcu, prymas jednak nie wspominał – był to spektakl sprzed dwunastu lat, kompletnie zapomniany; nie wspominał też o *Do piachu* Różewicza, ale w tym wypadku dlatego, że dramat ten, początkowo zatrzymany przez cenzurę, zostanie opublikowany w „Dialogu” dopiero w 1979 roku – i w tym samym roku będzie wystawiony w warszawskim Teatrze na Woli.

²¹ Utwory inkryminowane przez biskupa były trzy: „Jako przykład podał Janusza Głowackiego *Raport Piłata*, a także Grotowskiego

Apocalipsis [sic!] *cum figuris* i Różewicza *Białe małżeństwo*” (Dąbrowski, 1995, s. 234). Jednak potem w maju prymas wybrał do kazania dwa przykłady, a opowiadanie Głowackiego pominął milczeniem. Czy stało się tak ze względu na kryterium – obyczajowe – jakie przyjął w swojej diatrybie? Tak czy siak, można powiedzieć, że Głowackiemu się upiekło.

²² Bp Dąbrowski odnotował, że zdaniem min. Kąkola sztuka Różewicza „jest ohydna i świńska” i że już z jej powodu interweniowali – z zapisku nie wynika jasno, czy min. Kąkol osobiście, czy niejaka p. Siemaszkiewicz – w Ministerstwie Kultury i Sztuki, „ale mecenas ministerialni zarażeni gustami zachodnimi nie chcą przyjąć ich zastrzeżeń” (za: Dąbrowski, 1995, s. 234).

²³ Sekr. Kania zareagował w ten sposób na wniesione przez bp. Dąbrowskiego „zażalenie na działalność cenzury, TV i teatrów w związku rozpowszechnianą pornografią (*Białe małżeństwo*, *Apocalipsis* [sic!] Grotowskiego i bluźnierstwa Głowackiego w *Pilacie*)”. Tę wieczorną rozmowę sekr. Kania, już wyraźnie zmęczony, spuentował apelem: „O jedno tylko proszę: – nie utożsamiajcie tych wybryków z ideologią partii” (za: Dąbrowski, 1995, s. 242). A gdy bez mała pół roku później – już po wspomnianym kazaniu kard. Wyszyńskiego w kościele Na Skalce – w kolejnej rozmowie bp Dąbrowski wrócił do sprawy: „Bardzo się [sekr. Kania] oburzył na Min. Kultury i Sztuki, że pozwala na przedstawienie *Apocalipsis* [sic!] *cum figuris*. Prosił o kopię recenzji p. Małgorzaty Dzieduszyckiej” (za: Dąbrowski, 1995, s. 258), czyli prawdopodobnie o jej książkę „*Apocalypsis cum figuris*”. *Opis spektaklu Jerzego Grotowskiego* (Dzieduszycka, 1974).

²⁴ Motyw alchemiczny. Analizowałem go we wspomnianym studium *Tablica Szmaragdowa Grotowskiego* (Kolankiewicz, 2016).

²⁵ Niemal identyczne ujęcie tej kwestii przedstawił Grotowski cztery lata później, w toku siódmego wykładu na katedrze Collège de France: „Trzeba dostrzec wyraźną różnicę między bluźnierstwem a profanacją. Profanacja nie wymaga zaangażowania osoby, która profanacji się dopuszcza. [...] Może to być czasem śmieszne, lecz zawsze działanie takie jest po prostu bardzo wulgarne. To tak, jak byśmy naśmiewali się z czegoś, co należy do innych, co jest bogactwem innych. Natomiast jeśli odczuwamy w nas samych jakieś drżenie duszy, jeśli drżymy, a jednocześnie igramy [...], jeśli dopuszczamy się bluźnierstwa, wtedy drga w nas struna wiary – nieważne, czy nadal jesteśmy wierzący, czy też nie – odzywa się, drgać zaczyna struna wiary pobudzona w nas w latach naszego dzieciństwa. [...] jakby za chwilę miał uderzyć w nas grom reagującego na naszą postawę kosmosu lub Boga. I taka postawa jest jak powiew życia. Dzięki niej jesteśmy w stanie doświadczyć jakiegoś dramatycznego oddalenia się od naszych korzeni, a jednocześnie korzenie owe potwierdzić. Jest to coś wyjątkowego, co sprawia, że między w ten sposób grającym aktorem a widzem, który doznaje jeszcze większego szoku, pojawia się swoista, niezwykle silna więź. Oczywiście, jeśli takie działanie okazałoby się nieskuteczne, byłaby to katastrofa. Lecz jeśli jest ono skuteczne, to widz, a w każdym razie większa część widzów, idzie w ślad za aktorem, tak jakby widzowie ci również zdobywali się na odwagę patrzenia w ten sposób, który jest jednocześnie bluźnierczy i ożywczy” (Grotowski, 1997, s. 9).

²⁶ Dwa ostatnie zdania są wynikiem uwagi, jaką Dariusz Kosiński opatrzył moją analizę bluźnierczego aspektu *Apocalypsis cum figuris*,

formułując przypuszczenie, że wyrażone tam stwierdzenie podobieństwa między zamierzonym skutkiem bluźnierstwa w ujęciu Grotowskiego i profanacji w ujęciu Agambena (Kolankiewicz, 2012, s. 154) to wynik zbyt pośpiesznego wnioskowania. Ponieważ przyszło mi się z nim zgodzić w tej kwestii, przeto przedstawiłem tutaj ujęcie bardziej znuansowane. Za takie, a nie inne pojmowanie bluźnierstwa jako metody teatru ubogiego Kosiński obwinia – ogólnie nazwaną – perspektywę antropologiczną, dominującą w dotychczasowych analizach dzieła Grotowskiego: „W perspektywie antropologicznej ten rewolucjonista jawi się jako jeden z ostatnich desperackich i radykalnych reakcjonistów” – ubolewa. „Tak widziany, jest guru, mędrcem, jakimś «świętym starcem» i jurodiwym. Mistrzem” (Kosiński, 2015, s. 266). Warto jednak pamiętać, że przyjęta przez Grotowskiego perspektywa antropologiczna zgadzała się z jego światopoglądem, zasadniczo gnostycznym, a przecież – jak to lapidarnie ujął Gilles Quispel – „gnoza jest antropologią” (Quispel, 1988, s. 86). Wzmianka o gnostycznym światopoglądzie Grotowskiego wymaga może uściślenia. Quispel konstatuje fakt, że XX-wieczny ruch gnostyczny – z jego czołowym reprezentantem, jakim był, jego zdaniem, C.G. Jung: „Uznaje siebie za «pozakościelne», często również «ezoteryczne chrześcijaństwo» [notabene tak właśnie określał swoje nauczanie G.I. Gurdżijew, tak ważny dla Grotowskiego] i [...] właściwie nie chce być niczym innym jak tylko interpretacją chrześcijaństwa, i to interpretacją właściwą i aktualną. Jego propozycja to chrześcijaństwo bez Kościoła” (Quispel, 1988, s. 104-105). Nie można też zapominać, że pod koniec życia Grotowski objął w Collège de France (specjalnie dla niego utworzoną) Katedrę Antropologii Teatralnej – a więc antropologii, nie performatyki – i że wygłosił tam cykl wykładów o kierunku organicznym w teatrze i w rytuale. Odnosząc się do mitologemu „antropologicznego Wyprostowanego, stojącego bez ruchu w wodach czasu” (Kosiński, 2015, s. 268), Kosiński prawdopodobnie robi aluzję do rozdz. *Który stał nisko, w strumieniach wody* moich *Dziadów*: „Szymon Mag z Samarii [...] przez Ojców Kościoła uznawany za arcykacerza, sprawcę wszystkich herezji [...] nauczał o Bogu będącym «korzeniem wszechrzeczy» – «który stoi, który stał i który stać będzie: który stoi wysoko w niestworzonej sile, który stał nisko w strumieniach wody [tj. w świecie materii] i został zrodzony w obrazie, który stać będzie wysoko obok błogosławionej i nieskończonej siły, kiedy już będzie obrazem». [...] Szymon twierdził, że gnostyk jednoczy się z Bogiem, naśladując go, toteż o sobie mówił, że sam jest tym, który stoi. (W przekazach greckich nosi przeważnie przydomek *hestōs*, imiesłów od czasownika [*hístēmi*] *histānai*, w stronie biernej oznaczającego «być postawionym, stanąć; zjawić się; zatrzymać się, stanąć; trwać; wznosić się, być wyprostowanym, podnieść się»). [...] (Kurt Rudolph przypomina, że Stojący był to w Samarii tytuł obiegowy, metafora tego, co jest transcendentnym rdzeniem człowieka, co w człowieku boskie). [...] Apokryficzna *Ewangelia Tomasza* podobną koncepcję wkłada w usta Jezusa [...]: «Błogosławiony, kto stanie [*naōhe eratʿf*] na początku, pozna koniec i nie zakosztuje śmierci». [...] czasownik *ōhe erat*= *Podręczny słownik koptyjsko-polski* tłumaczy jako «stanąć, stać; czekać; podnieść się»)” (Kolankiewicz, 1999, s. 28, 29). Przytoczony makaryzm z *Ewangelii Tomasza* to była w ciągu ostatniego dwudziestolecia pracy Grotowskiego jego ulubiona dyrektywa robocza. Bo przecież to sam Grotowski jest odpowiedzialny za wytworzenie owego stereotypu mistrza i guru, jakim jawi się,

widziany w tak niemiłej Kosińskiemu perspektywie antropologicznej. Tyle że w perspektywie agambenowskiej, jaką proponuje Kosiński, ukazuje się nie tyle faktyczny kształt dzieła Grotowskiego, ile jakaś jego – badacz sam to zauważa – „wersja idealizowana” (Kosiński, 2015, s. 267), a zatem odrealniona.

²⁷ Nb. Błoński spierał się z Grotowskim, którego zestawiał m.in. z Genetem, czy istotnie bluźnierstwo, jego zdaniem, prędko staje się czymś płaskim, jest władne odnowić doświadczenie *sacrum*; i formułował tezę, że Grotowski poddając *sacrum* próbie, dąży raczej do odnowienia odczucia tragiczności.

²⁸ „Panteizm oznacza, że wszystko jest Bogiem, panenteizm – że wszystko jest w Bogu” (hasło *Pantheism and panentheism*, [w:] *Encyclopedia of Religion*, 2005, s. 6960). Panenteizm to „termin wprowadzony do nauki w XIX w. przez K[arla] Ch[ristiana] F[riedricha] Krausego i używany często w odniesieniu do bóstw indyjskich; wg filozoficznej i religijnej koncepcji p[anenteizmu], świat istnieje bez reszty w Bogu (w panteizmie stapia się z nim w jedno), ale jednocześnie Bóg wykracza poza świat, zachowując swą osobową odrębność (jak w teizmie)” (hasło *panenteizm*, [w:] *Religia. Encyklopedia PWN*, 2003).

²⁹ Zakłada się, że *Ewangelia Tomasa*, mająca charakter mieszany: gnostycko-chrześcijański, uznawana przeto za nowotestamentowy apokryf, została napisana przez „chrześcijanina, który przyjął gnostycyzm, albo gnostyka, który zdając sobie sprawę z istoty chrześcijaństwa, to znaczy prawdy o Bogu-Człowieku Jezusie Chrystusie, zaadaptował teksty gnostyckie na użytek chrześcijański” (Myszor, 1979, s. 98). Jednak gnostycki jest w tym apokryfie motyw poznania siebie i zbawienia przez poznanie.

³⁰ I dlatego np. zablokował w 1978 r. reprodukcję plakatu do *Ewangelii* („naga para w stosunku wg sztychów alchemicznych, taki był projekt Krygiera”) w książce Osińskiego *Grotowski i jego Laboratorium*, obawiając się, że zamieszczenie jej tam „[t]o [jest] super-wojna z Kościołem” (Osiński, 2013, s. 28).

³¹ Gr. *pantokrátōr*, przydomek biblijnego Boga i Chrystusa, znaczy „wszechwładca, wszechmogący”.

³² Čwierć wieku później, w 2004 r., Bronisław Wildstein opublikuje *Mistrza*, inną powieść z kluczem, której tytułowy bohater, Maciej Szymonowicz, reżyser, twórca Instytutu, to oczywiście Grotowski. Na okładce Paweł Huelle stwierdza, że powieściowy Mistrz to „dla jednych guru, dla innych hochsztapler” (Wildstein, 2004).

³³ Wcześniej I sekretarz Gierek trafił z zawałem serca do kliniki i we wrześniu 1980 r. został zaocznie pozbawiony funkcji.

³⁴ Otóż na wiadomość o zwołaniu VIII Plenum Komitetu Centralnego PZPR, na którym miała się dokonać zmiana na stanowisku I sekretarza, na rozkaz marszałka Iwana Koniewa 18 października 1956 r. w kierunku Warszawy wyruszyły z garnizonów na Dolnym Śląsku i Pomorzu Zachodnim jednostki Północnej Grupy Wojsk Armii Radzieckiej oraz – na rozkaz marszałka Konstantego Rokossowskiego, ówczesnego polskiego (narzuconego Polsce przez ZSRR) ministra obrony narodowej – kilka jednostek Ludowego Wojska Polskiego, stacjonujących w okolicach Warszawy, a dowodzonych przez oficerów radzieckich, tak zwanych doradców. Równocześnie do Zatoki Gdańskiej usiłowały wpłynąć okręty wojenne radzieckiej Floty Bałtyckiej: krążownik „Żdanow” w asyście trzech niszczycieli i flotylli mniejszych jednostek, co oczywiście budziło fatalne skojarzenia

z wizytą niemieckiego pancernika „Schleswig-Holstein” w 1939 r. W dniu rozpoczęcia obrad plenum, 19 października o świcie, przyleciała do Warszawy niezaproszona delegacja radziecka na czele z genosem Nikitą Chruszczowem – w dramatycznych rozmowach z nią uczestniczył po stronie polskiej Władysław Gomułka, kandydat na I sekretarza partii, któremu Chruszczow już na lotnisku wygrażał pięścią. W toku rozmów Gomułka domagał się wyjaśnień w sprawie ruchu czołgów, przywoływał incydenty, takie jak zderzenie czołgów radzieckich z pociągiem osobowym czy zniszczenie przez czołg radziecki linii wysokiego napięcia. Wchodzący w skład delegacji radzieckiej Anastas Mikojan, członek Politbiura KPZR – notabene za pięć dni poleci on na Węgry, gdzie wyda rozkaz krwawego stłumienia przez Armię Radziecką tamtejszej rewolucji – odpowiedział Gomułce, że to zwykle jesienne manewry wojskowe, dawno zaplanowane, i obłudnie dziwił się, że władze polskie nic o nich nie wiedzą. Tymczasem Warszawę zaczął ogarniać nastrój rewolucyjny, miasto obiegła pogłoska, że robotnicy Fabryki Samochodów Osobowych zostali uzbrojeni, aby bronić reform przed Armią Radziecką. W toku rozmów marszałek Rokossowski domagał się od polskiego kierownictwa partii zwrócenia się z apelem o spokój do robotników, ale także i do młodzieży oraz inteligencji. Ze swej strony Gomułka stanowczo zażądał zatrzymania wojsk i wyjaśnienia rzuconej przez Chruszczowa na początku rozmów groźby interwencji. Ostatecznie do interwencji nie doszło – podobno dzięki reakcji władz chińskich: przewodniczącego Mao Zedonga i premiera Zhou Enlaia, zawczasu uprzedzonych przez władze radzieckie. 21 października Gomułka został wybrany I sekretarzem PZPR, ale tych parę dramatycznych dni w październiku 1956 r. zapadło głęboko w pamięć Polakom, także i Grotowskiemu – jako wielka zbiorowa trauma. Połączyła się ona w Polsce z obrazem krwawo przez Armię Radziecką stłumionej – zaraz potem, w listopadzie – rewolucji węgierskiej: około 2,5 tysiąca zabitych, 13 tysięcy rannych, 350 straconych, w tym premier Imre Nagy.

³⁵ Atlas Theatre Co., Inc., otrzymało z National Endowment for the Arts grant na półtoragodzinny film. Powstały dwa dokumenty. Pierwszy – *The Vigil* – został nakręcony w listopadzie 1979 r. w Mediolanie, trwa 28 minut. Zdjęcia do drugiego – właśnie *With Jerzy Grotowski, Nienadówka, 1980* – powstały we wrześniu 1980 r.; ten film trwa 59 minut.

³⁶ W tym miejscu warto może przypomnieć, że 25 sierpnia 1980 r. Politbiuro KPZR powołało specjalną tzw. komisję Susłowa (twardogłowego ideologa partii, odpowiedzialnego za wygnanie Sołżenicyna i zsyłkę Sacharowa), w składzie której znaleźli się m.in. Andropow (szef KGB, inicjator interwencji w Czechosłowacji w 1968 r. i w Afganistanie w 1979 r.) i Ustinow (marszałek, minister obrony ZSRR, twórca doktryny zakładającej ograniczony konflikt nuklearny w Europie) – komisję, której zadaniem było śledzenie rozwoju sytuacji w PRL oraz przedkładanie projektów działania ze strony ZSRR. Już 3 września – całe dwa tygodnie przed utworzeniem NSZZ „Solidarność” – komisja sformułowała swoje „tezy do rozmów z przedstawicielami kierownictwa polskiego”. Wychodząc z założenia, że zawarte 30 sierpnia w Szczecinie i 31 sierpnia w Gdańsku porozumienie z komitetami strajkowymi „w istocie oznacza legalizację opozycji antysocjalistycznej”, komisja Susłowa zalecała m.in. w punkcie szóstym różne działania „w sferze środków masowego przekazu i propagandy” – działania „niezbędne, gdy już praktycznie podniesiono kwestię «ograniczenia

cenzury» i rozszerzenia dostępu sił antysocjalistycznych i Kościoła do środków masowego przekazu”. Dlatego, zdaniem komisji, w rozmowach z kierownictwem polskim należy je nakłaniać, by podjęło „niezbędne działania w celu powstrzymania szerokiego napływu do PRL wydawnictw antykomunistycznych, produkcji filmowej i telewizyjnej oraz w celu zapewnienia ścisłej kontroli nad źródłami informacji z Polski, w tym także nad działalnością dziennikarzy burżuazyjnych” (*Teczka Susłowa*). Oczywiście, te kroki Politbiura KPZR były ściśle tajne, nietrudno jednak było je sobie wówczas wydedukować.

³⁷ W kwietniu 2015 r. odbyła się w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej retrospektywa filmów Jill Godmilow, która przy tej okazji z rąk Henryka Wujca otrzymała Krzyż Kawalerski Orderu Zasługi Rzeczypospolitej – za wybitne zasługi dla polskiej kultury i za popularyzowanie wiedzy o najnowszej historii Polski. Joanna Krakowska, jedna z kuratorek retrospektywy, przedstawiła wówczas w prasie trochę bardziej sensacyjną wersję tych wydarzeń: „Jill Godmilow znalazła się w Polsce, żeby kręcić film o Grotowskim w 1980 roku, akurat wtedy, gdy wybuchły sierpniowe strajki. Chciała od razu jechać do stoczni, miała ekipę, kamerę, wszystko, co trzeba. Grotowski ją powstrzymał, odwiódł od tego pomysłu, przestrzegł. No tak, sytuacja była niepewna, a amerykańscy filmowcy przyjechali na jego zaproszenie, mieli kręcić w Nienadówce, gdyby coś się zdarzyło, wszystkie materiały szlag by trafił... Jill Godmilow nie pojechała więc do Gdańska, tylko wróciła do Nowego Jorku, zebrała dwadzieścia tysięcy dolarów, wynajęła ekipę, kupiła pięć biletów lotniczych. I nie dostała wizy”. Jednak trzy lata później nakręciła wspomniany dokument *Far from Poland*. „Dlaczego nikt ze specjalistów i wynawców Jerzego Grotowskiego w Polsce, którzy powinni znać biogram reżyserki w tył i w przód, bo nakręciła dwa hołubione przez nich filmy o Grotowskim – nie zwrócił uwagi na ten tytuł?” – pyta oburzona Krakowska. I oskarża: „nie przychodzi [im] w ogóle do głowy, że może być coś ciekawszego od nocnych czuwań w Teatrze Laboratorium (*Vigil*, 1981) czy wycieczki do wsi pod Rzeszowem (*Z Jerzym Grotowskim. Nienadówka*, 1980)” (Krakowska, 2014).

³⁸ *Apel 64* podpisało m.in. siedmioro pisarzy, jednak wśród sygnatariuszy nie było ani jednego artysty teatru czy filmowca (Tadeusz Konwicki podpisał się raczej jako pisarz). Inicjatorami sformułowania *Apelu 64* byli historycy Bronisław Geremek i Jerzy Jedlicki oraz ekonomista Tadeusz Kowalik. Geremek osobiście zaniósł tekst tego dokumentu do gmachu Komitetu Centralnego PZPR, a następnie – wspólnie z Tadeuszem Mazowieckim – zawiózł go też do Gdańska, gdzie wręczyli go Wałęsie. Wskutek tej inicjatywy obaj weszli w skład uformowanej wtedy ośmioosobowej komisji ekspertów, doradzającej strajkującym, i wzięli udział w sformułowaniu porozumień sierpniowych.

³⁹ Antoni Słonimski pisał złośliwie o „guru Grotowskim, którego przemówienia nie da się streścić, bo treści nie ma” (Słonimski, 1981, s. 196); Lech Racza ubolewał: „Czas zadrwił z proroków: ich wybór okazał się pozorny, ucieczka od cywilizacji kończy się w ślepy m zaułku dzielnicy przemysłowej” (Raczak, 2012, s. 70). Mówiąc o Grotowskim jako „guru” czy „proroku”, mieli oczywiście na myśli charyzmatyczny typ jego społecznego oddziaływania. Osiński podaje, że Grotowski przyznawał się do charyzmatycznego przywództwa w Teatrze Laboratorium w l. 1962-1964. „Od roku 1965 nie było już jednak charyzmy, natomiast była sytuacja zwycięskiego przywódcy”

(Grotowski, za: Osiński, 2013, s. 79). I właśnie ten przywódca to osławiony „guru”. W tradycji hinduskiej – gdzie nb. prototypem guru był rysz (r̥ṣi), wieszcz, prorok – guru cieszy się niekwestionowanym autorytetem, przekraczającym granice religii i obowiązującym w domenie życia codziennego.

⁴⁰ Który zresztą pomylił się Grotowskiem z cadykiem z Kocka, czyli rabbinem Mendlem (Mendele) z Tomaszowa.

⁴¹ Dzięki informacjom, przekazanym CIA przez płk. Kuklińskiego, szefa I Oddziału Planowania Strategicznego w Sztabie Generalnym Ludowego Wojska Polskiego, i prezydent USA, i papież znali plan wprowadzenia stanu wojennego w Polsce. Nb. o kreć robocie „Jacka Stronga” w Sztabie Generalnym LWP miał kontrwywiadowi PRL donieść agent „Lamos”, ulokowany w watykańskim Sekretariacie Stanu (abp Janusz Bolonek).

⁴² Dwa tysiące osób stało całą noc w Warszawie w kolejce pod księgarnią w nadziei zdobycia wydanego przez Wydawnictwo „Znak” po raz pierwszy za zgodą cenzury tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada i inne wiersze*.

⁴³ Miłosz chwalił się znajomym kupionym przez kogoś na jarmarku znaczkiem przedstawiającym „cztery symbole święte dla Polaków: tiarę biskupią – to kardynał Wyszyński, klucze – papież [Jan Paweł II], narzędzia elektryczne – [robotnik] Wałęsa, i książkę – to Miłosz” (Miłosz, 2006a, s. 543).

⁴⁴ Potwierdza to *Ocena pobytu Czesława Miłosza w Polsce* – raport sporządzony w czerwcu 1981 r. przez tajnego współpracownika Służby Bezpieczeństwa o pseudonimie „Matrat” (Władysława Huzika): „Reakcja polskiej publiczności zaskoczyła go [tj. Miłosza], potem przeraziła” – zauważał. „Dopiero podczas spotkania z «Solidarnością» w Lublinie, a ściślej ze zwykłymi polskimi czytelnikami uwierzył, że jego wiersze miały dla kogoś znaczenie i zrobiło mu się naprawdę przyjemnie, poczuł się szczęśliwy. Natomiast kiedy uprzednio zgottowano mu ogromną fetę katolicką, z udziałem księży biskupów, uczonych w togach, [z] uroczystą mszą poprzedzającą wręczenie doktoratu – grzecznie, ale stanowczo oświadczył, że poetą katolickim nie jest, nigdy nie był, [a] tłumaczył «Biblię» ze względu na walory ogólnokulturalne. Uważa ponadto, że błędem jest dzielenie ludzi według klucza: katolik [i] niekatolik. Jego pobyt w Polsce należy oceniać wyłącznie w kategoriach wizyty starszego wiekiem artysty w kraju młodzińskich wspomnień. Żadnych interesów tutaj nie miał, mieć nie będzie, nie chce ich mieć. Ważne jest dla niego spokojne miejsce w Berkeley [gdzie od dwudziestu lat był wykładowcą na wydziale slawistyki Uniwersytetu Kalifornijskiego], dom rodzinny, synowie, własna biblioteka” (Kopka, Majchrzak, 2007, s. 122, 123).

⁴⁵ Fragment *Ody na osiemdziesiąte urodziny Jana Pawła II* z tomu wierszy *To*, który ukazał się w 2000 r. (Miłosz, 2011, s. 1179), zawierający nb. kryptocytat z przytaczanego przemówienia Piłsudskiego przy składaniu prochów Słowackiego do grobów wawelskich.

⁴⁶ W 1981 r. książka ta miała w drugim obiegu w kraju co najmniej trzy przedruki edycji paryskiego Instytutu Literackiego – jeden dokonany przez Centrum Kulturalno-Informacyjne niezależnego związku zawodowego „Solidarność”; pierwsze oficjalne wydanie krajowe – ocenzone – ukazało się dopiero w 1982 r.

⁴⁷ To oczywiście cytata z *Dziadów części III* (a. I, sc. 1, w. 414): „*Vivat Polonus, unus defensor Mariae!*”, czyli „Niech żyje Polak, jedyny obrońca Maryi!”, gdzie hasło to pojawia się w kontekście opowieści

o degrengoladzie religijnej żołnierzy francuskich, bluźniących przeciw imieniu Matki Bożej.

⁴⁸ Dziesięć lat wcześniej w liście do Jerzego Giedroycia poeta – zaniepokojony bogoojczyźnianym charakterem reakcji rodaków na przyznanie mu Nagrody Nobla – konstatował, że nie nadaje się do roli promotora polskiego nacjonalizmu. „Polska staje się tym, czym w swojej esencji zawsze była, to jest jednym wielkim organizmem narodowym, w którym Naród jest na ołtarzu, z Matką Boską jako bóstwem pomocniczym w służbie Narodu” – diagnozował. I dodawał: „tym, co piszą do mnie listy i zbierają moje autografy, do głowy nie przychodzi, że ktoś może być czymś innym niż Polak katolik. Ten nieszczęsny naród, doszczętnie i podwójnie upupiony, przez nacjonalistyczno-komunistyczną szkołę w stylu Moczara i przez opór wobec tej szkoły w domu i w kościele, ale też nacjonalistyczny, jest już jak pan Jourdain, który nie wiedział, że mówi prozą, czyli że jest we władzy dzikiego nacjonalizmu i mesjanizmu” (za: Franaszek 2011, s. 702-703).

⁴⁹ Odpowiedź papieża była utrzymana w duchu dyplomacji watykańskiej: „Pisze Pan, że przedmiotem Jego troski było «nieodbieganie od katolickiej ortodoksji» w Pańskiej twórczości. Jestem przekonany, że takie nastawienie Poety jest decydujące. W tym sensie cieszę się, że mogę potwierdzić Pańskie słowa o «dążeniu do wspólnego nam celu»” (za: Franaszek, 2011, s. 743). Poeta nie uzyskał więc odpowiedzi na pytanie, „jak w rezultacie [mu] to wychodziło”, a udzielone potwierdzenie zostało obwarowane formułą „w tym sensie”.

⁵⁰ To stwierdzenie Jerzego Grotowskiego na temat matki, przez lata przez niego powtarzane, nawet jeszcze na konferencji prasowej w styczniu 1997 r. w Ośrodku Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu, wywołało zakłopotanie jego starszego brata. „Fascynacja Indiami była udziałem całej naszej rodziny. Z początkiem lat siedemdziesiątych, tuż przed wojną w Afganistanie, przejechałem samochodem blisko 10 tysięcy kilometrów, z Krakowa przez Turcję, Iran, Afganistan, Pakistan, Indie do Nepalu” – opowiada Kazimierz Grotowski w *Portrecie rodzinnym*. „Delhi, Benares nad Gangesem, świątynie Katmandu, flagi modlitewne i małe klasztory w Himalajach, mnisi, uciekinierzy z Tybetu. Wszystko to przywoływało z pamięci opisy, znane z książek czytanych przez nas w Nienadówce”. I w tym miejscu Kazimierz Grotowski zamieszcza sprostowanie: „W niektórych artykułach gazetowych poświęconych Jurkowi i naszej rodzinie znalazłem wypowiedzi sugerujące, że Matka była w swym sercu buddyjką. Jest to oczywiście nieprawdą. Do końca swych dni Matka była praktykującą katoliczką. Owszem, interesowała się różnymi filozofiami i religiami i uważała, że należy szanować przekonania i wierzenia innych ludzi” (K. Grotowski, 2000, s. 28-29).

⁵¹ Nie zmieniają tego sądu jego późne – ale nienachalne, raczej dyskretne – sugestie, że jego relacja z Kościołem katolickim była niejednowymiarowa. I tak, w jednym z wykładów w Collège de France – tym, w którym analizował swoje polskie korzenie, a zwłaszcza swój stosunek do katolicyzmu jako polskiego mitu plemiennego – wyznał: „byłem bardzo mocno przesiąknięty duchem antyklerykalizmu, szczególnie kiedy byłem młody. Jest to skądinąd pewna tradycja pewnej gałęzi polskiej inteligencji. Dziś widzę, że moja postawa wcale nie musiała być słuszną”. I tu dodał: „w moim życiu pojawiły się pewne postacie kapłanów katolickich, postacie bardzo ważne, jak na przykład ksiądz, który pracował ze mną nad sanskrytem” (Grotowski,

1998, s. 26). (W tym ostatnim zdaniu zawarta jest aluzja do księdza Tokarza, wspomnianego wcześniej indologa, jednak wiele wskazuje na to, że Grotowski hiperbolizował całą swoją narrację oralną o tym księdzu). Kiedy w 1998 r. – na rok przed śmiercią – Grotowski otrzymał Nagrodę bł. Fra Angelico (patrona artystów) – ufundowaną przez papieża – włoska asystentka twórcy specjalnie zabiegała, by ta właśnie wiadomość dotarła do polskiej opinii publicznej. Wybijano przy tym fakt, że fundatorem nagrody jest papież, nie eksponując informacji, że chodzi o wyróżnienie dla twórców, którzy przyczynili się do upowszechnienia we Włoszech dorobku artystycznego swego kraju lub regionu, że nagrodę przyznaje komitet złożony z przedstawicieli włoskich instytucji kulturalnych i że w 1998 r. otrzymało ją wraz z Grotowskim jeszcze sześciu innych artystów polskich.

⁵² Oczywiście nie mógł nie być aktywny: rok później, w klasie maturnej, piastował już funkcję wiceprzewodniczącego zarządu klasowego związku. I dlatego na zakończenie szkoły średniej otrzymał dyplom przodownika nauki i pracy społecznej.

⁵³ Na studiach w GITIS Grotowski był przez rok – do czerwca 1956 r. Ale pod koniec przez dwa miesiące, w kwietniu i w maju, podróżował po republikach azjatyckich: Turkmenistanie i Uzbekistanie – celem tego wyjazdu było leczenie nerek w słynnym uzdrowisku Bajram-Ali (Baýramaly) na pustyni Kara-kum, niedaleko starożytnej oazy Merw (Mary). Latem 1956 r. był już z powrotem w kraju i z początkiem października rozpoczął studia reżyserskie w szkole krakowskiej.

⁵⁴ Modzelewski podaje nawet nazwę Polityczny Ośrodek Lewicy Akademickiej i Robotniczej (POLAR) ZMS.

⁵⁵ Jacek Kuroń pisze w autobiografii o „lewicy październikowej” i o jej „rewolucji, bo [jak wyjaśnia] używaliśmy słowa rewolucja” (Kuroń, 2009, s. 137, 139).

⁵⁶ Stwierdzenie niedokładne, bo przemówieniem dosłownie kończącym karierę polityczną Grotowskiego było jego wystąpienie *Cywilizacja i wolność – nie ma innego socjalizmu*, wygłoszone na kwietniowym Zjeździe Konstytucyjnym ZMS i opublikowane w „Walce Młodych”, oficjalnym organie władz ZMS.

⁵⁷ Jeszcze inny wyrzut mógł zahaczać o jego osobiste doświadczenie: „W tym kraju bohaterem jest matka, która żywi rodzinę z głodowej pensji” (Grotowski, 2012, s. 75). Utrzymująca trzyosobową rodzinę Emilia Grotowska w 1951 r. (gdy Grotowski rozpoczynał studia) zarabiała miesięcznie 447,30 zł, to znaczy ¾ przeciętnego wynagrodzenia miesięcznego (które wynosiło wówczas 599 zł); dlatego Grotowskiemu przysługiwało na studiach stypendium w wysokości 120 zł miesięcznie. Chyba zatem wiedział, o czym mówi, gdy kreśląc w manifestie POLA ZMS portret człowieka nowoczesnego, „wychowanego w rewolucyjnym romantyzmie”, napomynał, że człowiek ów powinien też umieć – „jeżeli zajdzie potrzeba – z pustym żołądkiem i w podartych spodniach bronić swoich poglądów” (Grotowski, 2012, s. 70).

⁵⁸ Najdobitniejszym tego wyrazem była działalność osławionej Komisji Majątkowej, która w l. 1989-2011 – naruszając prawo i bezwzględnie łupiąc państwo – przekazała Kościołowi katolickiemu ponad pół tysiąca nieruchomości wartości około 5 mld zł, grunty o powierzchni 98 tys. ha oraz odszkodowania w wysokości ponad 143,5 mln zł w gotówce. Od lat liczni politycy, teraz na czele z prezydentem RP i panią premier, pielgrzymują do zakonnika kierującego narodowo-katolickim koncernem radiowo-telewizyjnym, hołubionym przez biskupów, szczującym katolików przeciw innym, uprawiającym

nachalną propagandę polityczną, hojnie dotowanym przez ministrów. Ze swej strony hierarchowie Kościoła katolickiego popierają „religię smoleńską” – fundamentalistyczny ruch mesjanistyczny, od 2015 r. mający charakter bez mała kultu państwowego, który doprowadził do antagonizacji społeczeństwa.

⁵⁹ Błoński odsyłał m.in. do monografii Baczki – zajrzyjmy więc do tej analizy: „Samotnik, który «wystarcza sobie jak Bóg», wznosi się ponad problemy moralne wyłaniające się przez społeczeństwo”, a jednocześnie buntuje się wobec istniejącej rzeczywistości i postuluje utopię społeczną, będącą „wyrazem sprzeciwu wobec rzeczywistości i jej potępieniem” – potępieniem, które „nadawało dziełu [Rousseau] charakter rewolucyjny” (Baczko, 1964, s. 520, 519).

⁶⁰ Błoński – późniejszy autor sławnego artykułu *Biedni Polacy patrzą na getto* – wyznał, że nigdy nie przeżył głębiej żadnego przedstawienia niż *Akropolis*, obejrzanego wraz z garstką kilkunastu widzów jeszcze w Opolu: „Byłem od początku przekonany, że na moich oczach rodzi się niezwykłość” (Błoński, 1981, s. 91). Z kolei dla Puzyny rewelacją stało się dopiero przedstawienie *Apocalypsis*: „chyba po raz pierwszy Grotowski utrafił w jakiś żywy nerw współczesności” – pisał. I dopowiadał: „na *Apocalypsis* patrzyłem z fascynacją nie tylko profesjonalną, choć katolicyzm i chrześcijaństwo są mi właściwie dalekie. Patrzyłem poruszony” (Puzyna, 1971, s. 58, 59).

⁶¹ Wspominając Batalion AK „Zośka”, historyk przywoływał jeden z najpopularniejszych oddziałów powstania warszawskiego, który wstąpił się uwolnieniem na początku powstania 348 Żydów z „Gęsiówki”, będącej filią obozu koncentracyjnego na Majdanku.

⁶² Grotowskiego zawiodła pamięć. W Archiwum Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu przechowywany jest cenzorski egzemplarz scenariusza *Studium o Hamlecie* (sygn. IG/R/318/1), na którego karcie tytułowej widnieje pieczęć Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Opolu, opatrzona datą 24 marca 1964 r. i notą zezwalającą na „wykonanie programu *Studium o Hamlecie*” (Świątkowska, 2016, s. 49). Wrażenie nielegalności mogło dotyczyć samej premiery w dniu 17 marca oraz kolejnych pięciu przedstawień, zagranych dla łącznie 196 widzów w dniach 18-23 marca, jeszcze przed datą *imprimatur*, oficjalnie udzielonego przez cenzurę.

⁶³ Również przed samym jego twórcą, który wyznał po latach: „w 1964 zrobiliśmy przedstawienie *Hamleta*, uznane przez krytyków za fiasco. Ale dla mnie nie było fiaskiem. Dla mnie było przygotowaniem do pracy bardzo istotnej. I w efekcie kilka lat później zrobiłem *Apocalypsis cum figuris*” (Grotowski, 2012, s. 837). To samo mówił w paru prywatnych rozmowach ze mną; najwyraźniej zależało mu na utrwaleniu tej opinii. Sugestywny plakat Waldemara Krygiera do tego przedstawienia, zdominowany przez motyw nawiązujący do opowiadania „*Rozdziobią nas kruki, wrony...*” Żeromskiego, jest ozdobą kolekcji wiszącej w moim mieszkaniu.

⁶⁴ Czy w związku z *Kłótnią* Frlić też zanegowałby podobny zarzut?

Bibliografia:

Artaud, Antonin, *Teatr i jego sobowtór*, przekł. i wstęp J. Błoński, [noty Jan Błoński i Konstanty Puzyna, wyd. 3.] Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2010.

Baczko, Bronisław, *Rousseau: samotność i wspólnota*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964.

Barba, Eugenio, *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby*, przeł. M. Gurgul, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2001.

Błoński, Jan, *Romans z tekstem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.

Bo królom był równy... Przemówienie Józefa Piłsudskiego przy składaniu prochów Słowackiego do grobów wawelskich 28 czerwca 1927 roku, oprac. J. Axer, eseje J. Axer, A. Krawczyk, OBTA – Ośrodek Myśli Politycznej – Księgarnia Akademicka, Warszawa – Kraków 2002.

Bonarski, Andrzej, *Ziarno*, Czytelnik, Warszawa 1979.

Buber, Martin, *Fałszywi prorocy*, przeł. J. Zychowicz, „Znak”, 1980 nr 313, lipiec.

Chotkowski, Władysław, *Mowa przy sprowadzeniu zwłok śp. Adama Mickiewicza, powiedziana w czasie nabożeństwa w katedrze na Wawelu dnia 4 lipca 1809 r.*, G. Gebethner i Sp., Kraków 1890.

Cyz, Tomasz, *Pasja 20, 21. Powroty Chrystusa*, „Zeszyty Literackie”, Warszawa 2013.

Dąbrowski, Bronisław (bp), *Sprawozdanie z rozmowy z Min[istrem Kazimierzem] Kąkolem w dniu 7 stycznia 1976*, g. 15.30-17; *Sprawozdanie z rozmowy z p. Stanisławem Kanią, Sekretarzem KC PZPR, w Sulejówku, dn. 8 stycznia 1976*[.] g. 17-20; *Sprawozdanie z rozmowy z p. Stanisławem Kanią, Sekretarzem KC PZPR, w Sulejówku, dn. 23 czerwca 1976*, g. 19-23, [w:] Peter Raina, *Rozmowy z władzami PRL. Arcybiskup Dąbrowski w służbie Kościoła i narodu*, t. 1: 1970-1981, Wydawnictwo „Książka Polska”, Warszawa 1995.

Dubiel, Paweł (jr), *Krzywa linia*, „Co dalej?”, 1957 nr 1.

Dzieduszycka, Małgorzata, „*Apocalypsis cum figuris*”. *Opis spektaklu Jerzego Grotowskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

Eckhart (Mistrz), 1329, [w:] Iohannes XXII: *Constitutio In agro dominico*: <http://www.eckhart.de/>

Encyclopedia of Religion, 2nd edition, ed. L. Jones, vol. 10, Macmillan Reference USA, Detroit 2005.

Erhardt, Ludwik, *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975.

Franaszek, Andrzej, *Miłosz. Biografia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011.

Godmilow, Jill, *Kapitalizm was zje*, z J. Godmilow rozmawiają Z. Krawiec i J. Domżańska, „Wysokie Obcasy”, 2015 nr 34 z 29 VIII.

Grotowski, Jerzy, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek i in., Instytut im. Jerzego Grotowskiego – Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego – Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa – Wrocław] 2012.

Tenże, *Wykład ósmy Jerzego Grotowskiego w Collège de France wygłoszony w Teatrze du Rond-Point / Compagnie Marcel Maréchal w Paryżu 12 stycznia w 1998 roku*, transkrypcja i roboczy przekł. L. Demkowicz, oprac. G. Ziółkowski, mszps, Archiwum Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław [1998].

Tenże, *Wykład siódmy Jerzego Grotowskiego w Collège de France wygłoszony w Teatrze Szkolnym Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique w Paryżu 20 października w 1997 roku*, transkrypcja i roboczy przekł. L. Demkowicz, oprac. G. Ziółkowski, mszps, Archiwum Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław [1997].

Grotowski, Kazimierz, *Portret rodzinny*, „Pamiętnik Teatralny” 2000 z. 1-4.

- Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski* (reż. M. Ahrne, prod. Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera dla RAI), przekł. ścieżki dźwiękowej H. Sudol, mszps, Archiwum Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 1993.
- Jan XXIII, Encyklika *Ad Petri cathedram*, 1959, http://w2.vatican.va/content/john-xxiii/it/encyclicals/documents/hf_j-xxiii_enc_29061959_ad-petri.html.
- Janion, Maria, *Gorączka romantyczna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Taż, *Odnawianie znaczeń*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Taż, *Wobec zła*, Verba, Chotomów 1989.
- Kijowski, Andrzej, *Rytuały oglądania*, wybór, komentarz i posłowie Z. Majchrowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Kodeks Prawa Kanonicznego* [1983]: http://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/cic_index_lt.html [w niniejszym tekście oznaczony skrótem KPK].
- Kolankiewicz, Leszek, *Bluźnierstwo*, [w:] *Czas Apokalipsy. Koniec dziejów w kulturze od późnego średniowiecza do współczesności*, red. K. Kopania, Fundacja „Ars Auro Prior” – Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2012.
- Tenże, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.
- Tenże, *Tablica Szmaragdowa Grotowskiego*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2016 nr 3-4.
- Kopka, Bogusław; Majchrzak, Grzegorz, *Operacja „Poeta”. Służba Bezpieczeństwa na tropach Czesława Miłosza*, przygotował do druku i posłowiem opatrzył G. Musidlak, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2007.
- Kosiński, Dariusz, *Grotowski. Profanacje*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2015.
- Krakowska, Joanna, *Jill Godmilow. Blisko, bliżej*, „dwutygodnik.com”, wyd. 136, 2014: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5315-jill-godmilow-blisko-blizej.html>.
- Krawczak, Tadeusz, *Centralne władze partyjno-rządowe wobec Millennium*, [w:] *Millennium polskie. Walka o rząd dusz*, red. C. Wilanowski, Pax, Warszawa 2002.
- Kuroń, Jacek, *Autobiografia*, red. S. Liszka i in., Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.
- Łoziński, Józef, *Pantokrator*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1979.
- Maśliński, Józef (pseud. M.A. Styks), *Teatr i wzburzony ul*, „Życie Literackie” 1975 nr 50 z 14 XII.
- McGinn, Bernard, *Mistyczna myśl Mistrza Eckharta, człowieka, przed którym Bóg niczego nie skrył*, przeł. S. Szymański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Michnik, Adam, *Jak ułożyć się z sobą albo o skromnej ingerencji cenzury*, [w:] *Wśród ludzi, rzeczy i znaków. Krzysztofowi Pomianowi w darze*, red. nauk. A. Kołakowski i in., Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016. (Przedruk pt. *Jak ułożyć się z sobą*, „Gazeta Wyborcza” 2016 nr 300 z 24-26 XII).
- Miłosz, Czesław, *Państwo wyznaniowe?*, „Gazeta Wyborcza” 1991 nr 109 z 11-12 V.
- Tenże, *Rozmowy polskie 1979-1998*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006 [2006a].
- Tenże, *Rozmowy polskie 1999-2004*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.
- Tenże, *Wiersze wszystkie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011.
- Tenże, *Zaczynając od moich ulic*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2006 [2006b].
- Modzelewski, Karol, *Zamknięcie*, [w:] *Grotowski – narracje*, zespół red. Agata Chałupnik i in., wstęp i red. nauk. L. Kolankiewicz, Uniwersytet Warszawski – Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Warszawa – Wrocław 2013.
- Muzeum Teatru im. Henryka Tomaszewskiego, Wrocław, 2011: http://www.muzeum.miejskie.wroclaw.pl/CMS/muzeum_teatru/wystawy_stale.html.
- Myszor, Wincenty (ks.), *Wstęp [do:] Teksty z Nag-Hammadi*, przeł. A. Dembska, W. Myszor, wstęp, komentarz, oprac. ks. W. Myszor, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1979.
- Na drodze do kultury czynnej. O działalności instytutu Grotowskiego Teatr Laboratorium w latach 1970–1977*, red. L. Kolankiewicz, przedm. L. Flaszen, Instytut Aktora – Teatr Laboratorium, Wrocław 1978.
- Niziołek, Grzegorz, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego – Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- Tenże, *Źródło czyste, źródła zatrute*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1997 nr 18.
- Osiński, Zbigniew, *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
- Paweł VI, Encyklika *Ecclesiam suam*, 1964, http://w2.vatican.va/content/paul-vi/it/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_06081964_ecclesiam.html.
- Penderecki, Krzysztof, *Awangarda i dziedzictwo*, rozmawiał R. Wasita, „Polska” 1966 nr 7.
- Tenże, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Presspublica, Warszawa 1997.
- Puzyna, Konstanty, *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.
- Quispel, Gilles, *Gnoza*, przeł. B. Kita, tłum. przejrzał i popr., całość zred. P. Pachciarek, konsultacja nauk. W. Myszor, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1988.
- Raczak, Lech, *Pisma teatralne. Szaleństwo i metoda. 48 tekstów o teatrze*, red. nauk. J. Tyska, Wydawnictwo Miejskie Poznań, Poznań 2012.
- Raszewski, Zbigniew, *Teatr 13 Rzędów*, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczienia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium* pod red. J. Deglera i G. Ziółkowskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.
- Religia. Encyklopedia PWN*, wersja 1.0, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.
- Schechner, Richard, *Kameleon, szaman, łgarz, artysta, mistrz*, przeł. J. Krakowska-Narożniak, „Dialog” 1999 nr 6.
- Słonimski, Antoni, *Ciekawość. Felietony 1973-1976*, Czytelnik, Warszawa 1981.
- Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej „Sacrosanctum concilium”*, 1963, http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_lt.html [w niniejszym tekście oznaczona skrótem KL]

Teczka Susłowa. Dokumenty, red. W. Władyka, [przeł. J. Wrzesiński, weryfikacja przekł. J. Szokalski,] zespół red. A. Krawczyk, J. Snopkiewicz, A. Zakrzewski, wstęp i kalendarium W. Władyka, Polska Agencja Interpress, Warszawa 1993.

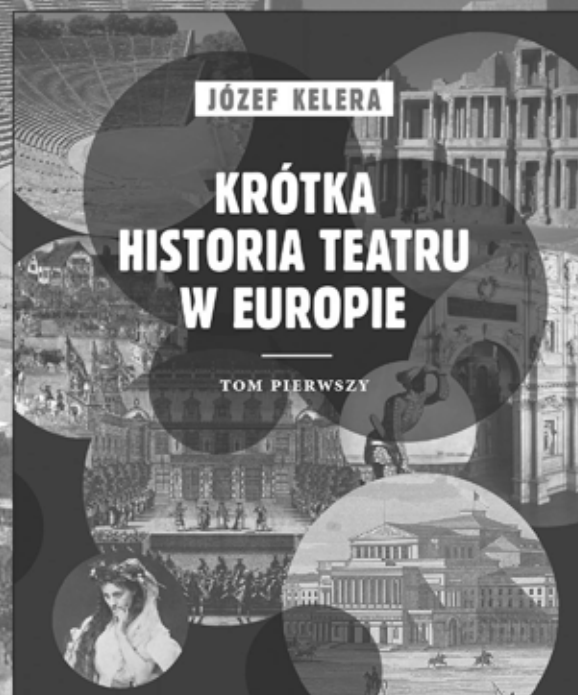
Tomaszewski, Mieczysław, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. 1: *Rozpętanie żywiołów*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2008.

Toruńczyk, Barbara, *Żyliśmy w głodzie wolności*, rozmawiał M. Radziwon, „Gazeta Wyborcza” 2008 nr 59 z 10 III.

Turner, Victor, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
Wildstein, Bronisław, *Mistrz, Świat Książki*, Warszawa 2004.
Woźniakowski, Jacek, *AICA z przyległościami*, „Tygodnik Powszechny” 1975 nr 40 z 5 X.

Wyspiański, Stanisław, *Hamlet*, oprac. M. Prussak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1976.

Wyszyński, Stefan (kard.), *Trzy wieżycy nad Polską. Kraków – Skalka, 9 maja 1976*, [w:] tegoż, *Z królewskiego Krakowa*, Wydawnictwo im. Stefana Kardynała Wyszyńskiego „Soli Deo”, Warszawa 1992.



NAJNOWSZA PUBLIKACJA **Józef Kelera**

Krótka historia teatru w Europie. Tom pierwszy

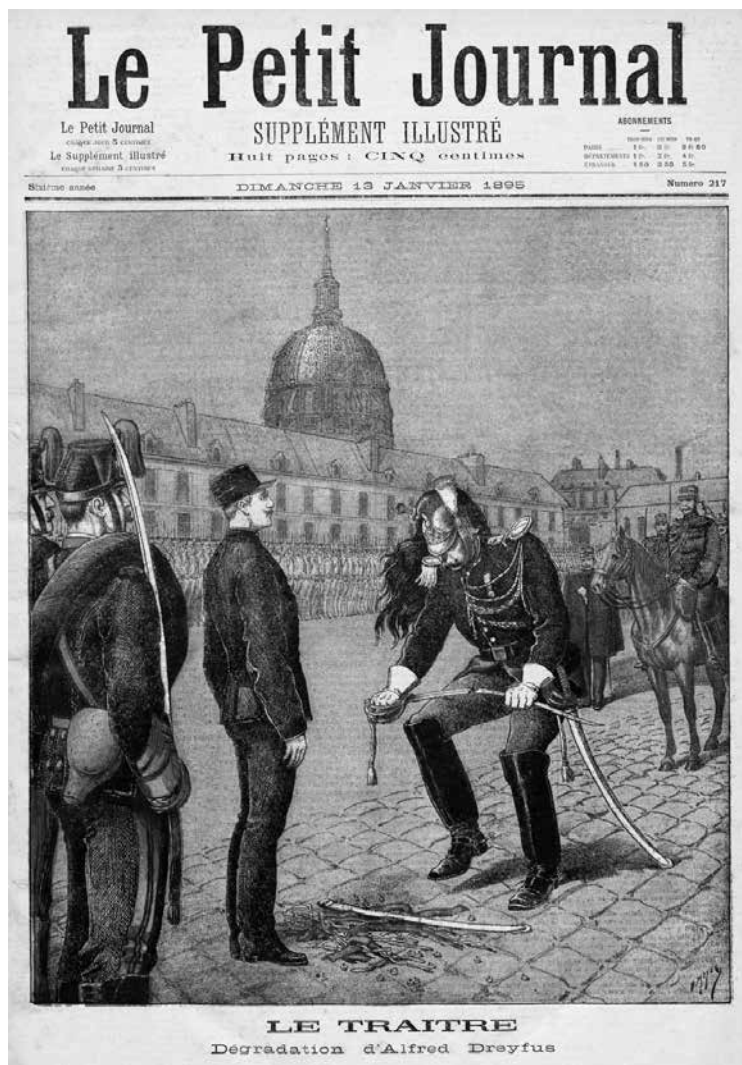
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego,
Instytut im. Jerzego Grotowskiego
Wrocław 2018

Pewien student, kiedy zdał już egzamin (chyba na czwórkę?) i nie mógł być podejrzewany o lizusostwo z powodu oceny, odważył się powiedzieć autorowi: „Panie Profesorze, ja nigdy nie przypuszczałem, że historia teatru może być tak ciekawa!”. Autor lubił być chwalony, ale miał wątpliwości: czy to historia jest tak ciekawa, czy autora opowiadanie, czy jedno z drugim ożenione? Po wielu latach, kiedy przestał już wykładać, postanowił to sprawdzić, pisząc *Krótką historię teatru w Europie* jako książkę do czytania – dla wszystkich, którzy jeszcze nie wiedzą, że historia teatru może być tak ciekawa... | JÓZEF KELERA

ksiegarnia.grotowski-institute.art.pl



grotowski-institute.art.pl



TOMASZ FRYZEŁ

SCENY SPRAWY DREYFUSA: DEGRADACJA

Tomasz Fryzeł (tomasz.fryzel@gmail.com) – student reżyserii teatralnej w krakowskiej AST oraz MISH UJ.

Abstract: Tomasz Fryzeł, "Scenes from the Dreyfus Affair: The Scene of Demotion".

Tomasz Fryzeł analyzes the spectacle around the demotion of Alfred Dreyfus (January 5, 1895), a French captain of Jewish origin, who in 1894 was wrongly sentenced to the punishment of demotion and deportation to a penal colony. The author describes the socio-political situation in France in the second half of the 19th century, paying special attention to the situation of the Jews and the effects of the Treaty of Frankfurt. It describes the preparations for the ceremony and its trajectory. Referring to contemporary press reports and iconographic materials, he notes that the spectacle was complemented by the media's involvement, which took the form of a parallel performance – it was a ceremony seemingly in line with the modern republican order, but presented in the press as premodern public humiliation.

Key words: Dreyfus; anti-Semitism; nationalism; public humiliation.

Po koniec 1894 roku aresztowano, oskarżono o zdradę i szpiegostwo na rzecz Niemiec, a następnie skazano na dożywotne zesłanie na bezludną wyspę kapitana Alfreda Dreyfusa. Ferdinand Walsin Esterhazy – rzeczywisty winowajca – nigdy nie został osądzony.

13 stycznia 1895 roku na okładce dziennika „Le Petit Journal” opublikowano całostronicową kolorową ilustrację autorstwa Henry’ego Meyera. Dziedziniec paryskiej École militaire. Żołnierz przełamuje szablę kolanem. Naprzeciw niego – wyprostowany, sztywny mężczyzna, ubrany w szary mundur bez odznaczeń. Pomiedzy nimi, na bruku, rozrzucone strzępy czerwonych lampasów, poszarpane galony: jakby krew i wnętrzności, które przed chwilą wylały się z ciała trupa sztywnego żołnierza. W tle, wzdłuż budynków szkoły wojсковej – zwarty szpaler żołnierzy z uniesionymi bagnetami. Pod ilustracją napisano wielkimi literami: „le traître”. Zdradca. Niżej, małą czcionką – „degradacja Alfreda Dreyfusa”. Był 5 stycznia 1895 roku.

Podniosła sytuacja nasycona nabożną ciszą i skupieniem. Centrum ilustracji rozwibrowane jest jednak tłumioną w ceremonialnych gestach przemocą. Biernego Dreyfusa skonfrontowano z łamiącym jego szablę, większym od niego, wygiętym w kurczowym wysiłku oficerem. Moment kulminacyjny widowiska – szabla, symbol honoru żołnierza, właśnie pękła, ale jej kawałki nie spadły jeszcze na bruk. Rozpowszechniona w milionach egzemplarzy, opublikowana w piśmie obejmującym swoim zasięgiem terytorium całej Francji niezdarła, ale zarazem pobudzająca wyobraźnię ilustracja Meyera stała się ikonicznym, kształtującym masowe wyobrażenia na temat przebiegu ceremonii, przedstawieniem momentu degradacji. Kunsztownie przygotowane widowisko (świadomie wybrano przestrzeń, wyznaczono miejsca dla wyselekcjonowanej widowni, zadbane o oprawę muzyczną, przygotowano choreografię, dopracowano rekwizyty i kostiumy – przed rozpoczęciem ceremonii poluzowano guziki przy mundurze skazańca, naderwano nici lampasów i naramienników, nadłamaną szablę) mogło obserwować zaledwie kilka tysięcy osób – zainteresowana nim była jednak cała Francja, która od kilku miesięcy, w atmosferze narastającego napięcia, śledziła aferę szpiegowską.

Generał Auguste Mercier, minister wojny, chciał, aby widowisko zostało zorganizowane w Vincennes na przedmieściach Paryża – pozwoliłoby to na zwiększenie liczby obserwatorów oraz zwielokrotniło rozmach ceremonii. Władze wojskowe

nie otrzymały jednak zgody rządu, który nie byłby w stanie zapewnić bezpieczeństwa podczas budzącego wielkie emocje, grożącego linczem zgromadzenia na taką skalę (por.: Duclert, 2016, s. 223). Zdecydowano się więc na, znajdujący się w cieniu ukończonej niedawno wieży Eiffla, dziedziniec szkoły wojskowej oraz przylegający do niej plac Fontenoy, na którym zgromadziło się około dwudziestu tysięcy osób napierających na bramę i żądających śmierci oficera (por.: Duclert, 2016, s. 223).

Uczynienie dziedzińca szkoły wojskowej scenerią widowiska miało nie tylko praktyczny wymiar, ale także silną wymowę symboliczną i polityczną. To właśnie w tym budynku Dreyfus zdobywał kompetencje, które pozwoliły mu na błyskawiczny, bezprecedensowy z racji jego pochodzenia, awans (Dreyfus był Żydem urodzonym na terenie Alzacji, włączonej na mocy pokoju frankfurckiego z 1871 roku do zjednoczonych Niemiec – mówił z niemieckim akcentem, część jego rodziny mieszkała na terenie wrogiego państwa) i pełną asymilację z francuskim społeczeństwem. W przeciwieństwie do wykształconej w dawnym porządku wojskowej elity, która zawdzięczała swoje wpływy między innymi przynależności do określonych koterii i klas społecznych, Dreyfus awansował dzięki doskonałemu wykształceniu i szerokim kompetencjom. Jego kariera rozwijała się według nowego, nieakceptowanego przez część wojskowych, merytokratycznego schematu, który był pokłosiem reform przeprowadzonych w latach osiemdziesiątych XIX wieku, wymuszonych porażką w wojnie z Prusami, a wzorowanych na niemieckim systemie organizacji armii (zob.: Harris, 2015, s. 104-111). Postępowe reformy były działaniem podyktowanym koniecznością, nie stanowiły zaś odpowiedzi na nastroje społeczne. Klęska militarna w 1871 roku i związany z nią pokój frankfurcki wymusiły reorganizację armii, ale także przyczyniły się do powszechnego wśród Francuzów poczucia narodowego poniżenia i „kompleksu niższości”. Ruth Harris zauważa, że na poziomie symbolicznym nastąpiło „przekształcenie porażki wojskowej w duchowe zwycięstwo”, które jednak nie wymazało „kompleksu niższości” i przyczyniło się do popularności ruchów rojalistycznych i rewanżystowskich, masowej krytyki republiki, obsesji suwerenności i rozwinięcia kontrwywiadu. To właśnie wtedy spotęgowano kult Joanny d'Arc, która – jako symbol zwycięstwa nad Anglią – do dzisiaj jest patronką francuskich nacjonalistów (Harris, 2015, s. 104-111). Wstępowanie Żydów do francuskiej armii i ich szybkie – związane z dobrym wykształceniem – wspinanie się po szczeblach kariery wojskowej szczególnie niepokoiło zyskujących coraz większy autorytet ideologów nacjonalizmu, na czele z Mauricem Barrèsem i Edouardem Drumont. W nacjonalistycznym oglądzie świata siła i skład armii jest sprawdzianem siły narodu i jego suwerenności.

29 października 1894 roku antysemicki dziennik „La Libre Parole” kierowany przez Edouarda Drumonta, założyciela Ligue antisémite de France (Francuska Liga Antysemicka) i autora zbioru esejów *La France juive* (Żydowska Francja) jako pierwszy opublikował notatkę o działalności szpiega w szeregach francuskiej armii. 1 listopada wielki nagłówek

na pierwszej stronie „La Libre Parole” ogłosił, że szpieg jest Żydem. Informacje opublikowane przez dziennik, który dwa lata wcześniej ujawnił nazwiska polityków zamieszanych w skandal panamski, zwielokrotniając swój nakład i zyskując powszechne uznanie, rozpętały bezprecedensową medialną burzę. „Żydowski kapitan Dreyfus” – jak głosił jeden z podtytułów w piśmie założyciela Ligi Antysemickiej – trafił na pierwsze strony wszystkich francuskich gazet (zob.: Bredin, 2006, s. 83). Drumont wykorzystał informacje o żydowskim zdrajcy do rozpętania kampanii przeciwko obecności Żydów w armii.

W rosnącym znaczeniu Żydów w hermetycznej dotychczas, zarezerwowanej dla „rodowitych” Francuzów armii odbijał się jak w soczewce szerszy mechanizm, charakterystyczny dla nowoczesnego, republikańskiego, zbudowanego na merytokratycznych zasadach społeczeństwa, w którym o pozycji decyduje nie tyle urodzenie, ile raczej wykształcenie – obecność Żydów w armii stawała się wyrazistym znakiem postępującej asymilacji ludności żydowskiej, która wzbudzała coraz większy niepokój części Francuzów. „Przez wieki Żydzi byli pariasami, na których najuboższy z ubogich chrześcijan miał prawo spoglądać z góry. Teraz niektórzy z pariasów zajęli wpływowe i prestiżowe pozycje społeczne” (Bauman, 2009, s. 109, 110). Dawni mieszkańcy gett opuszczają swoje dzielnice, porzucają charakterystyczne stroje, mieszają się z tłumem „chrześcijańskich” dzielnic (Bauman, 2009, s. 110). Zajmują prestiżowe stanowiska, często „zabierając” je „rdzennej” ludności. Stają się Francuzami. Granice zaciera się – asymilacja staje się zagrożeniem dla etosu narodowych tożsamości, opartych na ostrym, niepodlegającym dyskusji podziale na swoich i obcych.

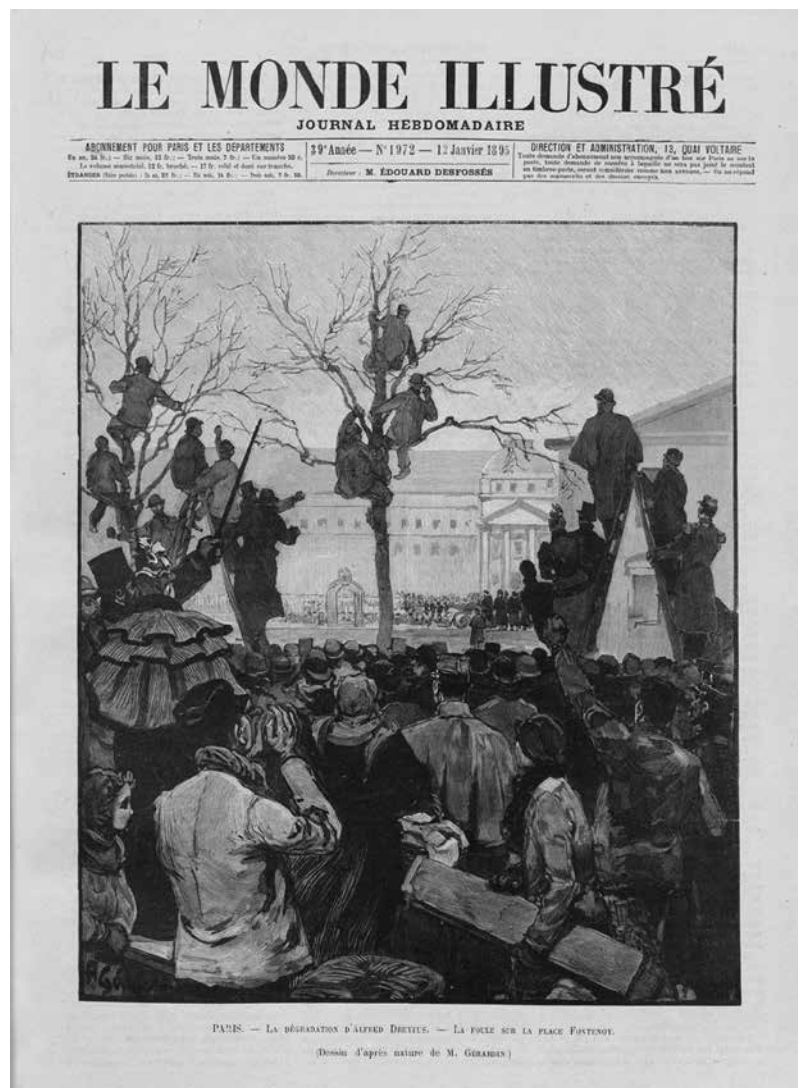
To właśnie szkoła wojskowa zapewniła Dreyfusowi możliwość asymilacji – na jej dziedzińcu odbywał ćwiczenia i otrzymywał stopnie wojskowe. Teraz, na oczach swoich dawnych kolegów i nauczycieli, w tej samej przestrzeni, miał zostać zdegradowany. Przywódcy wojskowi, wykorzystując kontekst miejsca, nadali widowisku „edukacyjny”, formacyjny charakter – degradacja wpisała się w rytm życia szkoły, mogła przypominać akademię lub apel. Zarządzono, że każdy z regimentów stacjonujących w Paryżu ma wydelegować dwa oddziały oraz wezwano studentów (por.: Duclert, 2016, s. 223). Kontekst miejsca sprawił także, że degradacja stała się symbolicznym odwróceniem, cofnięciem procesu asymilacji. Dreyfus miał zostać napiętnowany jako Żyd, sprowadzony do swojej – używając pojęcia Hanny Arendt – „występnej żydowskości” (Arendt, 2008, s. 132) i na tej podstawie wyłączony ze zbiorowości „prawdziwych Francuzów”. Oderwanie odznaczeń i lampasów, złamanie szabli – momenty kulminacyjne przedstawienia – miały być symbolicznym pozbawieniem go tych elementów, które czyniły go Francuzem i nadawały rangę w społeczeństwie. Obdzieranie Dreyfusa z fragmentów munduru staje się obdzieraniem go z jakoby przywłaszczonego kostiumu.

Leon Daudet, autor *Kary*, relacji opublikowanej 6 stycznia 1895 roku dzienniku „Le Figaro”, znacząca postać ówczesnego

życia artystyczno-intelektualnego, pamflecista, pisarz i polityk, antydreyfusista, późniejszy działacz skrajnie nacjonalistycznej i antysemickiej Akcji Francuskiej, a równocześnie przyjaciel mającego żydowskie korzenie Marcela Prousta (Daudet – pomimo skrajnej rozbieżności w poglądach – przyznał się do przyznania autorowi *W cieniu zakwitających dziewcząt*, zażartemu dreyfusiście, nagrody Goncourtów, najbardziej prestiżowej francuskiej nagrody literackiej [zob.: Brun, 2014, s. 286]), pisał, że po zerwaniu znaków rangi wojskowej mężczyzna „nie ma już wieku, nie ma już imienia, nie ma już odcienia skóry; jest koloru *zdrajcy*”. Nie jest już człowiekiem ani tym bardziej Francuzem – „jest obcym, wrakiem z getta” (Daudet, 1895, s. 1). Maurice Barrès, patron francuskich nacjonalistów, prezydent Ligi Patriotów, członek Akademii Francuskiej, widząc ceremonii degradacji, podkreśla w pochodzącym z 1899 roku, opisującym widowisko tektście *Parada Judasza* (który jest fragmentem książki *Sceny i doktryny nacjonalizmu*), że kształt zdegradowanego skazańca „należał do obcej rasy”. Zwraca również uwagę na „etniczny nos” Dreyfusa (por.: Barrès, 1902, s. 135).

Pod zerwaną właśnie maską Francuza i żołnierza obserwatorzy zobaczyli już tylko „występek żydowskości”. Hannah Arendt, obserwując dokonującą się w XIX wieku w świadomości mieszkańców Europy Zachodniej zmianę w postrzeganiu żydowskich sąsiadów, zauważyła, że nastąpiło „przekształcenie się zbrodni judaizmu w modny występ ek żydowskości” (Arendt, 2008, s. 132). Zygmunt Bauman łączy to przesunięcie z wytworzeniem się nowoczesnego społeczeństwa oraz wykształceniem się państw narodowych. „Jeśli odrębność Żydów miała ocaleć pod naporem nowoczesnej równości, należało ją zdefiniować na nowo i oprzeć na nowych podstawach, trwalszych niż ludzka kultura i ludzka zdolność do samookreślenia” (Bauman, 2009, s. 138). Żydowskość staje się „elementem prawa naturalnego”, w które – zdaniem francuskich ideologów nacjonalizmu na czele z Mauricem Barrèsem – nie wolno ingerować (zob.: tamże). Szukając w Żydach niezbywalnej, niezależnej od wykształcenia i pozycji społecznej, wspólnej dla całej grupy, wrodzonej – a więc związanej z biologią, dziedzicznej – skazy, reprezentanci zachodnich narodów próbują znaleźć nowy, niezwiązany z kulturą i religią, które można porzucić, wyznacznik odmienności Żydów. Inność Żydów nie jest już związana z ich kulturą, lecz zostaje powiązana z rasą. „Od judaizmu mogli Żydzi uciec przez zmianę wyznania; od żydowskości nie było żadnej ucieczki. Co więcej, za zbrodnię spotyka kara; występ ek wystarczy tylko wypłenić” (Arendt, 2008, s. 132).

Na czym miałyby polegać ten występ ek? Dla społeczeństw zbudowanych na kulcie narodowości, określających samych siebie w opozycji do „obcych”, występne jest wszystko, co rozcieńcza jednoznaczność, szczelność tożsamości. Skazą Żydów staje się więc ich zdolność do funkcjonowania ponad, wydawałoby się, szczelnymi granicami narodowych klasyfikacji. „Istnienie człowieka poprzedza jego działania, a żaden z jego czynów nie może zmienić natury jego istnienia” – streszcza Bauman „filozoficzną istotę rasizmu”, nawiązując



do wyrażonej, między innymi, w powieści *Les Déracinés* idei Marice’a Barrèsa (Bauman, 2009, s. 139). Zdolność Żydów do błyskawicznej adaptacji, do czucia się Żydami i Francuzami zarazem, do samorealizacji w obrębie obcej, jak chcieliby nacjonaści, kultury i mentalności, do pocucia obowiązku wobec ziemi, z którą podobno nie mają bezpośrednich związków, do kształtowania swojej tożsamości poprzez działania, decyzje (rodzina Dreyfusa – podobnie jak wiele innych żydowskich rodzin – przenosi się z zajętego przez Niemców terytorium, wybierając francuskie obywatelstwo [Harris, 2015, s. 80]) podaje w wątpliwość istnienie jakiejś związanej z terytorium, elitarnej, dziedzicznej „francuskości” lub „niemieckości”, determinującej istotę czyjejś egzystencji. Zasianie tej wątpliwości jest występne; osłabia ideę narodu.

Akt degradacji jest momentem wykluczenia Dreyfusa z grupy Francuzów i wojskowych – w konsekwencji granice zostały na nowo wyznaczone, chaos został opanowany. W relacjach z degradacją, a zwłaszcza w tekstach Daudeta i Barrèsa, ciało Dreyfusa pozbawione znaków rangi wojskowej traci swoją sprawczość, podmiotowość i cechy indywidualne. Daudet opisuje je jako „automat”, „manekina”, „marionetkę”, która bezwzględnie poddaje się wykonywanym na niej działaniom. Ciało Dreyfusa zostaje równocześnie przekształcone

w karykaturalne ciało żydowskie, które nie jest już niczym więcej niż znakiem „występku żydowskości”. Daudet pisze o „odrażającej, zdradzieckiej bestii, która wciąż przeżywając własną katastrofę, będąc straszylem dla słabych i rozpaczają silnych, pozostaje wyprostowana na swoich sztywnych nóżkach” (Daudet, 1895, s. 1).

Harris zauważa, że „katartyczny potencjał ceremonii polega na jej mocy budzenia najgłębszego gniewu poprzez odwołania do najprostszych wątków biblijnych. W konsekwencji dla wielu kara nie jest wymierzana tylko współczesnemu zdrajcy, lecz – ponadczasowemu Żydowi, męczonemu za zbrodnie popełniane na przestrzeni wieków” (Harris, 2015, s. 65). W tekście Barrèsa nazwisko Dreyfusa zostaje zamienione na imię Judasza. Autor domaga się, by skazany dopełnił losu bohatera biblijnego. „On nie urodził się, żeby żyć wśród ludzi. Samotny. W niesławnym lesie. Gałąź wyciąga się ku niemu. Żeby się na niej powiesił” (Barrès, 1902, s. 135, 136). Zbrodnia ogromnie, traci konkretny wymiar – żaden argument nie zmaże już winy skazanego. Podczas degradacji Dreyfus kilkakrotnie przerywa milczenie i krzyczy: „Jestem niewinny! Niech żyje Francja!”. Odpowiedzią są krzyki zza bramy: „Judasz! Judasz! Judasz!”. Daudet: „Wykrzykuje kilka słów [...] «Niewinny!... ..winny! Niech żyje Francja!»” (Daudet, 1902, s. 1). Zobaczona w nim wina przekracza jego osobę. Po placu jest już oprowadzany nie Dreyfus, lecz – Żyd, esencja żydowskości. 6 stycznia 1895 roku w „Le Monde Illustré” została opublikowana, sporządzona przez Lionela Royera, rycina przedstawiająca alegoryczne wyobrażenie degradacji. Unosząca się nad ziemią, trzymająca w ręce wagę, prowadząca za sobą armię, potężna, dostojna kobieta – Sprawiedliwość – zrywa z Dreyfusa mundur i strąca go w otchłań piekielną. W ręce mężczyzny – worek pełen srebrników, nad jego głową – tabliczka z napisem „Judasz”. W publikowanych w „La Libre Parole” tekstach Drumonta, który jako pierwszy ujawnił aferę szpiegowską, Dreyfus jest kolejnym wcieleniem „Judasza, który sprzedał Boga miłosierdzia i miłości” (Drumont, 1894, cyt. za: Harris, 2015, s. 95, 96), oraz żydowskich rzeźników, którzy – jak głosiła rozpowszechniona przez antysemitów teoria spiskowa – sprzedawali francuskiej armii zepsute mięso, przyczyniając się tym samym do porażki w wojnie francusko-pruskiej (Harris, 2015, s. 96). W 1898 roku, gdy – na skutek pojawienia się nowych dowodów, zakwestionowania przez zwolenników Dreyfusa wyroku sądu wojkowego i publikacji artykułu *J'accuse* Emila Zoli – afera wybuchnie ze zwielenotnioną siłą, przez francuskie ulice przejdą manifestacje gromadzące miliony przeciwników Dreyfusa, skandujących – jak podczas demonstracji w Angers w sierpniu 1898 roku – „Niech żyje Kościół! Niech żyją masakry Żydów! Niech żyje Loyola! Niech żyje inkwizycja” (Birnbaum, 1998, s. 176, cyt. za: Harris, 2015, s. 216). W ich trakcie wystawiane będą groteskowe, odgrywane przez aktorów lub animowane za pomocą lalek, scenki przedstawiające degradację Dreyfusa. Postać skazańca zostanie wyposażona w elementy charakterystyczne dla przedstawień Żydów na antysemitycznych karykaturach (Harris, 2015, s. 216). Przygotowane przez wojskowych widowisko

zostanie przejęte przez tłum, strącone w jarmarczną, karykaturalną formę i wielokrotnie powtórzone. W pokazywanych podczas manifestacji scenach na pierwszy plan zostanie wydobyta stłumiona, kotłująca się pod powierzchnią przemoc pierwotnego widowiska.

Chociaż granica między Francuzami a obcymi została przywrócona, to Barrès nawołuje do ostrożności: „wymienianie uścisków dłoni z ludźmi obcej rasy pozostawia zgniliznę na naszej wspaniałej rasie. Patrioci, strzeżcie się!” (Barrès, 1902, s. 136). Przesłanie degradacji jest dla Barrèsa oczywiste: występki żydowskości rozplenia się, przebrany w kostium francuskich urzędników, żołnierzy, pisarzy. W tym kontekście scena degradacji – ceremonia, podczas której Dreyfusowi zostaje zabrany przywilej integracji ze społeczeństwem – staje się przedstawieniem o zagrożeniach płynących z asymilacji; asymilacja jest tylko maską, pod którą kryje się występki stanowiący zagrożenie dla narodu.

Zdegradowany Dreyfus oprowadzany jest wokół szeregów szeregow francuskich żołnierzy. To sekwencja, która ma dowieść, że widowisko było sprawcze i skuteczne – Dreyfus, jeszcze przed chwilą nazywany francuskim żołnierzem, już nim nie jest. Różnica między nim a jego dawnymi kolegami jest ewidentna i staje się tematem tego etapu przedstawienia. W taki sposób odczytują ten moment także sprawozdawcy. Ciało Dreyfusa zostaje skonfrontowane przez Daudeta z napiętymi ciałami żołnierzy oddychającymi w równym, „wyznaczanym wspólnym obrzydzeniem” rytmem. Są prawością, dyscypliną, heroizmem, „wszystkimi tymi uczuciami, które dla niego – zdrajcy – nie mają sensu, bo zostały przesłonięte przez potworne zbroczenie moralne, przez niepojęte i drapieżne zepsucie”. Daudet pisze o „fortyfikacjach zbudowanych z ciał żołnierzy, z [...] wygiętych w straszliwym skurczu piersi, którym zabronione jest okazywanie emocji”. W ich „skamieniałych i przerażonych” ciałach „szał walczy ze wstrętem i z resztkami litości” (Daudet, 1895, s. 1). Barrès odczuwa ulgę, widząc wojskowych „prezentujących swoje piękne francuskie barwy”, których Dreyfus już nigdy nie będzie mógł nosić. Podobnie jak Daudet, zwraca uwagę na krańcowy wysiłek, jaki żołnierze wkładają w powstrzymanie wybuchu wściekłości mogącej prowadzić do linczu. „Zaraz ich wściekłość może eksplodować. Co chwila zdaje mi się, że ktoś sięga po szablę...” (Barrès, 1902, s. 135).

Widowisko musi jednak zostać przeprowadzone według zaplanowanego wcześniej scenariusza – lincz osłabiłby wymowę ceremonii, mógłby wzbudzić współczucie dla Dreyfusa, a być może nawet uczynić z niego ofiarę. Scenariusz widowiska sprawia, że gniew – zarówno żołnierzy zgromadzonych na placu, jak i odgradzonego wysoką bramą tłumy zgromadzonego na placu Fontenoy, który żąda śmierci skazańca – nie może zostać rozładowany. W konsekwencji wściekłość zostaje skierowana nie tylko przeciwko Dreyfusowi, ale także przeciwko humanitarnemu prawu republiki, które nie pozwala na zabicie zdrajcy. Wściekłość ta zostanie nazwana i skanalizowana w publikowanych w następnych dniach relacjach

prasowych dopełniających widowiska lub też tworzących alternatywny, równoległy performans.

12 stycznia 1895 roku opublikowano na okładce dziennika „Le Monde Illustré” czarno-białą rycinę, przedstawiającą składający się z przedstawicieli różnych klas społecznych tłum na placu Fontenoy. Ludzie wspinają się na drzewa, szukając najlepszych punktów obserwacyjnych, krzyczą, wymachują pięściami. Nie widzimy – podobnie jak zgromadzeni – przebiegu degradacji: plac szkoły wojskowej majaczy w oddali. Zostajemy włączeni w tłum gapiów, czujemy jego atmosferę, kierujemy wzrok w tym samym kierunku, co pozostali. Komunikat jest jasny; cała Francja – i ty, obserwatorze – doświadczasz dokonującej się w oddali tajemniczej ceremonii, domaga się informacji, chce wiedzieć, co wydarza się na dziedzińcu szkoły wojskowej.

Opublikowana dzień później – jakby w odpowiedzi na ciekawość wzbudzoną przez rycinę w „Le Monde Illustré” – opisana przeze mnie we wstępie ilustracja Meyera umieszczała spragnioną szczegółowych informacji, śledzącą każdy gest i każde słowo Dreyfusa, odbierającą jego zdradę jako zbrodnię wymierzoną indywidualnie w każdego Francuza, opinię publiczną w centrum wydarzeń. Autor każe obserwować sytuację ze szczególnej perspektywy – umieszcza widza w punkcie patrzenia drapieżnika śledzącego z ukrycia poruszenia ofiary. Integralną częścią kary Dreyfusa jest wystawienie go na spojrzenia w momencie największego poniżenia. Kara „publicznej degradacji” zyskuje w tym kontekście szczególne znaczenie; za sprawą prasowego zapośredniczenia ceremonia przekracza granice swojego czasu i miejsca, zaś obserwator, w tym przypadku czytelnik prasy, nie jest już tylko biernym widzem – jego spojrzenie staje się warunkiem dopełnienia się kary.

Scena degradacji nie odniosłaby zamierzonego skutku, gdyby nie została wtłoczona w system medialnego zapośredniczenia. Została skonstruowana w taki sposób, że jej koniecznym dopełnieniem było opowiedzenie jej, a więc strącenie w konkretne narracje, wydobycie znaczeń poszczególnych znaków, wyjaśnienie. Oprócz żołnierzy i studentów szkoły wojskowej, na ceremonię zaproszono także wyselekcjonowanych cywilów: dyplomatów, gwiazdy ówczesnego życia towarzyskiego, a przede wszystkim dziennikarzy i literatów, którzy mieli opisać „elitarnie”, niedostępne dla mas – i między innymi z tego powodu pobudzające wyobraźnię społeczeństwa – wydarzenie, zwiększając tym samym jego zasięg i wielokrotnie liczbę „widzów”. Degradacja odbyła się więc także – jakby na nowo, równoległe – w relacjach dziennikarzy, wspomnieniach, ilustracjach i widowiskach wystawianych podczas manifestacji, stając się niejako równoległym performansem, dla którego zaczynem stało się wydarzenie elitarnie, obserwowane przez kilka tysięcy osób.

Widowisko obserwowali autorzy, drukowani – według ówczesnego zwyczaju pod pseudonimami – w najważniejszych dziennikach. Thomas Grimm, autor lub grupa autorów publikujących codziennie na pierwszej stronie konserwatywnego

„Le Petit Journal” czytanego przez miliony Francuzów („Le Petit Journal” był tanim dziennikiem, który w 1890 roku osiągnął największy nakład we Francji) afektowane, barwne kroniki, napisał 6 stycznia 1895 roku patetyczną, szczegółową, śledzącą każdy krok skazańca relację z degradacji. „Żądaliśmy dla zdrajcy wyjątkowej kary. Wciąż wierzymy, że jedyną karą proporcjonalną do jego zbrodni byłaby śmierć”. Autor namawia skazańca do samobójstwa. Żąda, by powiesił się na strzępach swojego munduru. „Złamana szablą. To koniec. Dreyfusa już nie ma” (Grimm, 1899, s. 1). Podobne, obszerne relacje opublikowano tego samego dnia w konserwatywnych „Le Petit Parisien”, „Le Matin” i „Le Journal”. Jednak nie wszystkie dzienniki poświęciły tyle miejsca degradacji. Lewicowy dziennik „La Justice”, kierowany przez Georges’a Clemenceau (przyszłego premiera, odpowiedzialnego, między innymi, za rozdział Kościoła od państwa), opublikował na drugiej stronie krótki, zajmujący niecałą szpalte, wstrzemięźliwy, ograniczający się jedynie do przywołania najważniejszych faktów i stroniący od opinii opis ceremonii. Zróżnicowane, obserwujące widowisko z różnych perspektyw, dialogujące ze sobą i uzupełniające się artykuły opublikowano 6 stycznia w „Le Figaro”. To właśnie na pierwszej stronie tego dziennika wydrukowano tekst Kara Daudeta – obok niego szereg innych relacji: szczegółowy opis degradacji podpisany przez J. Cardana oraz uzupełniającą go relację, stawiającą Dreyfusa w dobrym świetle, przywołującą wydarzenia bezpośrednio poprzedzające degradację (rozmowa Dreyfusa z kapitanem Lebrun-Renaut, podczas której skazany dowodzi swojej niewinności), podpisaną przez Eugène’a Clisson (pseudonim zdaje się nawiązywać do napisanej przez Napoleona powieści *Clisson et Eugène*).

Widowisko obserwowali również zagraniczni dziennikarze – wśród nich Theodor Herzl, austriacki Żyd, korespondent wiedeńskiej „Neue Freie Presse”, późniejszy przywódca ruchu syjonistycznego. Herzl nie koncentruje się na działaniach, którym poddawany jest Dreyfus, nie widzi w nim bezwolnej, poniżonej marionetki – w jego relacji Dreyfus nawiązuje dialog z degradującymi go żołnierzami i żądającym jego śmierci tłumem. „Alfredzie Dreyfusie, jesteś niegodny, by nosić broń. Degraduję cię w imieniu ludu Francji. Dreyfus podniósł prawą dłoń i zawołał: Przysięgam, że degradujecie niewinnego człowieka. Niech żyje Francja!” Na krzyki tłumy nazywającego go Judaszem, odpowiada: „Zabraniam wam mnie obrażać”. Przed trybuną dziennikarzy krzyczy: „Powiedzcie całej Francji, że jestem niewinny”. Wszystkie podejmowane przez niego próby nawiązania kontaktu spotykają się z odpowiedzią: „śmierć zdrajcy”. Herzl zwraca uwagę na dumę wypisaną na ciele żołnierza. „Postawa Dreyfusa była postawą człowieka świadomego swojej niewinności” (Herzl, 1895, cyt. za: Whyte, 2008, s. 356, 357). George R. Whyte, autor książki *The Dreyfus Affair: A Chronological History*, zauważa, że Herzl celowo nie wspomina o przywoływanych przez innych sprawozdawców hasłach „śmierć Żydom”, skandowanych przez tłum. Whyte zwraca również uwagę na fakt, że doświadczenie ceremonii degradacji było dla Herzla bezpośrednim impulsem

Grande allégorie française pour le châtiment de Dreyfus (1895)



LA DÉGRADATION. — Composition de Léon Royer, gravure de Miniot.

(Le Journal Illustré, 4 janvier, 1895)

do opublikowania w 1896 roku książki *Der Judenstaat*, w której postawił tezę o konieczności utworzenia żydowskiego państwa – „degradacja uświadomiła mi, że antysemityzm jest permanentną cechą społeczeństwa, zaś asymilacja niemożliwym do zrealizowania ideałem” (Whyte, 2008, s. 69).

Oprócz dziennikarzy zaproszono ważne osoby życia społeczno-politycznego oraz celebrytów. Świadkiem degradacji był Maurice Paléologue, dyplomata i historyk, który po zakończeniu ceremonii zanotował: „wszystkie jego protesty brzmiały fałszywie; nie czuło się w nich żadnej żarliwości; można rzec, że przemawiał głosem automatu” (Paléologue, 1955, s. 37, cyt. za: Bredin, 2006, s. 37). Uwagę zwróciła obecność Sarah Bernhardt. W 1898 roku, gdy afery (a wraz z nią antysemickie manifestacje) wybuchnie ze spotęgowaną mocą, aktorka publicznie ogłosi, że ma żydowskie korzenie, oraz napisze adresowany do Dreyfusa list poparcia (Whyte, 2008, s. 69).

Szczególne miejsce w większości relacji z degradacją publikowanych we francuskich dziennikach zajmuje – przedstawiony także na ilustracji Meyera – moment pozbawiania Dreyfusa znaków rangi wojskowej. Niemal wszystkie opisy tego momentu (wyjątek stanowi artykuł opublikowany w „La Justice” oraz wydrukowana w „Le Figaro” obok tekstu Daudeta relacja podpisana przez J. Cardana) wykorzystują podobną

metaforykę, operując zbieżnym stylem i prowadząc do podobnych wniosków.

Daudet nazywa akt degradacji „symbolicznym obdzieraniem ze skóry”. Choć w rzeczywistości moment ten trwał zaledwie kilkadziesiąt sekund, to szczegółowy opis rozpisanym jest na kilka akapitów – działanie wydaje się wyjątkowo żmudne. Kat jest potężnym mężczyzną, który bez wahania przystępuje do pracy. „Zdziera odznaki, delikatne złote rzemienie, wylogi munduru i rękawów. [...] Żywiolowo, starannie odsznurowuje i odrywa od spodni czerwone taśmy. [...] Olbrzym chwyta szablę tego, który niegdyś był kapitanem i szybkim uderzeniem kruszy ją na kolanie” (Daudet, 1895, s. 1). Opis Barrèsa jest jeszcze mocniejszy: kat „rozrywał [ofiara], obdzierał jak zwierzę ze skóry, okrywał żałobą” (Barrès, 1902, s. 135). Zauważa, że jest to „widowisko bardziej ekscytujące niż gilotyna pracująca o świcie na placu de la Roquette” (s. 134). Porównuje degradację Dreyfusa do egzekucji Emila Henry’ego, anarchisty straconego na gilotynie. „Kiedy widziałem Emila Henry’ego, którego wleczono ze związanymi rękami i nogami na gilotynę, miałem w sercu tylko najszczerze współczucie dla nędzarza należącego do mojej rasy. Ale co zrobić z Dreyfusem?” (s. 135). 12 lutego 1894 roku pochodzący z zasłużonej francuskiej rodziny Henry zdetonował bombę w kawiarni znajdującej się na terenie paryskiego dworca Saint-Lazare, zabijając jedną osobę i ciężko raniąc kilkadziesiąt. Barrès w różnych tekstach powracał do egzekucji anarchisty, za każdym razem podkreślając swoje współczucie, a nawet szacunek dla skazanego. Henry, Francuz, „nędzarz należący do jego rasy” wzbudza jego litość, Dreyfus, Żyd, nie ma prawa do współczucia – zostaje nie tylko wyłączony z grupy Francuzów, ale także z gatunku ludzkiego, z grona tych istot, wobec których można odczuwać jakiegokolwiek emocje. Pytanie: „Co zrobić z Dreyfusem?” postawione w kontekście egzekucji Henry’ego – w opinii wielu, między innymi Barrèsa i Clemenceau, niesprawiedliwie – wskazuje na łagodność wyroku wymierzonego Dreyfusowi i sugeruje konieczność większej kary.

Harris, odwołując się do ilustracji z „Le Petit Journal”, zauważa, że relacje z degradacji świadomie przywołują skojarzenia z przednowoczesnymi, opartymi na realnej przemocy sposobami wymierzania kar. W realistycznych dziennikarskich sprawozdaniach pojawiają się sugestie tych cierpień, które zostałyby zadane Dreyfusowi w okresie *ancien régime’u*. Złamana szabla staje się w tym kontekście znakiem kastracji (Harris, 2015, s. 65). W *Nadzorować i karać* Foucault zauważa, że momentem kulminacyjnym kaźni, jej „dramatycznym węzłem” jest „akcja bezpośrednia kata na ciele delikwenta” (Foucault, 2009, s. 51).

Relacja Daudeta, wspomnienia Barrèsa, szereg podobnych im tekstów publikowanych w pierwszych tygodniach po widowisku, ilustracje wydrukowane w „Le Petit Journal” i w „Le Monde Illustré” dopełniają degradacji w tym sensie, że przedstawiają ją jako odrzuconą przez tradycję oświecenia, niezgodną z zasadami republiki kaźni. Barrès wprost nazywa Dreyfusa „ruchomym pręgierzem” (Barrès, 1902, s. 135).

Foucault zauważa, że widowisko kaźni poddane jest „zasadzie odpowiedniości zbrodni i kary”, stając się momentem „objawienia prawdy”. To nieodwracalna kara wymierzana ciału jest ostatecznym dowodem na zbrodnię skazanego. Kaźń jest „rytuałem, w którym ostatecznie dokonuje się zakończenie śledztwa” (Foucault, 2009, s. 56). Degradacja i następujące po niej zesłanie Dreyfusa na bezludną wyspę miały ostatecznie zakończyć aferę: logika kaźni zakłada, że człowiek poddany takim cierpieniom nie może być niewinny, wina zapisana jest na jego ciele. Każdy ruch degradowanego, każdy jego gest odbierany był przez obserwatorów jako znak jego winy. Jego wyprostowana sylwetka zostaje odczytana przez Daudetą jako „zatwardziałość w beczelnym uporze”. Panowanie nad sobą jest „straszny dowodem na to, że jego wola nie zanurzała się w błocie, że nie nastąpiło ani załamanie, ani chwila słabości” (Daudet, 1895, s. 1). Barrès wyczytuje winę Dreyfusa z „etnicznego nosa” i z „surowej, wyzywającej twarzy” (Barrès, 1902, s. 135).

Przypadek Dreyfusa, jego kariera, a później kara – w opinii niektórych zbyt lekka – stawała się argumentem dowodzącym słabości humanitarnego prawa, a tym samym zbudowanej na nim republiki. „Chroniło go prawo, które dbało o to, by zniewagi zgodne były z ustawą” – pisze z ironią Barrès (Barrès, 1902, s. 135). Dreyfus nie mógł zostać skazany na karę śmierci, bo nie przewidywały jej francuskie kodeksy. Daudet i Barrès opisują jednak degradację jako karę śmierci – jakby w jakimś anarchistycznym geście chcieli siłą woli naprawić ułomność prawa i wynagrodzić tłumowi niemożność dokonania linczu: gdy oficer został obdarty z odznaczeń, gdy został poddany symbolicznej kaźni, stał się trupem. W tekście Daudetą więzienny furgon, który ma odwieźć Dreyfusa do celi, staje się pogrzebowym karawanem, grupa oprowadzająca mężczyznę wokół placu jest „orszakiem pogrzebowym” („to jego ostatni spacer pośród istot ludzkich”), skazany nazywany jest trupem, zaś widowisko – pogrzebem (Daudet, 1895, s. 1).

Widowisko tylko pozornie realizuje idee nowoczesnego, republikańskiego społeczeństwa, którego wyznacznikiem jest, między innymi, równość obywateli wobec prawa oraz skodyfikowany, racjonalny, przejrzysty, wystrzegający się okrucieństwa, piętnujący czyn, nie zaś człowieka i jego ciało, dążący do resocjalizacji skazańca system wymierzania kar. Chociaż scenariusz ceremonii zdaje się konsekwentnie korzystać z osiągnięć nowożytnego, humanitarnego prawa – ciału skazańca nie dzieje się krzywda, kara jest odwracalna – to mechanizmy nowoczesnego systemu wymierzania kary nie stanowią siły napędowej widowiska, lecz raczej służą uruchomieniu innych, ukrytych, sprzecznych z nimi mechanizmów. Poddana prawu III Republiki ceremonia degradacji nie zadowala tłumowi napierającego na bramy dziedzica i nie pozwala na rozładowanie narastającej nienawiści zgromadzonych. Widowisko nie tylko służy ujawnieniu niezgodności republikańskiego prawa z nastrojami społecznymi, ale także napełnia opinię publiczną lękiem przed (jakoby nieskutecznym) republikańskim prawem, które nie potrafi przykłądnie

ukarać żydowskiego zdrajcy i obronić interesu „rodowitych” Francuzów, a tym samym – przed samą nowoczesnością, której wyznacznikiem jest między innymi prawo organizujące społeczny ład, asymilacja mniejszości oraz merytokratyczne ideały. Zaszczepienie w tłumie lęku przed konsekwencjami nowoczesnego porządku, zasugerowanie, że jest on związany z utratą kontroli opinii publicznej nad systemem wymierzania kar (co staje się znakiem utraty kontroli nad całością życia społeczno-politycznego), pozwala na kontrolowane wzniecenie, a w konsekwencji na wyzyskanie, odradzających się w społeczeństwie młodej republiki przednowoczesnych mechanizmów koncentrujących się wokół figury silnego, sprawującego opiekę nad ludem władcy, ostrego podziału na swoich i obcych oraz etosu silnej, homogenicznej armii, będącej gwarantem bezpieczeństwa. Po porażce w wojnie z Prusami w społeczeństwie francuskim odradzały się nastroje rojalistyczne. Pod koniec lat osiemdziesiątych XIX wieku wielką popularność zyskał generał Georges Boulanger, minister wojny, założyciel antyrepublikańskiego ruchu nazywanego bulanżyzmem.

Zygmunt Bauman zauważa, że epoka nowoczesna, która „uznała osiągnięcia człowieka za jedyny miernik jego wartości”, potrzebowała narzędzi odpowiadających przednowoczesnym mechanizmom, służącym wyznaczaniu granic i dbaniu o ich nieprzekraczalność. Narzędziem takim stał się rasizm, który jest „w pełni nowoczesną bronią użytą do prowadzenia przednowoczesnych, a w każdym razie nie całkiem nowoczesnych batalii” (Bauman, 2009, s. 140, 141). Na odartym ze znaków rangi wojskowej ciele Dreyfusa obserwatorzy dostrzegają już tylko znaki „żydowskości”, dowody na przynależność do obcej, niebezpiecznej, zepsutej rasy. Mężczyzna musi zostać usunięty ze zdrowego społeczeństwa – sprowadzony do swojej występnej żydowskości, wkrótce zostanie wywieziony na bezludną wyspę.

„Jeśli istnieją po temu warunki, rasizm domaga się usunięcia owej uwłaczającej kategorii ludzi poza terytorium zajmowane przez grupę, której obecność tamtych uwłacza. Jeśli warunków po temu nie ma, żąda ich fizycznej eksterminacji. Wgnanie i unicestwienie to dwie stosowane wymienione metody wyobcowania” (Bauman, 2009, s. 149). Bauman pisze te słowa w kontekście eskalacji niemieckiego rasizmu w latach trzydziestych XX wieku – przystawalność jego słów do sytuacji Francji z lat dziewięćdziesiątych wieku XIX każe przywołać postawioną po zakończeniu II wojny światowej tezę Arendt, głoszącą, że „główni aktorzy sprawy Dreyfusa uczestniczyli w wielkiej próbie generalnej przedstawienia, którego premierę trzeba było odłożyć na ponad trzydzieści lat” (Arendt, 2008, s. 78). Ofiarą tej „premiery” stała się wnuczka Dreyfusa – Madeleine Levy, podobnie jak dziadek winna swojej żydowskości, została zamordowana w Auschwitz (Szczygieł, 2017, s. 15).

Chociaż tłum nie jest bezpośrednim widzem degradacji, to za sprawą medialnego zapośredniczenia przyjmującego formę równoległego performansu wielomilionowy lud staje się świadkiem kaźni – dopełnienia degradacji. Należy zwrócić

uwagę na fakt, że chociaż ówczesne relacje prasowe wpisują się w porządek nowoczesnych mediów, które zazwyczaj powołują podzielną widownię, to śledząca degradację ówczesna opinia publiczna była zjednoczona. W 1895 roku nikt – z wyjątkiem najbliższej rodziny Dreyfusa, Ferdinanda Forzinettiego, dyrektora więzienia Cherche-Midi, gdzie skazany przebywał przed degradacją, oraz Edgara Demange'a, adwokata oficera – nie stanął jednoznacznie w obronie Dreyfusa, mówiąc, że jest on niewinny lub że wymierzona mu kara jest zbyt ciężka. Nieznane mi są też żadne pochodzące z 1895 roku artykuły, które byłyby bezpośrednią reakcją na antysemickie wystąpienia, spowodowane przez degradację (dopiero w 1896 roku Emil Zola opublikuje w „Le Figaro” artykuł *Pour les Juifs*). Symptomatyczne jest, że nawet w relacji Herzla okrzyki „śmierć Żydom” zostały przemilczane (zaś sam Herzl wyciągnął z widowiska wnioski – konieczność emigracji Żydów do państwa żydowskiego – które były zgodne z postulatami antysemitów na czele z Barrèsem i Drumontem). Dopiero opublikowanie w 1898 roku przez Zolę na łamach „L'Aurore” artykułu *J'accuse*, sprawozdania z procesu Zoli oraz relacje z powrotu Dreyfusa do Francji wytworzą podzielną i zaangażowaną w walkę o swoje poglądy widownię. ■

Bibliografia:

- Arendt, Hannah, *Korzenie totalitaryzmu cz.1*, tłum. D. Grinberg, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- Barrès, Maurice, *Scènes et Doctrines du nationalisme*, Juven, Paris 1902.
- Bauman, Zygmunt, *Nowoczesność i zagłada*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- Birnbaum, Pierre, *Le moment antisémite. Un tour de la France en 1898*, Fayard, Paris 1998.
- Brun, Bernard, *Léon Daudet*, [w:] *Dictionnaire Marcel Proust*, red. Annick Bouillaguet, Brian C. Roger, Champion Classiques, Paris 2014.
- Bredin, Jean-Denis, *Dreyfus, un innocent*, Fayard, Paris 2006.
- Daudet, Leon *Le châtement*, „Le Figaro”, 6 I 1895.
- Drumont, Edouard *Espionnage juif*, „La Libre Parole”, 3 IX 1894.
- Duclert, Vincent, *Alfred Dreyfus, l'honneur d'un patriote*, Fayard/Pluriel, Paris 2016.
- Foucault, Michel, *Nadzorować i karać*, tłum. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 2009.
- Grimm, Thomas, *L'expiation*, „Le Petit Journal”, 6 I 1899.
- Harris, Ruth, *L'homme de l'île du Diable*, przeł. na fr. A. Laignel-Lavastine, Presses de la Cité, Paris 2015.
- Herzl, Theodor, *bez tytułu*, „Neue Freie Presse”, 5 I 1895.
- Paléologue, Maurice, *Journal de l'affaire Dreyfus*, Plon, Paris 1955.
- Szczygieł, Mariusz, Wstęp, [w:] Hanna Krall, *Fantom bólu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.
- Whyte, George R., *The Dreyfus Affair: A Chronological History*, Palgrave Macmillan, New York 2008.

DOROTA SEMENOWICZ

PRÓBKA REWOLUCJI: „PARAWANY” 1966

Dorota Semenowicz (dorota.semenowicz@malta-festival.pl) – doktor nauk humanistycznych, autorka książki *To nie jest obraz. Romeo Castellucci i Societas Raffaello Sanzio* (poszerzona wersja angielska: Palgrave Macmillan, 2016) i redaktorka prac zbiorowych (m.in. *Garcia. Resztki świata* i wraz z Katarzyną Tórz *Wykluczeni. Między estetyką a etyką*). Absolwentka Uniwersytetu Paris III Sorbonne-Nouvelle w Paryżu. Od 2009 roku pracuje w dziale literackim Teatru Narodowego w Warszawie i w dziale programowym Malta Festival Poznań. Dramaturżka i tłumaczka.

Abstract: Dorota Semenowicz, “A Sample of a Revolution: The Screens 1966”.

The Algerian War of Independence (1954-1962) was a taboo subject in France for many years. With the premiere of Jean Genet's “The Screens” in 1966, controversially addressing the conflict in North Africa, right-wing and veteran communities organized demonstrations in front of the theater against state subsidies to similar plays, demanding the removal of the production from theatre program, while rats and tear gas were thrown into the theater as well. All the tensions in French politics throughout the 1960s were focused on the topic of Algeria. The article charts the course of one of France's most famous theater scandals and the socio-political context in which the event took place, situating it in the history of French theater.

Key words: Algeria; Genet; censorship; May 1968; Sardou.

NESTOR Wszystko, co się rusza, i wszystko, co nieruchome, jest nieprzyjacielem. Woda płynąca i woda stojąca, i wiatr, który łykamy.

ROGER (puszczając bąka, z powagą) Łyknij moje, to wiatry z departamentu Lot-et-Garonne.

NESTOR (zatykając nos) Świntuchu!

ROGER (zdejmując buty, przy których już nie ma podeszew) Podeszwy odleciały, chodzę na własnej skórze. Nie noszę więc ojczyzny na podeszwach butów, schroniła się w brzuchu. Aby się nią otoczyć, puszczam bąka. Jeśli wszystkie chłopaki z Lot-et-Garonne zrobią tak jak ja, a także wszyscy chłopcy z Gironde i Tarn itd., będzie można powiedzieć, że oddychamy powietrzem ojczyzny.

[W tej samej scenie umiera Porucznik, któremu podlegali przywołani żołnierze.]

ŻOŻO (bardzo łagodnie) Wiadomo, nie da się go pochować we francuskiej ziemi, ale można by, bądź co bądź... Skoro nic więcej nie mamy... niech się chociaż ludzi, że umiera we własnym domu... [...]

ROGER Nic. Nic mi już nie zostało, ledwie parę baniek powietrza, co pęka w zakamarkach kiszek. A potem co?

Brzuch mi zapadnie. Na płask! Ale ma się szeroki gest. Jak się wszyscy razem postaramy, będzie miał pogrzeb uroczysty. Zapachnie Gaskonią na dwie mile wkoło. [...] A puszczajcie gaz po cichu, żeby nas nieprzyjacieli nie wytropił [...]. A więc po cichu oddamy salwę honorową, jak największym dostojnikom. Każdy po kolei. Mierzyć w nozdrza. Ognia! Dobrze. Każdy, co może. Trochę powietrza Francji... (Genet, 1970, s. 480-484).

Powyższy fragment *Parawanów* Jeana Geneta stał się przyczyną jednego z największych skandali w historii francuskiego teatru. W 1966 roku przed paryskim teatrem Odéon, gdzie odbyła się francuska prapremiera dramatu¹, protestowały środowiska prawicowe i kombatanckie, żądając zdjęcia spektaklu z afisza, usunięcia dyrekcji i wycofania dotacji dla teatru. Przeciwnicy spektaklu wykupywali miejsca na widowni, by w scenie puszczania bąków wszczynać awanturę: rzucać krzesłami, jajkami, pomidorami, butelkami, wdziierać się na scenę; dwukrotnie doszło do bójek z aktorami. Do teatru wrzucano gaz łzawiący, martwe szczury, worki z mąką; organizatorzy otrzymywali w paczkach czarne trumienki, koperty z łajnem, listy z pogróżkami; były doniesienia o podłożeniu w teatrze bomby².

Mimo że Genet jako miejsce akcji *Parawanów* wskazał północną Afrykę, w 1966 roku paryska publiczność nie miała wątpliwości: to Algieria, a konflikt, jaki autor opisuje, to wojna francusko-algierska – temat, który przez wiele lat stanowił we Francji tabu, a na którym w latach sześćdziesiątych, skupiały się wszystkie napięcia francuskiej polityki³.

Algieria miała wśród francuskich kolonii specjalny status. Francja przez ponad sto lat, od jej podboju w 1830 roku, traktowała ją jako swoje integralne terytorium, francuskie południe⁴. Gdy w 1954 roku w Algierii wybuchło powstanie, które przerodziło się w wojnę o niepodległość, Francja odmówiła negocjacji. Nawet komuniści, którzy popierali wcześniej wyzwolenie ruchy algierskie, zgadzali się, aby przyznać armii specjalne uprawnienia. Wprowadzono system terroru i zbiorowej odpowiedzialności wobec całego narodu algierskiego, który nazwano „przywracaniem porządku”. Powszechne były masowe aresztowania, tortury, karne ekspedycje i pacyfikacje⁵.

Gdy wybrany na prezydenta w 1958 roku generał de Gaulle rozpoczął rozmowy na temat zawieszenia broni i przekazania władzy Algierczykom, część społeczeństwa francuskiego uznała go za zdrajcę, a zbuntowani oficerowie zawiązali Organizację Tajnej Armii (OAS), która, mordując muzułmańskich cywilów, próbowała sprowokować algierski Front Wyzwolenia Narodowego do przerwania negocjacji i dalszej walki. Nietrudno zatem wyobrazić sobie, jak silne emocje wywołało cztery lata po zakończeniu konfliktu (rozejm zawarło w 1962 roku) przedstawienie, w którym francuscy żołnierze puszczają bąki nad twarzą umierającego oficera. Tym bardziej, że Odéon (dzisiaj Théâtre de l'Europe) nosił wówczas nazwę Odéon – Théâtre de France⁶. Według wielu Francuzów, nazwa teatru zobowiązywała nie tylko do eksplorowania

kulturowego dziedzictwa Francji, lecz również do obrony dobrego imienia państwa i jego instytucji.

W niniejszej pracy przyjrzę się przebiegowi jednego z najsławniejszych skandali teatralnych Francji, kontekstowi społeczno-politycznemu, w jaki się wpisywał, i jego miejscu w historii francuskiego teatru.

„To ulica była wówczas teatrem”

(Thévenin, w: *La Bataille...*, 1991, s. 11)

Pierwsze pytanie, jakie narzuca się w kontekście tego skandalu, brzmi: jak to możliwe, że zaledwie cztery lata po zakończeniu konfliktu wywołującego we Francji takie emocje, w Odéon – Théâtre de France wystawiono na ten temat tak kontrowersyjną sztukę?

Otóż dyrektorem teatru był od 1959 roku Jean-Louis Barrault, nominowany przez ministra kultury André Malraux i cieszący się jego poparciem. W programie prowadzonego przez Barraulta teatru znalazła się zarówno klasyka, jak i współczesny dramat, m.in. twórczość Samuela Becketta, Eugène'a Ionesco, Arthura Adamova, Marguerite Duras. Napisane w 1958 roku i publikowane w 1961 *Parawany* nie miały jeszcze francuskiej prapremiery, i właśnie za ich sprawą Genet miał dołączyć do grona najbardziej intrygujących współczesnych francuskojęzycznych dramatopisarzy wystawionych w Odéonie – jeszcze do niedawna drugiej scenie Comédie Française. Reżyserię spektaklu powierzono Rogerowi Blinowi, który z teatrem współpracował już przy inscenizacjach Becketta, w innych paryskich teatrach wystawił dwa teksty Geneta, *Balkon* i *Murzynów*, a jako artysta cieszył się szczególnym uznaniem samego pisarza. Barrault przedstawił plan sezonu 1965/1966 ministrowi kultury, który program zatwierdził. Jak wspomina Roger Blin: „To był okres szczególnie liberalny i mieliśmy wrażenie, że w powietrzu unosił się rodzaj euforii sprzyjającej naszemu projektowi” (Blin, w: *La Bataille...*, 1991, s. 37).

Francuska prapremiera dramatu odbyła się 16 kwietnia 1966 roku. Jak wspomina Michel Corvin, teatrolog, wówczas widz, „inscenizacja była imponująca”, jak gdyby Genet chciał stworzyć operę; uruchomiono całą maszynę teatralną⁷: prawie sześćdziesięcioro aktorów na mobilnych platformach wysuwających się na różnych wysokościach, fantazyjne i pełne przepychu kostiumy oraz gwiazdy ówczesnego teatru i filmu: m.in. Maria Casarès, Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault. Pierwsze przedstawienia (z kilkunastu zaplanowanych do 7 maja) nie wywołały większego zamieszania. Emocje eskalowały dopiero po ukazaniu się recenzji Jeana-Jacques'a Gautiera w „Le Figaro” 23 kwietnia, w której autor pisał o „ekskrementalnym języku” sztuki, jego „niegrzecznej i smrodliwej” formie, wyrażając cały wstyd, jaki odczuwał, oglądając spektakl. Pisał m.in. tak:

Chciałbym wiedzieć, czy jest wiele państw na świecie, w których, w teatrach dotowanych przez państwo, a więc cieszących się poparciem najwyższych autorytetów tego państwa, można pokazać flagę narodową (pojawia się,

niebiesko-biało-czerwona, i to w trzech egzemplarzach) przy wypowiedziach i niegodziwych gestach swoich żołnierzy ukazanych w sposób najbardziej odrażający z możliwych (Gautier, 1966, za: *La Bataille...*, 1991, s. 65).

Jean-Jacques Gautier, laureat Prix Goncourt cieszący się dużym autorytetem, recenzent jednego z najważniejszych dzienników francuskich, stał się rzecznikiem oburzonych. Krytyczne recenzje pojawiły się jednak już wcześniej. 21 kwietnia Gabriel Marcel, którego za konserwatystę wcale nie uważano, w tygodniku „Les Nouvelles Littéraires” donosił o spektaklu, w którym „armię francuską przedstawia się jako zbieraninę brutalni, cynicznych oszustów, sadystów i katów, jak jest w tym przypadku. Jest jeszcze gorzej: nawołuje się do mordowania, do obrzydliwych zbrodni, najprzeróżniejszych okrucieństw zebranych tutaj jako rodzaj mściwej przestrogi”. Pisał o „obrażaniu naszych zmarłych”, „ludzi walczących szlachetnie dla sprawy, wierzących, że była ona właściwa, niedopuszczających się działań niehonorowych, które tylko szaleńcy albo zbrodniarze mogą próbować usprawiedliwić” (Marcel, 1966, za: *La Bataille...*, 1991, s. 61).

Przeciwnicy potrzebowali kilku dni, żeby się zorganizować. 29 kwietnia przed teatrem manifestował Komitet Związku Kombatantów pierwszej i drugiej wojny światowej, wojen w Indochinach i Algierii, który poparły: Koło Pantheonu, któremu przewodniczył wówczas Jean-Marie Le Pen, Francuskie Stowarzyszenie wspierające Republikę Południowego Wietnamu oraz studencki ruch prawicowy Occident⁸. W swoim oświadczeniu protestujący pisali:

Od kilku dni w Paryżu grana jest sztuka, której jedynym celem jest po raz kolejny prowokacja pod adresem kombatantów oraz wylanie wiadra brudów na armię francuską. Fakt, że ta sztuka została napisana przez znanego pederastę, złodzieja, dezertera, byłą męską prostytutkę wszystkich spelun Europy, stanowi skandal bez precedensu⁹.

2 maja francuskie dzienniki opisywały bójki, do jakich doszło na widowni. Wrzawa zaczęła się w scenie czuwania nad umierającym oficerem. Na scenę poleciały krzesła, butelki, na parterze rzucano petardy dymne. Ranny został aktor i pracownik techniczny¹⁰. Wszystkie spektakle zagrano jednak do końca. Gdy dyrekcja zmuszona była do opuszczenia żelaznej kurtyny, Jean-Louis Barrault wychodził do widzów z przemową na temat wolności wypowiedzi. Po piętnastu minutach spektakl wznawiano. W skrajnych przypadkach interweniowała policja, która stacjonowała przed budynkiem teatru, gdzie grupa protestujących z francuskimi flagami w rękach skandowała żołnierskie i patriotyczne hasła, wśród nich przyszli ministrowie Alain Madelin i Patrick Devedijan.

Barrault poprosił studentów pobliskiej Sorbony o pomoc w utrzymaniu porządku w teatrze. W efekcie naprzeciw legionistów, młodych prawicowców i kombatantów w obronie spektaklu stanęli członkowie organizacji studenckiej UNEF (Narodowy Związek Studentów Francji) i JCR (Komunistyczna

Młodzież Rewolucyjna), a wśród nich m.in. Daniel Cohn-Bendit, jeden z przywódców rewolucji 1968 roku, któremu Jean Genet zadedykuje swój pierwszy polityczny artykuł (*Les maîtresses de Lénine*¹¹), i późniejszy przywódca Zielonych w Parlamencie Europejskim. Zresztą większość obrońców spektaklu to uczestnicy rewolty, która za dwa lata proklamuje „zakaz zakazywania”. Można powiedzieć, że demonstracje wygenerowane przez spektakl były próbą rewolucji – antycypowały Maj’68.

Duch buntu przeciw konserwatywnej prezydenturze de Gaulle’a narastał od początku lat sześćdziesiątych, co potwierdził wynik wyborów prezydenckich w grudniu 1965 roku: generał wygrał, uzyskując 55 procent głosów, ale na jego lewicowego przeciwnika, François Mitteranda zagłosowało aż 45 procent wyborców, czego nikt się nie spodziewał. Duży wpływ na to miało pokolenie wyżu demograficznego, które trafiło na studia w połowie lat sześćdziesiątych – pierwsze pokolenie nie dotknięte wojną, w którą Francja była zaangażowana, w Europie lub w swoich koloniach, nieprzerwanie od 1938 do 1962 roku. Kampusy uniwersyteckie powstawały w całym kraju (m.in. Nanterre, gdzie zaczęła się studencka rewolta 1968), liczba studentów przekroczyła czterysta tysięcy, a studenckie związki były zdominowane przez lewicowe środowiska (UNEF i JCR), krytykujące kolonialną przeszłość Francji.

Ta krytyka zyskała jeszcze motywację w postaci politycznego skandalu, który zdominował życie publiczne Francji na kolejne lata: w październiku 1965 roku dwaj policjanci francuscy w samym centrum Paryża uprowadzili lidera opozycji marokańskiej Ben Barke, którego nigdy nie odnaleziono. W styczniu 1966 roku tygodnik „L’Express” opublikował artykuł Jacques’a Derogy i Jeana-François Kahna zatytułowany *J’ai vu tuer Ben Barke* (Widziałem, jak zabijają Ben Barke) ze świadectwem Georges’a Figon, którego znaleziono martwego tydzień później.

Połowa lat sześćdziesiątych to również początek ekonomicznej prosperity Francji, kultury konsumpcyjnej, a jednocześnie rewolucji kulturowej: w czerwcu 1966 roku padła pierwsza propozycja legalizacji pigułki antykoncepcyjnej. To okres Nowej Fali we francuskim kinie (na jesieni 1965 roku na ekrany wszedł m.in. *Szalony Piotruś* Godarda), rewolucyjnych dla nauk humanistycznych teorii lingwistycznych Emila Benveniste’a i Gérarda Genette’a, filozofii politycznej Althusera, ukazywały się wtedy pierwsze książki Foucaulta i Lacana. Starsze pokolenie obserwowało intelektualne i obyczajowe poruszenie młodzieży – w recenzjach podkreślało zgubny wpływ, jaki przedstawienie w Odéonie na nią wywrze¹².

I rzeczywiście, Genet stał się dla młodego pokolenia „bohaterem”: „Czytaliśmy Geneta, rozpoznawaliśmy się w jego wolności, i w jego libertynizmie, i w jego stylu” – mówił wiele lat później Henri Weber, szef sił porządkowych JCR na Sorbonie¹³. A Cohn-Bendit wspominał: „Byliśmy za Jeanem Genetem, którego czytaliśmy, o którym rozmawialiśmy, który prowadził życie libertyńskie, wolne życie, co

nas fascynowało. [...] Jako prowokator naruszający ustalony porządek odpowiadał naszemu duchowi w tamtej epoce” (tamże). To jednak nie inscenizacja dramatu przyczyniła się do „degeneracji” młodzieży. Wydarzenie świadczyło tylko o olbrzymich napięciach tkwiących we francuskim społeczeństwie, które skupiał temat Algierii. Dla prawicy Odéon stał się symbolem upadku wartości takich jak męstwo (i męskość), siła, patriotyzm, oraz promowania rozwiązań, słabości, uległości, które doprowadziły do porażki w wojnie o francuską Algierię (zob.: Shepard, 2009)¹⁴. Dla środowisk lewicowych obrona spektaklu była wyrazem sprzeciwu zarówno wobec prób cenzury, jak kolonialnej polityki Francji i konserwatyzmu obyczajowego epoki de Gaulle’a¹⁵.

Co ciekawe, sam Genet dystansował się początkowo od tematu Algierii. Bał się wręcz, że Roger Blin, który w 1960 roku podpisał Manifeste 121, czyli *Deklarację prawa do nie-subordynacji w wojnie w Algierii*¹⁶, będzie chciał upolitycznić jego dramat (według Michela Corvin, rzeczywiście reżyser wzmocnił skatologiczny wymiar sztuki, czyniąc ją bardziej prowokacyjną). Sam Genet deklaracji nie podpisał, w liście do swojego angielskiego tłumacza Barnarda Frechtmana wyjaśniał:

Trudno tak funkcjonować, bez możliwości wypowiedzenia słowa jasno i wyraźnie. Wyrażanie się poprzez fabułę, i to koniecznie jak najbardziej dwuznaczną, jest zasmucające przede wszystkim dlatego, że muszę w sobie utrzymywać tę złożoną i trudną dwuznaczność – i to w każdej chwili na własne ryzyko i kosztem etycznych niebezpieczeństw. [...] Popieram w istocie rewoltę, popieram ją całkowicie. I nie mogę tego powiedzieć. Jestem jedynym pisarzem we Francji, który nie może tego powiedzieć (Genet, 2002, s. 940).

Genet nie chciał, by przygotowywaną do druku sztukę *Parawany* odczytywano przez pryzmat tego manifestu. Wielokrotnie, w komentarzach krytycznych i listach do reżyserów swoich dramatów, opowiadał się przeciw realizmowi, psychologizmowi, codzienności w teatrze, jakiegokolwiek formie imitowania życia, a także przeciw moralizowaniu, formułowaniu uproszczonych odpowiedzi, przeciw jednoznaczności i bezpośredniości. W 1962 roku w liście do Roberta Blina tłumaczył, że *Parawany* to „dzieło mające własną moralną wymowę i własną estetykę, i odnoszące się do wojny w Algierii tylko pośrednio, czyniące z niej pretekst” (Genet, 1962, za: *La Bataille...*, 1991, s. 16)¹⁷, rozgrywające się „w polu, w którym moralność ustępuje estetyce sceny” (Genet, 2002, s. 851-852). W innej korespondencji z reżyserem na temat inscenizacji *Parawanów* dodawał:

Wojna w Algierii? Nie wiem jak pan, ale ja nie jestem Algierczykiem. Jeśli życzę sobie (a słowo to jest zbyt słabe) zwycięstwa Algierczyków, to dlatego tylko, że bez wątpienia przyjemnie widzieć bunt ludzi tak długo upokarzanych – oto moje uczucia, ale one się nie liczą (Genet, za: *La Bataille...*, 1991, s. 20).

Nawet jeśli Genet nie chciał, żeby upolitycznić jego sztukę, samo wystawienie jej w Théâtre de France było już aktem politycznym. Zresztą spojrzenie Geneta na temat Algierii w *Parawanach* zmieniało się na przestrzeni lat. W debacie zorganizowanej przez Czarne Pantery w 1970 roku mówił już, że jego „ostatnia sztuka, *Parawany*, nie była niczym innym, jak długą medytacją na temat wojny w Algierii” (Genet, 1991, s. 41). Z kolei w wywiadzie, jakiego udzielił Rudigerowi Wischenbart i Layli Shahid Barrada w 1983 roku, powiedział: „Wszystkie moje sztuki, od *Pokojówek* po *Parawany*, są jednak w pewien sposób – w każdym razie mam słabość, by w to wierzyć – polityczne, w tym sensie, że podejmują tematy politycznie z ukosa. Nie są politycznie neutralne” (Genet, 1991, s. 284-285).

Zmiana spojrzenia wynikała z porzucenia literatury pięknej i zaangażowania się Geneta w tematy społeczno-polityczne pod koniec lat sześćdziesiątych: w rewolucję 1968 roku (broniąc Cohn-Bendita), w obronę marokańskich i algierskich imigrantów we Francji, w debaty wyborcze (pisarz zajmował stanowisko w wyborach prezydenckich: wspierał François Mitteranda), tłumaczył działania RAF. Stał się politycznym aktywistą. Podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych brał udział w demonstracjach przeciw wojnie w Wietnamie oraz wspierał ruch Czarnych Panter wykładami na uniwersytetach i wypowiedziami w prasie amerykańskiej. W 1970 roku przebywał w bazach palestyńskich w Jordanii i wielokrotnie tam wracał, broniąc praw Palestyńczyków. W 1982 roku był świadkiem masakry palestyńskich uchodźców w obozach w Sabra i Szatila – jako jeden z pierwszych cudzoziemców wszedł na ich teren zaraz po ataku Falang Libańskich, które z przyzwoleniem izraelskiego dowództwa wymordowały setki mieszkańców. Z tych podróży i doświadczeń rodziły się kolejne zaangażowane teksty publikowane we francuskiej prasie. W końcu powstał *Zakochany jeniec* – pierwsze i ostatnie (po *Parawanach*) *stricte* literackie dzieło Geneta a jednocześnie zapis jego wspomnień, wydane w 1986 roku, po śmierci pisarza.

W 1966 roku wśród krytyków pisarz uchodził jednak przede wszystkim za poetę ujawniającego, jak pisał Bertrand Poirot-Delpech w „Le Monde”, „społeczną hipokryzję i święte imperium Zła”. Guy Leclerc w lewicowym „L’Humanité” pisał o „arcydziele”, podkreślając piękno i moc tej celebracji „Zła”, z jej „codziennym pochodem cierpień i zdrad, perwersji i sadyzmu, niewinności i rozpacz, a na końcu spokoju, spokoju zmarłych, których nic to już nie obchodzi” (oba cytaty za: *La Bataille...*, 1991). W czerwcu ukazała się recenzja Roberta Abiracheda w słynnym „La Nouvelle Revue Française”, w której autor pisał o „wyobraźni zdolnej tworzyć mity, mocy wizjonerskiej i lirycznej”, o „poemacie metafizycznym” (Abirached, 1966). Recenzenci broniący dramatu i spektaklu podkreślali, że *Parawany* nie są sztuką polityczną i nie opisują określonej historycznej rzeczywistości, że Genet w *Parawanach* niktogo nie oszczędza. Said też zostaje przecież ośmieszony, nie wzbudza ani litości, ani aprobaty. Jedynie matki i prostytutki

zostały w dramacie potraktowane łaskawie (dramat miał zresztą nosić tytuł *Matki*)¹⁸. Nie oznacza to, że dramat nie był, w ocenie jego obrońców, skandaliczny. Jego skandaliczność nie tkwiła jednak w temacie Algierii, lecz w jego języku, łączącym obsceniczną z szlachetnym pięknem, miłość z nienawiścią i pogardą. To właśnie zarzucił Genetowi Yvan Audouard w satyrycznym tygodniku „Le Canard enchaîné”, nazywając pisarza „poetomanem”, a *Parawany* jego najbardziej „landrynkowatym dziełem” (za: *La Bataille...*, 1991). Tylko prasa prawicowa określała dramat jednoznacznie jako dzieło polityczne (M.L. W, 1966; Sabran, 1966, za: tamże)¹⁹.

Debata prasowa i demonstracje ucichły pod koniec sezonu, aby wybuchnąć na nowo, gdy spektakl wznowiono na jesieni. Tym razem do odpowiedzi wywołano ministra kultury, który 26 października bronił dramatu we francuskim Zgromadzeniu Narodowym na posiedzeniu poświęconym poprawkom do budżetu ministerstwa. Deputowany Christian Bonnet, reprezentujący opozycyjne Centrum demokratyczne zrzeszające przede wszystkim deputowanych chrześcijańskiej demokracji, zacytował fragment sceny, w której żołnierze puszczają bąki nad głową umierającego oficera, i podkreślił, że „na scenie dotowanej przez państwo nie powinno się [...] wystawiać, na koszt podatników, z których część wciąż przeżywa ból po stracie syna w Algierii, sztuki takiej jak *Parawany*”²⁰. Podkreślał też, jak zły wpływ może wywrzeć sztuka Geneta na młodzież, i proponował obniżyć dotację dla Odéonu o koszty produkcji *Parawanów*. Na młodzież powoływał się również Bertrand Flornoy z rządzącej prawicy, który obok *Parawanów* przywołał jeszcze spektakl *Marat-Sade* Weissa, grany we wrześniu 1966 roku w miejskim teatrze Sarah Bernhardt w Paryżu (dzisiejszy Théâtre de la Ville). Oba przedstawienia to, w jego ocenie, „atak na społeczeństwo” (tamże, s. 3983. Zob. też s. 3991) i powinny być grane w teatrach prywatnych, a nie państwowych. Zaoszczędzone w ten sposób pieniądze proponował przesunąć na edukację młodych, której koszty w okresie wyżu demograficznego znacznie rosły, rozbudowę domów kultury, szkolenia zawodowe. Flornoy nie domagał się cofnięcia dotacji, ale „bardziej odpowiedzialnego” wydatkowania pieniędzy, pozostawiając podjęcie „fundamentalnych decyzji” ministrowi (tamże, s. 3991). Malraux tak odpowiedział na zarzuty:

Wolność, Panie i Panowie, nie zawsze ma czyste ręce, ale zanim wyrzuci się ją za okno, trzeba na nią spojrzeć dwa razy. [...] Gdybyśmy naprawdę zostali postawieni wobec sztuki antyfrancuskiej, sprawa byłaby poważna. Otóż, każdy kto czytał tę sztukę, wie bardzo dobrze, że nie jest ona antyfrancuska. Jest skierowana przeciw ludzkości. Jest przeciw wszystkiemu. Genet nie jest bardziej antyfrancuski niż Goya antyhiszpański. W *Kapryсах* znajdziecie odpowiednik sceny [z *Parawanów*], którą Pan przywołał. W efekcie prawdziwy problem, jaki się tu pojawia, to, jak powiedzieliście, „zgnilizna”. Ale i w tym przypadku, Panie i Panowie, trzeba podejść do tematu spokojnie, bo z cytatem można zrobić wszystko [...] (tamże, s. 3989-3990).

Minister cytował następnie fragment wiersza Charles’a Baudelaire’a *Padlina* oraz przywoływał *Madame Bovary* Gustave’a Flauberta jako przykłady dzieł uznanych za „zgniliznę”, których również zakazano.

Argument „to rani moją wrażliwość, więc zakażmy” nie jest argumentem racjonalnym. Argumentem racjonalnym jest: „Ta sztuka rani Pana wrażliwość. Proszę nie kupować biletów. Gramy inne rzeczy gdzie indziej. Nie ma obowiązku. Jeśli zaczniemy stosować kryterium, które przywołaliście, będzie trzeba usunąć połowę gotyckiego malarstwa francuskiego [...]. W Théâtre de France nie gra się tylko Geneta, lecz również Claudela, klasyków, Szekspira. Pytanie, czy w teatrze dotowanym należy grać tylko sztuki o określonym kierunku. Jeszcze wiek temu, mówiąc o teatrze dotowanym, mówiliśmy o wyjątku. Dzisiaj dotacje otrzymują niemal wszystkie teatry. Nie mówię o prywatnych paryskich teatrach, ale o centrach dramatycznych. Jeśli oceniamy teatr prywatny w Paryżu, którego nie dotujemy, dotyczyć to będzie prywatnych teatrów na prowincji. Jeśli oceniamy teatr dotowany paryski, oceniamy wszystkie centra dramatyczne, tzn. cały żywy teatr francuski. Dlatego wymaga to dużo ostrożności i nie cofnę na darmo wolności teatrów dotowanych. Podkreślam „na darmo”, ponieważ jeśli zakażemy *Parawanów*, jutro zostaną zagrane nie raz, ale 500 razy [...] Ostatecznie niczego nie zakażemy. [...] Nie bronimy *Parawanów* dla tego wszystkiego, co wy im zarzucacie, i w czym możecie mieć rację; bronimy ich mimo tego, co wy im zarzucacie [...] (tamże).

Stanowisko Malraux dla wielu mogło być zaskakujące. Minister reprezentował przecież rząd konserwatywny. Jego postawa wzmocniła rozczarowanie prawicy prezydenturą de Gaulle’a i przekonanie, że prezydent zjednoczył się z lewicą kosztem Algierii francuskiej, doprowadzając do upadku tradycyjnych wartości i osłabienia państwa. Wznowienie spektaklu na początku 1968 roku recenzent „Minute” uznał za efekt zniewieściałości współczesnej mu Francji:

Gdyby istniała jeszcze francuska armia, Odéon już dawno byłby wzięty. Ale ponieważ tymczasowy Wszechmogący starannie pozbawił ją męskości, teatr narodowy może wystawiać, bez obawy, „kulturalną dziurę w dupie [spectacle „tro-uduculturel”]” (Vaillard, 1968)²¹.

Gdy trzy miesiące później studenci zajęli teatr Odéon, prawicowa prasa jednogłośnie uznała, że okupacja jest efektem upadku wartości i desakralizacji instytucji, na które pozwolił Malraux (zob. np.: Rebatet, 1968; Messannes, 1968; Brigneau, 1968). Barrault próbował przekonać studentów do opuszczenia teatru, bronił jego międzynarodowego charakteru, istniały przecież w Paryżu teatry znacznie bardziej burżuazyjne. Nie zarządził jednak ewakuacji – inaczej niż wcześniej postąpił minister spraw wewnętrznych w przypadku Sorbony – i otworzył teatr na studentów, czyniąc z niego jedną

z najsłynniejszych scen paryskich protestów (organizowano w nim debaty, w których brali udział działacze związkowi, studenci, radni, profesorowie)²².

Dlaczego studenci wybrali właśnie Odéon? Jako symbol kultury burżuazyjnej, teatru narodowego, polityki kulturalnej państwa? Takim symbolem była Comédie-Française. Znajdowała się jednak znacznie dalej niż Odéon, usytuowany o trzysta metrów od Sorbony. A może Odéon wybrano dlatego, że postrzegano go jako teatr lewicowy, otwarty na młodych, odważny, co udowodniła sprawa *Parawanów* w 1966 roku? Może liczone na wsparcie Barraulta?

O ile decyzja Barraulta nie kłóciła się w pierwszych dniach z wytycznymi ministerstwa (sam Malraux zalecił wejście w dialog z młodzieżą), o tyle jego kolejne działania nie były po myśli ministra: m.in. mimo zarządzanej ogólnie ewakuacji, pracownicy teatru pozostali w Odéonie, by, jak mówił Barrault, chronić gmach i narzędzia pracy; Barrault nie wyłączył też prądu i nie przerwał połączeń telefonicznych, co mu sugerowano. Minister wydał w „Le Figaro” oświadczenie prasowe, w którym potępił działania Barraulta, a dyrektor odpowiedział na nie prowokacyjnie „Podwładny – tak! Lokaj – nie” (Barrault, 1977, s. 483), odcinając się od polityki ministerialnej, mimo iż decyzji studentów nie rozumiał, a niszczenie przez nich dobytku teatru uznawał za wandalizm i przeżywał bardzo osobiście. Gdy majowa rewolucja ucichła, 2 września Malraux odwołał go z funkcji dyrektora teatru.

W walce o wolność artystyczną

Zarówno Christian Bonnet, jak i Bertrand Flornoy w swoich parlamentarnych wystąpieniach odżegnywali się od prób cenzury i powoływali się na „kontrolę wydatków publicznych”, „odpowiedzialność państwa”, „sprawę sumienia”:

Jean Genet nie przekroczył granic, pragnąc, by jego sztukę wystawiono na scenie. [...] To dyrektura Théâtre de France ją przekroczyła, wystawiając sztukę na scenie dotowanej przez państwo. Nienawidzę nietolerancji i potępiam cenzurę [...]. Myślę jednak, że teatr nie może jednocześnie otrzymywać od państwa 300 mln starych franków [...] i odmawiać władzy publicznej i parlamentowi prawa do wglądu w swoją działalność²³.

Bardzo kulturalna debata nabrała rumieńców, gdy deputowany z partii komunistycznej Fernand Grenier nazwał sprawę po imieniu: chodzi o „wprowadzenie do teatru cenzury poprzez zmniejszenie dofinansowania” (tamże, s. 3991). i zażądał w tej sprawie jawnego głosowania. Próba cenzury musiała być poważnym oskarżeniem, skoro zaangażowani w sprawę od razu się wycofali. Jednocześnie w debacie zaczęły się wycieczki w okupacyjną przeszłość poszczególnych deputowanych, a wypowiedź Greniera nazwano „próbą upolitycznienia sprawy” (tamże, s. 3991). Pierre Bas reprezentujący partię rządzącą tłumaczył: „Nikt w komisji finansów nie utrzymywał, że należy zakazywać sztuki. [...] Pytanie, jakie postawiono, brzmiało: czy należy

wspierać to przedstawienie publicznymi pieniędzmi?” (tamże, s. 3992).

To odżegnywanie się od słowa „cenzura”, które w okresie V Republiki stało się słowem zdecydowanie niewygodnym, pokazuje, iż w połowie XX wieku zakończył się proces autonomizacji francuskiego teatru, którego kluczowa faza przypadła na przełom XIX i XX wieku: cenzurę teatralną we Francji zlikwidowano ostatecznie w 1906 roku. Ostatecznie, ponieważ cenzurę znoszono we Francji wielokrotnie od końca XVIII w., w czasie każdej rewolucji: w 1791 roku – by przywrócić ją w roku 1806, w 1848 roku znów ją cofnięto i zaraz przywrócono, w 1870 ponownie ją usunęło, by przywrócić rok później. Dlatego pod koniec XIX wieku cenzurę nazywano Dame Anastasie – jednym ze znaczeń tego imienia w języku greckim jest „odradzać się”. Dzienniki satyryczne przedstawiały ją jako starą dozorczynię z sową na ramieniu i gigantycznymi nożycami w rękach²⁴.

Teatr stanowił ostatnie pole, którego porządku cenzura mogła strzec, ponieważ wolność prasy wprowadzono we Francji już w 1881 roku. O ile w III Republice (1870-1940) teatralna cenzura przewencyjna była bardziej pobłażliwa niż we wcześniejszym okresie, o tyle wprowadzono obowiązkowe próby w obecności inspektora komisji cenzorskiej na trzy dni przed premierą i konieczność uzyskania pozwolenia na kontynuowanie spektaklu po premierze. W efekcie od końca lat osiemdziesiątych XIX wieku skandale teatralne zaczęły wybuchać z zaskakującą częstotliwością, a posłowie dążący do usunięcia cenzury wykorzystywali je, by przywoływać tę kwestię na forum Zgromadzenia Narodowego. Tematem parlamentarnych dyskusji stały się m.in. *Germinal* Zoli w adaptacji Williama Busnacha (1885), *La Fille Elisa* Edmonda de Goncourt w adaptacji Jeana Ajalberta (1891), *Les âmes solitaires* Hauptmanna (1894), *Les mauvais bergers* Octave’a Mirbeau (1897). Rządowi trudno było wytłumaczyć zakazy wydane po premierze, skoro manuskrypty pozwolenie uzyskały, a tekst i tak zaistniał publicznie – widzowie mogli go usłyszeć przynajmniej raz podczas premiery. Dlatego zatem cenzurę teatralną usunęto we Francji dopiero dwadzieścia pięć lat po wprowadzeniu wolności prasy?

Wpłynęła na to z pewnością inscenizacja dramatu *Thermidor* popularnego wówczas autora Victoriena Sardou w Comédie Française w 1891 roku i związany z nią największy, być może, skandal teatralny tamtych czasów. Sardou podejmował w sztuce temat rewolucji francuskiej, krytycznie przedstawiając działania Robespierre’a i okres terroru rewolucyjnego. W dzień po premierze ukazały się w prasie teksty uznające dramat za reakcyjny i antyrepublikański, na drugim przedstawieniu doszło do zamieszek w teatrze i do manifestacji na placu Zgody²⁵. Z kolei, gdy *Thermidor* oceniano i zastąpiono inscenizacją sztuki Moliера, publiczność domagała się jego przywrócenia, a Comédie Française musiała zwrócić widzom pieniądze za bilety.

Debata wkrótce przeniosła się do parlamentu, gdzie z tematu cenzury szybko przeszła w dyskusję na temat odpowiedzialności za rewolucję i jej bohaterów. Henry Fouquier,

republikanin z obozu umiarkowanych, w długiej przemowie bronił dramatu, mówiąc, że skandalowi winni są nie autorzy spektaklu, ale demonstranci, którzy pomieszali kwestie artystyczne z politycznymi i zmusili rząd do zajęcia się tą sprawą. Dziwił się, że zwycięska republika nie czuje się na tyle silna, by krytycznie podejść do swojego dziedzictwa. „Thermidor – jak mówił – nie jest wymierzony w Rewolucję, ale w Robespierre’a. [...] Republika to wolność, Robespierre to despotyzm”²⁶. Prawica, dotąd broniąca cenzury, usunęła się w cień, pozwalając republikanom, dotąd dążącym do zniesienia cenzury, na wojnę w swoim obozie. Decydujący głos zabrał Georges Clemenceau, reprezentujący skrajną lewicę:

W Comédie Française wystawiono sztukę skierowaną przeciw Rewolucji Francuskiej [...] Czy tego chcemy, czy nie, Rewolucja Francuska jest całością [*bloc*]... całością, z której nie można nic oderwać, ponieważ prawda historyczna na to nie pozwala. [...] Jeśli chcecie wiedzieć, dlaczego zły dramat wystawiony w Comédie Française wywołał w Paryżu tyle emocji i tyle emocji wywołuje teraz w Zgromadzeniu, to dlatego, że ta wspinała rewolucja się nie skończyła, dlatego, że ona jeszcze trwa, dlatego, że to są wciąż ci sami ludzie walczący z tymi samymi wrogami. Walka musi trwać do momentu, aż zostanie wygrana definitywnie. Czekając na to, mówię to wam głośno: nie pozwolimy bezcześcić Rewolucji jakimikolwiek spekulacjami, nie będziemy tego tolerować; i jeśli rząd nie wypełni swojego obowiązku, obywatele wypełnią swój (tamże, s. 155-156).

Clemenceau był jednoznaczny, agresywny i kategoryczny; mówiąc o trwającej walce, bezpośrednio wskazał na monarchistów: „przodkowie tych Panów z prawicy” „szli na ojczyznę, ręka w rękę z wrogiem” (tamże, s. 156). Jego przemowa stała się jedną z najsłynniejszych w historii francuskiego parlamentaryzmu, a użyte przez niego określenie *bloc* weszło do francuskiego języka polityki²⁷. Jeśli sztuka Sardou stała się w ujęciu przyszłego premiera przeszkodą w budowaniu republiki, to dlatego że w owym czasie wciąż dominowało przekonanie o kruchości ustroju republikańskiego. Trzeba pamiętać, że III Republika Francuska przetrwała tylko w wyniku braku porozumienia między dwoma obozami zwolenników monarchii, które miały większość w parlamencie francuskim w 1871 roku, po wydarzeniach Komuny Paryskiej. Można powiedzieć, że przetrwała przez przypadek. I mimo iż w kolejnych latach koalicja republikańska²⁸ uzyskiwała większość wciąż dominowało poczucie tymczasowości Republiki. Paradoksalnie zatem, skrajna lewica głosowała za utrzymaniem zakazu przeciw części umiarkowanej lewicy i prawicy²⁹.

Cenzura bowiem nie zawsze się kompromitowała. Opowiadała się przeciw skrajnościom po obu stronach: zarówno przeciw antysemityzmowi i nacjonalizmowi (sprawa Dreyfusa wywołała lawinę takich sztuk), jak i antyklerykalizmowi (w obronie Kościoła zakazano m.in. *Ces Messieurs Georges’a Anceya*), przeciw skrajnej krytyce społeczno-politycznej (choćby wspomniany już dramat *Les mauvais*

bergers Octave’a Mirbeau, przedstawiający strajk robotniczy i relację: robotnicy – właściciel fabryki) i szeroko rozumianej rozwiązalności (np. *Avariés* Eugene’a Brieux nie wystawiono, bo dramat podejmował temat syfilisu). Dlatego żaden z politycznych obozów nie odważył się na jej usunięcie. Na przełomie XIX i XX wieku polityczni przeciwnicy cenzury postanowili zmienić strategię i stopniowo zmniejszać budżet komisji cenzorskiej. Trwało to sześć lat. W 1906 roku zlikwidowano posady ostatnich cenzorów, nie przegłosowano jednak żadnej ustawy oficjalnie znoszącej cenzurę.



Mimo że afera wokół dramatu Sardou nie doprowadziła do zniesienia cenzury, zmusiła do przemyślenia na nowo statusu teatru i wolności wypowiedzi (powstała m.in. komisja mająca przygotować raport o działalności cenzury)³⁰. Francuska historyczka Odile Krakovitch omawiając tę prapremierę, przywołuje skandal wywołany przez *Parawany*. Obie sztuki zmuszały do przemyślenia wydarzeń z przeszłości, obie pisane były przez twórców, którym prowokacja nie była

obca, politycznie niepoprawnych, podważających społeczny konsensus, obie wywołały wydarzenie społeczne i debaty parlamentarne. Jak podaje, od końca XIX wieku aż do 1966 roku żadna sztuka nie spowodowała wydarzenia społecznego i dyskusji we francuskim Zgromadzeniu Narodowym. Spektakle wywoływały jednak emocjonalne reakcje widzów i żywe debaty prasowe. Takie reakcje towarzyszyły m.in. premierze dramatu *Fastes d'enfer* Michela de Ghelderode w 1949 roku – Jean-Louis Barrault, wówczas dyrektor paryskiego Théâtre de Marigny, w wyniku awantur na widowni zjął spektakl z afisza po czwartym przedstawieniu – czy premierom dramatów *Bacchus* Jeana Cocteau i *Le diable et le bon dieu* Jean-Paula Sartre'a w 1951 roku.

Po Parawanach

Stanowisko rządu francuskiego w sprawie *Parawanów* w 1966 roku potwierdziło niezależność francuskiego teatru, którą wywalczone na początku XX wieku. Pokazało jednocześnie, że teatr przestano postrzegać jako sztukę opiniotwórczą i w tym sensie niebezpieczną. Tę zmianę świetnie uchwycił Jean Dutourd w recenzji spektaklu w tygodniku „Candide”:

Odéon, teatr dotowany, [...] pokazał, co współczesna Francja zrobiła z artystami i poetami. Nie postrzega ich już jako ludzi żyjących, będących w stanie wywołać coś dobrego bądź złego, oddziaływać na umysły i serca, zapalać wyobraźnię, zmieniać życie, ale jako przedmioty śmieszne i nieofensywne, oficjalnie podstemplowane i wystawione pod celofanem. (Dutourd, 1966, za: *La Bataille...*, 1991, s. 81)

Podobnego zdania jest Chantal Meyer-Plantureux, która w swojej pracy habilitacyjnej z 2004 roku pisała, że afera wokół *Parawanów* zapowiadała koniec wpływu, jaki teatr (a więc i literatura, z którą we Francji teatr do dziś jest ściśle związany) wywierał na życie intelektualne i polityczne Francuzów; sztuka Geneta była ostatnim dramatem zdolnym wywołać w jego kraju skandal, stać się wydarzeniem społecznym. Rok 1966 stanowi także dla wielu innych teatrologów datę graniczną w historii francuskiego teatru (zob.: Meyer-Plantureux, 2004, s. 17; Neveux, 2007, s. 30).

W drugiej połowie XX wieku zdolność „zapalania wyobraźni” przejął film. Rządzący byli tego świadomi, bo ministerialna cenzura filmowa istniała we Francji aż do 1975 roku. Ze względu na skalowanie Francji i jej instytucji zakazano takich filmów jak *Posągi też umierają* Alaina Resnais i Chrisa Markera (1953), *Ścieżki chwały* Stanleya Kubricka (1958), *Bitwa o Algier* Gilla Pontecorvo (1970). Filmów zakazywano również ze względów obyczajowych i religijnych. Na krótko przed wybuchem skandalu wokół *Parawanów* rząd francuski zakazał dystrybucji filmu *La Religieuse* (Zakonnica) Jacques'a Rivette'a. Francuska cenzura uznała go za zbyt kontrowersyjny i antyklerykalny już na etapie scenariusza w 1965 roku. Po zmianach uzyskał zgodę komisji kontroli na realizację i dystrybucję dla widzów powyżej osiemnastego roku życia. Mimo to minister informacji Yvon Bourges zakazał dystrybucji

i film dwa lata przeleżał na półkach. Producent filmu podał sprawę do sądu administracyjnego, który w 1967 roku anulował zakaz. Ostatecznie film ukazał się w kinach dla widzów pełnoletnich. W czołówce filmu pojawiła się też informacja, że film przedstawia XVIII-wieczne, a nie współczesne, życie klasztorne.

Dlaczego w przypadku spektaklu *Parawany* państwo francuskie stanęło po stronie Geneta i teatru, a w przypadku filmu zdecydowało się na cenzurę? Chyba tylko dlatego, że film nie podlegał ministrowi kultury. Mimo zakazu ministra informacji, André Malraux pozwolił na zgłoszenie filmu na festiwal w Cannes.

O ile film jest w stanie wywołać we Francji skrajne reakcje (przykładem jest *Ostatnie kuszenie Chrystusa* Martina Scorsese w 1988 roku³¹), o tyle po 1966 roku teatr stracił swój potencjał skandaliczny. Kolejne wystawienia *Parawanów* nie wywoływały już takich emocji. Głośną inscenizację przygotował Patrice Chéreau w Théâtre des Amélie w Nanterre w 1983 roku. Reżyser przeniósł akcję do współczesnej mu Francji, podejmując problem imigracji. Temat Algierii nie wzbudzał już wówczas takich emocji, co dowodzi, że to spojrzenie widza, a nie sam tekst lub spektakl, uruchamia skandal jako wydarzenie społeczne. Chodzi nie o to, co pokazujemy, ale w jakich okolicznościach politycznych i społecznych.

Przez wiele lat wydawało się, że wolność artystyczna stała się immanentną częścią myślenia Francuzów, dlatego takim zaskoczeniem były we Francji prawicowe demonstracje przeciw spektaklom *Sul concetto del volto del Figlio di Dio* Romea Castelluccio i *Golgota Picnic* Rodriga Garcii w 2011 roku³². Reakcja paryżan była natychmiastowa – w obronie spektaklu stanęło całe środowisko intelektualno-artystyczne, władze miasta, policja i minister kultury, wydając oficjalne oświadczenie w tej sprawie³³. Gdy sześć lat później, w 2017 roku, prektura w Sarthe ocenzurowała spektakl Castelluccio przed pokazem w Teatrze les Quinconces-L'Espal w Mans, obecna minister kultury Françoise Nyssen wszczęła w tej sprawie dochodzenie, a reżysera przyjęła w ministerstwie, aby wyrazić solidarność z nim państwa francuskiego³⁴.

Sytuacja ta pokazała, że cenzura przeniosła się z Paryża na prowincję. W 1982 roku reforma decentralizacyjna zniosła we Francji nadzór administracji centralnej nad samorządową, przyznając tej drugiej dużą niezależność. Jednym z zadań mera (na poziomie gminy) i prefekta (na poziomie departamentu czy regionu) jest zapewnienie ładu, porządku i bezpieczeństwa publicznego. Powołując się na lokalne uwarunkowania, władze samorządowe mogą zakazać pokazu teatralnego, filmu, wystawy. Ochrona dzieci i młodzieży, zagrożenie bezpieczeństwa publicznego – to główne powody lokalnych zakazów cenzury.

Tak było m.in. w przypadku spektaklu *Roberto Zucco* Bernarda-Marie Koltèsa w reżyserii Bruno Boëglina w 1991 roku. Mer miasta Chambéry w regionie Savoie, gdzie prawdziwy Succo zamordował dwóch policjantów, powołał się na potencjalne zamieszki (związek zawodowy policjantów protestował także w Nicei, gdzie wcześniej grano przedstawienie)

i dyrektor teatru odwołał spektakl. Owa „sytuacja wyjątkowa” podlega jednak kontroli legalności, tzn. musi być weryfikowalna. Dlatego Françoise Nyssen mogła wszcząć dochodzenie w sprawie aktu cenzury w Mans.

Francuskie skandale z roku 2011 pokazują również, że po latach wyciszenia, przesunięcia się skandalu w obszar filmu i sztuk wizualnych (zwłaszcza w latach dziewięćdziesiątych XX wieku), w ostatnich latach teatr odzyskuje swój potencjał „oddziaływania na umysły i serca”. Dlaczego? Czy chodzi tylko o zmieniający się kontekst społeczno-polityczny i powrót tematów tabuizowanych? Paryskie demonstracje przeciw spektaklom Castelluccio i Garcii na pewno potwierdzają zwrot ku prawicowym tendencjom, widoczny w wejściu Marine Le Pen do drugiej tury wyborów prezydenckich w 2017 roku. Mimo że zdobyła 33,9 procent głosów, podczas gdy na Emmanuela Macrona zagłosowało 66,1 procent wyborców, był to historyczny sukces Frontu Narodowego. Skrajnie prawicowa partia nigdy nie zdobyła we Francji takiego poparcia.

W skandalach tych zastanawiający jest też pewien paradoks: protestują osoby nieuczestniczące w spektaklu, a więc niepoddane działaniu jego formy (aktualności sceny), a jednocześnie to właśnie ona staje się punktem zapalnym skandalu: w przypadku Garcii to połączenie symbolu krzyża i ikonografii biblijnej z realną cielesnością aktorów, w przypadku Castelluccio – twarz Chrystusa z obrazu Antonella da Messina zderzona na początku przedstawienia z ludzką fizjologią, a następnie rozdarta i zalana granatową ciecżą. W obu przypadkach chodziło o konkretne obrazy. Wyjęte z kontekstu, zaczęły funkcjonować w mediach niezależnie, zyskując znamiona obrazu-fetysza: unieruchamiały spojrzenie protestujących, były dla nich bezdyskusyjne, oczywiste, pozbawione dwuznaczności³⁵. Stawały się substytutami spektakli i – jako takie, były wynoszone do rangi dowodu.

Spektakl zniknął.

Pozostawał z niego tylko „wyolbrzymiony” obraz, blokujący jakiegokolwiek ruch myśli, to znaczy chęć sprawdzenia, co się za nim kryje. Rozwój mediów audiowizualnych zmienił nawyki odbierania obrazów, sprawiając, że, paradoksalnie, archaiczne medium – jakim w przypadku skandali jest teatr – zyskało na znaczeniu. ■

¹ W 1961 roku tekst wystawił we fragmentach w Schlosspark Theater w Berlinie Hans Lietzau (spektakl nosił tytuł *Śmierć*). W 1964 roku cały dramat wystawił Per Verner w Sztokholmie, Peter Brook wyreżyserował w tym samym roku pierwszych dwanaście obrazów w Londynie.

² Według wspomnień Rogera Blina i Paule Thévenin w: *La Bataille...*, 1991. Wydarzenia zrekonstruowała również Fabienne Darge w „Le Monde” 24 VIII 2006: https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/08/24/le-malentendu-des-paravents_806045_3246.html [dostęp: 9 VII 2018]

³ Dopiero w 1999 roku parlament francuski oficjalnie uznał słowo wojna, do tej pory określano ją, nawet w szkolnych podręcznikach, jako „przywracanie porządku” (maintien de l'ordre) i „wydarzenia algierskie” (événements d'Algérie).

⁴ W 1954 roku Europejczycy stanowili 77 procent największych algierskich miast (jak Algier i Oran). Według spisu ludności z 31 października 1954 roku w Algierii żyło 9 370 000 ludzi, w tym 1 052 400 Europejczyków. Stanowili oni 11,79 procent ludności kolonii. Zob. Kasznik-Christian, 2006, s. 126-127.

⁵ Podstawowym celem tortur nie było pozyskanie informacji, lecz terroryzowanie ludności algierskiej. Pod koniec życia generał Jacques Massu w słynnym wywiadzie dla „Le Monde” (23 VI 2000) przyznał, że wojsko stosowało tortury oraz, że „tortury nie były konieczne i mogliśmy zdecydować, by po nie nie sięgać”. Żaden francuski żołnierz nie został skazany za zbrodnie popełnione podczas konfliktu.

⁶ Teatr powstał w 1782 roku. W latach 1946-1959 był sceną Comédie Française (Salle Luxembourg). W latach sześćdziesiątych XX w. stał się niezależnym od niej teatrem publicznym finansowanym ze środków ministerialnych, by w 1971 roku uzyskać status teatru narodowego i miano Théâtre National de l'Odéon. Od 1990 roku teatr nosi nazwę Odéon – Théâtre de l'Europe.

⁷ Zapis wypowiedzi z radiowego dokumentu Anaïs Kien, zrealizowanego przez Charlotte Roux i emitowanego we France Culture 12 VII 2011: <https://www.franceculture.fr/emissions/lheure-du-documentaire/theatre-et-politique-les-paravents-66> [dostęp: 9 VII 2018].

⁸ Wyrazicielem ich opinii były: „Aspects de la France” piszący o „święństwie” (Sabran, 1966), „Minute” (*Et Barrault appelle „ça”*, 1966) i „Rivarol” (M.-L.W., 1966) – za: *La Bataille...*, 1991, s. 75.

⁹ Za: https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/08/24/le-malentendu-des-paravents_806045_3246.html. Oświadczenie przytacza również Roger Holeindre (uczestnik prawicowych demonstracji) w cytowanym dokumencie Anaïs Kien.

¹⁰ Zob. „Le Monde” i „Le Parisien”, 2 V 1966, za: *La Bataille...*, 1991.

¹¹ Artykuł ukazał się 30 maja 1968 roku w „Le Nouvel Observateur”. Genet stanął w obronie Cohn-Bendita, którego atakował zarówno prawicowy dziennik „Le Figaro”, centrowy „L'Aurore” (nazywając go prowokatorem), skrajnie prawicowy tygodnik „Minute” (Żyd), jak i dziennik partii komunistycznej „L'Humanité” (wściekły Niemiec). Według pisarza styl tych ataków przypominał ataki na Lenina w prasie rosyjskiej na początku XX wieku. Zob. Genet, 1991.

¹² Gabriel Marcel w „Les Nouvelles Littéraires”: „Dzieło będzie kontrowersyjne. Będzie się mówiło, że jest wspaniałe. Boję się jednak, żebyśmy mówiąc tak, nie zlekceważyli głęboko toksycznego charakteru dzieła, które może uruchomić, zwłaszcza wśród młodych, nowotworowe procesy, których symptomy już obserwujemy wokół nas” (Marcel, 1966, za: *La Bataille...*, 1991, s. 61). François Mauriac, laureat nagrody Nobla, pisał w swoim Bloc Notes w tygodniku „Le Figaro littéraire”: „Na scenach dotowanych Genet jest królem, a ja jestem jedynym, który zastanawia się, ile może zapłacić naród – zwłaszcza młodzież tego narodu – za wywracanie znajomości dobra i zła [...]”. (Mauriac, 1993, s. 221).

¹³ Zapis wypowiedzi z cytowanego dokumentu radiowego Anaïs Kien.

¹⁴ Dostępny online: www.cairn.info/revue-clio-2009-1-page-37.html [dostęp: 10 VII 2018]

¹⁵ Na temat wojny w Algierii i Francji lat sześćdziesiątych XX w. zob. m.in. Shepard, 2008.

¹⁶ Manifest miał informować francuską i międzynarodową opinię publiczną o obecnym we Francji ruchu kontestującym francuską politykę w Algierii. Wyrażał poparcie dla osób udzielających pomocy Algierczykom i odmawiających użycia wobec nich broni. Manifest ukazał się 6 września 1960 roku. Podpisali go intelektualiści, artyści, pisarze reprezentujący różne francuskie środowiska, m.in. François Truffaut, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Pierre Boulez, Maurice Blanchot, Nathalie Sarraute, Alain Resnais, André Breton, Claude Simon. Kolejne podpisy składano po publikacji. Tekst miał się ukazać w miesięczniku „Les Temps Modernes” redagowanym przez Sartre’a, lecz numer został ocenzurowany. W latach 1954-1962 przywrócono we Francji cenzurę: z obiegu wycofano m.in. w 1958 roku *La Question* d’Henri Alleg i *La Gangrène* Bachir Boumaza (oba Éditions de Minuit) donoszące o stosowaniu w Algierii tortur. Osoby, które podpisały Manifeste 121, miały nieoficjalny zakaz występów w telewizji i radiu publicznym, teatrach dotowanych przez państwo. Część z nich została zawieszona w pracy, m.in. Pierre Vidal-Naquet. W odpowiedzi na Manifeste 121 w październiku opublikowano Manifest intelektualistów francuskich o oporze wobec zaniechania.

¹⁷ Więcej na temat wizji teatru Geneta zob. m.in.: Genet, *Lettres à Jean-Jacques Pauvert*, [w:] Genet, 2002.

¹⁸ Zdania na temat samej inscenizacji były jednak podzielone. Np. Bertrand Poirot-Delpech w „Le Monde” zachwycił się inscenizacją. Z kolei Pierre Marcabru w „Le nouveau Candide” pisał, że zabiła ona poetyckość tekstu: „*Parawany* w lekturze to elokwencja i ekstremalne bogactwo [...] Mógłbym zacytować z *Parawanów* wspaniałe, liryczne i czyste fragmenty, którym nic nie można zarzucić. Ale nikomu na tym nie zależy. Chcemy tylko potworności, obsceniczności i skatologii. Genet ma tu szokować. [...] Mam wielki żal do Blina. Pomylić tak karykaturę z cyrkiem. [...] Jednym słowem, akrobacje reżyserskie przesłaniają język. Oko dostaje wszystko, uszy nic”. Obie recenzje za: *La Bataille...*, 1991.

¹⁹ Zob. M.L. W., *Les Paravents. Pour cacher quoi?* „Rivarol” 28.04.1966; Beatrice Sabran, *Paravents ou cache-pot de chambre*, „Aspects de la France”, 28.04.1966; za: *La Bataille...*, 1991.

²⁰ Stenogram z posiedzenia Zgromadzenia Narodowego w dniu 27 X 1966, s. 3980. Cały zapis posiedzenia dostępny na oficjalnej stronie francuskiego Zgromadzenia Narodowego: <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/7ek.asp>, s. 3980.

²¹ Pierre-Jean Vaillard, „Minute”, 15 II 1968.

²² Na temat teatru i francuskiego Maja 1968 zob.: Rauch, 2008; *L’Odéon, un théâtre* 2010; *La décentralisation...*, 2005.

²³ Stenogram z posiedzenia Zgromadzenia Narodowego w dniu 27 X 1966, dz. cyt., s. 3990.

²⁴ Ten obraz pojawia się w prasie francuskiej od 1870 roku. Jednym z pierwszych satyrycznych rysunków i najbardziej znanym było dzieło André Gilla.

²⁵ Na temat skandalu wokół dramatu Victoriena Sardou zob.: Krakovitch, 2006; Pouffary, 2009, online: <https://www.cairn.info/revue-histoire-economie-et-societe-2009-2-p-87.html> [dostęp: 8 VII 2018]

²⁶ Stenogram z posiedzenia Zgromadzenia Narodowego w dniu 29 I 1891, s. 147, online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6354339f/f5.item> [dostęp: 8 VII 2018]. Skrócona wersja dostępna na oficjalnej stronie francuskiego Zgromadzenia Narodowego: <http://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-moments-eloquence/georges-clemenceau-29-janvier-1891> [dostęp: 8 VII 2018]

²⁷ Na przełomie XIX i XX wieku lewicę będzie nazywać się „bloc des gauches” i „blocards”. Później słowo przejmie również prawica: „le bloc national”.

²⁸ W 1891 roku rząd tworzyła umiarkowana lewica, tzw. „opportunistes”, oraz radykałowie. Po Clemenceau głos zabrał Albert de Mun reprezentujący prawicę. Monarchiści byli wówczas podzieleni na „légitimistes” odrzucających całościowo dorobek rewolucji oraz „orléanistes” odwołujących się do jej dziedzictwa i bliskich tym samym umiarkowanym republikanom. De Mun zarzucił rządowi, że stał się zakładnikiem radykałów.

²⁹ Dramat wystawi Théâtre Porte Saint-Martin w 1896 roku i zakaz zostanie usunięty.

³⁰ Mimo iż był dla cenzury kompromitujący, w 1892 roku znowu zagłosowano za jej utrzymaniem.

³¹ Do protestów doszło jeszcze przed wejściem filmu do kin. Bezpośrednie naciski hierarchów kościelnych (arcybiskup Paryża Jean-Marie Lustigier osobiście spotkał się z ówczesnym prezydentem Francji François Mitterandem) doprowadziły do wycofania dotacji na film przez ówczesnego ministra kultury Jacka Langa. List protestacyjny opublikowali arcybiskupi Paryża i Lyonu (Albert Decourtray – był również przewodniczącym Komisji Episkopatu Francji). Po wejściu do kin film stał się celem agresywnych ataków grup ultrakatolickich. Doszło między innymi do podpaleń kin (w Paryżu Espace Saint Michel i Gaumont Opera).

³² Na ten temat spektaklu Castellucciego zob.: Semenowicz, *Obraz otwarty*, w: tejże, 2013; Waligóra, „Didaskalia” 2013 nr 118. Na temat twórczości Garcii zob.: Semenowicz, *Garcia. Resztki...*, 2014.

³³ Dostępne na oficjalnej stronie ministerstwa: <http://www.culture.gouv.fr/Nous-connaitre/Decouvrir-le-ministere/Histoire-du-ministere/Ressources-documentaires/Discours/Discours-de-ministres-depuis-1999/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Communiqués-2009-2012/Reaction-de-Frederic-Mitterrand-sur-les-perturbations-de-la-representation-de-la-piece-de-Romeo-Castellucci-au-Theatre-de-la-Ville>

³⁴ Prefekt zabronił udziału dzieci w spektaklu, cenzurując drugą sekwencję przedstawienia, w której dzieci rzucają granatami-zabawkami w obraz Antonella da Messina.

³⁵ Ne temat obrazu-fetysza zob. Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, Universitas, Kraków 2008, s. 98-113. O roli obrazów medialnych w skandalach pisałam w artykule pokonferencyjnym: *Skandal: casus polski, narodowo-katolicki* [Teatr a Kościół, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Instytut Teatralny im. Zb. Raszewskiego, Warszawa 2018; w druku].

Bibliografia:

- Abirached, Robert, *Sur les Paravents*, „La Nouvelle Revue Française” 1966 nr 162 (czerwiec).
Audouard, Yvan, *Un auteur dans le vent ou pet en Algérie*, „Le Canard enchaîné” 27 IV 1966, [przedruk w:] *La Bataille...*
Barrault, Jean-Louis, *Wspomnienia dla jutra*, Czytelnik, Warszawa 1977.
Blin, Roger, *Témoignages*, [w:] *La Bataille des Paravents, Théâtre de l’Odéon, 1966*, pod red. L. Bellity Peskine, A. Dichy, IMEC, Paris 1991.

- Brigneau, François, *Anticommunistes, je vous ai compris*, „Minute”, 6 VI 1968.
- Darge, Fabienne, „Le Monde” 24 VIII 2006, https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/08/24/le-malentendu-des-paravents_806045_3246.html [dostęp: 9 VII 2018].
- Didi-Huberman, Georges, *Obrazy mimo wszystko*, Universitas, Kraków 2008.
- Dutourd, Jean, *Derrière Les Paravents*, „Candide” 2 V 1966, [przedruk w:] *La Bataille...*
- Et Barrault appelle „ça” le théâtre de France*, „Minute”, 5 V 1966, [przedruk w:] *La Bataille...*
- Garcia. *Resztki świata*, red. D. Semenowicz, Ha!Art, Fundacja Malta, Kraków-Poznań 2014.
- Gautier, Jean-Jacques, *Les Paravents*, „Le Figaro” 23 IV 1966, [przedruk w:] *La Bataille...*
- Genet, Jean *Œuvres complètes*, t. 6: *L'Ennemi déclaré, textes et entretiens*, Gallimard, Paris 1991.
- Genet, Jean, *Lettres à Bernard Fretchman*, [w:] tegoż, *Théâtre complet*, Gallimard, Paris 2002.
- Genet, Jean, *Lettres à Jean-Jacques Pauvert, L'Etrange mot d'...*, *Preface inédite des Negres*, [w:] tegoż, *Théâtre complet*, Gallimard, Paris 2002.
- Genet, Jean, *Lettres à Roger Blin*, [w:] tegoż, *Théâtre complet*, Gallimard, Paris 2002 s. 851-852.
- Genet, Jean, *Lettre à Roger Blin*, 1962, [przedruk w:] *La Bataille...*
- Genet, Jean, *Parawany*, przeł. M. Skibiniewska, J. Lisowski, [w:] tegoż, *Teatr*, PIW, Warszawa 1970.
- Genet, Jean, *Pour Blin. Des reflexions a mesure qu'elle me viennent*, [w:] *La Bataille...*
- <https://www.franceculture.fr/emissions/lheure-du-documentaire/theatre-et-politique-les-paravents-66> (zapis wypowiedzi z radiowego dokumentu Anaïs Kien zrealizowanego przez Charlotte Roux i emitowanego we France Culture 12 VII 2011) [dostęp: 9 VII 2018].
- https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/08/24/le-malentendu-des-paravents_806045_3246.html. <https://www.franceculture.fr/emissions/lheure-du-documentaire/theatre-et-politique-les-paravents-66>.
- Kasznik-Christian, Aleksandra, *Algieria*, Trio, Warszawa 2006.
- Krakovitch, Odile, *De Thermidor aux Paravents*, [w:] Chantal Meyer-Plantureux, *Le théâtre dans le débat politique, actes du colloque de Cerisy 2005*, Théâtre de Gennevilliers, Gennevilliers 2006.
- L'Odéon, un théâtre dans l'Histoire*, pod red. Antoine de Baecque, Gallimard, Paris 2010.
- La Bataille des Paravents, Théâtre de l'Odéon, 1966*, pod red. L. Bellity Peskine, A. Dichy, IMEC, Paris 1991.
- La décentralisation théâtrale, tome 3: 1968, le tournant*, red. R. Abirached, ANRAT, Actes Sud-Papiers, Paris 2005.
- Leclerc, Guy, *Le dernier „scandale”*. Les Paravents de Jean Genet, „L'Humanité” 25 IV 1966, [przedruk w:] *La Bataille...*
- M.L. W., *Les Paravents. Pour cacher quoi?* „Rivarol” 28 IV 1966, [przedruk w:] *La Bataille...*
- Marcabru, Pierre, *Le Claudel de l'innommable*, „Le nouveau Candide” 25 IV 1966, [przedruk w:] *La Bataille...*
- Marcel, Gabriel, *Le procès de Jean Genet*, „Les nouvelles littéraires”, 21 IV 1966, [przedruk w:] *La Bataille...*
- Mauriac, François, *Bloc Notes*, vol. 4, 1965-1967, Seuil, Paris 1993.
- Messannes, Jacques, *Ce qu'on ne vous dira pas ailleurs*, „Aspects de la France”, 23 V 1968.
- Meyer-Plantureux, Chantal, *Le Théâtre dans la vie politique de la France des années 1880 aux années 2000*, praca habilitacyjna, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Neveux, Olivier, *Théâtres en lutte, le Théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, La Découverte, Paris 2007.
- Oficjalna strona francuskiego Zgromadzenia Narodowego, <http://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-moments-d-eloquence/georges-clemenceau-29-janvier-1891> (tekst przemówienia Georges'a Clemenceau). Stenogram całego posiedzenia: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6354339f/f5.item> [dostęp: 8 VII 2018]
- Oficjalna strona francuskiego Ministerstwa Kultury <http://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/Histoire-du-ministère/Ressources-documentaires/Discours/Discours-de-ministres-depuis-1999/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Communiqués-2009-2012/Reaction-de-Frederic-Mitterrand-sur-les-perturbations-de-la-representation-de-la-pièce-de-Romeo-Castellucci-au-Théâtre-de-la-Ville>.
- Poirot-Delpech, Bertrand, *Les Paravents de Jean Genet*, „Le Monde” 23 IV 1966, [przedruk w:] *La Bataille...*
- Pouffary, Marion, 1891, *L'affaire Thermidor*, „Histoire, économie & société” 2009 nr 2, s. 87-108, online: <https://www.cairn.info/revue-histoire-economie-et-societe-2009-2-p-87.html> [dostęp: 8 VII 2018]
- Rauch, Marie-Ange, *Le théâtre en France en 1968, crise d'une histoire, histoire d'une crise*, L'Amandier, Paris 2008.
- Rebatet, Lucien, *Les beaux draps*, „Rivarol”, 23 V 1968.
- Sabran, Beatrice, *Paravents ou cache-pot de chambre*, „Aspects de la France”, 12 V 1966, [przedruk w:] *La Bataille...*
- Semenowicz, Dorota, *Obraz otwarty*, [w:] tegoż, *To nie jest obraz*, Ha!Art, Fundacja Malta, Kraków-Poznań 2013.
- Semenowicz, Dorota, *Skandal: casus polski, narodowo-katolicki* [w:] *Teatr a Kościół*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Instytut Teatralny im. Zb. Raszewskiego, Warszawa 2018; w druku].
- Shepard, Todd, 1962: *Comment l'indépendance algérienne a transformé la France*, Payot, Paris 2008.
- Shepard, Todd, *L'extrême droite et Mai 68: Une obsession d'Algérie et de virilité*, „Clio” 2009 nr 1, online: www.cairn.info/revue-clio-2009-1-page-37.html [dostęp: 8 VII 2018]
- Stenogram z posiedzenia Zgromadzenia Narodowego w dniu 27.10.1966, dostępny na oficjalnej stronie francuskiego Zgromadzenia Narodowego: <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/7ek.asp>.
- Thevenin, Paule, *L'Aventure des Paravents*, [w:] *La Bataille...*
- Vaillard, Pierre-Jean, „Minute”, 15 II 1968.
- Waligóra, Katarzyna, *L'affaire Castellucci*, „Didaskalia” 2013 nr 118.

KAROLINA PRYKOWSKA-MICHALAK

JAK ZNISZCZYĆ ŚWIATOWEJ KLASY TEATR PRZED UPŁYWEM JEDNEGO SEZONU? Fiasko pomysłu Nowej Volksbühne

Karolina Prykowska-Michalak (karolina.prykowska@uni.lodz.pl) – profesor UŁ w Katedrze Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej UŁ. Pod jej redakcją ukazała się publikacja *System organizacji teatrów w Europie* (2016), jest także autorką monografii *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim i teatrem niemieckim po 1990 roku* (2012). Współredaktorka publikacji *Development of organizational Theater systems in Europa Sustainability and changeability* (2017).

Abstract: Karolina Prykowska-Michalak, "How Does One Destroy World-Class Theater Before the End of One Season? The Fiasco of the New Volksbühne Idea".

Berlin Volksbühne is in a serious crisis, not only in the artistic sphere, but also in the structure of the organization. In July 2017, Frank Castorf ended his directorship of the theater, and politicians tasked with cultural matters in the Berlin Senate proposed new structural and organizational solutions that were not entirely pertinent. Politics quite radically interfered with the delicate sphere of theatrical life, as well as certain artistic choices that resisted it. In my article, I describe the political and organizational situation that led to a serious crisis at the Volksbühne, including a serious decline in attendance, and more importantly, the fall of a myth.

Key words: Volksbühne; German theater; theaters in Berlin; cultural policy.

Termin „katastrofa” chyba najtrafniej oddaje to, czego w ostatnim sezonie doświadczyła Volksbühne: znaczący spadek liczby widzów – tylko połowa miejsc na widowni bywa zajęta, budżet już w kwietniu był na wyczerpaniu, znani artyści odmówili współpracy, czołowi reżyserzy także.

W tym kontekście jakże ważny i profetyczny był projekt Gregora Schneidera z 2014 roku, realizowany w Volksbühne, z okazji jej stulecia. Artysta zatytułował swoje działania: *Estetyka porażki*. Sam wieloetapowy projekt – *UNSUBSCRIBE* [Nieopisywalne], przedstawiał m.in. performatywny akt niszczenia makiety Volksbühne poprzez uderzenie pięścią w część, która imitowała trawnik przed frontonem budynku.

Ten fragment pracy nosił nazwę *Ein Schlag* (uderzenie).

W foyer teatru pokazywana była prezentacja wideo, na której artysta uderza pięścią w makietę i na trawniku powstaje krater. Projekt Schneidera powstały z okazji jubileuszu symbolicznie otwierał uroczystości, a jednocześnie wskazywał na to, co zakończyć się miało za trzy lata, czyli sukcesywne burzenie mitu i marki Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz.

Od początku sezonu 2017/2018 Volksbühne kierował Chris Dercon, mimo protestów publiczności oraz jawnej niechęci ze strony władzy (tzn. nowego senatora ds. kultury Klaus Lederera, pisałam o tym rok temu – Prykowska-Michalak, 2017) utrzymał się na tym stanowisku przez siedem miesięcy, w ciągu których teatr pokazał kilka gościnnych przedstawień, kilka koprodukcji, widowisko taneczne w hangarze nr 5 na Tempelhof. Żadna z premier nie była na tyle wyjątkowa, aby zapełnić widownię. Gwiazdy zespołu, takie jak Sophie Rois (dwadzieścia pięć lat w zespole), odeszły.

Referat kultury już w grudniu 2017 roku dostrzegł poważne luki w planie działań Dercona. Kiedy podsumowano półroczne wydatki i statystyki frekwencji, stało się jasne, że nie ma sensu podtrzymywać tego stanu. Wobec tak zatrważających wyników senator Lederer podjął natychmiastowe działania: w czwartek 12 kwietnia został wręczony (zaskoczonemu) Derconowi list z natychmiastowym zwolnieniem, w piątek 13 kwietnia Lederer przedstawił przed kamerami mediów berlińskich nowego tymczasowego dyrektora, Klaus Dörra.

Wiosną 2018 roku dwóch dziennikarzy: John Goetz związany z NDR (Norddeutscher Rundfunk – publicznym nadawcą radiowo-telewizyjnym) oraz Peter Laudenbach od lat współpracujący z dziennikami berlińskimi oraz z opiniotwórczą „Süddeutsche Zeitung”, rozpoczęli śledztwo dziennikarskie mające na celu ujawnienie, jak doszło do katastrofy berlińskiej Volksbühne, a w następstwie do natychmiastowego odwołania w trakcie sezonu teatralnego niedawno mianowanego dyrektora.

Zespół Goetza i Laudenbacha przeszedł setki dokumentów, zapisów rozmów, przeprowadził autoryzowane wywiady zarówno z przeciwnikami Dercona, jak z nim samym oraz jego współpracownikami. Diagnoza dziennikarzy jest druzgocąca i kompromituje władze Berlina, w tym urzędującego burmistrza, a wcześniej senatora do spraw kultury, Michaela Müllera (SPD). Źle świadczy także o menedżerskich kompetencjach samego Dercona oraz innowacyjnym pomysle zmian strukturalnych, czyli likwidacji zespołu artystycznego teatru. Zastanawiające jest, jak wiele niedorzecznych i nielogicznych decyzji zostało podjętych, a także dlaczego nikt nie wyciągał wniosków z kolejnych niepowodzeń, odmowy współpracy, listów protestacyjnych tysięcy widzów czy choćby z niestabilności stanowisk politycznych.

Kiedy we wrześniu 2017 roku pisałam tekst *Do kogo należy teatr*, nie wszystkie fakty związane z odwołaniem Castorfa i działaniami polityka Tima Rennera (w latach 2014-2016 sekretarza ds. kultury w Senacie Berlina) były jasne. Wiele z nich, jak się okazało, doraźnie zmieniano na potrzeby PR-owe. Politycy dali szansę Derconowi, podczas gdy publiczność i znane osobistości berlińskiego życia kulturalnego protestowały.

Śledztwo dziennikarskie ujawniło zaskakujące informacje i decyzje także na szczeblu wysokich urzędników referatu kultury w Senacie Berlina. Kluczem do wyświetlenia całej historii okazał się szereg wydarzeń i zmian koncepcji politycznych. Pierwszą zmianą była nieoczekiwana dymisja sekretarza ds. kultury André Schmitza w roku 2014, drugą, odwołanie w grudniu 2016 roku Tima Rennera – pomysłodawcy mianowania Chrisa Dercona dyrektorem Volksbühne, a kolejną – decyzja obecnego senatora ds. kultury Klaus Lederera o definitywnym wypowiedzeniu umowy z Derconem w kwietniu 2018 roku.

W lutym 2014 roku, po aferze podatkowej, podał się do dymisji wieloletni (sprawował urząd od roku 2006) sekretarz referatu kultury André Schmitz. Jego następca Tim Renner podjął się zadania, które Schmitz odkładał, czyli zakończenia dyrekcji Franka Castorfa w Volksbühne (trwającej od roku 1992)¹. Schmitz nie zdecydował się na propozycję zmiany dyrektora tego teatru, bo nie widział nikogo, kto kontynuowałby misję Volksbühne jako ważnego teatru miejskiego. 29 sierpnia 2012 roku, pytany przez „Berliner Zeitung”, czy widzi kogoś na miejsce Castorfa, na przykład Matthiasa Lilienthala, odmówił odpowiedzi. Jak wiadomo, Lilienthal od sezonu 2015/2016 objął stanowisko dyrektora monachijskiego teatru Kammerspiele, nie był więc brany pod uwagę przy planowanych zmianach w Volksbühne. Nie widząc godnego następcy Castorfa, Tim Renner zdecydował się podejść do tego zadania inaczej. Skoro wśród ludzi teatru nie było odpowiedniego sukcesora, postawił na całkowitą zmianę w strukturze – czyli rezygnację z repertuarowego teatru wystawiającego sztuki dramatyczne. Co niezwykle ważne, taki plan zakładał połączenie tej sceny z nową, jeszcze niewykrystalizowaną ideą adaptacji do celów artystycznych hangarów na byłym lotnisku Tempelhof. W podjęciu dalszych działań pomogło mu spotkanie w 2014 roku na wernisażu w Deutsche Bank Kunsthalle z Chrisem Derconem. Dercon zarządzał wtedy galerią Tate Modern w Londynie, wydawał się idealnym kandydatem, który jako europejskiej klasy kurator sztuki, sprawnie pozyskujący sponsorów dla swoich projektów, jest jednocześnie osobą spoza teatralnego świata Berlina. Takiej osobowości poszukiwał Renner.

Uwaga polityków od spraw kultury skupiona była wtedy na Tempelhof – kluczowej pozycji w programie wyborczym Michaela Müllera, burmistrza i senatora ds. kultury. Teren dawnego lotniska Tempelhof miał zostać zaadaptowany i stać się nowym miejskim ośrodkiem rozwoju przemysłów kreatywnych. Miała to być długotrwała inwestycja, rozwijana między innymi dzięki współpracy z Volksbühne. Chris

Dercon był zafascynowany przestrzeniami hangarów, możliwościami otwarcia olbrzymich wrót. Wizję adaptacji tego miejsca na interdyscyplinarne centrum sztuki poparł także Matthias Lilienthal – zwrócił jednak uwagę, że nowy dyrektor powinien wynegocjować z senatem stałą subwencję na rozwój Tempelhof, niezależną od pieniędzy przeznaczanych dla Volksbühne. Wymieniano nawet sumę pięciu milionów euro rocznie.

Na przełomie lat 2014 i 2015 zarówno przedstawiciel władzy Tim Renner, jak Dercon, mieli już wykrystalizowany pomysł, nazwany później Nową Volksbühne, w której skład weszłyby także nowo zaadaptowane dwa hangary nr 5 i 6, połączone wspólną przestrzenią – wielką halą odpraw, otwieraną w razie potrzeby na pole Tempelhof. Podobnie w czasie dyrekcji Dercona przekształcono dla Tate Modern opuszczoną elektrownię Bankside, która zainicjowała odnowę tej części miasta. Był to więc pomysł ekspansji Volksbühne w stronę międzynarodowej sztuki, zorganizowania miejsca dla artystów, którzy mieli tworzyć dzieła plastyczne, instalacje, zajmować się sztuką nowych mediów, teatrem i tańcem. Dercon w e-mailu do Rennera napisał, że w Nowej Volksbühne na Tempelhof mogłoby gościć nawet dwieście pięćdziesiąt tysięcy odwiedzających rocznie.

Te i kolejne wyliczenia Dercona okazały się znacznie przesadzone. Oczekiwał on od miasta owych pięciu milionów dla Tempelhofu, obiecywał natomiast przychody na poziomie siedmiuset pięćdziesięciu tysięcy euro. Liczył także na drugie tyle od sponsorów takich jak BMW i Mercedes.

Szybko okazało się, że referat kultury, mimo dużego zaangażowania merytorycznego w projekt adaptacji Tempelhof, nie mógł obiecać tak wysokiej dotacji, dlatego pomysł został ograniczony. Urzędnicy znaleźli luki w planie finansowym zaprezentowanym przez Dercona i sceptycznie ocenili możliwości pozyskania kluczowych sponsorów. Pomysł adaptacji Tempelhof był niedopracowany, nie stał za nim żaden rokujący nadzieję artysta. Pierwsza porażka na linii: władza – Dercon nie powstrzymała ambicji dyrektora Tate Modern.

Kolejnym etapem współpracy, dziś ocenianym negatywnie, stało się opracowanie nowej struktury organizacyjnej teatru przy placu Róży Luksemburg. Chodziło o rezygnację ze stałego zespołu artystycznego, składającego się nie tylko z aktorów dramatycznych, i powołanie instytucji, która będzie z jednej strony tzw. teatrem wielodziałowym (dramat, taniec i film), a z drugiej – nie będzie utrzymywała stałych zespołów. Dercon jako niemający doświadczenia w kierowaniu teatrem zaproponował współpracę i stanowisko dyrektora programowego Nowej Volksbühne Mariettcie Piekenbrock – kuratorce także teatralnych projektów. Piekenbrock od razu przedstawiła w liście do referatu kultury swoją wizję rezygnacji z modelu teatru repertuarowego opartego na stałym zespole i wprowadzenia modelu projektowego, opartego na zatrudnianiu artystów freelancerów do konkretnych produkcji. Na ten list nigdy nikt nie odpowiedział, żaden z urzędników nigdy nie potwierdził, że znał wcześniej plany rozwiązania zespołu Volksbühne i wyraził na to zgodę. Było to bardzo sprytne i politycznie przemyślane stanowisko. Likwidacja

zespołu teatralnego na stałe wpisanego w teatralny krajobraz miasta nie mogła przejść bez echa, pomysł ten jednak nie leżał po stronie władzy. Volksbühne to przedsiębiorstwo komunalne (Eigenbetrieb), gdzie pracodawcą dla całego zespołu jest zasadniczo miasto/gmina. Struktura taka przewiduje wewnętrzny administracyjny i artystyczny zarząd teatru oraz tzw. komitet roboczy, który przygotowuje decyzje rady dotyczące wewnętrznej działalności teatru. W skład komitetu wchodzi przedstawiciele organu założycielskiego, czyli w tym przypadku referatu kultury. Przez ponad dwadzieścia lat przedsiębiorstwo miejskie Volksbühne pod rządami Castorfa miało lepsze i gorsze chwile. Nie zabiegano o przekształcenie tej sceny w spółkę z ograniczoną odpowiedzialnością, jak stało się np. z Berliner Ensemble, bo w swej idei scena ludowa została stworzona na zasadzie spółdzielni ze zbiorów społecznych, takim też teatrem publicznym miała pozostać. Castorf i jego współpracownicy zawsze podkreślali, że teatr ten nie jest usługodawcą, który zapewnia bezproblemową wieczorną rozrywkę. Nikogo nie interesowało także ani to, co w danym momencie podoba się publiczności, ani tym bardziej, co podoba się władzy. Była to praktycznie wolna scena, jakich w Berlinie wiele, zorganizowana jednak jak miejski teatr repertuarowy z całkiem sporym budżetem.

Do piętrzących się problemów Dercona wiosną 2015 roku doszedł jeszcze jeden. Do współpracy przy tworzeniu Nowej Volksbühne Tim Renner zaprosił René Pollescha. Wezwał go nawet do swojego biura w marcu 2015 roku i przedstawił wizję zmiany Volksbühne na teatr wielodziałowy z trzema sekcjami: taniec, dramat, film. Nie ujawniając jeszcze nazwiska nowego dyrektora generalnego, zaproponował reżyserowi, aby ten pokierował działalnością sekcji dramatycznej. Pollesch odmówił. Wtedy Dercon, nie znając reżysera i jego dorobku, próbował osobiście namówić go do współpracy. Pollesch odrzucił i tę propozycję.

Dziwne, że Dercon nie zorientował się wtedy, że właściwie pozostał sam na polu bitwy. Wystąpiły poważne trudności w realizacji koncepcji zmiany struktury z teatru repertuarowego na teatr projektowy, pieniądze na Tempelhof nie były zabezpieczone – finansowanie zależało od umiejętności pozyskiwania funduszy przez Dercona, nie było nowego dyrektora działu dramatu. Wiosną 2015 roku, gdy jeszcze nie były podpisane żadne umowy, a nowy kandydat na dyrektora Volksbühne nie został oficjalnie przedstawiony zespołowi, można było wyciągnąć wnioski i powstrzymać w porę całą lawinę wydarzeń, która doprowadziła do katastrofy. Skoro Dercon nie umiał realnie ocenić całej sytuacji, to może był po prostu kiepskim menedżerem, który zbyt uzależnił się od obietnic Rennera. Po odmowie ze strony Pollescha referat kultury znacznie przyspieszył działania, jakby w obawie, że Dercon się wycofa. Burmistrz Michael Müller postanowił ujawnić nazwisko kandydata na dyrektora Volksbühne oraz przedstawić go w czasie posiedzenia senatu. Zaplanowano także konferencję prasową, podczas której Michael Müller, Chris Dercon i Tim Renner mieli ujawnić swoje plany co do przyszłości Volksbühne. Te wydarzenia były jednak

spóźnione, linia konfliktu biegnąca między zespołem Volksbühne, zwolennikami Castorfa, częścią mediów berlińskich a referatem kultury była napięta. Jeszcze przed konferencją prasową opublikowano w „Tagesspiegel” wywiad z Bertem Neumannem, scenografem wielu przedstawień Castorfa i współtwórcą Volksbühne. Neumann bardzo ostro i jednoznacznie zanegował możliwość jakiegokolwiek porozumienia z Derconem. „Żaden z artystów, którzy kształtują ten teatr, nie będzie tu pracował pod żadnym kuratorem, ani René Pollesch, ani Frank Castorf, ani aktorzy, ani ja. Oczekiwaniem polityków jest to, że zainstalują nowego dyrektora, a potem Pollesch, Castorf, Fritsch lub ja możemy w jego teatrze od czasu do czasu coś pokazać. Ci, którzy tu pracują, z powodu lojalności wobec tego, co się tutaj wydarzyło, nie mają szans dalej tworzyć w tym teatrze z kuratorem w roli dyrektora. Po prostu nie jest możliwe, by pracować tu u następcy Castorfa” (Laudenbach, 2015). Dziennikarze w raporcie dla „Süddeutsche Zeitung” ujawnili korespondencję między Neumannem a Polleschem. Ten pierwszy napisał, żeby wywiesić nad portalem Volksbühne duży baner, już nie z tytułem sztuki, ale napisem „Sprzedane!”. Pollesch odpisał, że właśnie o to chodzi – rodzaj transakcji, w której Dercon występuje w roli prywatyzującego ten teatr (zob.: Goetz, Laudenbach, 2018). Kolejne konferencje prasowe oraz spotkanie z zespołem Volksbühne odbywały się w atmosferze rosnącego konfliktu, wymiany listów otwartych, petycji, w końcu także szyderstw.

Derconowi doradzano najpierw łagodzenie wypowiedzi. Chodziło o to, by nie mówił, że zespół zostanie całkiem zlikwidowany, ale że będzie uzupełniany przez artystów gościnnych. Jednak urzędniczka referatu kultury w odpowiedzi na list zespołu wyraźnie zaznaczyła, że nowa dyrekcja planuje rozwiązanie zespołu. Jaki więc model miał zapanować w Volksbühne? W naszych warunkach można by go chyba porównać z teatrem impresaryjnym, który nie utrzymuje stałego zespołu, tylko zamawia na gościnne występy różne produkcje w innych teatrach. Taki model teatru sprawdza się w miastach, których nie stać na utrzymanie stałego kilkunastoetatowego zespołu. Berlin jednak do takich miast zdecydowanie nie należy. Życie teatralne w stolicy Niemiec kwitnie niezależnie od pory roku, a różnorodność stylów, repertuarów, modeli organizacyjnych jest adekwatna do wielkości tego miasta. W metropolii liczącej ponad trzy i pół miliona mieszkańców działa dziesięć teatrów publicznych (ale aż czterdzieści dwa miejsca, w których odbywają się przedstawienia), dwadzieścia trzy teatry ujmowane są w statystyce DBV (Niemiecki Związek Scen) jako prywatne (co nie oznacza, że komercyjne!), a wśród nich są teatry działające jako tzw. wolne sceny. Specyfiką teatrów berlińskich jest właśnie brak, tak popularnych w innych częściach kraju, teatrów wielodziałowych – czyli utrzymujących pod jednym dachem trzy czy cztery zespoły np. opery, dramatu i teatru tańca. Teatry Berlina skupiają się zazwyczaj na jednym rodzaju widowisk: operze, teatrze tańca lub przedstawieniach dramatycznych. W każdym z wymienionych rodzajów scenicznych

są w Berlinie znakomite zespoły artystyczne o międzynarodowym znaczeniu. Tym właśnie szczycą się sami twórcy i publiczność. Rezygnacja z tej formy organizacji w przypadku dobrze funkcjonującego teatru (w 2017 i 2016 najlepsza scena wg miesięcznika „Theater heute”, siedemdziesiąt osiem procent wykorzystanych miejsc na widowni, dotacja niższa niż ta, którą otrzymuje np. mniejszy o ponad dwieście miejsc Deutsches Theater), wydaje się niczym nieuzasadniona.

Jak wspomniałam, w swojej różnorodności Berlin posiada także teatry projektowe. Do takich należy np. kompleks HAU, czyli Hebbel Theater – HAU1, Theater am Halleschen Ufer – HAU2; Theater am Ufer – HAU3, który rozwija się bardzo prężnie. Od chwili powstania w 2003 roku kompleks ten został dwukrotnie uhonorowany przez „Theater heute” mianem teatru roku. Co ważne, w 2004 była to pierwsza nominacja dla teatru bez stałego zespołu. Istnieje także wiele innych miejsc, sal teatralnych takich jak: Sophiensaele czy Ballhaus Ost, gdzie została stworzona przez artystów przestrzeń do różnego rodzaju przedstawień i projektów interdyscyplinarnych. Były to jednak inicjatywy twórców – ich pomysły, realizacja potrzeb artystycznych, pewna wizja. Przy tworzeniu tych miejsc analizowano głównie potrzeby artystyczne, a nie urzędywistniano obietnice polityczne, jak to się dzieje w przypadku Volksbühne, gdzie artystyczny pomysł na to miejsce sygnowany nazwiskiem Castrorfa ma zostać zastąpiony niemającym swoich wykonawców pomysłem polityka. Tu tkwił problem. Volksbühne działała według zasady, którą wyjaśnił Bert Neumann w tym samym wywiadzie dla „Tagesspiegel”: „Naprawdę nie chcę dokładnie wiedzieć, co robią inni. To mi nie pomaga w pracy. Nie mam ambicji zapoznania się ze wszystkimi modnymi trendami w sztuce, aby się w nich orientować. Odpowiem może arogancko, ale ja sam wiem, co uważam za dobre. Dlatego pracuję z artystami, a nie z kuratorami” (Laudenbach, 2015). Latem 2015 roku Bert Neumann nieoczekiwanie zmarł.

Chociaż opisany przez niego model współpracy dotychczas się sprawdzał, to w ostatnich sezonach można zauważyć poważny problem teatrów grających sztuki dramatyczne (czyli tzw. Schauspieltheater): liczba odwiedzających je maleje lub pozostaje wciąż na tym samym poziomie. Dla kogo więc istnieją teatry publiczne: czy dla grona elity miasta, stając się po prostu teatrami dla bogatego mieszczaństwa? Problem rozbieżnych oczekiwań władz komunalnych, artystów teatru i publiczności dotyczy nie tylko jednego przykładu teatru w Berlinie. Znany reżyser i dramaturg Armin Petras opuszcza Staatstheater w Stuttgarcie. Jego umowa nie została przedłużona. Prasa wysunęła szereg zarzutów pod adresem tego artysty, a liczba widzów w ciągu dwóch sezonów spadła o ponad dwadzieścia procent. Petras tłumaczył, że jego sztuki i jego wizja teatru okazały się zbyt radykalne dla tej publiczności (zob.: Gampert, 2018). Wiadomo także, że nie zostanie przedłużona umowa Matthiasa Lilienthala w Kammerspiele w Monachium. W tym przypadku to sam dyrektor czuje się rozczarowany monachijską publicznością. Choć liczba młodych widzów w dzisiejszym Kammerspiele sięga trzydziestu

procent, to całkowite wykorzystanie miejsc na widowni spada do poziomu sześćdziesięciu procent, to jest o dziesięć procent mniej, niż gdy Lilienthal rozpoczął swoją dyrekturę. To sprawa na osobny artykuł, trzeba bowiem wziąć pod uwagę, że specyfika monachijskich teatrów jest inna, podobnie jak ambicje władzy.

Politycy chcieliby zapewne widzieć uległych dyrektorów, realizujących cudzą wizję. Trudne pytanie: czyją? Odpowiedzi nie daje także literatura naukowa. Thomas Schmidt² w swojej ostatniej książce *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems* (Teatr, kryzys i reformy. Krytyka niemieckiego systemu organizacji teatrów) widzi potrzebę przeprowadzenia reform całego systemu organizacji teatrów w Niemczech i wskazuje czterdziestopunktowy plan naprawy w poszczególnych dziedzinach. Jednym z punktów jest propozycja wycofania się z tzw. zbiorowych układów, dotyczących taryf wynagrodzenia oraz traktowania pracowników teatrów jak służby cywilnej – w tej kwestii Schmidt odniósł już sukces, będąc dyrektorem w Weimarze. Trudno jednak założyć, że model ten można przenieść na np. berlińskie teatry zatrudniające gwiazdy, które miałyby rezygnować z ustawowej podwyżki wynagrodzenia dla idei utrzymania budżetu teatru w ryzach. Inną propozycją jest nawiązanie współpracy z teatrami wolnymi – co, być może, dobrze funkcjonowało w Hildesheim (Schmidt powołuje się na ten model), ale czy sprawdzi się w dużych miastach? Lilienthal, który taką właśnie współpracę od początku swojej dyrektury (tj. od sezonu 2015/2016) prowadził, uważa, że nie funkcjonuje ona najlepiej. Jest wiele wątpliwości i trudności w połączeniu dwóch odmiennych struktur organizacyjnych. W końcu Schmidt stawia ostatnie, najbardziej zatrważające zalecenie. Dotyczy ono prowadzenia przez teatry szczegółowej analizy gustów publiczności. Chodzi bowiem tylko o to, jak cynicznie komentuje Franz Wille z „Theater heute”, aby publiczność była zadowolona i współpracownicy też... (zob.: Wille, 2017). Przypominam tu o *Prologu w teatrze z Fausta*, będącym dowodem na to, że podobne dzisiejszemu kryzysowi teatru istniały zawsze.

Czy potrzebna była cała ta sprawa, aby zaczęto myśleć o Volksbühne? W czerwcu 2018 roku w Akademii Sztuki na placu Paryskim odbyła się kolejna już debata, w której wzięli udział zarówno politycy, w tym urzędujący senator ds. kultury Klaus Lederer, jak i dziennikarze, teatrologi, przedstawiciele innych teatrów oraz związków branżowych, byli także aktorzy oraz obecnie pełniący obowiązki dyrektora generalnego Volksbühne Klaus Dörr. Pod hasłem „Uwaga, Volksbühne!” dyskutowano o przyszłości tego teatru, transparentnych procedurach oraz możliwości powrotu do wcześniejszego *status quo*. Jak zwykle bywa w tego typu okolicznościach, nie zapadają kluczowe decyzje. Właściwie jedyną optymistyczną wspólną konkluzją było stwierdzenie, że kolejne ustalenia dotyczące tego teatru będą podejmowane po dłuższym namyśle, być może powołana zostanie rada programowa. Jeszcze przez dwa sezony teatrem będzie dowodził Klaus Dörr, może on liczyć na współpracę z niektórymi reżyserami (zadeklarował się Herbert Fritsch) – inni, np. Pollesch, odmówili. Głosu w tej sprawie nie zabrał Castorf,

zaangażowany w nowe produkcje w teatrach poza Berlinem, dopiero pod koniec czerwca 2018 roku w wywiadzie dla „Süddeutsche Zeitung” oświadczył, że nie widzi możliwości powrotu do Volksbühne (Castorf/Dössel, 2018).

Czy to arogancja władzy doprowadziła do zniszczenia Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz światowej sławy repertuarowego teatru z widownią dla co najmniej ośmiuset osób?

¹ Nie tylko Frank Castorf był zasiadającym dyrektorem, także dyrektor Deutsches Theater Ulrich Khoum sprawuje swoją funkcję od sezonu 2009/2010, natomiast Thomas Ostermeier kieruje Schaubühne am Lehninerplatz od 1999 roku.

² Thomas Schmidt jest profesorem i dyrektorem programu studiów zarządzania teatrem i zarządzania orkiestrą na uniwersytecie we Frankfurcie nad Menem oraz członkiem Department of Visual and Environmental Studies na Uniwersytecie Harvarda. Od 2003 do 2011 był dyrektorem zarządzającym, a następnie dyrektorem generalnym Deutsche Nationaltheater Weimar (Teatru Narodowego w Weimarze).

Bibliografia:

(„Berliner Zeitung”, 29 VIII 2012) <https://www.bz-berlin.de/artikel-archiv/schmitz-ueber-aufgaben-in-der-kulturpolitik>.

Castorf, Frank, Doessel Christine, *Es ist so wie mit einer Liebe, die vorbei ist*, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/frank-castorf-im-interview-es-ist-so-wie-mit-einer-liebe-die-vorbei-ist-1.4033924?reduced=true> [dostęp: 14 VIII 2018].

Gampert, Christian, *Armin Petras verlässt Stuttgart. Schauspiel-Intendant mit Tarnkappe*, (https://www.deutschlandfunk.de/armin-petras-verlaesst-stuttgart-schauspiel-intendant-mit.691.de.html?dram:article_id=422010) [dostęp: 14 VIII 2018].

Goetz, John; Laudenbach, Peter, *Chronologie eines Desasters*, <https://projekte.sueddeutsche.de/artikel/kultur/intendant-der-volksbuehne-chris-dercons-scheitern-e608226/> [dostęp: 14 VIII 2018].

Laudenbach, Peter, *Wer bleibt in der Rosa Luxemburg-Straße, der Sex-Shop oder wir?*, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/zum-tod-von-bert-neumann-ich-will-was-machen-wo-ich-selber-chef-bin/11653950-2.html> [dostęp: 14 VIII 2018].

Prykowska-Michalak, Karolina, *Do kogo należy teatr? Zmiany w teatrach Berlina*, „Didaskalia” 2017 nr 141.

Schmidt, Thomas, *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems*, Springer VS, 2017.

Wille, Franz, *Theaterstrukturdebatte: Der Qualitätsoptimierer*. Thomas Schmidts «Theater, Krise und Reform» rettet das deutsche Theatersystem und schafft die Kunst ab, „Theater heute” 06/2017.

17. Ciało/Umysł

MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL
SZTUKI TAŃCA I PERFORMANSU

30.09 – 5.10.2018

Warszawa

ZORIENTUJ SIĘ!

www.cialoumysl.pl

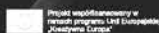
organizator



współorganizator



partnerzy



finansowanie



patronat medialny



MAŁGORZATA JABŁOŃSKA

PAMIĘĆ CIAŁA A ARCHIWALNY PROJEKT EDUKACYJNY

Małgorzata Jabłońska (m.jablonska@alumni.uj.edu.pl) – teatrolog, zajmuje się historią i problematyką treningu aktorskiego oraz metodologią opisu dramaturgii ciała w spektaklu teatralnym głównie w nurcie teatru alternatywnego. Na UJ przygotowuje rozprawę doktorską: *Ku dramaturgii ciała. Wpływ biomechaniki Wsiewołoda Emiliewicza Meyerholda na koncepcje treningu aktorskiego w teatrze europejskim XX wieku*. Współautorka książki *Trening fizyczny aktora. Od działań indywidualnych do zespołu* (2015).

Abstract: Małgorzata Jabłońska, "Body Memory and the Archival Educational Project: Meyerhold's Biomechanics for the Theater". Meyerhold's biomechanics for the theater in the context of Diana Taylor's concept of the archive and the repertoire. The specific circumstance of biomechanics consists in interfering with state power (the confiscated archive, the creator's name covered by the censor's prohibition in 1938-1955) in the processes of its transmission and its reintroduction into the circulation of culture in the form of physical practice and studying documents after a twenty-year hiatus. Their characteristic weakness and interaction is an example of complex relationships between the archive and the repertoire. I use my own experience in biomechanics training as well as documents from the Meyerhold archive showing the original context of its function in the curricula created by Meyerhold in the 1920s and 1930s.

Keywords: Meyerhold; biomechanics; archive; repertoire; actor's training.

Bio mechanika teatralna Wsiewołoda Meyerholda, po raz pierwszy publicznie zaprezentowana w 1922 roku, mimo upływu niemal stu lat budzi wciąż wiele nieporozumień. To zestaw ćwiczeń, metoda treningu aktora czy może system teatralny? Biomechanika, oparta przede wszystkim na praktykach cielesnych, nastrocza badaczom trudności ze względu na charakter pozostawionego po sobie przekazu. Można go ująć w kategoriach stworzonych przez Dianę Taylor, gdyż w tym przypadku mamy do czynienia zarówno z „ulotnym repertuarem praktyk ucieleśnionych/wiedzy ucieleśnionej (język mówiony, taniec, sport, rytuały)”, jak i przeciwstawianym mu przez badaczkę „archiwum, na które składają się materiały uznawane za dość trwałe (teksty, dokumenty, budynki, kości)” (Taylor, 2014, s. 30). W tym konkretnym przypadku nie mamy jednak do czynienia ze schematem opozycji (gdy tradycja pisana wypiera tradycję czynioną) ani z drugim, równie prostym (gdy przekaz archiwalny dostarcza wiedzy anegdotycznej do żywej tradycji wykonawczej). Zresztą sama Taylor wskazuje na złożoną relację pomiędzy tymi dwoma porządkami przekazywania wiedzy i pamięci:

Z mojego punktu widzenia relacja między archiwum a repertuarem z pewnością nie jest chronologiczna [...]. Nie chodzi o przeciwstawienie: prawda – fałsz, mediacja – bezpośrednia prezentacja, pierwotny – współczesny. Ani o opozycję

binarną, bowiem inne systemy przekazywania informacji (na przykład cyfrowe) komplikują każdą prostą opozycję tego typu (tamże, 2014, s. 31).

Sytuacja jest tu dodatkowo skomplikowana ze względu na wpływ, jaki na procesy przekazu biomechaniki – tak cielesne, jak i powiązane z trwałą dokumentacją archiwalną – miała ingerencja władzy państwowej i lata uwarunkowanego politycznie wymazywania Meyerholda i jego osiągnięć z historii teatru. Specyficzny status biomechaniki polega na jej wtórnym, po dwudziestu latach nieobecności, wprowadzeniu do obiegu kultury zarówno jako praktyki fizycznej, jak i w postaci opracowań materiałów archiwalnych, co nastąpiło po rehabilitacji Meyerholda. Ich wzajemne oddziaływanie stanowi ciekawy przykład skomplikowanych zależności pomiędzy archiwum a repertuarem, które postaram się przynajmniej wstępnie naświetlić, posługując się własnym doświadczeniem cielesnym treningu biomechanicznego¹, jak również dokumentami z archiwum Meyerholda². Postaram się naszkicować obraz funkcjonowania biomechaniki teatralnej we współczesnym odbiorze, który zależny jest od dostępu do archiwalnych lub repertuarowych elementów jej przekazu. Przy czym chciałabym rozszerzyć nieco kontekst archiwalny.

1.

Po zamknięciu Teatru im. Meyerholda w styczniu 1938 roku, aresztowaniu jego twórcy w 1939 i egzekucji w lutym roku 1940 pod zarzutem działalności antysowieckiej, rządowa cenzura zakazała eksploatacji spektakli i rozpowszechniania dorobku artysty, a archiwum prywatne i teatralne, którego nie udało się bliskim zabezpieczyć, zostało skonfiskowane. Zakaz uniemożliwiał także współpracownikom i wychowankom Meyerholda rozprzestrzenianie posiadanej wiedzy, przynajmniej pod oficjalną jej nazwą. Meyerholda i jego biomechanikę skazano na systemowe zapomnienie.

Na szczęście, dzięki staraniom rodziny i przyjaciół (m.in. Siergieja Eisensteina) część archiwum przetrwała i – w wyniku działań wnuczki Meyerholda, Marii Aleksejewny Walentej – wróciła do obiegu naukowego po roku 1955, kiedy to nastąpiła oficjalna rehabilitacja artysty³. Pierwsze opracowania ukazały się w języku rosyjskim już w roku 1956, w innych językach z pewnym opóźnieniem. Biomechanikę zaś do lat siedemdziesiątych uważano za straconą. Wiadomo było, że aktorzy Meyerholda (i studenci szkoły działającej przy teatrze po roku 1938) pracowali nadal zarówno artystycznie, jak i pedagogicznie, wśród nich najślynniejsi: Erast Garin, Igor Iliński, Lew Swierdlin, Siergiej Eisenstein, Irina Meyerhold, Zosima Złobin czy, szczególnie istotny dla tej opowieści, Nikołaj Kustow. Jednak z konieczności przekazywali oni swoją wiedzę z pominięciem informacji o źródłach (co nie jest przecież w praktyce teatralnej zjawiskiem rzadkim) pod szyldem „ruch sceniczny”⁴ lub niejawnie.

Dopiero w 1971 roku Nikołaj Kustow podjął się pracy z siedmioosobową grupą młodych aktorów z inicjatywy Walentina Płuczka, ówczesnego dyrektora Teatru Satyry w Moskwie,

który sam z Teatrem im. Meyerholda był związany od roku 1926, kiedy wstąpił do prowadzonej przez Meyerholda szkoły, aż do roku 1932. W grupie pracującej z Kustowem byli Giennadij Bogdanow i Aleksiej Lewiński, który tak opisuje tę sytuację:

Pewnego dnia Walentin Płuczek przyprowadził nam na próbę Kustowa, aktora z Teatru im. Meyerholda. Nikołaj Kustow był w latach trzydziestych najbardziej znanym „instruktorem biomechaniki”, po wojnie pracował w teatrze, który znajdował się w budynku obecnego Teatru na Tagance i jeździł gdzieś na przedmieścia Moskwy, by w jakimś teatralnym studio uczyć „ruchu scenicznego” (tak to się wtedy nazywało: w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a nawet siedemdziesiątych, mówiono o biomechanice tylko szeptem!). Walentin Płuczek chciał, by Kustow specjalnie uczył nas „biomechaniki” – aby spróbować odtworzyć legendarnego *Rewizora* Meyerholda [w którym Płuczek debiutował na scenie – przyp. MJ]: aktorzy, wyszkoleni na Stanisławskim, nie byli w stanie odtworzyć ruchu i inscenizacji Meyerholda, ponieważ nie władali jego plastycznym warsztatem (Kopytłowa, 2012).

Grupa pracowała z Kustowem przez cztery lata, do jego śmierci w 1975 roku. O tym okresie wiemy niewiele więcej ponad to, co opowiadają sami uczestnicy, zachowały się też kilkuminutowe filmy z tych zajęć.

Wszystkie lekcje odbywały się zawsze przy akompaniamencie muzyki fortepianowej wykonywanej na żywo, tak jak w Teatrze Meyerholda.

Rozgrzewka była dość sportowa: chodzenie w kółko, jeden za drugim, na początku normalnie, a następnie na palcach, na wewnętrznej i na zewnętrznej części stopy, na piętach, potem dodawane były ruchy rąk. Z muzyką szło to bardzo sprawnie i wesoło. [...] Potem zatrzymanie i rozciąganie kolejnych grup mięśni: szyja, nogi, stopy itd. Taka rozgrzewka trwała dwadzieścia minut, a całe zajęcia – półtorej godziny bez przerwy. Po rozgrzewce pracowaliśmy z kijem lub piłką: równowaga, elementy ekwilibrystyki i żonglerki. Potem trochę akrobatyki. W sali były dwie maty i próbowaliśmy upadków, salt – tego wszystkiego, co robi się na zajęciach z ruchu scenicznego. Uwielbialiśmy również chodzenie po drążkach baletowych. Ustawialiśmy taki pośrodek sali i chodziliśmy po tej wąskiej ścieżce, ćwicząc obroty, zapalanie papierosa itd. Ogólnie rzecz biorąc, cała praca z przedmiotami to był cyrk, oczywiście prymitywny, prosty, ale podstawą tych ćwiczeń był cyrk. Następnym elementem było stepowanie, a ostatnie pół godziny – etiudy (*Krótko gra...*, 2014, s. 73)⁵.

Giennadij Bogdanow wspomina:

Kustow szczególnie nie reklamował tych zajęć, chociaż mogły na nie przychodzić osoby z zewnątrz w drodze

porozumienia. [...] Z Nikołajem Kustowem nauczyliśmy się pięciu etiud, jak nam powiedział, wszystkich ćwiczeń było około dwustu (za: Zołotuchin, Lewinskaja, b.r.)⁶.

Wśród przekazanych etiud znalazły się: „Strzelanie z łuku”, „Rzut kamieniem” (lub „Zabawa z kamieniem”), „Policzkowanie” i dwa warianty „Ciosu sztyletem” (w pozycji stojącej i ze wskokiem na pierś ofiary). Mimo intensywnej i długotrwałej pracy nie wszystko Kustow zdołał przekazać grupie. Powody były niekiedy bardzo prozaiczne, jak tłumaczy Lewiński:

Nad „Jeźdźcami” nawet chciał z nami pracować, ale chyba wykazaliśmy się niewłaściwą postawą. Ktoś się skrzywił, bo nie podobało mu się bycie koniem, i na tym koniec, więc Kustow do „Jeźdźców” już nie wracał (za: tamże).

Ponadto wychowankowie Nikołaja Kustowa zaznaczają, że podczas zajęć nigdy nie ćwiczył on ze swoimi uczniami. Będąc już wtedy mężczyzną w podeszłym wieku, polecenia wydawał ustnie. Demonstrował działanie przy użyciu ciał studentów, poprawiając ich postawę i komentując ruchy, przepowiadając zasady i znaczenia towarzyszące działaniom. Czasem tylko palcami dłoni odgrywał pożądane działanie, ale – jak zaświadcza Lewiński – „zawsze rozumieliśmy, czego od nas chce” (tamże, s. 74).

Tak wyglądał proces bezpośredniego przekazu biomechaniki w wymiarze cielesnym w Rosji. Jak wielka jest to wartość i jakie jednocześnie może rodzić znaki zapytania, pokazuje choćby film dokumentujący dyskusję pomiędzy Giennadijem Bogdanowem i Melem Gordonem pod hasłem „Rekonstrukcja i innowacja. Biomechanika Meyerholda” podczas konferencji z 1993 roku, dostępny w archiwum berlińskiego Mime Centrum⁷, na którym wyraźnie widać różnicę jakości napięć mięśniowych, balansu i temporytmu wykonania tego samego ćwiczenia przez osobę władającą przekazem cielesnym (Bogdanow) i przez osobę dokonującą rekonstrukcji działań na podstawie fotografii i opisów, a nawet opowieści bezpośredniego świadka i wykonawcy⁸ (Gordon)⁹. Musimy sobie jednak zarazem zdawać sprawę, z jak bardzo ograniczoną wersją tradycji mamy obecnie do czynienia.

Ze wspomnianych przez Kustowa dwustu, czy nawet poświadczonych w dokumentach i funkcjonujących obiegowo w latach trzydziestych jedenastu, etiud pozostało pięć, z czego żadna nie jest etiudą z tekstem mówionym i żadna nie jest etiudą grupową na więcej niż dwie osoby (zarówno dialogowane, jak i wieloosobowe etiudy mają poświadczenie w dokumentach¹⁰). Inna jest także sytuacja, w której obecnie funkcjonuje biomechanika. Z rozwijającej się, dyskutowanej pracy kilkudziesięciu osób nad i z biomechaniką, która znajdowała się nie tylko w otoczeniu pełnego programu edukacyjnego, ale także artystycznego (aktorzy przygotowani przez trening biomechaniczny wykorzystywali swoje umiejętności w pracy nad spektaklami w reżyserii Meyerholda), pozostał wyrwany z kontekstu przekaz jednego nauczyciela, który

przez swoją jednostkowość stał się kanoniczny – według dokumentów w latach dwudziestych i trzydziestych studenci byli egzaminowani z wykonania konkretnych etud i już wtedy zaczynały się kontrowersje na temat zeszytowania i zubożenia tego egzaminacyjnego materiału. Ta sytuacja sprawia, że niektórzy krytycy widzą w obecnej praktyce tylko nostalgiczną rekonstrukcję i ciekawy, ale raczej bezużyteczny pedagogicznie i artystycznie muzealny eksponat¹¹.

Z całej grupy pracującej z Kustowem obecnie tylko Bogdanow i Lewiński prowadzą warsztaty biomechaniki. Są znani na świecie (bardzo przyczyniło się do tego nakłonięcie Bogdanowa przez Eugenia Barbę do udziału w ISTA) i często zapraszani do różnych teatrów i szkół teatralnych, by poprowadzić kursy. W większości przypadków są to zajęcia tygodniowe, maksymalnie semestralne. Tylko w dwóch miejscach prowadzą działalność pedagogiczną w sposób ciągły (Lewiński – zajęcia w studio przy Teatrze Około w Moskwie, Bogdanow – w Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatralne di Mejerchol'd, szkole biomechaniki teatralnej, we współpracy z włoską grupą Microteatro). Przy czym zajęcia Lewińskiego w Około mają charakter stałej pracy ze stosunkowo stabilnym zespołem i są połączone z realizacją spektakli (Lewiński jest także reżyserem), podczas gdy Bogdanow, nie mieszkając we Włoszech, prowadzi dwa razy do roku intensywne tygodniowe lub dwutygodniowe kursy, w trakcie których uczniowie zdobywają kolejne poziomy zaawansowania (Bogdanow ma w dorobku także prace reżyserskie, jednak nie są one związane z działalnością szkoły we Włoszech). Ich obecnie niemal trzydziestoletnia działalność sprawiła, że ich uczniowie stali się następnym pokoleniem nauczycieli biomechaniki, co może rodzić nadzieje na ożywienie techniki i poddanie jej na nowo dyskusji. Pewne kroki zostały w tym kierunku podjęte, gdy Jonathan Pitches uruchomił internetowy kurs biomechaniki w systemie Massive Open Online Courses (zob.: *Physical theatre...*, b.r.), poddając dyskusji możliwość przekazu technik cielesnych bez osobistej obecności nauczyciela oraz bez znaczenia własnego zaangażowania ucznia dla procesu przyswajania wiedzy. Niestety, wciąż jest to temat niszowy i mało eksploatowany.

Przekaz repertuarowy ma jednak swoje wady. Najbardziej powszechną jest fakt, że wielu młodszych nauczycieli rekrutuje się zarówno z grup zaawansowanych, jak i z jednorazowych warsztatów, gdyż logika biomechaniki wydaje się prostym do uchwycenia intelektualnie konceptem. Kłopot polega na tym, że faktyczne zrozumienie zasad kierujących biomechaniką, choć konceptualnie niewymagające, nie jest możliwe bez długotrwałej praktyki (np. gra balansem lub frazowanie ruchu). Tymczasem nauczanie biomechaniki bez inkorporacji tych zasad przekazuje tylko zewnętrzne puste formy etud, które najbardziej rzucają się w oczy ze względu na charakterystyczny, ekscentryczny ruch.

Dlatego wielokrotnie spotykam się z bardzo wąskim pojmowaniem biomechaniki przez osoby, które nie przeszły przez kompetentny proces nauczania. Jest ono zredukowane do wizualnej znajomości wspomnianych pięciu klasycznych

etud. Tym sposobem nawet przez niektórych praktyków postrzegane są jedynie jako powtarzalne, przestylizowane, niezbyt wyszukane choreografie, a cała biomechanika jako autoteliczna i w tym sensie nieaktualna technika, zdeklasowana zostaje przez dużo nowocześniejsze metody pracy. Sytuację tę komplikuje jeszcze, dostępny od jakiegoś czasu powszechnie, fragment filmu z lat dwudziestych (a więc element archiwum odczuwany jako bardzo rzetelny przekaznik), na którym uchwycono kilka etud biomechanicznych („Cios sztyletem”, „Strzelanie z łuku”, „Gra z kamieniem” oraz „Pchnięcie nogą przyklęniętej figury”, czyli nie-etuda) wykonywanych przez „oryginalny” zespół Meyerholda: Irinę Meyerhold (córkę), Złobina, Gieninę i Swierdlina. Nie ma w tym filmie żadnych innych elementów treningu biomechanicznego, co zdaje się sugerować mniej wnikliwym widzom, że „jest tylko tyle”, natomiast bardziej wnikliwym odbiorcom następuje pytanie o rytmy wykonywanych działań, ich faktyczną kanoniczność, przyswojenie przez ciało, i może być podstawą interesujących poszukiwań.

2.

Chciałabym w tym miejscu zarysować inny obraz biomechaniki teatralnej jako części szerszego programu nauczania proponowanego przez Meyerholda, który wyłania się z dostępnych dokumentów, czytanych jednak poprzez pryzmat praktyki. Przyjęcie tej perspektywy ułatwi nam wczytanie się w specyfikę dostępnych dokumentów. Niemal nie istnieją oficjalne manifesty, wykładnie, refleksje czy inne dokumenty, opisujące biomechanikę autorstwa samego Meyerholda, który w czasach porewolucyjnych prawie zupełnie odszedł od pisania, choć jednocześnie nie był (inaczej niż np. Grotowski) przeciwnikiem dokumentacji praktyki, a w ostatnich latach pracy przygotowywał się nawet do powołania przy teatrze wydawnictwa i stworzenia serii broszur poświęconych aktorstwu¹². Choć bowiem dysponujemy jego wykładami, zapisami spotkań ze studentami, są to materiały z drugiej ręki – stenogramy, notatki, konspekty lub dokumenty o charakterze dydaktycznym albo w inny sposób przeznaczone dla specyficznej grupy odbiorców, jakimi byli pracownicy teatru Meyerholda lub uczniowie jego szkoły, a więc ludzie mający do czynienia praktycznie z zagadnieniami sztuki aktorskiej, a biomechaniki w szczególności¹³. Dokumenty o charakterze wykładni komponowane były przez asystentów Meyerholda, a przez niego zatwierdzane, ale niewiele z nich ukazało się drukiem. Te, które się ukazały, mają raczej charakter propagandowy i stawiano im za cel wpisanie działania w ideologię toczącej się rewolucji, co raczej zaciemniało myśl praktyczną i teatrologiczną.

Osobną, bardzo ciekawą grupą dokumentów są programy nauczania i konspekty zajęć. Wierzę, że ich analiza pozwala choć w zarysie odtworzyć kontekst, w jakim funkcjonowała biomechanika, jej znaczenie, a niekiedy także sposoby realizacji nieutralne przez przekazaną praktykę. Interesujące są zwłaszcza trzy z nich, związane bezpośrednio z nauczaniem biomechaniki: 1) *Programy dydaktyczne*

biomechaniki Państwowych Eksperymentalnych Warsztatów Teatralnych (GEKTEMAS) i opracowania ćwiczeń dla klas biomechanicznych (1927); 2) *Programy nauczania Pracowni Antropomechanicznej w GEKTEMAS* (1927); 3) *Program Państwowych Wyższych Warsztatów Teatralnych* (1922)¹⁴.

Od pierwszych samodzielnych prób pracy studyjnej około 1908 roku do zamknięcia jego teatru, czyli przez niemal trzydzieści lat, Wsiewołod Meyerhold prowadził działania o charakterze laboratoryjnym i dydaktycznym, badając eksperymentalnie kondycję aktora i sztukę gry aktorskiej. Mając nieustająco przed oczami cel w postaci „nowego teatru”, rozumiał, że jego bijącym sercem będzie aktor i jego działanie – w jego koncepcji – przede wszystkim ruchowe. Wprowadzie teoretyczne poglądy na temat „nowego aktora” miał dość sprecyzowane już około 1915 roku, w wyniku pierwszych lat pracy tzw. *Studia na Borodińskiej* (zob. Osińska 2003, s. 191-216), ale przełożenie ich na funkcjonujący i stabilny program pedagogiczny zajęło mu kilka kolejnych lat. W roku 1922 sformalizowane zostały Państwowe Wyższe Warsztaty Teatralne (GWYTM). Ich wychowankowie mieli wkrótce zasilić szeregi Teatru im. Meyerholda. Od tej chwili, mimo zmian nazw i roszad organizacyjnych, mniej lub bardziej oficjalnie przy Teatrze Meyerholda stała placówka edukacyjna.

Proponowany przez Meyerholda program nauczania był szeroki, ale przede wszystkim utylitarny, zawodowy. Trafiali do jego szkoły siedemnasto-, osiemnastoletni ludzie z różnych klas społecznych, często bez wykształcenia, tymczasem on chciał współpracować z osobami nie tylko utalentowanymi, ale także odpowiedzialnymi za swoją twórczość, a więc świadomie i profesjonalnie władającymi swoim materiałem i narzędziami, jak również znajomością różnych elementów składających się na budowę widowiska teatralnego i funkcjonowanie teatru jako instytucji. Edukacja trwała dwa lata (często cztery, gdyż wielu wychowanków decydowało się na kontynuowanie nauki na fakultecie reżyserskim, pracując jako aktorzy w teatrze). Przy teatrze działało dziesięć pracowni: Antropomechaniczna (ciało i ruch oraz głos), Graficzna, Krawiecka, Budowlana, Ślusarsko-mechaniczna, Światło-monterska, Akustyczna, Hydro-pirotechniczna, Modelarnia i Muzyczna, zajmujących się nie tylko wytwarzaniem rekwizytów i przygotowaniem innych elementów na potrzeby spektakli, ale również prowadzeniem zajęć z właściwych sobie przedmiotów, a studenci mieli obowiązek uczestniczyć w ich pracach tak na fakultecie reżyserskim, jak i aktorskim (Meyerhold. *K historii...*, 1998, s. 26 i nast.). Oprócz tego program nauczania zawierał także historię teatru i literatury, zasady inscenizacji, eksperymentalną psychologię i refleksologię (głównie dokonania Pawłowa, Biechtieriewa, Taylora i Gastiewa), obowiązkowe nauki polityczne tamtego okresu, jak również zagadnienia związane z prawem autorskim aktora i reżysera oraz profesjonalnej rekrutacji współpracowników, jednak to zajęcia muzyczne i przede wszystkim ruchowe, w tym biomechanika, zdają się zajmować w nim szczególne miejsce.

Biomechanika, której początkowo (obok historii teatru i zasad inscenizacji) nauczał sam Meyerhold, funkcjonowała w jego zamyśle w otoczeniu rozbudowanego programu technik ruchowych, obejmującego około dwudziestu godzin tygodniowo. Program nauczania obejmował także teoretyczne kursy biologii, fizjologii, anatomii i higieny¹⁵, które miały zapewnić nowoczesną, racjonalną bazę dla profesjonalnej postawy aktora – rozumiejąc odtąd działanie swojego ciała-materiału, będzie on o nie dbał z pieczołowitością mistrza rzemieślniczego szanującego swoje narzędzia pracy. W dostępnych dokumentach wśród przedmiotów nauczania w bloku „Ruch” znaleźć można: kulturę fizyczną z elementami gimnastyki, sport – w szczególności zalecany był boks, tenis i żeglarstwo (w innych dokumentach mówi się jeszcze o fechtunku), taniec – w tym także balet klasyczny, zajęcia z „treningu rakursu”¹⁶ (cztery godziny w tygodniu) i akrobatyki. Podczas zajęć w pracowni muzycznej uczono się także stepu i rytmiki według systemu Jaques-Dalcroze’a. Biomechanika oraz pantomima (co oznacza, że w myśleniu Meyerholda były one odrębnymi technikami) znajdowały się w osobnym bloku zajęć zatytułowanym „Koordynacja”¹⁷. Na każdą z nich poświęcano sześć godzin w tygodniu. Jednak w przeciwieństwie do pantomimy, zajęcia z biomechaniki pojawiają się w programie obu lat nauki. Biorąc pod uwagę, że zajęcia trwały na ogół około godziny (czego dowiadujemy się z przekazu Kustowa), studenci zajmowali się biomechaniką najprawdopodobniej codziennie.

To wszystko każe się domyślać, że biomechanika nie była zaplanowana jako źródło sprawności fizycznej Meyerholdowskiego aktora i że jej podstawowej funkcji trzeba dopatrywać się gdzie indziej. Jej specjalny status niejednokrotnie podkreślał sam Meyerhold:

Kultura fizyczna, akrobatyka, taniec, rytmika, boks, fechtunek – wszystko to są pożyteczne aktywności, ale tylko wtedy mogą one przynieść pożytek, kiedy będą wprowadzone, jako pomocnicze, do kursu „biomechaniki” – podstawowego i niezbędnego przedmiotu dla każdego aktora¹⁸.

Na czym więc polega szczególna pozycja i rola biomechaniki w tym kontekście? Co wnosi ona do tak skonstruowanego programu nauczania albo jakie znaczenie mają inne przedmioty, skoro to biomechanika jest podstawowym i niezbędnym przedmiotem nauczania aktora? Spróbuję to wyjaśnić na przykładzie rekomendowanych przez program Meyerholdowskiej szkoły dyscyplin sportowych.

W dokumencie *Programy dydaktyczne biomechaniki Państwowych Eksperymentalnych Warsztatów Teatralnych (GEKTEMAS) i opracowania ćwiczeń dla klas biomechanicznych*¹⁹ możemy przeczytać, że biomechaniczne ćwiczenia mają na celu rozwinąć w aktorze:

- a) odczucie równowagi i środka ciężkości w sobie oraz w przestrzeni wokół siebie;
- b) koordynację z przestrzenią sceny, partnerem i rekwizytem;

c) fizyczną (odruchową) pobudliwość (szybką reakcję na zadanie od reżysera),

Jeśli przez moment pominiemy zagadnienie sprawności fizycznej i potraktujemy wspomniane wcześniej dyscypliny sportowe nie jako źródło doświadczeń cielesnych i percepcyjnych, dostrzeżemy, że każda z nich dostarcza innych bodźców. Boks wymaga obserwacji ciała przeciwnika i zaznajamiania dogłębnie z zasadą akcji, reakcji i kontrakcji, jest oparty na starciu, opozycji, pojedynku. Tenis wymaga refleksu, a koordynację własnych działań wobec działań partnera wprowadza w kontekst większej przestrzeni, zmienia doznania wzrokowe i wymusza myślenie antycypujące w czasie i przestrzeni, np. by wiedzieć, w ilu krokach znajdziemy się przy piłce, dodatkowo jest fizycznym doświadczeniem pracy z przedmiotem (rakietą, piłką). Żeglowanie – jeśli uprawiane jest samodzielnie, daje niezrównane wrażenia dotyczące równowagi, jak również odnajdywania środka ciężkości swojego i przedmiotu w przestrzeni; jeśli uprawiane jest zespołowo, jest lekcją koordynacji, współpracy, działania w ograniczonej przestrzeni, jak również balansu ciężarem w grupie. Czy zatem same te sporty nie wystarczyłyby do nauki zalecanych przez Meyerholda umiejętności? Czy biomechanika jest konieczna? Odpowiedź na to pytanie podsunęło mi inne doświadczenie, które stało się moim udziałem podczas pracy ze studentami Szkoły Filmowej w Łodzi.

Studenci skarżyli się, że mimo wielu godzin poświęconych na zajęcia muzyczne i fizyczne, nie potrafią na scenie połączyć swoich umiejętności ruchowych z werbalnymi i wokalnymi. Nie mieli wzorca, dzięki któremu mogliby zintegrować rozdzielne i heterogeniczne doświadczenia. Według mnie, biomechanika oferuje taką właśnie integrację. Najprostszym wytłumaczeniem będzie może stwierdzenie oczywistości – że w odróżnieniu od innych technik ruchu i przedmiotów nauczania biomechanika jest treningiem aktorskim/teatralnym. Co to znaczy?

W tekście *Biomechanika – trening aktorski w paradygmacie przygotowanego doświadczenia* (Jabłońska, 2014b) pisałam już, że jej specyfika (specyfika większości treningów aktorskich) polega na modelowaniu doświadczenia – doprecyzujmy – zawodowego w praktyce wykonawczej poprzez wymuszanie specyficznego rodzaju skupienia oraz aktywnej poznawczej postawy aktora, dzięki którym pozyskuje on ucieleśnioną wiedzę dotyczącą jego zawodu. Źródłem tej wiedzy nie może być żaden sport ani taniec. Jak słusznie twierdził Jacques Lecoq i wielokrotnie w różnych formach powtarzał sam Meyerhold: „Instruktorzy kultury fizycznej nie wychodzą na scenę, my – tak”. Pozostałe dyscypliny są zatem użyteczne w procesie edukacji, ponieważ wyrabiają czasochłonną kondycję fizyczną, a dobrze dobrane, mogą dodatkowo dostarczać wrażeń psychomotorycznych (równie czasochłonnych), które następnie podczas zajęć z biomechaniki zostają spożytkowane jako materiał pamięci ciała, rezerwuuar odruchów i nawyków mięśniowych, „zasilając” doświadczenie o charakterze teatralnym. Poniżej przytaczam w pełnym brzmieniu dokument: *Programy dydaktyczne biomechaniki Państwowych Eksperymentalnych Warsztatów Teatralnych (GEKTEMAS)*

*i opracowywania ćwiczeń dla klas biomechanicznych*²⁰, by na jego przykładzie pokazać, jak przedmioty nauczane w szerszym programie warsztatów odbijają się echem w programie biomechaniki i jak są w tej technice pożytkowane.

PROGRAM BIOMECHANIKI

Pierwszy rok nauczania

1. Trening w różnorodnych dziedzinach sportu i gimnastyki. Aktor powinien znać i studiować różne typy ruchu, nie wolno w niczym zatrzymywać się na dłużej, by nie rozwinąć u siebie ciężkich mięśni, przeszkadzających lekkości i swobodzie ruchu. (Przykład: aktor japoński.)
2. Biomechaniczna gimnastyka stawia sobie za cel rozwinąć w aktorze:
 - a) płynne i lekkie ruchy (legato);
 - b) ostre, szybkie i wyraźne (staccato); stara się dać możliwość zwiększenia diapazonu w ruchach.
3. Biomechaniczne ćwiczenia mają na celu rozwinąć w aktorze:
 - a) odczucie równowagi i środka ciężkości w sobie oraz w przestrzeni wokół siebie;
 - b) koordynację z przestrzenią sceny, partnerem i rekwizytem;
 - c) fizyczną (odruchową) pobudliwość (szybką reakcję na zadanie od reżysera), zachowując tym samym zdrową psychikę i układ nerwowy aktora;
 - d) wychować w trenującym reżysera (kontrolera swojego materiału) w koordynacji z przestrzenią sceny, partnerem, kostiumem i rekwizytem.

BIOMECHANICZNA GIMNASTYKA

Ustawienie korpusu i kończyn.

a) Ustawienie korpusu

1. Skłony powolne i szybkie we wszystkich kierunkach.
2. Przysiady ze schowanymi pośladkami.
3. Praca nad brzuchem i przeponą.
4. Praca nad ramionami.

b) Ustawienie głowy, rąk i nóg.

1. Praca nad szyją. Balans z piłką. Skręty wolne i szybkie.
2. Ręce i palce. Żonglerka kijkami.
3. Nogi: wyprosty nóg, szybkie zgrupowania²¹, bieg, przysiady, charleston; stopy. Balans z piłką na nodze, z kijkiem na nodze.

Elementy ćwiczeń biomechanicznych

Oddzielny trening nad ćwiczeniami.

1. *Stojka* [stanie]
2. Chodzenie.
3. Bieg.
4. Pady.
5. Zgrupowanie.
6. Rzut dyskiem, włócznią, kulą.
7. Dotykanie rękami i głową do nóg.
8. Ustawianie w *rakursach*.

Ćwiczenia biomechaniczne.

Rozwinięcie uwagi, koordynacji i pobudzenia odruchowego.

1. Łuk.
2. Kamień.
3. Upadanie i chwytanie.
4. Cios sztyłem.
5. Uderzenie kłęczącej figury.
6. Policzkowanie.
7. z „D.E.” (tytuł spektaklu – MJ)

AKTOR

A. Materiał (A₂)

1. Ciało:

- a) tułów (bez kończyn);
- b) kończyny (ręce i nogi);
- c) głowa (twarz, oczy, usta).

2. Głos i wymowa

B. Biomechanika

I. Charakter biologicznych ruchów i czynów zależy od biologicznej budowy organizmu.

- a) Organizm człowieka jako automotor.
- b) Akty wtórnie automatyczne.
- c) Mimetyzm i jego biologiczne znaczenie (Biechtieriew).
- d) Ludzkie czynności motoryczne.
- d1) Ruch oddzielnych narządów (drżenie lub unerwienie mięśni, obracanie oczu, ruchy mimiczne rąk ludzkich, nóg, oddzielnych grup mięśni).
- d2) Złożony ruch całego organizmu lub łańcuch działań (przemieszczanie się całego organizmu, chodzenie, bieganie, czytanie, pisanie, przenoszenie ciężarów, skomplikowane ruchy, które składają się na określoną pracę (akty działania).
- e) Akty abstynencji (nie działania), zewnętrznie pozbawione charakteru motorycznego lub dające efekty ruchowe w nierzucającym się w oczy rozmiarze (cierpliwe znoszenie ciosów, akty powstrzymania się od czynnego oporu itd.).
- f) Gra jako rozładowanie nadmiaru energii.
- g) Receptory, przewodniki, efekторы.
- h) Badanie mechanizmu reakcji układu nerwowego.
- i) Reakcje psychiczne jako przedmiot nauk przyrodniczych.
- j) Zjawiska psychiczne to proste reakcje fizykochemiczne w postaci: tropizmów, reakcji organizmu lub odruchów czy to fizjologicznych.
- k) Odruch, instynkt.
- l) Odruchy, ich związek, spójność, współzależność.
- m) Mechanizacja (działania nieświadomie-nawykowe).
- n) Normalizacja fizyczna i odruchowa.
- o) Wpływ dźwiękowego pobudzenia (rola krzyków w czasie intensywnego działania).
- p) Ruch i tło muzyczne (struktura partytury ruchów w odniesieniu do danej partytury muzycznej zgodnie z prawami kontrapunktu lub struktura partytury muzycznej w stosunku do danej partytury ruchów – według tych samych praw).
- r) Miara i rytm.

II. Mimetyzm

- a) Badanie ruchów mięśniowych przez aktora (kierunek, siła wytwarzana przez ruch nacisku lub trakcji, rozciąganie – długość ścieżki).
- b) Ruch tułowia, ramion, nóg, głowy (środek równowagi, rakursy).
- c) Racjonalizacja ruchów.
- d) Znak *otkazu*.²²
- e) Tempa ruchu.
- f) Legato, staccato.
- g) Gest jako wynik ruchu.
- h) Duży i mały gest.
- i) Prawa koordynacji ciała i przedmiotów zewnętrznych wobec niego; ciała i przedmiotów w rękach aktorów (żonglerka); ciała i stroju, który go odziewa.
- j) Prawa koordynacji czasu i przestrzeni.
- k) Geometryzacja.
- l) Prawa parzystych i nieparzystych.
- m) Prawa projektowania.
- n) Taniec.
- o) Akrobatyka.
- p) Żarty charakterystyczne dla teatru.
- r) Ekscentryzm.
- s) *Concepts manuels* („koncepty manualne”).
- t) Słowo-ruch.

GRA

1. Trzy systemy gry (wnętrze, przeżywanie, biomechaniczny)
2. [Rysunek, pominięto].
3. [Rysunek, pominięto].
4. Emploi (warunki naturalne, sceniczne funkcje).
5. Groteska.
6. Improwizacja.
7. Aktor i widz.
8. Zespół.
9. Dziennik.

ZNACZENIE DOŚWIADCZENIA. STUDIOWANIE

1. Badanie tematu według źródeł.
2. Badanie szkół i kierunków (style).
3. Badanie sposobów grania w różnych szkołach.

ORGANIZACJA PRACY

1. Warsztat aktora [miejsce pracy – MJ].
2. *Prozodiezda* [strój roboczy – MJ].
3. Sprzęt.
4. Partytura aktora.
- a) Pomysł wyjściowy.
- b) Pomysł finalny.
5. Dziennik.
6. Reżim (próby, spektakle).
7. Praca nad rolą.

Zajęcia sportowe, jak próbowałam pokazać, były w zamyśle źródłem doświadczeń psychomotorycznych i percepcji wzrokowej. Na tej samej zasadzie balet klasyczny, taniec, rytmika, gimnastyka i umuzyycznienie zasilają doświadczanym cieleśnie materiałem informacyjnym biomechaniczne opracowanie takich zagadnień jak: „złożony ruch całego organizmu lub łańcucha działań”, „badanie ruchów mięśniowych przez aktora, rozciąganie – długość ścieżki” (balet), „tempa ruchu, legato, staccato” (balet, taniec, rytmika), „wpływ dźwiękowego pobudzenia”, „ruch i tło muzyczne”, „miara i rytm” (recytacja, rytmika, śpiew, taniec), które odnajdujemy w powyższym konspekcie w bloku „B. Biomechanika”, poświęconym charakterowi ruchu oraz kompozycji.

Biomechanika działa tu zatem jak platforma, gdzie wszystkie cenne doświadczenia propriocepcyjne i psychomotoryczne pochodzące z różnych dyscyplin ruchu i pracy z głosem zostają skonsolidowane, przetransponowane w kontekst teatru i powtórzone jako doświadczenie integrujące dotychczasową wiedzę w wiedzę użyteczną zawodowo. Ryzykując uproszczenie, powiem, że ta swoista translacja polega na przekomponowaniu doświadczenia w formę przystającą do sytuacji, w jakiej będzie się ono pojawiało ponownie w praktyce teatralnej: zmieniona zostaje rama percepcyjna – z modusu życia i postrzegania rzeczywistości na modus gry²³, a doświadczenie uzyskuje walory dramatyczne: fabułę i celową kompozycję. Nie chodzi tu jednak o „odegranie sytuacji” ani tym bardziej o „naśladowanie życia”, ale o świadome tworzenie ekspresyjnych partytur ruchowych poprzez konceptualne komponowanie ruchu w oparciu o jego walory estetyczne, dynamiczne itp.

Ćwiczenia biomechaniczne – etiudy (które można też rozumieć jako etap przejściowy pomiędzy doświadczeniem życiowym a własną twórczością) na bardzo wielu poziomach są skonstruowane dramatycznie – począwszy od najbardziej fundamentalnej zasady frazowania ruchu, który ma początek, środek i koniec: *otkaz, posył, stojka*. Wiedza, którą zdobywa się, praktykując biomechanikę, jest przyswojoną głęboko, bo ucieleśnioną, wiedzą z zakresu dramaturgii – i mam tu na myśli zarówno dramaturgię rozumianą jako przebieg fabuły i akcji, jak również jako kompozycję napięć i rozluźnień oddziałujących na wrażliwość tak aktora, jak i odbiorcy (zob. powyżej „B. Biomechanika, cz. II Mimetyzm”). Tworzone były jako ilustracja zagadnień i zasad kompozycji, których miały nauczać.

Nawet pobieżna lektura tego konspektu pozwala się zorientować, że zadania i zagadnienia w nim przedstawione sukcesywnie narastają i komplikują się. Trzeba też zauważyć, że część pod nazwą „Biomechaniczna gimnastyka”, obejmująca „Ustawienie korpusu i kończyn”, „Elementy ćwiczeń biomechanicznych” i „Ćwiczenia biomechaniczne”, odzwierciedla opisany wcześniej przebieg zajęć stosowany przez Kustowa, a obecnie także Lewińskiego i Bogdanowa. Ten ważny fakt pozwala nam się domyślać, że praktyka była bazą nabudowywania wiedzy stopniowo: począwszy od najbardziej podstawowych ćwiczeń fizycznych i doświadczeń cielesnych

aż do zagadnień kompozycji i koordynacji, a następnie tworzenia roli i organizacji pracy. Analizując zachowane w archiwum szczegółowe opisy ćwiczeń²⁴ oraz wspomnienia aktorów (zob.: Garin, 1974, s. 25 i nast.), można stwierdzić, że do każdego zagadnienia dobrane były odpowiednie ćwiczenia lub fragmenty działań ze spektakli, rozkładane do podstaw, by mogły się stać powtarzalnym materiałem ćwiczeniowym. Podczas nauczania etiud biomechanicznych zwracano uwagę na momenty, w których są one odzwierciedleniem konkretnych zasad, by każdy kolejny poziom wiedzy miał uzasadnienie w fizycznym doświadczeniu. Przykładem realizacji zasad kompozycji w konkretnych elementach etiudy niech będzie powtórzenie działania w etiudzie „Policzkowanie”, które odnosi się do zasady „parzystych i nieparzystych”, czy sam ruch ręki zmierzającej do twarzy wykonany najpierw *legato* jako próba i *staccato* jako faktyczny cios. Tak więc aktor, zanim przeszedł do improwizacji i budowania roli, był zapoznawany z zasadami kompozycji na podstawie istniejących wzorcowych ćwiczeń, a jeszcze wcześniej miał możliwość sprawdzenia i zrozumienia działania swojego ciała, które ma służyć do odtwarzania, a następnie budowania kolejnych kompozycji. My tymczasem, dzięki zachowanej tradycji cielesnej, otrzymujemy wgląd w sposób realizacji tej koncepcji. Mówiąc prościej, mamy do dyspozycji doświadczalny efekt, a pochylenie się nad zapisanymi programami nauczania i wykonanie pracy myślowej „wstecz” pozwoli nam zrozumieć, jak został on osiągnięty i jak był zbudowany cały ten proces edukacji.

Blok „B. Biomechanika” to chyba najbardziej fascynująca część konspektu, która pokazuje zaawansowaną i precyzyjną myśl o ciele w działaniu teatralnym, stojącą za powołaniem do istnienia tego programu. Część pierwsza tego bloku „I. Charakter biologicznych ruchów i czynów zależy od biologicznej budowy organizmu” realizuje bowiem realne zagadnienia biomechaniki medycznej w kontekście performatywnym, czyniąc z biomechaniki teatralnej nie tyle nazwę własną pewnej praktyki, ile poważną próbę uściślenia odrębnej dyscypliny wiedzy. Tymczasem część druga, „Mimetyzm”, zbiera zasady kompozycyjne, począwszy od ustawienia części ciała w *rakursie* po „chwyt” teatralne („żarty charakterystyczne dla teatru, ekscentryzm, *concepts manuels*” – zapewne pozostałość jeszcze z czasów Studia na Borodińskiej, kiedy grupa Meyerholda zajmowała się odtwarzaniem scenariuszy komedii dell'arte lub wybór „użytecznych” konceptów cyrkowych, elementów kłownady) i techniki łączenia ruchu ze słowem, tworząc ni mniej, ni więcej, tylko katalog z odpowiedziami na pytanie, jak budować działanie cielesne w teatrze.

Meyerhold w sposób świadomy i jawny posługiwał się osiągnięciami epok minionych, epok „prawdziwie teatralnych”. Jego zasługą jest wprowadzenie porządku i systematyki do zbioru pozornie powszechnie znanych działań oraz konkretne nazwanie i omówienie zjawisk i praktyk znanych dotąd „wtajemniczonym” i przekazywanych (lub nie) z pokolenia na pokolenie aktorskie, a stanowiących nagromadzoną

przez lata praktyczną wiedzę i mądrość zawodu. Było to oczywiście już dla jego uczniów:

Biomechanika, jak zwykle u Meyerholda, to uporządkowanie czysto empirycznego doświadczenia. Meyerhold, błyskotliwy aktor, porusza się po mistrzowsku, zwrócił on uwagę na pewne prawidłowości, zgodnie z którymi manifestuje siebie, i znalezione utwierdził jako prawa charakterystyczne dla przedstawień ekspresyjnych. Przy czym w zasadach, które opracował, nie jest oryginalny w tym sensie, że ich nie wymyślił, ponieważ w rzeczywistości posługiwali się nimi wszyscy wielcy aktorzy z różnych okresów historii. Niektórzy je formułowali, inni nie, jeszcze inni wyprowadzali ze swoich spostrzeżeń spójny system (S. Eisenstein, cyt. za: Garin, 1974, s. 39).

W takim ujęciu, jakie wylania się z lektury programów nauczania Meyerholdowskiej szkoły, biomechanika nie jest tylko ekscentryczną gimnastyką, ale stanowi cielesną podstawę „systemu biomechanicznego” lub „biomechanicznego sposobu gry” i udziela nazwy sposobowi myślenia o aktorstwie oraz opartym na nim teatrze – „nowym teatrze” Meyerholda. Zaryzykowałabym stwierdzenie, że patrzymy tu na zaawansowany projekt dramatycznego teatru fizycznego, w którym budowanie roli w repertuarze dramatycznym polega na tworzeniu partytury ruchowej, ale w odróżnieniu od koncepcji Grotowskiego (rozwijającego koncepcję działań fizycznych Stanisławskiego), budowanie partytury nie polega na fiksowaniu fizycznej reakcji organizmu wynikłej z „naturalnych przeżyć”, lecz na świadomym, konceptualnym projektowaniu ruchu z wykorzystaniem zasad kompozycji. Przełomowość i wartość tego projektu polega zaś na jego precyzji, systemowej niemal komplementarności i brawurowej (nawet jeśli niedokończony) realizacji. Gimnastyka biomechaniczna dostarcza nam dowodów na to, że był to projekt oparty na praktyce cielesnej.

Chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na punkty fragmentu zatytułowanego „Organizacja pracy”, które wykraczają poza zagadnienia psychomotorycznego odczuwania własnego ciała i pokazują, że projekt Meyerholda rozciągał się na cały proces produkcji teatralnej, obejmując wszystkie aspekty tworzenia teatru ciałem. Żądając od swoich aktorów przede wszystkim hiperświadomości oraz profesjonalnej odpowiedzialności za powierzoną im część wspólnego dzieła teatralnego, pozwalał młodym aktorom zapoznać się także z praktycznymi narzędziami i technikami organizacji pracy, aż do takich szczegółów jak prowadzenie dziennika i tworzenie miejsca pracy (Meyerhold zalecał aktorom, żeby mieli osobny pokój pracy – na pół gabinet, na pół siłownię, gdzie aktor mógłby oddawać się lekturze, ćwiczyć wymowę, ale także doskonalić się w żonglerce czy balansie, nad którymi należy pracować codziennie). U podłoża biomechaniki leży bowiem przekonanie o konieczności transparentności zawodu w jego wymiarze rzemieślniczym.

Biomechanika wykrystalizowała się na skutek poszukiwań nowego systemu wychowania aktora. Meyerholda nie

zadowalał poziom ogólnej kultury aktorskiej. Wzmacniało się jego przekonanie o konieczności likwidacji na pół kapłańskiego, na pół mistycznego stosunku do procesu twórczości aktora, zwłaszcza w okresie stworzenia postaci, roli (Garin, 1974, s. 30).

Takiemu nastawieniu sprzyjało uwarunkowanie społeczne owego czasu, dyskurs rewolucyjny, postulaty równości i powszechnej dostępności dóbr, wcześniej przeznaczonych dla elit. Biomechanika była więc konstruowana tak, by mogła sama stanowić swój własny wykład:

Wiele rzeczy jest dla mnie jeszcze niejasne. Mamy u siebie laboratorium naukowo-badawcze, które teraz prowadzi swoją wstępną pracę, ale praca trwa i oczywiście ono także dąży do stworzenia jakiegoś dokumentu. My go jednak nie nazwiemy tak elegancko, jak to robi Konstantin Sergiejewicz [Stanisławski – MJ] – „systemem”. Jesteśmy skromniejsi, nazwiemy ten dokument podręcznikiem nieodzownym dla aktora i reżysera. Chcemy stworzyć szereg prawideł, szereg aksjomatów, pokazać szereg ćwiczeń niezbędnych, by opanować ten przedmiot (Meyerhold. *K istorii...*, 1998, s. 67).

Dlatego też na zakończenie chciałabym wyrazić przekonanie, że ograniczona forma biomechaniki, jaką dysponujemy dziś, nie musi być muzealnym artefaktem. Dzięki zachowanemu archiwum mamy dostęp do Meyerholdowskiej koncepcji, zaś zamknięte w ćwiczeniach doświadczenia psychomotoryczne wymagają tylko właściwej postawy, by mogły zostać zaktualizowane. Biomechanika potraktowana zgodnie z propozycją Doroty Sajewskiej, wyrażonej w książce *Nekroperformans* (zob.: Sajewska, 2016, s. 63-78), jako praktyka ucieleśniona i jednocześnie struktura epistemologiczna, dająca narzędzia do zrozumienia jej własnych zasad i uwarunkowań na poziomie meta-, pozwala, być może, na rozwinięcie na nowo posiadanej ograniczonej formy lub powtórzenie gestu Meyerholda – na stworzenie własnego projektu eksperymentalno-edukacyjno-artystycznego na miarę naszych potrzeb estetycznych i społecznych. ■

¹ Praktyczną znajomość biomechaniki zawdzięczam treningom w latach 2005-2018 pod okiem zarówno Giennadija Bogdanowa: udział w sesji ISTA 2005 Wrocław-Krzyżowa, kurs pierwszego poziomu i kurs dopełniający w Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale di Meyerhold, warsztaty „jednorazowe” (tydzień lub dziesięć dni) prowadzone przez niego we Wrocławiu i Bydgoszczy, jak i Aleksieja Lewińskiego: warsztaty „jednorazowe” (od czterech do siedmiu dni) prowadzone przez niego w Moskwie, Wrocławiu, Poznaniu.

² W niniejszym opracowaniu posługuję się zarówno pozycjami książkowymi w języku rosyjskim i polskim – tu na pierwszym miejscu najrzetelniej udokumentowane prace Katarzyny Osińskiej (zob. Bibliografia), jak i niepublikowanymi dokumentami z archiwum Meyerholda i Teatru im. Meyerholda, znajdującymi się obecnie w Rosyjskim Państwowym Archiwum Literatury i Sztuki (Rossijskij

Gosudarstwiennyj Archiw Literatury i Iskustwa, RGALI) w Moskwie. Przekład i opracowanie dokumentów rosyjskojęzycznych, jeśli nie zaznaczono inaczej, moje – MJ.

³ Okoliczności śmierci Meyerholda, w tym dokładna dzienna data, zostały ujawnione dopiero w 1988 roku, kiedy KGB pozwoliło jego wnuczce, Marii Aleksiejewnie Walentiej, na zapoznanie się z dokumentacją procesu.

⁴ Na przykład Lew Swierdlin przez lata pracował w Teatrze im. Wachtangowa, w którym w latach czterdziestych z aktorami pracował także Nikołaj Kustow, co potwierdza m.in. Galina L. Konowałowa, pracująca w Teatrze im. Wachtangowa od 1938 roku: „W tej szkole, prawdę powiedziawszy, nie nauczyliśmy się żadnych przedmiotów ogólnego wykształcenia. Mieliśmy historię walki klasowej, której uczyła mała Galina Kogan, całe życie uczyłam się o drugim zjeździe partii, kiedy bolszewicy i mienszewicy się rozeszli i dziś mogę powiedzieć, że nic więcej nie wiem. Ale mieliśmy rytmikę, biomechanikę, której uczył nas Nikołaj G. Kustow z Teatru Meyerholda. Fragmenty ćwiczyłam z Rubenem Nikołajewiczem Simonowem, pracowaliśmy przez długi czas, a następnie pokazywaliśmy fragment – taka to była szkoła, ponieważ my cały czas kręciliśmy się przy teatrze, przez całą dobę, to składało się na naszą edukację”. (za: Zasławskij, b.r.). Także Zosima Złobin po powrocie z Syberii w latach sześćdziesiątych prowadził zajęcia z biomechaniki. Wśród jego wychowanków jest jeden z najsłynniejszych pedagogów ruchu scenicznego i plastycznej ekspresji aktora w Rosji, Andriej Droznin, który podkreślając wagę tradycji Meyerholda, jest przekonany, że wiele z odkrytych przez niego zasad można znaleźć u bardziej inspirującego Stanisławskiego, któremu Złobin przekazywał zasady biomechaniki. Tymczasem mechaniczne powtarzanie techniki Meyerholda jest jałowe, a sama estetyka przestarzała. Posiadając więc cieleśne doświadczenie biomechaniki postanowił on pracować samodzielnie. Obecnie jego osiągnięcia stanowią podstawę programu nauczania ruchu scenicznego w Szkole im. Szczukina (przy Teatrze im. Wachtangowa). Skupiając się w tym opracowaniu na bezpośrednim repertuarowym i archiwalnym przekazie biomechaniki, pozostawiam ten wątek inspiracji i permutacji jako szalenie interesujący, ale poboczny (szczegółowo na ten temat zob. K. Osińska, 2009, s. 184 i nast.). Tym sposobem pełne przesłanie rozpowszechniania się idei treningowych Meyerholda jest niemożliwe, choć rozmaite elementy różnych stylów i programów edukacyjnych zdają się niekiedy intrygująco pokrewne. Tyle tylko, że pokrewne z czym? który przekaz możemy uznać za właściwy? jaki był prawdziwy chronologiczny kierunek inspiracji? – te pytania ze względu na opóźnioną introdukcję materiałów pojawiają się z tyłu głowy każdego odpowiedzialnego badacza spuścizny Meyerholda, a Maria Shevtsova podczas swojego wystąpienia na konferencji „Praktyki teatralne Wsiewołoda Meyerholda” (Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2013) proponowała postrzegać je raczej jako *fallout*, osad opadający w sposób rozproszony po wybuchu silnego ładunku.

⁵ Etiuda biomechaniczna – kanoniczne ćwiczenie, skonstruowane według zasad kompozycyjnych biomechaniki, przeznaczone do precyzyjnego wykonania. Na temat samego określenia „etiuda” w biomechanice istnieją kontrowersje, gdyż w dokumentach się ono nie pojawia. Weszło do użycia najprawdopodobniej później wraz

z kolejnym „pokoleniem” nauczycieli dla rozróżnienia pomiędzy ćwiczeniami rozgrzewkowymi, sprawnościowymi, ćwiczeniami z kijem i piłką a fabularyzowanymi ćwiczeniami-scenkami, czyli tym, co dziś rozumiemy pod pojęciem etiudy biomechanicznej. Być może jego źródłem jest lubiane przez Meyerholda porównanie ćwiczeń biomechanicznych do etiud fortepianowych Carla Czernego, które służą wyprawkom technicznym. W niniejszym tekście określenie „etiuda” funkcjonuje wymiennie z określeniem „ćwiczenie biomechaniczne”. Zob. *Krótką gra*, 2014.

⁶ Tu potrzebnych jest kilka wyjaśnień. Wymieniona przez Bogdanowa liczba ćwiczeń budzi podejrzenie o pomyłkę w zapisie lub przejęzyczenie. W dokumentacji Laboratorium Biomechaniki, czyli swojej katedry w szkole działającej przy Teatrze im. Meyerholda, znajdujemy dokumenty poświadczające 22 ćwiczenia (bez rozróżnienia na ćwiczenia i etiudy, zob. przypis nr 5) oraz wykaz ćwiczeń na zaliczenie przedmiotu – 11 lub 12, i ta liczba najczęściej powtarza się w stenogramach rozmów i w artykułach. Nie wiemy, czy Bogdanow, a docelowo Kustow, miał w tym miejscu na myśli domknięte etiudy, czy raczej fizyczne struktury, którymi posługiwano się w pracy. Liczbę 200 – którą należy raczej traktować jako figurę mowy i zaokrąglenie – potwierdza jednak np. wypowiedź Meyerholda zapisana w stenogramie z konferencji, jaką odbył z pracownikami swojego teatru w 1933 roku, gdzie wyraził pragnienie posiadania własnego instytutu naukowego na wzór Centralnego Instytutu Pracy Aleksieja Gastiewa, w którym mógłby wraz zespołem wypracować setki ćwiczeń biomechanicznych (RGALI f. 963 op. 1, jed. chr. 58), co ma sens dla żywej, rozwijającej się techniki, jaką była wtedy biomechanika.

⁷ 2. Kongreß der EMF, Akademie der Künste Berlin 1993, <http://archiv.mimecentrum.de/videos/MCB-SV-1473> [dostęp: 29 XI 2017]. Dyskusja pomiędzy wspomnianymi osobami, zapisana na filmie także wnosi ciekawe informacje do omawianego tematu. Mel Gordon (amerykański badacz, współautor książki *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*) podejmuje tam na przykład temat różnic w transmisji cieleśnej praktyki w zależności od kraju, z którego pochodzi uczeń i panującego w nim fizycznego tonusu, oraz ogólnego cieleśnego rozwoju i doświadczenia ucznia. Są to zagadnienia z całą pewnością mieszczące się w szeroko pojętym temacie tego tekstu, ale obecnie wykraczające poza przyjęte ramy opracowania.

⁸ Współpracował ze Stellą Ogankową, która była aktorką w teatrze Meyerholda w latach 1922-1924, po czym wyemigrowała do USA.

⁹ W tym miejscu muszę poruszyć pewną kwestię przekazu archiwalnego. Kazimierz Braun (zob.: Braun, 1984) opublikował „dokładny opis etiud biomechanicznych Meyerholda wg *«The Drama Review»* t. 57”. Artykuł Mela Gordona *Meyerhold's Biomechanics* opublikowany w 1974 roku, stworzony we współpracy ze Stellą Ogankową, wtedy około siedemdziesięcioletnią, był pierwszym szczegółowym opisem techniki od momentu likwidacji Teatru im. Meyerholda w 1938. Zamieszczone są tam opisy trzynastu biomechanicznych etiud i, jak podaje Braun za Gordonem, jest to „częściowa rekonstrukcja trzynastu Biomechanik Meyerholda [...] oparta na publikowanych i niepublikowanych relacjach członków i obserwatorów warsztatów aktorskich Meyerholda” (Braun, 1984, s. 319). Zapisy te są więc wynikiem przekazu ustnego, próbą zapisu pamięci fizycznego doświadczenia. Przy porównaniu z zapisami etiud, które możemy znaleźć

w archiwach teatru, wykazują liczne odstępstwa: niektóre opisy mają o wiele więcej punktów, pojawiają się uwagi o użyciu głosu, których nie ma w dokumentach teatru, etiudy różnią się od tych jedenastu egzaminacyjnych – opisane zostały działania, które można znaleźć w spektaklach, a nie w opisach ćwiczeń biomechanicznych. Tym bardziej utwierdza mnie to w przekonaniu, że w czasie powstawiania i krystalizowania się biomechaniki materiał treningu przechodził płynnie ze spektakli na salę ćwiczeń. Wyraziłam taki pogląd w innym moim tekście o biomechanice (Jabłońska, 2014b). Przy porównaniu tych opisów do znanej praktyki cielesnej dostrzegamy przede wszystkim lakoniczność i nieprecyzyjność zapisów w jednym miejscu („Aktor upada”) oraz ich dużą szczegółowość w innym, co pokazuje, gdzie koncentrowała się uwaga ćwiczącego. Podsumowując, jest to bardzo ciekawy materiał, ale jako materiał „pierwszego kontaktu” z biomechaniką może dać bardzo mylne wrażenie. Natomiast jako uzupełnienie wiedzy archiwalnej i cielesnej, będąc zapisem indywidualnego doświadczenia, a nie dokumentem instytucji, jest materiałem niemal nieocenionym tym bardziej, że dostarcza także informacji o odczuwanym „celu” ćwiczenia, a więc o ukrytych i być może zrozumiałych tylko w praktyce wynikach ćwiczenia. Podkreślić jednak należy, że w książce Brauna w rozdziale poświęconym Meyerholdowi jest dużo błędów rzeczowych, o których pisała także Osińska (2003, s. 267), więc również w przypadku opisów etiud zalecane jest sprawdzenie z oryginałem (przedruk w: Gordon, 2002, s. 106-128) i uważna lektura.

¹⁰ RGALI f. 998 op. 1, jed. chr. 740.

¹¹ Na takim stanowisku stoi m.in. Katarzyna Osińska: „Trudno wskazać we współczesnym teatrze spektakl oparty na wiernie powtórzonych zasadach biomechaniki, będący czymś więcej niż jednorazowym eksperymentem. Można wymienić co najmniej dwie przyczyny tej sytuacji. Po pierwsze, wątpliwości budzi sama idea rekonstrukcji techniki, która – jak to wielokrotnie podkreślano – była ściśle związana z określoną estetyką. Po drugie, rekonstruuąc ćwiczenia, dokonuje się (może nawet mimo woli) ich estetyzacji. Przestają pełnić funkcję użytkową, a stają się pokazem historycznego ćwiczenia, wiernie powtórzonego w jego zewnętrznym kształcie. Przy czym powtórzeń dokonuje się dziś na podstawie dokumentacji fotograficznej oraz filmowej oryginalnych ćwiczeń” (K. Osińska, 2009, s. 188). Nie mogę zgodzić się z tą opinią w kilku aspektach. Krytykowany przekaz Bogdanowa i Lewińskiego wydaje mi się o tyle wartościowy, że właśnie nie jest archiwalną rekonstrukcją, ale jedną ze stale kurczącą się liczby technik pozostających w przekazie repertuarowym, co czyni z niej cenny obiekt badań w dziedzinie *practice as research*. Upodobania estetyczne, jak wiemy, zmieniają się i mają tendencje do cyklicznych nawrotów, należy więc być ostrożnym, by przez pośpieszną deprecjację nie wyłączyć dziecka z kąpielą. Gest powtórzenia i rekonstrukcji leży przeciwieństwo u podłoża wielu uznanych technik i kreacji, *nota bene* także samej biomechaniki (rekonstrukcja komedii dell'arte). Ponadto dokładne odtworzenie zewnętrznego rysunku stanowi jeden z elementów nauczania i pojawia się w wielu innych technikach uważanych za żywe i inspirujące, jak choćby w praktykach Grotowskiego jako Motions czy w praktykach Odin Teatret jako Tre-Tre. Oczywiście każdy przekaz ma swoje wady i zagrożenia, w tej kwestii zgadzam się z Katarzyną Osińską w zupełności i ujmuję je bardzo podobnie, o czym piszę w dalszej części tekstu.

¹² Planowano dziesięć tytułów. Ukazał się tylko jeden: *Emploi aktora* autorstwa W. Meyerholda, W. Biebutowa, I. Akseimowa, Wydawnictwo GWYTM, Moskwa 1922.

¹³ Dobrym przykładem są tutaj opublikowane niedawno w „Didaskaliach” *Zasady biomechaniki*, z których jedna brzmi: „Cała biomechanika opiera się na tym, że jeśli pracuje koniuszek nosa – to pracuje całe ciało. W działaniu najmniej znaczącej części ciała uczestniczy całe ciało. Należy przede wszystkim znaleźć równowagę całego ciała. Przy najmniejszym napięciu pracuje całe ciało”, a inna: „W poszczególnych elementach pracy konieczna jest koncentracja, stan przewidywania następnego przejścia i zmiany ruchu. Stąd biorą się *toczki*, rozpoczęcia i zakończenia, przystanki”. Przy czym jestem przekonana, że obie pozostałyby niezrozumiałe, gdyby nie była dostępna nawet ta fragmentaryczna praktyka, którą opisałam wcześniej. Zob. *Zasady biomechaniki*, 2014.

¹⁴ Cytowane odpowiednio za: RGALI f. 963, op. 1, jed. chr. 1335;

RGALI f. 963, op. 1, jed. chr. 1336; Meyerhold. *K historii...*, 1998, s. 26 i n.

¹⁵ RGALI, 963 op. 1, jed. chr. 1336

¹⁶ *Rakurs* – w fotografii i kinematografii oznacza zniekształcenie wizerunku obiektu zależne od perspektywy, z której obiekt był uchwycony lub jest oglądany; ujęcie perspektywiczne, skrót perspektywiczny. W biomechanice teatralnej oznacza pozycję ciała komponowaną przez aktora z uwzględnieniem perspektywy widza. Za: Jabłońska, 2014a, s. 79.

¹⁷ RGALI, 963 op. 1, jed. chr. 1336.

¹⁸ *Aktor budzącego i biomechanika*, RGALI f. 998, op. 1, jed. chr. 740.

¹⁹ RGALI f. 963, op. 1, jed. chr. 1335.

²⁰ RGALI f. 963, op. 1, jed. chr. 1335.

²¹ Zgrupowanie (ros. *gruppировка*) – określenie pochodzące z akrobatyki i oznacza po prostu pozycję, w której rękami chwytamy za kostki, piszczele bądź kolana, głowa jest przyciągnięta do klatki piersiowej, podobnie jak i nogi. W biomechanice ma dodatkowo znaczenie dynamicznego zebrania całego ciała wokół punktu centralnego i jest jednym ze stadiów przygotowawczych do wykonania etiud. Za: Jabłońska, 2014 b.

²² *Otkaz* (ros. odmowa) – to niewielki ruch (przedruch), który w wykonywanym ogniwie posiada wektor przeciwny do zamierzzonego. Za: M. Jabłońska, 2014a, s.78.

²³ Gra jest podstawowym trybem świadomości aktora biomechanicznego. To świadome, profesjonalne działanie wykonywane z pełnym zaangażowaniem, oparte na określonych zasadach, mające jednak walor zabawy. Za: Jabłońska, 2014a, s. 77.

²⁴ RGALI f. 998, op. 1, jed. chr. 740.

Bibliografia:

- Barba, Eugenio; Savarese, Nicola, *Sekretne sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, tłum. G. Ziółkowski, A. Górka, J. Fret, G. Godlewski, G. Janikowski, A. Jelewska-Michaś, I. Kurz, M. Steiner, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.
- Braun, Kazimierz, *Wielka reforma teatru w Europie: ludzie – idee – zdarzenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984.
- Eisenstein o Meyerholdzie*, oprac. W. Zaborodin, tłum. H. Chłystowski, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2015.

- Garin, Erast, *S Meyerholdom: wospominanija*, Isskustwo, Moskwa 1974.
- Gordon, Mel; Law, Alma H., *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*, McFarland Publishing, 1995.
- Gordon, Mel, *Meyerhold's Biomechanics* [w:] Philip B. Zarrilli, *Acting (Re)Considered*, Routledge, London–New York 2002.
- Hoover, Marjorie L., *Meyerhold. The Art of Coscious Theater*, University of Massachusetts Press, Amherst 1974.
- Jabłońska, Małgorzata, *Biomechanika – praktyczny słownik techniki*, „Didaskalia” 2014 nr 124, s. 76-80. [2014a]
- Jabłońska, Małgorzata, *Biomechanika – trening aktorski w paradygmacie przygotowanego doświadczenia*, „Performer” 2014 nr 9, <http://www.grotowski.net/performer/performer-9/biomechanika-trening-aktorski-w-paradygmacie-przygotowanego-doswiadczenia>, [dostęp: 29 XI 2017] [2014b].
- Kopytłowa, Marina, *Shoku ot paradnoj magistrali*, „Litieraturnaja Rossija on-line” nr 42, 19 X 2012, <http://old.litrossia.ru/2012/42/07487.html>, [dostęp: 29 XI 2017]
- Krótką gra bez słów, z Aleksiejem Lewińskim rozmawia Wadim Szczerbakow, „Didaskalia” 2014 nr 124, s. 73-75.
- Leach, Robert, *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge University Press 1989.
- Leach, Robert, *Meyerhold i biomechanika*, tłum. J. Krakowska-Narożniak, „Dialog” 2002 nr 3, s. 156-169.
- Meyerhold, Wsiewołod, *Statji, pisma, reczi, biesiedy*, t. 1-2, Iskustwo, Moskwa 1968.
- Meyerhold. *K istorii tworczeskogo mietoda: Publikacyi. Statji*, Kultinformpriess, Sankt-Petersburg 1998.
- Osińska, Katarzyna, *Klasztory i laboratoria*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Osińska, Katarzyna, *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Physical Theatre: Meyerhold and Biomechanics*, <https://www.mooc-list.com/course/physical-theatre-meyerhold-and-biomechanics-futurelearn>, [dostęp: 10 IX 2018].
- Pitches, Jonathan, *Vsevolod Meyerhold*, Routledge, 2003.
- Rudnickij, Konstantin L., *Rieżysior Meyerhold*, Izdatielstwo “Nauka”, Sankt-Petersburg 1969.
- Sajewska, Dorota, *Ciało-pamięć, ciało-archiwum*, „Didaskalia” 2015 nr 127-128, s. 48-56.
- Sajewska, Dorota, *Nekroperformans*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2016.
- Taylor, Diana, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2014 nr 120, s. 20-38.
- Zasławskij, Grigorij, *Biez diedowszcziny i briuzzanija*, <http://www.vakhtangov.ru/mediabox/articles/press/22986>, [dostęp: 29 XI 2017]
- Zołotuchin, Walerij; Lewinskaja, Jelena, *Czto takoje biomechanika Meyerholda?*, „Bachruszinskij muzej onlajn”, <http://www.colta.ru/articles/theatre/435>, [dostęp: 29 XI 2017].

KATARZYNA OSIŃSKA

OD BAROKU DO AWANGARDY.

Hiszpańskie konteksty twórczości Wsiewołoda Meyerholda

Katarzyna Osińska (kasiaoosinska592@gmail.com) – profesor nadzwyczajny w Instytucie Sławiści PAN (Warszawa). Zajmuje się m.in.: historią rosyjskiego teatru w XX-XXI wieku; relacjami między pierwszą a drugą awangardą XX wieku w teatrze i sztukach plastycznych; rosyjsko-hiszpańskimi transferami kulturowymi. Opublikowała m.in.: *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerzycki, Wachtangow* (2003), *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania transformacje* (2009).

Abstract: Katarzyna Osińska, “From Baroque to Avant-garde: The Spanish Contexts of Vsevolod Meyerhold's Works”.

While putting on the dramatic works of Calderon (before 1917), Meyerhold found in them a model of theater understood as a game. In staging “The Devotion of the Cross,” he referred to the technique of the Spanish *corrales de comedia*. The article presents the evolving process of implementing these solutions applied after 1917 in staging works by other authors, with particular emphasis on the technique of montage and the organization of stage space. Meyerhold synthesized discoveries from baroque theater with the assumptions of constructivism, which resulted in the architectural treatment of space with a clearly marked verticality. Using the techniques of fragmentation and editing, the director referred to both their merging and dissipative functions. Hence, in many of his performances from the 1920s and early 1930s, dissonances and deformations appeared that made his work thought to be ambiguous, dark and, therefore, contrary to the paradigm that dominated the avant-garde movement in the Soviet Union.

Keywords: Meyerhold, Spanish Baroque, theater as a game, corral de comedias, constructivism.

Na początku XX wieku hiszpański repertuar pojawiał się na scenach Petersburga częściej niż w poprzednich dekadach. Echem odbił się program hiszpański przygotowany przez Nikołaja Jewrieinowa w Starym Teatrze (Starinnyj teatr) w Petersburgu. W sezonie 1911/1912 Jewrieinow wraz ze współpracującymi z nim artystami wystawiał Lopego de Vega, Calderóna, Cervantesa, Tirso de Moline, realizując ideę rekonstrukcji dawnych form teatralnych (Ryżenkov, 2013, s. 56-69; Osińska, 2014). Na zainteresowanie hiszpańskim repertuarem miało wpływ także ukazanie się nowych przekładów dramaturgii Złotego Wieku: między rokiem 1901 a 1912 wyszło sześć dramatów Calderóna w tłumaczeniu poety Konstantina Balmonta¹. Choć Meyerhold wystawił tylko dwa z nich: *Książca Niezłomnego* i *Uwielbienie krzyża* – ten ostatni dwukrotnie – i choć ich premiery odbyły się przed rewolucją 1917 roku, to w kolejnych dekadach powracał w swych planach i wypowiedziach do Calderóna oraz do innych dramaturgów Złotego Wieku. W 1919 roku pisał w jednym z listów,



że przymierza się do wystawienia „czegoś z hiszpańskiego repertuaru”: z Tirso de Moliny albo Calderóna (Meyerhold, 1976, s. 196). Jeszcze w latach trzydziestych planował wystawienie ze studentami dramatów hiszpańskich: w 1935 *Los locos de Valencia* (Szaleni z Walencji) Lopego de Vega – zamówił w tym celu przekład komedii u poety Władimira Piasta² oraz – w 1936 – *Alkada z Zalamei* Calderóna w przekładzie Fiodora Kielina (Meyerhold, 1976, s. 347), jednak plany te nie zostały zrealizowane.

„Teraz trzeba przywrócić dobre tradycje Hiszpanów. Jak myślicie, za co Goethe cenił Calderóna? Za wzniosły wiersz” (Meyerhold, 1969, t. 2, s. 413) – mówił Meyerhold do studentów podczas prób *Borysa Godunowa* w grudniu 1936 roku, co potwierdza, że jeśli nawet nie wystawiał po 1917 roku tego najbardziej religijnego i filozoficznego spośród dramaturgów XVII wieku, to nie tracił z pola widzenia jego twórczości. O tym, że powracał do hiszpańskich dramaturgów, w tym do autora *Życia snem*, świadczą uwagi porozrzucone w jego listach i pismach. Podejmował w nich problemy inscenizacji oraz techniki aktorskiej. W wygłoszonym w listopadzie 1921 roku wykładzie o antrakcie i o czasie scenicznym, zwracał uwagę słuchaczy Państwowych Wyższych Kursów Reżyserskich na intermedia, odgrywane w antraktach w teatrze hiszpańskim podczas wystawiania tragedii, traktując je jako chwyt pozwalający wprowadzić zasadę kontrastu (*Tworczeskoje nasledije*, 1978, s. 51). Tragiczny patos skonstrastowany z elementem komicznym to podstawa groteski, a ta właśnie kategoria estetyczna stanowiła jeden z filarów twórczości rosyjskiego artysty. Podczas tego samego wykładu wiele uwagi poświęcił sztuce mowy scenicznej w kontekście rozważań o chronometrażu spektaklu, odwołując się do przykładów z Calderóna, zwłaszcza do monologu z jednego z nieznanych przezeń dramatów³.

Filolodzy, badacze twórczości Calderóna znajdują go jako dramaturga, który znakomicie władał sztuką retoryki i „chętnie odsłaniał retoryczną strukturę swoich tekstów” (Baczyńska, 2005, s. 35). W dotąd wydanych pismach Meyerholda nie znajdziemy rozbudowanych opinii na temat struktury dramatów hiszpańskich ani na temat ich

emblematicznej symboliki. Natomiast w hiszpańskiej dramaturgii barokowej reżyser mógł odnaleźć wzorzec teatru rozumianego jako gra. Nawołując do tworzenia teatru wolnego od opisowości rodzajowej, teatru działania, używał określenia „teatr jako gra”, mając na myśli sytuację budowania iluzji i jednoczesnego jej przekraczania: „Ilekoć widz zostaje zbyt mocno wciągnięty w zmyśloną grę pozorów, aktor próbuje przy pomocy jakiejś nieoczekiwanej repliki albo dłuższego wywodu *a parte* przypomnieć mu, że to, co ogląda, jest tylko „grą” (Meyerhold, 1968, t. 1, s. 215).

Aby przybliżyć istotę i znaczenie pojęcia „gry” w odniesieniu do dramatu barokowego, trzeba przywołać Waltera Benjamina – autora rozprawy o dramacie żałobnym w Niemczech. Otóż doskonałość formy Calderóna polega – zdaniem Benjamina – na precyzyjnym zestrojeniu „żałobnego smutku” (*Trauer*) i „gry” (*Spiel*). Dramat barokowy, pragnąc dotknąć istoty bytu, proponuje grę jako sposób dotarcia do niej. Intensywność doświadczenia tego, co ostateczne, w świeckim dramacie nie może być wyrażona wprost, przekłada się zatem na praktyki artystyczne, takie jak, na przykład, odkrywanie przed widzami tajników sceny, czyli balansowanie między iluzją a jej przekroczeniem. Ostentacyjne podkreślanie momentu „gry” w dramacie barokowym sprawia, że dochodzi tu do głosu transcendencja (zob. Benjamin, 2013, s. 86-91).

Ważnym etapem na drodze konfrontowania się z dramaturgią hiszpańską stały się inscenizacje *Uwielbienia krzyża*, wystawione przez Meyerholda dwukrotnie. Po raz pierwszy z aktorami amatorami w mieszkaniu poety Władimira Iwanowa (1910). Mieszkanie znajdowało się na najwyższym piętrze wysokiej kamienicy z wieżyczką; zaadaptowana w nim scena przeszła do historii pod nazwą Teatr na Wieży (Baszennyj teatr). W spektaklu wzięli udział stali goście salonu Iwanowa, między innymi poeci Michaił Kuzmin, Władimir Piast, a także, grająca rolę Eusebia, Wiera Szwasalon, córka pisarki Lidii Zinowjewej-Annibal, w przyszłości żona Władimira Iwanowa. Scenografię przygotował Siergiej Sudiejkin. Wysoko ocenił znaczenie tego spektaklu m.in. Jewgienij Znosko-Borowski, krytyk i pisarz – autor komedii *Obraszczonyj princ* (Nawrócony książę), w której wykorzystał motywy hiszpańskie (wystawionej przez Meyerholda w 1910 roku w teatrzyku Dom Intermediów⁴), autor historii teatru rosyjskiego początku XX wieku, uczestnik wielu przedsięwzięć, którym patronował Meyerhold⁵.

W spektaklu wystawionym w warunkach nieteatralnych, na małej, pozbawionej podwyższenia scenie, głównym elementem kształtującym przestrzeń były zasłony i parawany, dzielące scenę na dwie nierówne części: „Lo Alto del teatro” – jak komentował to rozwiązanie Znosko-Borowski (Znosko-Borowski, 2014, s. 468). Tkaniny użyte w charakterze zasłon miały intensywne („hiszpańskie” – w opinii świadków) kolory: żółte i czerwone kwiaty na ciemnozielonym i czarnym tle. Zasłony nie tylko dzieliły scenę, lecz miały też znaczenie funkcjonalne. Nie było tradycyjnej kurtyny, oddzielającej scenę od widowni; jej funkcję pełniły wspomniane zasłony,

Wsiewołod Meyerhold (pierwszy z prawej) wśród uczestników spektaklu *Uwielbienie krzyża* Calderóna, Teatr na wieży (1910); fot. ze zbiorów Państwowego Muzeum Teatralnego im. Bachruszyna (Moskwa), KP180170/368.

rozsuwane i zasuwane przez „sługi proscenium” – dzieci o pomalowanych na czarno twarzach. W oryginalny sposób Meyerhold wprowadził na scenę drabinę (po której w dramacie wchodzi do klasztoru Eusebio). Spektakl pokazywany był w salonie – jednym z pokoiów amfilady – i Meyerhold zdecydował, by drabinę wynieść z pokoju, z którego wchodził do salonu widzowie, czyli przeniesiono ją na scenę między widzami.

Fakt, że spektakl przygotowywany był siłami amatorów, pozwalał na odejście od kreowania miejsca akcji przy użyciu realistycznych szczegółów i na daleko posuniętą umowność: na przykład wzgórze, na którym w dramacie pojawia się krzyż, zostało przedstawione za pomocą przykrytego tkaniną odwróconego krzesła. Ten zabieg nawiązywał – w sposób umowny, nawet żartobliwy z uwagi na małe rozmiary krzesła – do hiszpańskiego wynalazku znanego pod nazwą *monte*. Sceniczne *monte* to – jak pisze Urszula Aszyk (powołując się na badacza J. M. Ruane de la Haza): „konstrukcja kształtem przypominająca trapez, pokryta od strony widzów płótnem, rodzaj równi pochyłej ze stopniami (*rampa escalonada*). Na pokrywającym je płótnie można było namalować las, skały i groty. Z tyłu tej konstrukcji znajdowała się drabina lub schody, po których można było wchodzić «na górę» lub schodzić «z góry»” (Aszyk, 2005, s. 50). *Monte* w innej, zmodyfikowanej postaci powróci do spektakli Meyerholda po 1917 roku.

Podobnie jak w *corral de comedias*, organizacja przestrzeni, elementy dekoracji miały jedynie sugerować miejsce i charakter akcji. Program Meyerholda był polemiczny wobec teatru, w którym widz miał traktować fikcję jako prawdopodobną rzeczywistość, identyfikować się z nią. Odwołując się do tradycji XVII wieku, artysta pragnął przywrócenia sytuacji, w której widz „wierzy” w przedstawianą fabułę, a jednocześnie rozpoznaje umowność użytych środków, co miało stanowić dlań źródło dodatkowej przyjemności – i w tym reżyser upatrywał sens reaktywowania tradycji dawnego teatru.

Do *Uwielbienia krzyża* Meyerhold powrócił w kurorcie Terioki koło Petersburga⁶, gdzie wraz z grupą artystów: aktorów, scenografów spędzał lato 1912 roku. Założyli teatr, wynajęli salę, którą Meyerhold przekształcił tak, by nie przypominała sceny pudełkowej; nie było w niej rampy. Nad oprawą scenograficzną czuwał Jurij Bondi. Tym razem Meyerhold dążył do powagi, prostoty i surowości w odróżnieniu od operującej kolorami poprzedniej inscenizacji. Dekoracje były uproszczone do minimum; reżyserowi zależało na tym, by cały sens dramatu i jego katolicki mistycyzm przekazali aktorzy – w spektaklu tym brali udział również aktorzy profesjonalni: Eusebia grał Aleksandr Mgiebrow, Julię – Wiktoria Czekan.

Meyerhold tak opisał spektakl:

Scena została urządzona jako wielki, biały namiot, przez wertykalne otwory wycięte w jego tylnej ścianie wchodził na scenę i wychodził z niej aktorzy. Biała zasłona z narysowanym na niej szeregiem granatowych krzyży stanowiła symboliczną granicę, oddzielającą miejsce akcji katolickiej sztuki od zewnętrznego (wrogiego) świata. W górnej części płótna namiotu, na powstałych po bokach trójkątach,

zostały narysowane gwiazdy. [...] Nie było żadnych zmian dekoracji. Jedynie w drugiej jordanie, gdy akcja przenosi się do klasztoru, dwóch wyrostków przy dźwiękach dzwonu, bijącego za sceną, wynosiło i ustawiało na scenie dwa trójskrzydłowe parawany z narysowanymi na nich postaciami świętych katolickich. Chodziło o osiągnięcie prostoty, surowości i posępności, dlatego wszędzie dominował biały kolor, a rysunki zostały wykonane konturowo przy użyciu granatowej farby. Dla widza miało być oczywiste, że to tylko dekoracja, która nie przedstawia miejsca akcji, że sceną jest miejsce, gdzie grają aktorzy. Oprawa sceniczna – to tylko strona z zapisanym na niej tekstem. Dlatego wszystko, co związane było z oprawą sceniczną, miało umowny charakter (Meyerhold, 1968, t. 1, s. 254-255).

Meyerhold podążał tu za tradycją teatru Złotego Wieku, według której podstawą spektaklu jest tekst i aktor, natomiast dekoracje mają prowokować wyobraźnię widza do „ujrzenia” wytwarzanych przez tekst obrazów. Konkretnie rozwiązania scenograficzne również odsyłały do tradycji. Nie ma tu już jednak mowy o rekonstrukcji dawnej sceny (co stanowiło podstawę programu Jewrieinowa w Starym Teatrze). Jednak wydaje się, że przemysł teatru hiszpańskiego wywarło wpływ na jego własną wizję teatru. Reżyser zastosował tu rozwiązanie, w których dopatrzyć się można inspiracji sceną *corral de comedias*. Pionowe otwory w tylnej ścianie namiotu przywodzą na myśl otwory w scenie wewnętrznej, przez które aktorki i aktorzy dostawali się na scenę dolną – *tablado*. Dach namiotu przypominał o spadzistym dachu, jakim przykrywano scenę w *corral*. Wreszcie (w tej i poprzedniej inscenizacji *Uwielbienia krzyża*) zasłony pełniły podobne funkcje jak w teatrze corralowym (Aszyk, 2005, s. 43-45).

W 1915 roku Meyerhold wystawił na scenie Teatru Aleksandryjskiego *Księcia Niezlomnego*. W roli Don Fernanda obsadził aktorkę Ninę Kowalenską. W ten sposób – zdaniem komentatora spektaklu – reżyser podkreślał pasywny, łagodny charakter wiary Don Fernanda, odmienny od hiszpańskiego idiomu chrześcijaństwa: aktywnego, wojującego, „męskiego” (MałkieleŹyrmunskij, 1916, s. 372)⁷. Poetycki, alegoryczny charakter dramatu przełożył się na decyzje reżysera i scenografa spektaklu (którym był Aleksandr Gołowin): nie dążyli oni do uzyskania efektu zewnętrznego prawdopodobieństwa, czyli do odtworzenia detali prawdziwego życia; nie było tu mowy o etnografizmie, polegającym na rekonstrukcji miejsca i czasu akcji. Nastrój dramatu Calderóna miał znaleźć estetyczny wyraz przede wszystkim w grze aktorów, ich deklamacji, gestach, ruchu. „Meyerhold stworzył dla utworu dramatycznego abstrakcyjną ramę, która nadała podstawowy ton i nastrój całemu spektaklowi” (Victor, 1916, s. 137). Schemat inscenizacyjny nie zmieniał się w trakcie spektaklu, a uwagę widzów mieli przyciągać przede wszystkim aktorzy. Reżyser stworzył rodzaj fantastycznego snu, „wprowadzając widza w świat wspaniałych wizji poety-dramaturga” (Victor, 1916, s. 138). Meyerhold i Gołowin nie dokonali tu jakichś zasadniczych odkryć inscenizacyjnych. Posiłowali się

wynalazkami, zastosowanymi we wcześniejszym (i znacznie bardziej przez krytykę i widzów docenionym) *Don Juanie* Moliera (1910): przeniesieniem części akcji na proscenium, wprowadzeniem na scenę pomocników, którzy na oczach widzów zmieniali elementy dekoracji, zapalali świece, a także ogłaszali przerwy. Owi „słudzy proscenium”, mieli za zadanie zakłócać spójność przedstawienia, a co za tym idzie, demaskować teatralną iluzję i umożliwiając widzowi odczytywanie teatralnych chwytów, pozwolić mu na rozpoznania prawdziwej natury teatru opartego na grze iluzji i deziluzji.

Jest rzeczą znaną, że poszukiwania prowadzone przez Meyerholda w latach dziesiątych XX wieku doprowadziły go do przekonania, że podstaw nowego aktorstwa oraz reguł ruchu scenicznego szukać należy przede wszystkim w komedii dell'arte. Mniej natomiast wiadomo o inspiracjach płynących z tradycji hiszpańskiego Złotego Wieku. Tymczasem w artykule *Buda jarmarczna* Meyerhold zauważał, że wnikliwa lektura hiszpańskich dramatów daje pewne wyobrażenie zarówno o aktorstwie, jak i o budowie i wyposażeniu sceny. Przy tej okazji przywołał (w przypisie do tekstu) „zachowany opis teatralnego inwentarza” z 1598 roku⁸:

- Item: skała, więzienie, mogiła Dydony.
- Item: osiem włócznie, drabina dla Faetona, by mógł wznieść się na niebiosy.
- Item: dwa biskupie i miasto Rzym.
- Item: złote runo, dwie szubienice, drzewo laurowe.
- Item: drewniane sklepienie niebieskie, głowa Mahometa.
- Item: trzy głowy cerbera, wąż z *Faustusa*, lew, dwie głowy lwa, duży koń wraz z nogami.
- Item: para czerwonych rękawic, mitra papieska, trzy królewskie korony, pomost przeznaczony do kaźni św. Jana.
- Item: kocioł dla Żyda.
- Item: cztery szaty Heroda, zielony płaszcz dla Marianny, kubrak dla Ewy, kostium ducha i trzy kapelusze hiszpańskich grandów (Meyerhold, 1968, t. 1, s. 214).

Przytoczenie przez Meyerholda owego spisu świadczy o jego fascynacji możliwością kreowania przestrzeni scenicznej poprzez łączenie elementów dekoracji i rekwizytów w sposób zaprzeczający scenicznemu realizmowi. To jednak tylko jeden z aspektów sprawy, najbardziej oczywisty i po wielokroć opisywany przez samego reżysera i komentatorów jego twórczości. Na głębszym poziomie mamy tu do czynienia z nowym, wyprzedzającym awangardowe strategie teatralne postrzeganiem rzeczywistości w jej fragmentaryczności, co stanie się z kolei podstawą idei montażu, przekształconej w technikę i metodę. To między innymi w dramacie barokowym można odnaleźć wzorzec obrazowania wykorzystującego niepasujące do siebie elementy, odwołującego się do paradoksu, groteski, a także alegorii.

Walter Benjamin traktował alegorię jako rezultat fragmentaryzacji obrazu. Analizując obecność alegorii w romantyzmie (w twórczości Novalisa), akcentował przede wszystkim

„alegoryczne rozdrobnienie”; odnosił bowiem alegoryczność do tego, co „szczątkowe, nieuporządkowane” (Benjamin, 2013, s. 249). Przywołując przy tej okazji dramat Lopego de Vega *El palacio confuso* (Zamieszanie na dworze), podkreślał, że już sam tytuł można potraktować jako opis schematu alegorii, bowiem:

Zasada obowiązująca na tym dworze brzmi: «rozpraszenie i gromadzenie». Rzeczy zbiera się według kryterium znaczeniowego; obojętność dla ich bytowania sprawiała, że znów się rozpraszały. Bezład alegorycznej scenerii stanowi rewers galanterii buduaru. Zgodnie z dialektyką tej formy wyrazu gromadzenie ma swoją przeciwwagę w rozlazłości układu: szczególnie paradoksalne jest szczodre rozmieszczenie narzędzi kary i przemocy (Benjamin, 2013, s. 250).

Meyerhold z pewnością podzieliłby opinię Benjamina (jego książka powstała jako rozprawa habilitacyjna w 1925 roku) o przeciwstawianiu „galanterii buduaru” alegorycznej scenerii i o pożytkach płynących z owego przeciwstawienia. Ze „szczodrym rozmieszczeniem narzędzi kary i przemocy” widzowie spektakli Meyerholda spotkają się po rewolucji. W *Śmierci Tarelkina* Suchowo-Kobyłina (1922) na scenie ustawiona została konstruktywistyczna machina autorstwa Warwary Stiepanowej, będąca

czymś pośrednim między okratowaną klatką a maszynką do mięsa. Przez to urządzenie „przepuszczane” były wszystkie postaci dramatu, które trafiały w ręce policji. Do ich przesłuchania potrzebne były stół i krzesła. I pojawiały się one. Tyle że krzesła załamywały się, kiedy na nie siadano, a kiedy z nich wstawano – wystrzeliwały w górę. Każdy mebel pomyślany został jako swoisty «aparatus». Pojawiała się, na przykład, wysoka skrzynia z wiekiem, wysuwała się z niej głowa aktora. Wieko spadało, głowa aktora znikła (Rudnickij, 1969, s. 274).

Czy nie mamy tu zatem do czynienia z odpowiednikiem „drewnianego sklepienia niebieskiego”, rozmaitych głów (Mahometa, cerbera, lwów) oraz zastąpieniem dwóch szubienic – aluzją do jednej gilotyny?

Kilka słów o trylogii Aleksandra Suchowo-Kobyłina. Otóż kolejne jej części: *Małżeństwo Kreczyńskiego* (1854), *Sprawa* (1861) i *Śmierć Tarelkina* (1864) demaskowały w satyryczno-groteskowej formie patologie trapiące rosyjskie społeczeństwo, przy czym ostatni z dramatów ukazywał biurokratyczno-sądowy porządek już nie od zewnątrz (jak we wcześniejszych częściach), z perspektywy jego ofiar, lecz od wewnątrz. Nie pojawiał się tu już podział na ofiary i katów, na prześladowających i prześladowanych; wszyscy bohaterowie zostali zrównani w swoich niegodziwościach. „Biurokratyczna machina miażdży nie tylko ludzi, ale i własne «mechanizmy»” (Łotman, 1982, s. 546). W tej sztuce, gdzie żywi ludzie przejmowali tożsamość umarłych, a proces sądowy toczył się w sprawie „wurdalaków” (rosyjskich odpowiedników wampirów – żywych trupów) machina biurokratyczna

nie kierowała się logiką świata żywych, a przedmioty zastępowały ludzi. „Świat nieludzkich praw i urzędników-wampirów, wysysających krew z żywych, którzy w ten sposób sami stają się upiorami, stawał się światem martwym, światem, w którym za sprawą urzędników-biurokratów wszystko, czego dotkną, zostaje naznaczone martwością” (Łotman, 1982, s. 547).

Aparat biurokratyczno-sądowy jako maszynka do mięsa, krzesła-pułapki, skrzynie-gilotyny – to emblematy świata, który wyłonił się z chaosu porewolucyjnej rzeczywistości. Meyerhold z talentem wizjonera tworzy alegorie przyszłości. Martwość świata ukazywanego w alegorycznym ujęciu – to jeden z rozpatrywanych przez Benjamina aspektów barokowego dramatu żałobnego. „W ręku alegoryka rzecz staje się czymś innym, przeto mówi on o czymś innym i oto owa rzecz staje się dlań kluczem do dziedziny wiedzy ukrytej [...]” (Benjamin 2013, s. 243). Benjamin, pisząc o niemieckim dramacie barokowym, odwoływał się rzecz jasna do pisma. W przypadku Meyerholda mamy do czynienia z przedmiotami wypełniającymi scenę. Meyerhold, wzorem XVII-wiecznych twórców manierystycznych, konstruuje – wraz z Warwarą Stiepanową (choć prawdopodobnie wbrew jej intencjom) – przedmioty, ukazując w „nienaturalnej” postaci narzędzia kary, w których widzieć mógłby rozpoznać ich głęboko ukrytą naturę.

Śmierć Tarełkina powstała tuż po słynnym *Rogaczu wspianym*; jeśli jednak w *Rogaczu* sensacją okazała się konstrukcja autorstwa Lubow Popowej, to dekoracje do *Tarełkina* nie wywołały takiego rezonansu. Przyczyny upatrywano między innymi w ich wykonaniu; wedle samej Warwary Stiepanowej, a także wielu krytyków, wszystkie pomalowane na białe elementy konstruktywistycznej dekoracji zostały – z braku środków – wykonane chałupniczo; nie funkcjonowały, jak należy, mechanizmy, które miały za zadanie wprowadzać w ruch krzesła-pułapki; źle działało oświetlenie. „Z brudnej, zimnej sceny teatru Zon, przytłaczającej surowymi ceglanymi ścianami, zabrano wszystko, co mogłoby przypominać teatr, nawet suflerka, przyodziana w odzież roboczą została posadzona w pierwszym rzędzie. Ani rampy, ani kostiumów... zamiast dekoracji – jakieś chirurgiczne maszyny. Z łoża honorowej bije białe światło reflektora... Reflektor syczy, charczy, co działa na widza wyjątkowo przynębiająco. Aktorzy ubrani w odzież ni to szpitalną, ni to artystyczną, w coś w rodzaju «szlafroków», jakie noszą klauni [...]” – pisał krytyk po premierze (za: Rudnickij, 1968, s. 274).

Jednak istota konfliktu, który podzielił reżysera i autorkę dekoracji, leżała gdzie indziej. Stiepanowa w wywiadzie udzielonym po premierze nie tylko narzekała na jakość wykonania dekoracji, ale przede wszystkim zwracała uwagę na rozbieżność między założeniami a rezultatem. Jej zdaniem, zaprojektowane przedmioty, zachowując swoje użytkowe funkcje, miały zostać ukazane jako jedność, jako poszczególne aparaty, będące częścią jednej konstrukcji. Aparaty te nie miały służyć celom dekoracyjnym, lecz stać się „narzędziami scenicznej produkcji”. Zatem projekt Stiepanowej wpisywał się w konstruktywistyczne idee odejścia od estetyki i przejścia ku użyteczności, celowości, ku sztuce zrównanej z produkcją.

Tymczasem w *Śmierci Tarełkina* nie udało się zrealizować tych założeń i – zdaniem artystki – rzeczy na scenie trwały w odosobnieniu, a „pozbawione produkcyjnych związków, stały się m a r t w e [podkreślenie KO]” (za: Meyerhold i chudożniki, 2015, s. 155).

Stiepanowa zatem pragnęła kontynuować to, co rozpoczęła we współpracy z Meyerholdem Lubow Popowa (w *Rogaczu wspianym*): tworzyć konstrukcje, oderwać spektakl od funkcji ilustracyjnych, przenieść go na płaszczyznę czystego działania z udziałem aktorów ubranych w robocze uniformy. Pytanie: czy chciał tego Meyerhold? Czy też chodziło mu może o te „martwe przedmioty”, o alegorie nadciągającej epoki; nie o konstruowanie, lecz rozpraszanie. Artysta nadal będzie sięgał do konstrukcji, tyle że odejdzie od idei ich czystości, odpowiadającej dogmatycznym założeniom konstruktywistów.

Premiera *Śmierci Tarełkina* wywołała jeszcze inną rozbieżność – tym razem między (domniemanym) inscenizacyjnym założeniem spektaklu a jego odbiorem. Otóż niektórzy komentatorzy twórczości Meyerholda powtarzali, że spektakl został pomyślany jako groteska w stylu cyrkowego widowiska z numerami akrobatycznymi (aktor grający Tarełkina na trapezie robił *salto mortale*), dzięki czemu, jak twierdzili, na przykład, Siergiej Eisenstein i reżyser Wasilij Fiodorow, zostały złagodzone najbardziej „niebezpieczne” miejsca w dramacie, które w naturalistycznym ujęciu musza wywołać przynębiające, patologiczne wręcz wrażenie – np. przesłuchania Tarełkina czy finał dramatu (*Eisenstein o Meyerholdzie*, 2005, s. 138). Jurij Jełagin z kolei, autor pierwszej biografii Meyerholda wydanej w Nowym Jorku, twierdził, że spektakl miał charakter lekki, ekscentryczny, że robił wrażenie parodii jego, Meyerholda, własnej wcześniejszej inscenizacji *Śmierci Tarełkina* na scenie Teatru Aleksandryjskiego z 1917 roku (Jełagin, 1955, s. 257). A jednak spektakl nie spodobał się prawie nikomu:

Meyerhold starał się nadać spektaklowi jarmarczną figlarność, beztroską żywiołowość, a krytyka jednym głosem pisała o niepokojącym, budzącym trwogę przebiegu tego widowiska, o tym: „że smutny obraz rosyjskiej rzeczywistości drgał w konwulsjach jarmarczno-cyrkowej formy” (Rudnickij, 1969, s. 276).

Jeden z krytyków pisał, że „rodziło się poczucie potworności, koszmaru i jakiegoś wewnętrznego zamieszania”; inny – dramaturg i krytyk Boris Romaszow – jeszcze dosadniej podkreślał: „Widzom nie było do sztuczek, opanowywał ich strach. Czuli że to, co tu najważniejsze, to drwina śmierci z człowieka” (za: Rudnickij, 1969, s. 277).

Jeśli zatem założeniem Meyerholda było wystawienie *Śmierci Tarełkina* w konwencji cyrkowej, to w rezultacie powstał cyrk śmierci. Spektakl pełen sztuczek, z którego emanowała groza. Na ten aspekt twórczości Meyerholda zwracał uwagę nie tylko autor książki *Mroczny geniusz*, ale też Michaił Czechow, który dostrzegał u reżysera skłonność do zanurzania się w sfery ciemne, niebezpieczne, jego fascynację

destrukcją, pustką. Pisząc o Meyerholdowskiej inscenizacji *Rewizora*, o wprowadzonej przez reżysera na scenę postaci niemej sobowtóra, towarzyszącego Chlestakowowi, Czechow interpretował owego bezimiennego Oficera jako figurę pustego miejsca w człowieku: „Idea p u s t k i i b e z c e l o w o ś c i ż y c i a [podkreślenie – M. Cz.] została skoncentrowana przez Meyerholda do stadium koszmaru” (Czechow, 1995, t. 2, s. 365). Natomiast słynna niema scena w finale spektaklu, w której oczom widzów ukazywały się zrobione z *papier-mâché* manekiny, kopie postaci dramatu – to w interpretacji Czechowa trupy, jakie noszą w sobie grzesznicy (Czechow, 1995, t. 2, s. 365). Jeśli nawet jeśli zamiarem twórcy było „satyryczne” przedstawienie martwego świata dawnej Rosji, to przedstawił go pod postacią kukieł urzędników pozbawionych „mięsa i kości i nabitych słomą” (Kaplan, 2002, s. 68; tekst pochodzi z roku 1927).

Na barokowe powinowactwa w scenicznej realizacji *Rewizora* wskazywali już współcześni. Emmanuil Kaplan, obserwator prób spektaklu, notował, że reżyser, każąc grać aktorom w dużym zagęszczeniu na małych platformach, nawiązywał wprost do teatru XVI-XVII wieku (i, dodajmy, do scen biblijnych czy rodzajowych w malarstwie barokowym, nie tylko, rzecz jasna, hiszpańskim), a do tego wprowadził w niektórych epizodach elementy dekoracji, które przywodziły na myśl barokowe deformacje, znajdujące z kolei odbicie w ruchu scenicznym aktorów.

Wycucie architektonicznego stylu nie opuszcza autora inscenizacji przez cały czas trwania przedstawienia. [...] Krzywe linie ruchów tańczącego Chlestakowa znakomicie łączą się z krętymi liniami sof, a w epizodzie zatytułowanym *Jak świętować, to świętować* (Torżestwo kak torżestwo) platforma obramowana wygiętym rysunkiem barokowego treliazu maksymalnie gęsto zapełniała się postaciami z oczywistym zamiarem przedstawienia rzeźbiarskiej kompozycji jak gdyby wylewającej się z niszy, co jest charakterystyczne dla stylu barokowego (Kaplan, 2002, s. 65-66).

Krzywe linie, deformacje. „Ciasno, ciasno [...] Rzeczy albo kubiczne, albo mające formy krągłe” (*Meyerhold riepjetirujet*, 1993, t. 1, s. 31-32) „[...] Świat Meyerholdowskiego *Rewizora*, w którym prowincja przekształca się w stolicę imperium, ulega rozdrobnieniu, jak świat w malarstwie Picassa” (Zingierman, 1993, s. 410). I jeszcze: „Wczoraj byliśmy u Picassa. Siedzieliśmy u niego dwie godziny. [...] Picasso twierdzi, że Meyerhold jest jego «konkurentem» i ogłosił, że «wielbi *Rewizora*» – to z listu Zinaidy Reich z Paryża (za: *Meyerhold i chudożniki*, 2015, s. 188).

Paralele między awangardą z początku XX wieku i barokiem – to temat nienowowy. Na Zachodzie koncepcję neobaroku we współczesnej sztuce rozwijali Gustav René Hocke czy Omar Calabrese (Hocke, 2003; Calabrese, 1987). W Związku Radzieckim paralele te dostrzegano już od przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, przede wszystkim za sprawą Wiktora Szklowskiego. Jeden z najsłynniejszych

przedstawicieli rosyjskiej szkoły formalnej w 1932 roku ogłosił „koniec baroku” w literaturze i sztuce radzieckiej. W artykule opublikowanym na łamach „Litieraturnej gazety” przywoływał m.in. twórczość: Osipa Mandelsztama, Jurija Oleszy, Jurija Tynianowa, Izaaka Babla, a we fragmencie zatytułowanym *List do Eisensteina* – także Meyerholda. Według Szklowskiego, barok łączy z awangardą postrzeganie świata w jego fragmentaryczności, operowanie wydzielonym z całości detalem oraz montażem, który pozwala zestawiać owe fragmenty na nowych zasadach, na podobieństwo parataksy. Wiesząc koniec baroku (rozumianego jako kategoria stylistyczna), Szklowski przeciwstawiał mu nadchodzącą epokę „sztuki ciągłej” (Szklowski, 1932, s. 4). Można te słowa uznać za zapowiedź nadejścia sztuki tzw. socrealizmu; już wówczas wielu uznało je (zważywszy że cytowany artykuł powstał w 1932, roku zmian w polityce kulturalnej ZSRR) za przejaw koniunkturalizmu. I trudno odmówić temu stanowisku racji, kiedy w cytowanym artykule Szklowski przeciwstawia Meyerholdowi (któremu „świat rozsypuje się w rękach”, który „zagłusza słowa” i niszczy dramat) – Stanisławskiego. „Przeżywamy teraz epokę fascynacji Teatrem Artystycznym, teatrem czystych emocji. Rośnie znaczenie Stanisławskiego” (Szklowski, 1927, s. 4). Szklowski zatem odwołuje się do traktowanej dość umownie kategorii barokowości, aby ogłosić, że awangardowe i – szerzej – modernistyczne – eksperymenty uległy wyczerpaniu, zarazem zapowiada epokę sztuki pozbawionej parataktycznych przeciwstawień.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych XX wieku temat związków między barokiem a awangardą powraca w rosyjskich pracach kulturoznawczych, przede wszystkim dzięki badaniom Igora Smirnowa (Smirnow, 1997). Ostatnio do tej problematyki sięgnął Ilja Kukulin w swojej monografii na temat montażu w radzieckiej i rosyjskiej literaturze i sztuce (Kukulin, 2015). Zdaniem Kukulina, historyczny barok stanowi jedynie tło dla rozważań o nowej barokowości w kierunkach sztuki awangardowej; nie traktuje on montażowej stylistyki rozpowszechnionej w sztuce lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku jako powrotu – na nowym etapie – do baroku (Kukulin, 2015, s. 71).

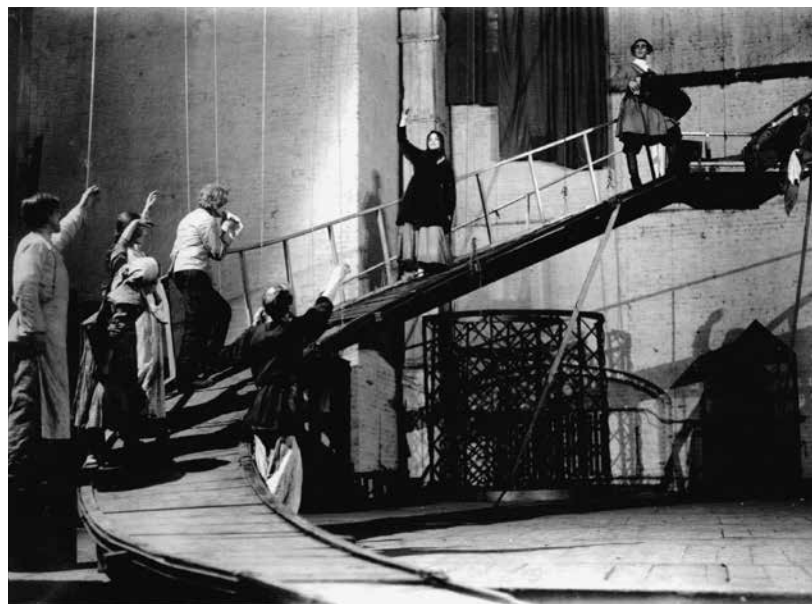
Tymczasem wydaje się, że choć w przypadku Meyerholda również nie można mówić o dosłownym powrocie do baroku, to źródeł posługiwania się przezeń zasadą fragmentaryzacji i montażu należy szukać (między innymi) w jego znajomości dramaturgii Złotego Wieku; to przecież w „dramacie corralowym obrazy przechodziły jeden w drugi płynnie, przypominając montaż filmowy z następującymi po sobie ujęciami” (Baczyńska, 2003, s. LXXXI). Bezpośrednie odniesienia do teatru hiszpańskiego w planie kompozycji i struktury spektaklu, organizacji przestrzeni, obrazowania można odnaleźć w inscenizacji *Lasu* Aleksandra Ostrowskiego (1924). Od razu dodać trzeba, że na trop hiszpański naprowadza sam tekst komedii Ostrowskiego, w którym Meyerhold, po pierwsze, odnalazł bliski mu temat triumfu aktorstwa (teatru) nad życiem, a po drugie – pewne tropy i zasady konstrukcyjne odsyłające, jego zdaniem, wprost do hiszpańskich

tradycji (choć w pracy nad spektaklem przywoływał także Szekspira). W jednej z wypowiedzi reżysera, opublikowanej w „Prawdzie” z 19 grudnia 1923 roku, Meyerhold podkreślał, że jeśli chodzi o strukturę *Lasu*, to: „Ostrowski, wspaniale znający «Hiszpanów» zapożyczył od nich zamiłowanie do podziału dramatu na wiele scen. Jeśli uważnie przeanalizować *Las*, to okaże się, że dramat dzieli się nie na pięć aktów, lecz na wiele drobnych scen” (*Meyerhold riepjetirujet*, 1993, t. 1, s. 9-10). A poza tym, jeśli chodzi o kwestię hiszpańskich kontekstów, to w tej i w innych wypowiedziach na temat inscenizacji reżyser zauważał, że jeden z bohaterów, aktor Nieszczęśliwcew, przypomina Don Kichota, a nawet jest „Don Kichotem rosyjskiego aktorstwa” (*Meyerhold riepjetirujet*, 1993, t. 1, s. 9).

U Ostrowskiego rzecz dzieje się w majątku Pieńki należącym do bogatej, niemłodej wdowy – dziedziczki Gurmyskiej. Pragnie ona wyjść za mąż za młodzieńca Bułanowa i w tym celu zamierza pozbyć się ewentualnej rywalki, swojej wychowawcy, sieroty Aksjuszy, która w jej domu wykonuje obowiązki służącej i jest zakochana w synu kupca Wosmibratowa, Piotrze. Tymczasem do Pieńków zmierza Nieszczęśliwcew, wędrowny aktor o emploi tragika i jedyny spadkobierca zmarłego męża Gurmyskiej; po drodze spotyka innego bezrobotnego aktora wędrującego po drogach i bezdrożach Rosji – komika Szczęśliwcewa. Obaj marzą o założeniu trupy wędrownej, do której – aby mogła powstać – powinna dołączyć młoda aktorka dramatyczna. Aksjusza godzi się na przystąpienie do trupy, ponieważ dziedziczka nie zamierza dać jej posagu, którego domaga się ojciec jej ukochanego. Kiedy skłonny do teatralnych gestów Nieszczęśliwcew odkrywa kręactwa Gurmyskiej, zdobywa się na szlachetny poryw i oddaje Aksjuszy pieniądze, które wcześniej przyjął jako należny mu spadek. Rzuca on moralne oskarżenia pod adresem Gurmyskiej i jej towarzystwa, co ona kwituje krótkim: „Komedianci!”. Na co Nieszczęśliwcew odpowiada, że komedianci to otoczenie Gurmyskiej i ona sama, natomiast on i jego przyjaciel – to artyści. Wygłasza monolog Karola Moora ze *Zbójców* Schillera i odchodzi wsparty na ramieniu przyjaciela. Marzyciel, „Don Kichot rosyjskiego aktorstwa” odnosi moralne zwycięstwo nad małostkowością tego świata.

Ostrowski (który znał hiszpański, przetłumaczył *Intermedia* Cervantesa i planował nawet tłumaczenie *Don Kichota*), kreując postaci obu aktorów, odwoływał się do wzorcowych bohaterów klasycznego repertuaru hiszpańskiego. Meyerhold zauważył, że postać „Nieszczęśliwcewa bliska jest rycerzowi z epoki płaszcza i szpady”, a „w Szczęśliwcewie można dopatrzyć się aluzji do *gracioso* – komicznej postaci hiszpańskiego teatru”, i dodawał, że uwzględnił te cechy postaci w swoim spektaklu (Meyerhold, 1968, t. 2, s. 57), a w efekcie upodobił je do Don Kichota i Sancho Pansy.

Meyerhold podzielił tekst sztuki na wiele krótkich epizodów i zmontował je tak, by w zgodzie z duchem epoki uwydatnić klasową przynależność poszczególnych bohaterów. Montaż to w sztuce awangardowej lat dwudziestych XX wieku nie tylko metoda organizacji narracji filmowej, ale też



nowy sposób komponowania tekstu, obrazu czy działania scenicznego. Fragmentaryzacja tekstu i montowanie w nowym porządku poszczególnych sekwencji (nazywanych przez Siergieja Trietjakowa ogniwami) stało się wizytówką nowego teatru, który uciekał przed ciągłością działania, charakterystyczną dla sztuki pragnącej wciągać widza w przestrzeń iluzji życia pojmowanego w kategoriach linearności. Ilja Kukulin twierdzi, że montażowy sposób organizowania świata przedstawionego to nowy typ *mimesis*. „Awangarda wypracowała nowe, krytyczne pojmowanie *mimesis*, które w sposób jawny dystansuje się od Arystotelesowskiego wyobrażenia sztuki jako naśladownictwa” (Kukulin, 2015, s. 14).

Ten sam autor sugeruje inny aspekt popularności strategii montażowych w sztuce radzieckiej lat dwudziestych i początku trzydziestych. Wynikała ona z faktu, że artyści odnosili się do nowej, jak gdyby niegotowej jeszcze rzeczywistości i byli przekonani o konieczności stworzenia „nowego człowieka”, co z kolei wynikało z przeświadczenia, że człowiek i jego świadomość stanowią konstrukt (Kukulin, 2015, s. 127). Jednak – co warto podkreślić – nie wszyscy artyści awangardowi i nawet nie wszystkie kierunki w ramach radzieckiej awangardy dążyły do konstruowania „nowego człowieka” i „nowego świata”. Stąd w sztuce tego czasu obecność strategii montażowych, odsyłających do modernistycznych źródeł (a także do szeroko rozumianego manieryzmu). Kukulin podaje przykład El Lissitzky’ego, który w twórczości z początku lat dwudziestych był nastawiony na skłanianie widza do wykształcenia nowej optyki w postrzeganiu rzeczywistości poddanej fragmentaryzacji; Lissitzky, mimo zaangażowania w bolszewizm, ze swą ideą nowej optyki był bliższy Nietzsche’mu albo Mallarmé’mu (Kukulin, 2015, s. 128). Zatem można mówić o dwojakiej funkcji montażu w sztuce radzieckiej tego czasu: skalającej, konstruującej oraz zachowującej heterogeniczność montowanych elementów, rozdzielającej.

W *Lesie* Meyerholda, takim, jaki został utrwalony w zapisach prób, w wypowiedziach samego reżysera, w opisach i interpretacjach świadków i historyków teatru, mamy do czynienia z tymi dwiema sytuacjami jednocześnie. Montując

na nowo tekst dramatu, który ułożył w trzydzieści trzy epizody (z czasem zredukowane do szesnastu), Meyerhold dawał jasny przekaz: w świecie podzielonym na dwa obozy racja moralna towarzyszy pokrzywdzonym i eksploatowanym. Montaż pomagał też reżyserowi osiągnąć szybkie zmiany tempa i rytmu przedstawienia, co wzmacniało jego dynamikę. Ale jednocześnie szybki montaż, uniemożliwiający linearną narrację, prowadził do zerwania więzi łączących bohaterów dramatu, do wyalienowania ich z własnego środowiska. A towarzyszyło temu wewnętrzne rozdwojenie spektaklu, rozpad scenicznej rzeczywistości na nieprzystające do siebie elementy.

I tu wracamy do baroku, do zasady rozpraszania, stonowiącej „rewers galanterii buduaru”, a także do hiszpańskich wynalazków scenicznych. Otóż rozdwojenie, cechujące spektakl (przez niektórych krytykowane jako eklektyzm; zob. Rudnickij, 1968, s. 317) przejawiało się w organizacji przestrzeni scenicznej. Część sceny z lewej strony zajmowała eliptycznie schodzący w dół pomost. Natomiast z prawej strony umieszczone zostały przedmioty codziennego bytu: sznur z suszącą się bielizną, gołębnik z żywymi gołębiami, prawdziwe koromysło z wiadrami.

Las okazał się ważnym etapem w procesie ewolucji przestrzeni w teatrze Meyerholda: wyraźna stała się tendencja do jej wertykalności; aktorzy działali na różnych piętrach sceny. W spektaklu tym reżyser rozbudował proscenium kosztem głębi sceny oraz wykorzystywał sceny boczne – budował je w miejscu, gdzie kiedyś były łóża; trzeba tu dodać, że w okresie tym sam Meyerhold występował jako twórca oprawy scenograficznej, a architekci czy scenografowie pomagali zrealizować jego założenia.

Nikołaj Tarabukin w artykule z 1931 roku, poświęconym analizie spektakli Meyerholda pod kątem ich oprawy scenicznej, podkreślał że w *Lesie* dokonał się przełom w porowolucyjnej twórczości Meyerholda: że od surowego, utylitarne, antyestetycznego konstruktywizmu, którego zadaniem było tworzyć teatr od zera, z niczego, przeszedł on do architektonicznego kształtowania przestrzeni. Zwracając uwagę na architektoniczność rozwiązań w *Lesie*, Tarabukin nie wskazał prawdopodobnego źródła inspiracji; autor artykułu wspominał jedynie – niezbyt trafnie – o teatrze *kabuki*. Tymczasem, jak się wydaje, w spektaklu tym Meyerhold dokonał syntezy idei konstruktywistycznej z tradycją sceny hiszpańskiej, i w ten sposób znalazł potwierdzenie dawnej, przedrewolucyjnej idei, że to architektura kształtuje inscenizację spektaklu oraz sposób gry aktorów.

Meyerhold odsłonił praktykable, wykorzystywane w dawnej teatralnej technice, zazwyczaj maskowane zamalowanym płótnem. Konstruktywizm przeciwstawiał się dekoracjom i zamiast nich proponował różne kombinacje podestów, rusztowań, schodów, osiągając efekt „przestrzennej instalacji”. Meyerhold, który po rewolucji stanął na czele awangardy teatralnej, nigdy jednak nie odwrócił się od tradycji. Elementy zaczerpnięte z przeszłości łączyły się w jego praktyce scenicznej z nowymi rozwiązaniami, w których

swój udział mieli malarze i architekci. Okres radykalnych poszukiwań, z kulminacją w spektaklu *Rogacz wspaniały* Fernanda Crommelyncka, trwał krótko, jednak myślenie przestrzenne odcisnęło swój ślad na rozwiązaniach scenicznych w jego przedstawieniach z lat późniejszych. Przestrzeń sceniczna odtąd była trójwymiarowa i wertykalna; aktorzy pojawiali się nie tylko na scenie, ale i na galeriach powyżej sceny głównej. W dokumentacji fotograficznej przedstawień Meyerholda uderza powtarzalność w wielu spektaklach schodów i drabin. Pojawiają się one w takich spektaklach w latach dwudziestych i początku trzydziestych, jak *Intratna posada* i *Las Ostrowskiego*, *Jezioro Lull* Aleksandra Fajki, *Rewizor* Gogola, *Mądre mu biada* Aleksandra Gribojedowa czy *Łaźnia* Majakowskiego. W wielu kluczowych scenach tych spektakli postaci schodzą ze schodów (lub wspinają się na nie) – niczym bohaterowie barokowych dramatów pojawiający się na szczycie *monte*. Tyle że schody nie są już – jak na scenie *corralu de comedias* – przykryte płótnem, lecz zostają odsłonięte.

Postulując ideę przywrócenia teatrowi jego dawnej kondycji widowiska z aktorem-komediantem, Meyerhold przeszedł od włoskiej komedii dell'arte do biomechaniki i od eksperymentów z wychodzeniem poza scenę pudełkową oraz studiowania wynalazków hiszpańskiego teatru barokowego – do konstruktywizmu, na którym ślad odcisnęły dawne tradycje teatralne, poddane transformacji. Meyerhold kontynuował po rewolucji poszukiwania rozpoczęte przed 1917 rokiem.

Jego spektakle powstające po rewolucji, w latach dwudziestych, odznaczają się dwoistością. Podczas gdy struktury narracyjne spektakli (poza wystawianiem dramatów poddawanych zabiegom montażowym, reżyser sięga do adaptacji i tworzy kolaże tekstowe – w takich przedstawieniach, jak *Ziemia staje dęba* Trietjakowa według Martineta, 1923, czy *D.E.* Podgajeckiego według Erenburga, Kellermana i innych, 1924) podporządkowane są konkretnym celom: albo krytyce społecznej, odnoszącej się do dawnej Rosji (jak w *Śmierci Tarełkina*, *Lesie* czy *Rewizorze*) bądź kapitalistycznego świata zachodniego (jak *Jezioro Lull* Fajki), albo propagandzie nowej, rewolucyjnej rzeczywistości (jak w wymienionych przed chwilą dwóch agitacyjnych spektaklach), to w planie inscenizacyjnym pojawia się „zamieszanie” i „rozproszenie”. Meyerhold wprowadza na scenę przedmioty, często realne, które tworzą dysonans z nawiązującymi do konstruktywizmu dekoracjami. W organizacji przestrzeni scenicznej wielu spektakli uderza asymetryczność. Wędrujące od spektaklu do spektaklu eliptycznie wznoszące się schody ułożone są zawsze tylko po jednej stronie sceny. Meyerhold albo zacieśnia przestrzeń gry aktorów (jak w *Rewizorze*), albo niepomnie rozbudowuje w głąb, wszerz i w górę, tworząc ogromne trójwymiarowe kombinacje schodów i podestów (jak w *Łaźni*), po których poruszają się postaci ubrane w futurystyczne kombinezony projektu Aleksandra Dejneki. Nie dotyczy to wszystkich spektakli, na przykład do *Pluskwy* Majakowskiego (1929) Meyerhold wraz z Aleksandrem Rodczenką zaprojektowali dekoracje, zachowując zasadę

całkowitej symetrii, z ażurową klatką dla Prysypkina pośrodku. Jednak generalnie więcej w nich dysonansów niż estetyki „prostych kątów”, która cechowała konstruktywizm. Meyerhold często był atakowany przez krytykę lewicową, która zarzucała mu odejście od awangardy, od konstruktywistycznych założeń, od jedności formy i treści. Tymczasem Meyerholda interesowało ujawnianie pięknieć, konfliktów, ciemnych zakamarków rzeczywistości, przemocy. Dostrzegali to zarówno jego przeciwnicy, jak i wrogowie; nieprzypadkowo Jurij Jełagin nazwał go „mrocznym geniuszem”. ■

¹ Dramaty wyszły w trzech tomach – w petersburskim wydawnictwie M. i S. Sabasznikowów (1989 w moskiewskim wydawnictwie Nauka ukazało się komentowane, akademickie wydanie przekładów Balmonta).

² W jednym z listów Meyerhold pisał, że otrzymał już dwa akty przełożone przez Piasta, chwalił przekład wierszem (z zachowanym metrum oryginału), podkreślał, że komedia znakomita i że jej premiera zostanie przygotowana na trzechsetletnią rocznicę śmierci Lopego de Vegi (Meyerhold, 1976, s. 344; 339-340).

³ Prawdopodobnie chodziło o *Księcia Niezłomnego*.

⁴ Akcja tej komedii toczyła się w wymyślonym księstwie, przypominającym Hiszpanię. Sztuka miała charakter wesołej parodii, a umowność miejsca akcji i postaci (nazywających siebie Hiszpanami), stwarzała możliwość zastosowania przez Meyerholda rozmaitych teatralnych chwytów (*procedimiento*). Meyerhold zniósł granicę między sceną a widownią. Widzowie siedzieli przy stolikach (jak w kabarecie), a akcja toczyła się jednocześnie na scenie i na widowni, gdzie pomiędzy widzami umieszczeni zostali udający widzów aktorzy, którzy interweniowali w przebieg akcji i wciągali w nią prawdziwych widzów (Rudnickij, 1969, s. 140-141).

⁵ Książka po raz pierwszy wydana została w 1925 roku w Pradze (Znosko-Borowski od 1920 roku przebywał na emigracji we Francji); wznowiona została (z uzupełnieniami i komentarzami) w 2014 roku. Warto tu dodać, że Jewgienij Znosko-Borowski dziś pamiętany jest przede wszystkim jako wybitny szachista.

⁶ Obecnie ten kurort nad Zatoką Fińską nosi nazwę Zelenogorsk.

⁷ Ta uwaga mogłaby stać się punktem wyjścia do szerszych rozważań na temat obsadzania kobiet w męskich rolach w teatrze tego okresu. A także do tematu rosyjskich wyobrażeń zachodniego chrześcijaństwa na przełomie XIX i XX wieków.

⁸ Nieznane jest źródło owego opisu.

Bibliografia:

- Aszyk, Urszula, *Corrale de comedias. Publiczne i stałe teatry w Hiszpanii (koniec XVI – początek XVII wieku)*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005.
- Baczyńska, Beata, *Dramaturg w wielkim teatrze historii. Pedro Calderón de la Barca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005.
- Taź, *Wstęp*, [w:] Pedro Calderón de la Barca, *Życie snem. Księżę Niezłomny*, przeł. E. Boye, J. Słowacki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 2003, s. V-CV.
- Benjamin, Walter, *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, przeł. Andrzej Kopacki, Sic!, Warszawa 2013.
- Calabrese, Omar, *L'età neobarocca*, Laterza, Bari 1987.

Eisenstein o Meyerholdie, wybór i komentarze W. Zabrodin, Nowoje izdatielstwo, Moskwa 2005.

Hocke, Gustav René, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej 1520-1650 i współcześnie*, przeł. M. Szalsza, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.

Jełagin, Jurij, *Tiomnyj gienij (Wsiwołod Meyerhold)*, Izdatielstwo im. Czechowa, Nowy Jork 1995.

Kaplan, Emmanuil, *Wieszczestwiennoje oformlenie „Riewizora” w postanowkie Meyerholda*, [w:] „Riewizor” w teatrze imieni Meyeholda, Academia, Petersburg 2002, s. 61-68.

Kukulin, Ilja, *Maszyny zaszumiewszego wriemieni. Kak sowietskij montaż stał mietodom nieoficyjalnej kultury*, Nowoje litieraturnoje obozrienije, Moskwa 2015.

Łotman, Jurij, A. W. *Suchowo-Kobylin*, [w:] *Istorija russkoj litieratury w 4 tomach*, t. 3, Nauka, Leningrad 1982, s. 528-548.

Małkiel-Żyrmunskij, Miron, „*Stojkij princ” Calderóna na scenie Aleksandrinskogo tieatra*, „Lubow’ k triom apielsinam” 1916 nr 1, s. 371-376.

Meyerhold, Wsiwołod, *Przed rewolucją*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.

Tenże, *Statji, pisma, riecz, biesiedy*, red. A. Fiewralskij, tom I, II, Iskusstwo, Moskwa 1968.

Tenże, *Pieriepiska*, „Iskusstwo”, Moskwa 1976.

Meyerhold i drugije. Dokumenty i materialy, Meyerholdovskij sbornik, wypusk 2, red. O. Feldman, O.G.I., Moskwa 2000.

Meyerhold i chudożniki, koncepcja tomu i artykuł wstępny A. Michajłowa, GCTM im. Bachruszyna, Moskwa 2015.

Meyerhold riepjetirujet, t. 1, *Spietaktli 20-ch godow*, wybór i komentarze M. Sitkowieckaja, Artist, Rieżyssior. Tieatr, Moskwa 1993.

Osińska, Katarzyna, *Recepción cultural del Siglo de Oro español en Russia: el caso del Teatro Viejo en Petersburgo (temporada 1911/1912)*, przeł. M. Kołakowski, [w:] *De gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenaje a la Profesora Urszula Aszyk*, red. K. Kumor, K. Moszczyńska-Dürst, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, Warszawa 2014, s. 209-219.

Rudnickij, Konstantin, *Rieżyssior Meyerhold*, Nauka, Moskwa 1969.

Tenże, *Russkoje rieżyssiorskoje iskusstwo. 1908-1917*, Nauka, Moskwa 1990.

Tenże, *Russian and Soviet Theatre. Tradition and the Avant-Garde*, Thames and Hudson, London 1988.

Ryżenkow, Witalij, *Nikołaj Jewrieinow w kulturnoj żyzni Rossii i Zarubieźja*, „Dmitrij Bułanin”, Petersburg 2013.

Smirnow, Igor, *Chudożestwiennij smysl i ewolucija poetičeskich sistiem*, Nauka, Leningrad 1977.

Szklowski, Wiktor, *O ljudiach, kotoryje idut po odnoj i toj že dorogie i ob etom nie znajut. Koniec barokko*, „Litieraturnaja gaziet” 1932 nr 32, s. 4.

Tarabukin, Nikołaj, *O W.E. Meyerholdie*, red. O. Feldman, O.G.I., Moskwa 1998.

Tworčeskoje nasledije W.E. Meyerholda, red. L. Wiendrowskaja, A. Fiewralskij, WTO, Moskwa 1978

Victor, „*Stojkij princ” Calderóna na scenie Aleksandrinskogo tieatra*, „Lubow’ k triom apielsinam” 1916, nr 2-3, s. 135-139.

Znosko-Borowskij, Jewgienij, *Russkij tieatr naczała XX wieka*, Navona, Moskwa 2014.

KATARZYNA WALIGÓRA

MAPY PROBLEMÓW SPOŁECZNYCH

Katarzyna Waligóra – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

Biennale Warszawa

GLOBALNA WOJNA DOMOWA

koncepcja, reżyseria i scenografia:

Paweł Wodziński, opracowanie

dramaturgiczne: Piotr Grzymisławski,

wideo: Magda Mosiewicz,

muzyka: Karol Nepelski,

premiera: 12 kwietnia 2018 w Muzeum

Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

MODERN SLAVERY

koncepcja i reżyseria: Bartosz

Frąckowiak, koncepcja i dramaturgia:

Natalia Sielewicz, kostiumy: Anna

Maria Karczmarska, muzyka i dźwięk:

Krzysztof Kaliski i Maciej Szymborski,

mapy i wizualizacja danych: Jakub de

Barbaro, premiera: 17 maja 2018

w Muzeum Sztuki Nowoczesnej

w Warszawie

Globalna wojna domowa w reżyserii Pawła Wodzińskiego i *Modern Slavery* w reżyserii Bartosza Frąckowiaka to dwa spektakle powstałe w ramach programu artystyczno-dyskursywnego *Atlas planetarnej przemocy*, realizowanego przez Biennale Warszawa. Reżyserzy przedstawień to jednocześnie niedawno powołani dyrektorzy Teatru Scena Prezentacje, który w celu lepszego oddania specyfiki instytucji, funkcjonować będzie także pod nazwą Biennale Warszawa. Wodziński i Frąckowiak, tworząc

swój teatr, zaprosili do współpracy zarówno osoby, z którymi pracowali już wcześniej w Teatrze Polskim w Bydgoszczy (na przykład dramaturga Piotra Grzymisławskiego, producentkę Magdę Igielską czy aktorów), jak i badaczy, artystów i dziennikarzy (choćby Jana Sowę, Joannę Krakowską, Agatę Siwiak, Przemysława Wielgosza). Jak deklarują dyrektorzy, Biennale Warszawa ma proponować nowy model instytucji publicznej, która nie jest ani teatrem repertuarowym, ani impresaryjnym. Ma natomiast łączyć działania artystyczne, badawcze, interwencyjne, społeczne; sztuki performatywne i wizualne (por.: *Miejsce spotkań...*, 2018). W celu realizacji tych planów podjęto równolegle kilka działań – Agata Siwiak kuratoruje, na przykład, program społeczno-artystyczny *RePrezentacje/ Nowa edukacja*, Jan Sowa – cykl wykładów i spotkań *Solidarność 2.0 czyli demokracja jako forma życia*, a Joanna Krakowska – cykl wykładowo-warsztatowy *Performatyka protestu*.

Na *Atlas planetarnej przemocy* (kuratorowany przez osiem osób: Bartosza Frąckowiaka, Pawła Wodzińskiego, Joannę Krakowską, Piotra Grzymisławskiego, Natalię Sielewicz, Przemysława Wielgosza, Annę Galas-Kosil i Magdę Mosiewicz) oprócz dwóch spektakli złożyły się dyskusje, seminaria, wykłady, warsztaty i pokazy filmów. Większość wydarzeń odbyła się nie w siedzibie Biennale

Warszawa (przy ulicy Mokotowskiej 29a), a w Muzeum Sztuki Nowoczesnej przy ulicy Pańskiej 3. Biennale Warszawa zostało bowiem zaproszone do programu publicznego *Departament obecności*, powołanego przez muzeum w celu dyskusowania kwestii społecznych, politycznych i ekonomicznych poprzez działania edukacyjne, badawcze i artystyczne.

Oba przedstawienia wytworzyły zatem dla siebie sprzyjające warunki instytucjonalne, rozegrały się w przestrzeni umożliwiającej eksperyment, w towarzystwie działań objaśniających i poszerzających podejmowane zagadnienia. Zadbano o dostępność całego projektu, bo wstęp na wszystkie wydarzenia umożliwiały bezpłatne wejściówki.

1.

W *Globalnej wojnie domowej* widownie zorganizowano w taki sposób, żeby publiczność siedziała dookoła pola gry, a jednocześnie, żeby z każdego miejsca dobrze było widać jeden z dwóch białych ekranów projekcyjnych. Na tak zaaranżowanej scenie ustawiono kilka starych biurek zawałonych papierami oraz staroświecką prasę drukarską. Duże okna budynku przy Pańskiej nie zostały niczym zasłonięte, więc spektakl rozgrywa się na tle widoku na Pałac Kultury i Nauki. Wszyscy aktorzy noszą jednakowe niebieskie chałaty, kojarzące się ze strojem robotników pracujących



w fabrykach. Przez cały czas są obecni na scenie – jeśli nie mówią, przysłuchują się temu, co mają do powiedzenia pozostali. Scenariusz przedstawienia został skomponowany z czternastu etiud. Każda z nich jest aktorskim powtórzeniem fragmentu wypowiedzi osoby, która (z różnych powodów) osiągnęła medialny rozgłos. Wszystkie cytaty w spektaklu zostają opisane – przed każdą etiudą aktorzy umieszczają w przestrzeni kartkę z informacją o tym, kto i w którym roku powiedział dane słowa. Na kartki za każdym razem skierowana też zostaje kamera, dzięki czemu komunikat jest widoczny w powiększeniu na ekranach.

Zaczyna się od wypowiedzi ekonomisty Miltona Friedmana z 1979 roku, który poprzez opowieść o powstaniu ołówka tłumaczy zasady działania globalnej gospodarki wolnorynkowej. Do wyprodukowania tak prostego przedmiotu potrzebne było zaangażowanie wielu ludzi z różnych krajów, z czego przeciętny użytkownik nie zdaje sobie sprawy. System produkcji pracuje ponad wszelkimi podziałami, a osoby zaangażowane w proces, gdyby się spotkały, mogłyby żywić do siebie nienawiść ze względu na odmienności polityczne, etniczne i religijne. Kolejne cytaty pochodzą z wypowiedzi polityków (Margaret Thatcher, Richard Spencer, Donald Trump, Patric Buchanan), dziennikarzy (Oriana Fallaci), ekonomistów (Warren Buffett, Bernard Madoff) i naukowców (Samuel Huntington). Zacytowano także trzy manifesty zbiorowego autorstwa (Manifest Szczęśliwych Bezrobotnych, Manifest Grupy Badań i Studiów nad Cywilizacją Europejską oraz manifest grupy Generation Identitaire). Autorami dwóch wypowiedzi są nastoletni sprawcy strzelanin w szkołach (Pekka-Eric Auvinen i Eric Harris). Aktorzy na zmianę wcielają się w kolejne postaci, niektóre sceny odgrywają wspólnie. W ten sposób w spektaklu zebrane i odsłuchane zostają głosy z blisko czterdziestu lat (najstarsza wypowiedź pochodzi z 1979 roku, najnowsze – z 2017). Można podzielić je na dwie grupy: pierwsza to wypowiedzi dotyczące kapitalizmu

i liberalnej gospodarki, druga to konserwatywne stanowiska na tematy związane z życiem społecznym. W pierwszej grupie, oprócz Friedmana, cytowany jest chociażby Bernard Madoff (twórca piramidy finansowej, która naraziła na poważne straty dziesiątki tysięcy osób i organizacji), a także Warren Buffett (który z nonszalancją przyznaje, że walka klasowa trwa od dwudziestu lat i jego klasa ją wygrywa). Buffett tłumaczy, że w USA stawki podatkowe dla najbogatszych od 1992 roku były systematycznie obniżane, choć średnie dochody w tej grupie wzrosły ponad pięciokrotnie. „I znowu wychodzi na to, że nie opłaca się być biednym” – skwituje te statystyki grający postać ekonomisty Jan Sobolewski. Obok wypowiedzi na tematy ekonomiczno-gospodarcze, cytowane są prawicowe i konserwatywne poglądy na kwestie związane z życiem społecznym. Słuchamy więc Oriany Fallaci, która opowiada o swoim lęku przed islamem, a także antysemickiego, rasistowskiego, mizoginicznego i homofobicznego manifestu Richarda Spencera. Obie grupy wypowiedzi nie są jednak od siebie oddzielone, w spektaklu pojawiają się naprzemiennie, łącząc się i uzupełniając. Najlepiej pokazuje to postać Margaret Thatcher – premierki z ramienia brytyjskiej Partii Konserwatywnej i zwolenniczki gospodarczego liberalizmu. Thatcher stwierdza, że nie ma czegoś takiego jak społeczeństwo – istnieje tylko spłot ludzi, którzy tworzą rodziny, w ramach których sami muszą brać za siebie odpowiedzialność finansową i wykazywać się zaradnością.

Kolejne sceny różnią się między sobą zarówno pod względem tonacji, jak i aktorskich środków wyrazu. Martyna Peszko wcielając się w Margaret Thatcher, stara się naśladować jej ruchy, gesty, ton głosu. Beata Bandurska Oriane Fallaci odgrywa w pełnym skupieniu, bez prób wyśmiania dziennikarki. Ironiczny w stosunku do Warrena Buffeta jest natomiast Jan Sobolewski. Prześmiewczy charakter ma też scena, w której Magdalena Celmer cytuje wypowiedź Richarda Spencera, udając, że kolejne zdania są komentarzem

do piktogramów wyświetlanych na ekranie. Piktogramy, pełniące funkcję testu Rorschacha, są dobrane w taki sposób, żeby podawane przez aktorkę rzekome skojarzenia były zabawne (na przykład na widok sarenki, Celmer krzyczy hasło „broń palna”, a następnie wygłasza peany na temat męskiego sportu, jakim jest myślistwo). Sparodiowany zostaje również manifest grupy Generation Identitaire. Twórcy wykorzystują fakt, że pierwotnie został on nagrany w formie reklamy, w której na ekranie pojawiają się kobiety i mężczyźni kadrowani w taki sposób, żeby było widać tylko ich twarze. W rytm patetycznej muzyki mówią, między innymi, że są przeciwni dyskryminacji białych, że tożsamość, ziemia i krew to ich jedyne dziedzictwo, że zostali skrzywdzeni przez pokolenie mają '68, które próbowało odebrać im tradycję i autorytety, że młodość jest ich polityką. W spektaklu powtórzona zostaje struktura manifestu, ale, aby uzyskać na ekranie obraz zbliżony do tego, jaki można zobaczyć w oryginale, aktorzy muszą wykonywać komiczną choreografię podchodzenia do kamery i znikania sprzed jej oka.

Generation Identitaire jest przejawem międzynarodowego nacjonalistycznego ruchu (zapoczątkowanego we Francji) zwanego identytaryzmem, którego twarzą jest także wspomniany wcześniej Richard Spencer (o czym jednak nie mówi się w przedstawieniu). Zestawienie w spektaklu różnych głosów pokazuje, w jaki sposób prawicowe idee cyrkulują w czasie i przestrzeni, prowadząc do – jak piszą twórcy w programie – „nowej konstelacji ruchów politycznych, w której powraca widmo idei faszystowskiej”. A ponieważ cytaty ułożono w kolejności chronologicznej (z niewielkimi odstępstwami od tej reguły), przedstawienie stwarza wrażenie narastania agresywności konserwatywnego dyskursu. Ostatni cytat pochodzący z przemówienia inauguracyjnego prezydenturę Donalda Trumpa, potwierdzający, że skrajne poglądy mogą przynieść wyborczy sukces, stanowi zwieńczenie tej pesymistycznej wizji. Przykład Generation Identitaire

pokazuje natomiast, że prawicowa retoryka, podszyta nacjonalistycznymi poglądami, zainfekowała nie tylko polityków, ale przede wszystkim ich wyborców. Internet jest natomiast doskonałym narzędziem rozprzestrzeniania się faszyzującego dyskursu. Jakie mogą być tego konsekwencje, pokazują cytaty z wypowiedzi nastolatków (Amerykanina Erica Harrisa i Fina Pekki-Erica Auvinena), którzy w szkołach strzelali do swoich kolegów (pierwszy w 1999, drugi w 2007 roku).

Po zakończeniu przedstawienia wszyscy chętni mogą otrzymać od aktorów odcisnięty na prasie drukarskiej tekst, złożony z jednozdaniowych fragmentów pochodzących z dwunastu wypowiedzi cytowanych w spektaklu. Kolaż w czasie lektury okazuje się całkiem spójny, co umacnia poczucie, że celem było wskazanie podobieństw pomiędzy przywołanymi głosami. Ale teza, że politykę, kulturę i życie codzienne przenikają skrajne idee, zdaje się dość oczywista. W przedstawieniu brakuje zatrzymania się nad kolejnymi wypowiedziami, zastanowienia się nad tym, skąd się wzięły i kto jest ich adresatem. Często brakuje także wyjaśnienia, kim jest cytowana osoba, co może prowadzić do nieporozumień. Na przykład Warren Buffett, chociaż rzeczywiście powiedział, że jego klasa wygrała walkę, był doradcą prezydenta Baracka Obamy, a ledwie wspomniane w spektaklu „nowe prawo Buffetta” zakładało obciążenie najbogatszych Amerykanów dodatkowym podatkiem. Znamienne też, że w odciskanym na prasie drukarskiej tekście nie znajdziemy cytatu z manifestu Szczęśliwych Bezrobotnych, bo zupełnie nie pasuje on do pozostałych głosów. W formie musicalowego opisu aktorzy stawiają tezę, że brak pracy wiąże się z odzyskaniem czasu. Szczęśliwi bezrobotni stają się anarchistyczną grupą, która przeciwstawia się przymusowi produkowania, działania i dawania z siebie wszystkiego i która obnaża, jak bardzo praca (albo myślenie o pracy) dominuje wszystkie sfery życia człowieka. Ta scena, najciekawsza w całym spektaklu, nie zostaje, niestety,

stematyzowana, chociaż jako jedyna pokazuje jakiś sposób na przeciwstawienie się pesymistycznym głosom, które słyszymy w przedstawieniu.

2.

W *Modern Slavery* na białej ścianie stojącej na wprost widzów umieszczono odręczne notatki, wykresy, wydrukowane teksty, fotografie i mapy. W trakcie spektaklu aktorzy obok tych materiałów przypinają kolejne. Na środku ściany pozostawiono dwa puste prostokąty, które posłużą jako ekrany projekcyjne. Na jednym wyświetlane będą zdjęcia, mapy i teksty, omawiane przez aktorów w kolejnych scenach (siadając przy ustawionym na środku sali stole, na zmianę umieszczają materiały pod kamerą w reakcji na słowa wypowiedziane przez pozostałych), na drugim pojawiają się fragmenty nagrań zawierające komentarze ekspertów do omawianych zagadnień. Tak przygotowane pole gry sugeruje konwencję wykładu performatywnego i faktycznie, przedstawienie wiele zawdzięcza tej formie. Aktorzy tłumaczą, że postanowili zająć się tematem współczesnego niewolnictwa i bardzo klarownie wyznaczają granice swoich badań – nie interesują ich wszystkie nadużycia, na jakie narażeni są ludzie na rynku pracy, a jedynie formy zatrudnienia bez zapłaty, powiązane z przymusem, przemocą i zastraszaniem. Opowiadają, że przeprowadzili śledztwo dotyczące sprawy niewolniczego traktowania obywateli Ukrainy przez polskiego pośrednika Mirosława K., który odpowiadał za znajdowanie im (nielegalnego) zatrudnienia w znanych warszawskich restauracjach. Szczegółowo relacjonują, jakie artykuły przeczytali w czasie śledztwa, mówią, że spotkali się z kilkorgiem poszkodowanych, z dziennikarzem badającym sprawę, ze specjalistami z organizacji pozarządowych zajmujących się handlem ludźmi, że zaglądali do akt sądowych ze sprawy, a nawet uczestniczyli w konferencji naukowej poświęconej zjawisku *modern slavery*. Sprawozdanie z *researchu* brzmi imponująco. Niestety, szybko okazuje się, że groźba odpowiedzialności karnej

za ujawnienie informacji nieprzeznaczonych do publicznej wiadomości (głównie w związku z ochroną danych osobowych), uniemożliwia przedstawienie widzom zdobytej przez zespół wiedzy. Materiału ze śledztwa starczy więc tylko na jakieś pół godziny niemal trzygodzinnego, spektaklu. Zwrócenie uwagi na kwestię współczesnego niewolnictwa w modnych warszawskich lokalach jest jednak gestem cennym i wartym uwagi.

O badanej sprawie dowiadujemy się niewiele – że Ukraińcy byli kwaterowani w poniżających warunkach, że Mirosław K. odmawiał im wypłaty wynagrodzenia albo znacząco i bezprawnie owo wynagrodzenie zmniejszał, że pracowali nielegalnie w drogich lokalach w centrum Warszawy, że doświadczała aktów przemocy i zastraszania, a cały proceder trwał kilka lat. Mirosławowi K. pomagał ukraiński wspólnik – Borys. Z niemożnością ujawnienia innych informacji zespół stara się jakoś sobie poradzić. Na przykład Maciej Pesta w jednej ze scen wymienia trzy nazwy restauracji, w których za pośrednictwem Mirosława K. pracowali Ukraińcy. Chce powiedzieć więcej, ale wtedy przerywa mu Beata Bandurska, informując, że te nazwy pojawiły się w jednym z artykułów prasowych, pozostałe znają z rozmów z poszkodowanymi, ale nie mogą ich podać, bo nie posiadają podpisanych oświadczeń, że na wypadek wytoczenia przez któryś z lokali procesu o zniesławienie, osoba odpowiedzialna za przekazanie informacji ujawni się jako jej źródło. Pesta informuje jednak, że w zamian przygotowali mapę, na której zamieszczone w sprawę restauracje zaznaczono białymi plamami, ale z przesunięciem współrzędnych ich lokalizacji według stałego wzoru. Mapa, która zostaje pokazana, rzeczywiście daje pogląd na to, jak rozległy był problem nielegalnego zatrudniania Ukraińców. Mniej udane są sceny, gdzie, w miejsce zebranych materiałów zespół stara się podsunąć psychologiczne rozważania na temat relacji Mariusza K. z jego ofiarami czy wspólnikiem Borysem. Te rozgrywane

bardzo emocjonalnie sekwencje mocno kontrastują ze zdystansowaną narracją stosowaną w innych fragmentach przedstawienia.

Materiał na temat niewolniczej pracy w warszawskich restauracjach szybko się wyczerpuje i zapewne dlatego druga część spektaklu poświęcona jest sprawie obozów pracy dla Polaków we Włoszech (zorganizowanych i zarządzanych przez grupę polskich obywateli). To historia znacznie głośniejsza i lepiej opisana. Dzięki temu poznajemy liczne szczegóły sprawy, oglądamy dokładne mapy miejsca, w którym poszkodowani byli przetrzymywani, i zdjęcia z baraków, w których mieszkali. Dowiadujemy się o skali zjawiska, a nawet poznajemy pewne szczegóły z przebiegu postępowania sądowego. Nie zawsze zresztą trafnie rozegrane... W jednej ze scen Anita Sokołowska czyta zeznania poszkodowanej we Włoszech kobiety. Relacja jest wstrząsająca – ofiara nie tylko była zmuszana do ciężkiej pracy, zastraszana, poniżana i przetrzymywana w nieludzkich warunkach, ale także została wielokrotnie i brutalnie zgwałcona, o czym w zeznaniu szczegółowo opowiada. Sokołowska czyta relację łamiącym się głosem, pod koniec nie umie powstrzymać łez. Chwilę później informuje widzów, że taka historia mogłaby przydarzyć się ich bliskim, a następnie rozpoczyna opowieść o swojej rodzinie, której członkowie wielokrotnie emigrowali w poszukiwaniu zatrudnienia. Ale w rodzinie Sokołowskiej nie wydarzyła się żadna z dramatycznych historii, które zostały wcześniej przywołane w spektaklu. W celu uświadomienia prostej prawdy, że zdarzenia podobne do tych we Włoszech mogłyby być udziałem każdego, dokonuje się w ten sposób emocjonalnego zawłaszczenia prawdziwej historii. To zresztą znacznie osłabia mocną wymowę tych scen, które zostały utrzymane w faktograficznym tonie.

Problematyczny wydaje mi się też gest połączenia spraw Ukraińców w Polsce i Polaków we Włoszech. Pierwsza jest bowiem niedawna, jej ofiarami są przedstawiciele mniejszości narodowej coraz liczniej migrującej do Polski w związku

z konfliktem wojennym w ich kraju i przyjmowana tutaj bardzo niechętnie, często wrogo. W dodatku zdarzyła się w obliczu generalnego nasilenia się w naszym kraju ksenofobii, a jej głównym sprawcą był Polak. Druga sprawa pochodzi sprzed kilku lat, a jej bezpośrednim kontekstem jest zwiększenie migracji Polaków do państw zachodnich po przystąpieniu do Unii Europejskiej; tak zwane włoskie obozy pracy były jednak zarządzane przez Polaków. Społeczny kontekst, który umożliwił wykorzystywanie w Polsce właśnie Ukraińców czy Polaków we Włoszech, nie zostaje w przedstawieniu zarysowany, a różnice między dwiema sprawami nie są akcentowane. Nie mówi się też o dysproporcji w medialnym zainteresowaniu nimi. W drugiej części spektaklu do narracji włączone zostają także inne wątki – opowieść o uchodźcach z Syrii czy o dzieciach wykorzystywanych przy hodowli kreketek w Bangladeszu. Połączenie spraw Ukraińców w warszawskich restauracjach i włoskich obozów pracy oraz krótkich historii o przypadkach współczesnego niewolnictwa w innych częściach świata sprawia, że wyjściowe śledztwo i temat spektaklu ulegają rozmyciu.

Modern Slavery i Globalna wojna domowa utrzymane są w bardzo konsekwentnej estetyce, zakładającej redukcję kostiumów i rekwizytów, użycie prostej scenografii i podporządkowanie jej dyskursywnemu charakterowi przedstawień. Do obu zaproszeni zostali także świetni aktorzy, którzy swoje umiejętności nawiązywania i kontrolowania relacji z publicznością, sprawnego przekazywania informacji, kreatywnego scenicznego działania udowodnili już w Bydgoszczy. W czasie oglądania spektakli widać ich mocne zaangażowanie w podejmowane tematy i doskonale rozumienie celów stawianych sobie przez Biennale Warszawa. Przedstawienia wyreżyserowane przez Wodzińskiego i Frąckowiaka stanowią także próby testowania dyskursywnej skuteczności i scenicznej efektywności różnych form teatralnych – *Modern Slavery* korzysta

z prostoty wykładów performatywnych, choć czasem zbacza w kierunku psychologizmu; *Globalna wojna domowa* łączy uważne studiowanie retoryki politycznych wystąpień z elementami parodystycznymi czy kabaretowymi. Wodziński i Frąckowiak, choć wypełniają postawiony przez siebie samych postulat teatru interwencyjnego i zaangażowanego, różnie go rozumieją – pierwszy analizuje dyskurs polityczny w perspektywie transnarodowego przenikania języków i idei, drugi stara się zwrócić uwagę na konkretne zjawisko i skłonić do podjęcia przeciw niemu działań. Najciekawszym elementem programu Biennale Warszawa wydaje się jednak przede wszystkim to, że spektakle Wodzińskiego i Frąckowiaka nie funkcjonowały samodzielnie, a osadzone zostały w konstelacji innych działań i wydarzeń. To z kolei daje możliwość obiecującej wymiany między artystami, badaczami i działaczami, która może w przyszłości zaowocować utworzeniem miejsca będącego tygłem intelektualno-politycznym. ■

Bibliografia:

Miejsce spotkań, wymiany myśli, idei, wyobrażeń, rozmowa B. Frąckowiaka i P. Wodzińskiego z D. Wyżyńską, „Co Jest Grane”, 19 I 2018, nr 15, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/253824,druk.html> [dostęp: 23 IX 2018].

JUSTYNA WOTA

DWIE STRONY

Justyna Wota – absolwentka Wiedzy o Teatrze UJ.

Teatr Studio w Warszawie

ŻABY

reżyseria: Michał Borczuch,

dramaturgia: Tomasz Śpiewak, muzyka:

Bartosz Dziadosz, scenografia

i kostiumy: Dorota Nawrot, światło:

Jacqueline Sobiszewski, choreografia:

Paweł Sakowicz, premiera: 6 maja 2018

W *Żabach* Arystofanesa postać Dionizosa wyróżnia się niejednoznacznością tożsamością. Niejasne jest jej pochodzenie – sam nazywa się „synem dzbana”, nie określa go żadna płeć, wyraża zarówno homoseksualne, jak i heteroseksualne pragnienia i fantazje. W spektaklu Michała Borczucha Dionizos (Krzysztof Zarzecki) zostaje precyzyjnie scharakteryzowany już w pierwszej scenie. Należy do grupy heteroseksualnych mężczyzn, ma syna.

Zarzecki razem z Marcinem Pempusiem, Andrzejem Szeremetą i Janem Dravnelem rozpoczynają spektakl. Zasiadają na krzesłach na przodzie sceny i w swobodny sposób przytaczają rozmaite fakty dotyczące *Żab*, streszczają okoliczności powstania utworu. Niekiedy parodystycznie odgrywają poszczególne dialogi komedii. Co chwila przerywają, by zastanowić się nad pochodzeniem Dionizosa, starają się wytłumaczyć w prostych słowach cel jego misji. Aktorzy rozmawiają jednak nie tylko o *Żabach*, ale lekko, czasami rubasznie wypowiadają się na temat własnej orientacji, preferencji seksualnych i nastawienia do homoseksualistów. Rozważają, na ile są wobec nich tolerancyjni, a w jakim stopniu ich naprawdę akceptują. Tekst Arystofanesa napędza rozmowę, daje pretekst i odwagę do coraz bardziej intymnych, szczerych, czasami wręcz szokujących zwierzeń. Formułowane przez aktorów

przemyslenia odnoszą się do głównego problemu poruszanego w spektaklu: możliwości odkrywania własnej tożsamości.

Działania aktorów zmierzają do próby zainscenizowania momentu zejścia Dionizosa do Hadesu. Nie oznacza to chęci wstąpienia w mityczną krainę umarłych, a raczej chwilowe zatrzymanie się w podświadomości, dotarcie do źródła osobowości i magazynu doświadczeń, które konstytuują tożsamość człowieka. Zarzecki pozostaje na krześle, a jego twarz wkomponowana jest w wejście do przepaści, którą tworzy ogromna rura. Szeremeta i Dravnel z pistoletem w dłoni poruszają się po okręgu w *slow motion*, a Pempus czyści wąz monotonnym, spokojnym ruchem pędzla. Na małym ekranie, umieszczonym po prawej stronie sceny, wyświetlana jest, rejestrowana na żywo, próba chóru *Żab*, złożonego z aktorek: Dominiki Biernat, Moniki Obary, Haliny Rasiakówny, Eweliny Żak i Moniki Niemczyk. Wspólnie ćwiczą kwestie z dramatu, przekrzykują się nawzajem, ustalając kolejność wypowiadanego tekstu. Ostatecznie ich starania na nic się nie przydadzą, gdyż aktorki nie wejdą w dialog z Dionizosem, jak w dramacie, ale pozostaną w tle, dekoncentrując widza generowanym hałasem. Kilka planów, na których rozgrywane są powtarzające się czynności, transowa muzyka i spokojny ton głosu Zarzeckiego silnie oddziałują na widza. Specyficzny rytm sceny wprowadza odbiorcę w niezwykle intensywny, a jednocześnie męczący i irytujący stan emocjonalny, aby w pewnym stopniu odczuł przytłoczenie, o którym mówi aktor. Misja Dionizosa, polegająca na sprowadzeniu z podziemi „wieszczka nad wieszczce”, aby podniósł na duchu pozbawionych autorytetu Ateńczyków, zostaje w spektaklu utożsamiona z misją nałożoną na każdego człowieka. Z jednej strony, to „obowiązek prokreacji”, w kontekście

którego można odczytać monolog Zarzeckiego. O nim przypominają również doczepione ciężowe brzuchy chórzystek. Z drugiej, tekst wypowiadany przez podróżującego Dionizosa jest analizą ludzkiego losu jako ciągu spełniania nieskończonej liczby powinności wytworzonych przez społeczeństwo, regulowanych normami kulturowymi. Nie wymienia konkretnych zadań postawionych przed człowiekiem, ponieważ widzi je dopiero w przyszłości. Dlatego wędrowkę Dionizosa można rozpatrywać jako moment narodzin, od którego rozpoczyna się proces socjalizacji, wpływający na kształtowanie tożsamości. Zarzecki wielokrotnie próbuje przerwać podróż do Hadesu, prosi Charona (Jan Sobolewski), aby zatrzymał choć na chwilę łódź. Pyta, czy może jeszcze w niej pozostać, wyrwać się na moment spod presji, wynikającej z narzuconej od urodzenia odpowiedzialności. Charon nie wchodzi w dialog z Dionizosem, chociaż dyryguje tempem wygłaszanych przez niego kwestii. Tonem przypominającym elektroniczny modulator głosu nieubłagalnie odlicza w języku angielskim, jakby wymuszał wypowiadanie kolejnych wersów. Sobolewski jako demoniczny przewoźnik jest mistrzem ceremonii, rządzi przebiegiem akcji, narzuca rytm. Reżyser odwraca porządek świata przedstawionego w tekście Arystofanesa – to właśnie Charon, nie Dionizos, wyróżnia się tajemniczą osobowością. Oprócz wyliczanki nie wypowiada żadnej kwestii, przenikliwie patrzy na widownię, wykonuje dziwne ruchy i gesty, a jego beznamiętny spokój przeraża. Charon/Sobolewski zmusza do wkroczenia w inną rzeczywistość Dionizosa/Zarzeckiego, który podkreśla swoją obawę przed dotarciem do celu. Przewoźnik doprowadza do nieuchronnej konfrontacji z „obcym” światem. Reprezentowana przez Sobolewskiego perspektywa homoseksualisty,

wyeksponowana wyraźniej w drugiej części spektaklu, w pierwszej scenie wkrada się w narrację prowadzoną przez heteroseksualistę. Wraz z rozwojem wydarzeń obie opowieści zaczynają się przenikać, widać, jak trudno jest prowadzić opowieść wyłącznie z jednej strony. Jedna narracja zostaje przełamana „opozycyjną”, by podkreślić ich wspólne elementy, albo też wytknąć dzielące obydwie perspektywy stereotypowe lęki.

Spektakl Borczucha złożony jest z obrazów, które zazwyczaj kończy *blackout*. Jeden z nich został skomponowany z fragmentu powieści *Kurtyzana i pisklęta* Krzysztofa Niemczyka. Istotne jest, że tytułową bohaterkę gra siostra pisarza-homoseksualisty, Monika Niemczyk. Odtwarza ona wyobrażenie brata-geja o heteroseksualnej kobiecie, wciela się w jego wymyśloną, karykaturalną projekcję kobiecości. Pozostali aktorzy towarzyszą Niemczyk w odgrywaniu scen z powieści. Ich gesty są mechaniczne, potrzebne jedynie do przedstawienia kolejnych sytuacji, co kontrastuje z przerysowaną, emocjonalną grą Niemczyk. Aktorka kończąc scenę, stwierdza, że „nigdy nie interesowała się orientacją seksualną brata”. Rozbieżność między odegraniem roli a jej podsumowaniem wzbudza dezorientację. Aktorzy budują w widzach poczucie, że wypowiedzane opinie, przytaczane doświadczenia są rzeczywistością ich prywatnymi przemyśleniami i przeżyciami. Wrażenie to wzmacnia scena, podczas której odbywa się krótka ankieta. Aktorzy, przemieszczając się po scenie, odpowiadają na zadawane sobie wzajemnie pytania dotyczące kwestii seksualności. W ankiecie znajdują się bardzo intymne i osobiste pytania: kto odbył stosunek z partnerem tej samej płci, kto kiedykolwiek poddał się testowi na HIV, kto ma/miał w rodzinie krewnych homoseksualistów. Aktorzy silnie akcentują swoje stanowisko, przemierzając scenę zdecydowanym krokiem, z uśmiechem, w pełnym świetle reflektorów. Manifestację „krępujących” wyznań kończy wspólny taniec do dyskotekowego przeboju *La Passion* Gigiego D'Agostino. Zaakcentowanie radości

spowodowanej uwolnieniem od tabu, dla wizualnego kontrastu, odbywa się w zupełnej ciemności. „Impreza” trwa dłuższą chwilę, gdyż tańczących aktorów widać dopiero po chwili, wzrok musi przyzwyczaić się ogarniającego salę mroku.

W drugiej części spektaklu narracja zostaje zdominowana przez Jana Sobolewskiego i Roberta Wasiewicza.



Opowieść prowadzona z homoseksualnej perspektywy, zgodnie ze strategią ustanowioną w pierwszej części, jest konfrontowana ze spojrzeniem heteroseksualistów. Temat męskiego homoseksualizmu został pokazany przez pryzmat relacji: gej (Wasiewicz) i przyjaciółka hetero (Biernat) oraz: gej i przyjaciel hetero (Pempuś). Początkowo rozmowy dotyczą doświadczeń erotycznych. Wasiewicz, reprezentujący wrażliwego, romantycznego geja, zwierza się Biernat z aktu seksualnego z kobietą. Z nadmierną czułością opowiada o towarzyszących mu wyrzutach sumienia związanych z przedmiotowym podejściem nie tyle do kobiety, ile do drugiego człowieka. Biernat podejmuje grę ze stereotypem, naiwnie podkreślając, że „jest taki dobry, dba o partnera”. Sobolewski spośród

licznego grona pięciuset kochanków wybiera i „zaprasza” na scenę kilku. Po kolei, wskazując na puste miejsca na scenie, podaje konkretne imiona, fakty, sytuacje. Opowieści aktorów gejów przytaczane są z lekkością, humorem i dystansem. Podważony zostaje też ostry podział między hetero- i homoseksualną perspektywą. Przykładem może być wtargnię-

cie na scenę przebranego w kobiecie kostium Zarzeckiego czy – w ostatniej scenie – chwila, gdy Wasiewicz zwierza się z najpiękniejszego wspomnienia miłosnego Sobolewskiemu i Marcinowi Pempusiowi. Przyjaciół, należący w spektaklu do grupy heteroseksualistów, przebrany jest w szkocki strój, złożony z kraciastej koszuli i spódnicy. Pempuś pomaga Wasiewiczowi odtworzyć przed Sobolewskim romantyczną historię miłosną. Biorąc udział w realizacji wspomnienia, z pewnym oporem odgrywa rolę mężczyzny, o którym opowiada kolega-gej. Choć retrospekcja dotyczy jedynie wspólnego obserwowania zachodu słońca w taksówce i krótkotrwałego dotknięcia dłoni, Pempuś przesadnie odgrywa paraliżujące zawstydzenie, wynikające z uczestnictwa w odtwarzaniu

wspomnień dotyczących gejowskiego romansu. Ciągłe przerywa rekonstruowaną na scenie opowieść, potakując głową z fałszywym zrozumieniem, boi się dotknąć dłoni Wasiewicza. Doskonale obnaża hipokryzję, która niekiedy tkwi w szumnym identyfikowaniu się z tolerancyjną postawą wobec homoseksualizmu. Z drugiej strony rola Pempusia i Zarzeckiego nie jest do końca zdefiniowana, a ich obecność, podkreślona specyficznym kostiumem i brakiem wypowiedzianych kwestii, niejednoznaczna.

Poza ogromną rurą, którą aktorzy demontują i przestawiają w trakcie gry, istotnymi rekwizytami w spektaklu są wazy. Halina Rasiakówna kilka razy przechodzi wzdłuż sceny, niosąc gliniane naczynie, albo oświetlona przez punktowe światło, rozpaczliwie krzyczy w jego głąb. Wasiewicz i Biernat powierzają glinianym misom, które sami wytoczyli podczas spektaklu, sekretne erotyczne wspomnienia. W innej scenie aktorzy, ustawiając się profilem do widzów, imitują powolnymi ruchami gesty postaci przedstawionych na antycznych wazach. Wnętrze i zewnątrz, zarówno waz, jak i rury, której środek wypełnia gładki materiał, a wierzch pokryty jest osadem, stanowią metaforę ludzkiej natury. Wydaje się, że środek wazy, do którego aktorzy próbują „wlać” swój głos, osobiste wspomnienia, to symbol ludzkiego wnętrza. Pozbawione malowideł, czyste wnętrze kontrastuje ze stroną zewnętrzną, która odzwierciedla drugie oblicze osobowości człowieka, narażone na obce ingerencje, wpływy, czas. Wewnętrznej przestrzeni nadana jest w spektaklu wyższa wartość niż zewnętrznej stronie, kształtowanej przez społeczeństwo. Odsłaniając wpojone wyobrażenia, twórcy starają się skonfrontować zarówno siebie, jak i widzów, z powszechnym, wyidealizowanym wyobrażeniem o antyku, kreowanym i powielanym przez kulturę. W jednej ze scen Ewelina Żak rozmawia z dojrzewającym synem, Minotaurem, a on odpowiada na jej pytania wyłącznie przeraźliwym

rykiem. Aktor, odgrywający we wnętrzu rury potwora z labiryntu, zastygając w różnych pozycjach, przypomina antyczne malowidła. Jego sylwetka nie jest oświetlona, publiczność widzi zaledwie cień postaci. Szukająca syna matka wchodzi do rury, nawołuje go, zaglądając do wnętrza. Następnie rozmawia z Zarzeckim o popularnych w antyku stosunkach homoseksualnych uczniów i ich mistrzów-nauczycieli. Jednak osoba, której dotyczy rozmowa, pozostaje niewidoczna, niema. Reżyser po raz kolejny odwraca porządek – to wnętrze jest bardziej interesujące niż zewnątrz. Główną intencją spektaklu Borczucha jest wywracanie na lewą stronę, przypatrywanie się dwoistości jednostki nie tylko w aspekcie seksualności, ale także na poziomie społecznym czy historycznym.

Z tekstów *Żab*, *Chmur* i *Ptaków* pozostało w spektaklu zaledwie kilka fragmentów, większą część scenariusza wypełniają aktorskie improvizacje. Język spektaklu, w którym słowa komedii zostały zastąpione potocznym, niekiedy wulgarnym językiem, stanowi narzędzie do budowania bezpośredniej relacji z widzem, mówienia wprost o podejmowanych w przedstawieniu problemach. Podczas spektaklu powstają wątpliwości, czy komedie Arystofanesa są niezbędne do mówienia o seksualności, a także czy główny temat spektaklu nie rozplywa się w przydługich scenach i w rozległym horyzoncie znaków i metafor. Atutem jest wyjątkowa energia, którą emanuje gra aktorów, obecnych na scenie niemalże przez cały czas. Napędzają dynamikę sytuacji scenicznych, nieustannie wykonują mniej lub bardziej złożone zadania, są pochłonięci współtworzeniem scenicznego świata. Wzmacniają jego siłę oddziaływania własną prywatnością, która zdecydowanie jest najważniejszym składnikiem spektaklu Borczucha. ■

BEATA GUCZALSKA

WAŻKA CZY KAMIEŃ

Beata Guczalska (b.guczalska@interia.pl) – teatrolog i krytyk teatralny, absolwentka teatrologii UJ, prorektor AST im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Autorka książek: *Jerzy Jarocki – artysta teatru* (1999), *Aktorstwo polskie. Generacje* (2014), *Trela* (2015).

Nowy Teatr w Warszawie

WYJEŻDŻAMY

na podstawie: *Pakujemy manatki*

Hanocha Levina

tłumaczenie: Jacek Poniedziałek,

reżyseria: Krzysztof Warlikowski,

opracowanie tekstu: Krzysztof

Warlikowski, Piotr Gruszczyński,

scenografia, kostiumy: Małgorzata

Szczęśniak, muzyka: Paweł Mykietyn,

reżyseria światła: Felice Ross, ruch:

Claude Bardouil, animacja i wideo:

Kamil Polak, dramaturgia: Piotr

Gruszczyński,

premiera: 14 czerwca 2018

Na kolejnym przedstawieniu z premierowej serii (premierą określa się tu każde z sześciu pierwszych przedstawień) obszerna widownia Nowego Teatru jest szczelnie wypełniona. Bilety nie są tanie, niechętnie wydawane są wejściówki czy zaproszenia, a mimo to dostać się na spektakl jest niezwykle trudno. Wśród publiczności dominują czterdziesto- i pięćdziesięciolatkowie, dobrze sytuowana klasa średnia, z Warszawy i nie tylko. (Trochę jak w berlińskiej Schaubühne, z tą różnicą, że tam jest znacznie więcej zdecydowanie starszych widzów, a i dostać się na spektakl jest łatwiej). Mieszczańska publiczność? Mieszczański teatr? Nie

odbieram tego w ten sposób, choć ktoś niechętny mógłby tak powiedzieć. Myślę, że dla większości widzów to nie mieszczański snobizm jest powodem długotrwałych nieraz starań o bilety. To po prostu wierni odbiorcy teatru Warlikowskiego, może ci, którzy w czasach studenckich chodzili na *Hamleta* na Marszałkowską albo na *Poskromienie złoŹniczy* do Dramatycznego. I uważają ten teatr za swój, znają świetnie jego aktorów, klimat, powtarzające się rozwiązania scenograficzne, tematy opowieści. Dzieli wrażliwość z jego twórcami. Reżyser i większość jego zespołu należą do tego samego pokolenia, co ich widzowie: ludzie urodzeni w latach sześćdziesiątych i siedem-

– skojarzenie z powstałym przed trzynastu laty *Krumem* wydaje się zasadne, przynajmniej z pozoru. Nie tylko powrót do dramaturgii Levina, ale i podobieństwo postaci, miejsca akcji, atmosfery sprawiają, że nowy spektakl sprawia wrażenie dalszej części tamtego. Lecz jest to skojarzenie tyleż słuszne, co nietrafne – a ściślej, dalece niepełne. W *Wyjeżdżamy* reżyser i scenarzysta przenoszą nostalgiczny, realistyczny świat smutnej prowincji na inny poziom, nadają mu całkiem inny wymiar. To już nie jest melancholijna, refleksyjna opowieść o niespełnieniu, niemożności ucieczki od siebie i rytuałach odchodzenia, ale rzecz o pamięci i duchach, o śmierci i przeszłości,

ich – a wraz z nimi i nas, widzów – do śmierci.

Pakujemy manatki – tak brzmi oryginalny tytuł dramatu Levina, pod którym był w Polsce wystawiany (w realizacji Iwony Kempy w Toruniu, w roku 2007). Zmiana tytułu w inscenizacji Nowego Teatru sygnalizuje nie tylko inne podejście do materii dramatycznej, która w tym ujęciu traci charakter obyczajowej opowieści z elementami groteski. Scenariusz, podpisany przez Warlikowskiego i Piotra Gruszczyńskiego, zawiera fragmenty wielu innych dramatów Levina (*Jacobi i Leidenthal*, *Szyc*, *Morderstwo*, *Wielka nierządnicza Babilonu*, *Wszyscy chcą żyć*, *Chefec*), ale także teksty z zupeł-



dziesiątych. Obie strony są wierne sobie, twórcy nie szukają na siłę znacznie młodszej publiczności, nie próbują dogodzić jakimś dzisiejszym Młodziakom. Symbioza nadawania i odbioru jest podczas spektaklu wyraźnie odczuwalna. (Piszę to w nawiązaniu do pojawiających się w recenzjach uwag, że „Warlikowski świetnie robi teatr Warlikowskiego” i „nie zaskakuje” – prawdę mówiąc, nie wyobrażam sobie poważnego artysty działającego z intencją zaskoczenia znudzonych odbiorców, a nie pod wpływem własnych impulsów twórczych).

Wyjeżdżamy może wyglądać jak zwrot ku przeszłości własnego teatru

od której nie można uciec. Chodzący po scenie ludzie to zarazem żywe postaci i widma, duchy – powrotnicy, figury z legend i przypowieści. Powtórzenie *Kruma* jest tutaj powtórzeniem-przetworzeniem. Repryzą, zwracającą uwagę na sens artystycznego gestu. Jak u Kantora, nieprzypadkowo przywołanego w przedstawieniu. Spojrzenie reżysera skupia się tyleż na wywiezionych z dramatu Levina postaciach, ile na aktorach, którzy znów, po trzynastu latach, te postaci odgrywają. Jeśli Jacek Poniedziałek jako Dani jest Krumem po piętnastu latach, a Maja Ostaszewska Cyporą-Trudą, to głównym aktorem tej operacji jest czas, przybliżający

nie innych rejonów. W tym dwa najważniejsze: *Nigdy tu już nie powrócę* Tadeusza Kantora i *Życie osobiste* Henryka Grynberga. Umierający Szabtaj Szuster (Zygmunt Malanowicz) przemawia słowami pochodzącymi z monologu Kantora – Odysa: „Za chwilę wejdę do tej nędznej i podejrzanej łodzi. Szedłem do niej długo, nocami, bezsennymi. Szedłem na spotkanie, nie wiem, z widmami, czy z ludźmi. [...] Wszyscy byli biedni, z dna, wykołujeńcy, żżarci przez życie. Wszyscy umarli”. W domu Globczików pojawia się manekin matki, o rysach grającej ją aktorki i zarazem rodem z *Umarłej klasy*. Bianka Szuster wspomina wyjazd

z Polski w sześćdziesiątym ósmym i opowiada: „...w Polsce w jednej takiej komedii, pamiętam, aktor wychodził na proscenium i głośno się zastanawiał: «Jechać? Nie jechać?» A widownia nagle jednomyślnie odpowiadała «Jechać!». A chodziło o zupełnie inny wyjazd”. Potem upomina się o rodzinną kamienicę w Warszawie, przy Noakowskiego 16. Izraelska prowincja z dramatu Levina rozszerza się na Polskę i Amerykę, na Polskę wojenną i tę z sześćdziesiątego ósmego... Jest wszędzie tam, gdzie są Żydzi – wieczni tułacz. W scenografii Małgorzaty Szczęśniak przybiera postać jakiegoś Nigdziebądź, nie-miejsca: na sterylnie zakomponowanej scenie są szyby z pleksi i nieliczne, nieprzyjemne kanapy, krzesła, fotele, jest i łazienka-więzienie. W pustej, zimno oświetlonej przestrzeni ludzie odgrywają na chwilę swoje istnienie. Mimo tak wielu tekstów rozmaitej proveniencji scenariusz jest świetnie skomponowany, nie widać szwów, całość wydaje się jednolitą dramatyczną konstrukcją.

W warstwie narracyjnej *Wyjeżdżamy* przypomina trochę *Nasze miasto* Wildera: portret małego miasteczka, może tylko dzielnicy albo jednej ulicy, pokazany poprzez obraz życia kilku rodzin. Szabtaj Szuster wędruje do łazienki, nie może się wypróżnić od kilku dni; w zmaganiach towarzyszą mu duchem (choć z różnym zaangażowaniem) żona Bianka (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) i córki, Bella (Magdalena Popławska) i Nina (Jaśmina Polak). Szabtaj umiera pierwszy – w oryginalnej wersji dramat ma podtytuł „komedia na osiem pogrzebów” i rzeczywiście kolejne pogrzeby wyznaczają rytm życia społeczności. Rodzina Globczików to Lola (Dorota Kolak) i Munia (Wojciech Kalarus), straszni mieszczańscy w średnim wieku, ich syn Zigi (Piotr Polak) i babcia, Boba Globczik (Jadwiga Jankowska-Cieślak). Wszystkie wysiłki małżeńskiej pary krążą wokół prób pozbycia się babci, wysyłanej na leczenie do zakładów opiekuńczych, najpierw otwartych, w końcu – zamkniętych. Babcia nie chce wyjechać, ucieka na dworcu, ucieka z autobusu i z sanatorium, uparcie

powraca. Boba Globczik milczy, Zigi się jąka. Przemawia głównie Munia, mąż i ojciec, który potrafi dobrać argumenty dla własnej nikczemności. Do czasu: kiedy już wydaje się, że na dobre pozbył się matki, umiera nagle, nad talerzem zupy. Cypora (Maja Ostaszewska) i Motke (Marek Kalita) Czokorci są skłóconym, niedobrym małżeństwem, dorabiającym się kolejnych potomków; Cypora jest ciągle w ciąży, a ze swej zdolności do rodzenia czyni bezwzględny argument przetargowy. Jest matką, i dlatego ma prawo wyrzucić z mieszkania garbatego brata Motkego. Garbus Avi (przeistoczony Zygmunt Małanowicz, z intrygującą blond grzywą) wydaje się szczęśliwszy od pogardzających sobą nawzajem małżonków. Są w tej społeczności samotne matki jedynych synów: Henia Gelertner (Ewa Dałkowska), wieloletnia wdowa, która płacze się po domu w nocnej koszuli, narzeka i zrządzi, i jej syn Dani (Jacek Poniedziałek), mocno dorosły, lecz niezdolny do wybrania jakiegoś konkretnego wariantu własnego życia. I Cyła Hofszetter (Monika Niemczyk) – jej syn Amacja (Bartosz Gelner) wraca z Ameryki, chce przedstawić matce amerykańską narzeczoną, która wkrótce przyjedzie: za tydzień, dwa, może miesiąc... Zamiast ślubu zdarza się pogrzeb: Amacja zapada na guza mózgu i umiera. Są jeszcze inni: osobni, obcy, przybysze. prostytutka (Agata Buzek), która obsługuje Daniego i Aviego, a w końcu decyduje się na wyjazd do Szwajcarii, bo zmniejszające się z wiekiem potrzeby klientów nie pozwalają jej utrzymać. Alberto Pinkus z Argentyny (Andrzej Chyra), lowelas i kabotyn, jest mówcą pogrzebowym, ale nie potrafi powiedzieć o zmarłym żadnego zdania, za to świetnie wychodzi mu uwodzenie świeżych wdów. I wreszcie Amerykanka, Angela Hopkins (Magdalena Cielecka), blond piękność z Ameryki, spełniony sen męskiej części miasteczka. Angela jest do bólu stereotypową, irytującą amerykańską turystką, cały czas filmującą siebie telefonem na kijku do selfie, nadającą dla fanów swojego vloga reportaż z podróży. Angela bez przerwy paple

po angielsku, wykrzykuje „oh my God” i nie może się nadziwić, że ludzie tutaj tacy smutni... Wszystkie te licznie zgromadzone postaci – dzieci i wnuki ocalonych – przychodzą z izraelskiej prowincji Levina i z powojennej Polski, z szerokiego świata żydowskiej diaspory. Ale przychodzą w równej mierze – jako aktorzy – z *Oczyszczonych* i z *(A)pollonii*, z *Aniołów w Ameryce*, *Hamleta* i *Francuzów*.

Trzy sceniczne pokolenia różnią się pod względem wyjazdowych planów, chociaż chyba wszyscy podobnie odczuwają typową dolegliwość prowincji: odczucie, że „życie jest gdzie indziej”. Może w mieście wojewódzkim, a może w stolicy, na pewno w Nowym Jorku, Szwajcarii, Londynie. „Ach, jest gdzieś świat, obce języki, lecz nie tu”. Życie na prowincji pozbawione jest znaczenia, niczego ważnego nie da się tu zrobić. Nikt się o nas, żyjących tutaj, nie dowie, nie pokaże nas telewizja, nie wydrukują informacji gazety. To prawie tak, jakbyśmy w ogóle nie żyli. Młodzi chcą wyjechać: jednym się to udaje, decydują się na wyjazd szybko i z entuzjazmem, jak Nina i Eli. Inni, mimo długich planów i podchodów, nie są zdolni nawet wsiąść do autobusu. Jedni wyjeżdżają z nadzieją, inni sceptycznie, ze świadomością, że Londyn wcale na nich nie czeka, samotność jest wszędzie taka sama, ale przynajmniej telewizja lepsza. Jedni znikają na zawsze, inni wracają, choćby tylko po to, by na pogrzebie krzyknąć do zgromadzonych: „Świnie!”. Starsi wyjazdów nie planują, lecz także wyjeżdżają: w trumnie, na drugą stronę bytu, do krainy zmarłych, może w niebyt. Odbyna się tu jakiś dziwnie symetryczny ruch wahadłowy: wyjazd – pogrzeb. Choć prawdę mówiąc, te nieplanowane wyjazdy dotyczą nie tylko najstarszego pokolenia, umierają również ludzie w sile wieku (Alberto Pinkus, Munia Globczik), a nawet, całkiem niesprawiedliwie, młodzi, jak Amacja, który dokonał wyłomu w powtarzającym się scenariuszu: wyjechał z powodzeniem, wrócił i umarł.

Na dobrą sprawę nie wiadomo, kto tu jest żywy, a kto martwy. Henia Gelertner mówi o sobie: „Napiszcie

mi na grobie: «Zmarła w ósmym roku życia». Potem już nigdy nie żyłam». Ożywia się, kiedy przychodzi Cwi, jej ukochany, młodo zmarły mąż. Wtedy Henia żyje naprawdę. Więc po której stronie się znajduje? Po jej pogrzebie Dani spostrzega, że matka była zaporą, chroniącą go przed śmiercią: to ona odbierała stopniowo zadawane przez śmierć ciosy. A teraz „nic mnie już od niej nie dzieli”. Henia i Cwi zabierają syna na spacer.

Boba Globczik – świetna kreacja Jadwigi Jankowskiej-Cieślak – w upokarzających scenach rodzinnych milczy jak zaklęta, choć nie dlatego, że jest zdemencją staruszką. Przeciwnie – Boba jest wytworną i zarazem ekstrawagancką starszą panią, może była hipiską albo artystką. Milczy, bo nie ma nic do powiedzenia w mieszczańskim, pazernym świecie syna i synowej. Jest z innego świata – może tylko mentalnie, a może dosłownie? Jej powroty są jak zjawianie się ducha; umiera w tańcu. I wreszcie się odzywa: mówi do Amerykanki Angeli, którą przejrzała na wylot: „Po czyją głowę przyjechałaś, Judith, Żydóweczko?”. Odślania tajną misję Angeli: jej żydowscy dziadkowie przed śmiercią zabronili jej jechać do Izraela, Angela chce się dowiedzieć, przed czym chcieli ją uchronić, jaką tajemnicę skrywał ten zakaz; chce również odnaleźć ślady żydowskich przodków. Może sama jest ich wysłanniczką, duchem, który przybrał karykaturalną postać turystki?

Motke Czкори dokonuje emancypacji spod twardego pantofla żony – po śmierci Alberta staje się mówcą pogrzebowym z powołania, angażuje się w swoją misję, wygłaszając filozoficzne przemowy. Po śmierci Heni może powiedzieć, że była skromna, uczciwa, służyła rodzinie, przeszła przez życie w ciszy. Ale to przecież nie wszystko, gdzieś musi tkwić sedno rzeczy, istota jej życia, do której nie umiemy dotrzeć. „Przecież oprócz strachu przed chorobą musiało być coś jeszcze, co nie zostało powiedziane, życie, które nie zostało przeżyte.

Rzecz jasna, nie przyszliśmy na świat, żeby narzekać na swoje choroby. Ale też nie przyszliśmy na ten świat, żeby liczyć pieniądze. Ani, żeby grać w brydża”. A więc – po co? O tym właśnie milczymy. „Staje się jasne, że w najważniejszej sprawie milczeliśmy. Roztrwoniliśmy ją i zlekceważyliśmy”. I teraz nie wiemy, czy życie Heni miało jakiegokolwiek znaczenie. Czy było jak jednodniowy żywot owada, czy jak kamienia, który, niedostrzeżony, trwa całą wieczność i czasem nawet zmienia bieg lawiny.

Podczas każdego z pogrzebów pojawia się, wyświetlane w dużym rozmiarze, zdjęcie żegnanej przez żałobników osoby. Zdjęcie z młodości, pogodne, roześmiane, zrobione gdzieś w plenerze, może podczas wakacji. Są to prywatne fotografie z przeszłości aktorów spektaklu. Gdy kończą się pogrzeby, na ekranie wyświetlają się – również prywatne – zdjęcia aktorów-postaci, które w przedstawieniu nie umierają. Z wymownymi datami: pierwsza z nich, data urodzenia, jest w każdym przypadku autentyczna, druga odsyła do przyszłości: 2035, 2020. Ten mocno znaczący i poruszający gest wpisuje aktorską wspólnotę w cały szereg innych porządków.

Wyjeżdżamy jest spektaklem refleksyjnym – fascynuje swoją kruchą materią, porusza osobistym wymiarem. Także tym, jak subtelnie dotyka bardzo aktualnych nastrojów i dylematów swojej publiczności (jest właściwie wariacją na odwieczny polski temat: „trzeba stąd wyjechać”). Reżyser wyrzeka się kunsztownych i wyrazistych rozwiązań scenicznych, aktorzy grają ścisłym tonem, nie pokazując całej swojej skali. Przedstawienie nie jest obliczone na moc uderzeniową, jaką mieli *Oczyszczeni* czy *(A)pollonia*, ale na efekt pamięci, który pracuje dłużej i głębiej. ■

MAKSYMILIAN WRONISZEWSKI

„ARTYSTYCZNA UCZTA”

Maksymilian Wroniszewski – doktorant Filologicznych Studiów Doktoranckich na UG; publikował m.in. w: „Teatrze”, „Obiegu”, „Blizie”, „Artluku”, „Ha!arcie”. Współredaktor i współautor katalogów *Grzegorz Kłaman. Polonia* (2016) i *Kino według Marii Janion* (2016).

Teatr Wybrzeże w Gdańsku

Eurypides

TROJANKI

reżyseria: Jan Kłata, współpraca

dramaturgiczna: Olga Śmiechowicz,

scenografia i kostiumy: Mirek

Kaczmarek, muzyka: Michał Nihil

Kuźniak, ruch sceniczny: Maćko

Prusak, premiera: 8 września 2018

Trojanki Jana Kłaty okazały się przede wszystkim zaskoczeniem. Wiele wskazywać mogło na to, że krytyczny potencjał dramatu Eurypidesa, który reżyser podkreślał w przedpremierowych wywiadach, jego antybrązowniczy charakter i dekonstrukcyjne ostrze, wymierzone w ufundowany na zbrodni i wykluczeniu, scalający wspólnotę mit, pozwolą wpleść w tkanę spektaklu polityczne aluzje i „patriotyczne” metafory. W jakimś sensie oczekiwania te podbiła także zaproszenie do współpracy dramaturgicznej Olgi Śmiechowicz, autorki wydanej ledwie kilka dni przed premierą rozprawy, poświęconej politycznej recepcji greckiego teatru (*Didaskalia do historii. Teatr starożytnej Grecji i jego kontekst polityczny*), w której analizuje ona obecne w antycznych dramatach propagandowe tropy, przedstawiając autorów niektórych z nich niemalże jako – jakbyśmy dziś powiedzieli – twórców „politycznie

zaangażowanych”. Ponadto wystawienie *Trojanek* zaplanowane zostało na dwa miesiące przed setną rocznicą odzyskania niepodległości, w czasie, gdy nastrój narodowego rozgorączkowania coraz wyraźniej daje się wyczuć w medialnym przekazie. W końcu zaś nie bez znaczenia dla tych przedpremierowych przypuszczeń pozostawał fakt, że reżyser po głośnym rozstaniu z Narodowym

gdzieniegdzie dopisując – a właściwie implantując z innych utworów tragika (*Hekabe*, *Helena*) – partie postaci, które, choć kluczowe dla przebiegu wojny trojańskiej, w *Trojanekach* nie występują (Agamemnon, Odyseusz), albo tych, których historia domaga się dopowiedzenia (Menelaos, Helena). Tylko rozbrzmiewające cyklicznie gitarowe riffy Kasandry (Małgorzata Gorol), równie szalonej,

scenografii. Rzecz dzieje się na pamiętającym najkrwawsze potyczki piaszczystym trojańskim wybrzeżu, gdzie zgrupowane zostają kalekie manekiny. Może to posągi bogów, których zniszczenie miało rozsierdzić i Posejdona, i Atenę, może roztrzaskane pomniki trojańskich herosów, mityczne spoiwo wspólnoty, a może szczątki obrońców Ilionu, jego „terakotowa armia” – nieobecny zunifikowany „męski podmiot” Troi.

Trojanki Klaty zapowiadane były jako spektakl o dojrzwaniu ofiar do zemsty. Dobrze akcentuje ten charakterologiczny rys występująca gościnnie Małgorzata Gorol w roli Kasandry, która w krótkiej, ale sugestywnej początkowej partii poprzysięga krwawą zemstę na rodzie Agamemnona. Zemsta jest też – przede wszystkim – siłą skalającą rozbity psychikę Hekabe. Koi jej rozpacz, przejawiającą się w autoagresywnych porywach i lamentacyjnym zawrodości. Tylko nadzieja zemsty pozwala jej twardo i rzeczowo rozmawiać z Menelaosem (Grzegorz Gzyl) o przyszłości niewiernej Heleny (Katarzyna Figura), której śmierci pragną oboje. Problem z recepcją gdańskiego spektaklu polega jednak na tym, że pisząc o *Trojanekach* Klaty, chcąc nie chcąc, pisać trzeba po prostu o *Trojanekach* Eurypidesa. Wprawdzie jest to spektakl porządnie zrobiony i dobrze zagrany (na tyle, na ile pozwoliły trudne – by tak rzec, statyczne – role), ale Kłata nie mówi o zemście – ani, z pewnymi wyjątkami, o żadnej innej kwestii – niczego ponad to, co wiemy od Eurypidesa; niewiele tworzy nowych sensów, a jego zachowawcze podejście do antycznego tekstu, paradoksalnie, nie pozwala mu wybrzmieć z właściwą mocą.

Na tym tle kilka interpretacyjnych ruchów, które wykonali twórcy spektaklu, odciska się dość wyraźnie. Uwagę zwraca, na przykład, postać posłańca Greków Talthybios (Cezary Rybiński), który ze stanowczego, lecz współczującego Trojanom wykonawcy woli greckich przywódców, jakim przedstawia go Eurypides, przemienia się w niemalże sadystycznego oprawcę, z niewzruszonym spokojem i niekrytą



Starym Teatrem, po trzynastu latach, jakie upłynęły od realizacji *Fanta\$ego*, powrócił do, uchodzącego dziś za antypisowski bastion, Gdańska.

Kłata wystawił, jednak tragedię Eurypidesa bardzo zachowawczo, wręcz klasycznie. W jego *Trojanekach* próżno szukać czytelnych aluzji i gorących politycznych wątków. Dość wyraźnie zaznaczona za to zostaje struktura greckiej tragedii – z Hekabe (Dorota Kolak) jako postacią centralną i rytmicznymi partiami chóru trojańskich braneł. Dzięki połączonym czarnym żałobnym szatom tworzą one wraz z królową jeden zbiorowy „podmiot kobiecy” – właściwego bohatera (bohaterkę) tragedii, ale też każda z nich, wyswobadzając się z kostiumu, mówi własnym, odrębnym głosem. Fabułę dramatu Eurypidesa Śmiechowicz oddaje wiernie,

co przebieglej wieszczki, obserwującej wydarzenia z głębi sceny, przypominając, że jesteśmy w teatralnym świecie Klaty.

Przedstawienie rozpoczyna prolog, w którym Atena (Sylvia Góra-Weber) i Posejdon (Jacek Labijak), ubrani w przypominające szpitalne piżamy białe stroje, niszczą usypane z piasku mury Troi. Ta scena to jedno z niewielu interpretacyjnych, symbolicznych przesunięć dokonanych przez Klatę. Atena i Posejdon nie są targanymi całkiem ludzkimi emocjami, rozdrażnionymi – każde z innej przyczyny – bogami; to zdziecinniali szaleńcy. Pasja, z jaką niszczą piaskową rzeźbę, przypomina raczej kaprys bawiącego się w piaskownicy dziecka albo obląkańczy szal niż powodowany świętokradczą zniechęcią gniew bogów. Cały spektakl rozgrywa się w jednym miejscu, w jednej

satysfakcją przekazującego brankom kolejne niepomysłne dla nich wieści. By opisać różnicę między trojańskimi kobietami a wojskiem Greków, która dzięki dopisaniu ról męskich staje się główną osią spektaklu, nie wystarczy przywołać prosty schemat relacji między zwycięzcami i pokonanymi. Ważniejsze wydaje się tu przeciwstawienie rozpaczki branki, ich nagich emocji – wojennej konwencji, która nawet po zakończeniu zmagania o Troję wyznacza ramy zachowań greckich wodzów. Eurypides przenikliwie krytykował wojenne „tak trzeba”, uświęcone tradycją prawo, usprawiedliwiające największe zbrodnie i dające poczucie dobrze spełnionego obowiązku wobec ojczyzny. Trzeba też pamiętać, że *Trojanek* pisał w czasie, gdy Ateny chlubiły się już demokratyczną tradycją, a jednocześnie umacniały status hegemonu względem mniejszych *poleis*. Eurypides opowiedział trojańską historię z perspektywy ofiar w rok po ateńskiej pacyfikacji wysepki Melos, przeprowadzonej w trakcie toczonych ze Spartą wojny peloponeskiej. Ten kontekst mocno zaznacza się w spektaklu. Grecy to nie zbiorowość walecznych mężów (jak widział ich Homer, wywodzący genealogie wszystkich, których bitewne zmagania opisywał), ale działająca podług praw wojny horda barbarzyńców, skrywających się za maskami ściągniętymi z antycznych posągów. To reprezentanci wysokiej greckiej kultury, którzy robią „jedynie” to, czego wymaga od nich sytuacja. Kończąca pierwszy akt scena zbiorowego gwałtu na zwłokach złożonej w ofierze Polykseny (chwilę wcześniej Hekabe zostaje zapewniona, że ciało córki nie zostało pohańbione) także – mimo wszystko – przedstawiona zostaje jako konwencjonalny rytuał, któremu Grecy poddają się od niechcienia, tak jakby był on jedynie koniecznym do spełnienia obowiązkiem, i jakby ta wojenna obojętność usprawiedliwiała ich czyn.

Zakończenie dramatu Eurypidesa Kłata przedstawia już w swoim stylu. Wybrzeże Troi przemienia się w klubowy parkiet, a huk walących się miejskich murów zastępuje remiks *Troy*

Sinéad O'Connor, do którego tańczy przesłonięta kłębami dymu Kasandra. Kurtyna opada, rozlegają się oklaski, aktorzy wychodzą na scenę i z niej schodzą, jednak przedstawienie się nie kończy. Kłata i Śmiechowicz dopisują jeszcze niewielki epilog, zaczerpnięty z innej tragedii Eurypidesa – *Heleny*. Powstaje z tego kilkunastominutowa farsa, w której Katarzyna Figura parodiuje i „piękną Helenę”, i siebie przy okazji. Dla wydzwiku całego przedstawienia tych kilka minut ma jednak niemałe znaczenie. Po pierwsze, scena ta nawiązuje do tradycji antycznego teatru – farsa wieńczy tu tragedię, tak jak dramat satyrowy kończył greckie tragiczno-komiczne tetralogie. Po drugie, wraz z prologiem tworzy ona absurdalną klamrę dla tragedii *Trojanek*, która zaczyna się od wyroku bogów-szałamanców, a kończy komediowym popisem rozegzaltowanej Heleny. Po trzecie – i najważniejsze – końcowy epizod ujmuje przedstawienie w meta-teatralny nawias, przekształca je z opowieści o trojańskiej historii w opowieść o tym, jak tę historię można opowiedzieć. W pamięci mamy Homerowy obraz bitnych i mężnych Achajów, zaś Eurypides przenikliwie ukazuje tragedię trojańskich branki, Kłata dokłada do tego „serialową” Helenę z Miami Beach w tle.

Wydaje się, że cokolwiek Kłata by w Gdańsku pokazał, i tak zostałoby to odebrane jako polityczna manifestacja. Dość wspomnieć w tym kontekście, że kilka dni przed premierą reżyser otrzymał Nagrodę Prezydenta Miasta Gdańska – to pewnie kolejny powód, który pozwalał spodziewać się aluzyjnego „przedstawienia politycznego”. Kłata wybrał inną drogę. Nie podejrzewam nawet, że zrobił to przewrotnie, z przekory; po prostu jego teatralna praktyka – mimo oczywistego politycznego zacięcia – nie ma nic wspólnego z łatwym odcinaniem kuponów od szeroko i mgliście pojętej „postępowości”. Poza tym w pamięci i świadomości wielu widzów wciąż rezonuje ubiegłoroczne mocne *Wesele* (też pokazywane w Gdańsku, i też w ramach Festiwalu Wybrzeże Sztuki), którego, póki co, nie należy

chyba przesłaniać kolejnym aluzyjnym politycznie spektaklem; inna sprawa, że taki zamiar wcale niełatwo byłoby zrealizować. To, że narodowa obsesja PiS-u, której Kłata sam dotkliwie doświadczył, tworzy niełatwe warunki dla zorientowanej krytycznie sztuki, to tylko jedno z niebezpieczeństw, na jakie narażona jest dziś polska kultura. Drugim – nie jestem pewien, czy aby na dłuższą metę nie bardziej szkodliwym – jest powierzchowna lukrowana krytyczność, której prostota jest wprost proporcjonalna do prostoty narodowych wizji prawicy; to krytyczność niewiele znaczących haseł, do której łatwo zgłosić akces, dopisując się pod jakąś petycją czy listem protestacyjnym (nie podważam bynajmniej ich zasadności, podkreślam tylko ich podwójne dno). Kłata, biorąc na warsztat dramat Eurypidesa, zrobił spektakl o okropnościach wojny, a nie o okropnościach wojny z Polską w tle. Pokazał w ten sposób, że prowokacyjność jest tylko jedną z odsłon – niezbędną wprawdzie, ale bynajmniej nie najważniejszą – artystycznej krytyczności. Podstawą krytycznego myślenia jest zaś gruntowny i wciąż ponawiany wysiłek rozumienia rzeczywistości – a o tej mówić można, i odnosząc się do współczesnych wydarzeń, i czytając greckie tragedie. Sęk w tym, że *Trojanek* Kłata do tego rozumienia rzeczywistości niewiele wnoszą, a cicha lektura Eurypidesa mówi w gruncie rzeczy więcej o życiu i o świecie niż dwuipółgodzinne gdańskie przedstawienie.

Kłata, definiując rolę widza w teatrze i teatru w społeczeństwie, lubi przywoływać kulinarne skojarzenia. Powiedział kiedyś w rozmowie z Łukaszem Drewniakiem, że nie tworzy spektakli dla ludzi, „którzy chodzą do teatru po to, żeby się zrelaksować przed kolacją”, a gdzie indziej, że nie zaprasza widza do teatru na podwieczorek. Przeczesał internet w poszukiwaniu pierwszych popremierowych sygnałów, natrafiłem na komentarz zachwyconego widza: „Wspaniały spektakl, po takiej uczcie artystycznej chce mi się żyć”. Niech to będzie podsumowanie gdańskich *Trojanek*. ■

DOROTA SOSNOWSKA

TANIEC DLA TURYSTÓW

Dorota Sosnowska – kulturoznawczyni zajmująca się teatrem i performansem. Adiunktka w Zakładzie Teatru i Widowisk IKP UW. Autorka książki *Królowe PRL. Sceniczne wizje-runki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości* (2014). Wiceprezesa Fundacji Propaganda.

Slovensko mladinsko gledališče
w Lublanie i Komuna// Warszawa

SPEKTAKL DLA TURYSTÓW

reżyseria: Wojtek Ziemilski
choreografia: Maria Stokłosa
premiera: 21 czerwca 2018

Podążający szlakiem wyznaczanym przez kolejne atrakcje, wyposażony w aparat fotograficzny i przewodnik turysta stał się figurą emblematyczną dla ponowoczesności. Czy ogląda znane zabytki, odgrywane rytuały czy też miejsca realnej i fikcyjnej zbrodni, pozostaje zawsze sobą – kimś zaangażowanym tylko w patrzenie, zawłaszczającym przestrzeń poprzez percepcję. O silnym powiązaniu figury turysty i widza teatralnego nie trzeba przekonywać. W *Spektaku dla turystów* Wojtki Ziemilskiego ta paralela zyskuje jednak nowe, nieoczekiwane znaczenia.

Na scenie siada i zastyga kobieta ubrana w sportowe buty i zwykłe ciuchy. Prawie niedostrzegalny ruch może zapowiadać zarówno dramat, jak i taniec. Czy te ledwo przesuwające się po podłodze dłonie wyrażają stan psychiczny? Zmieniają się w dłonie postaci? Czy też napędzą ruch, który w końcu przybierze rozpoznawalną, taneczną formę? Właściwie nie zdarza się ani jedno, ani drugie. Ciało zaczyna się poruszać, badając przestrzeń i własne w niej usytuowanie, eksperymentując z ruchem, gestem, miejscem. Uruchamia pewien kod estetyczny przypisany tańcowi nowoczesnemu, ale jednocześnie nie pozwala nabrać

ruchowi pędu, wybuchnąć w wirtuozerię, ponadprzeciętność, formę. Tancerka porusza się na granicy zwyczajności i codzienności.

Na scenę wkracza dwójka aktorów. Ubrani na biało, w stroje przywołujące upał, plażę i egzotykę, wyposażeni w mikrofony nadające ich głosom siłę, zwracają się do publiczności po angielsku z charakterystycznym akcentem. To słoweńscy aktorzy: Damjana Černe i Primož Bezjak z teatru Slovensko mladinsko gledališče w Lublanie. Przedstawiają się jako przewodnicy, którzy publiczność oprowadzą po tańcu, odsłonią przed nią tajemnicę ciała w ruchu, której nie da się pojąć bez podobnej pomocy. Zaczynają od tego, że przedstawiają tancerkę – to Marysia (Maria Stokłosa), której imienia nie są w stanie wymówić bez ujawnienia swojej obcości. „Marysia” w ustach słoweńskich aktorów brzmi inaczej – wymawiają więc imię jak refren, ustanawiając dystans wobec tego, co pozornie znane i oczywiste.

Jak zrozumieć taniec współczesny? Z pełnym usługowego entuzjazmu tonem przewodników zderzają się hermetyczne definicje. Język zmienia się w swoisty pseudonaukowy bełkot. Czy taniec można wytłumaczyć, zwiedzić, wpisać na listę zabytków i dziedzictwa kultury? Jak piszą twórcy: „Oparty na oryginalnej choreografii Marii Stokłosa, za każdym razem improwizowanej na nowo, *Spektakl* dąży do niemożliwego – do przeprowadzenia publiczności przez wszystko, co składa się na ruch ludzkiego ciała – osobowość, biografię, filozofię, historię. To, co nieznane, stanie się znajomym, taniec przemówi, tradycje scalają na nowo” [materiały promocyjne Komuna// Warszawa, 2018]. Taniec Marysi jest więc ulokowany w jej doświadczeniu, wykształceniu

(słynna amsterdamska szkoła SNDO), biografii, pochodzeniu – o tym wszystkim opowiedzą widzom przewodnicy. Chodząc za milczącą, poruszającą się w przestrzeni tancerką, oglądając ją jak tubylca, komentują każdy jej gest, ruch, spojrzenie. Uśmiechnięci, profesjonalnie przygotowani, uprzejmi, zamieniają sytuację tańca, wolności, radykalizmu artystycznego w opresyjne widowisko, w którym ciało jest przedmiotem oglądu, wyczekiwania produkowanych przez nie znaczeń, napiętej obserwacji nastawionej na wyłowienie sensu. Jednak tańczące ciało Marysi nie poddaje się tej opresji, nie pozwala się wystawić i obejrzeć, nie zanika pod świdrującym oglądem. Trwa w ruchu. Delikatny uśmiech na jej twarzy jest niemal ironiczny. Mimo że kolejne fakty z jej życia przywoływane w komentarzu są coraz bardziej intymne i znaczące, Marysia pozostaje niedostępna, odnajduje przestrzeń gdzieś poza zainteresowaniem widzów-turystów, niczym zabytkowa ruina, która nie musi się tłumaczyć z tego, czym jest i dlaczego trwa poprzez dynamikę zniszczenia, którego doświadcza. Taniec, ruch żywego ciała, wymyka się spojrzeniu, nie daje się złapać postrzeganiu.

Turystyczna wycieczka w taniec nowoczesny wkrótce staje się jednak podróżą po Polsce, jej historii i współczesności. W nieunikniony sposób, oglądając taniec, śledząc ciało w ruchu, przewodnicy zaczynają pytać już nie tylko o zakorzenienie Marysi w tradycji artystycznej, proces przetwarzania doświadczenia w taniec, estetykę ruchu, ale o historię jej ciała, o przodków, o miejsce, z którego się wywodzi. Dziadkowie Marysi zginęli w obozie koncentracyjnym, który przecież należy zwiedzić, jeśli się przyjeżdża do Polski. Czy Polska ma problem z Żydami? Czy tutejszy antysemityzm

różni się od tego w innych krajach? „My swój problem z Żydami rozwiązaliśmy w XVIII wieku” – mówią słoweńscy przewodnicy. Czy Marysia, tańcząc, uruchamia całą tę historię wpisaną w jej geny i pochodzenie? Czy przeszłość i dziedzictwo aktualizują się w ciele? Czy można je odrzucić, czy też zawsze są obecne? Czy ten kontekst jest ważny dla turystów? Pozwoli im lepiej zrozumieć sztukę Marysi, czy też zaciemni obraz, zniewoli jej gesty w znaczeniach, których tam nie ma? Jak to w końcu możliwe, że w antysemickiej Polsce żydowska tancerka tańczy przez publicznością i nikt jej nie przerywa? – pytają przewodnicy. Gdzie zatem znajduje się ten taniec? Jaką przestrzeń i jaką tożsamość wyznacza ruch? W spektaklu Ziemliskiego wszystkie te pytania mnożą się i narastają, trwają niemożliwe do rozstrzygnięcia. Turysta doświadcza zaś wyobcowania – oprowadzany przez aktorów ze Słowenii po Polsce wyznaczonej tańczącym ciałem, objawiającej się jako historia ciała, jako to, co kształtuje związaną z nim tożsamość, odkrywa nową przestrzeń, nowe, nieznane mu miejsce. Jednak ze swojej pozycji widza nie jest w stanie się w niej zanurzyć, nie może jej dotknąć, odkryć dla siebie, doświadczyć. Pozostaje poza zasięgiem jej oddziaływania, tęskniąc z daleka za autentyzmem doświadczenia bycia tu i teraz. W spektaklu migocze ono jedynie jak na folderze reklamującym wycieczkę. Przewodnicy oferują więc, że przeżyją je za nas. Kiedy tancerka kładzie się na podłodze, robią to samo – w naszym imieniu będą doświadczać bycia, by potem nam o tym opowiedzieć. To jedyna forma doświadczenia, jaka dostępna jest widzowi-turysty – zapośredniczenie, spektakl, widowisko, w którym inni żyją za niego czy też w jego imieniu.

Kiedy jednak przewodnicy kładą się obok Marysi, wydarza się coś niespodziewanego. Ona wstaje i zaczyna szeptać (tak by widownia nic nie słyszała) wydawać im polecenia. Każde zdjęcie niektóre części garderoby, ułożyć się w określony sposób. To oglądane i poddawane oglądowi ciało nagle

ujawnia się jako reżyser, jako sprawca. Przewodnicy przestają panować nad sytuacją, narracja nie nadaje już sensu oglądanym scenom. Tancerka zmienia się w choreografkę, steruje światłem i muzyką, z przyjętej pozycji tubylca zaczyna zmieniać to, co ją otacza, ste-



rować sytuacją, redefiniować ją. Czy daliśmy się oszukać? To, co mieliśmy zwiedzać, poznawać, przyswajać jako turyści, tak naprawdę nie było poddane naszemu oglądowi. To wyreżyserowana sytuacja, w której oglądane ciało sterowało naszymi zachowaniami i potrzebami, a nie poddawało się poznawaniu. Kiedy trzy ciała na scenie zbliżają się do siebie, zaczynają stykać, leżąc na podłodze, wybuchają frenetycznym śmiechem. Kończy się język, kończy poznanie, zwiedzanie, patrzenie. Zostaje tylko spontaniczna, niekontrolowana reakcja ciała, w której granice między tańczącym i patrzącym zaciera się gwałtownie. Nie wiadomo już, co właściwie się wydarzyło.

Ten śmiech pozwalający opuścić przyjęte wcześniej pozycje, porzucić wybrane strategie, wyzwala nowy, nieoczekiwany potencjał polityczności, przemieniając widzów-turystów

z pasywnych obserwatorów w zaangażowaną publiczność. W zaraźliwym odruchu, w dynamicznym narastającym ruchu, który wyzwala, odnaleźć można to, co André Lepecki nazwał polityczną formacją prowadzenia i podążania (*leadingfollowing*), w której obydwie

pozycje zlewają się ze sobą, ustanawiając przestrzeń zaangażowania opartego nie na uczestnictwie, ale na inicjatywie – działaniu, które nigdy nie osuwa się w pasywne wykonywanie poleceń, bierne naśladowanie, wypełnianie schematów. W tekście *From Partaking to Initiating: Leadingfollowing as Dance's (a-personal) Political Singularity* Lepecki pisze: „Pomimo znaczących różnic [między różnymi teoretykami], można określić warunki dyskursywnej zgody dotyczącej tego, jak sztuka i polityczność ustanawiają między sobą (i ze sobą) część wspólną. Jednak narzuca się pytanie: jeżeli na temat istotnych relacji między sztuką i politycznością został przyjęty krytyczno-filozoficzny konsensus, czy nie możemy powiedzieć, że taki konsensus przynosi ryzyko deflacji dokładnie tego, co definiuje i napędza polityczność w estetycznym porządku sztuki?” (Lepecki, 2013,

s. 23-24). Zgodnie z rozpoznaniem przywoływanego przez Lepeckiego Jacques'a Rancière'a to w końcu niezgoda (*dissensus*) jest tym, co stanowi o polityczności sztuki i jej potencjale wytyczania nowego podziału zmysłowości. Odpowiedź Lepeckiego przynosi głęboką krytykę ograniczenia związków estetyki i polityki do aktów percepcji, a co za tym idzie dopuszczenia takiego znaczenia polityczności, która wiąże się pasywnością, partycypacją ograniczoną do postrzegania, wykonywania zadanych działań, odtwarzania przyjętych wzorów. Według Lepeckiego, ta logika doprowadza do wytworzenia podmiotu, który jest zaangażowany tylko pasywnie: porusza się, pragnie, bawi, uprawia politykę, tworzy sztukę, a nawet demonstruje politycznie – ale tylko o tyle, o ile wszystkie te aktywności pozostają zgodne z reżimem widzialności i znaczeniami, które wyznaczają jedyny możliwy sposób bycia. Niczym turysta wyobrażony przez Lepeckiego podmiot mówi: „Innymi słowy będę brał udział w ruchach, które są zgodne z logiką dominującego imperatywu choreograficznego (do przodu, do przodu, ale tylko po wyznaczonych ścieżkach, zgodnie z przyjętymi krokami), nie zostawiając żadnej przestrzeni na eksces czy zaskoczenie, potknięcie czy nieuwagę, bunt czy nieposłuszeństwo – to, co nieprzewidziane i jego wezwanie” (Lepecki, 2013, s. 29). A jednak sztuka, zwłaszcza taniec, wciąż ma potencjał uruchamiania energii, wyzwala działania, które dalekie jest od pasywności, wytworzenia wspólnoty, w której polityczne nie oznacza zgody, a raczej stan nieuchwytnej równowagi wciąż zaburzanej i przywracanej przez ruch. To wszystko Lepecki odnajduje w pojęciu inicjatywy, zapożyczonym od Hannah Arendt, które jednak rozumie nie tyle jako przewożenie wytwarzające tych, którzy podążają, ile raczej jako otwarcie przestrzeni dla ruchu, rozsunięcie konieczne, by zapoczątkować zmianę, taniec zbierający ciała w indywidualną wspólnotę, apersonalną pojedynczość. To właśnie logika prowadzenia podążania wyprowadzona z tańca ma zapewnić pojęciu inicjatywy

tak rozumiany polityczny potencjał, odbierając mu hierarchiczność i nasycając ruchem, energią ciała.

Kiedy przewodnicy, za którymi powinni podążać turyści, kładą się na podłogę, pozwalają się rozebrać i ułożyć zgodnie z życzeniem tancerki-choreografki, kiedy wybuchają śmiechem, na scenie otwiera się przestrzeń wspólnoty – wspólnoty ciał inicjujących śmiech i podążających za nim, każdy po swojemu i na swoich warunkach. Z tańca rozumianego jako pojęcie kultury, sztuka nowoczesna, aktywność ciała z jego indywidualną biografią, przestrzeń aktualizacji historii, wkraczamy w końcu w taniec jako projekt polityczny, zacierający różnicę między przewodnikiem i turystą, przywódcą i poddanym, choreografem i tancerzem, prowadzącym i podążającym, oglądającym i oglądanym. W rezultacie *Spektakl dla turystów* to próba wytworzenia energii, która, jak stwierdza Lepecki, „nie jest ani fikcją, ani uniwersalnym transcendentnym znaczącym” (Lepecki, 2013, s. 38), lecz historycznie sprawczym fenomenem zmieniającym zasady postrzegania, a co za tym, idzie samo pojęcie estetyki i polityki. W Polsce, która wciąż nie uporała się z historią, w której wspólnota jest pojęciem problematycznym, której nie sposób zwiedzać bez kontekstu obozów koncentracyjnych, która dla turysty może być tak samo hermetyczna jak taniec współczesny, taki gest, nawet jeśli z definicji marginalny i offowy, otwiera inną, nieoczekiwaną przestrzeń i pozwala w turyście odnaleźć tancerza aktywnie podążającego za impulsem i inicjatywą. ■

Bibliografia:

Lepecki, André, *From Partaking to Initiating: Leadingfollowing as Dance's (a-personal) Political Singularity*, [w:] *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, Vol. 1, red. G. Siegmund, S. Holscher, diaphanes, Zürich-Berlin 2013.
Warszawa. „*Spektakl dla turystów*” w *Komunie*// Warszawa, e-teatr.pl, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/260736.html> [dostęp: 24 VIII 2018].

ADA RUSZKIEWICZ

PO DRUGIEJ STRONIE KURTyny

Ada Ruszkiewicz – studentka teatrologii UJ.

Teatr im. Stefana Żeromskiego
w Kielcach

William Szekspir

JAK WAM SIĘ PODOBA

tłumaczenie: Stanisław Barańczak,
scenariusz: Maja Kleczewska, Łukasz

Chotkowski, reżyseria: Maja

Kleczewska, dramaturgia: Łukasz

Chotkowski, scenografia: Wojciech

Puś, światło: Marcin Chlanda,

montaż wideo: Artur Rej, kostiumy:

Konrad Parol, muzyka: Cezary

Duchnowski, choreografia: Kaya

Kołodziejczyk,

premiera: 16 czerwca 2018

Większość scen Szekspirowskiego *Jak wam się podoba* rozgrywa się w Lesie Ardeńskim. To tam schronienie znajdują uciekinierzy z pobliskich dworów: Książę ze swoją żoną (wgnani przez jego brata Fryderyka) i córka Księcia, Rozalinda, która opuszcza pałac w męskim przebraniu wraz ze swoją kuzynką Celią i błaznem Lakmusem. Do Lasu udaje się także młody Orlando, uciekający przed bratem Oliwerem, który z obawy o utratę rodzinnego majątku próbuje się go pozbyć. Las nie tylko pozwala zbiegom ocalić życie, ale i – będąc miejscem rządzącym się

własnymi zasadami – sprzyja spotkaniom i rozmowom, które nie mogłyby mieć miejsca na książęcym dworze.

W kieleckiej inscenizacji odwrócenie istniejącego dotychczas porządku, które pojawia się w *Jak wam się podoba*, potraktowano bardzo dosłownie, przynajmniej na poziomie zaaranżo-



wania przestrzeni – scenę i widownię zamieniono miejscami. Spektakl rozpoczyna się na scenie. Publiczność siada na krzesłach ustawionych przodem do pluszowej czerwonej kurtyny, która przywołuje skojarzenia z Lynchowskim *Miasteczkiem Twin Peaks*. W kącie, po prawej stronie znajduje się kawiarniany stolik i dwa

krzesła z przezroczystego plastiku. Poza tym scena jest pusta. Za chwilę widzowie dowiedzą się, że miejsce, w którym się znajdują, to Bar Królestwo. Ucieczka bohaterów do Lasu Ardeńskiego równoznaczna jest z odsłonięciem kurtyny i przeniesieniem akcji na widownię, gdzie scenografią tworzy zamontowany nad teatralnymi fotelami podest z przezroczystej pleksi i duży ekran w głębi. Przestrzeń gry w pierwszej części obejmuje więc całą scenę (w tym ustawioną na niej na potrzeby spektaklu widownię), w drugiej – zarówno teatralne łoże, jak i podest oraz znajdujące się pod nim fotele.

Tym, co stanowi punkt wyjścia i napędza akcję dramatyczną w tekście Szekspira, są między innymi konflikty pomiędzy braćmi (Księciem i Fryderykiem oraz Orlandem i Oliwerem), ucieczka Rozalindy i Celii oraz związane z nią przebranie się Rozalindy za Ganimeda, a także relacja łącząca Rozalindę i Orlanda (którzy poznają się jeszcze przed ucieczką do lasu). W spektaklu wszystkie te wątki zostają porzucone bądź poddane radykalnym zmianom i przesunięciom. Zły Fryderyk, który wygnał dobrego Księcia, w kieleckiej inscenizacji się nie pojawia, a powodem odejścia Rozalindy (Marta Ścisłowicz) staje się jej rywalizacja z ojcem (Jacek Mąka) o względy Orlanda (Bartłomiej Cabaj). Wątek ukrywania swojej tożsamości i związane z nim perypetie zostają poprowadzone w zupełnie inny sposób niż w oryginale. W pierwszej scenie Rozalinda pojawia się w ciemnej peruce, czarnej sukience i różowych szpilkach. Wraz z przybyciem do Lasu Ardeńskiego zmienia swój wizerunek: ściąga perukę, buty i sukienkę, zakłada za duży biały T-shirt. Wydawałoby się więc, że przebijając się, bardziej odkrywa niż ukrywa swoją tożsamość. Wchodzi na poziom cielesnej obecności, bliski pozateatralnej prywatności. Wrażenie to potęgują wyświetlane na ekranie filmiki i zdjęcia z dzieciństwa grającej Rozalindę Marty Ścisłowicz. Aktorka wchodzi z nimi w interakcje – na przykład próbując odtworzyć pozy przybierane na zdjęciach. Te strategie – gra z prywatnością

i cielesnością – nie do końca jednak przekładają się na pozostałe postaci. Każda z nich budowana jest bowiem na innej zasadzie, pochodzi z nieco innego porządku.

Anielka (Dagna Dywicka) jest stworzoną na oczach widzów postacią z gry komputerowej, którą charakteryzuje brak emocji, minimalizm (czy wręcz brak) ekspresji, mechaniczny głos i ruchy. Amiens (Kamil Studnicki), przedstawiony jako ulubieniec Księcia, członek jego świty, w Lesie Ardeńskim zamienia się w chłopca-jelenia. Półnagi, w przedziwnym nakryciu głowy z wielkim porożem, kilkakrotnie pojawia się w środkowej łoży, skupiając na sobie wszystkie światła, by wykonać fragment arii z barokowej opery z towarzyszeniem gestów przypominających *voguing*. Z kolei postać Celii (Dawid Żłobiński) budowana jest wokół piękniucha wynikającego z obsadzenia w kobiecej roli aktora o androgynicznej fizyczności. Taka decyzja obsadowa przede wszystkim komplikuje relację łączącą Celię i Rozalindę, która staje się pełna osobliwego napięcia i dwuznaczności.

Jedną z zasad organizujących przedstawienie są powtarzające się strategie multiplikacyjne i duplikacyjne. Te pierwsze zostają wprowadzone w dość klasyczny sposób, za sprawą obrazu rejestrowanego przez kamerę i wyświetlanego na ekranie. W zależności od światła, obraz ten odbija się także na podeście z pleksi, podobnie jak znajdujący się na nim aktorzy. Na poziomie wizualnym taki efekt potęguje poczucie braku realności i pogłębia w oniryczny klimat przedstawienia. Nabiera jednak dodatkowych znaczeń, gdy weźmie się pod uwagę, że motyw podwojenia pojawia się również w innych warstwach spektaklu, a także w kończącej go scenie zapasów. Pary składające się z aktorów i profesjonalnych zapaśników odpowiadających sobie posturą i kolorami strojów wykonują złożony układ choreograficzny, przerywany co jakiś czas dźwiękiem gongu. Scena ta różni się od pozostałych; trwa długo, mocno operuje cielesną obecnością aktorów i zapaśników. Obecnością, z której emanuje niezwykle skupienie

i postępujące zmęczenie. Jest to scena dość ryzykowna, niebezpiecznie zbliżająca się do próby niepotrzebnego spuentowania spektaklu, ograniczenia interpretacji do banałów o wewnętrznej walce, którą toczy każdy z nas. Ciekawe jest jednak to, jak koresponduje ona z tropami, które pojawiały się już wcześniej – z estetyką gry komputerowej czy z motywem sobowtórów. Bo na przykład w jednej z wcześniejszych scen pasterka Febe (Magda Grąziowska) zakłada perukę, sukienkę i buty noszone na początku przedstawienia przez Rozalindę, powtarzając przy tym gesty Rozalindy ze sceny, w której ta je zdejmowała. Z kolei Lakmus (Sebastian Perdek), próbując zdobyć względy Anielki, przebiera się w biały T-shirt i czarną skórzaną sukienkę na ramiączkach, ponieważ taki sam zestaw ma na sobie jego wybranka. Również Celia i Sylwiusz (Joanna Kasperek) w pewnym momencie pojawiają się w takich samych strojach – czarnych spodniach, czarnych koszulach i trampkach, co w konsekwencji prowadzi do wizualnego zdublowania postaci.

Idea przebierania się przenika właściwie cały spektakl. Jedyną zasadą, która towarzyszy tym wszystkim metamorfozom, jest ta, że wszystkie rozpoczynają się po przekroczeniu granicy wyznaczonej przez kurtynę. W pierwszej części, tej rozgrywającej się po stronie widzów, postaci budowane wyłącznie na poziomie wizualnym wpadają w łatwe do określenia klisze (dresiarz Oliwer, „upośledzony umysłowo” Orlando, anonimowi członkowie świty Księcia, uosabiający stereotypowe postrzeganie queerowości). W drugiej części sztywne ramy, w które zostają wpisane poszczególne postaci, ulegają rozmyciu. Nie możemy ich jednoznacznie zdefiniować, chyba że w obrębie jednej wybranej sceny. Fragmentarycznemu odczytywaniu spektaklu sprzyja fakt, że bohaterowie pozostają równie anonimowi jak na początku, nie obserwujemy więc rozwoju postaci, ale raczej aktorów przyjmujących

coraz to nowe role. Nie mamy tu jednak do czynienia z formułą aktora-performera – być może dlatego, że odbiór spektaklu jest w dużej mierze sprowadzony do doświadczenia wizualnego wpisanego w oniryczną atmosferę budowaną za pomocą licznych multiplikacji, niedokończonych dialogów, zdań wyrwanych z kontekstu, dopracowanej muzyki i światła. Utrzymanie spektaklu w takiej właśnie poetyce wydaje się dla twórców bardzo wygodne. Wszelkie niejasności i chaos łatwo usprawiedliwić onirycznością, a przesunięcie doświadczenia z intelektualnego czy emocjonalnego w stronę estetycznego osłabia krytyczny odbiór spektaklu. W tym kontekście śledzenie poszczególnych zmian i próba ich interpretacji (zarówno w odniesieniu do tekstu Szekspira, jak i w ramach samego spektaklu) przestaje mieć znaczenie, a zamienienie miejscami sceny i widowni jest jedynie kolejnym efektownym chwytem. Najistotniejsza pozostaje sama idea przebierania się rozumianego dosłownie, ale też jako płynności ról i tożsamości, i niemożności ich jednoznacznego zdefiniowania. Przynajmniej takie odczytanie przedstawienia sugerują widzom twórcy, publikując w „Gazecie Teatralnej” (towarzyszącej premierze spektaklu i zastępującej program teatralny) fragmenty książki Judith Butler, tekst o sztucznej inteligencji i tekst Joanny Mizielińskiej o kategorii gender. I choć wydaje się, że samo pokazanie tożsamości jako konstruktu (a co za tym idzie, jej potencjalnej płynności) to za mało, twórcy nie mają do zaproponowania nic więcej. ■

ANETA GŁOWACKA

DRZEWO-DZIWO

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 eseistyka teatralna, instytucjonalne podstawy działalności teatralnej.

Teatr Polski – w podziemiu
(producent: Ośrodek Kultury i Sztuki
we Wrocławiu)

Pilgrim / Majewski

**POSTAĆ DNIA / SIEDEM REAKCJI
NA JEDNO ZDARZENIE, CZYLI
OPOWIEŚĆ TEATRALNA
O AKTORZE PRZEGRODZKIM**

reżyseria: Seb Majewski
dramaturgia i archiwalia: Tomasz Jękot
scenografia: Karolina Mazur
premiera: 16 czerwca 2018

Program do spektaklu
*Postać dnia / siedem reakcji
na jedno zdarzenie, czyli
opowieść teatralna o aktorze Przegrodzkim* na podstawie tekstu i w reżyserii Sebastiana Majewskiego zdobi zdjęcie Igora Przegrodzkiego, aktora przez większą część swojej zawodowej kariery związanego z Wrocławiem, przede wszystkim zaś, od końca lat sześćdziesiątych, z Teatrem Polskim, w którym był również przez pięć lat dyrektorem. Przegrodzki stworzył nie tylko dziesiątki ról, występując w spektaklach między innymi Zygmunta Hübnera, Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego czy Jerzego Grzegorzewskiego. W dorobku miał także role filmowe, pojawiał się w teatrze telewizji, reżyserował opery i operetki, wreszcie zajmował się aktywnością pedagogiczną, we wrocławskiej filii krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej pełniąc funkcję dziekana. Do historii teatru przeszedł więc jako wszechstronny artysta z imponującym dorobkiem. Zdjęcie, które wykorzystano w programie, przedstawia go w roli Zygmunta w spektaklu *Życie*

snem Calderóna w reżyserii Skuszancki (rok 1968). W koronie na głowie i w narzucanym na ramiona kołnierzu z piór udających gronostaje, opierając głowę na dłoniach, w zamyśleniu spogląda w dal.

Spektakl Majewskiego, zrealizowany przez Teatr Polski – w podziemiu we współpracy z Ośrodkiem Kultury i Sztuki we Wrocławiu oraz z Instytutem im. Jerzego Grotowskiego, nie jest jednak biografią nieżyjącego artysty. Przedstawienie tylko w niewielkim stopniu odnosi się do życia aktora, chociaż wspomina się jego najważniejsze role teatralne, między innymi w *W sprawie Dantona* (1967), *Życiu snem* (1968), *Ślubie* (1976) i *Nie-Boskiej komedii* (1978) oraz anegdoty, które zbudowały jego mit. Aktorzy, którzy spotkali się z nim w teatrze: Andrzej Wilk, Igor Kujawski i Tomasz Lulek w improwizowanym intermedium przywołują reminiscencje z teatralnego bufetu, opowieści z garderoby albo historie o tym, jak będąc we władzach uczelni, Przegrodzki ratował studentów przed wyrzuceniem ze szkoły teatralnej. Postać wrocławskiego aktora, ożywiona we wspomnieniach – tytuł nieprzypadkowo nawiązuje do rubryki na e-teatrze, gdzie każdego dnia pojawia się zdjęcie uznanego człowieka teatru – staje się dla realizatorów przedstawienia przede wszystkim pretekstem do rozważań ogólniejszej natury, na temat społecznej roli twórcy, pamięci o nim, jego talencie i osiągnięciach.

Ze spektaklu przebijają pytania o to, co zostaje po aktorze i jego rolach, skoro teatr jest sztuką ulotną. Czy na podstawie zachowanych zdjęć, recenzji, opowieści współpracowników i opinii krążących po mieście można spotkać się z człowiekiem, którego już nie ma? Czy zrekonstruowanie fragmentu spektaklu albo wygłoszenie monologu prezentowanego kiedyś na scenie przybliży do minionych chwil? Czy powie coś o człowieku, który z tych samych słów budował wówczas postać, skoro będzie to już interpretacja innego aktora? Odpowiedź wydaje się oczywista, choć Michał Opaliński jako Przegrodzki zwraca się do widzów kwestią Zygmunta z *Życia snem*. Wiadomo jednak, że to tylko cytaty, który nie ożywi tamtych

wrażeń i emocji. Nie odtworzy dawnego świata, nawet jeśli aktor spróbuje przypomnieć wygląd ówczesnej scenografii. Mówi o dużej scenie, czarnej i wysokiej, gdzie na tle jaśniejszego horyzontu ustawiono rusztowania. Na opuszczonych sztankietach przewieszono płachty materiału, które w surowej scenerii zwisają niczym udrapowane zasłony. Aktorzy w barwnych kostiumach, w precyzyjnie ustawionych sytuacjach, wypowiadają tekst. To oczywiście nie jest wspomnienie Przegrodzkiego z czasów, gdy grał w tym dramacie u Skuszancki, lecz odpryski przedstawienia zachowane na zdjęciach, do których dotarli twórcy *Postaci dnia*... Poza recenzjami to jedyny ślad po spektaklu, do którego mamy dzisiaj dostęp. To samo dotyczy pozostałych dwustu osiemdziesięciu sześciu ról, skrupulatnie policzonego przez twórców dorobku aktora. O jego Robespierze w *Sprawie Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej w reżyserii Jerzego Krasowskiego można powiedzieć tylko tyle, ile mówią zdjęcia przedstawiające go w jakobińskim kostiumie, peruce i z binoklami na upudrowanej twarzy, oraz głosy krytyków analizujących stworzoną przez niego postać.

Przywołując ducha cenionego aktora, którego los staje się parabola losu artysty – świadomość jego talentu i dokonań istnieje tak długo, jak długo żyją ludzie, którzy chcą o nim pamiętać – twórcy spektaklu w aluzyjny sposób nawiązują również do sytuacji Teatru Polskiego we Wrocławiu, którego Przegrodzki był legendą. Systematycznie niszczone

przez dyrekcję Cezarego Morawskiego jeden z najlepszych teatrów z Polsce powoli znika z mentalnej mapy Wrocławia. Zaciera się pamięć o nim, tak jak błędnie blask sławy popularnego niegdyś aktora. Co zostanie po spektaklach i zespole artystycznym, dzięki któremu Teatr Polski podbijał kolejne festiwale? Ta struna, choć drga subtelnie, wydaje się niezwykle istotna, zwłaszcza że wszyscy aktorzy grający w spektaklu byli lub jeszcze są zatrudnieni w teatrze przy ulicy Zapolskiej. Począwszy od przedstawienia *Tak zwana ludzkość w obłądzie* na podstawie Witkacego w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego, artyści kontynuują działalność dawnego zespołu w formie teatru podziemnego, pojawiającego się gościnnie w różnych miejscach. Warto dodać, że pierwsze fragmenty tekstu napisanego przez Majewskiego dla podziemia były czytane w marcu 2018 roku na placu Wolności we Wrocławiu w Międzynarodowym Dniu Teatru, a później, w dłuższej wersji, na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych. Tamtemu zdarzeniu towarzyszyła również rozmowa przeprowadzona przez Dorotę Buchwald i Piotra Rudzkiego, która ujawniła osobiste motywacje aktorów i reżysera w pracy nad przedstawieniem. Jej fragmenty można przeczytać w programie.

Tekst Pilgrima/Majewskiego, na podstawie którego powstał spektakl, składa się z siedmiu części. W nagłówku każdej z nich pojawia się tytuł



przedstawienia wystawionego kiedyś w Teatrze Polskim. Tworzy to swoisty szkielet biografii teatru, wypełniony przez autora fantazją na temat Igora Przegrodzkiego, jego domku na drzewie i próbami usunięcia kłopotliwego dla urzędników lokatora, anegdotami odnoszącymi się do życia aktora, rekonstrukcjami dawnych przedstawień, a także aluzjami do rzeczywistości politycznej i obecnej sytuacji wrocławskiego teatru. Przenikające się narracje z różnych porządków ostatecznie tworzą metaforyczną opowieść o artyście zderzonym z bezdusznym systemem. Obok Przegrodzkiego głównym bohaterem *Postaci dnia...* jest lipa z placu Wolności we Wrocławiu, na której zamieszkał słynny aktor.. Lipa została posadzona jako wyraz przyjaźni polsko-niemieckiej jeszcze w czasach, kiedy na Wrocław mówiło się Breslau. Jej rodowód, w przeciwieństwie do Bartka, dębu, który uchodzi za najstarsze polskie drzewo, w czasach narastającego nacjonalizmu okazuje się jednak niewygodny, choć przez większość czasu rośła w Polsce. Lokalny polityk, określany w sztuce mianem Przewodniczącego (Tomasz Lulek), powołując się na mandat uzyskany w demokratycznych wyborach, z powodów ideologicznych dąży do jej ścięcia. Centralną część scenografii Karoliny Mazur na kameralnej sali Teatru Laboratorium stanowi zatem zielona instalacja. Wśród zwisających z sufitu konarów i gałęzi Przegrodzki na drutach dorabia drzewu kolejne odnogi. Po lewej stronie przy stoliku z próbkami oczyszcza powietrze Przetłumacz (Agnieszka Kwietniewska) – *porte parole* lipy. W głębi, Sebastian Majewski, niejako w zastępstwie Przegrodzkiego, przygotowuje pocztówki dla przyjaciół: Igi Mayr, Krystyny Skuszanki, Jerzego Krasowskiego, Jakuba Rotbauma i Jerzego Grzegorzewskiego. Efekty jego pracy: drzewo wycięte ze zdjęcia miejskiego placu i naklejone na tekturowy kartonik, możemy śledzić na monitorze umieszczonym po prawej stronie.

Wydaje się, że los lipy jest przesądzony, chociaż zaangażowany w jej

uratowanie Przewodnik (Andrzej Wilk) wytrwale zbiera podpisy pod petycją do władz miasta. Nie poddaje się również Przegrodzki, uparcie broniący swojego miejsca zamieszkania. Wydobyte z pralki Frani metry białego tiulu stają się symbolem zaślubin człowieka z drzewem. Obecność aktora na drzewie wprowadza Przewodniczącego w konfuzję, bo z przyczyn politycznych nie może pozbyć się lipy z ludzkim lokatorem. Wynajęty do przeprowadzenia mediacji Przewoźnik w kowbojskim kapeluszu (Igor Kujawski) ostatecznie jednak daje za wygraną, widząc że polityk, by osiągnąć cel, ucieka się do manipulacji. Ostatecznie lipa, chcąc ratować pozostałe drzewa na placu, oddaje się pod topór. W dialogu z Igorem – który jest w zasadzie zamykającą spektakl emocjonalną rozmową Agnieszki Kwietniewskiej i Michała Opalińskiego (chwilami niepotrzebnie tkliwą, na granicy przerysowania) – prosi, by przygotować z niej toaletkę dla aktora, w której znajdują się peruki, wąsy, łysiny, sztuczne rzęsy i łzy w tubce, a z nimi teatralne emocje.

Co można zrobić w sytuacji, gdy wiadomo, że z powodów politycznych, albo w wyniku nieodpowiedzialnych działań urzędników decydujących o zagospodarowaniu przestrzeni publicznej, drzewo, które rośło i dawało radość przez tyle lat, czeka wycinka? Jak zachować w pamięci teatr i aktorów, którzy z tych samych powodów znikają z przestrzeni miasta? W programie do spektaklu Agnieszka Kwietniewska mówi: „Ta lipa ze spektaklu jest trochę Teatrem Polskim we Wrocławiu, który został ścięty, a Igor, przyjęty na każdym innym drzewie z otwartymi ramionami, to dla mnie moi koledzy”. Twórcy tego oszczędnego w formie, skromnego przedstawienia postulują, by przede wszystkim zadbać o pamięć. Po spektaklu zbierają podpisy pod petycją, która ma przekonać władze miasta do nazwania jednej z arkad na ulicy Świdnickiej we Wrocławiu imieniem Igora Przegrodzkiego. ■

DOMINIKA BREMER

OBYCZAJOWA REWOLUCJA DZIEWCZYN Z PAMIĘTNIKÓW!

Dominika Bremer – studentka pracy socjalnej i teatrolologii UJ.

Scena Robocza w Poznaniu
DZIEWCZYN Y OPISUJĄ ŚWIAT

reżyseria: Aleksandra Jakubczak,
kreacja i przestrzeń: Jana Łączyńska,
konsultacje: Zofia Krawiec, Katarzyna Sikora, premiera: 27 kwietnia 2018

Dziewczyny opisują świat Aleksandry Jakubczak to spektakl wyprodukowany przez poznańską Scenę Roboczą, będący zwieńczeniem większego projektu, podczas którego reżyserka zebrała pamiętniki dziewczyn i przeprowadziła serie spotkań oraz warsztatów wokół tematu „dziewczyńskich” zapisków. Autorkami pamiętników są kobiety, które dzisiaj mają od dwudziestu do trzydziestu lat. To pokolenie milenialsek, które w dorosłość wchodziły już w nowej rzeczywistości, transformacji ustrojowej z socjalizmu w kapitalizm. Formalnie przestrzeń spektaklu zaaranżowana jest w taki sposób, że my, widzowie i widzki, mamy wrażenie niezobowiązującego, ale jednak intymnego spotkania z wykonawczyniami, które tymczasowo oddają głosy i ciała autorkom zapisków. Paula Głowacka, Cristina Ferreira, Lena Schimscheiner poruszają się pośród materaców i podestów, na których siedzi publiczność.

Przedstawienie rozpoczyna gest przywitania i wprowadzenia w intymny obszar spektaklu. Aktorki szepczą nam coś do ucha. To prawdopodobnie fragmenty pamiętników, sekrety i tajemnice, które w zaufaniu powierzają uczestnikom i uczestniczkom teatral-

wyrażających swoje pragnienia, oczekiwania i marzenia.

W pamiętnikach miesza się to, co prywatne, z politycznym i publicznym. Wątki dotyczące wyborów, świadectwa reakcji na ustawy wprowadzane w latach dziewięćdziesiątych, entuzja-

linków do treści pamiętników. Nie ma w tym spektaklu ciężaru teoretycznego kontekstu, przypisów, intelektualnych zawirowań. To niełatwa umiejętność: przedstawić tak delikatny materiał, jakim są dzienniki i pamiętniki dziewczyn, bez intencjonalnie rysowanej linii interpretacyjnej, nachalnie narzucanego trybu lektury. Jakubczak nie definiuje na scenie dziewczęcości, tworzy raczej przestrzeń do pojawienia się nieskończonej liczby jej odprysków, pozwala jej zaistnieć i usłyszeć ją. Jak w scenie, w której Lena Schimsheiner staje się na chwilę Bonnie Tyler i z zaangażowaniem udaje, że śpiewa *Total eclipse of heart*, prowokując w widzach i widzach wspomnienia podobnych sytuacji.

„Dziewczyńskość” ukazana przez pamiętniki może razić tendencyjnymi i stereotypowymi pragnieniami, ale jest w tym wszystkim wywrotowa, kiedy narracje stają się stanowcze w tonie, kiedy stajemy się coraz bardziej pewne, że w tych pamiętnikach nie ma zgody na potulność i uległość, a drzemie w nich potencjał małych obyczajowych rewolucji. Dlatego pozwoliłam sobie na potraktowanie tych pamiętników jako symbolicznego, a przy tym żywego, szczerzego świadectwa oporu i naiwności (które mogą iść w parze, myślę nawet, że powinny) wobec świata budowanego w oparciu o hierarchie, zależności, układy, relacje podległości i panowania, antagonizmów. Bo wykorzystanie pamiętników dziewczyn jako pełnoprawnego materiału dramaturgicznego jest silnym gestem, jeżeli umiejscowić go w ramach dramatycznie, tradycyjnie i konserwatywnie rozumianego teatru i sztuki w ogóle. Jakubczak zwraca uwagę na siłę języka potocznego, jego prostotę, a przez to komunikatywność i performatywność. Jedna z bohaterek przedstawienia w pewnym momencie wypowiada długi i ważny monolog o tym, o co po prostu chodzi w życiu:

tu nie chodzi o branie kredytu na mieszkanie i urządzenie go w stylu IKEA z gwarancją na 10 lat. Tylko o to, żeby w wynajętej kawalerce zawiesić światelka ledowe z biedronki



nego spotkania. W tym samym czasie jedna z aktorek umieszcza pod kamerą kolejne karty wypełnione zapiskami, które w powiększeniu obserwujemy na dwóch ścianach. Wszyscy zostajemy wprowadzeni w świat intymnych zapisków.

Pamiętniki są najważniejszym elementem spektaklu. Wydaje się, że to z nich wykluła się forma spektaklu – bezpretensjonalna, szczerza i nieprzytłaczająca. Aktorki cytują kolejne fragmenty, wykorzystując widzów i widzki jako domyślne figury opowieści: „to mogliby być moi rodzice”, „to mógłby być chłopak z...”, „tak wyobrażam sobie...” mówią, wskazując losowo wybrane osoby. Przedstawienie Jakubczak można by nazwać słuchowiskiem albo performatywnym czytaniem. Prosta forma pasuje jednak do potocznego, zrozumiałego i komunikatywnego języka tekstów. To głosy dorastających i dojrzewających dziewczyn

zmu i afirmacji dla możliwości pozornie nieograniczonej konsumpcji, będącej efektem zmian gospodarczych (oczywiście z uwzględnieniem możliwości ekonomicznych) mieszącą się z pragnieniem miłości i bliskości drugiej osoby, komentarzami i statystykami dotyczącymi atrakcyjności obiektu westchnień, pierwszych miłości, pierwszych zerwań, pierwszego seksu. Miłość do chłopców pojawia się na równi z miłością do dziewczyn. Przypadków tej pierwszej jest więcej, ale nie decyduje to o jej wyższościowym czy „bardziej” normatywnym statusie. To, co w latach dojrzewania pojawia się zwykle tylko w głowach lub intymnych zapiskach, tutaj werbalizuje się w przestrzeni teatru, w otoczeniu świadków/powierników i powierniczek dziewczęcych historii.

Wydaje mi się, że tym, co najbardziej szczerze i wyraziste w spektaklu Jakubczak, jest brak teoretycznych

i klikać codziennie na inny kolor, tu chodzi o budowanie wspólnej historii, o to, że właśnie w tym momencie jesteś tą osobą, z którą ta druga osoba przeżywa najpiękniejsze chwile swojego życia i na odwrót. Tu nie chodzi o to, żeby zaplanować życie od A do Z i bawić się w szczęśliwą rodzinę, ale o to, żeby łapać się za rękę i przyciągać, kiedy nagle z góry lecisz w dół. Tu nie chodzi o to, żeby spędzać 15 godzin dziennie w pracy, ale to, żeby mieć świadomość, że tą pracę zawsze możesz jebnąć, a życie będziesz mieć jak z bajki. Tu chodzi o to, żeby się szanować, ufać, rozmawiać, pocieszać, doceniać, rozumieć albo przynajmniej starać się rozumieć, podnosić. Tu chodzi o to, żeby chcieć. Przede wszystkim o to, umieć ze sobą spędzać czas, umieć ze sobą rozmawiać o uczuciach, o pragnieniach, marzeniach i pasji, umieć pchać drugą osobę w to, co robi najlepiej i w to, co kocha. Chodzi o to, żeby właśnie ta osoba niepodważalnie i nieprzerwalnie wiedziała, że jest absolutnie wyjątkowa i miała tego sama całkowitą świadomość¹.

To apel o niezależność od obyczajowej, ekonomicznej, seksualnej konwencjonalności i wiara w to, że tego rodzaju niezależność jest możliwa. To również głos oporu przed wszystkim tym, co tendencyjnie i materialnie robi z nas dorosłych. To szczerzy i pięknie naiwny głos młodych dziewczyn, które są prowadzone w świat kulturowych zasad i reguł, ale które niekoniecznie chcą się im poddać. Moment, w którym wybrzmiewa (czas dojrzewania, wchodzenia w nastoletniość, a z nastoletniości w dorosłość), to czas, kiedy niebezpieczeństwo ujarzmienia i stłumienia potencjału buntu jest największe i najczęściej efektywne. Zapiski młodych dziewczyn (w ogóle myśli młodych ludzi) są ważne, bo jeszcze w jakimś stopniu wolne od kulturowej sygnatury i stygmatyzacji. Carol

Gilligan, amerykańska psycholożka, która badała rozwój psychologiczny dziewczynek i chłopców, przyglądała się również przemianom i procesom zachodzącym w kobietach. Zwracała uwagę na moment dojrzewania jako czas o najwyższym potencjale kształtowania się zdolności empatii i troski, ale też samostanowienia: „Badania nad rozwojem chłopców i dziewcząt wskazują, że okres dojrzewania to czas szansy. Dziewczęta nie chcą zaprzepaścić szczerzego głosu, a chłopcy pragną bliskich przyjaźni. Próg dorosłości to zatem najstosowniejszy czas na kształcenie zdolności opiekuńczych przez pokazywanie, jak poświęcać uwagę innym i jak słuchać, a także na testowanie różnych sposobów reagowania i ich konsekwencji. To czas, kiedy wzmożone potrzeby seksualne każą wsłuchać się we własne ciało i kiedy pogłębiająca się podmiotowość zwiększa nasz potencjał intymności. I może nie przypadkiem w tym właśnie momencie wkraczają Prawa Miłości, określające, kto powinien być kochany, w jaki sposób i jak bardzo” (Gilligan, 2013, s. 142). W momencie tak silnej i ważnej dyskusji o uciszaniu kobiecego głosu, tuszowaniu kobiecej historii, krystalizacji pojęcia mansplainingu, świadomości maskulinistycznego kształtu instytucji kultury i polityki, spektakl o dziewczynkach zrealizowany na marginesie produkcyjnym polskiego teatru instytucjonalnego staje się istotnym głosem w debacie, bo mówi o rzeczach ważnych w jasny i zrozumiały sposób, po prostu. ■

¹ Usłyszane w nagraniu spektaklu, udostępnionym dzięki uprzejmości Sceny Roboczej w Poznaniu i reżyserki Aleksandry Jakubczak.

Bibliografia:
Gilligan, Carol, *Chodźcie z nami! Psychologia i opór*, przeł. S. Kowalski, Warszawa 2013.

JAKUB PAPUCZYS

EFEKTOWNE HISTORIE

Jakub Papuczys – doktorant w Katedrze Performatyki UJ, autor książki *Tour de France jako przedstawienie kulturowe* (2015).

Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana
w Warszawie

Szczepan Twardoch

KRÓL

reżyseria: Monika Strzępka,
adaptacja i dramaturgia: Paweł Demirski,
scenografia: Anna Maria Karczmarska,
reżyseria światła i projekcje: Robert Mleczko, muzyka: Tomasz Sierajewski,
choreografia: Jakub Lewandowski, układ
walk bokserskich: Robert Popławski,
premiera: 18 maja 2018

Powieść Szczepana Twardocha *Król*, zaadaptowana dla Teatru Polskiego w Warszawie przez Pawła Demirskiego i w reżyserii Moniki Strzępki, opowiada fikcyjną historię przedwojennego żydowskiego boksera Jakuba Szapiro (Adam Cywka). W swojej ostatniej walce na ringu reprezentujący żydowski klub Maccabi Szapiro w poniżający dla przeciwnika sposób nokautuje przedstawiciela polskiej Legii Andrzeja Ziemińskiego (Krzysztof Kwiatkowski). Znaczenie tej walki wykracza poza sportową rywalizację. Ziemiński jest synem znanego z antysemityzmu, wpływowego prokuratora (Jerzy Schejbal) oraz szefem faszystowskiej falangi. Organizacja ta w 1937 roku, gdy rozgrywa się akcja powieści, rośnie w siłę, karmiąc się narastającymi antyżydowskimi nastrojami. Jakub Szapiro, weteran wojny polsko-bolszewickiej, to prawa ręka Kuma Kaplicy (Krzysztof Dracz). Kaplica zaś to żydowski socjalista, który majątek i wpływy zbudował na rewolucji 1905 roku i po odzyskaniu przez Polskę niepodległości przejął kontrolę nad przestępczym światem stolicy. Zastąpić Kaplicę chce jednak jego współpracownik, nieobliczalny i brutalny Doktor



Radziwiłłek (Marcin Bosak). Zawiązuje z Ziemińskimi spisek, mający na celu odsunięcie od władzy obecnego rządu, który chroni Kaplicę, a następnie zastąpienie go przez ludzi ideowo związanych z Ziemińskimi. Chce zatem dopuścić do rządzenia tych, którzy nie cofną się przed wykorzystaniem i rozbudzeniem antysemickich nastrojów oraz rozprawią się z mającym pieniądze i wpływy żydowskim środowiskiem. Choć spisek udaje się ujawnić, Kum Kaplica umiera od tortur w Berezie Kartuskiej. Jego miejsce zajmuje ostatecznie Szapiro, choć zostając w Warszawie, rezygnuje w ostatniej chwili z ucieczki wraz z rodziną do Palestyny.

Historia ta na scenie prowadzona jest przez postać Mojsze Bersztajna, granego przez dwóch aktorów. To jego komentarz wprowadza w rozgrywkę się na scenie wydarzenia, streszcza zawiłości fabularne i inicjuje kolejne sceny. Młody Bersztajn (Alan Al Muratha), zatrzymując na chwilę akcję, opisuje rozgrywkę się przed jego oczami wydarzenia, z kolei stary Bersztajn (Andrzej Seweryn) całą historię wspomina, opatrując ją refleksyjnym i moralizatorskim komentarzem. Losy Bersztajna splótł się z historią Szapiry, gdy ten ostatni na zlecenie Kaplicy zabił ojca Bersztajna, zwykłego żydowskiego rzemieślnika, który nie zwrócił Kaplicy długu, skończył więc w jednej z podwarszawskich glinianek z poderżniętym gardłem i odciętymi genitaliami. Szapiro pod wpływem impulsu przygarnia syna swojej ofiary, uczy go boksu oraz przysposabia do pracy dla Kaplicy, wprowadzając w świat prostytutek, przestępstw i bezwzględnych gangsterskich porachunków.

Fabularnie adaptacja Demirskiego pozostaje bardzo blisko powieściowego pierwowzoru. Mimo że akcja *Króla*

rozgrywa się w ciekawym okresie, tuż przed wybuchem II wojny światowej, a jej zbiorowym bohaterem jest rzadko opisywane przestępcze żydowskie środowisko tamtego czasu, jest to w zasadzie konwencjonalna, klasycznie skonstruowana gangsterska historia z kilkoma spektakularnymi zwrotami akcji. Strzępka i Demirski w ciągu ponad trzech i pół godziny inscenizują ją niezwykle efektownie i z imponującym rozmachem. Z dużą teatralną sprawnością prowadzą widzów pomiędzy różnymi dzielnicami międzywojennej żydowskiej Warszawy. Surowa frontowa ściana zajezdni tramwajowej na Woli na obrotowej scenie błyskawicznie przemienia się więc w fasadę należącej do Szapira kamienicy, by po chwili przejść w gustowne, mieszczańskie wnętrze ekskluzywnego burdelu Ryfki Kij (Katarzyna Strączek), a za następnych kilkanaście minut stać się wnętrzem taniej pasztecziarni, w której Kaplica załatwia swoje interesy. Udało się nawet zmieścić na scenie dwa prawdziwe samochody. Może nie pochodzą akurat z 1937 roku, ale doskonale wpisują się w stworzoną przez Annę Marię Kaczmarską stylizację tamtej epoki, gdzie mniej chodzi o historyczną dokładność, a bardziej o atrakcyjny wizualnie, przedwojenny sznyt. Ringowa walka między Szapirą a Ziemińskim zadziwia bokserskim realizmem, a wszystkie gangsterskie porachunki, egzekucje czy starcia dzięki precyzyjnej reżyserii świateł oraz opartej na efekcie *slow motion* choreografii nabierają filmowego charakteru (widać, że twórcy chętnie czerpią z serialu *Peaky Blinders*, do którego nawiązuje także użyta w spektaklu muzyka).

Przedstawienie otwiera monolog staroego Bersztajna, który staje przed wyłaniającym się z kłębów dymu bokserskim

ringiem, nad którym wisi zdekapitowane ciało jego ojca. Stary Bersztajn mówi, że Szapiro nauczył go, że są śmierci nieważne, ale są też śmierci potrzebne. Zapewne śmierć jego ojca była potrzebna – to od niej przecież zaczęła się ta historia. Chwilę później Bersztajn opisze widzom śmierć żydowskiego krawca Józefa Sztajgeca, zatłuczonego przez bojówkarzy prawicowej falangi w trakcie nalotu na kontrolowane przez Kaplicę targowisko. Rzemieślnik mógł uciec, ale nie chciał porzucić swojej maszyny do szycia – jedyne źródło utrzymania. Zginął w męczarniach od obrażeń, a bojówkarze i tak „zabrali maszynę do szycia marki Singer. Nie ukradli, nie zniżyliby się do kradzieży. Wyjęli maszynę z tekturowej walizki i roztrzaskali o bruk”. W powieściowym pierwowzorze bohaterowie są dzieleni na dobrych i złych, ze względu na charakter przemocy, jaką stosują. Choć Kaplica i jego przestępcza świta mordują, biją, demoluja i sieją postrach wśród miejscowej ludności, charakteryzuje ich „szlachetność” wynikająca z przestrzegania przez nich gangsterskiego etosu. Przemoc zyskuje w tym etosie uzasadnienie: ma zmuszać społeczność do przestrzegania wyznaczonych praw, które pozwalają ją chronić. Przemoc próbuje być więc racjonalizowana jako skutek złamania obowiązujących w tym świecie reguł. Ponadto gangsterów cechuje społeczna empatia i wrażliwość na ludzką krzywdę. Radziwiłłek to natomiast żalosne, brutalne, nieobliczalne monstrum, które stosuje przemoc bezsensowną, okrutną, wywołaną przez zwierzęce odruchy: jest, na przykład, w stanie bez mrugnięcia okiem bestialsko pobić prostytutkę i zażądać przysłania nowej. Ziemińscy używają przemocy, aby dać upust swojej rasowej nienawiści.

Strzępka i Demirski próbują nieco inaczej rozłożyć akcenty. Opis śmierci Sztajgeca u Twardocha pojawia się zgodnie z chronologią, pod koniec książki. Przeniesienie jej na scenie na początek historii i zestawienie z zabójstwem ojca Bersztajna, dokonany na zlecenie Kaplicy, pozwala podważyć refleksję Szapiry: czy na pewno istnieją śmierci uzasadnione? Czy przemoc da się

w jakimkolwiek sposób hierarchizować? Czy więc gangsterzy Kaplicy rzeczywiście różnią się od Radziwiłła albo falangistów Ziemińskiego? Bohaterowie przedstawieni w spektaklu nie zyskują więc tak łatwo sympatii widzów, dużo trudniej też ich jednoznacznie oceniać. Co akurat wychodzi *Królowi* na dobre.

Powieść Twardocha jest bowiem seksistowska, a jej konstrukcja opiera się na patriarchalnym schemacie sprawczego działania mężczyzn i bierności podporządkowanych im kobiet. Szapiro, choć kocha Ryfkę Kij, dawną prostytutkę, żeni się z pochodzącą z dobrego żydowskiego domu Emilią (Eliza Borowska), która rodzi mu synów. Krzywdzi żonę, utrzymując kontakty z Ryfką, ale dawnej kochance w chwili złości mówi, że „jałowym kurwom pierścionków się nie kupuje”. U Twardocha Szapiro jest więc szorstkim, maczystowskim twardzielem. Cywka robi wszystko, aby tę jego stereotypową męskość podważyć: minę twardziela osłabia grymasem ironii, swoim ruchom dodaje miękkości i nieco przegiętej elastyczności, często stylizuje swoje pozy na stereotypowy

obraz gangstera, zaznaczając swój dystans wobec niego. Robi to doskonale, podobnie zresztą jak świetna Katarzyna Strączek, która dodaje Ryfke zdecydowania, siły i determinacji. W jej wykonaniu Ryfka staje się dojrzalą, świadomą kobietą, która patrzy na męskie przepychanki z gorzką ironią i chłodną przenikliwością. Doskonale potrafi przewidzieć nadchodzący wojenny terror, który wkrótce zmiecie świat reprezentowany przez Szapirę czy Kaplicę. To ona ostatecznie, za zaoszczędzone na prowadzeniu burdelu pieniądze, wyciąga Szapirę z getta, w którym ten znalazł się po wybuchu wojny. W Holokauście ginie jednak jego rodzina, o czym przypomina widzom obraz płaczącej Emilii, która dusi się od gazu. Scena ta jeszcze bardziej komplikuje stosunek widzów do protagonisty *Króla*. Szapiro zrezygnował z ucieczki z Polski, mimo świadomości nadchodzącego niebezpieczeństwa. Wolał podążać za swoimi ambicjami, które kazały mu zostać „królem” miasta.

Wszystkie te rozszczelnienia adaptowanej powieści nie zmieniają jednak faktu, że Strzępka i Demirski odtwarzają

jej ogólne ramy i przejmują skonstruowane w tych ramach figury. Co więc z tego, że Ryfka na scenie próbuje być silną, niezależną kobietą, skoro wrzucona jest w sytuację „świętej prostytutki”, która ciągle kocha pomiatającego nią mężczyznę i do końca się nim opiekuje, poświęcając własne ambicje. Podobnie jest z Emilią, która, choć wie, że Szapiro jej nie kocha, próbuje na nim tę miłość wymusić i błaga go, żeby nie zdradzał jej z innymi kobietami. Ostatecznie, chociaż wie, że zostając w Warszawie, ściągą śmierć na siebie i swoją rodzinę, nie decyduje się porzucić męża. Brak konsekwencji jest największym problemem tego przedstawienia: choć twórcy czasami dają sygnały, że mocno uwierają ich zastosowaną przez Twardocha konwencję, nie decydują się na jej radykalną i gruntowną dekonstrukcję. Wtedy bowiem musieliby zapewne poświęcić sceniczną efektywność umożliwiającą przez atrakcyjną narrację, a tego, najwidoczniej, postanowili za wszelką cenę unikać. ■

TERAZ POLIŻ / BLECHARZ / KARASIŃSKA / SZCZAWIŃSKA

zapraszają do DK KADR i Klubojadalni Młodsza Siostra

04.10 "Bombowe dziewczyny" / reż. Anna Karasińska / **słuchowisko**

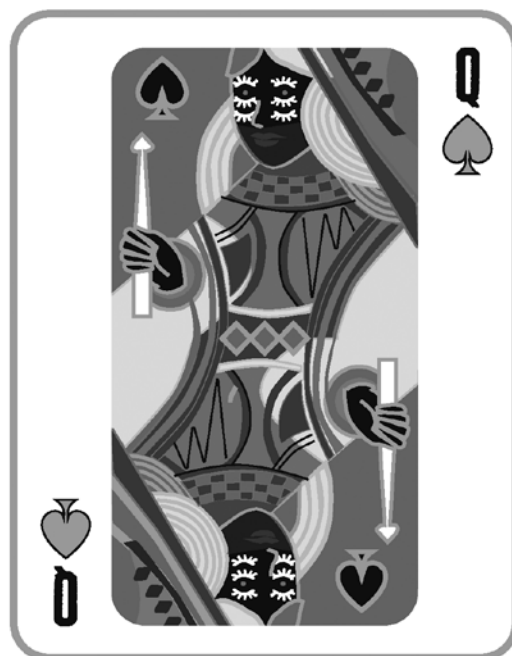
14.10 "NIESPODZIANKA" / **wykład**

16.10 "Czarny kwadrat. Gra muzyczna" / reż. Wojtek Blecharz / **koncert**

22.10 Klub Świadomego Widza / **warsztaty**

28.10 "Ryt" / reż. Weronika Szczawińska / **słuchowisko**

szczególne na www.terazpoliz.com.pl



Projekt współfinansuje m.st. Warszawa



DOROTA KRZYWICKA-KAINDEL

OSZOŁOMIENIE

Dorota Krzywicka-Kaindel – muzykolog, krytyk teatralny, tłumacz i menedżer kultury. Mieszka i pracuje w Lesie Wiedeńskim.

Hans Werner Henze
THE BASSARIDS

libretto (na podstawie *Bachantek* Eurypidesa): Wystan Hugh Auden i Chester Simon Kallman, dyrygent: Kent Nagano, reżyseria: Krzysztof Warlikowski, scenografia i kostiumy: Małgorzata Szczęśniak, reżyseria świateł: Felice Ross, wideo: Denis Guéguin, choreografia: Claude Bardouil, dramaturgia: Christian Longchamp, premiera: 16 sierpnia 2018 w ramach Salzburger Festspiele 2018

Jak to się dzieje, że zauroczenie, wszystko jedno: idea, religią czy człowiekiem, może uruchomić tak potężne emocje, tak skutecznie porwać tłumy, że potrafi przeistoczyć się w niszczącą siłę? Fanatyzm rodzi się z miłości, a jednocześnie zawiera w sobie zalążek destrukcji, niesie zgubę. I o tym przede wszystkim jest ta inscenizacja *Bachantek*. O rosnącej fali fascynacji populistycznymi hasłami, o fałszywych prorokach, którzy mają tłumy pochlebstwami i karmią mrzonkami. Krzysztof Warlikowski podczas konferencji prasowej powiedział: „Jestem Polakiem, ale w tych politycznych czasach czuję się jak obcy w moim własnym kraju”. Populistyczne zac zadanie nie dotyczy jednak wyłącznie Polski. Ten los dzielimy ze społeczeństwami innych krajów. Aktualną dosadność przesłania bezbłędnie odczytali (i pochwalili) austriaccy recenzenci.

Skoro mowa o tle polityczno-społecznym i o tym, jak współcześnie brzmi ta starożytna opowieść, dobrze pamiętać, że również w połowie lat sześćdziesiątych, gdy Auden i Kallman pisali libretto dla Henzego, świat miał w stosunkowo świeżej pamięci straszne skutki masowej fascynacji faszystowskimi populistami. Warto dodać, że właśnie historia młodszej miłości Audena i Isherwooda w Berlinie przed wybuchem II wojny światowej, opowiedziana przez drugiego z nich, stała się kanwą musicalu (a potem filmu) *Kabaret*. Pamiętamy też, że połowa lat sześćdziesiątych to czas rewolty młodzieżowej, czas dzieci kwiatów, samowolnych proroków, nawiedzonych założycieli sekt. Z pewnością rzutowało to na nową interpretację postaci Dionizosa i postrzeganie oszołomienia, jakiemu uległo społeczeństwo, rozpadania się systemów autorytarnych. Ileż jednak zmieniło się od tamtych czasów, skoro w didaskaliach *Bachantek* czytamy, że oszalałe w ekstazie menady mają fryzury à la Bardot!

Dwadzieścia kilka lat później, w 1989 roku, który przyniósł upadek komunizmu, opera Henzego znów zadziwiła swą polityczno-społeczną aktualnością. Recenzenci po premierze w Staatsoper w Stuttgarcie (w reżyserii Götz Friedricha)

snuli paralele do rozemocjonowanego tłumy tańczących na murze berlińskim i pisali o „wizjonerskim aspekcie dzieła”. Hans Werner Henze przyznał po latach, że uważa *Bachantki* za swoje najważniejsze dzieło teatralne „frapujące i nowoczesne, dotyczące nas bezpośrednio, nas zwłaszcza z końcem lat sześćdziesiątych, z pytaniami: co to jest wolność, co to brak wolności, co to represje, co rewolta, a co rewolucja?” (Albiez, 2008). A więc nie rozważania o miłości i wierze, o poszukiwaniu tożsamości. Tak więc, nawiasem mówiąc, mimo oczywistych podobieństw do *Króla Rogera*, *Bachantki* opowiadają o czym innym, budzą inne refleksje.

Genialność muzyki Henzego polega na jej idealnym stopniu ze słowem. Nie ma tu miejsca na ornamenty, na stylistyczne czy wirtuozowskie popisy. Linia melodyczna, harmonia i barwa – wszystko podporządkowane jest treści i emocjom. Wyjątek stanowi intermezzo *Werdykt Kaliopie* umieszczone w trakcie rozmowy Dionizosa z Penteuszem, tak jakby ten pierwszy opowiadał zasłuchanemu królowi tę frywolną przypowieść o Wenus, Prozerpinie i Adonisie, których rozsądza Kaliopie, a którą odgrywają odpowiednio Agave, Autonoe, Dowódca i Terezasz: tu po gitarowej uverturze Wenus śpiewa klasyczną w formie cabalettę.

Niezwykła intensywność brzmienia orkiestry wynika nie tylko z mistrzowskiej instrumentacji, ale też z obsady, rozbudowanej o tak niecodzienne w składzie orkiestrowym instrumenty jak gitary, mandoliny, kołatka, krowie dzwonki i pejcz. Muzyka Henzego jest rewolucyjna w tym sensie, że stanowi powrót do źródeł opery, do *dramma per musica*, w której nadrzędną funkcją było oddanie mowy, jej intonacji i afektów. Krytycy porównywali (i porównują do dziś) Henzego z Richardem Straussem, co kompozytor *Bachantek* odbierał jako „straszne nieporozumienie” zaznaczając, że: „Strauss jest ostatnim, którego następcą chciałbym być” (Albiez, 2008).

Bachantki (*The Bassarides*) zrealizowane w Salzburgu przez Krzysztofa Warlikowskiego i jego stałych współpracowników: Małgorzatę Szczęśniak, Claude'a Bardouila, Felice Ross i Denisa Guéguina, mają ogromną siłę oddziaływania, wynikłą z niezwyklej adekwatności i spójności wszystkich elementów. Zachwycają głosowo i aktorsko odtwórczyni i odtwórcy poszczególnych ról oraz znakomicie śpiewający chór, którego aktywność sceniczna wzmaga intensywność wyrazu. Orkiestra pod dyktando Kenta Nagano olśniewa wyważoną brzmieniowo precyzją i niuansami kolorystycznymi.

Widowisko uderza celnie w emocje widza od pierwszych wypowiedzianych przez Dionizosa słów, jeszcze zanim zabrzmi muzyka: „Jestem Dionizos, syn Zeusa”. Z synem boga się nie dyskutuje, za nim się podąża, ufnie dając się unieść fali nieziemskiej energii. Także i my, widzowie, jej się poddamy. Gdy powoli przerzedzi się mrok, gdy rozlegną się pierwsze dźwięki, nasze emocje odurzone szlachetnym pięknem obrazów, rozkołysane potęgą muzyki sprawiają, że damy się zniewolić, wpadniemy w trans. Na własnej skórze przekonamy się, jak działa ta uwodzicielska moc.



Opowieść o tym, jak boski syn Dionizos – choć oczywiście do końca nie będziemy pewni, czy to nie charyzmatyczny uzurpator, pospolity oszust – zawładnął zmysłami i umysłami tebańczyków, oglądamy w niezwyklej scenerii. Felsenreitschule (czyli Skalna Ujeżdżalnia Koni) zbudowana została z końcem XVII wieku u stóp góry Mönchsberg. Wykute w skale na trzech kondygnacjach arkady początkowo gromadziły publiczność obserwującą zawody jeździeckie. Dopiero po 1926 roku, z inicjatywy Maxa Reinhardta, to niezwykle miejsce zaczęło służyć jako pierwsza scena salzburskiego festiwalu. Zmieniło się przy tym nie tylko przeznaczenie, ale i sposób zagospodarowania przestrzeni. Malownicze arkady są dziś efektownym elementem scenografii lub swoistym powiększeniem sceny wwyż. Zaś blisko półtoratysięczna widownia mieści się tam, gdzie dawniej popisywali się swoim kunsztem jeźdźcy.

Szeroką, czterdziestometrową scenę Małgorzata Szczeniak podzieliła na cztery obszary ze znajdującym się w centrum światem *profanum*, czyli miejscem publicznym; dworem, z którym sąsiaduje z jednej strony sfera *sacrum*, czyli kaplica, miejsce kultu Semele z wyeksponowanym oszklonym sarkofagiem, a z drugiej – sypialnia Agave, miejsce najintymniejszych spotkań: narodzin, zwierzeń, seksu, solennych deklaracji, ale i mordu. Czwartym obszarem jest wznosząca się ponad tymi miejscami ludzkiej aktywności „góra”, która należy do Dionizosa, a pewnie i do innych bóstw, gdyby tylko zechciały zstąpić do kotłujących się, zmagających z namiętnościami, tęsknotami i niemocą ludzi.

Wielką nieobecną w *Bachantkach* Audena i Kallmana jest Semele, najpiękniejsza z trzech córek Kadmosa, założyciela i pierwszego władcy Teb, która zostaje wybranką Zeusa i płodzi z nim dziecko. Wiedziona ciekawością, a może sprovokowana przez siostry, Agave i Autonoe, zawistnie powątpiewające w boskość jej kochanka, Semele domaga się ujżenia Zeusa w jego prawdziwej postaci. W nagłym żarze objawionej potęgi Gromowładnego Semele zamienia się w popiół. Dionizosa, nienarodzonego syna wyjętego z łona śmiertelnej kobiety, bóg-ojciec donosi zaszytego w udzie.

Historia opowiedziana w librecie Audena i Kallmana rozpoczyna się – podobnie jak u Eurypidesa – w momencie, kiedy dorosły Dionizos przybywa do Teb, aby pomścić matkę wystawioną na pośmiewisko przez rodzinę, która nadal nie wierzy, że Semele była kochanką Zeusa i że – dosłownie – spłonęła z miłości do niego. W Tebach od niedawna rządzi Penteusz, syn Agave, wnuk Kadmosa. Cioteczny brat Dionizosa. Działania Dionizosa inspiruje chęć zemsty, albo może po prostu potrzeba udowodnienia tebańczykom, a zwłaszcza własnej rodzinie, odziedziczonej po ojcu boskości.

Wspomniany tu już prolog, tekst, którym Dionizos się przedstawia, dopisał do libretta Audena i Kallmana sam Henze w 1968 roku, trzy lata po skomponowaniu *Bachantek* i dwa lata po salzburskiej prapremierze. Czy kompozytor uznał, że publiczność potrzebuje klucza do śledzenia dziejów postaci? Czy wyrazistego znaku, jak czytać intencje Dionizosa? Czy może sugestii, że konflikt postaw Dionizosa

i Penteusza jest wprawdzie osią dramatu, ale główną postacią, której los jest punktem wyjścia dla całej historii, jest nieobecna w librecie Audena i Kallmana Semele?

W każdym razie Krzysztof Warlikowski zdecydował się włączyć dopisany przez Henzego prolog i dodatkowo uwydatnić postać matki Dionizosa przez ustawienie jej sarkofagu na eksponowanym miejscu. Białe odziane „relikwie” Semele w jasno oświetlonej szklanej trumnie stoją na froncie kaplicy: tu oddają im hołd najpierw nieliczne stare kobiety, tu przychodzą chorzy i kalecy, licząc na uzdrowienie (zobaczmy sparaliżowaną dziewczynkę, która dzięki modłom do Semele zacznie chodzić), tu też zacznie działać rzucony przez Dionizosa czar, który opęta tebańczyków.

Biel to również kolor Dionizosa (Sean Panikkar), którego twarz początkowo ukryta jest w kapturze i słyszymy jedynie niebiańską, zniewalającą słodycz jego głosu. Natomiast czerwone jak krew, wino i namiętność są halka i suknia, które Agave nakłada w sypialni. Stroje i urządzenie wnętrza nawiązują do lat sześćdziesiątych, a więc do okresu napisania opery i być może do powstałej w tym czasie *Teoremy* Pasoliniego. W sypialni poza łóżkiem znajduje się jeszcze szafa, służąca nie tylko jako prozaiczny schowek na ubrania, ale także symboliczny „brzuch” Agave, z którego oprócz krwistych strojów wychynie Penteusz i gdzie w panice później będzie chciał się schronić.

Mieszkańców Teb poznamy najpierw wprowadzanych z obu stron bocznymi drzwiami na widowie: ubrani elegancko, wyglądają jak uczestnicy obrad albo po prostu jak spora grupa spóźnionych widzów. Są więc trochę jak my. To pierwszy sygnał, że powinniśmy obserwować, co się z nimi stanie, bo to samo staje się właśnie z nami.

Rozbrzmiewa muzyka. Gdy na scenie, w jej środkowej części, pojawią się wieszczek Terezjasz oraz Kadmos (na wózku inwalidzkim) i jego ludzie, ciemno odziane kobiety wnoszą do bocznej kaplicy chorą dziewczynkę. Wezwanie „Ayayalya!” sprawia, że tebańczycy, którzy dopiero co zapewniali zgodnym chórem, że „Penteusz, wnuk Kadmosa i syn jego córki, jest naszym panem”, nagle powtarzają za niewidzialnym: „Ayayalya! Długośmy czekali! Śpiewajcie tebańczycy, chwalcie boga Dionizosa!”. Wezwany pojawia się jako zakapturzona sylwetka, jako tajemniczy i budzący lęk ogromny cień. W tym właśnie momencie chora dziewczynka w kaplicy zaczyna chodzić. Później cudownego uzdrowienia dostąpi też Kadmos.

Wypadki następują lawinowo, ze zdumiewającą oczywistością i konsekwencją: uwodzącemu wezwaniu „Ayayalya!” ulegnie również dwór: najpierw Terezjasz (Nikolai Schukoff), który ostrzega Kadmosa (wspomniał bas Willarda White’a wydobywa gorycz nieszczęsnego, dumnego ojca tragicznego rodu) przed lekceważeniem potęgi dionizyjskiej, potem także Agave i Autonoe: łagodna, pięknie operująca intensywnym, zmysłowym mezzosopranem, w finale przejmującą skamieniała w bólu Tanja Ariane Baumgartner i rozwibrowana, zalotna Vera-Lotte Böcker kontrującą ruchliwym, dźwięcznym sopranem to idealnie skonstrastowane „złe siostry” Semele.

Wściekły Penteusz, zrazu w ciemnym płaszczu z futrzanym kołnierzem, wyłącza oświetlenie sarkofagu i zakazuje guseł. Ale na zakazy i groźby jest już za późno. Na arkadach (górze Kitajron) pojawił się Dionizos. Towarzyszy mu jego ciało astralne: zjawiskowa, półnaga kobieta – personifikacja namiętności (wspomniała Rosalba Guerrero Torres – trudno oderwać oczy od jej magnetycznej obecności). Dionizyjska *Wunderwaffe*, na razie skoncentrowana i obleczona w idealne prężne kształty, będzie emanować swą energią na lud tebański. Omami ich, ubezwłasnowolni. Najpierw nawet dla tebańczyków niewidoczna, bo przebywająca w niedostępnych oczom śmiertelnych obszarach, potrafi sprawić, że czar zacznie działać. Najpierw w kaplicy, potem stopniowo rozprzestrzeni się także na pomieszczenia dworskie.

Wreszcie opętanie osiąga apogeum. Kadmos w kaplicy oznajmia: „Ziemia drży, gdy bogowie się śmieją”. Trafi tam przebrany za kobietę Penteusz. Ciemno odziany mężczyźni w kaplicy intonują pełen monumentalnej powagi chór. Rozszalały tłum czerwono włosów menad wlewa się do pałacu. Owo ciało astralne Dionizosa, które dotychczas w magiczny sposób dyrygowało poddającymi się mu z ochotą tebańczykami, jest teraz wśród nich. Zrzuca z siebie okrycie, ściąga nastroszoną, krótkowłosą blond perukę jak wąż wylinkę. Jest teraz ciemnowłosa. I kompletnie naga. Zaczyna tańczyć. To rozrzuca ręce, jakby chciała rozgarnąć ciemność, to kuli się w sobie, jakby udręczona natarczywym rytmem. Miota się i wygina, jakby poddawała się pieszczotom niewidzialnego kochanka. Pieści się też sama. Wprawia się w trans gwałtownymi, okrężnymi ruchami głowy. Jest wyuzdana na granicy wulgarności, a jednocześnie fascynująco, doskonale piękna. Tańczy, mociuje się z Dionizosem, wreszcie dopada Penteusza w sypialni, ale to nie ona zabija władcę Teb. Uczynią to matka i ciotka przemienione w opętane menady.

Długiego dialogu Dionizosa i Penteusza nie cechuje ani agresja, ani niechęć. To zresztą bardzo mocna, mimo kameralnego ściszenia, scena. Gdy tak siedzą przytuleni w rozmowie, wydaje się, że kuzyni – bo król i bóg są wszak spokrewnieni – mogliby zostać przyjaciółmi. O ile jednak (podszyta lękiem o własną pozycję i przyszłość) fascynacja Penteusza jest szczerą, o tyle w sympatii Dionizosa musimy domyślać się wyrachowania, bo przecież przybył tu z misją. I rzeczywiście, Penteusz przechodzi na naszych oczach metamorfozę: mięknie i niewieścieje (znakomity w tej roli Russel Braun, obdarzony aksamitnie intensywnym barytonem).

Penteuszowi długo, najdłużej ze wszystkich, udaje się bronić, nie ulec urzekającej mocy, której stopniowo poddają się wszyscy. Przeświadczony o swojej prawdzie i swojej racji, wbity w szczelny pancerz własnych przekonań (symbolem jego odporności na fascynację jest puchowa czerwona kurtka, potem także hełm typu barbuta, skutecznie ograniczający widoczność i tłumiący dźwięk) nie słucha ani ostrzeżeń Kadmosa, ani wieszczów Terezjasza. Konsternacją reaguje na oszołomienie Agave. Intymna, prowadzona w sypialni rozmowa Penteusza i Agave przywodzi na myśl rozmowę Hamleta z Gertrudą. Jest w niej podobna karcąca, ale

serdeczna troska. Zresztą *Bachantki* są niewątpliwie opowieścią o miłości matki i syna. Dionizos, pomściwszy krzywdę, jakiej doznała Semele, wskrzesi ją, unieśmiertelni, znajdując dla niej miejsce na Olimpie. Penteusz zginie z rąk oszalałej Agave, zaślepionej – dosłownie i w przenośni – miłością do nowego boga.

Kiedy pijana krwią, zachłyśnięta dokonanym w transie morderstwem Agave wchodzi do pałacu z głową Penteusza ukrytą na brzuchu pod suknią, kiedy później wysupłuje zakrwawioną głowę syna i kładzie ją na stole, trudno nie myśleć, że oto ta śmierć przeistacza się w jakiejś straszliwej konwersji w powtórne narodziny. Kapitan (Károly Szemerédy) wnosi wiadra z krwawymi szczątkami Penteusza, rzuca je na stół, który, jeszcze do niedawna będący częścią umeblowania dworu, naraz okazuje się stołem prosektoryjnym¹.

Wreszcie zemsta się dokonała. Dionizos wyjmując Semele z sarkofagu. Bierze ją na ręce, potem klęka i śpiwając modli się do Persefony o przyjęcie matki na Olimp. Modlitwa zostaje najpewniej wysłuchana, bo na arkadach (czyli na „górze”) oglądamy czarno-białą projekcję przedstawiającą matkę i syna. I ich białe sylwetki siedzą na łóżku: tym samym, na którym wcześniej rozmawiali Penteusz z Agave, na którym igrały krótko postaci z *Intermezza*, na którym wreszcie Agave zamordowała własnego syna – króla Teb.

Dionizos oblewa wszystko benzyną z wielkiego kanistra. Siada w mroku, trzymając zapalniczkę w drżącej dłoni. Tę dłoń widzimy na projekcji w białoczarnym, zwielokrotnionym powiększeniu. Widzimy też łzy w oczach wicherzyciela. Wicherzyciela? A więc nie boga? Tak, bo może – co podejrzewaliśmy na początku, ale omamieni czarem wyparliśmy ze świadomości – może wszystko to jest dziełem inteligentnego, charyzmatycznego oszusta, któremu daliśmy się oszołomić.

Nagle: orkiestrowe, rozdzierające rzeczywistość *tutti*. Ciemność i światło. Więc, skoro narzucają się polityczne skojarzenia, skoro nie sposób nie myśleć o mamiących społeczeństwo populistach, pojawia się jeszcze jedna asocjacja: *Biedermann i podpalacze*. Siedzimy dziś na becce prochu.

¹ To wejście Agave z głową Penteusza, jego krwawe szczątki przyniesione w wiadrze, obity blachą stół, na który te szczątki zostaną wyrzucone, a także czerwona puchowa kurtka i hełm – to elementy, które przypominają sobie widzowie wyreżyserowanych w Teatrze Rozmaitości w 2001 roku przez Warlikowskiego *Bachantek* Eurypidesa.

Bibliografia:

Albiez, Christine, *Zur Rezeptionsgeschichte der „Bassariden”*, <https://www.christiane-albiez.com/henze-die-bassariden-rezeptionsgeschichte> [dostęp: 18 IX 2018].

JOLANTA ŁADA-ZIELKE

LOHENGRIN PRĄDOTWÓRCZY

Jolanta Łada-Zielke – urodzona w Krakowie dziennikarka, wokalistka i poetka. Obecnie mieszka w Hamburgu, gdzie współpracuje z mediami polonijnymi i z czasopismami „Muzyka w Mieście” i „Muzyka 21”.

Richard Wagner Festspiele, Bayreuth

Richard Wagner

LOHENGRIN

kierownictwo muzyczne: Christian Thielemann, reżyseria: Yuval Sharon, scenografia i kostiumy: Neo Rauch, Rosa Loy, premiera: 25 lipca 2018

Tegoroczna premiera *Lohengrina* w Bayreuth kojarzy się przede wszystkim z ogromnym sukcesem Piotra Beczały. Znany i podziwiany na całym świecie polski tenor przejął partię tytułowego bohatera po francuskim koledze Roberto Alagna, który na trzy tygodnie przed premierą zrezygnował z udziału w festiwalu. Powodem była niemożność przebrnięcia przez niemiecki tekst libretta, co w przypadku śpiewaków z krajów romańskich zdarza się dość często. Beczała debiutował jako Lohengrin w 2016 roku w Dreźnie, pod batutą Christiana Thielemanna, który zresztą sam zaproponował mu zastępstwo. Polski tenor uratował więc premierę, podobnie jak Lohengrin Elzę. W roli jego przeciwnika, Fryderyka von Terlamund, wystąpił bas-baryton Tomasz Konieczny. Po raz pierwszy w historii Bayreuther Festspiele na scenie wagnerowskiego teatru zadebiutowało dwóch znakomitych polskich śpiewaków.

Jak to często w Bayreuth bywa, zastrzeżenia zarówno krytyków, jak i widzów, wzbudziła inscenizacja. Określono ją jako zbyt mroczną, chociaż w jednej z wcześniejszych produkcji, z 1999 roku, w reżyserii Keitha Warnera, było na scenie jeszcze ciemniej. U Yuvala Sharona dominują sine błękity, antracytowa szarość, z ukośnie padającymi pojedynczymi promieniami słońca, które na próżno usiłuje przebić się przez gęstą masę burzowych chmur. W pierwszej scenie drugiego aktu Ortruda i Fryderyk błakają się po polnej drodze, wśród falujących wysokich traw, pod zachmurzonym niebem. Mroczne kolory przełamuje częściowo barwa pomarańczowa, wprowadzona najpierw do świątyni, gdzie Elza bierze ślub ze swoim bohaterem, w postaci ozdób na kolumnach. Ich małżeńska komnata w trzecim akcie bije w oczy pomarańczowym blaskiem. Stroje bohaterów zawierają różne odcienie błękitu, indygo, szarości, srebra i czerni. A to wszystko za sprawą malarza Neo Raucha



oraz Rosy Leo, zaangażowanych do tegorocznej premiery w charakterze scenografów i kostiumologów. Ale już filozof Fryderyk Nietzsche, w okresie, kiedy jeszcze przyjaźnił się z Wagnerem, kojarzył zwłaszcza uwerturę do *Lohengrina* z „niebieską barwą o narkotycznym działaniu, niczym opium” (Brügemann, 2013, s. 117).

Centralny punkt sceny stanowi słup elektryczny, pełniący rolę dębu, pod którym zbierają się rycerze i cała społeczność Brabancji, a król Henryk Ptasznik, siedząc na tronie zrobionym z izolatora, odprawia sądy. Słup połączony jest z podniszczoną wieżą ciśnień. W zamyśle Sharona¹, Brabancja jest krajem bez elektryczności, pozbawionym energii, z mieszkańcami o bladych, przygasłych twarzach. To społeczność zorganizowana na wzór kolonii owadów, które tęsknią za światłem. Znamionami władzy i szlachectwa są skrzydła, jakie noszą Henryk Ptasznik, Herold, Fryderyk von Terlamund. Szlachetnie urodzone kobiety, czyli Elza von Brabant oraz Ortruda, żona Fryderyka, też mają skrzydła, odpowiednio mniejszych rozmiarów. W pojedynku z Lohengrinem Fryderyk von Terlamund traci jedno ze skrzydeł, które zwycięzca z triumfem zawiesza na drzewie. Sam za to otrzymuje dwa, na znak przyłączenia do społeczności Brabancji. Znawca entomologii zauważyłby, że reżyser poprzebierał śpiewaków za muchy plujki, zwane inaczej niebieskimi. Brabanci, reprezentowani przez chór, nie mają skrzydeł, funkcjonują jako

bezwolny tłum, ślepo posłuszny królowi. Mężczyźni noszą kostiumy wojowników, a kobiety – habity i gospodarskie fartuchy. Henryk Ptasznik przypomina zręcznego polityka, który lawiruje pomiędzy tym, kto ma rację, a silniejszym. Unikając podejmowania trudnych decyzji, zdaje się na sąd boski. W momencie, gdy pada oskarżenie w stosunku do Elzy, Brabanci stają po stronie Terlamunda i nikt nie odważy się wystąpić w obronie królowej. Ale kiedy w ostatniej chwili pojawia się nieznany rycerz, od razu zmieniają front i ogłaszają nadejście cudu, kręcąc się po scenie, jakby wstąpiła w nich nowa energia.

Zdaniem Sharona, Lohengrin niczym pionier postępu, ma dostarczyć Brabantom energię elektryczną, podobnie jak Lenin, który zelektryfikował Rosję. Skojarzenie z bohaterem rewolucji październikowej nie jest jednak tak odległe, jak mogłoby się wydawać. Wagner pracował nad *Lohengrinem* w okresie nazywanym w historii Niemiec *Vormärz* – „przedmarcowy”. To lata pomiędzy polskim powstaniem listopadowym w 1830 roku, a Wiosną Ludów w 1848, kiedy na terenie ówczesnych, podzielonych Niemiec rodziły się ruchy o charakterze rewolucyjnym, których celem było obalenie monarchii i zjednoczenie kraju. Kompozytor brał udział w kilkudniowym powstaniu w Dreźnie w maju 1849 roku. Po jego upadku musiał uciekać za granicę, ponieważ rozesłano za nim list gończy. Nie był obecny na premierze *Lohengrina*, do której

doszło 28 sierpnia 1850 roku w Weimarze, pod dyрекcją Franciszka Liszta.

Reżyser uległ tendencjom panującym we współczesnych filmach z gatunku *fantasy*, w których łączy się elementy średniowiecznej kultury z techniką *science fiction*. Elza w pierwszym, a Ortruda w trzecim akcie mają zostać spalone na stosie, na który są wleczone w powrozach. Obrońca Elzy nie przybywa na łodzi ciągniętej przez łabędzia, lecz pojawia się najpierw w postaci wyładowań elektrycznych podczas burzy. Łabędzia symbolizuje biały pojazd, przypominający wyglądem statek kosmiczny z popularnej w latach osiemdziesiątych kreskówki *Zaloga G*, który ląduje na dachu wieży ciśnień. Kostium Lohengrina wygląda jak roboczy strój hydraulika, który w scenie ślubu z drugiego aktu zostaje przyozdobiony półpancerzem. Lohengrin i Fryderyk walczą ze sobą w powietrzu, co przywodzi na myśl *Spidermana*. Miecz Lohengrina ma kształt błyskawicy.

Humanistyczna Ortruda, feministyczna Elza i Lohengrin jako macho

Akcja *Lohengrina* toczy się w pierwszej połowie X wieku, czyli w epoce rozprzestrzeniania się religii chrześcijańskiej. Brabancja została schryścianizowana, ale pogaństwo jest jeszcze praktykowane, oczywiście w ukryciu. Postacią nawiązującą do tych prastarych tradycji jest Ortruda. Z pozoru jawi się jako kobieta bez skrupułów, żadna władzy i zemsty. Reżyser przedstawił ją jako „mistrzynię sztuki przetrwania”, funkcjonującą w społeczności Brabancji niczym pajak wśród much. Okazuje czułość mężowi wtedy, kiedy jest pewna jego zwycięstwa; upokorzonego i cierpiącego lekceważy. Terlamunda nie da się jednoznacznie uznać za czarny charakter. Na początku drugiego aktu wychodzi na jaw, że to żona namówiła go na oskarżenie Elzy o zabicie brata, to właśnie skutek jej machinacji został pokonany. Ortruda umiejętnie gra na jego uczuciach obiecując, że przywróci mu utracony honor. Podobnie postępuje z Elzą, wmawiając jej, że nieznany rycerz wygrał pojedynek nie dzięki boskiej pomocy, lecz skutek czarów, które mogą na Elzę sprowadzić nieszczęście.

Waltraud Meier, która powróciła na scenę Festspielhaus po osiemnastu latach nieobecności, znakomicie oddaje przewrotność swojej bohaterki. W wywiadzie udzielonym lokalnej gazecie powiedziała, że Ortruda nie jest zwykłą intrygantką. Ma swoje racje, chce przywrócenia wiary w dawnych bogów oraz panującego w epoce pogańskiej matriarchatu, dba także o karierę męża, starając się, aby to jemu przypadł tron Brabancji. Jedynie środki, jakimi się posługuje, są nie zawsze etyczne. Elza też potrzebuje Ortrudy. Dotychczas interpretowano scenę z drugiego aktu z udziałem obydwu kobiet jako „saczenie trucizny” przez podstępną Ortrudę do czystego serca królowej. U Sharony widzimy, że dzięki Ortrudzie Elza zyskuje wolność wyboru. Oczywiście nie od razu: jej usamodzielnienie się jest procesem, ale w trzecim akcie pojawia się już na progu małżeńskiej sypialni jako silna kobieta, która przemyślała całą sprawę i wie, czego chce. A chce wiedzieć,

jaką tajemnicę skrywa ów nieznajomy, któremu ma się oddać. Widać tu aluzję do chrześcijaństwa, a zarazem jego krytykę. Lohengrin domaga się ślepej wiary, jak Bóg, któremu należy całkowicie i bezwarunkowo zaufać, bo zwątpienie jest grzechem. Ślepo posłuszni Bogu są Brabanci, dla których religia jest jak opium, powtarzając słynne powiedzenie Karola Marksa. W tej masie żyją jednak ludzie, którzy ośmielają się wątpić – i taka jest właśnie Ortruda (por.: „Nordbayerischer Kurier”, s. 15). Sharon uważa, że jest ona najbardziej ludzka ze wszystkich postaci.

Anja Harteros śpiewała do tej pory partię Elzy poza Bayreuth. W wywiadzie dla Telewizji 3SAT powiedziała, że jej bohaterka nie ma szans na pełną wolność. Zakłada się, że w przeciwieństwie do przedsiębiorczej Ortrudy, Elza jest naiwna i pozwala sobą manipulować. Z drugiej strony, zostaje uwikłana w skomplikowaną sytuację: nie wie, co stało się z jej bratem, o którego zamordowanie się ją posądza. I oto nagle pojawia się nieznajomy, który staje do walki z oskarżycielem i proponuje jej małżeństwo, stawia jednak dziwaczny warunek, żeby nigdy nie ośmieliła się pytać go o imię i pochodzenie. Harteros doskonale pokazała zagubienie bohaterki, która składa swój los w ręce nieznanego bohatera, ale raczej pod przymusem niż z przekonania. Widać to w mimice, gestach, kiedy łączy swoją dłoń z dłonią Lohengrina – ale jej ramię pozostaje wyciągnięte na bezpieczną odległość. Podobny dystans zachowuje jej partner. Najbardziej zwracającym uwagę elementem jego kostiumu są niebieskie rękawiczki, których nie zdejmuje nawet przygotowując się do nocy poślubnej, choć pozbywa się wierzchniej zbroi, owadzych skrzydeł i butów. Elza nie przejawia ochoty na jego „czułość w rękawiczkach”.

Tutaj można rozwinąć kolejne spostrzeżenie reżysera, który twierdzi, że Lohengrin jako *deus ex machina* przybywa ze świata idealnego, ale im bardziej jego eteryczne stopy dotykają ziemi, tym większy wpływ ma na niego skorumpowana rzeczywistość. W pierwszym akcie oznajmia wszem i wobec swoje szlachetne zamiary: ocalenie i poślubienie królowej, a tym samym przeniesienie jej na wyższy poziom w hierarchii społecznej. Daje idealny przykład dążenia do równouprawnienia mężczyzn i kobiet, podobnie jak Lenin. Intencje chwalebne, ale trudne do zrealizowania; w życiu prywatnym nie udało się to ani Leninowi, ani Lohengrinowi. W trzecim akcie rycerz oczekuje od świeżo poślubionej małżonki bezwzględnego posłuszeństwa. Publicznie opowiada się za równością, prywatnie pokazuje partnerce „kto tu rządzi”, przywiązując ją do kolumny pomarańczowym powrozem. Następuje zdrzenie ideału z rzeczywistością i pomarańczowy blask ślubnej komnaty ustępuje miejsca początkowej, zmieszanej z błękitem szarości. Z tego typu hipokryzją mamy do czynienia i w dzisiejszych czasach. Lohengrin, w nieodłącznych rękawiczkach, występuje tu wprawdzie nie jako „czarny charakter”, lecz przykład braku konsekwencji i zakamuflowanej niesprawiedliwości, jakie niesie ze sobą każda ideologia. Zdaniem Sharony, nieszczęśliwe zakończenie jest spowodowane błędnym postępowaniem nie Elzy, lecz Lohengrina.

Bajka czy maska?

Ciekawie wygląda ostatnia, kluczowa scena, kiedy zamieniony przez Ortrudę w łabędzia królówiczy Gotfryd odzyskuje dawną postać. Lecz kto pojawia się na scenie jako cudownie ocalony brat Elzy? Człowieczek w zielonym płaszczu i kapeluszu, trzymający w dłoni symbol uziemienia. Elza otrzymuje z rąk Lohengrina pomarańczowy koszyk z zarzewiem światła, który nakłada sobie na plecy. Królewskie rodzeństwo otrzymuje zadanie przywrócenia energii elektrycznej Brabancji, i to w nowym, ekologicznym wymiarze, na co wskazuje zielony kolor kostiumu Gotfryda. Takie rozwiązanie bardziej odpowiada Elzie, która bierze brata za rękę i dostojnie kroczy w kierunku widowni, nie obejrawszy się za odchodzącym Lohengrinem. Rozpaczają po nim jedynie mieszkańcy Brabancji. Przy ostatnim wyśpiewanym słowie „weh” – „biada” – padają pokotem na ziemię, obserwowani przez zdziwioną Ortrudę.

Warstwa muzyczna opery doskonale współgra z inscenizacją. Christian Thielemann wyznacza pod koniec pierwszego aktu trochę za szybkie tempo i odnosi się wrażenie, że Elza w swojej partii, a potem chór w triumfalnym „Ertöne siegesweise...” są odrobinę spóźnieni w stosunku do orkiestry. Ale szybko łapią właściwy rytm. Jeśli intencją twórców spektaklu było zelektryzowanie publiczności, to na pewno udało się to dzięki doborowej obsadzie. Georg Zeppenfeld, który dwa lata temu zabłysnął jako Gurnemanz w *Parsifalu*, okazał się równie świetny jako król Henryk Ptasznik. I tutaj każde wyśpiewane przez niego słowo było dokładnie słyszalne. To samo można powiedzieć o Beczale, Koniecznym i Egilsie Silinsie (herold), gdyż dykcja była o wiele lepsza u panów. Opowiadanie o świętym Graalu w wykonaniu Piotra Beczały to prawdziwy majstersztyk, tym bardziej że artysta śpiewa w niezbyt wygodnej, półleżącej pozycji. W głosie Tomasza Koniecznego wyczuwa się lekką manierę, która jednak dodaje pikanterii granej przez niego postaci. Jego Fryderyk von Terlamund jest w pierwszym akcie zdeterminowany, w drugim zgorzkniały.

Sharon nie podejmuje dotychczasowej linii interpretacyjnej, zgodnie z którą *Lohengrin* to piękna bajka muzyczna bez happy endu. Dla niego to maska, pod którą Wagner-rewolucjonista skrytykował czasy, w jakich żył. W wymiarze czysto ludzkim Lohengrin przestaje być niedocenionym bohaterem, który oddala się z godnością, pozostawiając nieutuloną w żalu partnerkę. W inscenizacji Sharona jawi się jako nieudacznik, nieumiejący postępować z kobietami. Jedyne, co udało mu się osiągnąć, to przygotowanie gruntu pod przyjście prawdziwego wybawiciela – a jest nim Gotfryd, brat Elzy. Myślę, że jak najbardziej można przyjąć to nowatorskie przesłanie i zdjąć nieskazitelny rycerza z piedestału. ■

¹ Omawiane w tekście wypowiedzi reżysera pochodzą z materiałów udostępnionych przez biuro prasowe festiwalu.

Bibliografia:

Brügemann, Axel, *Genie und Wahn*, Beltz und Gelberg, 2013.
„Nordbayerischer Kurier“, 25 VII 2018.

NATALIA JAKUBOWA

PO ZMIERZCHU – I BEZ BOGÓW

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).

Theater an der Wien
DIE RING-TRILOGIE

dyrygent: Constantin Trinks, reżyseria: Tatjana Gürbaca,
scenografia: Henrik Ahr, kostiumy: Barbara Drosihn,
światło: Stefan Bolliger, dramaturgia: Bettina Auer,
premiera: 1, 2, 3 grudnia 2017

Wagnerowska tetralogia przetworzona została w *Trylogię Pierścienia* (*Die Ring-Trilogie*). Jej części zostały przemieszane, rzecz jasna, nie tylko po to, by zmieścić się w trzech wieczorach, ale także po to, by wywołać efekt wyobcowania, sprowokować melomana do refleksji, nie pozwolić mu zanurzyć się w fabule rozwijającej się powoli i z „nieubłaganą logiką”.

I tak pierwszy wieczór, by tak rzec, „związuje końce”. To znaczy – *Złoto Renu ze Zmierzchem bogów*. Ale zarówno jedno, jak i drugie obywateli absolutnie bez bogów. Bez metafabuli, która wyjaśniałaby wyższy sens tego, co dzieje się na ziemi, za pomocą tego, co dzieje się na „Olimpie”.

Widzimy Hagena zabijającego włóczęgą Siegfrieda: ten upada na wznak, ale jego miejsce zajmuje zaraz Alberich, ojciec zabójcy (Martin Winkler). Unosi głowę z obłąkanym uśmiechem, wstaje, krząta się wokół Hagena, to płacze, to grozi: czas biegnie wstecz – mowa oczywiście o tym, że Alberich wymaga od syna podjęcia zemsty. To dziecko zostało do tego przeznaczone. Ale jeszcze jeden obrót wstecz – i zobaczymy go jako dziecko. Zobaczymy samotne życie ojca i syna, ich jedną wspólną chusteczkę, którą czyszczone są dwie pary uszu i ocierane dwa nosy, a w końcu ujrzymy, jak, zawiązawszy małemu Hagerowi taki sam halsztuk, jak i sobie, ten niedorzeczny ojczulek zaciągnie go na „nocne motylki”.

Córy Renu, ubrane w fantastyczne stroje, w których estradowe cekiny łączą się z fantazyjnymi elementami natury (jak sugestia łusek na pończochach, choć oczywiście i cekiny można postrzegać jako lśniące łuski), mieszkają w lepkiem błocie, wypełniającym przestrzeń między dwiema surowymi białymi ścianami. Wszystko to bardzo typowe dla stylu Tatjana Gürbacy i jej scenografa Henrika Ahra – kombinacja precyzyjnej geometrycznej ramy z czymś drżącym, chlupoczącym (jak to błoto, które

paskudnymi, choć złotymi mazajami zastyga na śnieżnobiałych ścianach, i tak tam pozostanie nawet wtedy, gdy ściany te przedstawiać będą bezosobowe wnętrza nowoczesnego pokoju dla gości w domu Gunthera).

Grzęznąc w błocie, padając i wstając, Alberich włoczy się od jednej szydzącej z niego dziewczyny do drugiej. Zawsze udając, że i ten upadek nie jest jeszcze prawdziwym upadkiem, więc jakoś to będzie. Użycie tak dosłownego środka, jakim jest błoto, niesie nadspodziewanie wiele znaczeń w pierwszej części *Hagena* (tak zatytułowano pierwszy wieczór trylogii). Lepka maź jest prostym odniesieniem do „ludzkiej galarety”, której obraz tak często powraca w spektaklu i definiuje tak wiele postaci, włącznie z głównym bohaterem, którym jest Siegfried. Wyjątkiem jest tu tylko Hagen (Samuel Youn), zdolny do jednoznacznego i wyrafinowanego gestu (widzimy ten gest – zabójstwo – już na początku), co więcej – prowadzący całą tę otaczającą go „ludzką galarete” do sytuacji, w której gest ten staje się możliwy. W tym sensie szczególnie uderzająca będzie scena z „wasalami”, których Hagen, widząc zbliżającą się łódź, niosącą zdobytą przez Siegfrieda dla Gunthera Brunhildę, żartobliwie wzywa do boju, a w rzeczywistości, jak się potem okaże, na wesele. Tłum wasali okaże się ruchomą masą złożoną z ludzików w krótkich spodenkach, którzy momentalnie napełniają scenę lęklwym szmerem (świetna robota Chóru im. Arnolda Schönberga). Zrozumiałe, dlaczego Hagen chciał ich nastraszyć wojną! Wszyscy oni poddają się panice. Infantylna masa tej niedorozwiniętej męskości (stapiającej się potem w kolektywne ciało, którego części zaczynają się wzajem bezwiednie pieścić na widok „szczęścia” Gunthera) wygląda zresztą jak portret gospodarza domu, zobaczony naraz przez szkło powiększające. Gunthera (Kristján Jóhannesson) widzieliśmy dotąd w zasadzie tylko, jak w coś tam się z furią zagrywał przed

monitorem przedpotopowego komputera, więc nic dziwnego, że do myśli o małżeństwie może go zainspirować tylko coś kompletnie fantastycznego i nie z tego świata. Gunther i Guttrune (Liene Kinca) – to zbyt ukulturalnieni potomkowie dzikiego świata, który niegdyś posmarował złotym błotem ściany ich domu. Oni sami tak mocno wrosli w interior mieszczańskiej przytulności, że nawet ich kostiumy wydają się uszyte z miękkiej tapicerki. Uwydatni się to zwłaszcza w chwili, kiedy pojawi się „brat” Siegfried (Daniel Brenna – być może największe odkrycie tego, jakże bogatego w wykonawcze dokonania, spektaklu). Sentymalny, nieodpowiedzialny (zapominałski – nie potrzebuje do tego żadnego magicznego eliksiru), równocześnie gotów, ot tak, po prostu zarzynać (tak zaczyna swoją znajomość z gospodarzem: przystawiwszy na wszelki wypadek nożyk – „sam zrobiłem!” – do jego gardła), szalejący na samą myśl, by upuścić trochę krwi na „Blutbruderschaft”... Szybko przekształci salonik w barłóg, łapiąc w pół i powalając na ziemię swojego nowego pobratymca Gunthera, by kotłować się tam jak wilcze szczepienie, z drugim takim samym wilczątkiem (nie zauważając, że czupryna, którą tak po bratersku mu targa, jest raczej fryzurką pokojowego pieska), a potem owinie się długim czerwonym dywanem, który przed droгим gościem rozłożyła Guttrune...

Tak jednak wygląda Siegfried – i cała ta historia – z punktu widzenia Hagena. Dziecka, które rosło bez matki, ale wśród „nocnych motylków”, które od początku na jego oczach szydziły z jego ojca, a potem, kiedy „miłość” okazała się przeklętą, a jej miejsce zajął brutalny i gwałtowny seks – stały się jego niewolnicami. To właśnie one, dawne córki Renu – teraz noszą kombinezony i pracują dla Albericha; ich atrakcyjność nie ma już znaczenia, ponieważ seks istnieje tu tylko po to, by gospodarz mógł praktykować swoją władzę...



Dorosły Hagen, który żyje w kulturalnym świecie, nie przejawia już tak dzikich żądz. Byłby szczęśliwy, przywracając koncepcję „miłości” – nieśmiało ciąży ku Gutrunie, ale ona jest już oczarowana „dzikim” Siegfriedem. Hagen to ten, kto doskonale wypełnia plan swojego ojca, ale w głębi duszy nie rozumie, po co, i poddaje się rozpacz. Hagen to ten, kto p a m i ę t a, kto próbuje powiązać wątki i może wyciągnie wnioski...

A jak p a m i ę t a Siegfried? Ten zabity – przecież scena prologu powtarza się i w następnej części trylogii, teraz nazwanej jego, Siegfrieda, imieniem. Pytanie brzmi, czy miał czas cokolwiek zapamiętać? I czy mógł cokolwiek zapamiętać ten „zapominalski” z pierwszej części... Jednakże zamysł twórców trylogii staje się teraz lepiej czytelny – „zbadamy przestępstwo” i zobaczymy trzy jego wersje: Hagena, Siegfrieda i wreszcie Brünnhildy (Ingela Brimberg), bo przecież ona też uczestniczy w prologu: przybiegnie, by zapobiec nieodwracalnemu, ale z przerażeniem zobaczy tylko, że ono właśnie się spełnia...

Ten Siegfried z *Siegfrieda* jest już oczywiście inny. Wciąż jest jeszcze dzikim „pobratymcem”, gotowym, ot tak, po prostu zadźgać... no tak, nawet swojego opiekuna Mime. Ale to już nie ten sam idiota, który, wyprawiając się, by podporządkować sobie Brünnhildę, sprawdza trwałość kondomu i objaśnia Guntherowi *deal*: jak chcesz, bracie, pierwsza noc moja, ale nie martw się, wszystko będzie honorowo, z przerwy.

W *Siegfriedzie* świat uczuć tego bohatera przejawia się inaczej. On także dorastał bez matki, też z „ojcem pośmiewiskiem”, ale bez „motylków”, lecz odwrotnie: w niewiedzy o płci przeciwnej z jednej strony, a z drugiej – z jej wyidealizowanym wyobrażeniem. Mime, pytany przez Siegfrieda o jego pochodzenie, burzy ścianę swojego domu, odsłaniając za nią scenę, na której widzimy historię rodziców Siegfrieda – Siegmunda i Sieglindy (Daniel Johansson i Liene Kinca)... Nawiasem mówiąc, historię pokazaną zupełnie tradycyjnie (nie oznacza to, że nieprzekonująco, przeciwnie – tu znajdziemy najmocniejsze wokalne momenty spektaklu), to znaczy jako apoteozę miłości, jako wyzwolenie sił natury, które sprzeciwiają się światu rządzonemu przez wydziedziczoną złość... Co to jest? Czy powinniśmy to, co widzi Siegfried, przyjmować jako retrospekcję, czy jako projekcję jego marzeń? Odpowiedzi na to pytanie nie ma. Później, kiedy Siegfried powędruje w góry, gdzie śpi Brünnhilda, w drodze spotka odpoczywającego w swojej daczce jednookiego kowboja – nie trzeba wyjaśniać, że to Wotan (Aris Argiris), staje się to jasne w chwili, kiedy na rozkładanym stoliku (z którego „brat” Siegfried dopiero co demonstracyjnie strącił imbryczek i talerze) postawi on skrzynkę otwierającą się jak makieta tej samej dekoracji, w której odegrana została ostatnia scena Siegmunda i Sieglindy (i w której wciąż jeszcze znajdują się oni sami, Wotan z Siegfriedem). A więc do tego, co przyjmuje się jako „wspomnienie” albo „spojrzenie w przeszłość”, jakiś staruch może zgłosić prawo jak do własnej inscenizacji! Jednakże, skoro w s y s t e m, co dzieje się w tej części trylogii, mamy

traktować jako wspomnienie Siegfrieda, trudno się dziwić, że i to pytanie zostanie tu bez odpowiedzi. Siegfried to ten, kto idzie naprzód, nawet jeśli nie otrzymał objaśnienia. Jak zostanie powiedziane w jego scenie z Brünnhildą: „Słodko słyszeć / Cudowny głos twój, / Ale to, co mówisz, / Trudno mi zrozumieć”.

Nadrzędny sens tego, co się dzieje, pozostaje dla Siegfrieda ukryty i nie zaprzęta go. Skupiony na sobie samym, pragnie tylko zrozumieć, skąd wziął się on sam, a nie, skąd wziął się cały świat z mnóstwem wzajemnych relacji między przedmiotami i podmiotami. W świecie Siegfrieda istnieje tylko jeden mężczyzna, i jest nim on sam (a Siegmund, oczywiście, był do niego podobny). I „motylków” w tym świecie też nie ma, nie istnieją w ogóle, istnieje tylko jedna kobieta – jego matka – i ją właśnie pragnie spotkać, jej szuka w Brünnhildzie, wpadając chwilami w zabawny infantylizm. Tak więc tutaj „wzięcie” Brünnhildy wcale nie jest tym samym, czym było w optyce Hagena i czym będzie potem „wzięcie” Gutrunie – brutalnym gwałtem... Ten Siegfried, co prawda, jeszcze nie czyta książek (będzie je czytać w trzeciej części), ale czci – nie, nie bogów – swoich rodziców, szukając w naturze wyjaśnienia zagadki własnego istnienia. Figura Brünnhildy: święta, budząca podziw, wywołująca drżenie, a jednocześnie pociągająca – objaśnia mu wszystko. My jednak nie powinniśmy szukać tutaj rozwiązania – pamiętajmy, że oglądamy tylko jedną z subiektywnych wersji wydarzeń. To, co widzimy, może ironicznie odbiegać od egzaltacji wyrażonych w muzyce uczuć, może nadal być zagadką... W czarnej, na operową modłę, skale Siegfried znajduje nie „śpiącą piękność” w bajkowym entourage’u i nie walkirę w lśniącej zbroi, nie – powinniśmy uwierzyć, że dla jego wyobraźni już samo miękkie kołysanie bioder (w bryczesach!) w jej śnie-tańcu, już samo odkrycie kobiety w mężczyźnie (za którego z początku brał Brünnhildę) jest psychofizycznym szokiem, podniecającym i doprowadzającym p r a g n i e n i e do szczytu. Na ukazaniu siły pragnienia ten *Siegfried* się zakończy. Nielogicznie z punktu widzenia fabuły, logicznie jednak z punktu widzenia dramaturgii.

Natomiast dla Brünnhildy – i o tym jest trzecia część – wszystko wygląda inaczej. Ona nie zauważyła, jak długo Siegfried się jej przyglądał, nie dostrzegła tej walki „świętego przerażenia” z pożądaniem... Ona dopiero co zasnęła po długiej rozmowie z ojcem (od tej rozmowy z Wotanem zaczyna się trzecia część trylogii) i prawie natychmiast obudziła się w objęciach już nie ojca, a zakochanego mężczyzny.

Wybór Brünnhildy, jej punktu widzenia, jako trzeciej perspektywy, z jakiej będzie opowiedziana historia, wydaje się logiczny, niemniej tu właśnie na reżyserkę czyhały największe trudności. Rzecz nie w tym, że koniec końców narracja przesuwa się z subiektywności (wspomnienie Brünnhildy) na to, co już pretenduje do obiektywizmu i pokazania, j a k n a p r a w d ę b y ł o. Ma to więc być, w myśl oryginału, „najwyższa prawda” o tym, że splot ludzkich losów ma znaczenie dla spraw wyższego rzędu (gdzie dopuszczalne jest każde oszustwo, o ile każde służy nadrzédnemu celowi). Być może jednak jeszcze większym problemem w *Brünnhildzie* jest

charakter ojcostwa, który ma najwyraźniej stanowić paralelę wobec ojcostwa Albericha i ojcostwa Mimego. Wotan jest praktycznie jedynym bogiem, który ocalał w tej przeróbce (w pierwszej części był jeszcze Loge, ale on i Wotan wyglądali tam po prostu jak dwaj ważni mafiosi, którzy urabiają pośledniejszego – Albericha). Gürbaca wyraźnie chce skupić naszą uwagę na splocie wątków rodzinnych; chce sprawdzić, czy wyjaśnienie drugiego poziomu w historii „ojców i dzieci” jest naprawdę konieczne. *Hagen* to historia dziecka „obrażonego ojca”, dziecka wychowanego do zemsty. A także będącego świadkiem poniżenia męskiej godności oraz wynikających stąd cynizmu i przemocy. Hagen próbuje przewyciężyć to dziedzictwo, ale jedynym możliwym scenariuszem okazuje się podjęcie zemsty. *Siegfried* to opowieść o sierocie, który próbuje w fantazmatach ojca i matki odtworzyć ideały męskości i kobiecości (jak w krzywym zwierciadle połączone w osobie jego opiekuna Mimego, który zachęca go, by zobaczył ojca i matkę w sobie). Jego przeznaczeniem – wyczytanym przez Siegfrieda z wymagowanego obrazu idealnych rodziców – jest pójście tropem przyrodzonej siły instynktów po nich odziedziczonych (odrzuca wykluczonego, „rasowo gorszego” Mimego). Jednak historia ojcostwa Wotana w spektaklu nie została zbyt obszernie ukazana. Przy akompaniamencie jego duetu z Brünnhildą oglądamy „zdjęcia” Brünnhildy z dzieciństwa: pojawia się jej sobowtór – dziewczynka w stroju dżokeja, siadająca na kolanach ukochanego ojca. Jednak obrazy przytulnego domu wyraźnie uciekają od pytania: co Wotan zaplanował dla Brünnhildy? Do czego ją przygotowywał? Dlaczego stała się jego ulubienicą (nie da się ostatecznie ukryć, że Brünnhilda, w przeciwieństwie do Hagen i Siegfrieda, nie jest jedynym dzieckiem)? Jakie jest jej przeznaczenie?

Po porównaniu z Wagnerowskim oryginałem ta niejasność co do Wotana w przedstawianej nam przeróbce wydaje się skutkiem albo nieprzemyślanej decyzji, albo polegania na stereotypach utrwalonych w świadomości widzów, albo w końcu ceną za podtrzymanie zasadniczej koncepcji, „ulubionego pomysłu” reżyserki. Przecież o ile o tym, że Hagen spłodzony został przez Albericha dla zemsty, w tetralogii ledwo się wspomina; o ile dziedzictwo Siegmunda i Sieglindy Siegfried powinien poczuć w swoim ciele i przyjąć je, poprzez Nothunga, o tyle relacje Wotana z Brünnhildą, jego oczekiwania wobec niej opisane są w *Walkirii* dość szczegółowo. Jednakże gdyby Gürbaca wprowadziła do swojej wersji sceny walki, rodzinny dramat straciłby wiele ze swojej kameralności, a w następstwie Brünnhilda mogłaby w każdej chwili zająć miejsce między pierwszym a drugim planem – między planem bogów a ludzi – i przypomnieć o zamiarach wyższych sił. A tego reżyserka najwyraźniej nie chciała. Tym niemniej pod wieloma względami zmarnowana została szansa ukazania losu bardzo szczególnie „tatusiowej córeczki”, powołanej do służenia ojcu w jego wojnach, ale przeciwstawiającej się jego rozkazom. Został bunt, ale zniknęła cała porywająca historia tego buntu. Nie mówiąc już o tym, że Brünnhilda straciła ten fragment swojej muzyki, który mógł przedstawić jej kobiecość bardzo nietypowo – tej muzyki, w której rozwija się iluzja jej życia aktywnego,

bo zespolonego z czynami jej ojca. Nie ma tej muzyki, nie ma *Lotu Walkirii* i niemożliwe staje się pełne odczucie, na czym polega przełom: a polega on, według mnie, na zrozumieniu przez Brünnhildę iluzoryczności swojej – złączonej z ojcowską – wolności; na uświadomieniu sobie, że jej działanie może przejawiać się tylko w przeciwdziałaniu ojcowskiej woli. Wotan pogrąża ją w sen, z którego ma się przebudzić już jako „wyłącznie kobieta”. Ona jednakże budzi się jako kobieta, która zachowała ze swojej przeszłości poczucie równości wobec mężczyzn. Niestety, ono także okaże się iluzją...

W przeciwieństwie do Hagen (miał groteskowego ojca, którego można się było tylko wstydzić) i w przeciwieństwie do Siegfrieda (jego ojciec był w istocie także śmieszny, ale Siegfried żył fantazją o idealnych rodzicach), Brünnhilda miała naprawdę najbardziej idealnego ojca. Ukształtował w niej wolną podmiotowość, sam ceniąc wolną wolę. Nic dziwnego, że dualizm płciowy Brünnhildy to męska kobiecość. Jeden z jej aspektów, jak się okazuje, zawsze można potraktować jako karę: uczynić ją „tylko kobietą”. A w swojej „tylko kobiecej” hipostazie Brünnhilda może podążać wyłącznie jedną ścieżką: ścieżką zemsty, wpadając tym samym w pułapkę.

Mocną stroną koncepcji Tatjany Gürbaci jest to, że czyniąc Hagen w pierwszej części świadkiem upokorzeń swojego ojca, przekleństwa miłości i przemiany miłości w wulgarny seks jako narzędzie przemocy i upodlenia, związała swoją decyzję z tym, co przydarza się w końcowej części Brünnhildzie, kiedy z podmiotu zmieniona zostaje w przedmiot wymiany między mężczyznami, a „miłość” – z jej równouprawnieniem – okazuje się zredukowana do fizycznego posiadania jako znaku uległości i przynależności.

Zaś słaby punkt inscenizacji zdefiniowałabym następująco: mimo zapewnień w programie, że Brünnhilda jest „najbardziej wolnym bohaterem” całego cyklu Wagnerowskiego, nie udało się tego pokazać. Szkoda. Rozległe możliwości kryły się w ramach, w których Gürbaca zamknęła fabułę. O ile Siegfried, tworząc fantazmat „idealnego ojca”, tworzy sobie religię miłości i zdradza ją, tracąc wolność osobistą, o tyle Brünnhilda, rozczarowując się, że tak powiem, faktycznym „idealnym ojcem”, uczy się praktykować „religię miłości” i wolność wyboru nie jako odziedziczony dorobek („dziedzictwo rasy”), ale na własny rachunek i ryzyko. Tu jednak pojawia się przeszkoda: wychowując się jako wolny podmiot (czyli mężczyzna), tkwi zarazem w klatce „kobiecości”... W finale w centrum uwagi staje nie Brünnhilda, lecz tak zwana obiektywna prawda, jaka pojawia się w tragicznych, (samo)oskarżycielskich wspomnieniach Siegfrieda – wspaniała scena odważnego Daniela Brenny, który w tym projekcie zagrał nie jednego Siegfrieda, ale wszystkich trzech: „zapominalskiego”, „marzycielskiego” i wreszcie tragicznie oświeconego. ■

Tłumaczenie: Małgorzata Jabłońska

JUSTYNA STASIOWSKA

ANALOGOWY TRANSHUMANIZM

Justyna Stasiowska – absolwentka dramatologii UJ, doktorantka Katedry Performatyki przygotowująca rozprawę *Noise – performatywność odbioru*. Publikowała m.in. w „Glissandzie”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „SoundingOut!Blog”.

MORE

choreografia: Ramona Nagabczyńska, wykonanie: Magda Jędra i Ramona Nagabczyńska, konsultacje dramaturgiczne: Karolina Krackowska, muzyka: Sasha Zakrevska, światła: Jan Cybis, tekst: Marcin Cecko, producent wykonawczy: Maria Sapeta, produkcja: Fundacja Ciało/Umysł, premiera: 30 września 2017, Teatr Studio w Warszawie, w ramach Festiwalu Ciało/Umysł

Analogowy transhumanizm, jak opisuje swoją perspektywę twórczą Ramona Nagabczyńska, jest odpowiedzią na współczesną tendencję do ulepszania siebie w mediach cyfrowych. Spektakl *More* to ucieleśniona iluzja optyczna. Świat obrazów wyświetlanych na ekranach, których zakłócenie powoduje ich radykalne przekształcenie, czyli zglitchowanie, przeskakującego ruchu animacji gif, krążących w mediach społecznościowych, stał się punktem wyjścia dla wytwarzanych na scenie sytuacji. Choreografia Nagabczyńskiej spowolnieniem ruchu kontruje nierówne i chaotyczne tempo przepływu informacji i obrazów, do jakiego przyzwyczaiał nas internet. Działania na scenie wywołują wrażenie, jakbyśmy, klatka po klatce, oglądali zarejestrowane na filmie pokazy akrobatyczne.

W pierwszych minutach z cielistej masy oddychającej na scenie światło wylawia kończyny. Dwie performerki są prawie sklezione ze sobą. Przesuwają się po białej podłodze, ustawiając tyłem do publiczności. Nogi i ręce wystają niczym czułki. Jedna z performerek przesuwą się po plecach drugiej,



podnosząc się na rękach i prostując nogi. Ręce trzymają kostki, tworząc konstrukcję podobną do pajęczych kończyn. Ustawione w jednej linii, performerki przypominają owada wyłaniającego się z poczwarki albo dwa nałożone na siebie obrazy. Dwie blond peruki, jedna nad drugą, przypominają przeskakujący obraz z telewizyjnej transmisji.

Nagabczyńska patrzy na ciała na scenie przez pryzmat technologii optycznych, przekształcając ruch w plejadę kształtów. Efekt kalejdoskopu staje się podstawowym doświadczeniem widza. Zestawienia nóg i rąk wyłaniających się z jednego centrum, igrają z naszą umiejętnością określenia granic ciała. Przemieszczające się w głąb sceny performerki prezentują coraz to nowe kształty. Wizualne konstrukcje Nagabczyńskiej są przede wszystkim dwuwymiarowe – jasnozielone światło zalewa scenę, spłaszczając obraz. Dwa ciała wyglądają jak nałożone na siebie dwa trójkąty na płaszczyźnie. Dla tej optycznej konstrukcji spektaklu głównym zagrożeniem jest punkt obserwacji – jeżeli usiądziemy z boku lub pod kątem, zniszczymy sobie tę misterną konstrukcję wizualną. Nagabczyńska w swojej precyzji choreograficzno-technicznej proponuje wyczyszczenie ruchu, co wspomaga światło rozmywające wszelkie chropowatości. Nawet dźwięk syntezatora wybrzmiewa miękko.

Analogowy transhumanizm u Nagabczyńskiej to rodzaj pokazu wirtuozerii w dziedzinie synchronizacji ciał i pokaz umiejętności Magdy Jędry, Ramony Nagabczyńskiej i Anny Steller (która w 2018 roku wykonywała *More* wraz z Jędrą). Obserwacja, jak performerki utrzymują tempo zmian, skupia naszą uwagę w pierwszej części spektaklu. Jedna z performererek daje impuls, za którym druga musi podążać. Niekiedy trudno zauważyć, która z nich prowadzi. W ten sposób *More* odwołuje się do projektów dotyczących relacji między żywą a sztuczną inteligencją – na przykład Neuralink Elona Muska, który obiecuje bezpośrednią komunikację pomiędzy mózgiem a komputerem. Kontrolowanie ruchu myszki, pisanie wiadomości ma odbywać się bez używania rąk, dzięki swobodnej transmisji danych między ożywionym i nieożywionym. W wersji analogowej Nagabczyńska aranżuje ten rodzaj komunikacji pomiędzy dwiema performerkami. Porozumiewanie się bez słów towarzyszy dążeniu do pełnej synchronizacji. Tak oglądane, *More* jest celebracją relacji międzyludzkich i kontaktu pomiędzy dwiema osobami.

Kolejnym punktem odniesienia Nagabczyńskiej była awangardowa koncepcja pandrogynii, czyli stworzenia trzeciej osoby poprzez połączenie dwóch, zapoczątkowana przez Genesis P-Orridge'a i Lady Jaye (Breyer) w 1993 roku. Genesis stał się postacią kultową, jako członek radykalnej grupy performerów COUM Transmission, industrialnej grupy Throbbing Gristle i okultystycznej organizacji Thee Temple Ov Psychic Youth. Lady Jaye alias Shecky Domination współtworzyła nowojorską scenę eksperymentalnej kultury klubowej. Projekt pandrogynii inspirowany był techniką cut-up, która w zamierzeniu jej twórców (William Burroughsa i Briona Gysina) miała służyć zniszczeniu koncepcji autorstwa na rzecz *third mind*, czyli trzeciego bytu stworzonego z dwóch

umysłów. Niczym pocięte kawałki gazet, ciała, gesty, części ciała, zachowanie uległo przemieszaniu, aby stworzyć nowy byt o dwóch ciałach, czyli P-Orridge-Breyer. Swoją transformację trwającą od 1993 roku do 2009 dokumentowali fotograficznie oraz w filmie *The Ballad of Genesis and Lady Jaye* reżyserowanym przez Marie Losier (2011). P-Orridge-Breyer są formą postrzegania życia jako nieustającego performansu. W założeniu pandrogynia to proces zakochiwania się i przemawiania właściwości drugiej osoby, aby dwie połówki stały się jedną całością. Projekt był przez twórców żartobliwie nazywany substytutem posiadania dzieci – rodzajem spełnienia heteromatriksowych wymogów w sposób queerowy.

U Nagabczyńskiej dynamika między performerkami opiera się na próbie dominacji i uległości. Jedna porusza nogą drugiej, która idzie za tym działaniem. Performerki w pierwszej części *More* działają blisko siebie, wytwarzając kolejne wizualne kształty, aby następnie przejść w sekwencję tańca klubowego przy dźwiękach elektronicznej muzyki. Miarowe uderzenia basu i poruszające się obok siebie performerki przypominają studium swobodnej ekspresji, jakie przedstawiła choreografka w *NEW (DIS)ORDER* z 2012 roku (w tamtym spektaklu trzy osoby, w takt rockowej muzyki, tworzyły mikrowspólnotę, wykonując takie same ruchy w tym samym momencie). W *More* tupnięcie jednej performerki zostaje powtórzone z pewnym opóźnieniem przez drugą. Sekwencja ruchu staje się przez to kaskadowa. W rytmicznych uderzeniach Nagabczyńska odnajduje siłę unifikującą, podobnie w blond perukach, kostiumach kąpielowych z grafiką przedstawiającą męski tors, w białych sneakersach. U Nagabczyńskiej nie ma zbędnych ruchów, a to, co mogłoby być swobodne, jest dobrze wykalkulowane i wymierzone. Podobnie jak ekspresyjny taniec słuchaczy rocka, ekspresja uczestników imprezy techno zostaje przez choreografkę przedstawiona jako daleka od swobody i poczucia wolności.

Performerki powracają do sekwencji kalejdoskopu, wykonując ją przy dźwiękach muzyki przypominającej ścieżkę dźwiękową futurystycznego filmu *Beyond the Black Rainbow* (reż. Panos Cosmatos, 2012). Ten rodzaj filmów sci-fi, opowiadający historię stworzenia nadczłowieka, zwykle odwołuje się do znaków i figur alchemicznych, aby zaprezentować obraz nowego bytu. Przypomina się jeszcze jeden projekt Nagabczyńskiej, *pURE* z 2015 roku. Nagabczyńska koncentrowała w nim uwagę na materialności ciała, kontrastując minimalność gestu z ekspresywnością *Four Seasons Recomposed* Maxa Richtera. Zalewająca scenę czerwień reflektorów zmuszała do obserwowania drżenia mięśni, które przekształcało się w falę wibracji przepływających po całym ciele. W *More* w pewnym momencie dostrzegamy i zaczynamy śledzić niedociągnięcia, braki w synchronizacji, brak symetryczności w anatomii.

Ujednolicenie i wtopienie się w siebie nawzajem ma wskazywać na pozytywny wymiar unifikacji. Z perspektywy zdystansowanej wobec działań scenicznych publiczności efekt zatarcia granic ogranicza się do czerpania przyjemności z oglądania wizualnej symetrii. Chyba jednak najmocniejszą

strategią Nagabczyńskiej jest praca z estetycznością symetrii jako kulturowym konstruktem, a nie realnym stanem. Przypominają się kursujące w mediach społecznościowych zdjęcia twarzy utworzone poprzez lustrzane odbicie jednej połówki. Idealna symetria powoduje efekt udziwnienia. Fotomontaż ten miał podważyć tezę o pięknie opartym na idealnej symetrii. Podobny chwyt stosuje Nabaczyńska, gdy obie tancerki zakładają maski zrobione ze zdjęcia twarzy Magdy Jędry. Wypowiadają przy tym zdania, równocześnie po polsku i angielsku, co wywołuje dysonans odbiorczy. Mowa o możliwościach przeprogramowania natury przestaje być ważna wobec próby odbierania dwóch różnych ciągów informacji. Wywołuje to wrażenie percepcyjnego przeładowania. Równocześnie performerki w maskach zbliżają się do siebie tak, że oglądamy tę samą twarz, ale podwojoną. Cyfrowo wykonane zdjęcie wydaje się najsilniej programować odbiór, czyniąc ciała jedną masą, z której wyziera ta sama nieruchoma twarz.

W perfekcyjności rzemiosła *More* bliżej do modernizmu niż cut-upowej postmoderny. Stworzony przez Nagabczyńską trzeci byt koncentruje się na poszerzeniu możliwości ciała. W analogowym transhumanizmie nie spotka się bytów tworzonych za pomocą animacji komputerowej przez Jesse Kanda i Alejandra Ghersi do wideoklipów muzycznych Arca, czyli bezkształtnych cielistych mas, deformujących normatywny kształt człowieka. *More* proponuje postrzeganie ciała poprzez geometrię, którą eksplorował Rudolf Laban. Jednak zamiast strzelistych układów na wiele ciał, Nagabczyńska proponuje skupienie na detalu, czyli połączeniu dwóch osób. Silnie odczuwa się wpływ akrobatyki cyrkowej, skupionej na możliwościach wygięcia ciała. Spektakl pokazuje, jak dalece odpowiednio wyćwiczone ciało może imitować komputerową transformację, dokonywaną w programach graficznych. Stworzenie podwójnego zestawu kończyn przy jednym ciele i inne gry z kształtem ludzkim nie stanowią domen cyfrowych mediów, wydaje się twierdzić Nagabczyńska. Jednak propozycja analogowego transhumanizmu to przede wszystkim kultywowanie wyścigu z mediami cyfrowymi i kształtowaniem fenomenologicznego ciała na wzór zmediatyzowanego obrazu. ■

PAMELA BOSAK

DIALOGI O TAŃCU

Pamela Bosak – studentka teatrologii UJ.

VI Międzynarodowy Festiwal Tańca Współczesnego Kroki
w Krakowie, 11-20 maja 2018

Przestrzeń dialogowania

Dialogujący – to hasło tegorocznego Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Kroki. Kuratorka festiwalu, Jadwiga Majewska, w programie festiwalu pisała: „[...] tym razem stawiamy na dialog – dialog między osobami, między społecznościami, między tradycjami [...] zapraszamy do otwarcia na innych, na odmiennosc, zachęcamy do uwolnienia dobrej woli i pozytywnej energii”. Tak ogólnikowe założenia programowe sprawiły, że każdy z widzów musiał budować sobie własną perspektywę oglądania i porządkowania spektakli.

Taniec fizyczny, działanie w przestrzeni, sześćdziesięciokilogramowe stoły i ośmiu tancerzy z całego świata. Tak w skrócie prezentuje się *Tabula* w choreografii Katarzyny Gdaniec i Marca Cantalupo. Duet choreografów spotkał się w Baletcie XX Wieku Maurice’a Béjarta. Po odejściu postanowili założyć własny zespół i już od ponad dwudziestu lat tworzą wspólnie Compagnie Linga.

Przestrzeń w spektaklu zmienia się nieustannie – tancerze ustawiają i przestawiają stoły, co wyznacza wciąż nowe miejsca, ich granice i możliwości. Przestrzeń staje się partnerem tancerzy, pełnoprawnym uczestnikiem spektaklu. Tancerze są bardzo skoncentrowani na działaniu, nie ma między nimi interakcji czysto emocjonalnych. Patrzą na siebie, by skupić uwagę na wykonywanym wspólnie zadaniu

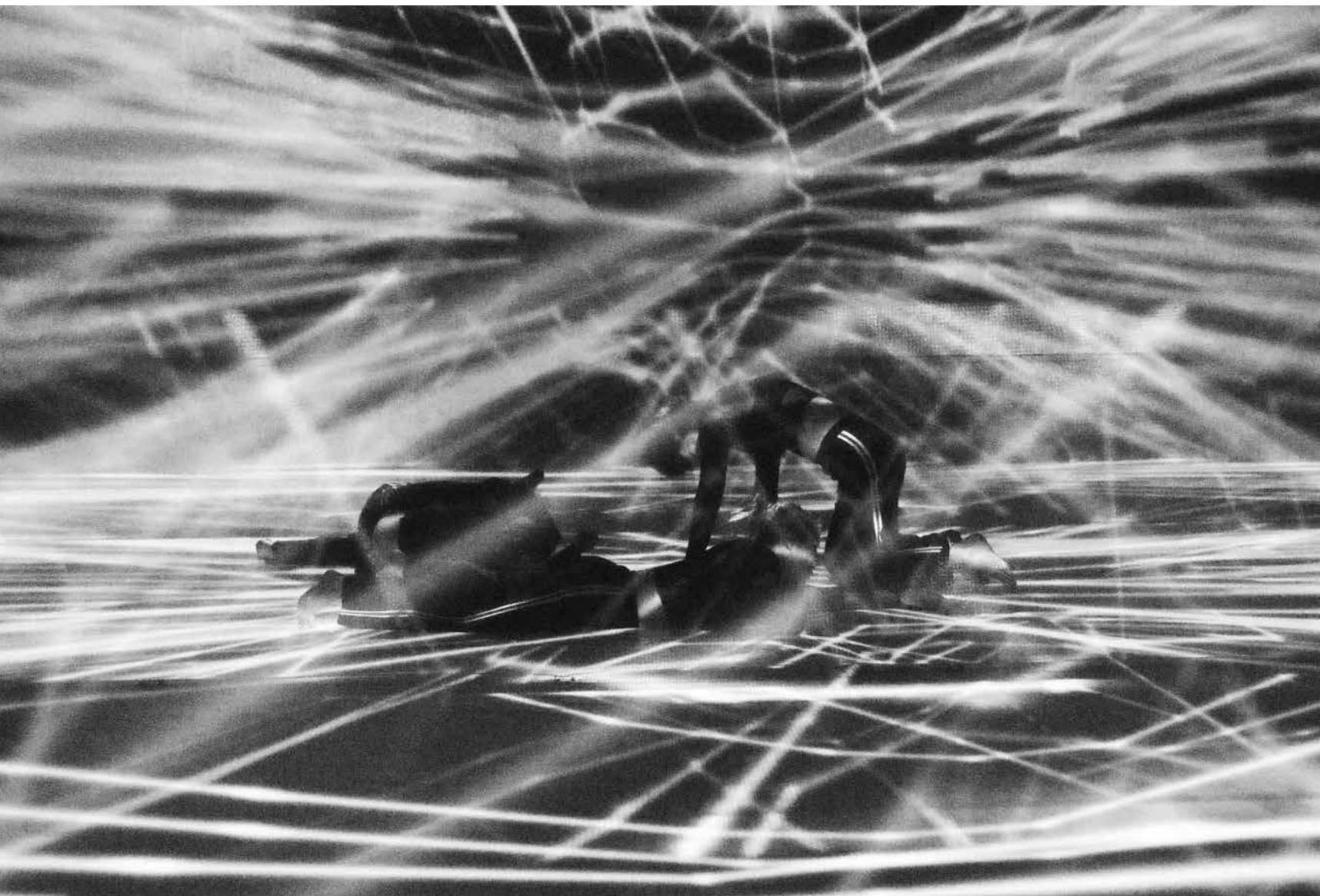
– synchronicznym tańcu czy podnoszeniu i przenoszeniu stołu. Wszystko jest zaplanowane – zespół działa jak dobrze naoliwiona maszyna.

Scena jest nieustannie dzielona (np. przez zmianę miejsc stołów i tancerzy) i zdobywana przez tancerzy, którzy zawłaszczają ją swoim ruchem, ciałem, obecnością. Spektakl przypomina grę podzieloną na kilka etapów. Ciągła walka o przestrzeń wiąże się z agresją. Szwajcarski zespół daleki jest jednak od tautologicznej dosłowności. Bawi się świa-

Przestrzenność i architektoniczność wykorzystana została przez twórców do podjęcia dialogu dotyczącego relacji międzyludzkich – konfliktów, przyjaźni, zawiązywania sojuszy i walki o przestrzeń, nie tylko sceniczną, ale i życiową.

Prawie jak *Gesamtkunstwerk*

Spectral Layers of Movement to projekt zrealizowany we współpracy Grupy Wokół Centrum z Marcinem Janusem i Grzegorzem Kaliszukiem. To wielowarstwowy spektakl,



tłem i obrazem, i to obrazem Michała Anioła czy Caravaggia – ikonograficznymi przedstawieniami, grą światłocieniami. Twórcy zrećnie wykorzystują do tego znaną od XVIII wieku rekonstrukcję dzieła malarskiego – *tableau vivant* (żywy obraz). Tancerze zamierają w pozach, przemieszczają się w „ramach” i ramach obrazu, tworząc dramaturgię choreografii za pomocą światłocienia i napięć ludzkiego ciała.

w którym taniec, muzyka i projekcje są równorzędne i stanowią przedmiot badań twórców. Punktem odniesienia stała się muzyka, teledyski i kultura lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Rozwiązania wizualne są próbą odnalezienia punktów wspólnych między wizualizacjami, projekcjami, muzyką a ruchem tancerek. Twórcy podkreślają, jak ważna była dla nich równoczesna praca nad każdym z elementów

w spektaklu, tak aby nie wylaniać najważniejszego. Muzyka i projekcje są tworzone i przesyłane na żywo (tworzone są specjalne algorytmy), a tancerki reagują na obraz – ich ruch jest częścią żywej instalacji. Grafika – w pierwszej części czarno-biała, w drugiej kolorowa – oraz sylwetki tancerek są generowane w czasie rzeczywistym. Dlatego spektakl, choć ma ścisłą strukturę, za każdym razem wygląda inaczej. Efekt końcowy jest zależny od wszystkich elementów, które reagują na siebie nawzajem.

Muzyka Marcina Janusa hipnotyzuje widzów, idealnie wpasowuje się w multimedia, które są wyczulone na każdy dźwięk. Tancerki z ogromną wrażliwością podchodzą do obrazów i dźwięków. Ruch podkreśla intensywność projekcji, jej kolorów, dynamiki zmian. Na początku, gdy projekcje są nikle i zmieniają się bardzo powoli, tancerki poruszają się w zwolnionym tempie. Z czasem projekcje i tancerki przyspieszają, ale kiedy multimedia stają się szaleńczo szybkie, nakładają się na siebie – tancerki stoją w miejscu.

Spektakl jest bardzo zmysłowym doświadczeniem, formą laboratoryjną i pełną przetworzeń, bazującą na kilku prostych pomysłach – nieustannie rozwijanych i poszerzanych. Na przykład projekcje, które na początku są jedynie kilkoma prostymi liniami, na samym końcu nabierają kolorów, szybkości i, zapętlaając się, tworzą nowe wzory, a obrazy przesyłane z kamer odbijają sylwetki tancerek i je multiplikuje.

Bab(c)i(n)e lato

Babie lato Adi Weinberg miało premierę na tegorocznych Krokach. Adi ubrana w szeroką, lnianą koszulę raz przypominającą kaftan bezpieczeństwa, a raz koszulę nocną babci, z włosami zaplecionymi w warkocze porusza się boso, bardzo cicho i z początku wolno. Towarzyszy jej głos niewidomej babci Chai. Adi przemieszcza się pomiędzy światem żywych i światem umarłych, pomiędzy przeszłością a teraźniejszością. Historia babci staje się dla artystki inspiracją do rozpoczęcia pracy nad solo. Jest opowieścią o poszukiwaniu korzeni, przenosząc się bezpośrednio na ciało wyraża się poprzez ruch i tym ruchem się staje. Adi korzysta z prostych gestów, które nieustannie i hipnotycznie powtarza. Z tej powtarzalności tworzy się muzyka, do której dochodzi głos Adi; wydobywając się z ciała, jest konsekwencją ruchu artystki.

Adi bardzo świadomie przeprowadza na widzu eksperyment, w którym ruch pojawia się i znika, multiplikuje, a czasami przejmuje kontrolę nad artystką i jej ciałem. Jesteśmy obserwatorami cichej pracy ciała, nieustannego przemieszczania się, śledzenia jakiegoś rodzaju akcji, dramaturgii ruchowej, przez którą mamy przejść. Adi podróżuje, tak jak wtedy, kiedy zdobywała informacje o swojej rodzinie. Komunikuje się z babcią, nasłuchuje jej głosu, jest na scenie razem z nim i do niego też się porusza i tańczy. Szuka punktów wspólnych pomiędzy sobą a babcią, jak mówi „ona jest mną, ja nią, kobietą, która żyje w różnych momentach historycznych, czasach”. Adi nie odpowiada jednoznacznie na pytanie, kim jest na scenie. Jedną z opcji może być wizerunek dybuka, którego

obecność podobno wyczuwają kobiety. Być może ciało Adi udziela gościny innym ciałom, duszom, których nie można zobaczyć.

W bardzo ciekawy sposób Weinberg pracuje z ciałem i jego możliwościami, z emocjami i wizjami. Nie zamyka się w historii swojej rodziny, w temacie dotyczącym jej samej. Opowiada o kimś, o sobie, zaczepta widzów, czasem spogląda, jakby z wyrzutem, że patrzymy, czasem patrzy pusto w przestrzeń, jakby nikogo nie było na widowni.

Trigger jak tiger

Odkryciem festiwalu stała się dla mnie Annamaria Ajmone, włoska tancerka i choreografka. *Trigger* to spektakl przestrzenno-ruchowy, w którym hipnotyzująca Ajmone transformowała scenę i widownię Sceny Miniatura Teatru im. Słowackiego, a przede wszystkim swoje ciało i sposób poruszania się. Fotele ustawione zostały w sposób umożliwiający artystce poruszanie się pomiędzy widzami. To ona decyduje o zmianie przestrzeni, jej kształcie i wielkości. O tym, co jest a, co nie jest dostrzegalne dla publiczności – dlatego tańczy też w foyer czy za plecami widzów.

Ajmone w *Trigger* interesuje ruch, siła, fizyczność i ich forma sceniczna. Eksploruje swoje ciało, dążąc do perfekcji. Czasem odpuszcza, wtedy zanika intensywność napięć, wciąż jednak utrzymuje niezwykle kontrolę nad najdrobniejszymi gestami. Choreografia rozwija się przestrzennie, najpierw Ajmone stoi w jednym punkcie i przesuwają się w lewo lub prawo (w zależności od miejsca siedzenia), potem w obrębie niewielkiego kwadratu, aż do momentu, w którym porusza się wokół widzów i między nimi. Artystka śmieje się do publiczności, podchodzi bardzo blisko, tańczy przed widzami, czasami ocierając się o ich buty czy ubrania. Dynamika przemieszczania się artystki z czasem staje się coraz bardziej intensywna i zaskakująca, co zmusza widzów do czujności, czasem do obracania się, wstawania z krzeseł. Ajmone bada organizowanie ruchu i jego zanikanie, układanie sekwencji w całość, po to, żeby jednym przejściem, ruchem, gestem to wszystko zburzyć.

Ajmone zaciekawia ruchem, jego zwierzęcością, siłą, która momentami błędnie po to tylko, żeby znów zaatakować. Jej ciało jest świetnie przygotowane do wysiłku. Świadomość, z jaką bawi się ruchem, jest imponująca. W obrębie jednej sekwencji ruchowej potrafi zmienić miejsce kilka razy, zaczepta widza i dopasowywać swój ruch do każdego z elementów przestrzeni. Spektakl nie opowiada historii, nie przedstawia bohaterów. Ruch sam w sobie, eksplorowanie go, badanie każdego szczegółu, staje się głównym tematem spektaklu. Zaczynamy zadawać sobie pytania: skąd się taki ruch bierze? Dlaczego właśnie w ten sposób artystka go używa? Jak to możliwe, że nas nie nudzi? Być może magnetyczność Ajmone jest odpowiedzią na te pytania.

Pierwsze (nie)swoje solo

Tegoroczne Kroki należały do zdecydowanie do solistów. W *Ostatnim solo* K. Ryszard Kalinowski zastanawia się, czy

jest w stanie zrobić coś całkowicie swojego, od początku do końca. Jako inspirację i główny punkt spektaklu obiera nagranie solo *DC 5861494* w choreografii Hanny Strzemieckiej z 2000 roku, w którym był solistą. Kalinowski przewrotnie umieszcza w tytule słowo „ostatnie”, ponieważ, jak się okazuje, jest to jego pierwsze solo. Artysta w rozmowie podkreśla, że całe życie pracował w zespole i praca nad idealnym solo jest dla niego zawsze kolektywna, „solo w towarzystwie”. Z drugiej strony, to nie jest również do końca „jego” solo, bo fragmentów zawierających choreografię Kalinowskiego w spektaklu jest niewiele. Odtwarza on głównie ruchy, kroki z nagrań, dopiero w połowie dodając własne fragmenty. Kalinowski próbuje zmierzyć się z sobą teraz i sobą z przeszłości, jednocześnie walcząc (także z samym sobą) o możliwość opowiedzenia swojej historii. Usiłuje nie tylko powielać ruchy swoje/Strzemieckiej, ale i znaleźć formę odpowiednią na teraz – dla siebie, swojego ciała i teatru. Zniekształca solo z nagrania, ucina fragmenty, wyłącza, bawi się kolejnością i długością trwania scen. Wyraźnym linkiem staje się solo Yvonne Rainer *Trio A.*, w którym korzystając z nagrań, Rainer próbuje na scenie podążać za sobą, zerkając na siebie sprzed lat. Poza ruchem w spektaklu pojawiają się również elementy nawiązujące do *Ostatniej taśmy* Becketta – mężczyzna, nagranie i kaseeta. Kalinowski zdaje się pytać: „Czy to moje?”, „Czy stworzę kiedyś coś swojego?”.

Taniec współczesny w Polsce rozwija się głównie poza instytucją teatru repertuarowego. Tancerze i choreografowie, którzy nie pracują na etatach w teatrach instytucjonalnych, zdobywają środki na spektakle głównie ze stypendiów, grantów, współpracując z organizatorami festiwali, fundacjami czy ośrodkami kultury. Decyzja organizatorów dotycząca wprowadzenia wieczorów solo, podczas których pokazywano po trzy choreografie, cieszy tym bardziej, że niektóre ze spektakli trwały krócej niż dziesięć minut, co zdecydowanie stanowiłoby problem organizacyjny i finansowy (gdyby chciały wystawiać pojedynczo w teatrze). Soliści powinni mieć miejsce, w którym mogliby częściej pokazywać swoje prace, tak aby można było poznać ich twórczość i przyzwyczaić widza nie tylko do krótkich form, ale i do tanecznych spektakli solowych. ■

Rollercoaster

Kolekcjonerzy wrażeń

6–27 PAŹDZIERNIKA 2018

www.cricoteka.pl

MARYLA ZIELIŃSKA

OD WSCHODU DO ZACHODU, OD NARODZIN DO ŚMIERCI

Maryla Zielińska – absolwentka krakowskiej teatrologii, pracowała w Starym Teatrze, Teatrze Narodowym i Wrocławskim Teatrze Współczesnym, „Didaskaliach”, „Gazecie Wyborczej”.

XXIV Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Kontakt”
w Toruniu, 19-25 maja 2018

Tegoroczny toruński Kontakt zaczął się od fajerwerków nowoczesnej techniki teatralnej, czyli *Lokis* z Lietuvos Nacionalinis Dramos Teatras w Wilnie, sensacji ubiegłego sezonu, która przysporzyła reżyserowi Łukaszowi Twarkowskiemu wielkiej sławy na Litwie. Program festiwalu układał się dość ciekawie, ale nie było przedstawienia, o którym można byłoby mówić w kategoriach wydarzenia. Aż przyszedł ostatni dzień i *Requiem dla L.* les ballets C de la B...

1.

Na scenie rozstawione różnej wielkości ciemne kubiki. Skojarzenie z berlińskim pomnikiem Holokaustu okazuje się słuszne – inspirację potwierdził kompozytor Fabrizio Cassol na pospektaklowym spotkaniu (warto dodać, że premiera odbyła się w Berlinie). Horyzontem tak zagospodarowanej sceny jest ogromny ekran, na którym wyświetlane jest amatorskie nagranie. Kamera jest nieruchoma, cały czas skierowana na twarz starszej kobiety w łóżku. Zaglądamy do przestrzeni prywatnej, więcej – intymnej, bo z czasem orientujemy się, że nie oglądamy filmu, ale umieranie człowieka. L. nie jest sama, otaczają ją bliscy – relacje zdradzają czułe gesty wobec niej – towarzyszący jej w świadomym odchodzeniu. Wydaje się, że narracje na niemych nagraniu i na scenie toczą się niezależnie, ale ich wzajemna relacja stopniowo nabiera niesłyszanej dramaturgii. Alain Platel, myśląc o niedokończonej mszy żałobnej Wolfganga Amadeusa Mozarta, zestawił śmierć jednostkową ze śmiercią zbiorową – stąd odniesienie do Pomnika Pomordowanych Żydów Europy. Jak liturgia jest uniwersalną formą, tak ten pomnik (agora i jednocześnie labirynt) umożliwia spotkanie żywych z umarłymi – zbiorowe i indywidualne. Przestrzeń pomyślana przez Platela (reżysera i scenografa *Requiem dla L.*) jest miejscem konfrontacji z obrzędem żałobnym. Od nas zależy, na ile weń wejdziemy. Tu nie ma opresji, szantażu emocjonalnego, choć odczucia są gwałtowne.

Wchodzi gitarzysta, przysiadła na jednym z postumentów z tyłu sceny, przygrywa jak do ballady. Podobnie

akordeonista. Powoli scena zapełnia się aktorami, wchodzi w labirynt, przekładają leżące na kubikach kamyczki, delikatnie ich dotykają – jak na żydowskim cmentarzu. Ale przestrzeń nie jest nacechowana funeralnie, przynajmniej w naszym pojęciu. Można się tu czuć swobodnie. Pojawia się ktoś z instrumentem dętym, ktoś z basem, ktoś siada za perkusją w głębi sceny... Stoi się dziwna orkiestra – niby w podobnych ciemnoszarych ubraniach (jak przystało na mszę żałobną), ale w kaloszach, u kogoś kwiecista koszula pod marynarką, kolorowe naszyjniki, zwariowane dredowe fryzury, sukienka, nie mówiąc o mieszance ras ludzkich... Żałobny uniform podszyty jest wolnością wyrażania swej indywidualności. Energia chodzenia przemienia się w śpiew, bez wyraźnego początku, trudno też określić, czego słuchamy. Oratorium, opera, koncert, jam session, rytmy etniczne, gospel... śpiew chórny, solo, w różnych konfiguracjach. Muzycy tańczą i chodzą po postumentach, pomiędzy nimi, kołyszą się, gibają, skaczą. Z tego melanżu wybucha *Dies irae*... Tak, to jednak Mozart. Fabrizio Cassol przyznał, że fascynowała go fragmentaryczna forma *Requiem d-moll*, pozbawiona opracowania nadanego po śmierci kompozytora. Potraktował je jako formę otwartą, a „puste” miejsca wypełnił muzyką żałobną w tradycji bliższej wykonawcom. A że są mieszańką ras i religii, Mozart wybrzmiewa najrozmaitszymi kodami kultury, które zestrzają się w jednym kodzie umierania człowieka.

Cisza, słychać tylko oddech w ciemności. Ale to nie L., to Niels Van Heertum wydobywa dźwięki z euphonium (tuba tenorowa), niejako oddycha za nią. Ktoś przemyka przed kamerą, ktoś gładzi chorą, ona uporczywie przykładła dłoń do oka, ktoś podsuwa do jej twarzy maskotkę, chusteczkę, ktoś przytula się, uśmiecha – fragmenty ciał innych osób przemykają przez ekran jak ptaki gromadzące się nad umierającym. Ale nie ma w tym nic złowieszczonego, to odprowadzanie bliskiej osoby. Urywająca się muzyka, nierówny oddech akordeonu... Z czasem pojawiają się rekwizyty w rękach aktorów – pałki jak do walk wschodnich, chusteczki – czynią one ze śpiewaków grupę, która coraz wyraźniej gra i śpiewa do ekranu. Z fali muzyki wypływa *Lacrimosa*. Fala życia przepływa w różnym natężeniu przez twarz umierającej; gdy wydaje się, że nie ma już kontaktu z otoczeniem, nagle żywo reaguje na przyjście kogoś nowego. A więc to bycie z nią ma sens! Choć za chwilę L. znów zapada się w siebie. Muzycy kładą się na kubikach. Przy *Benedictus* ktoś zdejmuje marynarkę, jest w T-shirtcie, całym sobą nadaje rytm muzyce, walczy o oddech L., śpiewa do niej. Inni też się rozgrzewają do boju-śpiewu. *Agnus Dei* wybrzmiewa sambą i przechodzi w *Miserere nobis*. Ostatnie tchnienie kobieta wydobywa nie wiedząc kiedy. Obok twarzy leży maskotka. Niby to absurdalne, ale jak wyrazić swoje uczucia w takiej chwili?! Bliscy całują L. na pożegnanie, dotykają, głaszczą. Teatr gestów śmierci odgrywający się na poduszce w kwiatuszki, bez symboli religijnych. *Nobis, nobis, nobis*... I dziki, wojowniczy taniec na scenie. Ekran gaśnie.

Siedzimy w wygodnych fotelach i patrzymy na umierającą kobietę. Anonimowa L. ma dyskretny makijaż,

ogarniętą fryzurę, bluzkę na ramiączkach. Jest „naszykowana” na śmierć, tak jak nasze babcie szyły sobie halki, sukienki czy garsonki do trumny. To nie jest stereotypowo pojęte łożo boleści. Nie widzimy cierpienia. W trakcie ponad półtoragodzinnego widowiska przetaczają się przez głowę patrzącego sprzeczne myśli: od buntu (dlaczego jesteśmy postawieni w takiej sytuacji?!), przez irytację (czy artysta ma prawo używać cudzej śmierci jako tworzywa?!), po podziw (dla delikatności twórców, przywracających jednostkową śmierć naszej cywilizacji, która robi wszystko, by oddać ją w ręce specjalistów, usunąć z horyzontu ludzi zdrowych) i wzruszenie.

Władysław IV, przyłapany przez śmierć w drodze z Litwy do Korony, umarł w Mereczu. Łóżo śmierci wystawiono na plac publiczny, by lud widział i wiedział, jak król umiera. To miało w nich pozostać na całe życie. Jan Paweł II chorował i umierał publicznie, swoim cierpieniem wzmacniał innych, stawał między nimi. Gest Platela i Cassola – nie przymierzając – ma podobną wartość i siłę. I jest poza tym dziełem sztuki, głęboko humanistycznym. Pomieszane odczucia, jakie wzbudza, uwalniają się, oczyszczają, rozładowują w osiągniętym wzruszonym spokoju – pogodzeniu z losem.

Requiem dla L. to piąte przedstawienie zrealizowane przez Platela i Cassola. Na wspomnianym spotkaniu z Les Ballets Contemporains de la Belgique, kompozytor stwierdził (reżysera nie było), że we wszystkich przewijał się temat śmierci. Warto przypomnieć, że ich pierwszy spektakl *Vespers/ Nieszpory Maryjne (vsprsy)* Claudia Monteverdiego w 2007 roku zdobyły Grand Prix Kontaktu. Temat śmierci narzucał Platel, wracał do niego coraz częściej także w prywatnych rozmowach. *Requiem* Mozarta nie było więc niespodzianką. Cassol, studiując partyturę Mozarta, szukał materii, która pozwoliłaby mu na nowo ustanowić ceremonię żałobną tak, żeby pasowała do dziś, a nie do czasów Mozarta. W naszej kulturze muzycy wykonujący mszę żałobną zwykle ubrani są na czarno, mają nuty przed sobą, emanuje z nich powaga. Ale Afrykanie czy ludzie innych kultur wykonują mszę radośnie, przekazują nie tylko dramatyzm chwili, lecz i inne emocje. Już w *Coup Fatal* [Śmiertelny cios] z 2014 roku Platel i Cassol spotkali muzykę barokową z kongijską. W *Requiem dla L.* też mamy artystów z Konga (najwięcej), ale również z RPA, Brazylii, Belgii, Portugalii. Tekst mszy został przetłumaczony na języki wykonawców.

Próby zaczęły się latem 2016 roku, zespół niesiony muzyką szukał najlepszego układu fragmentów oryginału, na fastrygach „redaktorów” nadpisywał swoje rozwiązania – bez planu, po omacku, w żywiole improwizacji. Podczas gdy oni z radością pracowali nad muzyką, Platel spotykał się z lekarzem, który towarzyszy umierającym, był po stronie śmierci. Na rok przed ostatnim etapem pracy przedstawił muzykom koncepcję, jeszcze bez L., każdy z uczestników projektu przetrwał ją w sobie. L. pojawiła się w sposób naturalny. Kobieta pracowała w Kongu, adoptowała dziewczynkę z tego kraju (widzimy ją na nagraniu jako dorosłą kobietę), oglądała prace Platela i to ona zaproponowała, by zrobić z nią

spektakl. Zmarła 16 maja 2017 roku, w sierpniu reżyser obejrzał amatorskie nagranie, rozwiązań wciąż mogło być wiele. Przesłuchano muzykę nagraną na próbach i niedługo przed zaplanowaną na 18 stycznia 2018 premierą wspólnie obejrzało film. Konfrontacji towarzyszyło onieśmienie muzyków. L. była prawdziwa, sytuacja wzbudzała pokorę i skłaniała do budowania indywidualnej więzi z umierającą, do rozmyślań nad śmiercią – swoją, bliskich, w ogóle. Rozpoczął się nowy etap pracy. Indywidualna więź mogła wyrażać się w swobodzie, jaką dał wykonawcom Fabrizio Cassol: zamiast odtwarzania partytury (większość wykonawców nie czyta nut) – improwizacja. Rodzina L. wspierała muzyków w poszukiwaniach, bywała na próbach, opowiadała o zmarłej. Po premierze Alain Platel zrobił sobie przerwę, odwołał zaplanowaną produkcję. Z tego przedstawienia nie wychodzi się obojętnym, czego wymiernym dowodem były nagrody Grand Prix, dziennikarzy oraz lokalnego Radio Gra dla twórcy najlepszej oprawy dźwiękowej.

2.

Dyrektorzy festiwalu, Andrzej Churski i Paweł Paszta, tegorocznym programem odwołali się do idei założycielskiej Kontaktu. Krystyna Meissner pomyślała go w 1991 roku jako spotkanie najciekawszych zjawisk teatralnych z obu stron niedawno zburzonego muru berlińskiego. W czasie pierwszych edycji wchłonęliśmy wiele najrozmaitszych zjawisk, nawet nie zawsze je rozumiejąc. Głód nowości był ogromny. Te utarte ścieżki nie do końca się sprawdziły w 2018 roku. Zawiodły zwłaszcza wybory zza wschodnich granic – przy pozorach nowoczesności wtórne propozycje z Moskwy (spektakl Dmitrija Krymowa) i Rygi (*Medea*), czy przytłaczający przerost formy nad treścią w *Lokis*. Zwłaszcza przykra była wizyta starego znajomego – Szkoły dramatycznego iskusstwa. Z teatru założonego przez Anatolija Wasiljewa pozostał tylko szyld, dobrze, że podpisany: Laboratorium Dmitrija Krymowa, gdyż zmiana ducha i estetyki jest drastyczna. Sądząc po *Pannie bez posagu*, niezwykle gmach przy ulicy Srietienka w Moskwie wypełnia teraz gust zgoła nowy – pretensje do teatru krytycznego i artystycznego jednocześnie, wieczny „ruskiej awangard”. Na nic wstawienie akcji przenikliwego w swoim czasie dramatu Aleksandra Ostrowskiego w przestrzeń prowincjonalnego kinoteatru; na nic ekran, który żyje szczególnym życiem: jest oknem na świat, wychodzą z niego bohaterowie, a klamrą tej narracji jest... przegrany przez Rosję mecz z Holandią na Euro 2008, przed którym Sborna zaśpiewała hymn ZSRR. Do tego estetyka *dell'arte*, dancingu, mężczyźni w rolach kobiet, aluzje do zestrzelenia przez „zielone ludziki” malezyjskiego samolotu lecącego z Holandii nad Ukrainą... Trzeba talentu Marii Smolnikowej, by obronić graną postać, w jej przypadku główną, Larysy Dmitriewny Ogudałowej – narzeczonej, która nie chce być towarem na sprzedaż. Aktorka słusznie dostała nagrodę indywidualną. Natomiast nagrody reżyserskiej dla Krymowa nie rozumiem, a przyznano ją, rezygnując z lauru dla najlepszego odtwórcy roli męskiej. Uzasadnienie jurorów (Thomasa Irmera, Mariusa Ivaškevičiusa, Dariusza Kosińskiego) – za współczesną

reinterpretację klasyki i wyobraźnię sceniczną – mnie nie przekonuje.

Tragedia Eurypidesa, choć firmowana przez Mihaila Čehova Rīgas Krievu Teātris, ma rosyjską proveniencję nie tylko dlatego, że powstała w łotewskim teatrze rosyjskim. Premiera produkowana była na rynek moskiewski, ale się tam nie przyjęła. Używam ekonomicznej nomenklatury, ponieważ inscenizację Vladislava Nastavševa postrzegam jako produkt. Stoją za nim ambicje Guny Zariņy, aktorki grającej Medę. Na spotkaniu po prezentacji nie dopuszczała do głosu nikogo. Z jej opowieści wynikało, że wszystko wiedziała już przed przystąpieniem do prób, potrzebni jej byli tylko odtwórcy. Powstał martwy spektakl w estetyce Roberta Wilsona. Pole gry ograniczone do niedużego podestu, który determinuje ruchy aktorów, jest jak ring, ale i ołtarz ofiarny, wyspa oblana morzem. Na nim tylko dwa czarne krzesła. Czarne postaci ostro kontrastują z jaskrawymi, jednolitymi barwami horyzontu, które zmieniają się wraz ze zdarzeniami. Ich zwroty dodatkowo punktuje opadająca kurtyna. Twarze są niemal niewidoczne, grają sylwetki, gimnastyka ciał, zgeometryzowane ruchy, jakby przepisane z antycznej ikonografii, do tego retorycznie podawany tekst.

Anka Herbut i Łukasz Twarkowski mieli bardzo ciekawy pomysł na scenariusz *Lokisa*. Inspirując się nowelą grozy Prospera Mérimée, połączyli historię szlachcica z Litwy (w noc poślubną zabija żonę i znika, na miejscu zbrodni znaleziono odciski niedźwiedźnich łap, co łączy się z pogłoskami, że hrabia Szemiot został zrodzony z matki zgwałconej przez niedźwiedzia, czym też tłumaczono nawracający rozstrój nerwowy hrabiny) z realnymi wydarzeniami, jakie miały miejsce w Wilnie w 1987 i 2003 roku. Z samobójstwem awangardowego fotografa Vitasa Luckusa, który przed skokiem z okna w trakcie imprezy odbywającej się w jego mieszkaniu, wdał się w szarpaninę i zabił mężczyznę (mogło chodzić o sztukę, dziewczynę, o nękanie przez KGB...), oraz ze śmiertelnym pobiciem aktorki Marie Trintignant przez partnera,

wokalistę francuskiej grupy rockowej Noir Désir, Bertranda Cantata. Podążanie za tajemnicą mordu, pasji i świadomości mu towarzyszącej, za tropem niedźwiedzia w człowieku (*lokis* to po litewsku niedźwiedź samiec), przełożyło się na poszukiwanie środków wyrazu i rozważania estetyczne. Tu główną inspiracją były poszukiwania Luckusa, który prawdy obrazu odwzorowującego rzeczywistość poszukiwał w rozbiciu kompozycji. Czy obraz nie narzuca nam pewnego tylko zakresu prawdy? Czy to, co poza obrazem, to, co ukryte, nie jest ważniejsze? Czy ten, który tworzy obraz, nie jest manipulatorem, nawet nieświadomym? Jak łatwo ulec przyjemności wytwarzania obrazów, przekonują się widzowie, którym aktorzy oddają do rąk joystick multimedialnej aparatury. Pułapki, jakie czekają na artystów, są kolejnym tematem przedstawienia. Jego twórcy są w nim postaciami, grają ich aktorzy wileńskiego zespołu, rekonstruując proces prób. Kreując alternatywne wersje przytaczanych wydarzeń, twórcy *Lokisa* boksują się z siłą mediów obrazkowych. Co jakiś czas na ekranie, który niejako jest samodzielnym bytem, rozbłyskuje hasło z reklamy aparatów Canon: „Obraz jest wszystkim”. Romantyzm sytuował źródła mrocznych odmętów ludzkiej natury w przyrodzie, wileński spektakl mówi nam, że dziś zastąpiła ją technika, wyzwalamą się spod władzy człowieka – na scenie i widowni stoją plastikowe kwiaty doniczkowe, którymi bawiły się roboty, gdy w czasie przerwy spuściliśmy je z oczu. Warsztat Łukasza Twarkowskiego i jego wyobraźnia bez wątpienia są szczególne, podziw budzi precyzja, z jaką realizuje swe pomysły, jednak nie przybliżyło nas to do mrocznych tajemnic człowieka i artysty. Nad miarę rozciągnięty spektakl dźwiękiem i światłem raczej zabił chęć do refleksji.

Tradycją Kontaktu były prezentacje radykalnych, politycznych spektakli z Berlina. Tym razem Maxim Gorki Theater pokazał prawie rewię, kabaret – tekst szwajcarskiej autorki Sibylle Berg, przemawiający językiem współczesnych mediów. To trzecia część tetralogii realizowanej przez Sebastiana Nüblinga z tym zespołem. Sytuacja sceniczna odnosi się



do telewizyjnego *reality show*, działania aktorów cytują utrwalone w masowej wyobraźni sceny z filmów i telewizji, wypowiedziane teksty przypominają wpisy na Facebooku. Temat: kryzys demokracji, krach Europy, do głosu doszli nacjonaliści, którzy unifikują życie innych na swoje kopyto. Berg snuje wizję Starego Kontynentu za ileś lat. Do programu relacjonującego misję na Marsa, której celem jest założenie nowego społeczeństwa, zgłasza się dziewczyna. Zobaczymy ją w czteroosobowej reprezentacji, co można odczytać jako aluzję do przerasowania europejskiej demokracji – za dużo słów, za dużo debat, nikt nikogo nie słucha... Moc w wyzwolonej kobiecie jest, ale jest też jeden słaby punkt programu. Warunkiem uczestnictwa jest partner, chodzi wszak o prokreację nowego społeczeństwa. Kobieta godzi się zabrać do rakiety mężczyznę – pojawia się on również w czteroosobowej reprezentacji. Jeśli nawet założyciele marsjańskiego porządku powielią stare błędy, to będą potomkowie, którzy po nich posprzątają. Opuszczają Ziemię właśnie dla dobra następnych pokoleń. Plan jest diskutowany, a raczej monologowany na osiem głosów, w powodzi słów... rakietę odlatuje pusta. To wciąż ta sama Europa, tu i teraz. *Po nas choćby kosmos* to spektakl śmieszny, sprawny, ale nie ma kalibru teatru krytycznego, nie uniósł się ponad poziom kultury popularnej, którą wziął za tworzywo.

Jeśli chodzi o własne podwórko, można powiedzieć, że, jak to często w Toruniu bywało, oddaliśmy pole innym, stawiając na spektakle porządne, z pomysłem, ale bez iskry: *Sekretne życie Friedmanów* Marcina Wierchowskiego z Teatru Ludowego w Nowej Hucie oraz pozakonkursowe propozycje gospodarzy: *Tango* Sławomira Mrożka w reżyserii Piotra Ratajczaka i *Reykjavik '74* Marty Sokołowskiej w reżyserii Katarzyny Kalwat.

3.

Na tym tle wyróżniał się szwajcarski spektakl *Leonce i Lena*, do którego trudno się dobrać, ale tą swą dziwnością niesłychanie właśnie frapował. Szczególna była już informacja, którą usłyszeliśmy przed przedstawieniem. Aktorka grająca Rosettę zachorowała. A że jest nią Annalisa Derossi, wykorzystująca w spektaklu swe pianistyczne i taneczne umiejętności, musiały ją zastąpić dwie osoby. Jedno z zastępstw zrobił reżyser (Tom Luz ma wykształcenie aktorskie, reżyserskie i muzyczne, ale nie taneczne). „Sytuacja była tragiczna, ale przyczyniła się do zwiększenia poziomu abstrakcji w spektaklu. [...] To było dość radykalne rozwiązanie, nawet jak na mój teatr” – przyznał w wywiadzie dla PAP reżyser (Luz, 2018). Rosettie towarzyszy Valerio – Daniele Pintaudi. Włoska para gra postaci z *commedia dell'arte*, które, choć wykonują działania absurdalne, to, zdaje się, usiłują ogarnąć zdarzenia.

Punktem wyjścia przedstawienia Theater Basel jest dramat Georga Büchnera, ale w reżyserii i scenografii Toma Luza nabrał on walorów eksperymentu poznawczego i dźwiękowego. Romantyczne dzieło ma amorficzną strukturę, wręcz prowokacyjną. Tytułowi bohaterowie są sobie przeznaczeni,

ale wyjściową emocją jest nuda Leonce'a, dewena, samodestrukcja. W finale, po długotrwałych poszukiwaniach, Leonce i Lena zwracają się ku sobie, ale towarzyszy temu dziwna idea przemiany ludzi w automaty, a książę mówi o ludziach jako drobnoustrojach. Tłem jest królewski dwór, systemowe przesielenia, fabuła pęka pod naporem niesfornej wyobraźni autora.

Zaproponowałem rozwiązanie tego problemu, które ma charakter muzyczny. Wykorzystując strukturę muzyki Beethovena, Mozarta, Berga, Schumanna, także ciszę i hałas. Dlatego mamy zmienną dynamikę w przedstawieniu: albo jest bardzo cicho, nic się nie mówi na scenie – albo napotykamy natłok tekstu, pada mnóstwo słów w błyskawicznym tempie, a my nie jesteśmy w stanie ich zrozumieć. Chciałem zaproponować emocjonalny, a nie intelektualny, odbiór tego spektaklu (Luz, 2018).

I tak, *Sonaty księżycowej* słuchamy od tyłu... Widz, oczywiście, ma małe szanse zdefiniować tego rodzaju zabiegi, nie wydaje mi się zresztą, żeby reżyserowi na tym zależało, chodzi raczej o efekt dezorientacji, wytrącenia z oczekiwań, przyzwyczajęń percepcyjnych. Siadamy na widowni, która jest na tym samym poziomie co scena. Dostajemy dość dużo czasu, by przyrzeć się białej, ale niesterylnej przestrzeni. Tak jakby reżyser chciał nas przyzwyczaić do swojego świata i do wyobraźni autora, poety i przyrodnika jednocześnie, który ostrym, nieoczywistym spojrzeniem ogarniał świat. Wszak Leonce na początku rozważa: „co zrobić, żeby móc spojrzeć sobie na głowę”.

Fryzy i stiuki, dwa wysokie półokrągłe okna (jedno ślepe), parkiet zdradza wnętrze pałacowej proveniencji, ale ściany są dość obdarte, a sufit z folii. Pod parapetem kaloryfer, do którego prowadzi czerwona rurka, dwa rachityczne kwiatki doniczkowe, drążek do ćwiczeń tanecznych, rozwieszone ubrania. Źródłem zimnego rozproszonego światła są jarzeniówki. Pokój ma wnękę zamkniętą w tyle białą kotarą, która zaznaczona jest też różnicą poziomu sceny. Tam, na parkiecie, jest miejsce dla małego zespołu muzycznego, bliżej publiczności zaś – biała podłoga. Sala baletowa? Sala koncertowa? Szpital? W zrujnowanym pałacu? Ale dlaczego pianino jest przepołowione, część basowa przywiera do jednej ściany, sopranowa do przeciwległej? Obok nich hotelowe maszyny do czyszczenia butów! Dlaczego pośrodku tkwi biało-czerwony plastikowy chłopiec, rozstawiany, gdy przestrzeń staje się niebezpieczna? Skąd dwa plastikowe kubły i kilkanaście składanych czarnych krzesełek? Co robi tu dziwna magielnica? Wnętrze spowija delikatnie dym, daje się odczuć wilgoć. Słyszymy komunikat o wyłączeniu komórek, ale podany od tyłu. Opada czarna kurtyna. Sygnał, że mamy do czynienia ze światem na opak, jest czytelny.

Kurtyna podnosi się, odsłaniając tę samą przestrzeń, ale już z aktorami-muzykami. Wciąż jest obca, jakby po jakimś incydencie, czeka na wypełnienie, zespolenie. Za oknem burza, rozlega się chórny śpiew. Przez okno przedzierają się sztywne, mokre postaci w strojach z epoki, w szarfach i przy orderach, jakby zeszli z obrazów wiszących w niegdysiejszym

pałacu. Są niczym zombi, ale niegroźni, raczej groteskowo śmieszni (wszak to komedia), wracają, ale nie mają nic do zrobienia – jakby im się udzielił stan ducha Leonce'a. Może nie tylko infant z księżniczką byli na ucieczce? Zrzucają prze-moczone ubrania, zakładają te z wieszaka, rozgrzewają się. Trudno odgadnąć, kto jest kim, nie poznamy też ich historii. Czyżby tu odbywał się pewien rytuał? Szalony pianista usiłuje zagrać na połówkach instrumentu, miotając się od jednej do drugiej, jakby chciał scalić ten pęknięty na pół świat. Plastikowe krzeselka, jedno po drugim, wyrzucane są w tył sceny, przestraszeni muzycy wybiegają w kulisy, skąd znów dobiega śpiew chóru. Muzyczne szaleństwo narasta. Idea ludzi-automatów zostaje rozszerzona na muzykę. Skrzypce zostają podstawione pod maszynki do czyszczenia butów, obracające się szczotki wygrywają na strunach melodię, do której ktoś śpiewa arię. Magiel ląduje na pianinie, a rękawy koszul wciągniętych w walki grają kolejną melodię na klawiaturze. Zapada czwarta ściana – tiulowa. Jarzeniówki zostają sprzedane, pojawiają się świece i zarys żyrandola. Pobrzmiewają nuty marsza pogrzebowego. Biała kotara z tyłu zostaje ściągnięta, odsłania się wielkie lustro. Pary przechodzą przed kurtynę, obserwują technicznych, którzy zwiedzają wnętrze. Lena zza lustra przyzywa Leonce'a, znikają za nim obydwójce. Znów opada kurtyna. Z offu na kwestię, że Bóg stworzył świat z nudów, pada odpowiedź: „Teraz umrę w spokoju”. Zapowiedź „podania się do dymisji jako człowiek” spełnia się. Zostają automaty i muzeum. Tak, być może, zlepią się mikrokosmos człowieka i makrokosmos wszechrzeczy. Ale to jest za lustrem, poza naszym poznaniem.

4.

Festiwalowe prezentacje udanie uzupełniły małe, performatywne spektakle. *Marusia* Kompanii Dialog Dans w Kostromie to monodram Marusi Sokolnikowej, na co dzień kierowniczką promocji tamtejszej Art Płószczadki Stancja. To żart z siebie i środowiska, który staje się wyzwajającym doświadczeniem egzystencjalnym. Na scenę wychodzi dziewczyna w niezgrabnej garsonce, czarno-biały mundurek, długie włosy splecione w ciasny warkocz. Buty na obcasach nie dodają jej szyku. No, nie jest to sylwetka tancerki... Ta świadomość wypisana jest także na jej twarzy – kwaśna mina osoby nie lubiącej swojej pracy i ludzi, którzy od niej czegoś chcą. Dobrze znamy takie typy, zwłaszcza ze wspomnień z dawniejszych czasów. Ma dość obsługiwanie artystów, pokpiwa z tego, co robią, trafnie obnaża zgrane chwytły współczesnego tańca i teatru fizycznego („Boże, czego ja już nie sprzedawałam...” – w domyśle, jakich to ja sensów nie dopisywałam w materiałach prasowych do tych wszystkich układów tanecznych). Wystarczy świadomość, by tak tworzyć-powielać, talent nie jest potrzebny. Do zbuntowania namówił Marusię reżyser i performer współpracujący ze Stancją, Aleksandr Andrijaszkin. Dziewczyna wkłada dres, który – podobnie jak jej warkocz – staje się atrybutem tańca współczesnego. Staje mocno na bosaka, jej nowa sylwetka wyraża: mogą być super-bohaterka, superwoman. Słysząc czołówkę z *Gwiezdných*

wojen. Marusia staje się wojownikiem. Tanecznym ruchom, w asyście nieodczepionych dwóch krzeseł, towarzyszy monolog w tonie stand-upu. Padają w nim fragmenty rozmów z Saszą, opowieści o sobie, dowiadujemy się też, że spektakl dostał już Złotą Maskę w Moskwie. A więc: mówisz i masz! *Marusia* nie jest jednak apoteozą mocy. Sokolnikowa chce, by widzowie poczuli jej strach przed coming outem. Dręczą ją też pytania: czy to, co robi, to praca, czy życie? Czy ma zostać na ścieżce buntu (ale ile to potrwa?), czy uspokojona eksplozją, ma wrócić na stare śmieci? Co robić ze snami, marzeniami?

Waler prostoty i bezpretensjonalności miał też performans monachijskiego Hauptaktion, choć kaliber tematu był cięższy, co przekładało się na eseistyczny ton. Autor koncepcji i reżyser, Oliver Zahn, zainteresował się jednym gestem. *Sytuacja z wyciągniętą ręką* przedstawia historię salutu, który najsilniej kojarzy się z hitlerowskim pozdrowieniem. Sara Tamburini wchodzi na pustą scenę, czarną skórzaną kurtkę i dżinsy składa na podłodze, pozostaje w stroju gimnastycznym. Wyciąga rękę, milczy. Spektakl trwa tyle, ile wytrzyma (prawie pięćdziesiąt minut). Męski głos z offu konsultuje to z nią – performerka odpowiada skinieniem głowy. Pomiędzy kolejnymi projekcjami ilustrującymi kartki z historii gestu może opuścić rękę, na chwilę się odprężyć, zmienić miejsce na scenie. Z każdym podniesieniem jest jej ciężiej, ciało odmawia posłuszeństwa, poci się, drży, dygocze. Gest jest torturą w imię sztuki, a spokojny głos z offu wydaje się metodycznym oprawcą. Historia gestu wyraża się też w fizycznej opresyjności jego wykonywania tu i teraz, dowodzi jego nienaturalności. Kryzys ciała zaczyna się, gdy chronologicznie prowadzona narracja opuszcza rejony sztuki i kultury i wchodzi w rzeczywistość: Gabriele D'Annunzio, Benito Mussolini... Adolf Hitler. Że gest ten raz na zawsze stracił niewinność, świadczy prawo niemieckie, które zakazuje wykonywania salutu publicznie, wyjątek czyni dla obszaru sztuki. Ale i tu są kontrowersje. Performer Jonathan Meese w 2012 roku został doprowadzony przed sąd za to, że w czasie wystąpienia w ramach uniwersyteckiej debaty *Mania wielkości w świecie sztuki*, poprzedzającej Documenta w Kassel, dwukrotnie wykonał ten gest i zażądał dyktatury sztuki. Sąd go uniewinnił po roku. Akademia teatralna, w której powstawał spektakl Zahna, przesunęła premierę o rok. Ale już w Szwajcarii salut można wykonać, i to w czasie święta partii narodowej, jako przysięgę. Czy ten gest da się odtabuizować? Ale czy trzeba?

5.

Pokaz znanego na Kontakcie Teatru.doc nabrał szczególnego wymiaru przez śmierć jego założycieli. 1 kwietnia 2018 roku zmarł Michaił Ugarow, a 16 maja Jelena Gremina, na trzy dni przed rozpoczęciem festiwalu. Prześladowany przez władze bezdomny zespół został osierocony. Ale nie poddaje się, czego dowodem występ w Toruniu. *Człowiek z Podolska* według sztuki Dmitrija Daniłowa to nietypowa produkcja moskiewskiego teatru. Wciąż interesuje go jednostka wobec machiny władzy, systemu społecznego tu i teraz, łatwo jest o identyfikację widzów, ale w spektaklu wyreżyserowanym

przez Ugarowa za dużo jest „literatury”, satyry, która nie pasuje do ascetycznej estetyki Teatru.doc. Sztuka Daniłowa zbudowana jest na kafkowskiej sytuacji, ale jej absurdalny ton osadzony jest też w rosyjskiej tradycji literackiej spod znaku „umysłem Rosji nie zrozumiesz” (tekst otrzymał Złotą Maskę).

Jesteśmy na moskiewskim posterunku policji. Prowadzone są działania operacyjne wobec mieszkańca Podolska. Nie wiadomo, dlaczego został zatrzymany. Poczucie absurdu pogłębia przesłuchanie, śledczego interesuje na przykład to, co trzydziestolatek Nikołaj Stiepanowicz wie o swoim mieście, jak postrzega otoczenie w drodze z domu do pracy, policjant dopytuje się o jego zainteresowania, dyskutuje o sztuce, zmusza do deklamacji i śpiewu wierszyków mających pobudzić mózg i do wspólnego wykonania *braindance*. Pranie mózgu ma niejako uzmysłowić Człowiekowi z Podolska, że żyje w apatii, marnuje życie, że jest współczesnym Oblomowem (trzeba pamiętać, że Michaił Ugarow napisał swoją wersję powieści Iwana Gonczarowa *OblomOFF* i wystawił ją z sukcesem). Przekaz wymierzony jest w aparat władzy: nowe czasy, nowe mundury, nowe metody, ale misja pouczenia i wychowania obywateli ta sama. W finale na ekranie zamykającym z tyłu przestrzeń abstrakcyjne kreski układają się w napis „Jesteśmy kebabem”. Nagrodę specjalną dla Teatru.doc za niezwykłą odwagę polityczną odczytuję jako wyróżnienie za całokształt dokonań zespołu w momencie dla niego bardzo dramatycznym.

Kameralna forma przedstawienia współgrała z jednym z nurtów Laboratorium Kontakt (bogatego programu imprez towarzyszących, w który zostały wciągnięte różne pokolenia torunian). *Kontakt-Lubimowka* to cykl performatywnych czytań współczesnych sztuk z zasobów festiwalu młodej dramaturgii, który od 1990 roku odbywa się w podmoskiewskim majątku Konstantina Stanisławskiego – Lubimowce. Ugarow i Gremina byli związani z tym festiwalem od jego początków. Projekt przygotowany przez Tomasza Leszczyńskiego uzupełniły spotkania z obecnym szefem Lubimowki, Michaiłem Durnienkowem, dramaturgami i promocja ósmego tomu *Antologii współczesnego dramatu rosyjskiego* wydawanej przez Andrieja Moskwina – *Lubimowka na Kontaktach*.

Kontakt miał jeszcze jedną odsłonę, bardzo oryginalną. W czasie ceremonii otwarcia cały zespół Teatru im. Wilama Horzycy wystąpił w spektaklu Gaga. Inspiracją *Wielkiego Nieba. Od Wschodu do Zachodu* był Bajkał. Potęga, piękno i tajemniczość syberyjskiego jeziora, język ruchowy (Gaga) stworzony przez Ohada Naharina, ale zwłaszcza radosna osobowość Natalii Iwaniec, która pracowała z toruńskimi aktorami, dały efekt świątecznego, bezpretensjonalnego spotkania. Nadał on ton całemu festiwalowi. ■

Bibliografia:

Thom Luz: *Jestem Szwajcarem i lubię precyzję*, rozmawia Grzegorz Janikowski, PAP, 24 maja 2018, za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/259537.html>.

JOANNA BRAUN

MIĘDZY MARZENIEM A SPEŁNIENIEM. Festiwal ze śmiercią w tle

Joanna Braun – scenografka.

XXVIII Międzynarodowy Festiwal Sztuki Łalkarskiej
w Bielsku-Białej, 22-26 maja 2018

Dwadzieścia jeden teatrów z piętnastu krajów – połowa z nich nie tyle ma śmierć w tle, ile zajmuje się tym tematem jako podstawowym. Także wtedy, gdy jest to tylko – jak w przypadku dwóch z nich: japońskiego *Genji i sklep z nakryciami głowy* oraz pozakonkursowego gospodarzy *Król Maciuś Pierwszy* – punkt startowy narracji.

Grand Prix festiwalu oraz Dyplom Honorowy POLUNIMY (Polskiego Ośrodka Łalkarskiego): francusko-norweskie *Popioły* teatru Plexus Polaire w reżyserii Yngvild Aspeli, na podstawie powieści Gaute Heivoll *Zanim spłonę*, mieści się w tej połowie, co już sugerują obydwa tytuły – ale też dużo mówi o marzeniu, marzeniu w stanie wrzenia, jako drodze do spełnienia.

Spektakl dzieje się w trzech – coraz namiętniej przekierowujących się – planach. Prosceniový stół z laptopem i miotającym się wokół niego w bezsilności i rozpaczliwym świadkiem wydarzeń, reporterem: synem? bratem? przyjacielem? sąsiadem? bohatera-piromana. Drugi plan to czarna strefa czarnego teatru, gdzie niewidocznie animowane człekopodobne – w rozmiarach, strukturze ruchu i fakturze detali – lalki wprowadzają nas w temat, który na długo pozostawia widza w dyskomforcie niemości. Trzeci plan: oddalone domy tych postaci, stopniowo niszczone grozą projekcji naturalistycznego ognia.

Gdy ogień pojawia się w końcu na piersi postaci z czerwonym kanistrem, wydaje nam się, że już wszystko wiemy. A to dopiero pierwszy krok, próba zrozumienia motywacji płonącego marzenia piromana, który przekraczając swój i swojej wspólnoty żywioł, wchodzi na teren marzenia spełnialnego, lecz wykluczającego. Jego marzenie – owszem – spełnia się, ale on sam staje się awatarem samego siebie – lalką człekopodobną, jak inne łatwopalną, spalającą się w wyniku niszczącej pasji. Dochodzi do przekroczenia, przejścia w sferę ognia, po którym nie zostaje nic, zaledwie popiół i snujący się dym. Dym po ekstazie grzechu mówi o bezsilności; jest bezsilnością, która wbrew swemu pozornie łagodnemu snuciu się,

wzmacnia efekt spełnienia w niespełnieniu-niedopełnieniu podstawowych zadań wspólnoty, pogłębia skazę grzechu.

Słowo nie pada, grozą wieje, prawda parzy. Naturalistyczne potraktowanie postaci i projekcji dokumentuje fakty, które miały miejsce w małym norweskim miasteczku Finsland w 1978 roku. Dojmująco, wręcz opresyjnie oddziałując na widza i potwierdzając siłę paradoksu, w działaniu chłodnych (naturalizm), czy wręcz banalnych (dym) narzędzi w służbie gorącego tematu. Spektakl poważny, poważnie traktujący temat – a można by go było zamknąć w historii choroby... Silnie działający konsekwentną, przemyślaną formą. Zostaje na długo.

Kolejne chore marzenie natrętnie domagające się spełnienia, które stopniowo przechodzi w nasilającą się obsesję-opresję to autorski (reżyseria i wykonanie) spektakl Alexisa Rouve *Sznury* z belgijskiego teatru Cie Alexis Rouve. Prawie pusta przestrzeń sceny z jednym wygodnym fotelem i zarysem, jakby szkicem sznurowej architektury. Obok fotela budulec – zwoje różnej grubości lin, które najpierw badawczo, potem coraz śmielej używane, ożywiane, animowane, osaczają animatora, zagęszczając, zaciskając wokół niego wielokierunkową pętlę, sieć, pajęczynę. Pusta przestrzeń stopniowo traci oddech. Beckettowska samotność bohatera w nieprzewidywalnej przestrzeni zagęszcza się i dusi. Systematycznie, pozornie metodycznie i racjonalnie, w gestach tanecznie wyrafinowanych lub brawurowo akrobatycznych sznuroman buduje swoją katedrę, zatapiając się, ginąc w jej gmatwaniu – monstualnym kołtunie o pozorach geometrycznego porządku. W efekcie następuje podmiana funkcji animatora i materii animowanej. To ona teraz rządzi i narzuca swoje prawa *ex cathedra* bezsilnemu w swoim spełnieniu marzycielowi.

Bezilność spełnienia jeszcze inaczej wygląda w spektaklu Agi Błaszczak *Dzień osiemdziesiąty piąty* na podstawie *Starego człowieka i morza* Ernesta Hemingwaya, z Teatru Lalki i Aktora w Wałbrzychu. Stary człowiek Santiago to wyrazista duża lalka o żywym, pragnącym spojrzeniu i spracowanej, zapisanej czasem skórze, nieopuszczający szpitalnego łóżka. Obok kropłówka, słychać pulsowanie aparatury monitorującej stan chorego, przy niej młody, lecz doświadczony pielęgniarz, który wydaje się wiedzieć to, co stary człowiek czuje: że jutro nie istnieje, a osiemdziesiąty piąty dzień w szpitalu jest jego ostatnim.

Trzeba się spieszyć! Najwyższy czas! Pod troskliwą opieką pielęgniarza-animatora, który wysłucha, wspomógł i ułatwi podróż, łóżko staje się łodzią. Wokół morze marzeń, wyobrażeń, tęsknot, niespełnionych pragnień, wspomnień chorego – fala za falą. W jego ostatniej podróży wszystko wydaje się osiągalne i zamyka się, spełnione w punkcie dojścia. Gdy Santiago do niego dopływa, dławiący kaszel ustaje – spełnienie osiągnięte, morze opada, horyzont przekroczony, kropłówkę można odłączyć.

Surowa uroda wizualna i muzyczna spektaklu, jego świeżość i młoda energia w opowiadaniu o starości i śmierci dopełniają tematu, pozostawiając ciszę i spokój po wybrzmieniu ostatniej fali.

Tymczasem brawurowy scenariusz Marii Wojtyłko *Piekło-Niebo*, prezentowany przez Wrocławski Teatr Lalek

w reżyserii Jakuba Krofty, jako jeden z dwóch opowiada nie o dochodzeniu do o, lecz jak to jest, lub może być po śmierci – w tym przypadku podążamy, kierowani przekorą i czułością realizatorów, od katastrofy do sukcesu! Didżejka Jola po nadatrakcyjnym koncercie, którego fragment wciąga i obiecuje wszystko, co najwspanialsze – ginie wracając do domu, w wypadku samochodowym.

Zaczyna się jej droga przez zaświaty, a jest to droga z powrotem – do syna. Syn Tazio, gdy dowiedział się od zajmującej się nim siostry Joli, co się stało, zamknął się w szafie i aż do finału (kiedy to on staje się superdidżejem) pozostaje tylko zniekształconym, stłumionym przez zamknięcie głosem z jeżdżącej od kulisy do kulisy szafy. A to niebanalna figura żałoby! Tymczasem matka niezmordowanie i głęboko wierzy, że uda jej się, czy to w niebie, czy w piekle, przy pomocy aniołów, diabłów podrzędnych czy nadrzędnych, znaleźć drogę wyjścia. Jej determinacja i nieustępliwość skutkuje sukcesem. Rozkosznie luzacki Bóg, wcześniej niechętny udzieleniu pomocy, bo zbyt zajęty grą w scrabble z aniołami, udostępnia jej smartfon o wystarczającym zasięgu.

I o to tu chodziło; syn z matką mogą sobie powiedzieć, czego nie zdążyli – wyprostować się i iść dalej. Błyskotliwość, atrakcyjność formalna i rozpoznania intelektualne pozwalają widzom bez barier wiekowych zastanowić się, czym jest, czym może być sztuka wobec najbardziej zapętlonych niewiadomych, i jak się ma do pytań zasadniczych o wiarę, nadzieję i miłość, także wtedy, gdy zdajemy się bawić – byle tak niewinnie, a przewrotnie – odpowiedziami na te pytania. Spektakl nagrodzony Nagrodą Specjalną Festiwalu.

Kolejny spektakl, w którym po krótkim wprowadzeniu znajdujemy się po drugiej stronie – i co z tego wynika, to czeskie *Opowieści malej Lupitiny Gonzáles* teatru Loutky bez hranic. Skromny, choć niejednoznaczny monodram przeznaczony dla dzieci, z dużą liczbą wesoło brykających maleńkich lalek, a wszystkie z trupa główką – urocze!

A także: błyskotliwe, wdzięczne, swobodne, finezyjne, dowcipne i... prawdziwe. Dzień Zmarłych w Meksyku, gdzie toczy się akcja, jest najweselszym dniem roku; cmentarze o nagrobkach z jaskrawych, wielokolorowych kafelków łazienkowych pełnią funkcje klubów; każdy nagrobek wyposażony (i to nie tylko tego jednego dnia w roku) we wszystko, co zmarły lubił, a co nadal lubią żywi: papierosy, alkohole, instrumenty, jedzenie, zdjęcia, gazety i inne gadżety niezbędnego użytku. Śmiertelny karnawał, jak to karnawał: rozśpiewany, roztańczony, ze spontanicznymi korowodami między grobami, a potem na ulicach i placach, wśród fajerwerków i świetlistych rac łączy żyjących z nieżyjącymi. Nieobecność bliskich? Nie istnieje! Bliscy to bliscy – na wieki wieków. A śmierć wpisana w życie i na odwrót.

Dora Bouzková nie musi nikogo do tego przekonywać; wystarczy opowieść o wiosce zalanej lawą z wulkanu, która po prostu przeniosła się w inne, miłsze miejsce, czyli na cmentarz. A tam traktuje się jej mieszkańców – wcześniej bezlitośnie potraktowanych przez wulkan – jak najbardziej po ludzku. Spektakl lekki i precyzyjny w cmentarnych

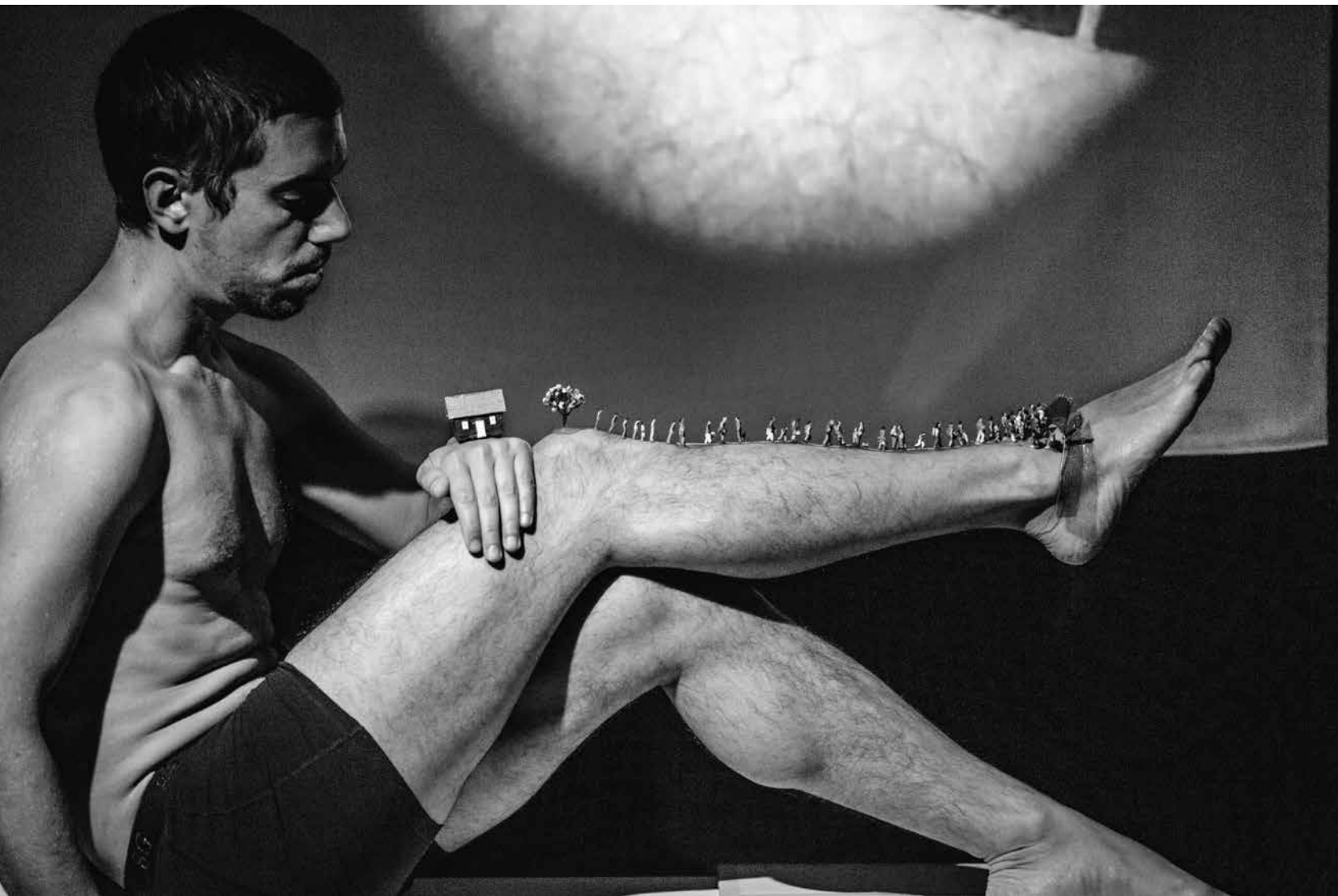
zabawach, z wdziękiem i finezją uczy bawiąc, a także zdobywając nagrody; na tym festiwalu: nagroda za najlepszy spektakl dla dzieci i Nagroda Autorska ZASP im. Jerzego Zitzmana.

Kolejny nagrodzony spektakl – Nagroda Dyrektora Festiwalu – to fińskie *Niewidzialne kraje* teatru Livsmedlet. Bardziej performans niż spektakl. Kameralny pokaz z publicznością otaczającą z trzech stron dwójkę performerów, Ishmaela Falke i Sandrinę Lindgren, działających własnym ciałem, jego skurczami i rozkurczami uruchamiających akcję maleńkich (pięć centymetrów, nie więcej) postaci uchodźców. Akcja zaczyna się odgłosami wybuchów. Gdy cichną, słyszymy muzykę, co jakiś czas przerywaną kolejnymi wybuchami, a na plecach performerów widzimy proporcjonalną do animowanych postaci makietę miasta, z którego stopniowo zaczynają one wychodzić, z walizkami, plecakami, dziećmi na rękach, zatrzymują się na ramieniu performerów, przechodzą wzdłuż jego ręki, jest ich coraz więcej – przechodzą na rękę performerki. Po pewnym czasie podjeżdża autobus, performerka ma już na ciele wymalowaną długą szosę dwupasmową, uchodźcy upychają się w autobusie, by podjechać wzdłuż nogi do siatki okolonej drutem kolczastym, oddzielającym stopę. Pojedyncze osoby wspinają się na siatkę, zestrzeleni odpadają, dźwięk zbliżającego się helikoptera, słychać kolejne strzały...

potem malowany farbą sinoniebiską brzuch i przeciążona uchodźcami łódź, niepewnie poruszająca się w rytmie oddechu i pracy mięśni. Kawałek ciała dalej: wyrócony ponton, ludzie toną i toną performerzy. To jeden z najdotkliwszych etapów prezentacji tej opowieści: dwie szklane misy precyzyjnie wypełnione wodą, tak żeby się nie wylewała, gdy performerzy zanurzą w niej głowy; mijają sekundy czy minuty, ciała zaczynają walczyć o życie, skurcze ramion... aż wynurzenie i rozpaczliwe łapanie oddechu.

Ci, co przeżyli, znajdują łuk kończącego się błękitu wody na plecach performerów (któremu też udało się przeżyć), a tam – plaża z opalającymi się. Letnicy, a w każdym razie niektórzy z nich, gdy zobaczyli, co się dzieje, zrywają się do pomocy i do wyrzucanych przez morze rozbitków wzywają ambulans. Wreszcie nadzieja, od dawna nie było słychać żadnego wybuchu, żadnej serii z karabinu.

I tak się układa, że z jednej strony zabawa proporcjami, także kontrastem organiczne-przetworzone, a jeszcze, na ile można zminimalizować tych, co najważniejsi... ale z drugiej: to wszystko tylko narzędzia poważnej – choć trwającej niecałą godzinę – zabawy. Zabawy, która bierze się z wiary, że trzeba i można pomóc maleńkim desperatom. Wiary w spełnienie marzenia o uzdrawiającej empatii, zaświadczonej własnym ciałem i poruszającym je oddechem.



Kolejny spektakl o marzeniu, a znaczony śmiercią jako kołem rozpędowym opowiadanej historii, to *Król Maciuś* Pierwszy gospodarzy festiwalu, w reżyserii Konrada Dworakowskiego, na motywach powieści Janusza Korczaka.

Pogrzeb ojca i zmagania bohatera z przerastającymi go oczekiwaniem, a przede wszystkim z niemocą, obezwładniającym, duszącym klinczem żałoby, całkowitym brakiem wiary i nadziei, o czym twórcy przedstawienia mistrzowsko opowiadają poprzez zimną geometrię przestrzeni, kostiumów i masek, pantomimiczne zapętlenia wobec powracających opresywnie motywów muzycznych.

Teatr odczłowieczonej formy, zawieszony gdzieś w kosmosie, stopniowo wypala się, zyskuje – pod koniec, gdy już zaczynamy poważnie wątpić, że cokolwiek dobrego z tego wyniknie – energię i wolę przestrojenia w podstawowy moduł ludzkiego utopijnego manifestu. Życie wraca jako kierunkowskaz, nie radość akceptacji; jako z trudem wypracowane światło nadziei.

Prawda tego przekazu nie pozostawia złudzeń i odsyła do bliskich Januszowi Korczakowi doświadczeń poprzez monodram pozakonkursowy Mateusza Barty (wcześniej Króla Maciusia) *Zawsze tylko noc*, firmowany przez Akademię Sztuk Teatralnych, wydział lalkarski we Wrocławiu, oparty na tekście Mariana Pankowskiego *Była Żydówka, nie ma Żydówki*.

Sekundujemy ukrywającej się w szopie uciekinierce z transportu do obozu zagłady, animowanej wśród desek i sznurów tymczasowej kryjówki. Odarta ze wszystkiego naga drewniana lalka, po pewnym czasie mniejsza i tak aż do zaniku – była Żydówka, nie ma Żydówki – historia rozpaczliwych prób ocalenia nadziei na życie.

Kolejne świadectwo tamtego czasu to *Huljet Huljet* krakowskiego Teatru Figur, instalacja reżyserowana przez Dagmarę Żabską i Allę Maslovską – Nagroda Specjalna Festiwalu. Instalacja oparta na ocalałych fragmentach, śladach zachowanych na starych zdjęciach z getta krakowskiego, przekazujących w formie projekcji przemieszczanie się, przejścia, zabawy, przemarsze Nieocalałych. Te zdjęcia, figury, cienie odtwarzają, zatrzymują, powtarzają minisceny z życia w tamtym czasie poprzez miniznaki: pusty rower, huśtawkę, starą walizkę, pudełko po lekarstwach, dziecięce łóżko, połamane krzesło, szyld lodziarni, afisz koncertu. A także w sferze dźwięku: fragmenty piosenek, dziecięce wyliczanki, komendy oprawców. Wszystko to rzutowane na ekrany z byle czego, rozpostarte na byle czym, zgrzytliwa, zacinająca się fonia, coraz bardziej uporczywa próba ocalenia, ożywienia pamięci, która zaczyna się, cichnie, stygnie jak umierające ciało.

Jeszcze inaczej do tematu śmierci podszedł Fabrizio Montecchi, reżyser, scenograf, reżyser światła – jednym słowem: inscenizator spektaklu *Gęś, Śmierć i Tulipan* według Wolfa Erlbrucha słoweńskiego teatru Lutkovno Gledališče w Lublanie. Spektakl zwarty inscenizacyjnie, prosty, skromny, krótki (bodajże najkrótszy z wszystkich festiwalowych – czterdzieści minut) o czytelnym, choć nieoczywistym przesłaniu. W dyskretny sposób wpisujący się w dalekowschodnie interpretacje drogi od otworzenia oczu przy urodzeniu do ich

zamknięcia przy śmierci. Arenowo potraktowana przestrzeń, już od wejścia odsyła nas do znaku *jin i jang*. Otoczona rzadko rozmieszczonymi palami bambusowymi, służącymi do zawieszania światła i ekranów cieniowych, kolistą sadzawką, ławka, dwie rysowane makiety drzewa – jednego dorodnego, drugiego ledwo wyklutego – wszystko w niewielkiej, ludzkiej skali.

Gęś przechadzając się po tym terenie czuje, że nie jest sama, rozgląda się uważnie, Śmierć jeszcze nie depcze jej po piętach, ale już się zbliża, skrada za bambusami. Poznają się, przedstawiają, rozmawiają, spacerują, w końcu bawią się, dokazują w sadzawce; pryskają, chlapią – szczególnie Gęś. Okazuje się, że Śmierć nie umie pływać, prawie tonie, Gęś ją wylawia, ogrzewa – nikt jeszcze tego Śmierci nie zaoferował. Dlaczego nie? Przecież są nierozdzielne, wspólnie chłoną, co im życie przynosi. Śmierć elegancko oferuje Gęsi rewanż. Gdy już mija kolejny dzień na tańcach, szachach (oczywiście Śmierć wygrywa), dysputach o piekło-niebie, akrobatycznych wygłupach, wspinaniu się na drzewo, a po nim niespodziewanie zimna noc z prószącym śniegiem – obietnica zostaje spełniona i zmarznięta Gęś przytula się do Śmierci.

I to znaczy to, co znaczy: przytulić się do Śmierci.

Następnego dnia zostaje zaniesiona nad jezioro – to już inna woda, otaczająca, spokojna. Ułożona na niej, obdarowana tulipaniem, którego do tej pory Śmierć nie wypuszczała z rąk, popłynęła niesiona niewidoczną falą poprzez kolistą połączoną ekrany – martwy przepływ – już nie Gęsi, a jej cienia, w rytmie niekończącego się, spełnionego *jin i jang*.

Śmierć – sprawca i żałobnica – stoi na brzegu, czujemy doskonałość chwili, spokój spełnienia. Każdy inny stan, mozolnie uzyskany, grozi utratą, a żeby do niego wrócić, trzeba od nowa rozpocząć starania. Śmierć w swojej doskonałości daje nam gwarancję nieodwracalności.

Tak się dzieje, że temat śmierci skonfrontowany z żywiołem lalkarskim zyskuje inne, niż przywykliśmy, odcienie interpretacyjne. Czy to będą cienie i ich odcienie jak w *Gęsi...*, czy inne, inaczej animowane i czemu innemu służące cienie-majaki w *Huljet...*, niepokojące i groźne awatary postaci w *Popiołach*, zabawne – ale dziwna to jakoś zabawa – komentarne gadzety w *Opowieściach małej Lupitiny*... Każda animacja na ten temat podszyta jest niepokojem, nieosiągalnością tego, co niewiadome, lękiem niespełnienia. A jeszcze sam temat materii nieożywionej, która, żeby się zbudzić do życia, potrzebuje animatora-ożywiciela... tajemnica ożywiania nieożywionego i nie po raz pierwszy stawiane w tym kontekście pytanie: kim jest ożywiciel, skoro potrafi to, czego jeszcze nikomu z żywych się nie udało (pomijam przypadek Łazarza)?

Kim? – artystą lalkarzem. A Międzynarodowy Festiwal Sztuki Lalkarskiej jego (i naszym!) świętem. Świętujemy między grobami, mała Lupitina świętuje z nami – ale to nie takie proste, choć z drugiej strony niepodważalne; chcielibyśmy wiedzieć coś na zawsze, coś na pewno, coś na linii: marzenie – spełnienie, a na to festiwal nie daje odpowiedzi. Ale jego – nie do przecenienia – zasługą jest, że podsuwa tropy, ukierunkowuje pytania. ■



EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA

W SIECI

Ewa Guderian-Czaplińska (czapla22@amu.edu.pl) – krytyczka i historyczka teatru, wykładowczyni Instytutu Teatru i Sztuki Mediów, profesor UAM, członkini Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. Zajmuje się teatrem polskim XX wieku, w tym szczególnie okresem dwudziestolecia międzywojennego, robi też częste wycieczki w stronę teatru antycznego. Współpracuje z „Didaskalią”, „Dialogiem” i „Pamiętnikiem Teatralnym”.

Abstract: Ewa Guderian-Czaplińska, „On the Web”.

The article is a review of Krystyna Duniec's book „The Interwar Period. Performances” as well as an attempt to rethink the possible ways of perceiving the interwar problems seen through the lens of theater. In the book, revealing the multiple relationships between the theater and the reality of the interwar period, the author deliberately presents lesser known performances which nonetheless diagnosed the most important social and political issues of the day. The spider and spider web are employed as figures in the article to emphasize an ambivalent attitude towards the legacy of the interwar period (admiration for social innovation and zealous reconstruction, as well as dismay at aggressive and ruthless politics) and towards “exposure therapy” apparently applied by the author, confronting readers with a portrayal of an epoch deprived of nostalgia and requiring independent interpretations based on archival data collected in the form of photographs, press releases, and films.

Key words: Interwar Period; theater; society; politics; arachnology.

Krystyna Duniec

DWUDZIEŚTOLECIE. PRZEDSTAWIENIA

Seria: „Teatr publiczny 1765-2015”, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Uniwersytet SWPS, Warszawa 2017.

Prawie sześćset stron, ogromna liczba fotografii, reprodukcje artykułów z międzywojennej prasy, cytaty i wyimki z pism dawnych i współczesnych, reklamy, fragmenty wierszy i piosenek, znakomity montaż filmów wykonanych techniką *found footage* dodanych do książki na płaskim nośniku, oraz materiały teatralne (w tym mnóstwo nieznanych zdjęć i kadrów filmowych; proszę zajrzeć od razu na stronę 295, tam ciało Ludwika

Sempolińskiego opina jedwabna suknia...) i brawurowa narracja podzielona na osiem rozdziałów. W nich zaś omówione kolejno: mesjańska postawa Polaka-katolika (ze szczególną predylekcją do działań na kresach wschodnich), sytuacja robotników, przepaść cywilizacyjna pomiędzy rozwijającymi się miastami i skrajnym ubóstwem wsi, obyczaje (i nadzwyczaj twarde, opresyjne granice stawiane w pozornym rozkwicie emancypacji), sytuacja kobiet, zagrożenia (i faktyczna klęska) rządów demokratycznych, pozycja i kultura Żydów polskich, wreszcie narastający w latach trzydziestych faszyzm i reakcje na „totalitarny obłęd”. Książka Krystyny Duniec *Dwudzieście. Przedstawienia* nie tyle jest więc historią międzywojennego teatru, ile raczej historią dwudziestolecia w ośmiu przekrojach, dla której teatr pozostaje pryzmatem rozszczepiającym gorące problemy społeczne, obyczajowe i polityczne.

Kiedy wracam do dwudziestolecia – a wracam często – to zawsze okazuje się, że mój czas teraźniejszy zmienia jakość, że odnajduję siebie na jakimś kolejnym piętrze spirali, niewątpliwie w powtórzeniu. Dzisiaj, ale też tam. Dzisiaj, ale też stamtąd. Ten nawrót bywa przerażający (po stu latach znowu wieszakiem?), bo doskonale pokazuje, że raz wywalczone nie oznacza „na zawsze”. Kto paręnaście lat temu przypuszczał, że dekretemi urzędowymi odbierze się kobietom prawo do decydowania o sobie? Że perfidną grą polityczną da się zniweczyć wypracowany trójpodział władzy? Że wzmożą się antysemickie uprzedzenia? Że wszelkie mniejszości, wbrew zapisom konstytucji, nie będą równo traktowane? I że samą konstytucję będą łamać najwyższe władze państwowe, które w dodatku świeckie państwo zmieniają w państwo wyznaniowe i jednopartyjne?

Dwudzieście było w pewnym sensie epoką testową. W warszawskiej Zachęcie przypomniano niedawno ówczesne „nowe koncepcje organizacji życia społecznego [które] odwoływały się do potrzeb dotychczas niedowartościowanych grup społecznych, jak kobiety, dzieci, robotnicy czy mniejszości narodowe, oraz nakierowane były na integrację i niwelowanie podziałów”, co pozwoliło na „wydobycie rodzących się wówczas wartościowych idei społecznych, nośnych i aktualnych również obecnie”, jak napisała kuratorka Joanna Kordjak w katalogu wystawy *Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918*¹. Wystawie towarzyszył imponujący program dodatkowy, w tym cykle spotkań i dyskusji (prowadzili je m.in. Andrzej Mencwel, Iwona Kurz, Bartłomiej Błesznowski), podczas których akcentowano przede wszystkim formy ówczesnej współpracy w postaci spółdzielni czy kooperatyw, omawiano pomysły architektów, mające zapewnić jak największej liczbie ludzi dobre warunki mieszkaniowe w nowocześnie zaprojektowanych przestrzeniach, czy prezentowano działalność polskich grup awangardowych nastawionych na twórczość przynoszącą

społeczne pożytki. Zestawiano tamte idee z pracą współczesnych społeczników i artystów, którzy czerpią z dokonania dwudziestolecia, a przynajmniej idą podobną drogą – społecznej energii, głębokiego rozumienia frazy „wspólne dobro”, praktykowania nowych rozwiązań. Być może w świeżo odzyskanym państwie, na fali wznoszącej, było odrobinę łatwiej wierzyć w „inną przyszłość” i możliwą modernizację społeczną – hasła nowoczesnej edukacji (w tym edukacji seksualnej), samoorganizacji społecznej, szerokiego dostępu do kultury i sportu, nowej urbanistyki – rzeczywiście nie tylko mocno wybrzmiewały, ale i były realizowane. Jednak w wymiarze, mimo wszystko, dość ograniczonym i w dodatku krótkotrwałym, bo testowanie tych szlachetnych idei przerwała wojna.

Wystawa w Zachęcie przypominała najlepsze strony społecznej myśli dwudziestolecia. Tak, była to epoka frapująca, ale przecież jednocześnie straszliwa. Zagłębianie się w dwudziestolecie było dla mnie od pewnego momentu doświadczeniem porównywalnym z osławianiem przez arachnofoba wizji włochatego pajaka – da się to zrobić, ale jest okupione mnóstwem frustracji, pracy i wymaga pomocy specjalistów. Chodzi też o to, że piękno pajęczyny, precyzja jej wykonania, niezwykle sploty, którym można się przyglądać bez końca, często nijak nie łączą się w myślach z jej funkcją śmiertelną pułapki – nic dziwnego, że pajęczyna, oddzielona od swego twórcy, staje się wdzięcznym przedmiotem setek fotografii przedstawiających srebrzyste nitki ozdobione diamentami kropel rosy o świetle. I trochę tak jest z wyidealizowanym obrazem dwudziestolecia, który zdominował naszą wyobraźnię: te kawiarnie, barwne życie towarzyskie, kina, teatry, dancin! Ordonka, Bodo i Kiepusia! No i kto przed wojną miał, panie, małą maturę, to był lepiej wykształcony niż dziś po studiach. A pociąg z Warszawy do Gdyni jechał dwie godziny. Aż tu nagle na ten piękny pejzaż nasuwa się cień, jeden, drugi, kolejny: Bereza, dziennik „Pod Pręgierz”, zdjęcie z chłopskiej chaty na Podolu, marsz korporacji... I już się nie da bezwarunkowo i po prostu kochać Skamandrytów. Nie da się myśleć wybiórczo.

Ale wcale nie chciałabym używać pajaka jako straszaka, reprezentanta ciemnych stron epoki, może spróbuję go terapeutycznie wykorzystać. Trzeba sobie w ramach terapii, na przykład, wyliczyć pożytki z pajaków (pomijając prosty fakt, że to stworzenie żyjące, jak każde inne, a czepiamy się go z powodów kulturowych). Pierwszym pożytkiem jest dbanie o równowagę ekosystemu, bo skoro pajaki żywią się głównie muchami i komarami, a jedzą ich bardzo dużo i są w polowaniach nadzwyczaj aktywne, to trzymają muszki populację w ryzach. O penicylinie z pajęczyny wiedzą wszyscy od Sienkiewicza. Innym pajęczym pożytkiem mogłaby być ochrona ludzkich upraw; mogłaby, ale nie będzie – tryb przypuszczający oznacza tu tyle, że pestycydami zamordowaliśmy już dawno te szkodniki, z którymi podobno mogłyby świetnie poradzić sobie pajaki, a tego już nie sprawdzimy, bo od pestycydów niebawem umrzemy sami. Natomiast pajaki nie umrą (czyli przetrwają u boku karaluchów), bo okazało się, że mają pewną niezwykle ciekawą, dziwną biologiczną

zdolność: kumulują mianowicie w organizmach metale ciężkie i toksyny w ilościach, które zabiłyby każde inne zwierzę. Żyjąc w zanieczyszczonym środowisku, radzą sobie znacznie lepiej niż inne gatunki. Ludzie środowisko mają z grubsza to samo, dysponują też odpowiednim narządem służącym do oczyszczania krwi z toksyn, czyli wątrobą, która wspomaga organizm w walce ze szkodliwymi substancjami, ale choć wątroba ma gigantyczne zdolności regeneracyjne, to przecież nie poradzi sobie z nadmiarem trucizn. Tymczasem prosty pajak sobie radzi, bo w ogóle tych toksyn nie przerabia, nie traci na to energii, ale „gromadzi je w nieaktywnych granulach w odwłoku, w gruczołach jelita środkowego, odizolowane od wszystkich przemian metabolicznych”². Więc u nas na pełnych obrotach pracuje wątroba, a pajak zanieczyszczenia jakoś oddziela i w ogóle ich do „środka” ciała nie wpuszcza. Próby rozwikłania tego fenomenu skierowały biologów w stronę przebadania pewnych białek wiążących metale (czyli coś tam się jednak dzieje w tej niby nieaktywnej granulce) – i to jest kolejny pożytek z pajaka, że może dowiemy się czegoś nowego o możliwościach radzenia sobie z toksynami.

Do dwudziestolecia ma się ta arachnologia wielostronnie i intensywnie. Tamte lata, mam wrażenie, w podobny sposób skumulowały zapas toksyn. Nie zdążyły się z nimi rozprawić (włączyć białek) i cały ten nieprzerobiony ładunek dostaliśmy w spadku. I właśnie dlatego, że nieprzerobiony, odezwał się wszechpolakami, nacjonalizmem i autorytaryzmem – mimo wojny i Zagłady. Podstawowy obraz dwudziestolecia w kulturze powstał po wojnie jako obraz silnie zmitologizowany. Kraj, w którym buduje się świadomość i odpowiedzialnie nową państwowość (demokracja), dynamicznie rosną nowe miasta i port (Gdynia), organizowana jest planowo gospodarka (COP), wspaniale rozwijają się nauka i kultura, ustalone zostają podstawowe prawa obywateli (ośmiodzinny dzień pracy, ubezpieczenia społeczne i zdrowotne, prawa wyborcze kobiet, bezpłatne i powszechne szkolnictwo) – to wizerunek powstały na fali powojennej nostalgii za rajem utraconym, za lśniąca świeżością nitką pajęczyny o świetle w sosnowym lesie. Oczywiście, wszystko to się działo, organizacyjna mobilizacja młodego państwa była naprawdę imponująca. W tym obrazie, budowanym głównie z perspektywy tęskniących elit, brakuje jednak wielu elementów. Na przykład takich, jak zamachy stanu, permanentny chaos sejmowy, pogardliwe traktowanie mniejszości narodowych i religijnych, uprzywilejowanie katolicyzmu utożsamianego z polskością, bezrobocie w miastach i nędza na wsi (wciąż odkładana „sprawa chłopska”, która w końcu wybuchła wielkim strajkiem chłopskim w 1937 roku), bezdomność i głódowa prostytutka, zapóźnienia cywilizacyjne. A także historia brzeska, haniebne bezprawie obozu koncentracyjnego w Berezie (utworzonego jednym rozporządzeniem prezydenta), dygnitarze hitlerowscy przyjmowani z honorami na polowaniach w Puszczy Białowieskiej, wycofanie zasad demokratycznych z polityki w latach trzydziestych.

Dwudziestolecie jest podobnie niejednoznaczne, jak historie pajęcze. Zwłaszcza kiedy się te dwie dekady poznaje bliżej. Fascynacja i odrzucenie. Rozkwit i trucizna. Wspaniałości

i ohyda. Bardzo często wcale nie binarnie rozdzielone, tylko ściśle związane, zapętlone. Podziwiamy pajęczynę, mocną, lśniąca, o niezwyklej właściwościach, a tu w kadrze nagle pojawia się jej twórca, abiektałny stwór o morderczych skłonnościach. Czy nie charakterystyczne, że, mimo etymologii, jednak nie przychodzą mi na myśl żadne antyczne, kobiece arachnofilskie skojarzenia (tkaczki, hafciarstwo, siostrzeństwo, nici życia, miłosne związki afirmowane przez mityczną Arachne na jej tkaninie), lecz bezwzględny reprezentant męskiej uzurpacji, odstręczający obraz zagrożenia? Może to nędzna próba psychoanalizy, ale wiadomo, że arachnofob nie tylko nie jest w stanie pokojowo rozstać się z pajakiem, który miał nieszczęście przewędrować zza okna na sterylną ścianę mieszkania (nie mówię tu o uprzejmym i delikatnym wzięciu do ręki i wyniesieniu osobnika na zewnątrz, co w ogóle nie wchodzi w grę, ale o posłużeniu się metodą szklanki i kartki papieru, wreszcie – rany, to potrafiłby każdy, co? – miotłą na kiju tak długim, że wyklucza możliwość bezpośredniego kontaktu), ale nawet nie jest zdolny go trzepnąć papciem lub czymkolwiek, jak czasem zabija się natrętnego komara (proszę wybaczyć nieetyczność przykładu). Arachnofob bowiem nie potrafi nawet na pajaka patrzeć, przebywać w jego zasięgu, z krzykiem ucieka z pokoju, na ścianie którego spostrzeże wielonogiego stwora, i będzie wołał raczej przetrwać noc na schodach niż tam wejść. Co oznacza – już wracam do tematu – że identyfikowanie pajaka z męskim agresorem (po nie całkiem udanej próbie desensytyzacji, czyli odwrażliwienia) w kontekście dwudziestolecia mówi coś o sposobie pojmowania tamtej epoki: widzenia dwudziestolecia w perspektywie dominacji odstręczającego patriarchalnej i siłowej polityki.

Sądzę, że autorka (kolejnej w serii „Teatr publiczny 1765-2015”) książki o dwudziestolecu starała się osiągnąć trzy cele, a pierwszym z nich było odbycie wspólnie z czytelnikami zbiorowego seansu „terapii ekspozycyjnej”. Bo – jako się rzekło – jednym ze sposobów wyzwolenia się z fobii (ale, jak widać, także z nostalgii) jest bliskie obcowanie z obiektem. Takie badawcze: ile ma w końcu tych odnóży, skoro mówią, że sześć par, a przecież widać osiem nóg? jakie ma oczy i co nimi widzi? jak się rodzą małe pajaczki? co jedzą oprócz much i komarów? jak magazynują pokarm? czy wchodzi w jakieś interakcje międzygatunkowe? W ten sposób „poznajemy wroga” i wróg jako taki stopniowo niknie, a przyrasta wiedza wytwarzająca siłą rzeczy całkiem nowy obiekt, uwzględniający także otoczenie, konteksty oraz inne byty, w tym badacza. Sprawdzamy, jak to działa razem. Radykalnie odmitologizowany obraz dwudziestolecia nie jest niczym zaskakującym dla historyka, pozwala jednak zobaczyć teatr – podczas tego ekspozycyjnego seansu – w zupełnie nowej perspektywie. *Dwudziestolecie. Przedstawienia* jest więc zasadniczo książką o tym, jak teatr reagował na tamtą rzeczywistość i jak ją współtworzył. Trzeba więc było zacząć od badania włochatego pajaka, czyli wyodrębnienia podstawowych kontekstów społecznych i kulturowych, w których teatr działał ówczesnie, nie zapominając o nagromadzonych toksynach.

Zwykle książki o teatrze – te historyczne – skupiają się jednak na materii teatralnej: reżyserzy, aktorzy, sztuki, miejsca, scenografie są nie tylko podstawowymi, obowiązkowymi wręcz elementami i punktami opisu, ale tworzą też najważniejsze wewnętrzne konfiguracje. Tu jest inaczej: autorzy tomów serii, więc i autorka *Dwudziestolecia*, traktują przedstawienie (zostańmy na razie przy znaczeniu: przedstawienie teatralne³⁾) jako wydarzenie przede wszystkim społeczne, takie, w którym skupiają się (i są przetwarzane) najistotniejsze sprawy życia zbiorowości. Żeby opisać przedstawienie, trzeba więc zacząć zupełnie gdzie indziej, nie w teatrze: trzeba poszukać przepisów prawnych, zgłębić treść ustaw, przyjrzeć się szkolnictwu i opiece medycznej, posłuchać słów popularnej piosenki, przeczytać prasę, obejrzeć filmy, dotrzeć do statystyk podsumowujących w liczbach zjawiska społeczne, wejść głęboko w istotę politycznych sporów. Tak zwany materiał archiwalny jest w tej książce zebrany z ogromnej liczby źródeł (wielka to zasługa współtwórców: Ewy Hevelke i Michała Januszańca, którzy zajęli się nie tylko poszukiwaniami materiałów ikonograficznych, ale i stworzyli kolaże filmowe w technice *found footage*), wśród których źródła teatralne były bardzo ważne, ale wcale nie najważniejsze. Dopiero bowiem strona ze „Światowida” przedstawiająca „ludność Polski według wyznań” w 1931 roku („religię rzymsko-katolicką wyznaje 64,8 procent ogółu ludności; prawosławną 11,8; grecko-katolicką i obrządków wschodnich 10,5; mojżeszową 9,8; wyznania ewangeliczne liczą zaś 2,3 procent”, ale w województwie poleskim „katolików jest zaledwie 11 procent”), narracja dotycząca uprzywilejowania katolicyzmu przez władze państwowe i opis wystawienia *Księcia Niezłomnego* na wschodnich ziemiach polskich – zestawione razem – uzasadniają zdanie: „katolicyzm potraktowany tu jako synonim polskości kolonizował w teatralnym obrzędzie ten wielonarodowościowy tłum” (s. 79). Rozdział o *Księciu Niezłomnym* opowiada wprawdzie o Osterwie, Reducie i samym plenerowym spektaklu, ale – znowu – nie opis przedstawienia jest tu głównym celem, lecz potraktowanie go jak soczewki skupiającej wybrane problemy międzywojnia, oświetlane z różnych punktów. To nie historia spektaklu, reżysera czy teatru interesuje autorkę, lecz ich uwikłanie w sieć wzajemnych powiązań z czasem i sytuacją. Wyobraźmy sobie, że za parędziesiąt lat ktoś zechce przypomnieć *Kłątę* Frłjicia – o czym będzie musiał napisać? No właśnie.

W ramach „terapii ekspozycyjnej” przeprowadza się więc czytelnika przez wybrane problemy ówczesnej Polski – każdemu z ośmiu, arbitralnie przez autorkę wyodrębnionych tematów odpowiada (każdy wywołuje?) jedno przedstawienie. Drugim celem tak napisanej książki wydaje się więc – może na pierwszy rzut oka paradoksalnie – wyeksponowanie i uzasadnienie silnej pozycji teatru jako medium idei i miejsca dyskursu społecznego. Opisane przedstawienia właściwie niczego nie przedstawiały – jeśli myśleć o tradycyjnym mieszczańskim teatrze i jego „obrazach świata”, „funkcji zwierciadła” (nawet krzywego), czy „potwierdzeniach społecznych podziałów” (widocznych tyleż na scenie, ile w układach

widowni) – lecz funkcjonowały w zwarcu ze światem, który czegoś chciał od twórców i oni też czegoś od niego chcieli. I używali teatru jako narzędzia mocnego i operatywnie skutecznego: choćby jako rozsądnika idei. Krystyna Duniec pokazuje przede wszystkim przepływy i miejsca połączeń – wszystko to, co sprawiało, że teatr był ważnym elementem społecznego układu, był teatrem publicznej debaty. Takie ujęcie nakazuje odejście od teatralnego kanonu międzywojnia – ustalonego z pozycji głównie estetycznych – i przywołanie słabiej pamiętanych realizacji, które wprawdzie były w swoim czasie przedmiotem wielu sporów, awantur, prasowych potyczek czy obyczajowych skandali (lub przeciwnie, celowych przemilczeń), ale nigdy nie zostały umieszczone na liście „najważniejszych” dokonań teatralnych. Tymczasem jako poligon społecznych debat okazały się bezcenne, wprowadzały bowiem w ruch tematy i problemy, które krążyły w powietrzu i codzienności, choć w oficjalnym obiegu nie poświęcano im dostatecznej uwagi.

Tak było między innymi z emancypacją i prawami kobiet – przykład *Sprawy Moniki* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej jest podwójnie znaczący. Z jednej strony bowiem prawa kobiet (rzecz jasna, po walce i licznych naciskach, poprzedzone działaniami pokoleń wcześniejszych) zostały zagwarantowane odpowiednimi zapisami w ustawach i młode państwo awansowało w ten sposób do grona prymusów Europy, z drugiej – faktyczne przestrzeganie tych praw oraz uzus obyczajowy pozostawiały wiele do życzenia; jak pisał Boy: „piekło kobiet” było „wciąż otwarte”. Inna jeszcze strona medalu polegała na nieustannej deprecjacji ruchów kobiecych (autorka przytacza wiele cytatów z tekstów – niestety – Antoniego Słonimskiego: pogardliwych i protekcyjnych), ośmieszaniu kobiecego pisarstwa, relacjonowaniu osiągnięć zawodowych w tonie zdarzenia wyjątkowego, niemal ekscesu („Kobieta dyrektorem teatru!”), wreszcie tłumieniu zarówno dążeń do niezależności kwestionujących „naturalne” kobiece role, jak i budowania osobliwych (z punktu widzenia dotychczasowego obyczaju podtrzymywanego przez patriarchat) kobiecych związków miłosnych, przyjacielskich, czy siostrzanych, po prostu dających życiowe wsparcie. Maria Morozowicz-Szczepkowska nieustannie też musiała wysłuchiwać krytyki literackiego poziomu swoich sztuk („płytkość w ujęciu”, wyrokował Irzykowski). Krystyna Duniec przemyślnie umieściła przedstawienia Morozowicz-Szczepkowskiej (tu już przedstawienia rozumiem także jako prezentacje i propozycje wyobrażonych rozwiązań) pomiędzy *Dziejami grzechu* a *Rodziną*, wprowadzając je w nowy interpretacyjny kontekst, ale i odsuwając na dalszy plan kwestię „niedosytu literackiego”, a zamiast tego stawiając na „myślenie o teatrze jako medium społecznej diagnozy” (s. 331). Niepojęte, że – choć w zmienionych warunkach i prawie sto lat później – diagnozy w kwestii praw i wolności kobiet dramatycznie podobnej.

I wreszcie – sprawa budowania tej opowieści. Jak we wszystkich tomach serii, tak i tutaj przedstawienie historii i teatru (czy też: przedstawienie historii poprzez teatr) jest wielotematyczne, wielomateriałowe, nielinearne i wyraziście

autorsko komponowane. Trzeba obejrzeć filmy, skupić się na ilustracjach, poczytać komentarze, pobiegać po stronach za wskazaniem odsyłaczy – a główna narracja nabierze rumieńców dopiero w tym rozmaitym towarzystwie, które zresztą zupełnie zmienia hierarchie lektury. *Dwudziestolecie* jednak, z tej racji, że autorzy dysponowali już obfitym materiałem audiowizualnym, pozwoliło na nieco inny rodzaj podejścia do źródeł: Krystyna Duniec przyznaje we wstępie, że „używanie materiału filmowego okazało się rodzajem praktyki badawczej, [a] filmowe i ikonograficzne archiwum zmieniło swój charakter z dokumentacyjnego na kreacyjny” (s. 10). O co chodzi? Już dawno nie myślimy przecież o archiwum jako zbiorze mniej lub bardziej opracowanych, pogrupowanych dokumentów, które dają nam „dostęp” do jakiejś prawdy, przeciwnie, coraz częściej fraza „archiwum performatywne” traktowana jest jak stały związek frazeologiczny (archiwum tyleż jest wytwarzane, co i wytwarza). Autorka doprecyzowuje swoje rozumienie, wiążąc własną strategię badawczą z technikami *found footage*: „dzieła sztuki”, powiada, „to materiały znalezione, które są nieustannie kwestionowane, waloryzowane, interpretowane na nowo”, a „sztuka poniekąd sama pisze swoją historię, historyk zaś może tylko odnosić się do poszczególnych jej przedstawień, traktując je jako historyczne, ale stale żywe performatywy [...]” (s. 10). Sama mam wprawdzie nieco inny obraz tej strategii – nie mówiłabym, na przykład, o „materiałach znalezionych”, tylko o materiałach odszukanych (nawet wbrew uzusowi) – ale doceniam jej efekt: o ile autorska sygnatura bez wątpienia odcisnęła się na wyborze kluczowych problemów, o tyle ich „otoczenie” pozostawia czytelnikowi wiele samodzielności, bo przyznała ją sobie także Krystyna Duniec. To gest, który oznajmia, że mimo podejścia badawczego, mam w sobie (ja, autorka) wiele emocji związanych ze zdobytym materiałem i nie zamierzam ich wyciszać, bo w imię czego? Będę więc dokonywać subwersywnych połączeń, penetrować obszary niepewne, ryzykownie wchodzić w zwarcie z dominującym przekazem, wyławiając spod powierzchni nieoczywiste znaczenia. I tego samego oczekiwać od czytelnika. Filmy i zdjęcia nie „ilustrują”, ale chcą wywoływać interpretacje, ekscytować, zmuszać do aktywnego z nimi obcowania. Obok fotografii z przedstawień Morozowicz-Szczepkowskiej nagle zamieszczono zdjęcia z warszawskich rewii (na scenie szaleje Loda Halama) czy zdjęcie autorki *Sprawy Moniki* w zalotnym kapeluszu wdzięcznie przybranym kwieciami, z bukietem w rękę i w falbaniastej sukni wiązanej uroczą kokardą: kompletne zaprzeczenie domniemanego wizerunku świadomej, wyzwolonej feministki, która wypowiada posłuszeństwo patriarchatowi i zaczyna żyć wedle własnych zasad – z pewnością nie dlatego, że akurat nie było pod ręką innej fotografii... I z pewnością z podobnych powodów rozdział *Boston, czyli Żydzi* otwierają słynne fotografie ze spektaklu przygotowanego w Studiu im. Żeromskiego na Żoliborzu, a dopiero na kolejnych stronach idą zdjęcia z żydowskiego Teatru Młodych, choć to najpierw tam Michał Weichert wystawił *Boston* w jidysz. Chronologia została więc zakłócona, ale

celowo, skoro tak właśnie – wspominając wyłącznie o spektaklu w Studiu im. Żeromskiego – opowiadaliśmy sobie przez całe lata o teatrze polskiej awangardy, właściwie pomijając Weichert’a i milcząc o pierwszeństwie jego pracy, a przecież wersję na Żoliborzu wolno wręcz nazywać po prostu przeniesieniem albo „wersją polską”. Z tego drobnego przesunięcia, którego wielu czytelników nawet ma prawo nie dostrzec, wyłania się jednak fragment historii związków teatru żydowskiego i polskiego oraz sposobów opowiadania o nich: raczej osobno, raczej właśnie bez „związków”, raczej w ujęciu typu „teatr żydowski w Polsce”, tymczasem przecież na Żoliborzu także reżyserował Weichert, a symultaniczna scenografia autorstwa Syrkusa, też Żyda, współtworzyła tę, jak pisze Krystyna Duniec, „symboliczną alegorię relacji polsko-żydowskich” (s. 471). Którą z pokazanych materiałów trzeba sobie poukładać trochę na własny rachunek.

Po *Dwudziestoleciu* wędrujemy więc drogami zdecydowanie niewydeptanymi, co więcej, czytelnicy, którzy darzą tę epokę zainteresowaniem, ale niespecjalnie zgłębiali akurat sprawy teatru (w związku z czym czeka ich wiele odkryć: Schiller i Osterwa, owszem, są, ale z nazwisk „głównego nurtu” utrwalonego w teatralnych kanonach to już wszyscy... im bardziej zaglądamy do środka, tym bardziej Ordonki tam nie ma... jest jeszcze Rostworowski, ówczesnie gwiazda, dziś ze szczeniem zapomniany, więc śmiało można go zaliczyć do kategorii odkryć) zobaczą, że spojrzenie poprzez teatr pozwala na uzyskanie niespodziewanie wielostronnej i interesującej perspektywy epoki. Owszem, naznaczonej przy tym wyrazistymi autorskimi interpretacjami, ale przecież właśnie o to chodzi, żeby wciąż się spierać, żeby widzieć inaczej. Pajęczyna bez pajaka, niestety, nie istnieje, dlatego po świetnych i podnoszących na duchu rozdziałach o teatrze robotniczym, po jasnych akcentach emancypacyjnych, książka Krystyny Duniec kończy się rozdziałem *Baba-Dziwo, czyli faszysty*. Rozdział zamykają fotografie z przedstawień – nie, wcale nie z dwudziestolecia, lecz z teatru współczesnego. I nagle nie ma się o co spierać z autorką...

¹ Zob. materiały dostępne na stronie internetowej: <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/przyszlosc-bedzie-inna> [dostęp 20 czerwca 2018]. Wystawa trwała od 24 lutego do 27 maja 2018 roku.

² Badania nad tym, jak pajaki radzą sobie z toksynami, prowadzone są w Katedrze Fizjologii Zwierząt i Ekotoksykologii Uniwersytetu Śląskiego; cytaty i wiadomości ze strony: <http://www.us.edu.pl/polubmy-pajaki>.

³ Pomysłodawczyni serii, Joanna Krakowska, różnorodnym znaczeniom „przedstawienia” projektowanym dla kolejnych książek poświęca spory ustęp we wprowadzeniu do swojej pracy *PRL. Przedstawienia* – wyjaśnia tam, jak rozumie „przedstawienie jako dyskurs” (s. 8-12).



Considering that 50% of all books in translation worldwide are from English, while only 6% are translated into English, Odin Teatret (Denmark), the Grotowski Institute (Poland) and

Theatre Arts Researching the Foundations (Malta) have created **Icarus Publishing Enterprise**, whose purpose is to present English translations of texts about the practice and vision of theatre as a laboratory, written by artists and scholars.

NEW TITLE

Mirella Schino

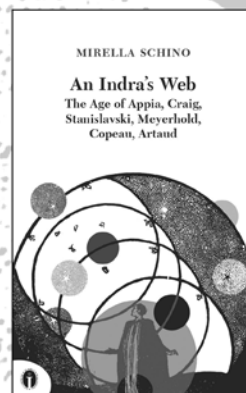
An Indra's Web: The Age of Appia, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Artaud

Translated by Vicki Ann Cremona and Marco Galea
Icarus Publishing Enterprise, Holstebro – Malta – Wrocław 2018

To what extent is theatre a part of our culture? For centuries, theatre professionals inhabited a society apart. The twentieth century changed this but perhaps not in the way we have always thought it did. This book is about the theatre-makers who were chosen as models in the early twentieth century, as well as about their spectators. Although they never coalesced into a movement, the theatre masters created a web that was instrumental to a unique transformation. This radical change was more than an aesthetic revolution or a completely new way of creating performances, and we are still grappling with its meaning. *An Indra's Web* looks at this transformation from a new perspective, subverting the accepted hierarchy of arguments, and describes it in a way that both theatre experts and general readers can benefit from. It does this by drawing upon examples from novels, performances,

journals, biographies, events, wars and revolutions.

An Indra's Web presents a history that cuts across many subjects, with one foot in theatre and the other in the outside world.



icaruspublishing.com

ksiegarnia.grotowski-institute.art.pl

„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 Komplet**y, 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/>)



Central and Eastern European Online Library

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

STAŻYŚCI

Dominika Bremer, Karolina Habryło, Julia Kowalska, Radosław Pindor

WSPÓŁPRACOWNICY

Mateusz Borowski, Marta Bryś, Katarzyna Fazan, Beata Gućzalska, 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

OPRACOWANIE GRAFICZNE

Łucja 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.

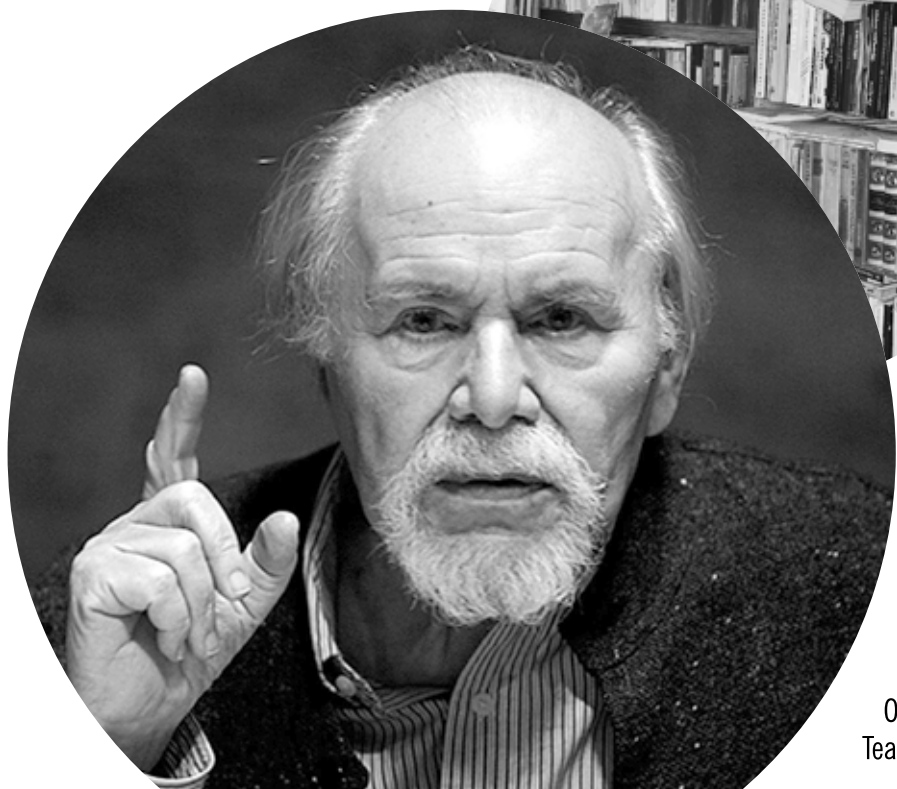
Spis zawartości dostępny na stronie www.didaskalia.pl

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.



Ludwik Flaszen
był współzałożycielem
i współanimatorem Teatru
Laboratorium Jerzego Grotowskiego
przez cały okres jego istnienia
(1959–1984), w latach osiemdziesiątych –
dyrektorem. Krytyk, pisarz, wieloletni partner
twórczego dialogu z Grotowskim, sam został
praktykiem, prowadząc doświadczenia
parateatralne, warsztaty aktorskie
w wielu krajach świata. Za swoją działalność
artystyczną i naukową otrzymał doktorat
honoris causa Uniwersytetu Turyńskiego.
Od 1984 roku, po rozwiązaniu
Teatru Laboratorium, mieszka w Paryżu.

CZYTELNIĄ IM. LUDWIKA FLASZENA

w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego
we Wrocławiu

- **księgozbiór prywatny Ludwika Flaszena, liczący 7 tysięcy woluminów**
- **książki o Jerzym Grotowskim i Teatrze Laboratorium**
- **książki o teatrze polskim i światowym (w różnych językach)**
- **najważniejsze pozycje z zakresu teatrologii i antropologii widowisk**
- **czasopisma teatralne**
- **materiały audiowizualne**

Czytelnia jest czynna
od 15 października 2018
w miejscu dawnej Sali Kinowej
w Przejściu Żelaźniczym
na wrocławskim Rynku.

grotowski-institute.art.pl

Instytut Grotowskiego



INSTYTUT
THE GROTOWSKI
INSTITUTE IM. JERZEGO
GROTOWSKIEGO