

ROSZCZUK

RAJKOWSKA

CASTELLUCCI

didaskalia

GAZETA TEATRALNA

grudzień 2018

NR 148



CENA 10 zł
(w tym 5 % Vat)



#METOO W TEATRZE
ZABAWA W RZEŹ
BYĆ JAK ŁAJKA

WYDAWCA



WSPÓŁWYDAWCA



Wydział Polonistyki
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

NA OKŁADCE

Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego
w Koszalinie
Pożar Reichstagu
fot. Izabela Rogowska

#METOO W TEATRZE

- 2 **#METOO** I TROUBLEYN/JAN FABRE. LIST OTWARTY DO JANA FABRE'A I TROUBLEYN
- 5 PRAWO DO ODPOWIEDZI. ODPOWIEDŹ TROUBLEYN I JANA FABRE'A
- 6 **Marta Keil**. MY TEŻ

ARTYŚCI W PRACY

- 12 WCIĄŻ NOWE IMPULSY. **Z Sonią Roszczuk rozmawia Monika Kwaśniewska**

RAJKOWSKA

- 19 **Zuzanna Berendt**. JEDNAK SKUTECZNE. PERFORMANSE JOANNY RAJKOWSKIEJ
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

ZWIERZĘTA W TEATRZE

- 28 **Dorota Semenowicz**. ZABAWA W RZEŻ
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]
- 38 **Marcelina Obarska**. O CIELE I MIĘSIE
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

CIAŁO JAKO MEDIUM

- 46 **Małgorzata Sugiera**. (NIE)OBECNOŚĆ: RIMINI PROTOKOLL I GRANICE POZNANIA
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]
- 54 **Justyna Stasiowska**. BYĆ JAK ŁAJKA – ODBIÓR DŹWIĘKU JAKO ALLOPOJETYCZNA PĘTLA FEEDBACKU
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

REPERTUAR

- 64 **Julia Kowalska**. PRZYJEMNY WIECZÓR W TEATRZE I SERCE PATRIARCHATU
Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej w Gdyni: *Cud albo Krakowiaki i Górale*, reż. Michał Zadara
- 66 **Krystyna Duniec**. WYRWAĆ SIĘ Z PUŁAPKI NIERZECZYWISTOŚCI
Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego: *Pożar Reichstagu*, reż. Katarzyna Szyngiera
- 70 **Zuzanna Berendt**. O CZYM MILCZY PIEŚNIARKA NARODU
Teatr Polski w Poznaniu: *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi. Bajka dla dorosłych*, reż. Wiktor Rubin
- 73 **Julia Niedziejko**. KONTROLA MORALNOŚCI
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie i Scena Robotnicza w Poznaniu: *Sean powie parę słów o sobie*, twórcy: Wojciech Pustola, Waldemar Rapior, Wojtek Ziemilski
- 75 **Dominika Bremer**. SPOŁECZEŃSTWO SPEKTAKLU
Teatr Nowy w Łodzi: *Gala '68. Wolność to luksus*, reż. Agnieszka Jakimiak
- 77 **Karolina Habryło**. NIE BĘDZIE GORZEJ TYLKO NIESPORCZAKOM
Nowy Teatr w Warszawie: *Polacy wyjaśniają przyszłość*, reż. Wojtek Ziemilski
- 79 **Monika Kwaśniewska**. „KAŻDY TKWI W SWOJEJ SCENIE”
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie: *Czarne papugi*, reż. Michał Borczuch
- 81 **Kinga Kurysia**. WSZYSCY JESTEŚMY MISIAMI KOALA
TR Warszawa: *Chinka*, reż. Klaudia Hartung-Wójciak
- 84 **Maryla Zielińska**. DZIKOŚĆ CIAŁA
Nowy Teatr w Warszawie: *Thriller*, reż. i chor. Paweł Sakowicz, Anna Smolar

- 85 **Beata Kustra**. POLACY Z POLSKI, CZYLI ELEMENTARZ NASZYCH STOSUNKÓW DO OBCYCH
Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie: *Lawrence z Arabii*, reż. Weronika Szczawińska

TANIEC

- 88 **Karolina Wycisk**. TRYB CHOREOGRAFOWANEJ UWAGAŃ
Centrum w Procesie 2018
- 91 **Radosław Pindor**. NA OSTRYCH ZAKRĘTACH
Cricoteka w Krakowie: *Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń*

ZAGRANICA

- 95 **Katarzyna Osińska**. WOŁGA, WOŁGA... I SZTUKA
X Międzynarodowe Biennale Sztuki Współczesnej w Szyriajewie
- 98 **Katarzyna Tórz**. OPERACJA NA OTWARTYM SERCU. TEATR
SUSANNE KENNEDY
Volksbühne Berlin i Theater Rotterdam: *Women in Trouble*; Münchner Kammerspiele: *Die Selbstmord-Schwerstern / The Virgin Suicides*, reż. Susanne Kennedy
- 102 **Susanne Kennedy**. NIESKOŃCZONA GRA W STAWIANIE SIĘ

FESTIWALE

- 105 **Małgorzata Jabłońska**. UFORMOWANI WŁASNYMI RĘKAMI
Program Podyplomowej Samoformacji Aktorskiej we Wrocławiu
- 109 PROFESJONALNI I NIEZALEŻNI. **Z twórcami teatru Układ Formalny rozmawia Małgorzata Jabłońska**
- 113 **Anna R. Burzyńska**. ŚWIAT WE WIELU MAŁYCH KAWAŁKACH
Międzynarodowy Festiwal Sirenos w Wilnie
- 116 **Stanisław Godlewski**. BEZ DYSKUSJI
Malta Festival Poznań
- 119 **Katarzyna Lemańska**. A KTÓRY TEMAT JEST TYLKO DLA DOROSŁYCH?
5. Przegląd Nowego Teatru dla Dzieci we Wrocławiu

TEATR W KSIĄŻKACH

- 122 **Małgorzata Leyko**. ŻYCIE I ŚMIERĆ SĄ W MOCY JĘZYKA.
WOKÓŁ „PROCESÓW DOKTORA WEICHERTA” RAFAŁA WĘGRZYŃIAKA
Rafał Węgrzyński, *Procesy doktora Weicherta*, Warszawa 2017

#METOO I TROUBLEYN/JAN FABRE

List otwarty do Jana Fabre'a i Troubleyn

W interesie publiczności oraz w poczuciu obowiązku informowania następnych pokoleń performerów i performerek, my, dawne pracownice i pracownicy oraz stażystki i stażystki współpracujący z Janem Fabre'em w ramach Troubleyn wzw, zdecydowaliśmy się wspólnie podzielić naszymi doświadczeniami i zabrać głos w kontekście ruchu #metoo i związanych z nim przemian społecznych.

Ta zbiorowa odpowiedź jest reakcją na słowa Jana Fabre'a, które padły w trakcie wywiadu dla publicznej stacji VRT, w środę 27 czerwca 2018 roku. W wywiadzie tym Fabre dzieli się swoimi przemyśleniami na temat wyników ankiety dotyczącej molestowania seksualnego, zleconej przez flamandzkiego ministra kultury Svena Gatzę.

Punktem wyjścia do rozmowy jest nagłówek: „Jedna na cztery kobiety w sektorze kultury doświadczyła w zeszłym roku molestowania seksualnego”. Przed kamerą Fabre reaguje na te liczby zdumieniem i niedowierzaniem. Twierdzi, że sam wspiera działania i środki podejmowane przez Ministerstwo Kultury, ale zaraz dodaje, że

jest w tym też coś niebezpiecznego. Bo ta relacja, sekretna więź między reżyserem/choreografem i aktorem/tancerzem... w ten sposób się ją również niszczy, bardzo mocno kaleczy.

Żeby to stwierdzenie zilustrować, Fabre daje wgląd w codzienne życie grupy:

Na przykład ostatnio zrobiłem przedstawienie zatytułowane *Belgium Rules*. To hołd dla Rubensa, Féliciena Ropsa, Paula Delvaux, René Magritte'a. I nagle musiałem wyjaśniać młodym aktorkom i tancerkom, że ci artyści nie byli seksistami!

Następnie Fabre wspomina o innej sytuacji, w której krzyczał przez mikrofon na jedną z tancerek na scenie, upierając się, że musi więcej ćwiczyć, bo „znowu utyla”. Później asystentka zwróciła mu uwagę, że takie komentarze mogą być krzywdzące. Fabre uspokaja prowadzącego wywiad, że jego komentarze są „zawsze sprawiedliwe”, ale stwierdza też, że ludzie są dzisiaj bardziej na takie kwestie wyczuleni. „Jeszcze rok temu” – kończy – „nie było z tym problemu”.

Ludzie z zewnątrz takie stwierdzenia mogą albo uznać za błahę, albo ineterpretować je jako obronę wolności artystycznej, ale niektórzy z nas były obecne w obu momentach przywołanych przez Fabre'a i zauważamy kilka nieścisłości w jego relacji. Rozmowa o seksizmie w *Belgium Rules* była związana z krytycznym artykułem w magazynie „Etcetera”, który kwestionował pomysł Fabre'a na wystawienie serii obrazów zaczerpniętych

z historii sztuki, a nie prace nieżyjących belgijskich artystów. Pytania były skierowane do Fabre'a, nie do Rubensa.

Niektórzy z nas widzieli też sytuację, w której Fabre publicznie nawiązał do wagi tancerki. Towarzyszyła jej długa i bolesna zabawa w upokarzanie, w której Fabre sugerował, że tancerka zapewne jest w ciąży. To znęcanie się trwało aż do momentu, kiedy performerka zaczęła płakać.

Ta ostatnia sytuacja nie jest błaha. I nie jest pojedynczym wypadkiem przy pracy. Nie zaskoczyła nas. Jest tylko jedną z wielu dezorientujących gier psychologicznych, z którymi można się zetknąć, pracując z Fabre'em. Upokorzenie to chleb powszedni w trakcie prób w Troubleyn i po ich zakończeniu. Celem bolesnej, często ewidentnie seksistowskiej krytyki stają się najczęściej ciała kobiet – niezależnie od ich rzeczywistej kondycji fizycznej.

Jednego dnia Fabre stawia performerkę na piedestale; następnego dnia systematycznie ją łamie, często czyniąc z niej kozła ofiarnego i wywołując napięcia w grupie. A ponieważ nastroje Fabre'a są nieprzewidywalne (i to on zarządza przestrzenią, jako reżyser i dyrektor), powstaje atmosfera ciągłego napięcia, a wszyscy są (przynajmniej pośrednio) nakłaniani do tego, by spełniali jego zachcianki. Dominacja Fabre'a w grupie jest subtelnie wzmacniana przez nadawanie ksywek. Niektóre mają schlebiać. Inne są ewidentnie rasiistowskie i poniżające. W wywiadzie dla VRT Fabre mówi: „Oczywiście! Uważam, że wszystkie formy życia należy szanować, kobiety również”. Ale w obecności całego zespołu powiedział kiedyś do jednej z kobiet: „Jesteś piękna, ale nie masz mózgu, jak kurczak bez głowy”. Jaki „wzajemny szacunek” ma Fabre na myśli, kiedy krzyczy do jednej ze stażystek spoza Europy, że jeśli nie zagra lepiej, wyśle ją z powrotem do kraju?

Ktoś mógłby uznać, że to element artystycznej strategii – że aby osiągnąć pożądane rezultaty, Fabre musi pchnąć aktorów do przekraczania własnych granic. Wobec takiego stanowiska odpowiadamy, że fizyczną i/lub emocjonalną cenę za te rezultaty płaci zawsze performer lub performerka, nigdy zespół czy jego menadżerowie.

Zmienne nastroje i wybuchowe zachowania Fabre'a wpływały na poczucie własnej wartości wielu jego pracowników i pracownic. Po odejściu z zespołu wielu z nas musiało poszukiwać pomocy psychologicznej, a związane z Troubleyn doświadczenia pozostawiały trwałe emocjonalne blizny. Jedną z tancerek podsumowała to tak: „Nazywa nas «wojownikami piękna», ale na koniec po prostu czujesz się jak zbity pies”.

Być może niektórzy mogliby dalej sądzić, że ból jest „naturalną częścią” pewnych praktyk artystycznych – ceną, którą trzeba zapłacić za tworzenie „dobrej sztuki”. Ale

wykorzystywanie słabych punktów performerek i performerów to tylko preludium do bardziej ponurych, ukrytych spraw w Troubleyn. W wywiadzie dla VRT Fabre twierdzi, że w ciągu czterdziestu lat jego pracy z grupą nie było nigdy problemów związanych z molestowaniem seksualnym. To kłamstwo. Fabre otwarcie odwraca uwagę od aktów molestowania, które mu zarzucano.

Bardzo niedawno, wiosną 2018 roku, jedna z aktorek odeszła z zespołu, jako przyczynę podając, między innymi, molestowanie seksualne. W korespondencji z grupą stwierdza wprost: „[...] skutki upokarzającego i bolesnego doświadczenia #metoo miały wpływ na moją pracę i poczucie wewnętrznej wolności”.

Dla niej praca „nie była już radosnym wyzwaniem i szansą, tylko pełną manipulacji walką”. Wkrótce potem koleżanka, która obserwowała wcześniej proces odchodzenia dwojga innych performerów z podobnych przyczyn, również zdecydowała się opuścić Troubleyn. W zeszłym miesiącu odeszły dwie kolejne osoby. Żadna z nich nie chciała dłużej poddawać się w milczeniu presji tego miejsca. W sumie w ostatnich dwóch latach doszło do sześciu rezygnacji – wszystkie wynikały albo bezpośrednio z molestowania seksualnego (dzisiaj często określanego hasłem #metoo), albo były sposobem wyrażenia sprzeciwu wobec tego zjawiska.

Co zatem oznacza doświadczenie #metoo w kontekście Troubleyn?

Molestowanie, seksizm i mizoginia oznaczają to samo, co oznaczały zawsze. Wymieniając się naszymi doświadczeniami i rozmawiając o nich – a jedno z nich dotyczy wydarzeń sprzed dwudziestu lat – zrozumieliśmy, że członkowie Troubleyn od dziesięcioleci musieli sobie radzić z nieprofesjonalnymi i niestosownymi praktykami w relacjach w miejscu pracy. I nie chodzi tu o nowe, bardziej „wyczułone” pokolenie. Ani o problem, który „zaczął się rok temu”.

Jedna z performerek, pracujących z Fabre’em piętnaście lat temu, mówi:

Już wtedy sprowadzało się to do propozycji: „Nie ma seksu, nie ma solo”. Kiedy powiedziałam o tym osobom z mojego środowiska, po prostu wzruszyły ramionami, jakby chodziło o naturalny element tej pracy.

Zebrane przez nas doświadczenia i relacje są tak spójne, że ujawniają wyraźnie powtarzalne mechanizmy w zachowaniu Fabre’a. Na przykład, relacje ośmiu różnych osób wskazują na to, że Fabre prowadzi ciągłą, na wpół tajną praktykę fotograficzną. Na potrzeby tych, tak zwanych dodatkowych projektów Fabre często zaprasza tancerki do swojego domu, rzekomo do pracy nad projektem, co okazuje się pretekstem do nawiązania relacji o charakterze seksualnym.

Jedna z performerek opisuje taką sytuację:

Po co najmniej roku spędzonym w zespole, Fabre poprosił, żebym zrobiła z nim osobny projekt, za który dostanę

dodatkowe pieniądze – i żebym nikomu o nim nie mówiła. Miałam być przez niego fotografowana w sytuacji, o której do dziś wstyd mi mówić. W tej bardzo niekomfortowej sytuacji, ponoć związanej z pracą, podawał mi alkohol, a potem narkotyki, żebym poczuła się swobodniej (to był mój jedyny w życiu kontakt z narkotykami). Następnie Fabre zaczął prosić mnie o jeszcze więcej.

Te częściowo niejawne projekty fotograficzne i oferowanie awansów za seks stały się w grupie ukrytą walutą, dającą dostęp do solowych projektów i/lub do kolejnych ofert pracy, w zależności od reakcji na propozycje Fabre’a. Kiedy ktoś je odrzucał i próbował podtrzymywać profesjonalną relację opartą na szacunku, spotykał się z różnymi bardziej lub mniej subtelnymi formami kary, włącznie ze stalkingiem, upokorzeniami słownymi, agresją i manipulacją.

Czasem performerki otrzymują spore sumy pieniędzy – rzekomo za udział w prywatnych sesjach fotograficznych. Taka oferta finansowa sama w sobie jest prowokacyjna, jeśli weźmiemy pod uwagę niskie stawki w Troubleyn i darmową pracę wielu stażystek i stażystów.

Jedna z tancerek opowiada:

Po sesji fotograficznej i odrzuceniu jego propozycji czułam się okropnie i byłam bardzo zdenerwowana. Fabre tego nie rozumiał i powiedział mi, że nie powinnam z tego robić wielkiego problemu. Chciałam oddać mu te pieniądze, ale odmówił. Powiedział, że mnóstwo zarobił na sprzedaży tych zdjęć, więc te pieniądze to po prostu mój udział. Spytał, czy chcę mu oddać pieniądze, bo czuję się jak „kurwa”. Tydzień później zaprosił mnie na elegancką kolację i zaproponował mi projekt solowy. W następnych tygodniach o dziwnych porach dzwonił do mnie, każąc kupować seksowną bieliznę i buty na wysokich obcasach do kolejnych sesji. Odmówiłam, ale później czułam, że płacę za to wysoką cenę. Po mojej odmowie zaczęły się kłopoty. Podczas prób przycinał moją rolę i traciłam swoje partie na rzecz innej tancerki. Nie mogę być pewna, że miało to coś wspólnego z sesją, ale od tamtego momentu coś się w jego zachowaniu zmieniło. Raz nie dość szybko reagowałam na jego wskazówki, więc wszedł na scenę i wrzeszczał na mnie, wymachując pięścią w powietrzu, jakby chciał mnie uderzyć. Powiedział: „Gdyby nie premiera, to wyrzuciłbym cię ze sceny”. Dalej proponował mi sesję – zawsze odmawiałam, i wciąż pojawiał się temat solo.

Biorąc pod uwagę to, że zespół Troubleyn jest zbudowany według logiki ścisłej hierarchii, w czasie prób takie formy kary często pozostają niezauważone, ponieważ nowi performerzy zwykle są z definicji traktowani „ostrzej”. Od stażystek i stażystów oraz tancerek i tancerzy, którzy mają w Fabre’owskiej hierarchii niższą pozycję, oczekuje się, że będą znosili upokorzenia, molestowanie i kary, tak jak kiedyś ich starsi koledzy i starsze koleżanki. Można postrzegać taki mechanizm jako formę sprawdzania własnej odporności, ale w rzeczywistości mamy do czynienia ze zbiorowo

podtrzymywanym cyklem przemocy i nadużyć, za który każdy, chcąc nie chcąc, staje się współodpowiedzialny.

Fabre i jego obrońcy mogą traktować takie sytuacje jako przejaw wolności artystycznej i – w związku z tym – prawo każdego człowieka. Można je usprawiedliwić argumentem, że jeśli pracownicy nie zgadzają się z pewnymi formami pracy, łamiącymi „konwencjonalne” zasady, mogą po prostu odejść.

Ale artystyczne miejsce pracy podlega takim samym regułom, jak każde inne. Kiedy poprosiliśmy związek o sprawdzenie obowiązujących w Troubleyn zasad organizacji pracy (po niderlandzku *Arbeidsreglement*), odkryliśmy, że ich art. 46 stanowi, iż w czasie pracy niedopuszczalne są akty przemocy, znęcania się czy molestowania seksualnego („Art. 46 Geen enkele daad die psychologische risico's inhoudt met inbegrip van daden van geweld, pesterijen of ongewenst seksueel gedrag op het werk mag worden toegelaten of getoleerd. Dit geldt voor werkgever en werknemer, maar ook voor derden die in contact komen met werknemers voor de uitvoering van hun werk”).

Gromadzone przez nas coraz liczniejsze relacje domagają się więc odpowiedzi na pytanie: czemu służą owe zasady, podczas gdy wielu ludzi pracujących w Troubleyn najwyraźniej nie rozumie ani nie uznaje szkodliwości zachowań Jana Fabre'a, albo, co gorsza, kiedy Fabre broni swojego zachowania, twierdząc, że było „zawsze poprawne”? Na ile współodpowiedzialni – świadomie lub nie – są inni pracownicy i pracownice?

Można się zastanawiać, dlaczego tancerki nie zabrały wcześniej głosu. To proste: Troubleyn nie jest miejscem, w którym można prowadzić otwartą rozmowę. W Troubleyn od performerów i performerek oczekuje się, że będą cicho, chyba że otrzymają wyraźne pozwolenie na zabranie głosu. Nawet kiedy je już otrzymają, obowiązuje wiele niewypowiedzianych zasad co do tego, o czym można mówić, a o czym nie. Samo dostanie się do grupy sprowadza się do próby wytrzymałości: przejście z powodzeniem przez długi i trudny proces przesłuchań, w którym uczestniczyły setki innych tancerzy i tancerek walczących o tę samą pracę, sprawia, że czujesz się jak wybraniec/wybranka.

Jednak nawet po przyjęciu do pracy wciąż walczysz o swoją pozycję wśród „lojalnych” osób, które pracują z Fabre'em już od lat. A odejście z grupy oznacza coś więcej niż pozostanie bez pracy. Każdy w tej branży zdaje sobie sprawę, jak bardzo może to zrujnować reputację, ambicje i karierę.

Próbowaliśmy rozpocząć otwartą wobec wszystkich rozmowę na temat #metoo w Troubleyn, ale nasze wysiłki spełzły na niczym. Unikano dyskusji albo błyskawicznie stawiano performerom ultimatum. Jedna z tancerek mówi:

Kiedy niektórzy z nas nie zgadzali się ze sposobem, w jaki Fabre usprawiedliwiał swoje działania, dowiedzieliśmy się od razu, że w takim razie „możemy odejść”. Młodych tancerzy, którzy postanowili zostać, poproszono, żeby napisali list do Troubleyn, gdzie wyjaśnią, dlaczego chcą dalej pracować z Fabre'em, jakby to była kwestia lojalności.

Na tej podstawie doszliśmy do wniosku, że tych problemów nie rozwiąże się wewnątrz Troubleyn. Poprosiliśmy o pomoc kilka organizacji działających na tym polu, ale wygląda na to, że żadna z nich nie ma uprawnień do interwencji w Troubleyn. Z pomocą związku poszukiwaliśmy pomocy prawnej, ale szybko się zorientowaliśmy, że system sądowniczy działa zbyt wolno.

Jak moglibyśmy czekać przez kolejne dwa czy trzy lata, nim ktoś usłyszy nasz głos, i pozwalać na to, żeby nowi członkowie i nowe członkinie grupy pozostawali nieświadomi tego, co się działo w przeszłości? Nie możemy stać w milczeniu, kiedy kolejne koleżanki odchodzą, a my patrzymy, jak Troubleyn przeinacza i tuszuje powody, dla których to zrobili.

Poza tym, co widzieliśmy, słyszeliśmy i/lub znosiliśmy, chcemy też zaznaczyć, że w czasie spędzonym w Troubleyn wielu z nas dużo się nauczyło. Jednak równie wielu z nas doświadczyło też bezpośrednio seksizmu i nadużywania władzy. Niektórzy byli tylko świadkami takich praktyk, ale wszyscy domagamy się ich zakończenia.

Kiedy Fabre mówi, że „ukryta więź” między reżyserem a aktorem jest kaleczona przez wzrost świadomości na temat seksizmu i molestowania seksualnego, chcemy mu przypomnieć, że prawdziwym zagrożeniem dla każdej relacji artystycznej jest właśnie niemożność stworzenia otwartej, opartej na szacunku, atmosfery pracy.

Mówienie głośno o problemach w Troubleyn nie jest atakiem na „wolność artystyczną”, tylko próbą przełamania bardzo wąskiego sposobu rozumienia tego, czym wolność jest lub może być. (Wolność dla kogo? Do czego?) Robiąc to, chcemy zadać podstawowe pytania: czego tak rozpaczliwie brnimy jako wolności sztuki i co usprawiedliwiamy w jej imię? Kogo właściwie chronimy i dlaczego mielibyśmy to nadal robić?

Problem nie zaczyna się i nie kończy na progu Troubleyn. Ten list powinien być odczytywany przede wszystkim jako próba zerwania z kulturą milczenia i próba podjęcia tematu toksycznych środowisk pracy na polu artystycznym. To nie prywatne rozliczenie. Opowiadając o naszych doświadczeniach z zachowaniami Fabre'a, mamy nadzieję na otwarcie dyskusji, która jest w tym miejscu bardzo potrzebna.

Wszyscy mamy swoje obowiązki.

Dzisiaj naszym obowiązkiem jest zabrać głos.

Prosimy społeczność artystyczną o wsparcie i udział w tej dyskusji. Prosimy również zarząd Troubleyn, żeby wypełnił swój obowiązek. Prosimy rząd i jego instytucje o rozważenie ich roli w ustalaniu odpowiedzialności pojedynczych osób i organizacji.

Nie będziemy dłużej wspierać kultury zaprzeczeń i hipokryzji w imię sztuki. Będziemy wspólnie pracować na rzecz bardziej otwartego rozumienia wolności artystycznej.

Dzisiaj nasze głosy mają znaczenie. Zostaną usłyszane.

My, (dawne) pracownice i pracownicy oraz stażystki i stażystki Troubleyn, podpisujemy się solidarnie, wspierając wszystkie nasze koleżanki i kolegów:

Erna Ómarsdóttir, tancerka, 1998/99-2003¹
 Geneviève Lagravière, tancerka, 2002-2004
 Louise Peterhoff, tancerka, 2003
 Maryam Hedayat, stażystka – produkcja, 2012
 Merel Severs, 2012-2018
 Nelle Hens, 2012-2015
 Marleen van Uden, tancerka, 2016-2017
 Tabitha Cholet, tancerka, 2016-2018
 Anonimowy tancerz, 2000-2001
 Anonimowa stażystka, 2001
 Anonimowa tancerka, 2001-2004
 Anonimowa tancerka, 2002-2003
 Anonimowy/a stażyst/ka (osoba niebinarna), 2003
 Anonimowa pracownica, 6 lat
 Anonimowa tancerka, 2004-2007
 Anonimowa tancerka, 2 lata
 Anonimowa tancerka, 2014
 Anonimowa aktorka, 2 lata
 Anonimowy tancerz, 6 lat
 Anonimowa stażystka/aktorka, 2017-2018

Ruch „Engagement”² oraz Acod Cultuur, socjalistyczny związek zawodowy pracowników kultury, zbadały relacje i świadectwa związane z historiami przywołanymi w powyższym liście. Acod zapewnia, że są godne zaufania, wspiera przedstawioną tu krytykę i gwarantuje ochronę oraz wsparcie przedstawiającym je artystom i artystkom.

Prosimy media o pełne szacunku podejście do przedmiotu tego listu, włącznie z tożsamościami sygnatariuszy i stanowiskiem Jana Fabre’a/Troubleyn. Wizerunki sygnatariuszy i Jana Fabre’a/Troubleyn mogą być wykorzystywane tylko za zezwoleniem osób, które przedstawiają. ■

Tłumaczenie: Paweł Schreiber

List otwarty do Jana Fabre’a i Troubleyn oraz drukowana obok odpowiedzi Troubleyn i Jana Fabre’a dostępne są na stronie internetowej magazynu „Rekto: Verso”, <https://www.rektoverso.be/artikel/open-letter-metoo-and-troubleynjan-fabre> (dostęp: 4 XI 2018)

¹ Lata pracy w zespole Jana Fabre’a – przyp. red.

² Ruch na rzecz walki z seksizmem w sztuce, zob.: <http://engagementarts.be/en> [dostęp: 18 XI 2018]; przyp. red.

PRAWO DO ODPOWIEDZI

Odpowiedź Troubleyn i Jana Fabre’a¹

Zostaliśmy oskarżeni o niestosowne zachowanie, a do tego padło stwierdzenie, że grupa nie reaguje odpowiednio na takie sytuacje. Ubolewamy nad tym atakiem za pośrednictwem mediów, bo przyjmuje on postać niesprawiedliwego publicznego procesu. Jan Fabre zostaje publicznie upokorzony bez możliwości obrony, na podstawie anonimowych relacji i oskarżeń, które trudno zweryfikować.

Z grupą nie skontaktował się wcześniej ani Instytut na rzecz Równości Kobiet i Mężczyzn, ani autorzy listu otwartego. Nie wiemy, kim są sygnatariusze listu, ale niniejszym zapraszamy zarówno ich, jak i Instytut, do spokojnej, otwartej rozmowy na ten temat, a nie do dialogu za pośrednictwem mediów.

Ze względu na ogromny wzrost zainteresowania światowych mediów tematem molestowania w sektorze kultury, jaki miał miejsce w roku 2017, postanowiliśmy, jak wiele innych organizacji, aktywnie przeanalizować i udoskonalić już istniejące procedury wewnętrzne.

W liście otwartym przeczytaliśmy różne historie na temat metod pracy Jana Fabre’a. Nie jest tajemnicą, że Jan ma silną osobowość i bezpośredni styl reżyserowania. Nie oznacza to jednak, że dochodziło do przypadków molestowania seksualnego.

Jako grupa wiele wymagamy i otrzymujemy od naszych tancerek i aktorów oraz tancerzy i aktorów, co pozwala nam tworzyć teatr wyjątkowy i radykalny. Każdy proces artystyczny może czasem prowadzić na obszary drażliwe: to, co dla jednego aktora czy tancerza jest całkowicie akceptowalne, dla innego może takie nie być.

W Troubleyn funkcjonuje jednak wyraźna granica: wszystko musi się dziać za obustronną zgodą i z zachowaniem wzajemnego szacunku. Nie zmuszamy nikogo do uczestnictwa w działaniach, które postrzega jako niestosowne. Stosujemy te podstawowe zasady od czterdziestu lat i jeszcze silniej podkreśliśmy jej znaczenie wobec uwagi mediów w roku 2017.

Troubleyn nie zgadza się z insynuacjami, że niestosowne zachowania są w jakikolwiek sposób tuszowane. W liście stwierdza się, że nie istnieje otwarte forum, na którym można poruszyć ten temat. To nieprawda. Co więcej, nasze zasady organizacji pracy dają możliwość konsultacji z zaufaną osobą wewnątrz zespołu albo wezwania zewnętrznych służb prewencyjnych IDEWE².

Grupa Troubleyn jest otwarta na bezpośrednią i spokojną dyskusję z zainteresowanymi stronami. Wydaje nam się dziwne, że Instytut na rzecz Równości Kobiet i Mężczyzn, który pełni tu rolę rzecznika, postanowił zrezygnować ze swojej funkcji mediatora i od razu skierował list do publikacji w mediach, nie kontaktując się wcześniej z naszym zespołem. ■

Tłumaczenie: Paweł Schreiber

¹ Tuż przed zapowiedzianą publikacją listu otwartego rozpowszechnianego przez Instytut na rzecz Równości Kobiet i Mężczyzn w imieniu grupy dawnych członków i członkiń zespołu, Vzw Troubleyn i Jan Fabre zostali o nim poinformowani.

² Urząd do spraw ochrony pracy w Belgii.

MARTA KEIL

MY TEŻ

Marta Keil – kuratorka. Wspólnie z Grzegorzem Reske prowadziła Konfrontacje Teatralne w Lublinie (2013-2017). Kuratorka Teatru Polskiego w Bydgoszczy (2014-2016). Autorka i kuratorka projektu EEPAP. Redaktorka książek *Choreografia: polityczność* (2018), *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu* (2017), *Dance, Process, Artistic Research* (2015). Doktorantka w Instytucie Sztuki PAN.

Musimy ciągle demaskować przemoc w instytucjach, których jesteśmy częścią, zwłaszcza jeśli włączanie nas w instytucjonalne ramy odbywa się pod hasłem równości i różnorodności; zwłaszcza jeśli nasze ciała i efekty naszej pracy służą jako dowód instytucjonalnej otwartości. Rozbijamy ściany, więc musimy o ścianach mówić; musimy pokazywać, jak historia się w nich materializuje. Nie możemy pozwolić, by nasza obecność dawała podstawę fałszywym obietnicom szczęścia. Być może, jeśli pozostanie w instytucji będzie oznaczało pójście na zbyt duże kompromisy, w pewnym momencie będziemy musiały odejść – chociaż nie wszystkie możemy sobie na to pozwolić.

(Sara Ahmed, 2017)

Piękno lub geniusz, oparte na nadużywaniu władzy i na relacji podporządkowania, nie są ani estetycznie, ani intelektualnie wiarygodne. Ubrania cesarza opadły, teraz pozostaje nam jedynie zakrzyknąć głośno, że jest nagi. I roześmiać się z ulgą.

(Petra Van Brabandt, *Stare i nowe szaty Jana Fabre'a*)¹

Złożenie skargi jest gestem zakłócenia, zerwaniem z dotychczasową ciągłością dobrze (przynajmniej na pozór) działającego mechanizmu, przerwą w systemie. Jest więc wyjątkowo kłopotliwe: obnaża słaby punkt, o którego istnieniu wolelibyśmy nie wiedzieć, pokazuje miejsce, które nie działa, a tym samym rozbija spójność całej struktury. Wprowadza zaburzenie, kłopotliwe i zawstydzające, ale niezbędne, by możliwa była jakakolwiek zmiana. Polityczny potencjał mechanizmu związanego z formułowaniem, kierowaniem i składaniem skargi jest przedmiotem badań Sary Ahmed, o czym fascynująco mówi w wykładzie *On Complaint*, przywołując opowieści zebrane podczas wieloletnich badań dotyczących seksizmu, molestowania seksualnego i nadużyć władzy w środowiskach akademickich (Ahmed, 2018)². Filozofka zwraca uwagę na to, że „skarga jest

jak dziura w głowie – jak przepaść między tym, co powinno się dziać, a tym, co dzieje się naprawdę” (tamże).

To zatem gest, który wybija z codziennego rytmu, budzi niepokój, lęk, wściekłość – a w konsekwencji wywołuje natychmiastowe reakcje obronne. Odrzucenie, zanegowanie, czasem po prostu zbywanie wzruszeniem ramion, bo „przecież on tak ma”, bo „daj spokój, nie wiedziałaś, jaka ona jest?”, bo przecież pojawiają się kolejne ciekawe książki, spektakle, prace czy programy – i właściwie szkoda byłoby stracić ten potencjał; bo „on ma silną pozycję”, więc lepiej odpuścić, „bo tylko sobie zaszkodzisz”. W momencie złożenia skargi uwidocznione zostają strukturalne rozwiązania i uwikłania usprawiedliwiające, legitymizujące i wzmacniające nadużycia władzy. A to jest potwornie zawstydzające – dla nas wszystkich.

Polityczny potencjał gestu wyartykułowania i złożenia skargi wyraźnie ujawnia się w liście otwartym byłych i obecnych performerek i performerów, współpracujących z zespołem Troubleyn Jana Fabre'a. Uważam publikację tego dokumentu za jeden z najistotniejszych gestów krytycznych w obszarze sztuk performatywnych ostatnich lat. Przede wszystkim dlatego, że jego autorki i autorzy ujawniają nie tylko wstrząsające przypadki nadużycia władzy, wykorzystywania seksualnego i mobbingu, jakich dopuszczał się Jan Fabre, ale także strukturalne mechanizmy ich wieloletniego instytucjonalnego usprawiedliwiania, tuszowania i przemilczania. Sposób działania owych mechanizmów jest zakorzeniony w silnie hierarchicznej strukturze organizacji skoncentrowanej wokół postaci silnego lidera-artysty, gdzie „od performerów i performerek oczekuje się, że będą cicho, chyba że otrzymają wyraźne pozwolenie, by zabrać głos” (*Open letter...*).

W moim przekonaniu, owe instytucjonalne i środowiskowe przyzwolenie na manipulację, mobbing, wykorzystywanie seksualne, poniżanie wynikają bezpośrednio z, wciąż silnego w polu sztuki, mitu wybitnego artysty, który ma specjalne prawa, bo stoją za nim piękne idee. Mit ten prowadzi do przekształcania instytucji w teren rządzony prawem „szczególnej więzi reżysera z performerem”, co w tym przypadku oznacza relację bezwzględnego podporządkowania i wykorzystywania. Relację, która, mimo obowiązujących w danej organizacji zapisów regulaminowych, zależna jest przede wszystkim od humoru dyrektora i pozostaje obszarem jego dowolnych manipulacji:

Jednego dnia Fabre stawia performerkę na piedestale; następnego dnia systematycznie ją łamie, często czyniąc z niej kozła ofiarnego i wywołując napięcia w grupie. A ponieważ nastroje Fabre'a są nieprzewidywalne (i to on zarządza przestrzenią jako reżyser i dyrektor), powstaje atmosfera ciągłego napięcia, a wszyscy są (przynajmniej pośrednio) zachęceni do tego, by spełniali jego zachcianki (*Open letter...*).

Autorkom i autorom listu udało się pokazać dojmującą szkoldliwość owego romantycznego mitu artysty-geniusza, któremu wolno więcej, ponieważ rozporządza talentem; mitu, który prowadzi zarówno do rażących nadużyć relacji podległości, jak do zawłaszczania organizacji czy instytucji, traktowanych niczym prywatna własność twórcy, mogącego dowolnie rozporządzać czasem, pracą, prywatnością i przyszłym losem swoich podwładnych. Owo zawłaszczenie, dodajmy, skwapliwie legitymizowane jest przez środowisko artystyczne w imię tzw. wolności twórczej, w imię idei stojących za danym twórcą i prowadzi do przekonania, że cała organizacja powinna za wszelką cenę sprzyjać realizacji genialnych pomysłów przełożonego: także, jak widzimy, za cenę potwornych nadużyć, manipulacji i wykorzystywania. Brzmi niewiarygodnie? Wydaje się niemożliwe, by takie sytuacje miały miejsce w XXI wieku, po dwóch falach krytyki instytucjonalnej i wielu latach konsekwentnej walki feministycznej? A jednak

możliwe, w dodatku w jednej z najważniejszych i najbardziej wpływowych organizacji sztuk performatywnych na świecie.

Co to dla nas oznacza?

Oznacza to m.in. tyle, że odpowiedzialność leży także po naszej stronie: piszących teksty krytyczne i analityczne, zapraszających na festiwale, przyznających nagrody, budujących pozycję danego twórcy czy twórczyni bądź instytucji i lekceważących dochodzące do nas niepokojące sygnały. Ile razy, zapraszając spektakle Jana Fabre'a, podejmowaliśmy próbę sproblematyzowania uprzedmiotowionej pozycji performerek w jego spektaklach i ich wpisywania w patriarchalne ramy? Ile razy rozmawialiśmy o tym z performerkami? Ile czasu (i miejsca w tekście) poświęciliśmy na rozmowę ze współpracownicami „wielkiego artysty”, a ile na rozmowę z nim, z gwiazdą? Komu dajemy prawo i przestrzeń do zabrania głosu, a komu ich odmawiamy? Ile razy zdarzyło nam się, z braku innego wyboru, z powodu słabego poziomu konkursu machnąć ręką i przyznać nagrodę twórcy czy twórczyni, którzy może nie przekonali nas do końca, których może i uważaliśmy za dość przeciętnych, nawet konserwatywnych, ale „naprawdę nie było komu”? Jak często pomyśleliśmy przy tym o konsekwencjach tej decyzji, o tym, że nagroda oznacza wzmocnienie pozycji danego twórcy czy twórczyni, legitymizację ich praktyki artystycznej, co, jeśli dodatkowo pełnią funkcje kierownicze instytucji, wpływa również na ich kierunek programowy? Dlaczego, zaskoczeni, narzekamy później na konserwatywny zwrot w teatrze?

O zjawisku środowiskowego wspierania patriarchalnych relacji podległości z perspektywy autokrytycznej pisze Petra van Brabandt, belgijska filozofka, badaczka i wykładowczyni:

Jestem też wściekła na samą siebie i podejrzewam, że również moja praca przysłużyła się wzmocnieniu patriarchatu. Ten system ciągle działa, niczym gwiazda polarna i moralny kompas. Ja też przyczyniłam się do rozděcia aury Fabre'a – I to w dodatku nie otrzymując za to żadnego wynagrodzenia. Recenzja, którą napisałam po jego spektaklu-maratonie *Mount Olympus*, była banalna i doskonale współgrała z normami towarzyskimi; właściwie tylko zajęłam pozycję krytyczki, ale nigdy w pełni nie wykonałam jej zadań. Kiedy Fabre doprowadzał swoich aktorów (bo nigdy siebie) do wyczerpania, nie zadawałam pytań o pornograficzny rytm tego neoliberalnego zajeżdżania pracowników, nigdy też nie pokazałam sposobu, w jaki instrumentalizował ciało kobiece jako wcielenie piękna, muzę czy też pierwotną siłę³.

W tym kontekście szczególnie znamienita jest odpowiedź Troubleyn/Jan Fabre (tak brzmi pełna nazwa zespołu), opublikowana równocześnie z listem otwartym performerek i performerów⁴. Odpowiedź, która wyraża przede wszystkim zaskoczenie, oburzenie zarzutami i gwałtowny przeciwko nim sprzeciw; jest właściwie atakiem na czasopismo, które zdecydowało się opublikować list. Co jednak wydaje mi się szczególnie istotne, w liście Troubleyn następuje odrzucenie

odpowiedzialności poprzez rozmycie podmiotu: nie znajdziemy tu niczyjego podpisu, nie pada żadne nazwisko – właściwie nie wiadomo nawet, kto przygotował odpowiedź, mamy tu do czynienia jedynie z nieprecyzyjnym zaimkiem „my”. Zostaje tu użyty mechanizm, który pozwala uniknąć konsekwencji, a Fabre’owi niepostrzeżenie umknąć (na chwilę) przed oskarżeniami. To symptomatyczne, że odpowiedź jest zdepersonalizowana, że Fabre nie tylko nie bierze odpowiedzialności za działania wymienione w liście artystek, ale nawet się do nich nie odnosi. Chowa się za zbiorowym podmiotem instytucji – zaskakujący brak odwagi u, tak ponoć radykalnego, twórcy.

W ten sposób przypadek Troubleyn/Jan Fabre pokazuje, że usprawienie procedur i precyzyjne regulacje relacji w miejscu pracy nie wystarczą: w regulaminie organizacji Jana Fabre’a jest zapis o nietolerancji wobec jakichkolwiek przejawów przemocy, szantażu czy wykorzystywania seksualnego. Co jednak z tego, skoro niemożliwe okazało się złożenie skargi wobec wielokrotnych przekroczeń regulaminu:

Próbowaliśmy rozpocząć otwartą dla wszystkich rozmowę na temat #metoo w Troubleyn, ale nasze wysiłki spełzły na niczym. Unikano dyskusji albo błyskawicznie stawiano perfomerom ultimatum.

Jedna z tancerek mówi: „Kiedy niektórzy z nas nie zgadzali się z tym, jak Fabre usprawiedliwiał swoje działania, dowiedzieliśmy się od razu, że w takim razie «możemy odejść». Młodych tancerzy, którzy postanowili zostać, poproszono, żeby napisali list do Troubleyn, gdzie wyjaśnią, dlaczego chcą dalej pracować z Fabre’em, jakby to była kwestia lojalności“ (*Open letter...*).

Ostatecznie staje się jasne, że konieczne jest nie tylko wprowadzenie nowych prawnych rozwiązań, uniemożliwiających nadużywanie władzy, ale także szersza zmiana sposobu myślenia o instytucji, naruszenie dogłębnie patriarchalnego paradygmatu, usprawiedliwiającego jakąkolwiek formę przemocy w imię sztuki. Zwraca na to uwagę również Ilse Ghekiere, choreografka, pisarka i aktywistka, autorka projektu badawczego nad seksizmem w obszarze tańca w Belgii oraz jedna z inicjatorek belgijskiej odsłony ruchu #metoo:

Chociaż nowe przepisy są z pewnością krokiem w dobrym kierunku, często okazują się działaniem symbolicznym; leczą skutki, zamiast likwidować przyczynę (Ghekiere).

Realna zmiana nie jest jednak możliwa bez zerwania z mitem wybitnej i wszechmogącej jednostki. Bez przypominienia, że instytucja artystyczna jest przede wszystkim miejscem pracy, i to pracy zespołowej. Oczywiście, praca w jej ramach rządzi się szczególną logiką procesu artystycznego: proces ten bywa nieprzewidywalny, kruchy, trudny do uchwycenia, pełen emocji. Logika ta jednak nie może w żadnym wypadku być usprawiedliwieniem dla nadużywania władzy w relacjach między osobami na stanowiskach

kierowniczych i pracownikami oraz pracownicami. A z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia w tym przypadku. Autorki listu cytują jedną z wypowiedzi Fabre’a, która padła w wywiadzie telewizyjnym w reakcji na ministerialny raport dotyczący seksizmu w belgijskich sztukach performatywnych, w której Fabre wyraża swoje obawy wobec ruchu #metoo:

[...] jest w tym też coś niebezpiecznego. Bo relacja, sekretna więc między reżyserem/choreografem i aktorem/tancerzem... w ten sposób się ją również niszczy, bardzo mocno kaleczy (*Open letter...*).

W tej wypowiedzi ujawnia się mechanizm usprawiedliwiania rozmaitych realnych i potencjalnych nadużyć w imię mitycznej „sekretniej więzi”, w imię szczególnej relacji stojącej u podstaw procesu artystycznego – czyli, innymi słowy, sposób maskowania nadużyć w imię nieuchwytnego i nieweryfikowalnego pojęcia sztuki, w ramach którego wolność twórcza w tym kontekście rozumiana jest jako zgoda na prywatyzację i zawłaszczenie przestrzeni wspólnej pracy. Autorki i autorzy listu bezlitośnie punktuje zakłamanie, leżące u podstaw takiego przekonania, i jego konsekwencje:

Ktoś mógłby uznać, że to element artystycznej strategii – że aby osiągnąć pożądane rezultaty, Fabre musi pchnąć aktorów do przekraczania własnych granic. Wobec takiego stanowiska odpowiadamy, że fizyczną i/lub emocjonalną cenę za te rezultaty płaci zawsze performer lub performerka, nigdy zespół czy jego menedżerowie (*Open letter...*)

Mamy tu zatem do czynienia z fałszywie ustawioną alternatywą: demokracja albo wolność sztuki. W swojej pracy kura-torskiej i badawczej wielokrotnie spotykałam się z zarzutem, że mówienie o demokratyzacji relacji w ramach instytucji sztuki stwarza zagrożenie dla wolności twórczej, bo przecież reżyser „musi umieć chwycić za twarz”, a demokracja i sztuka to pojęcia wzajemnie się wykluczające. Uważam taki sposób stawiania sprawy za wyjątkowo groźny i szkodliwy, ponieważ stanowi formę legitymizacji przemocy, wiecznego usprawiedliwiania nadużyć i przypadków wykorzystywania sytuacji podległości. Ile razy słyszymy, że w jakiejś instytucji źle się dzieje, ale powstają świetne spektakle, więc widocznie taka jest „cena za dobrą sztukę”? Że na próbach do spektaklu jest jakoś za mało, więc ten artystyczny projekt nie może się udać? Autorki i autorzy listu precyzyjnie odsłaniają mechanizm i konsekwencje działania tej pułapki:

Mówienie głośno o problemach w Troubleyn nie jest atakiem na „wolność artystyczną”, tylko próbą przełamania bardzo wąskiego sposobu rozumienia tego, czym wolność jest lub może być. (Wolność dla kogo? Do czego?) Robiąc to, chcemy zadać podstawowe pytania: czego tak rozpaczliwie bronimy wolności sztuki i co usprawiedliwiamy w jej imię? Kogo właściwie chronimy i dlaczego mielibyśmy to dalej robić? (*Open letter...*)

Petra van Brabandt stawia sprawę jeszcze ostrzej:

Czy naprawdę staliśmy się aż tak cynicznymi „demokratami”, że beztrudno tłumaczymy upokarzanie młodych kobiet jako cenę za „piękno”? Jak to możliwe, że nawet inteligentni ludzie ciągle bezmyślnie powtarzają tę przykurzoną opowieść o geniuszu i cierpieniu za sztukę? (Van Brabandt)

List performerek Troubleyn pozwala zatem na nowo spojrzeć na sztukę jako praktykę społeczną; jako pracę odbywającą się w obszarze publicznym (w ramach publicznie finansowanej organizacji), wobec widzów i widzek, realizowaną w relacji z performerami i performerkami. List jest działaniem kolektywnym, zrealizowanym w przestrzeni publicznej, jest

publicznym protestem przeciw społecznej roli artysty-lidera, który przez dekady był otaczany czcią i obficie wynagradzany, zarówno finansowo, jak i symbolicznie, za zajmowanie tej pozycji (Van Brabandt).

Co więcej, sytuacja wokół Troubleyn każe na nowo przywrócić się polityczności teatru, a nade wszystko – polityczności instytucji oraz mechanizmom produkcji sztuki: ich dojmującym konsekwencjom i konieczności jak najszybszego ich ujawniania, dyskusowania, problematyzowania i szukania nowych, alternatywnych rozwiązań. Pokazuje, zgodnie z perspektywą proponowaną przez Anę Vujanović, że metody pracy, relacje wewnątrz instytucji i zasady rządzące zarówno pracą produkcji, jak i reprodukcji, są dogłębnie polityczne (zob.: Vujanović, 2018). Spójrzmy na sytuację w Polsce: mit artysty-wybitnej jednostki, na którego w ciemnej piwnicy spłynęło natchnienie i który ma do dyspozycji oddany zespół pracowników, oczekujących na każde jego skinienie, trzyma się tu ciągle bardzo mocno. Efektem jest brak upodmiotowienia pracowników i pracownic teatru, co w odniesieniu do aktorów znakomicie pokazała Monika Kwaśniewska w tekście *Aktor w klince relacji folwarcznych*, opublikowanym w „Polish Theatre Journal”⁵. Niebawem silny wizerunek artysty-geniusza jest dodatkowo wspierany przez ustawianie perspektywy spojrzenia na teatr polski jako na teatr „wielkich indywidualności”⁶, co bardzo utrudnia możliwość dostrzeżenia kolektywnego wymiaru wysiłku, jaki wiąże się z wytworzeniem spektaklu oraz rozpoznanie społecznego charakteru praktyki artystycznej. W tej perspektywie instytucja teatru rozumiana jest tyleż jako ważny element przestrzeni publicznej, ile jako silnie zhierarchizowana struktura podporządkowana wybitnej jednostce. Myślenie zespołowe ogranicza się tu często do grupy najbliższych współpracowników artystycznych, pozostawiając w głębokim cieniu cały ogrom pracy produkcyjnej i reprodukcyjnej (wykonanej przez pracowników i pracownice administracji, zespołu technicznego, promocji itd.), bez której zamierzone pomysły nigdy nie miałyby szansy nabrać realnych kształtów. W konsekwencji instytucja artystyczna jest postrzegana często nie jako zbiorowy wysiłek

zespołu pracownic i pracowników, ale przede wszystkim jako miejsce rozwoju indywidualnych twórców i twórczyń, którzy wymagają specjalnych praw, ponieważ stoją za nimi wyjątkowe zdolności.

Tendencja do prywatyzacji tego, co publiczne, obecna jest w polskim polu sztuki bardzo silnie, niezależnie od opcji politycznej – co bardzo dobrze widać na przykładzie instytucji teatrów – *nomen omen* – publicznych. Z jednej strony mamy do czynienia z zamianą publicznego teatru w Olsztynie w prywatny folwark wieloletniego dyrektora, Janusza Kijowskiego, który podejrzany jest nie tylko o przywłaszczenie publicznych środków, ale również zarządzanie instytucją jak jednoosobowym królestwem, gdzie struktura i metody pracy całkowicie podporządkowane są woli dyrektora. Z drugiej strony Krzysztof Mieszkowski w trakcie kolejnej dyskusji wokół nieprzedłużania mu dyrektorskiego kontraktu w Teatrze Polskim we Wrocławiu ostrzegał, że jeżeli odejdzie z teatru, wraz z nim Wrocław opuści także zespół aktorski. Stawianie alternatywy „albo ja, albo nikt” jest, w moim przekonaniu, zaprzeczeniem myślenia o instytucji teatru jako instytucji publicznej: utożsamienie instytucji z dyrektorem sprowadza ją bowiem do jednoosobowo kierowanej organizacji, w której zespół współpracowników i współpracowniczek traktowany jest jak narzędzie, a nie podmiot działań. Tendencja do przypisywania autorstwa spektaklu jednostce (zwykle tej stojącej na czele hierarchii) i ogniskowania sprawczości wyłącznie w jej ręku widoczna jest również w sposobie nazywania, opisywania i recenzowania spektakli bądź instytucji czy festiwali, które zwykle wiązane są jedynie z nazwiskiem reżysera/reżyserki, dyrektora/dyrektorki, kuratora/kuratorzki.

W tym kontekście szczególnie pilne wydaje się zadanie pytania, jak długo jeszcze będziemy pozwalać na zawłaszczanie naszej pracy, wysiłków, pomysłów? Ile razy będziemy godzić się na takie zachowania dla dobra projektu? I co powinno się wydarzyć, by nasza niezgoda mogła nie tylko wyrażnie wybrzmieć, nie tylko być słyszana, ale by mogła również realnie wpłynąć na sposób postrzegania i funkcjonowania instytucji sztuki?

Niewątpliwie, godząc się na obecną sytuację, nie tylko legitymizujemy powielanie mechanizmów reprodukcji przemocy i władzy, nie tylko akceptujemy reguły gry, ale dodatkowo przedłużamy ich ważność, powodując, że za chwilę dosięgną kolejnych. Ile razy zdarzało się nam słyszeć, że walcząc o swoje prawa, o widzialność waszej pracy, tylko dokładamy problemów do sytuacji, która i tak jest bardzo trudna? Ile razy pozwalaliśmy na siebie krzyczeć, rzucać krzesłami i byliśmy wyrzucani za drzwi, bo ośmielaliśmy się mieć swoje zdanie, a potem szybko wybaczaaliśmy, a raczej wstydliwie chowaliśmy upokarzające wspomnienie, bo jednak chcieliśmy dokończyć projekt, bo kolejny się nie pojawi? Jak często odchodziłyśmy z projektów, które (współ)kształtowałyśmy, ponieważ nie godziłyśmy się na panujące w nich zasady? Ile razy zostaliśmy zatrzymani w połowie drogi składania oficjalnej skargi, bo znana postać, bo instytucja nie chce skandalu,

bo „po co się narażać“, bo „innym to nie przeszkadza“? Bo „to ty robisz z tego problem“, bo „to w tobie jest problem“? A ile razy przetykałyśmy drobne upokorzenia, bo przecież to „naturalna“ część pracy, bo pojawił się lęk przed jej utratą, brakiem dalszych perspektyw, minimalnej przewidywalności i ubezpieczenia? Lęk całkowicie rozumiały: podstawowe zabezpieczenia społeczne są niezbędne, ale w środowisku sztuki (zwłaszcza wśród freelancerów) wciąż najczęściej bywają luksusem, dobrem występującym nader rzadko i trudno osiągalnym. Nic więc dziwnego, że obawa przed ich utratą działa jak skuteczna blokada. To lęk całkiem zresztą uzasadniony: Ilse Ghekiere wspominała niedawno o cenie, jaką przyszło jej zapłacić za zajęcie pozycji „killjoy“ w środowisku sztuk performatywnych w Belgii – działalność aktywistyczna pochłonęła ją na tyle i w takim stopniu zmieniła jej pozycję w środowisku (jako *trouble-maker*), że nie wie, czy kiedykolwiek będzie jeszcze chciała i mogła wrócić do praktyki artystycznej⁷.

Między innymi właśnie dlatego zmiany nie przeprowadzi się w pojedynkę.

Może zatem, wobec tak ustawionego dyskursu i sposobu myślenia o instytucjach teatralnych, najwyższa pora zapytać: do kogo właściwie należy publiczna instytucja sztuki? Postawione w ten sposób pytanie spotkało się ze stanowczym sprzeciwem jednego z moich rozmówców podczas debaty „Wolność w kulturze“ w Teatrze Szekspirowskim w Gdańsku⁸. Jean-Pierre Deru, dyrektor Stowarzyszenia Marcela Hictera i wieloletni menedżer kultury, wyraził przekonanie, że wprowadzanie porządku z poziomu własności, związanego ze sferą prywatną, nie powinno mieć miejsca w trakcie rozmowy o jednym z kluczowych elementów dobra publicznego, jakim jest wolność w sztuce. Oczywiście, doceniam zagrożenie płynące ze zjawiska prywatyzacji czy komercjalizacji sfery publicznej, ale właśnie z tego powodu uważam, że unikanie tej perspektywy w rozmowie o publicznych instytucjach sztuki oznaczałoby jedynie ucieczkę przed problemem. Tym bardziej, że w tradycji europejskiej myśli filozoficznej w kontekście pojęcia tego, co publiczne, zawsze obecna była perspektywa własności: jako jej rewers, przeciwieństwo lub warunek istnienia. W dodatku to właśnie napięcie między pojęciem „publiczne“ i „prywatne“ wydaje się umożliwiać nowe spojrzenie na dyskusję wokół roli, znaczenia i społecznego statusu instytucji teatrów w Polsce po 1989 roku. Po pierwsze, tak zarysowana perspektywa pozwala zapytać, czyj właściwie jest teatr publiczny: który głos może wybrzmieć w nim swobodnie, a który pozostaje niesłyszany albo nawet nie ma do niej wstępu? Po drugie, umożliwia spojrzenie na nowo na zmiany w pojmowaniu i nazywaniu teatru politycznego w okresie ostatnich trzydziestu lat. Po trzecie, w moim przekonaniu, wspomniane napięcie między publicznym i prywatnym umożliwia dostrzeżenie konsekwencji przypadków zawłaszczania publicznej instytucji sztuki przez osoby odpowiedzialne za ich strukturę i politykę programową. Dzięki tak ukierunkowanemu spojrzeniu możliwe staje się, jak wierzę, odsłonięcie skomplikowanego

spłotu romantycznego mitu artysty-geniusza, ciągle, jak widać, dominującego nie tylko w polskiej tradycji teatralnej. Po czwarte wreszcie, perspektywa ta wyraźnie pokazuje niespójność deklarowanych programowo idei wielu progresywnych, wrażliwych społecznie instytucji teatralnych z ich wewnętrzną strukturą i organizacją pracy, pozwalając, jak sądzę, na nowo ją zrozumieć.

Oczywiście, obecny kontekst społeczno-polityczny, w tym przede wszystkim silny zwrot konserwatywny, na nowo uprawomocniający i dodatkowo wzmacniający porządek patriarchalny, bardzo utrudnia rozmowę. Na debatę o przekroczeniach w ramach istniejących instytucji nakłada się dodatkowe ryzyko: mam tu na myśli ryzyko instrumentalizacji omawianych i dyskutowanych przypadków przez opcje polityczne i użycie ich wbrew woli uczestników oraz uczestniczek debaty. Krótko mówiąc, możemy spotkać się z sytuacją upolitycznienia sporu wbrew naszym intencjom, z próbami wykorzystania go w walce politycznej przeciwko instytucjom postrzeganym jako lewicowe czy progresywne. Z pewnością jednak rezygnacja z rozmowy byłaby rozwiązaniem jeszcze gorszym, oznaczałaby bowiem podwójne wycofanie: na poziomie sporu o kształt instytucji i relacji w polu sztuki oraz na poziomie debaty publicznej, okrojonej z potencjalnie kontrowersyjnego tematu. A przede wszystkim byłaby to stracona na długo szansa odsłonięcia, sprobamentyzowania i zmiany instytucjonalnych mechanizmów, które sprzyjają strukturalnemu legitymizowaniu przemocy i powodują, że tak często deklaracje programowe rozmiągają się z praktyką, odbierając krytycznym i demokratycznym instytucjom wiarygodność.

Istotnym, pierwszym krokiem sprzeciwu są rozmowy z aktorami i aktorkami, przeprowadzone przez Katarzynę Niedurny w „Dwutygodniku“, Monikę Kwaśniewską na łamach „Didaskaliów“ oraz Ulę Kijak w „Czasie Kultury“. Rozmowy te są kluczowe, ponieważ pozwalają upodmiotowić punkt widzenia aktorów i aktorek, otwierają przestrzeń na podjęcie tematów hierarchii, nierówności, relacji podległości, nadużyć władzy oraz rozbieżności między deklarowanym programem instytucji bądź organizacji a ich praktyką w ustanawianiu relacji wewnętrznych. Z pewnością jednak forma publikowanego i podpisanego wywiadu wymaga dość silnej pozycji aktora/aktorki. W tym kontekście zapewne nie wszystkie problemy będą mogły zostać nazwane wprost, nie wszystkie doświadczenia przemocy przywołane, a nazwiska wymienione – w obawie o możliwe represje, utratę pracy czy środowiskowy ostracyzm. Co więcej, wywiady to nadal przede wszystkim pojedyncze głosy. Siłą listu performerek i performerów związanych z zespołem Jana Fabre’a jest kolektywny wymiar działania i publiczny charakter wykonanego przez nich gestu. List w tym kształcie zapewne nie mógłby powstać, gdyby nie projekt badawczy wokół seksizmu w sztukach performatywnych, który Ilse Ghekiere prowadzi w Belgii od maja 2017 roku, a który zaowocował m.in. powstaniem sze-rokiej grupy wsparcia i niezbędnego wzmocnienia: pojedyncze głosy brzmią inaczej, kiedy stoi za nimi silna społeczność.

Być może więc najpilniejszym teraz zadaniem jest stworzenie w polskim środowisku teatralnym bezpiecznej przestrzeni do rozmowy, w której będzie można nie tylko podzielić się własnym doświadczeniem, ale przede wszystkim zyskać wsparcie, przekształcić pojedyncze głosy w głos zbiorowy, poczuć jego siłę i wypracować nowe standardy i nowe rozwiązania. Nie musimy dłużej udawać, że satysfakcjonują nas działania pozorne i zatrzymane na poziomie deklaracji w pięknie wydanych programach; nie musimy dłużej ulegać szantażowi mitu o pojedynczych geniuszach: nie jesteśmy z naszymi doświadczeniami sami, a przede wszystkim: to nie my jesteśmy problemem, choć nieustannie to słyszymy. Jak doskonale pokazał list performerek i performerów związanych z Troubleyn: to nie jest tylko nasz problem, to nie jest sprawa pojedynczych pracowników i pracowników sztuki, ale problem publiczny, którego poważne rozpatrzenie jest konieczne, o ile nadal chcemy myśleć o sztuce jako dobru publicznym i nadal chcemy walczyć o jej pozycję jako jednej z kluczowych praktyk społecznych. Problem nadużyć władzy, przemocy i wykorzystywania relacji podległości to problem obecnych sposobów wytwarzania i promocji sztuki, ujawniający jego podstawowe sprzeczności, zakłamania i uwikłania. Przesunięcie perspektywy z osobistych historii i doświadczeń na szerszy kontekst instytucjonalny wydaje mi się kluczowe, by wznieść się ponad poziom skandalu i uwolnić od ryzyka wiktymizacji ofiar; by dostrzec mechanizmy legitymizujące przemoc i nadużycia, nawet w tych obszarach, które wydawały się progresywne, demokratyczne i sprzyjające emancypacji.

Z tej perspektywy łatwiej będzie dojrzeć, że cesarz jest nagi.

¹ Tytuł oryginalny: *Jan Fabre's Old and New Clothes*, tekst dostępny: <https://www.rektoverso.be/artikel/jan-fabres-old-and-new-clothes?fbclid=IwAR2-vdi5M7IfdGM9pPb6nQpNCeYF1TvLB7Sjp0TaWAavPFSNQ0LW5IlB0JQ> oraz http://www.standaard.be/cnt/dmf20180914_03743963 [dostęp: 2 XI 2018].

² Bardzo dziękuję Ewie Majewskiej za udostępnienie nagrania wykładu.

³ Van Brabant, Petra, *Jan Fabre's Old and New Clothes*, <https://www.rektoverso.be/artikel/jan-fabres-old-and-new-clothes?fbclid=IwAR2-vdi5M7IfdGM9pPb6nQpNCeYF1TvLB7Sjp0TaWAavPFSNQ0LW5IlB0JQ> oraz http://www.standaard.be/cnt/dmf20180914_03743963 [dostęp: 2 XI 2018].

⁴ W ramach obowiązujących procedur zespół Troubleyn/Jan Fabre otrzymał informację o planach publikacji listu, dostał jego treść do wglądu oraz prawo do opublikowania swojego stanowiska, które pojawiło się na stronie internetowej równocześnie z listem otwartym performerek i performerów.

⁵ <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/108/574> [dostęp: 12 XI 2017].

⁶ Por. tekst *Młodzi zdolniejsi* Piotra Gruszczyńskiego, który okazał się kluczowy dla sposobu myślenia o nowej fali teatru w Polsce pod koniec lat dziewięćdziesiątych (obejmującej m.in. Krzysztofa Warlikowskiego, Grzegorza Jarzynę czy Annę Augustynowicz). Zaproponowana przez autora perspektywa spojrzenia na polski teatr

jako autorski teatr reżyserów z pewnością daje cenne narzędzia do rozmowy, ale jednocześnie, chcąc nie chcąc, utrudnia dostrzeżenie możliwych alternatyw czy spojrzenie na pracę teatralną jako przestrzeń zespołowego, zbiorowego wysiłku (zob.: Gruszczyński, 1998).

⁷ Rozmowa podczas spotkania promocyjnego książki *Choreography* pod redakcją Solveig Styve Holte, Ann-Christin Kongsness, Venke Marie Sortland, zrealizowana podczas Oktoberdans w Bergen 20 X 2018 roku.

⁸ Debatę „Wolność w kulturze”, z udziałem Jeana-Pierrea Deru, Mary Ann De Vlieg, Jana Klaty, Michała Merczyńskiego, Pawła Potorocznego oraz Andy Rottenberg, miałam okazję prowadzić 24 III 2018 w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim podczas festiwalu Europejski Poeta Wolności.

Bibliografia:

Ahmed, Sara, *Living a Feminist Life*, Duke University Press, Durham–London 2017, edycja Kindle (pozycja 5016-5020).

Taż, *On Complaint*, wykład wygłoszony 24 X 2018 roku w Wheeler Centre w Melbourne, <https://www.wheelercentre.com/events/sara-ahmed-on-complaint> [dostęp: 2 XI 2018].

Ghekiere, Ilse, *#Wetoo: What dancers talk about when they talk about sexism*, <https://www.rektoverso.be/artikel/wetoo-what-dancers-talk-about-when-they-talk-about-sexism> [dostęp: 5 XI 2018]

Gruszczyński, Piotr, *Młodzi zdolniejsi*, „Dialog” nr 3/1998.

Kwaśniewska, Monika, *Aktor w kłinczu relacji folwarcznych*, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/108/574> [dostęp: 12 XI 2017].

Open letter: #metoo and Troubleyn/Jan Fabre, <https://www.rektoverso.be/artikel/open-letter-metoo-and-troubleynjan-fabre> [dostęp: 4 XI 2018] oraz http://www.standaard.be/cnt/dmf20180914_03743963 [dostęp: 2 XI 2018]. Oba listy w przekładzie Pawła Schreibera umieszczamy na s. 2-5.

Van Brabant, Petra, *Jan Fabre's Old and New Clothes*, <https://www.rektoverso.be/artikel/jan-fabres-old-and-new-clothes?fbclid=IwAR2-vdi5M7IfdGM9pPb6nQpNCeYF1TvLB7Sjp0TaWAavPFSNQ0LW5IlB0JQ>

Vujanović, Ana, *O polityczności współczesnego performansu*, [w:] *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Art Stations Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, EEPAP, Warszawa-Poznań-Lublin 2018.

Z SONIĄ ROSZCZUK
rozmawia MONIKA KWAŚNIEWSKA

WCIĄŻ NOWE IMPULSY

Odeszłaś z Teatru Polskiego w Bydgoszczy, kiedy Łukasz Gajdzis zastąpił Pawła Wodzińskiego i Bartosza Frąckowiaka na stanowisku dyrektora. Od tego czasu minął rok¹. Jak obecnie wygląda twoja sytuacja zawodowa?

W sezonie 2017/2018 zrobiłam z Kubą Skrzywankiem *Kordiana* w Teatrze Polskim w Poznaniu, *Ośrodek wypoczynkowy* z Anią Smolar w Komunie// Warszawa, z Olą Jakubczak w TR Warszawa projekt *4 tygodnie* w ramach konkursu Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, zorganizowanego z okazji rocznicy Marca 1968 roku. Ten ostatni *work in progress* może będzie kontynuowany – jeśli znajdziemy partnera, który nas wesprze. Przyszły sezon zapowiada się podobnie. Biorąc pod uwagę trudną sytuację w polskim teatrze – nie jest źle. Pracuję, mimo że nie mam etatu.

Czy jako freelancerka dobrze zarabiasz?

Tak. Stawki gościnne są wyższe od etatowych. *Henrietta Lacks* jeździ na festiwalu, co też oznacza wyższe zarobki. Poza tym sama zarządzam swoim czasem. W tym sezonie robiłam mniej premier niż zwykle. Zagrałam jednak w serialu Netflixa, jedną z głównych ról w filmie Agnieszki Polskiej *Hura. Wciąż żyjemy!*, w teatrze telewizji w reżyserii Arka Biedrzyckiego. Tęsknię jednak za zespołem, lubię intensywność pracy w teatrze. W tym sezonie miałam z Anią Smolar robić spektakl w Poznaniu w Teatrze Polskim. Ania musiała się jednak z tego wycofać ze względów prywatnych, więc nagle się okazało, że mam dużo czasu wolnego. Od trzech miesięcy nie jestem w próbach. Jeszcze mi się to nie zdarzyło, od kiedy pracuję. Wszyscy wokół mnie są zajęci, zmęczeni, a ja nie... Wbrew pozorom, to nie jest łatwy i przyjemny stan, musiałam się zmierzyć ze swoim lękiem i frustracją. Kiedy przez kilka lat twoje życie wypełnia intensywna praca, czas



wolny okazuje się rodzajem sprawdzianu. Do tej pory teatr zarządzał moim kalendarzem, byłam nieustannie w intensywnym rytmie.

Jak teraz nawiązujesz współpracę?

Bywa różnie. Z Anią Smolar bardzo dobrze się znamy, mamy świetne relacje w pracy, więc nasza współpraca jest automatycznie kontynuowana. Od Kuby Skrzywanka dostałam propozycję, mimo że właściwie się nie znaliśmy. Generalnie jednak współprace w teatrze często zawiązują się w trakcie prywatnych rozmów, w czasie których wyłaniają się jakieś pomysły. Bardzo wierzę też w to, że trzeba reżyserom dawać sygnały o swojej gotowości do pracy. Aktorzy boją się wykazywać inicjatywę, wydaje im się, że to nie wypada, że będą się narzucać. Dlatego wiecznie czekają na telefon. Instynktownie wybieram inną taktykę: sama sięgam po telefon. Znam swoje możliwości, wiem, z kim chciałabym pracować. Dlatego dzwonię nawet do osób, których nie znam zbyt dobrze. Reakcje są najczęściej pozytywne.

Często się spotykasz z odmową?

Jasne, że tak. Ci, którzy dużo pracują, mają zapełnione grafiki na kilka lat naprzód. Nie zawsze mają też możliwość zaproszenia aktorki gościnnej. Są tacy, którzy pracują ze stałą ekipą, więc trudno jest wejść w tę grupę. Nigdy nie spotkałam się jednak z reakcją nieprzyjemną, sugerującą, że się narzucam.

Z kim chciałabyś pracować?

Z Michałem Borczuchem, Anią Karasińską, Krzyszkiem Garbaczewskim, Gosią Wdowik... Z Jędrzejem Piaskowskim, co uda się może w przyszłym sezonie. Jestem ogromnie ciekawa ludzi w obrębie teatru, w którym się poruszam – wolnościowego pod względem pracy. Ale nie chcę się zamykać w tym, co już znam. Takiego zastój się boję.

Czy praca w kolektywie twórczym jako alternatywa dla pracy etatowej byłaby dla ciebie atrakcyjna?

Podstawą zawiązania takiego kolektywu jest prywatna relacja. Jest grupa ludzi, z którymi pracuję – chociażby skład *Henrietty Lacks* czy *Ośrodka wypoczynkowego*. To ludzie, z którymi czuję więź, mam do nich zaufanie zawodowe i prywatne. Mogłabym z nimi tworzyć coś na kształt wspólnoty, na naszych warunkach, według wspólnie przyjętych reguł. Natomiast gdyby ktoś mnie zaprosił do jakiejś grupy, to nie wiem... Pytanie, czym jest ta kolektywna praca i na czym polega. W pracy z Anią Smolar można mówić o kolektywności – piszemy razem teksty, wszyscy mogą się wypowiedzieć na temat kształtu spektaklu. Ania to wszystko zbiera, panuje nad tym, prowadzi nas, ale jest otwarta na rozmowę i krytykę, zadaje pytania. Funkcje nie są aż tak sztywno podzielone. Ale jeśli chodzi o kolektyw czy spółdzielnię, wydaje mi się to bardzo trudne. W Komunie Otwock, z której wywodzi się Komuna// Warszawa, każdy działał na wszystkich polach. A nie wiem, czy jestem w stanie zajmować się organizacją albo promocją. Nie jestem kompetentna. Wolę poświęcić się pracy nad spektaklem. Potrzebuję też kogoś, kto to wszystko spaja, prowadzi.

Masz dzięki temu poczucie bezpieczeństwa, że to, co wspólnie tworzycie, ma jakiś nadrzędny kierunek?

Tak, jeśli mam zaufanie do reżysera czy reżyserki. Ale potrzebna jest też jej/jego otwartość na rozmowę o całości, na dyskusję. Mam wyłącznie dobre doświadczenia. Teatr

Polski w Bydgoszczy był pierwszym teatrem, do którego trafiłam i pracowałam tam z ludźmi, którzy dają poczucie bezpieczeństwa, nie pracują przemocowo, hierarchia się trochę zaciera. Problemy wynikające z procesu pracy to zupełnie inna sprawa.

Na czym polega więc wspólna praca nad spektaklem i czy modele pracy różnych artystów i artystek się między sobą różnią?

Moje poczucie współautorstwa jest zależne od metod pracy reżyserki/reżysera. Ania Smolar pracuje na zasadzie improvizacji, z założenia więc mój wkład jest duży. To ona kieruje tymi improvizacjami, przynosi tematy, zadania, prowadzi nas, nagrywa i spisuje teksty. Ale improvizacja wpływa ze mnie – z mojej intuicji, wyobraźni. W przypadku *Ośrodka wypoczynkowego* było tak, że Ania przyniosła pomysł, ale wszyscy razem – aktorzy i Michał Buszewicz – wymyśliliśmy reguły tego świata. Z Wiktorem Rubinem jest inaczej: bardzo dużo opowiada i tłumaczy: czym się inspirował, skąd to wziął i dlaczego. Bardzo ważna jest też intensywna praca z tekstem Joli Janiczak. Ramy i zasady są więc narzucone, ale wchodzimy z nimi w relację, wprowadzając rozmaite modyfikacje. Przy *Żonach stanu*... mieliśmy wiele tarć. To była bardzo dynamiczna praca, wiele pomysłów uległo gruntownej zmianie. Byłyśmy mocną grupą aktorek; jeśli coś szło nie tak, jeśli nie czułyśmy się w czymś dobrze albo czegoś nie rozumiałyśmy – dyskutowaliśmy z Wiktorem. Chodziło zazwyczaj o kształt scen. Spektakl opowiadał o kobietach, Wiktor jest facetem, więc podchodziliśmy krytycznie do tego, co proponował, konfrontowaliśmy go z naszą perspektywą. Wywracaliśmy do góry nogami całe sceny.

Jak reagował na wasze uwagi?

Chyba trudno je znosił. Rozumiem, że reżyser jest owładnięty swoją wizją i krytyka jest dla niego trudna. Wiktor musiał jednak dopuścić nasz kobiecy głos, inaczej przedstawienie byłoby zakłamanie. Nigdy nie odrzucał naszych opinii, myślał o nich i przychodził na drugi dzień pracować nad nową wersją sceny. Myślę, że on z tej naszej energii sprzeciwu czerpał. Dynamika i temperatura prób przeniosła się potem na spektakl. Podobnie jak wydarzenia i nastroje związane z Czarnym Protestem.

Jak przygotowujesz się do pracy: robisz poszukiwania, badania, czytasz?

Za każdym razem jest trochę inaczej, zawsze intuicyjnie. Zazwyczaj dużo oglądam. Zaczynam od tematu, a to mnie odsyła do innych rzeczy i inspirację znajduję w jakimś filmie czy tekście, który pozornie nie jest związany z przedstawieniem. Siłą rzeczy wciąż pojawiają się nowe impulsy i skojarzenia, zaczynam wszędzie dostrzegać powiązania. Dlatego ufam też intuicji, że powinnam się czasem zdystansować, iść do kina, na koncert. Bardzo często właśnie wtedy znajduję inspirację. Odkładam w sobie różne doświadczenia i obserwacje, by kiedyś z nich skorzystać.



W *Henriecie*... trudne było to, że mieliśmy wejść w świat nauki, o którym nie mieliśmy pojęcia. Jak improwizować tematy, które są bardzo oddalone od nas, z zupełnie innej przestrzeni? Zaczęliśmy od lektury książki *Nieśmiertelne życie Henrietty Lacks* Rebekki Skloot. Później szukałam literatury, która wiąże się z rakiem, umieraniem, historią czarnoskórych w USA. Ta mapa zaczęła się poszerzać. Spektakl robiliśmy w Centrum Nauki Kopernik w Warszawie, mieliśmy spotkania z naukowcami. Spotkaliśmy się też z bioartystką, która prowadzi badania w laboratorium, pracuje na własnym ciecie. Mieliśmy warsztaty z Fundacją Onkocafe z dziewczynami, które są w trakcie leczenia lub po leczeniu nowotworu. Prowadziliśmy z nimi długie rozmowy, robiliśmy improwizacje. Te doświadczenia bardzo dużo nam dały.

Mówiłaś o riserczu, jaki robisz w związku z projektami, podczas których zdobywasz nową wiedzę. Czy bywa tak, że zainteresowanie tematem ci zostaje?

Nie tak jak Maćkowi Peście, który nauczył się w trakcie prób do *Komuny Paryskiej* grać na basie i tak go wciągnęło, że kupił sobie gitarę. Często bywa tak, że ktoś przynosi na próby film reżysera, którego nie znałam. Oglądaliśmy jeden, a ja potem w domu trzy kolejne. Wiktor Rubin natomiast często odwołuje się do sztuk performatywnych, więc dzięki niemu poznaję nowych artystów. Potem szukam na ich temat informacji. Taka praca mnie interesuje, bo mnie wzbogaca.

Nie masz przez to poczucia, że cały czas jesteś w pracy?

Na tym chyba polega ten zawód. Tematy, których dotykasz, cały czas w tobie pracują. To jest w pewnym sensie piękno tego zawodu, że on cię tak mocno angażuje i prowadzi w różne ciekawe rejony. Nie zatrzymujesz się w miejscu tylko cały czas szukasz.

To, o czym rozmawiamy, łączy się z dość często ostatnio poruszaną kwestią „upodmiotowieniu aktorów”. Kiedy się czujesz podmiotowo, a kiedy masz wrażenie, że ktoś cię traktuje jak narzędzie pracy?

Czuję się podmiotowo, kiedy współtworzę tekst, jestem wpisana jako autorka i dostaję tantiemy – jak w *Henriecie Lacks*. Większość osób chyba postrzega tworzenie tekstu podczas improwizacji na próbach jako jeden z obowiązków aktora. Od aktorów coraz więcej się wymaga, coraz częściej bywamy współautorami spektaklu: tworzymy scenariusz, wpływamy na konstrukcję spektaklu, wykonujemy dużo pracy poza próbami. To jest zupełnie inny system pracy niż ten, który panował jeszcze kilkanaście lat temu. Wydaje mi się jednak, że aktorzy muszą sami walczyć o własną podmiotowość. Kiedy jestem z czegoś niezadowolona, coś jest dla mnie niekomfortowe, to nie boję się mówić o tym głośno. Nawet jeśli to wywołuje duże emocje, konflikt, to uważam, że taka konfrontacja jest o wiele cenniejsza niż milczenie i robienie czegoś wbrew sobie. Wierzę w przegadywanie problemów – wtedy emocje się rozładują i praca idzie naprzód.

Obserwuję, że aktorzy boją się odezwać, kiedy coś im nie odpowiada (to jest chyba dziedzictwo szkół teatralnych!). Rozmawiają między sobą o tym, co, ich zdaniem, w spektaklu nie idzie, jakie sceny są złe, ale na próbach milczą. Nie chcą się dzielić swoją intuicją, czekają, aż reżyser sam na to wpadnie. Nawet w Bydgoszczy było tak, że najpierw omawiało się te złe przecucia między sobą, kisiło się frustracją i dopiero po jakimś czasie ktoś wpadał na pomysł, by powiedzieć o tym otwarcie. Najczęściej się okazywało, że reżyser też miał podobną intuicję i wspólnie szukaliśmy rozwiązania. To samo pokutuje w organizowaniu sobie pracy, dzwonieniu do reżyserów, o czym już mówiłam. Aktorzy są pasywni, czekają. Ale to się powoli zmienia... Wiemy już, że możemy mieć o wiele większą sprawczość, ale do całkowitej emancypacji jeszcze daleko.

A pamiętasz sytuację największego dyskomfortu na polu współpracy?

Trudną pracą był dla mnie spektakl zrealizowany w Teatrze Polskim – *Murzyni* w reżyserii Igi Gańczarczyk, z choreografią Dominiki Knapik. Bardzo lubię pracować ruchowo, praca z ciałem jest dla mnie zawsze rozwijająca. Ale miałam poczucie, że ten spektakl jest zdominowany przez choreografię. Wszystko było wyliczone co do kroku. Kiedy szłam za teatru na obiad, w głowie liczyłam kroki, tak byłam zaprogramowana. Przez taką mechanizację w pracy zgubiłam w pewnym sensie poczucie wolności. Nie uważam, że to był nieudany spektakl, lubiłam go grać. Ale droga, którą przeszłam, tworząc go, sprawiła, że nie miałam poczucia, że jest mój.

Walczysz czasami o to, by wpisać aktorów w więcej kategorii niż „obsada”?

W Bydgoszczy pojawił się pomysł, by wypisywać na plakacie wszystkich twórców, bez podziału na funkcje. To nie było narzucone przez teatr, zależało od realizatorów danego projektu.

Nietypowa formuła zapisu – „współtworzą i występują” – pojawiła się w opisie projektu *Take It or Make It* zrealizowanego w Bydgoszczy. Tam zresztą nie ma też reżyserki ani reżysera, jest tylko autorka koncepcji – Ana Vujanović. To chyba była trochę inna praca niż zazwyczaj – ze względu na międzynarodową ekipę i na fakt, że założeniem było testowanie wyporności demokratyzacji procesu pracy w teatrze. Nie chodziło o wyprodukowanie przedstawienia, ale uruchomienie i obserwowanie pewnego procesu, który potem był widzom relacjonowany i odgrywany. Zakładając oczywiście, że to, co mówiliście w czasie pokazów, było prawdą...

Przez pierwszy miesiąc każde z nas – Saša Asentić, Maciej Pesta, Marta Popivoda, Piotr Wawer jr i ja – pracowało osobno. Ana Vujanović pokazała nam mapę choreograficzną i system ruchów na niej wykonywanych. To była baza. W ramach tych działań każdy z nas miał zrealizować autorski projekt na dowolny temat. Musiałam więc wymyślić własny

performans, być reżyserką samej siebie. Ana przychodziła, oglądała każde z nas osobno, rozmawialiśmy, w jakim kierunku to ma zmierzać. Tematem późniejszej, wspólnej pracy była demokracja. Kiedy wszyscy spotkaliśmy się na jednej mapie, zaczęły się problemy – nie potrafiliśmy funkcjonować razem. Wtedy zaczęliśmy się zastanawiać nad demokracją w pracy: jak ją utrzymać, jakie powoduje problemy. Dużo improwizowaliśmy – w reakcjach na siebie nawzajem, w dialogach, które prowadziliśmy. Saša i ja jesteśmy podczas spektaklu cały czas w konflikcie. On to tak zainicjował i przeprowadził na próbach, że na początku nie umiałam wyczuć, czy prywatnie jest osobą agresywną, czy tylko wytwarza taką energię na potrzeby spektaklu. Powstało niepokojące napięcie – które później przenosiło się bardzo silnie na widzów. Kiedyś na próbie zaczęłam udawać, że dzwonię na policję. Myślę, że oboje do końca nie wiedzieliśmy, co jest grą, a co nie.

Zrealizowałaś wtedy bardzo feministyczny temat. Dlaczego?

Długo szukałam. Praca przez miesiąc z samą sobą, znalezienie tematu, źródeł inspiracji i dyscyplina samotnego próbowania były bardzo wzmacniającym i cennym doświadczeniem. Czułam, że chcę się zająć ciałem. Znalazłam na YouTube projekt *What's Underneath* – cykl wywiadów z różnymi ludźmi o ciele, seksualności, kompleksach: podczas wywiadów te osoby rozbierają się przed kamerą do bielizny, odsłaniają się nie tylko emocjonalnie, ale i fizycznie. To są znakomite, bardzo poruszające historie.

Czy nie uważasz, że oryginalność tej pracy wynikała również z międzynarodowego charakteru projektu? Modele pracy zespołowej w Polsce, również te, o których mówiłaś, mimo różnic, są jednak zbliżone.

Tak. To wynika chyba z systemu szkolnictwa – bardzo podobnego w różnych ośrodkach w Polsce. Żeby pracować w teatrze, trzeba skończyć szkołę. To się zmienia bardzo powoli. Za granicą to wygląda inaczej. W wielu krajach nie ma państwowych szkół teatralnych. Tworzący teatr ludzie pochodzą z różnych szkół i zajmują się różnymi dziedzinami sztuki, więc łatwiej im się łączyć w interdyscyplinarne kolektywy. Polskie środowisko teatralne jest dość hermetyczne – po kilku latach w zawodzie już je znasz.

W *Take It or Make It*, podobnie jak w innych spektaklach, występowałaś jako Sonia Roszczuk. Czy czujesz się wtedy na scenie bardziej „prywatnie”?

Nigdy nie jestem na scenie prywatna. Materiały, które zbieram, proces prób wypełniają mnie postacią, nawet jeśli nie tworzę psychologicznie spójnej osoby lub gram kilka postaci i komentuję własne działania. Nigdy nie jest tak, że jestem przed publicznością tą osobą, co poza sceną. Mam inną kondycję – kondycję sprawy, która mnie niesie. Coś może bazować na moim prywatnym przeżyciu, bardzo mnie angażować, ale nie opowiadam na scenie o sobie. To jest często bardzo cienka granica, ale jest.

Mówiłaś o pracach, których czułaś się współautorką. Czy zdarza się jednak, że w jakies projekty angażujesz się mniej? Że chcesz po prostu zagrać w spektaklu?

W Bydgoszczy przez te trzy lata bardzo dużo pracowałam, wchodziłam z jednej premiery w drugą. Siłą rzeczy byłam zmęczona, traciłam intensywność i świeżość. Chyba mi to już mija, ale kiedyś bardzo emocjonalnie podchodziłam do każdego zadania. Przed każdym projektem potwornie się denerwowałam. Zazwyczaj podchodziłam też do siebie bardzo krytycznie, frustrowałam się, porównywałam z innymi. Nie dopuszczałam do świadomości tego, że próba z definicji polega na próbowaniu, więc coś może nie wyjść i nie należy tego oceniać. Wychodziłam z próby i, delikatnie mówiąc, nie miałam najlepszego mniemania o swoim aktorstwie. Nieustannie podważałam siebie, było we mnie dużo lęku. Ten lęk zaczął odpuszczać z czasem. Obserwowałam, jak inni sobie radzą na próbach. Bydgoszcz bardzo mnie ukształtowała. Zmiana, która następuje we mnie, wynika też po części ze świadomości mechanizmu powstawania spektakli. Nauczyłam się tego, że błędy w teatrze są bardzo ciekawe, że wszystko klaruje się tuż przed premierą. Trzeba mieć w sobie otwartość na to, co się wydarza, pozwolić sobie na spontaniczność i ufać intuicji. Odpuściłam więc, ale nie w sensie zaangażowania.

Czy to poczucie, że musisz zawsze wszystko perfekcyjnie wykonać, może wynikać z doświadczeń w szkole teatralnej?

Myślę, że to wynika przede wszystkim ze mnie, z mojej ambicji. Ale konkurencyjność i ciągle podleganie ocenie są wpisane w ten zawód. Dużo aktorek i aktorów ma z tym ogromny problem. Jesteśmy wciąż oglądani, oceniani... To się, oczywiście, zaczyna od egzaminów wstępnych, które są okropne. Dostałam się na aktorstwo za czwartym razem i proces rekrutacyjny zawsze był dla mnie traumą. Odpadałam na pierwszym etapie. We Wrocławiu, gdzie w końcu zostałam przyjęta, usłyszałam kiedyś, że nie mam predyspozycji do zawodu. Może to test na siłę i determinację? Jeździsz po tych szkołach z egzaminu na egzamin. Zdających wszędzie jest strasznie dużo, wszyscy się nawzajem obserwują, oceniają. To jest upiorne. Przez trzy lata nie dawałam sobie rady ze stresem, napięciem. Miałam poczucie, że muszę spełnić oczekiwania komisji, być taką, jakiej oni oczekują. Za czwartym razem byłam wściekła na ten castingowy system. Stwierdziłam, że albo mnie wezmą taką, jaka jestem, albo nie. Nie będę się mizdrzyć.

Co robiłaś przez te lata?

Byłam w Larcie, pracowałam w restauracjach. W ostatnim roku przed studiami pracowałam w restauracji Moniki Pęcikiewicz. Nie wiedziałam, że jest reżyserką teatralną. Polubiłyśmy się. Zapytała kiedyś, co chcę robić. Gdy powiedziałam, że będę zdawać na aktorstwo, zaproponowała, że może mnie przygotowywać. Monika dała mi poczucie swobody, dystansu. Mówiłam tekst leżąc na kanapie, zmywając naczynia, trzymając na rękach jej dziecko, a nie w głębi sali, przy ścianie – jak na kursach przygotowawczych.

Uświadomiła mi, że komisja jest dla mnie, a nie ja dla niej. Że dobrze jest podejść do egzaminów trochę beczelnie i po swojemu. To mnie bardzo uwolniło.

Czytałam wywiad z tobą i twoim kolegą z roku Adamem Pietrzakiem, przeprowadzony przez Magdę Piekarską po tym, jak wasz dyplom *Love & Information* dostał nagrodę Warto. Odniosłam wrażenie, że byliście zgranym i walecznym rokiem...

Tworzyliśmy bardzo fajną grupę. Byliśmy gotowi do podejmowania decyzji. Mieliśmy poczucie, że sami musimy powalczyć o siebie. Od początku drugiego roku robiliśmy zebrania, by się poradzić w sprawie dyplomów. Chcieliśmy pokazywać nasze spektakle poza Wrocławiem (zorganizowałam pokaz dyplomu zrealizowanego z Krzysztofem Draczem – *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* –



w Warszawie; tworzyliśmy też broszury z naszymi zdjęciami i nazwiskami, by je rozdawać w czasie pokazów). Ale przede wszystkim chcieliśmy mieć wpływ na to, kto te dyplomy wyreżyseruje. Nasz wybór padł na Monikę Strzępkę. Jak powiedzieliśmy o tym rektorowi i dziekan, to nas wyśmiali. Myśleli, że Monika się nie zgodzi lub zażąda zbyt dużego honorarium. Ale chciała z nami pracować, więc nie odpuszczaliśmy.

Próbowaliście jakoś wpłynąć na program studiów?

Tak, chcieliśmy mieć warsztaty z różnymi twórcami. Zorganizowaliśmy jedno z Ewą Skibińską, ale szkoła zabiła inicjatywę w zarodku. Program edukacyjny jest dość konserwatywny i wolno się zmienia – nie dotrzymuje tempa teatrowi. W szkole są struktury, które trudno naruszyć. Nie wiem, jak to wygląda teraz, ale wtedy miałam wrażenie, że decydujące są prywatne relacje władz szkoły z poszczególnymi

aktorami, sympatie i animozje. Takie rozgrywki ludzko-zawodowe, których ofiarami padają studenci. Szkoła była chyba w nie najlepszych relacjach z Teatrem Polskim, więc z założenia kontakty były blokowane. A my chodziliśmy do tego teatru, mogę powiedzieć, że wychowałam się na tamtejszych spektaklach. W czasie studiów prawie w ogóle nie wyjeżdżałam z Wrocławia, więc Teatr Polski był moją mekką. Bardzo chciałam tam pracować.

Czego was uczono w szkole? Co ci się z tego przydaje, a co było, twoim zdaniem, kompletnie bez sensu?

Najbardziej wpłynęli na mnie Ania Ilczuk, z którą na drugim roku miałam sceny klasyczne, oraz Krzysztof Dracz, który na trzecim roku prowadził sceny współczesne. To niebanalnie myślący ludzie, świetni aktorzy i pedagodzy. Ania robiła z nami sceny, które nigdy nie były klasyczne w szkolnym, sztamkowym wyobrażeniu. Zawsze były mocno osadzone we współczesności, przeprowadzone przez nas, przez naszą emocjonalność. We Wrocławiu nie ma Lupy, nie ma mistrzów. Ale może to jest też fajne, bo nie popadaliśmy w zachwyty, nie staraliśmy się nikogo kopiować. Ilczuk i Dracz niczego nam nie narzucali, nie przytłaczali nas, nie manipulowali. Studenci są przecież bardzo podatni na takie zabiegi. Patrząc z tej perspektywy, myślę: miałam szczęście, że dostałam się do szkoły za czwartym razem i już swoje przeżyłam, pozмагаłam się ze sobą, przyszedłam do szkoły twarda. Wiadomo, że się gubiłam, ale nie dałam się ułożyć. Wrocław to jest też specyficzna szkoła. Mówi się, że tam dostają się ci, których nie przyjęto do innych szkół. Jak ktoś ma wadę wymowy – to do Wrocławia. Ale ja się cieszę, że się nie dostałam do Warszawy. Do AT przyjmują bardzo młodych ludzi, najlepiej zaraz po maturze. Gdy masz dwadzieścia dwa lata, to musisz pisać podanie, żeby cię w ogóle dopuścili do egzaminu. Mam wrażenie, że tam obowiązują bardzo sztamkowe kryteria, a szkoła jest bardziej klasyczna.

Interesuje mnie język komunikacji między studentami a wykładowcami. W Krakowie powstał ostatnio bardzo ciekawy dyplom *#Gwałt na Lukrecji*. Aktorzy w jednej ze scen przywołują szereg wulgarnych określeń (na przykład „zagraj to z pizdy”) i anegdot związanych z seksualnością, które są dość powszechnie przywoływane w szkole, a także, jak przypuszczam, w teatrze. Mają funkcjonować jak „uniwersalny kod” między reżyserem/reżyserką a aktorką/aktorem. Na uniwersytecie, gdzie uczę, byłoby to niedopuszczalne.

Chyba nie miałam takich doświadczeń na zajęciach, albo się to we mnie nie zapisało na tyle mocno, żebym to pamiętała. Ale wiesz, czasem hasło „Zagraj to z cipy” rzeczywiście staje się „uniwersalnym kodem”. To, oczywiście, zależy od twoich relacji z reżyserem/reżyserką. Do szkoły przychodzą bardzo różni ludzie, często pozamykani, mają mnóstwo zahamowań, kompleksów czasem taki język może być bolesny. Można powiedzieć, że szkoła to taki hart przed wejściem w zawód, który jest potwornie brutalny. Dla mnie

kwintesencja nadużyć i przemocy, jaka się odbywa w zupełnie bezsensowny i niekontrolowany sposób w szkole to fuksówka. Zerwałam ją w drugim dniu, kiedy studenci czwartego roku kazali nam stać na baczność do szóstej rano, w parku. Potem większość tych ofuksowanych i fuksujących ludzi się do mnie przez pół roku nie odzywała. To jest trudne do uwierzenia. Tam się odbywają praktyki rodem z wojska. A najgorsze jest to, że wykładowcy o tym wiedzą i dają na to przyzwolenie, bo podpina się to pod jakiś rodzaj tradycji. To jest obłęd, z tym kultywowaniem hierarchicznych struktur.

Nie uważasz, że to jest samoreprodukująca się machina: w szkole was muszą hartować, bo potem będzie jeszcze gorzej... W ten sposób wszyscy obecną sytuację – często przemocową – uznają za konieczną i nie poddają jej ani ocenie, ani weryfikacji.

Tak, oczywiście. Konstytutywny dla aktora jest brak wyraźnego podziału między tym, co prywatne, i tym, co zawodowe. Cały czas pracujesz na emocjach, na ciele, na prywatnych doświadczeniach, poglądach. Ta granica jest coraz cieńsza, dlatego łatwo dopuścić do nadużyć. Bardzo trudno na poziomie systemu kształcenia to zmienić.

Z drugiej strony, zastanawiałam się nad akcją #metoo, która w USA ma wymiar rewolucji. Nic podobnego nie wydarzyło się w polskim teatrze. A byłoby o czym opowiadać. Ludzie się boją mówić na głos, bo wiedzą, jak trudno się utrzymać na rynku pracy, jaka jest konkurencja. Ciekawa jestem, co by się stało, gdyby się zaczęło mówić o różnego typu nadużyciach w teatrze. Mówię też o relacjach: dyrektor – zespół.

A jak było w Teatrze Polskim w Bydgoszczy? W jakim stopniu program demokratyzacji instytucji teatralnej się tam powiodł?

Na pewno spłaszczenie hierarchii i demokratyzacja pracy dobrze się sprawdzała w relacjach między zespołem a reżyserkami i reżyserami. Zapraszano osoby, które ceniły partnerską pracę. Atmosfera w zespole aktorskim też była niezwykła. Słyszałam od znajomych z roku, którzy dostawali się do teatrów w mniejszych miastach, o panującej tam hierarchii: młody aktor musi przejść chrzest bojowy, aby go zaakceptowano. W Bydgoszczy ludzie cenili się i szanowali nawzajem. Po tym, jak część aktorów odeszła z poprzednim dyrektorem Pawłem Łysakiem do Warszawy, a Paweł Wodziński zatrudnił nowych – w tym mnie – zespół uformował się na nowo. To nie jest ani łatwe, ani oczywiste. Jeśli jednak chodzi o strukturę instytucji, to hasło, że jest ona demokratyczna, było ułudą. Tak nie było. Było dwóch dyrektorów, którzy mieli władzę. Myślę, że demokratyzacja jest bardzo trudna z perspektywy osoby, która odpowiada za instytucję i siłą rzeczy ma poczucie władzy. Paweł dobrał jednak grupę ludzi niezależnych, świadomych, czego chcą. Dlatego dość wyraźnie komunikowaliśmy, na co się nie zgadzamy w tych strukturach, czego chcemy, czego się domagamy, jakim językiem chcemy się komunikować.

Czego dotyczyły wasze postulaty?

W Bydgoszczy był bardzo intensywny, ambitny program. W pierwszym sezonie zrobiliśmy osiem czy dziewięć premier. Drugi sezon zaczął międzynarodowy *showcase*, więc przez tydzień graliśmy po dwa spektakle dziennie, a zaraz potem weszliśmy w pracę nad kolejną premierą. Byliśmy bardzo zmęczeni. Rozmawialiśmy z Pawłem na temat systemu pracy i finansów.

Chodziło o to, aby w większym stopniu eksploatować te spektakle, które już istnieją?

Tak, ale też, by przestrzegać podstawowych zasad higieny pracy, na przykład: jeśli gram spektakl, to nie muszę po nim wracać na próbę. To jest bardzo częsta praktyka w teatrach. Aktorzy są cały czas w próbach, a spektakle są rzadko grane. To się, oczywiście, przekłada na zarobki. Pracujesz nieustannie, a potem grasz w secie dwa spektakle. Stawki są bardzo niskie. W Bydgoszczy dostawałam 1200 złotych etatu i 230 zł za spektakl. Nie ma się czasu na to, by pojechać do Warszawy na dzień zdjęciowy. Praca poza teatrem jest praktycznie niemożliwa. Mieliśmy kiedyś o tym ostrą dyskusję z Pawłem, który nazwał pracę poza teatrem „dorabianiem”. Bardzo się temu sprzeciwiałam, bo to przejaw autorytarnego myślenia o aktorze jako własności teatru. Po pierwsze, na etacie zarabiam mało i chciałam mieć możliwość zarabiania też w innym miejscu. Po drugie, ważniejsze, w teatrze, w którym tyle się mówi o wspólnej, równościowej, demokratycznej współpracy, w którym robi się spektakle społeczne, zaangażowane, edukacyjne, mówiące o równouprawnieniu, obnażające mechanizmy przemocy symbolicznej, hierarchii, powinien być możliwy dialog o tym, że aktorzy potrzebują się rozwijać, a rozwój polega na zbieraniu różnych doświadczeń. To wszystko potem pracuje na teatr. Zdecydowanie lepiej mieć w zespole aktorów, którzy się rozwijają, są szczęśliwi, spełnieni. Nie wiem, jak ludzie, którzy tyle lat pracują w teatrze, mogą nie rozumieć, że trzeba iść na pewne kompromisy i słuchać siebie nawzajem.

Czy rozmowy z dyrektacją przynosiły jakiś skutek?

Pod względem finansowym nic się nie zmieniło, bo teatr musiałby dostać większe dofinansowanie z miasta. Podwyższenie pensji nie wchodziło w grę. A żeby grać dużo setów, trzeba mieć widzów. Edukacja publiczności, którą rozpoczęli Paweł Łysak i Paweł Sztarbowski, okazała się niewystarczająca, bo Paweł i Bartek zaproponowali jeszcze trudniejszy repertuar.

To brzmi tak, że wyraziliście swoje postulaty, a Paweł Wodziński racjonalnie wam wytłumaczył, że nic zmienić nie może... Rozumiem, że jego argumenty były istotne, ale jednocześnie w taki sposób można po prostu legitymizować wyzysk. Czy coś się zmieniło przynajmniej pod względem możliwości realizacji projektów poza teatrem?

Szukaliśmy rozwiązań, prosząc reżyserki i reżyserów, by nas zwalniali z pewnych prób. Wydaje mi się, że Paweł

oczekiwał od nas totalnego oddania, nie dopuszczał do siebie myśli, że możemy i chcemy robić też coś innego, w innym miejscu, z innymi ludźmi. To jest, tak na prawdę, bardzo przymocowe i autorytarne podejście do relacji.

Skoro w Bydgoszczy był taki problem w komunikacji z widownią, to zastanawiam się, jakie było w teatrze – wasze i dyrekcji – nastawienie wobec ewentualnej porażki realizowanych projektów?

Paweł i Bartek są bardzo konsekwentni w drodze, którą wybrali, więc nie oglądali się na to. Liczyli się z tym, że spektakl może mieć krótkie życie. Rozmawialiśmy też o tym, że niektóre nasze projekty, gdyby zostały zrealizowane w Warszawie, miałyby dużo większą publiczność. Poza tym trudno przewidzieć, co będzie sukcesem. Na przykład: na bardzo nietypowy projekt *Take It or Make It* publiczność reagowała bardzo dobrze. Widzowie byli blisko nas, nasze emocje przenosiły się na nich. To było atrakcyjne. Chwile załamania miewałam natomiast, grając *Murzynów*, *Afrykę* czy *Samuela Zborowskiego*. Widzowie często nie wchodzili w spektakl, byli zimni. Zastanawiałam się, po co to robię, skoro nie czuję odzewu. Ale, generalnie, zawsze miałam poczucie sensu. Nie było spektaklu, którego bym nie lubiła albo się go wstydziła.

Bardzo krótko walczyliście o Teatr Polski. Dlaczego?

Powodów było kilka. Mieliśmy poczucie, że taka sytuacja jak we Wrocławiu, walka przez tyle miesięcy powoduje, że ludzie są w ruinie – emocjonalnej i zawodowej. Zwłaszcza że, jak się okazało, tego teatru najprawdopodobniej nie da się uratować. Wiedzieliśmy, że nie chcemy tego powtórzyć. Poza tym, wrocławska publiczność jest od lat związana z Teatrem Polskim. W Bydgoszczy wiedzieliśmy, że widzowie za nami nie pójdą. Nasz zespół nie był bardzo związany z Bydgoszczą, większość z nas pracowała tam przez trzy lata, ale – poza kilkoma wyjątkami – dojeżdżaliśmy z Warszawy. Ja, na przykład, wiedziałam, że nie chcę zostawać w Bydgoszczy na całe życie. Czułam, że to jest miejsce, w którym zaczynam swoją drogę, które mnie wzbogaciło, ale nie chcę tam być przez następnych dziesięć lat. Poza tym, w Teatrze Polskim we Wrocławiu i w Starym Teatrze w Krakowie dyrektorami zostali ludzie skrajnie niekompetentni, wiadomo było, że to się skończy tragicznie. Natomiast z Łukaszem Gajdzisem można się nie zgadzać, i ja, na przykład, zdecydowanie nie zgadzam się z praktykami, jakie stosuje w teatrze i wobec zespołu, ale trudno go postawić w jednym rzędzie z Cezarym Morawskim czy Markiem Mikosem.

Wielu aktorów, którzy odeszli z Bydgoszczy, gra w spektaklach produkowanych w ramach Biennale Warszawa – nowym projekcie Wodzińskiego i Frąckowiaka. Nie chciałaś do nich dołączyć?

Miałam ochotę z nimi pracować, ale propozycje od Ani Smolar i Kuby Skrzywanka dostałam dużo wcześniej. Wiedzieliśmy już wtedy, że sytuacja w Bydgoszczy jest

zagrożona, rozmawialiśmy o założeniu kolektywu czy spółdzielni artystycznej. Wiedziałam, że jeśli od września nie będę miała etatu, to chcę mieć zaplanowaną jakąś pewną pracę. Dostałam propozycje od osób, które mnie interesują, z którymi chcę pracować. Kiedy Bartek i Paweł określili terminy swoich premier, spojrzeliśmy w kalendarze i okazało się, że nie jesteśmy w stanie pogodzić tego terminowo. Zwłaszcza że wymagali stuprocentowej obecności na próbach, które – w przypadku Pawła – trwały od listopada do marca... Nie byłam w stanie sprostać takim wymaganiom.

W Bydgoszczy tworzyliście zgrany zespół aktorski. Jak po takim doświadczeniu odnalazłaś się, na przykład, w Poznaniu, gdzie nie znalazłaś również reżysera?

W Poznaniu do mnie dotarło, że Bydgoszczy już nie ma, że pracuję z innym zespołem, na innych warunkach. Zespół Teatru Polskiego w Bydgoszczy był trochę jak jeden organizm, jak rodzina. W Poznaniu czułam, że jestem z zewnątrz, ale nie dlatego, że zostałam źle przyjęta – atmosfera była bardzo dobra. Po prostu poczułam, że zaczynam nowy rozdział, bez zespołu, na własnych warunkach.

To, że do tej pory nie spotkałaś się z przemocowym traktowaniem na próbach, wydaje mi się wyjątkowe. Nie wiem, czy inna instytucja zapewni ci taki komfort.

Ależ bardzo chętnie skonfrontuję się z autorytarnym reżyserem! Cieszę się, że miałam „miękkie” pod względem relacji wejście w teatr. Teraz czuję się mocna, wiem, czego szukam, czego potrzebuję w pracy w teatrze, co mnie interesuje. Dużo oglądam, by wyrobić sobie własny gust. Bardzo chcę pracować z różnymi ludźmi, zderzę się z różnymi formami pracy, nawet gdyby to miało być trudne. ■

¹ Wywiad przeprowadzony w czerwcu 2018 roku. We wrześniu 2018 roku Sonia Roszczuk rozpoczęła pracę w Teatrze Studio w Warszawie.



ZUZANNA BERENDT

JEDNAK SKUTECZNE Perfomanse Joanny Rajkowskiej

Zuzanna Berendt (zuzannaberendt@gmail.com) – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Numer ORCID: 0000-0002-9708-2385.

Abstract: Zuzanna Berendt, "Effective nonetheless: Joanna Rajkowska's Performances"

The article by Zuzanna Berendt is devoted to two performances by Joanna Rajkowska: *Hello* (2004) and *Basia* (2009). The starting point for the author is a critical reference to how Rajkowska in her self-discourse uses the category of weaknesses. The author analyzes the artist's strategy, which she uses in arranging the relationship between her actions and the audience. Berendt uses the theories of performativity by Peggy Phelan and Erika Fischer-Lichte, among others, to show that the film recordings of performances available on the artist's website prove the strength that she has at her disposal, and not the weakness declared in the interviews and project descriptions.

Key words: Joanna Rajkowska; performance; documentation; archive; weakness

29 listopada 2017 roku Joanna Rajkowska wygłosiła na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu wykład pod tytułem *Siła słabości. Praktyki ciała w przestrzeni publicznej*, podczas którego przedstawiła umieszczanie

w przestrzeni publicznej reprezentacji związanych ze słabością ludzkiego ciała, stanem choroby i postępującego rozkładu jako najważniejszą dla siebie strategią artystyczną. W jej ujęciu, słabość miała być odpowiedzią na dominujące formy reprezentacji związane z władzą, promujące kult zdrowia, siły i ściśle powiązane z męską dominacją. Afirmacja słabości jako strategii artystycznej, wykorzystywanej przede wszystkim w projektach publicznych, została wtedy zadeklarowana przez Rajkowską nie po raz pierwszy. Kategorie słabości i porażki były przez artystkę przywoływane w wywiadach (zob.: Grobelna, 2011; Jarecka, 2007; Dauksza, 2017), zostały również przechwycone przez badaczy (por.: Raczynska, 2010, s. 214; Jopek, 2015). Co ciekawe, stawały się istotnym kontekstem w omówieniach najbardziej znanych i efektownych projektów, takich jak *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* czy *Dotleniacz*, których realizacja świadczy o mocnej pozycji artystki na rynku sztuki i możliwościach, jakimi dysponuje, działając w przestrzeni publicznej. Postaram się dowiedzieć, że przewrotność stosowania przez Rajkowską kategorii słabości do projektów „mocnych” odzwierciedla sposób, w jaki sposób siła artystki objawia się w projektach skromnych i mniej znanych publiczności, do których należą perfomanse *Hello* oraz *Basia*. Analiza performansów Rajkowskiej ze szczególnym uwzględnieniem strategii ich dokumentowania przynosi

wnioski pozwalające na podjęcie polemiki z autodyskursem artystki oraz dyskursem na jej temat.

Propozycję odczytania mniej znanych projektów Rajkowskiej w perspektywie performatywności negatywnej, ściśle związanej z kategoriami słabości i porażki, przedstawiła Joanna Jopek w tekście *Praktyka porażki: próby performatywności negatywnej* (Jopek, 2015, s. 143-161). Jopek zestawiała *Hello* z performansem bez tytułu, który Oskar Dawicki wykonał w 2002 roku podczas berneńskiego festiwalu „Bone 5”, oraz performansem Cezarego Bodzianowskiego *Czapka niewidka*. Dobór przykładów pozwolił Jopek zidentyfikować we współczesnej sztuce strategię uchylania się od reżimów widzialności i skuteczności. Wywód Jopek, dla którego bazą teoretyczną są książki Judith Halberstam i Avital Ronell (Halberstam, 2011, Ronell, 2011) wpisujące się w nurt „niskiej teorii” oraz książka Peggy Phelan *Unmarked. The Politics of Performance* (Phelan, 1993), ma szczególną wartość jako próba odnalezienia negatywnego biegunu performatywności, kojarzonej zazwyczaj z produktywnością i efektywnością. Korzystając jednocześnie z książek reprezentujących „niską teorię” i dwóch podstawowych opracowań teorii performatywności, do których należą książki Phelan i Eriki Fischer-Lichte (2008), wyznacza bieguny performatywności, pomiędzy którymi lokuje analizowane przez siebie projekty. Badanie prac Joanny Rajkowskiej pod kątem negatywności, porażek i uników od widzialności ma jednak tę wadę, że pozostaje w zgodzie z autodyskursem artystki i odwraca uwagę od sposobu, w jaki, realizując projekty, wykorzystuje ona swoją silną pozycję. Ustanowienie w ramach analizy *Hello* innego „sąsiedztwa” niż to zaproponowane przez Joannę Jopek, a mianowicie analizowanie go w relacji porównawczej z późniejszą o pięć lat *Basią*, prowadzi do wniosków, które nie pozwalają na identyfikację performerskich działań Rajkowskiej z kategoriami słabości i nieproduktywności. Kwestia dokumentacji, którą Jopek pominęła, dla mnie będzie kluczowa.

Równoległe analizowanie obu performansów jest zasadne ze względu na łączące je podobieństwa. Oba zostały zadedykowane matce artystki, która w ostatnich latach życia zmagając się z chorobą Alzheimera, co spowodowało Rajkowską do zajęcia się tematem utraty kontaktu i niemożliwości komunikacji. *Hello* i *Basię* łączy jednak nie tylko figura matki, ale także szczególnie sposób wykorzystania medium wideo do dokumentacji performansów. W obu przypadkach mamy przy tym do czynienia z opierającym się prostej klasyfikacji udziałem publiczności w zaaranżowanych przez artystkę sytuacjach. W *Hello* i *Basi* można mówić o słabości jako zasadzie rządzącej poziomem reprezentacji, ze względu na odniesienie do choroby matki artystki, ale także modelu obecności artystki w wydarzeniach na żywo. Jeśli jednak wziąć pod uwagę symboliczny potencjał działań artystki oraz jej sprawność w komunikowaniu się z publicznością dokumentacji poprzez wysokiej jakości dokumenty, przemyślane pod względem dramaturgicznym, należy wykazać ostrożność wobec tej kategorii.

Rajkowska zrealizowała *Hello* w ramach wystawy polskich artystów w paryskiej galerii Passage de Retz. Kiedy kilka miesięcy przed planowaną wystawą miała wyjechać do Francji, żeby przygotować się do projektu, jej matka trafiła do szpitala, wkraczając w tę fazę choroby Alzheimera, w której nie umiała już budować zrozumiałych zdań ani podtrzymywać komunikacji werbalnej. Pomysł na performans przyszedł artystce do głowy, kiedy, nie mogąc znaleźć sobie miejsca w Paryżu w związku z trudną sytuacją zdrowotną matki, postanowiła odwiedzić popularny wśród turystów punkt widokowy na Grande Arche, jednym z najwyższych budynków w dzielnicy La Défense. Znajdując się już na szczycie łuku, gdzie umieszczone są stanowiska z lornetkami, Rajkowska zwróciła uwagę na niezręczność sytuacji, w której znajdują się ludzie stojący na Grande Arche, rozglądając się niepewnie, przesuwając wzrok balustrad i oglądając przez lornetki rozległą panoramę miasta (por.: Jarecka, 2007, s. 80). Biorąc pod uwagę sposób, w jaki Rajkowska skonstruowała *Hello*, można się domyślić, że artystkę uderzył stan zawieszenia, w jakim znajdowali się turyści, wpatrując się w przestrzeń, ale nie poszukując konkretnych obiektów.

Postanowiła odnieść się do tej sytuacji, a jednocześnie metaforycznie przedstawić własną niemożliwość komunikacji z matką. Umieściła w dzienniku „Libération” ogłoszenie następującej treści: „Dzisiaj, od godziny 16:00 Joanna Rajkowska będzie na szczycie wieżowca A, Coeur Défense. Będzie widoczna z dachu Wielkiego Łuku La Défense”¹, po czym pojawiła się w zapowiedzianym miejscu o zapowiedzianym czasie i machała białą chusteczką w stronę ludzi na Grande Arche. Według opisu performansu, znajdującego się na stronie internetowej Rajkowskiej, mimo że jej sylwetka była widoczna z Wielkiego Łuku nawet bez lornetki, nikt ze znajdujących się na nim ludzi jej nie zauważył. Wszelkie próby nawiązania kontaktu spełzły na niczym, a metafora zerwania kontaktu z matką mogła wybrzmieć z pełną siłą.

Dokładność, z jaką mogłam przywołać wydarzenie, wynika z dwóch faktów. Pierwszym jest ten, że Rajkowska zamieszcza opisy swoich projektów w internetowym archiwum, a drugi, również odnoszący się do archiwum i dokumentacji – że performans został precyzyjnie udokumentowany nagraniem wideo (operatorami kamer byli Artur Żmijewski i Julien Previeux), zmontowanym i umieszczonym na stronie artystki w formie filmu wraz z opisem.

Zajęcie stanowiska wobec mediatyzacji i reprodukcji, zarówno zdaniem Eriki Fischer-Lichte, jak i Peggy Phelan, w istotny sposób wpływa na definiowanie performansu i wyznaczanie jego cech dystynktywnych. Dla Fischer-Lichte istnienie niezapośredniczonego kontaktu pomiędzy widzami a wykonawcami jest konieczne dla uzyskania autopojetycznej pętli feedbacku, a sam performans ma duży potencjał wspólnototwórczy. Z kolei projekt performansu zawarty w *Unmarked. The Politics of performance* ma wyraźny charakter emancypacyjny. Na samym początku swojej książki Phelan sformułowała, kluczową dla przeprowadzonej przez nią krytyki reprezentacji wizualnej w kulturze współczesnej, metodę

ustanawiania nierównej relacji poprzez oznaczanie (*marking*) tylko jednej strony układu binarnego wartością pozytywną. Głównym przykładem służącym Phelan było kulturowe naznaczenie męskości wartością dodatnią, przy jednoczesnym definiowaniu kobiecości jako niedodatniej, wybrakowanej. U Phelan konsekwencją takiej dystrybucji wartości jest reprezentowanie w ramach rozmaitych tekstów kultury innego jako tego samego, ale naznaczonego brakiem. W ramach performansu, określanego przez autorkę jako „reprezentacja bez reprodukcji” (Phelan, s. 146), może nastąpić przekroczenie binarnej relacji naznaczania. Działający wobec publiczności performer nie reprezentuje siebie – kobiety-niemężczyzny, czarnoskórego-niebiałego, homoseksualnego czyli nieheteroseksualnego – tylko taniec, ruch, dźwięk czy postać (por.; tamże, s. 148). W ostatnim, najczęściej cytowanym rozdziale książki Phelan i zarazem jedynym, który został przetłumaczony na język polski (Phelan, 2013, s. 267), autorka pisze, że performans nie może zostać poddany reprodukcji, bo stanie się zupełnie czymś innym i straci emancypacyjny potencjał. Dodatkowym ryzykiem, jakie, według Phelan, pojawia się w momencie reprodukcji performansu za pomocą innego medium, jest włączenie go w kapitalistyczną logikę rynku. Niezapośredniczony performans, będąc narzędziem emancypacji, nie mógłby więc zostać przez artystę zinstrumentalizowany, na przykład, jako środek budowania swojej pozycji rynkowej. Dlatego pozostawienie performansu w „punkcie znikania” jest dla Phelan stawką w grze o utrzymanie jego politycznej skuteczności.

Akcja *Hello* została udokumentowana na dziesięciominutowym filmie², zrealizowanym za pomocą dwóch kamer. Jedna podążała za artystką w jej drodze na wieżowiec Coeur Défense, druga towarzyszyła potencjalnym widzom, a więc ludziom, którzy w tym samym czasie wjechali na punkt widokowy na Wielkim Łuku. Obecność dwóch kamer nie pełni w tym przypadku funkcji uwierzytelniającej – widz filmu nie uzyskuje bowiem potwierdzenia, że obecność artystki na wieżowcu i ludzi na łuku została sfilmowana w tym samym czasie, ponieważ brakuje ujęcia z Wielkiego Łuku w stronę wieżowca. Montaż ujęć z dwóch kamer pozwala jednak zbudować pełną napięcia dramaturgię filmu. W początkowej sekwencji widzimy równoległość działań artystki i potencjalnej publiczności. Rajkowska idzie w stronę wieżowca, wchodzi do niego, wjeżdża windą na szczyt i staje w punkcie, z którego widzi znajdujący się w odległości około sześciuset metrów Grande Arche. Potencjalna publiczność zbliża się do Wielkiego Łuku, wchodzi do szklanej windy, wjeżdża na szczyt budowli i wychodzi na taras widokowy, z którego widać wieżowiec Coeur Défense. Obie strony odbywają więc proces przygotowujący do spotkania, do którego jednak – jeśli zawierzyć filmowi – nie dochodzi. Przez kilka minut obserwujemy w filmie machającą białą chustką artystkę i wpatrzonych w dal turystów, którzy, choć używają zamontowanych na tarasie lornetek oraz własnych telefonów, kamer i lornetek podręcznych, wydają się jej nie zauważać. Widz filmu przez cały czas pozostaje w stanie napięcia, który każe

myśleć, że „już prawie” udało się doprowadzić do tego, by ktoś zauważył Rajkowską i stał się odbiorcą jej działania. Napięcie budowane jest przede wszystkim przez montaż fragmentów, w których ktoś obojętnie śledzi horyzont i nagle zatrzymuje się, jakby właśnie coś zobaczył. Nie wiemy jednak, czy tym „czymś” była Rajkowska, czy może coś innego. Wobec braku pewności co do przebiegu komunikacji między artystką a osobami na tarasie widokowym, odbiorcy filmu pozostaje poczucie, że kontakt nie został nawiązany, a metafora braku komunikacji się dopełniła. Ostatnie kadry filmu, w którym widzimy z lotu ptaka plac pod wieżowcem i Wielkim Łukiem, po którym spacerują ludzie, na ekranie komputera nie więksi od mrówek, odwołują do takich toposów jak samotność człowieka w wielkim mieście i atomizacja nowoczesnego społeczeństwa.

Rajkowska nazwała *Hello* „spektakularną porażką” (zob.: Jarecka), odnosząc się zarówno do niepowodzenia sytuacji komunikacyjnej, jaką starała się zaaranżować, zamieszczając w gazecie ogłoszenie, jak i do niezadowolenia właścicielki galerii Passage de Retz, która gościła ją w trakcie realizacji projektu (liczyła ona, że artystka zrealizuje projekt na miarę *Pozdrowień z Alej Jerozolimskich*, które miały duży wpływ na wzmocnienie pozycji Rajkowskiej na rynku sztuki). Powodów, by jednak nie ulegać bez oporu „porażkowej narracji” artystki, dostarczają jej własne słowa, wypowiedziane w tym samym wywiadzie, w którym kilka zdań wcześniej użyła wobec performansu sformułowania „spektakularna porażka”:

Pojechałam do La Défense. Wjechałam na Grande Arche, na taras widokowy, gdzie ludzie stoją z lornetkami i się rozglądają. Poczułam ulgę, kiedy zobaczyłam, że nie bardzo wiedzą, co ze sobą zrobić, i też zaczęłam się rozglądać. Takie chwile bezradności, kiedy ludzie miotają się, nie znajdując formy na wyrażenie tego, co się z nimi dzieje, interesują mnie najbardziej. Nie chcę im pomóc w pokonywaniu bezradności, chcę ją pokazać. [podkreślenie moje – Z.B.] Moja akcja polegała na tym, że stojąc na dachu sąsiedniego wieżowca, usilnie macham białą chustką. Macham i macham. Oczywiście nikt mnie nie zauważył. To było o n i e m o c y [podkreślenie moje – Z.B.] (Jarecka, s. 80).

Sednem pomysłu, jaki miała Rajkowska w związku z akcją *Hello*, nie było to, by ktoś ją zobaczył, ale właśnie, by nikt jej nie zobaczył. Niemoc, o której mówi artystka na końcu cytowanego fragmentu, dotyczyła nie jej, ale właśnie potencjalnej publiczności performansu, która jednak publicznością się nie stała, bo komunikat wysyłany przez artystkę do niej nie dotarł. Film znajdujący się w jej internetowym archiwum nie jest więc świadectwem porażki, ale sukcesu prezentacji założonej przez artystkę sytuacji. Sukces ten nie był zresztą wynikiem przypadku, ale przede wszystkim dobrze przygotowanego działania: wyboru budynku, który znajdował się na tyle daleko od Wielkiego Łuku, że artystkę łatwo było przeoczyć; wyboru rekwizytu: chustka była nieduża, a jej biały

kolor umożliwił wtopienie się w jasne niebo; aż w końcu zaangażowanie do projektu dwóch operatorów kamer. Sytuacja, jaką zaaranżowała Rajkowska w *Hello*, była w wysokim stopniu odporna na czynnik ryzyka uznanego za nieodłączny element sytuacji bezpośredniego spotkania się artysty z publicznością (por.: Fischer-Lichte, 2005, s. 57). Zakłócenie planu opracowanego przez artystkę, a więc i porażkę emergencji projektowanych przez nią znaczeń, mogłoby przynieść, na przykład, nagle zauważenie jej przez którąś z osób znajdujących się na Wielkim Łuku. Widz dokumentacji nie uzyskuje jednak potwierdzenia, że czynności podejmowane przez potencjalną publiczność artystki doprowadziły do jej zobaczenia, co uwierzytelnia deklarowaną przez nią porażkę sytuacji komunikacyjnej.

Przygotowanie performansu objęło zarówno uzyskanie pozwoleń na wejście Rajkowskiej na dach budynku, który nie jest dostępny dla zwiedzających (w filmie widzimy osoby eskortujące artystkę przez kolejne piętra budynku i stojące na szczycie wieżowca razem z nią), jak i opracowanie planu sporządzenia materiału dokumentalnego. Zmontowany film stał się wysokiej jakości dokumentem w archiwum artystki, ale również pozwolił na wzmocnienie znaczeniowej warstwy działań Rajkowskiej. Na poziomie wizualnym performans nawiązywał do takich toposów, jak rozbiłki na bezludnej wyspie, próbujący zwrócić na siebie uwagę przepływającego statku, czy sygnalizacja kapitulacji poprzez wywieszenie białej flagi. Zdjęcia zrealizowane przez operatorów, oprócz rejestracji działań artystki pokazują także ludzi spacerujących po placu przed wieżowcem, widocznych jako niewielkie ciemne plamki na jasnej powierzchni. Sekwencja obrazów, na jaką składa się machająca białą chustką Rajkowska, patrzący przez lornetki ludzie na szczycie Grande Arche oraz pozbawione indywidualnych cech punkciki przemierzające się po placu, sprzyja budowaniu melancholijnego nastroju. Film sporządzony jest starannie, zarówno pod względem dramaturgicznym, jak i znaczeniowym. Nie przypomina rejestracji performansów, które powstawały w epoce założycielskiej dla tej sztuki, a więc (najczęściej) złej jakości nagrań wideo, na których widzimy tylko artystę, dźwięk jest bardzo słabej jakości, rejestrowany za pomocą mikrofonu wmontowanego w kamerę, a ciągłość filmu nie jest zaburzana montażem. Mimo że jego jakość pozwala na „gładkie” prowadzenie narracji, jako widzowie nie mamy wrażenia, że jest to obraz podobny temu, jaki powstaje w procesie wzrokowej percepcji, kiedy zajmujemy wobec artysty określone miejsce w przestrzeni i dysponujemy jednym punktem widzenia. Wobec tego przywoływanie akcji *Hello* w trybie sprawozdawczym – jak zrobiła to Joanna Jopek, opisując poszczególne zdarzenia bez zwrócenia uwagi na to, w jaki sposób zachowały się one w dokumentacji, skutkuje przeoczeniem istotnych cech performansu.

Zastosowanie w tym miejscu, skoncentrowanej na cielesnej współobecności artysty i widza, teorii performatywności Fischer-Lichte jest mniej owocne niż przywołanie kategorii podstawowych dla innej klasycznej książki dotyczącej performansu, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*,

w której autor, Jon McKenzie, skupia się na kulturowym, a nie estetycznym kontekście zjawiska. Już we wstępie autor nazywa triadę wartości, które są dla niego kluczowe w badaniu performansu: skuteczność, wydajność oraz sprawczość. Skuteczność prezentowania przez artystkę sytuacji komunikacyjnego impasu została osiągnięta za pomocą starannie dobranych i całkowicie wystarczających środków (zgodność z imperatywem wydajności). Kategorię sprawczości należy w tym przypadku odnieść nie do sytuacji, w której artystka znajdowała się, machając chustką do ludzi, którzy nie zwracali na nią uwagi, ale do jej oddziaływania na widzów filmu, który został przez nią udostępniony. Użyte przez artystkę środki, które wcześniej wymieniłam, nie służyły bowiem temu, by została ona zauważona przez ludzi znajdujących się na Łuku, ale by przez osoby zapoznające się z dokumentacją akcji została uznana za niezauważoną.

Artystka, mówiąc o performansie jako o porażce, wprowadziła mylący trop, który w pierwszym odruchu każe lokalizować ramę jej performansu pomiędzy osobami zgromadzonymi na punkcie widokowym a Rajkowską, a nie w miejscu, w którym cała sytuacja – obejmująca zarówno turystów, jak i artystkę – zostaje zaprezentowana widzowi filmu. Owocne jest w tym przypadku sięgnięcie do klarownej definicji performansu autorstwa Richarda Baumana, a przytoczonej przez Philipa Auslandera w jego tekście *Performatywność dokumentacji performansów*:

Rozumiem performans jako pewien rodzaj komunikatywnego pokazu, podczas którego performer skutecznie sygnalizuje widzom: „Hej, patrzcie na mnie! Jestem tu! Patrzcie jak umiejętnie i efektywnie się wyrażam”. Innymi słowy, performans polega na wzięciu wobec widzów odpowiedzialności za zaprezentowanie odpowiedzialności komunikacyjnej. [...] Zatem zgodnie z tym ujęciem, to sam akt wyrażania się zostaje ujęty w ramy jako pokaz – zostaje uprzedmiotowiony, w znacznym stopniu oderwany od uwarunkowań kontekstualnych i wystawiony na krytyczne i interpretacyjne analizy widzów dotyczące zarówno jego cech wewnętrznych, jak i zewnętrznego wydźwięku (Bauman, 2004, s. 9).

Komunikacyjna zręczność, jaką wykazała się Rajkowska w sytuacji prezentowania nieskutecznej sytuacji komunikacyjnej, z całą pewnością odpowiada definicji Baumana. Bardzo ważna jest również kwestia, której autor powyższej definicji nie nazywa wprost, a która w związku z konceptem, na jakim Rajkowska oparła *Hello*, jest szczególnie widoczna. Publiczność performansu, by móc zostać za taką uznana, musi, zdaniem Baumana, zdawać sobie sprawę z tego, że jest świadkiem działania o charakterze artystycznym. Ujęcie performansu w ramy pokazu jest czynnością dokonywaną przez publiczność, a nie – jak w przypadku wydarzenia rozgrywającego się między szczytem Coeur Défense a szczytem Grande Arche – jedynie przez artystkę i pomagających jej w realizacji performansu operatorów kamer. Akt komunikatywnego pokazu odbywa się bowiem nie wobec nieświadomych osób

zgrupowanych na tarasie widokowym, ale wobec widzów dokumentacji.

Konieczne jest wprowadzenie w tym momencie rozróżnienia na dwie publiczności, z jakimi mamy do czynienia w przypadku *Hello*, ale także późniejszej o pięć lat *Basi*. Philip Auslander w tekście *Performatywność dokumentacji performansów* (zob.: Auslander, 2014, s. 36-47) dokonuje rozróżnienia na publiczność pierwotną – obecną w miejscu i czasie wykonywania performansu – oraz publiczność wtórną, która zapoznaje się z działaniem artysty poprzez medium dokumentacji. Dowartościowanie tej drugiej wynika u Auslandera, z jednej strony, z fundamentalnego dla jego prac sprzeciwu wobec purystycznego rozgraniczania widowisk na żywo i zapośredniczonych (Auslander, 2007), a z drugiej – z prostej obserwacji, że mimo uznawanej przez większość artystów i teoretyków performansu kluczowej roli publiczności w wydarzeniach na żywo, jej obecność nie jest zazwyczaj rejestrowana, a jeżeli się to zdarza, wynika to głównie z technicznej konieczności. W związku z „wymazywaniem” z dokumentacji publiczności obecnej w miejscu i czasie wykonywania performansu, Auslander stawia śmiałą tezę, że publiczności pierwotnej mogłoby w ogóle nie być, a performans wydarzający się równolegle z procesem jego dokumentowania nic by na tym nie stracił.

W miejscu, w którym Auslander dochodzi do takiego wniosku, pozornie tok jego myślenia rozmija się z tym, w jaki sposób swój performans zaprojektowała Rajkowska. Publiczność pierwotna – za którą w przypadku *Hello* trzeba uznać ludzi znajdujących się na szczycie Wielkiego Łuku – jest artystce potrzebna, by swoje działania mogła w zaplanowany sposób przedstawić publiczności wtórnej, czyli widzom dokumentacji. Ze względu na brak świadomości uczestniczenia w akcji artystycznej, pierwotna publiczność nie może dokonać identyfikacji z narzuconą przez Rajkowską rolą publiczności, staje się więc przedmiotem jej działań i, jako taka, jest pożyteczna w *Hello*.

W performansie nie doszło do rażących nadużyć etycznych, nikomu nie stała się krzywda, nikt nie został do niczego zmuszony, akcja miała – właściwy pracom artystki – żartobliwy i lekki charakter. Jednak porażka, do której Rajkowska – jak twierdzi – ma tak ogromną słabość, stała się tutaj udziałem publiczności pierwotnej, nie zaś jej samej. Artystka miała przewagę i wykorzystała ją, wytworzyła przy tym specyficzną relacją nieutożsamienia pomiędzy publicznością pierwotną a wtórną. Widz filmu *Hello* postrzega siebie przede wszystkim jako nie-tamtego, nie-nieświadomego odbiorcę. Częściowe utożsamienie się publiczności wtórnej z publicznością pierwotną może zaistnieć, kiedy widzowie dokumentacji wyobrażają sobie siebie w sytuacji widza performansu na żywo. Dowód na to stanowi tekst Joanny Jopek, w którym autorka skupia się nie na własnym doświadczeniu odbioru filmu, ale na doświadczeniu osób stojących na szczycie Wielkiego Łuku. Przesłonięcie realnej sytuacji bycia widzem dokumentacji przez przyjęcie optyki nieświadomej publiczności pierwotnej, w przypadku Jopek wpłynęło na sposób, w jaki

przeprowadziła ona narrację na temat performansu. Odbiór z pominięciem ramy wytwarzanej przez medium filmowe nie jest jednak jedynym możliwym. Widz dokumentacji może odczuwać własne kompetencje odbiorcze jako wyższe od tych będących w zasięgu publiczności pierwotnej. W takiej sytuacji dochodzi do zawiązania się osobliwego paktu, w ramach którego artystka dokonuje prezentacji wymyślonej przez siebie sytuacji, zaaranżowanej przy użyciu grupy nieświadomych ludzi, a widz dokumentacji odczytuje gęsto splecione ze sobą topoty i metafory, a równocześnie pozwala się uwieść narracji o umiłowaniu porażki.

Mimo że Auslander dopuszcza myśl o nieobecności publiczności pierwotnej, nie zastanawia się nad tym, czy warto byłoby uznać ostatecznie istnienie tylko jednej publiczności, tej która zapoznaje się z dokumentacją, a zatem zredukować wprowadzony przez niego binarny podział. W analizie performansów Rajkowskiej optowałabym za jego podtrzymaniem, ponieważ jest on w tym przypadku bardzo produktywny, zwłaszcza wobec tezy postawionej przez Auslandera w podsumowaniu tekstu:



Może również być tak, że nasze rozumienie obecności, mocy i autentyczności tych prac [performansów Ives'a Kleina *Leap into the Void* (1960) i Chrisa Burdena *Shoot* (1971) – Z.B.] nie wywodzi się z postrzegania dokumentu jako mającego fizyczny związek z minionym wydarzeniem, ale z postrzeganiem jego samego jako performansu, który odzwierciedla projekt estetyczny artysty, oraz dla którego jesteśmy żywą widownią (s. 47).

W przypadku *Hello* z kilku powodów zasadne jest uznanie, że performans wydarza się w akcie lektury dokumentu, czyli filmu rejestrującego akcję. Pierwszym z nich jest nieświadomość osób zgromadzonych na Wielkim Łuku. Kolejny wiąże się z „projektem estetycznym” Rajkowskiej, której celem było zaprezentowanie sytuacji niemożliwości zbudowania kontaktu. Choć Rajkowska jest przede wszystkim artystką wizualną, a nie performerką, na podstawie jej wypowiedzi i opisów *Hello* oraz *Basi* nie można uznać, że dokumentacja akcji jest dla niej bardziej istotna niż same akcje na żywo. Najbardziej istotne jest napięcie, jakie między

nimi zachodzi, i to właśnie ono uniemożliwia zarówno proste użycie kategorii z pola teorii performatywności, jak i analizowanie materiału filmowego bez odnoszenia się do wydarzeń na nim zarejestrowanych.

Fundamentalna dla narracji Phelan dialektyka obecności i nieobecności jest w *Hello* silnie odczuwalna, choć nie przez uczestników rejestrowanego na nagraniu wydarzenia na żywo, a przez widza dokumentu. Wobec misternie zbudowanej dramaturgii filmu, w którym Rajkowska próbuje zwrócić na siebie uwagę, a publiczność wydaje się jej nie zauważać, obecność artystki, która nie jest zauważona przez publiczność pierwotną, przez publiczność wtórną jest postrzegana jako pewnego rodzaju stracona szansa, zmarnowana energia. Mimo ogłoszenia w gazecie, nikt się nie pofatygował, aby obejrzeć jej działanie. Mimo że patrzenie jest jedyną czynnością, którą wykonują ludzie stojący w punkcie widokowym – nikt nie patrzy uważnie. Mimo lornetek na szczycie łuku – nikt jej nie dostrzegł. Przeoczenie artystki i niewykorzystanie szansy doświadczenia jej obecności silnie ciąży ku biegunowi negatywności i przekonaniu Phelan o natychmiastowym znikaniu performansu w akcie jego wydarzania się. Widz dokumentacji performansu Rajkowskiej odczuwa jego znikanie w nawet bardziej radykalny sposób, ponieważ ma świadomość, że osoby znajdujące się „tam i wtedy” nie mogły zachować tego wydarzenia w pamięci ani, tym bardziej, poddać go refleksji.

Pisząc o zabiegach montażowych, jakich dokonano w filmie *Hello*, zwracałam uwagę na staranność, z jaką budowane jest napięcie dramaturgiczne i jak sprawnie twórcy grają z emocjami widza, pozostającego przez cały czas w stanie pełnego napięcia oczekiwania na to, że między szczytem wieżowca Coeur Défense a Grande Arche coś się wydarzy. Proces emocjonalnego sprzężenia pomiędzy działaniami artystki a aktywnie oglądającą publicznością da się więc odnaleźć w *Hello*, mimo obcowania z dokumentem, a nie wydarzeniem live. Afektywny wymiar performansu zostaje w ten sposób ocalony, choć jedynie dla publiczności wtórnej. Kluczowe wydaje się tutaj to, o czym w ostatnich słowach cytowanego wyżej tekstu pisał Auslander – wobec dokumentu jesteśmy żywą publicznością. Podczas oglądania filmu dokumentującego *Hello* owo poczucie bycia żywą widownią jest dodatkowo wzmacniane przez fakt, że artystka adresuje zaaranżowaną przez siebie sytuację braku komunikacji właśnie do nas, co jest gestem wyraźnie podnoszącym rangę dokumentu, z którym obcujemy. Performanse poprzez dokumentację stają się więc skuteczne jako akty komunikacji z publicznością wtórną i jako media transmitujące projektowane przez artystkę znaczenia.

Dokumentacja filmowa performansu *Basia* z 2009 roku jest jeszcze bardziej emocjonująca. W ramach festiwalu Przebudzenie-Reaktywacja (Miasto Świecie – nowe spojrzenie) Rajkowska odbyła spacer po Świeciu, mieście, w którym umarła jej matka. Towarzyszyły jej dwie kamery – jedna umieszczona w torebce i druga, której operatorem był Rafał Żurek. Założenie, jakie towarzyszyło temu performansowi,

miało silnie teatralny charakter, ponieważ – według słów samej artystki – „stała się swoją matką”³, poprzez włożenie ubrania podobnego do tego, w którym widziała ją po raz ostatni i przejście trasy, którą przemierzała jej matka, nim zachorowała na Alzheimera. Na stronie internetowej artystki nie znajdziemy – inaczej niż w przypadku *Hello* – dokładnego sprawozdania z performansu, lecz jedynie krótki opis, obejmujący koncepcję, a nie przebieg działań, co powoduje, że opowiadanie o Basi staje się werbalną rekonstrukcją tego, co zostało zarejestrowane w postaci filmowego obrazu. Już na tym poziomie nie da się więc zamaskować silnego związku analizy akcji przygotowanej przez Rajkowską z medium, za pomocą którego ją zarejestrowano.

W filmie po raz pierwszy widzimy artystkę, kiedy pojawia się w kadrze, wychodząc zza pleców operatora. Znajduje się przy skrzyżowaniu ulic, po których poruszają się samochody, nie widzimy jednak przechodniów. Rajkowska skręca w lewo, schodzi do skarpy i wchodzi do rzeki. Przejście na drugą stronę nie udało się, w połowie drogi artystka wyraźnie straciła grunt pod nogami i postanowiła zawrócić. Po wyjściu z rzeki, w mokrej piźmiej kontynuuje spacer po mieście. Przez mniej więcej pięć pierwszych minut filmu widzimy artystkę idącą przez miasto. Obraz jest poruszający, ponieważ Rajkowska przez długi czas nie spotyka nikogo na swojej drodze, a kiedy w kadrze pojawiają się ludzie, idą w inną stronę niż ona, co potęguje wrażenie izolacji i samotności Basi-Rajkowskiej. Nikt nie zwraca na nią uwagi, czasami ktoś na sekundę zatrzyma na niej wzrok, ale nikt nie próbuje nawiązać kontaktu. W pewnym momencie, kiedy Rajkowska dociera w okolice supermarketu, przy którym zgromadzeni są klienci i ludzie stojący na przystanku autobusowym, pojawia się kobieta, która zatrzymuje artystkę i wyraźnie poruszona, stara się wydobyć od niej informacje na temat tego, kim jest, gdzie mieszka i dlaczego chodzi sama po ulicy. Zapewne chcąc wzbudzić zaufanie nieznanemu, kobieta przedstawia się jako Hania i mówi, że chodziły razem do szkoły. Artystka konsekwentnie milczy, również wtedy, kiedy kobieta zaczyna modlić się w jej obecności i mówić jej o Bogu, który na pewno udzieli jej pomocy. Nagle pojawia się policyjny radiowóz, z filmu nie dowiadujemy się jednak, kto wezwał policję. Hania namawia Rajkowską, by weszła do radiowozu, i tłumaczy funkcjonariuszom, w jaki sposób ją spotkała i że nie była w stanie wydobyć od niej żadnych informacji. Tę sytuację oglądamy z perspektywy siedzącej w zamkniętym radiowozie artystki, co wywołuje wrażenie osaczenia jej przez ludzi kolejno pojawiających się w celu udzielenia jej pomocy. Chwilę później przyjeżdża karetka pogotowia i sanitariusze zawożą Rajkowską do szpitala psychiatrycznego (tego samego, w którym przebywała jej matka), ponieważ domyślają się, że właśnie stamtąd mogła uciec kobieta, która samotnie błąka się po mieście i mimo usilnych prób nie nawiązuje kontaktu werbalnego. W ostatnich minutach filmu widzimy Rajkowską w izbie przyjęć, a potem na szpitalnym korytarzu. Artystce udało się uciec i w kończącej film sekwencji kontynuuje ona swój samotny spacer ulicami Świecia. Jak na początku

pojawiała się w kadrze, wychodząc zza pleców operatora, tak na końcu przebiega przez ulicę, by do niego podejść i wyjść z kadru.

W *Basi*, podobnie jak w *Hello*, mamy do czynienia z dużą liczbą toposów i silnie nacechowanych emocjonalnie obrazów. Na odbiór filmu w istotny sposób wpływa wiedza o tym, że artystka wybrała kostium (pasiasta piżama), rekwizyt (mała czarna torebka) i charakterystykę (sztuczna siwizna) ze względu na swoje ostatnie wspomnienie dotyczące zmarłej matki. Rajkowska dokonała więc osadzenia performansu we własnym, traumatycznym doświadczeniu. Próba przejścia przez rzekę na początku filmu, poza tym, że emocjonalnie oddziałuje na widza poprzez niebezpieczeństwo, na jakie naraziła się artystka, przywodzi na myśl motyw mitologicznego Styksu, którego przebycie gwarantuje włączenie do królestwa umarłych, ale też wody jako oczyszczenia i odrodzenia. Mimo że przejście przez rzekę jest niepełne, potencjał symboliczny zostaje uruchomiony. Rajkowska w *Basi* działa na dwóch planach. Pierwszy jest pracą na znaczeniach, jakie niesie obraz powstający podczas jej działania, a drugi wiąże się z pracą na sytuacji, której istotnym aspektem jest udział nieświadomej publiczności. Pierwszy plan dostępny jest tylko publiczności dokumentacji, ponieważ to ona otrzymuje od artystki zmontowaną sekwencję obrazów, będącą skrótem akcji przeprowadzonej w Świeciu. Lektura odnosząca się do toposów kulturowych jest możliwa do przeprowadzenia tylko przez publiczność wtórną, ponieważ to ona ma świadomość, z jakiego rodzaju działaniem obcuje. Z perspektywy publiczności wtórnej można mówić o strukturze wydarzenia, obejmującej najpierw wejście do rzeki, potem samotny spacer Rajkowskiej, kiedy była niezauważona przez przechodniów, następnie interwencję kobiety i ucieczkę z izby przyjęć. Choć struktura filmu jest wyraźnie zarysowana i ma wpływ na emocjonalny odbiór dokumentu, nie można tu mówić o scenariuszu, ponieważ działanie Rajkowskiej, do którego materiał się odnosi, miało formułę otwartą. Dokładnie określone zostały tylko dwa czynniki: to, że Rajkowska weszła w rolę swojej matki, i to, że w tej roli przemieszczała się po Świeciu przez określony czas. Można wręcz powiedzieć, że Rajkowska, wcielając się w swoją matkę, stworzyła bohaterkę, której kontekst działania był znany tylko jej samej. Swoją interwencją w przestrzeń miasta, pod postacią bohaterki „nieczytelnej” dla publiczności pierwotnej – niemej, będącej w stałym ruchu, nie inicjującej interakcji – poszukiwała prawdziwego bohatera dla wymyślonego przez siebie wydarzenia. Taką bohaterkę – reagującą na wydarzenia, wyrazistą i zmieniającą bieg akcji – Rajkowska znalazła w osobie Hani.

Różnice między sposobem zaistnienia mieszkańców Świecia w performansie Rajkowskiej na żywo i w formie filmowej, zostają wytworzone według zasad, które sformułowała Peggy Phelan w *Unmarked*. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na to, że tworząc film, artystka dokonała selekcji materiału, który musiał być ogromny, skoro spacer trwał kilka godzin⁴. Ujawniając informację o tym, jak długo trwał performans na żywo, i jednocześnie umieszczając

w archiwum dokumentujący akcję film trwający zaledwie piętnaście minut, artystka nie kryje, że istnieje cały obszar jej działania, do którego publiczność wtórna nie ma dostępu. Jednak to, co dostaje w zamian, a więc wysokiej jakości, bogaty znaczeniowo dokument, odwraca uwagę od nieznanego aspektów wydarzenia na żywo. Liczba osób, które mogły zwrócić uwagę na Rajkowską, mogła być dużo większa niż ta, która została zarejestrowana na filmie. Dla tych, którzy mijali artystkę i nie wiedzieli, że mają do czynienia z performansem, nieoczekiwane spotkanie w mieście kobiety w przemoczonej piżamie mogło być co najwyżej jednym z epizodów dnia. Być może któryś z chłopaków odwracających się za Rajkowską na ulicy z kpiącym uśmiechem opowiedział potem komuś, że zobaczył coś dziwnego. Te osoby, które ją minęły, mogły być pochłonięte własnymi myślami i przez to właśnie, a nie z powodu emocjonalnej znieczulicy, nie zwróciły na nią uwagi. W ramach logiki wydarzenia na żywo i wobec nieustanowienia przez artystkę ramy performansu w odniesieniu do publiczności pierwotnej, należy uznać jej działanie za „słabe”, może zbyt słabe, żeby skoncentrować na sobie uwagę większej liczby ludzi. Nie zwykliśmy postrzegać każdej sytuacji dnia codziennego jako próby, a w takiej sytuacji postawiła nieświadomą publiczność pierwotną swojego performansu Rajkowska – sprawdzała „sobą” każdą mijaną osobę, a wyniki tego badania przedstawiła widzom dokumentacji. Obojętne przejście obok Rajkowskiej może być odczytane jako gest odmowy pomocy dopiero przez widzów dokumentacji, dla których obecność przypadkowych ludzi na trasie, jaką podążała artystka, nabiera szczególnej intensywności. Poddanie performansu na żywo reprodukcji, zgodnie z logiką wyводу Phelan, wyznacza moment, gdy przechodnie w Świeciu przestają być konkretnymi ludźmi, których sytuacji nie znamy, nie wiemy, dokąd idą ani o czym myślą, a zaczynają być przedstawicielami społeczeństwa nieczulego na potrzebującą pomocy kobietę. Widać tutaj, jak dużą siłę transformacyjną ma rama reprezentacji. Zarejestrowane na filmie reakcje mieszkańców Świecia miały przecież taki sam przebieg w sytuacji na żywo, jednak zapośredniczenie przez medium filmowe sprawiło, że zyskały inny charakter. Różnica między tym, kim się jest w wydarzeniu na żywo, a kim staje się wobec reprodukcji, jest jeszcze bardziej radykalna w przypadku Hani. Jej spontaniczny i motywowany empatią gest pomocy, w procesie przedstawienia publiczność wtórna może ocenić w niejednoznaczny sposób. O ile w *Hello* następował proces nieutożsamienia publiczności wtórnej z publicznością pierwotną, ze względu na znaczącą różnicę kompetencji, w *Basi* różnica między dwiema publicznościami jest o tyle bardziej radykalna, że publiczność dokumentacji ma władzę wysuwania ocen etycznych wobec publiczności pierwotnej. Wobec przechodniów mijających Basię-Rajkowską jesteśmy nie tyle nie-nieświadomymi rozgrywającego się właśnie wydarzenia o charakterze artystycznym, ile świadomymi nieudzielenia pomocy osobie potrzebującej lub udzielenia jej w sposób, który wywołuje ambiwalentne emocje.

Interwencja kobiety, będąca w jej mniemaniu gestem pomocy, sprawiła, że *Basia* stała się opowieścią nie tylko o śmierci i samotności, ale też o samorzutnie wytwarzających się mechanizmach kontroli społecznej – wykonującą performans Rajkowską zawiadła ona do miejsca, z którego jej matka tak bardzo chciała uciec. Na krótko po tym, jak została zauważona, na miejscu pojawili się przedstawiciele instytucji związanych z kontrolą i dyscypliną społeczną – policji i służby zdrowia. To, co przydarzyło się Rajkowskiej, świadczy o opresyjności mechanizmów kontroli, ale również o skuteczności działania służby publicznej w sytuacji zagrożenia. Film skłania widzów jednak do konstruowania interpretacji w oparciu o pierwszy wariant, a więc ten związany z przemocą i nadzorem, na co w sposób bezpośredni wpływa sposób użycia medium. Różnicowanie kompetencji publiczności pozwoliło artystce na wzbogacenie sensu i wzmacnianie emocjonalnego potencjału dokumentacji.

Przede wszystkim niepokojące jest pojawienie się radiowozu, ponieważ dokumentacja nie obejmuje sytuacji, gdy ktoś wzywa policję. Większość zdjęć pokazujących kobietę, która zatrzymała Rajkowską, pochodzi z kamery ukrytej w torebce. Filmowanie kobiety od dołu powoduje, że obraz jej twarzy jest zniekształcony; mały dystans pomiędzy obiektywem a jej twarzą wywołuje poczucie, że kobieta znalazła się za blisko Rajkowskiej, wkraczając przemocą w jej przestrzeń osobistą, a podejmowane przez nią próby nawiązania kontaktu są zbyt nachalne. Negatywny wizerunek kobiety zostaje dodatkowo wzmocniony w momencie, kiedy zaczyna się ona modlić. Scena jest groteskowa, a mina Rajkowskiej zdradza zażenowanie. Ponowne wykorzystanie kamery ukrytej w torebce, kiedy artystka jest już w radiowozie, potęguje wrażenie, że między kobietą a policją zawiązał się niebezpieczny spisek. Hania, która zainteresowała się Rajkowską i – używając, co prawda, zaskakujących metod – starała się jej pomóc, widzowi dokumentacji, oglądającemu sytuację z pozycji zewnętrznej, powinna jawić się jako osoba empatyczna i gotowa do niesienia pomocy. Sposób jej filmowania i brak reakcji werbalnych ze strony Rajkowskiej spowodowały jednak, że wydaje się wcieleniem społecznych mechanizmów kontroli. Odwołując się ponownie do tezy Auslandera, mówiącej, że wobec dokumentacji stanowimy żywą publiczność, a więc nie jesteśmy pozbawieni możliwości emocjonalnego reagowania, trzeba przyznać, że to właśnie wtargnięcie kobiety do performansu stanowi jego najsilniej oddziałujący emocjonalnie moment. Świadomość, że kobieta jest filmowana z ukrycia bez jej wiedzy, wywołuje u widza dokumentacji uczucie wstydu i świadomość, że uczestniczy w akcie nadużycia zaufania. Tak jak w *Hello*, następuje tutaj negatywny akt identyfikacji publiczności wtórnej z publicznością pierwotną. Jako widzowie filmu wiemy, że Rajkowska nie potrzebuje pomocy, bo nie jest chora, tylko wykonuje działanie o charakterze artystycznym. W *Hello* ludzie stojący na Łuku oddawali się – co prawda w obecności kamery – czynności, której oddawaliby się tak czy inaczej, wjeżdżając na punkt widokowy. Z kolei w przypadku *Basi* zdajemy sobie sprawę z tego, że wszelkie działania

podejmowane przez nieświadomą publiczność pierwotną, zostały przez artystkę sprowokowane, co powoduje, że wzrost własnych kompetencji odbiorczych nad kompetencje publiczności pierwotnej odczuwa się w odniesieniu do tego performansu jeszcze silniej.

Odbiorcy filmu zachowanie interweniującej kobiety może wydać się jednoznacznie opresyjne, ponieważ w ramach dokumentacji nie daje mu się czasu na zastanowienie się nad niuansami sytuacji, tylko dąży się do stopniowej intensyfikacji wrażeń (swobodna przechadzka, spotkanie Hani, pojawienie się radiowozu, przyjazd karetki, odwiezienie artystki do szpitala). Na poziomie interpretacji można jednak uznać zaangażowanie kobiety za pozytywne i, co ciekawe, z takiej możliwości skorzystała sama artystka, wypowiadając się na temat swojej akcji wobec organizatorów festiwalu, a więc Ośrodka Kultury, Sportu i Rekreacji w Świeciu:

Będę chciała podziękować miastu, tj. tym wszystkim ludziom, na których się natknęliśmy, za ich podejście. To rzecz jasna miała być akcja nieco terapeutyczna, ale zamieniła się, jak zwykle, w kreację punktu referencyjnego, odnośnika, który ujawniał przeróżne ludzkie lęki i bóle. Niemniej, było tak, że na bardzo osobistym planie stało się wiele. Na początku matka wtargnęła we mnie z całą siłą, potem utopiłam wszystko w rzece, a na końcu stało się coś zupełnie nieprawdopodobnego – ta kobieta... W jakimś sensie stała się tą moją matką, jestem o tym przekonana. Na planie miejskim – stało się również wiele – wszyscy ci ludzie byli ciepłi, więc moim zdaniem, jest za co miastu dziękować, bo odtąd będę myślała o tych wszystkich – być może – osobach, które matka spotkała, przez pryzmat tej kobiety⁵.

Ta wypowiedź nie jest cytowana na stronie internetowej artystki, pozostaje więc niejako na uboczu najbardziej dostępnej dokumentacji projektu. Jej koncyliacyjny charakter świadczy o tym, że artystka czuła się zobowiązana wobec instytucji, która umożliwiła jej realizację projektu. Jest to szczególnie ciekawe wobec wielokrotnie reprezentowanej przez Rajkowską buńczucznej postawy wobec zapraszających ją instytucji. Już chociażby *Hello* świadczy o tym, że wobec wielkich oczekiwań, jakie po *Pozdrowieniach z Alej Jerozolimskich* i *Dotleniaczu* mają wobec artystki kuratorzy i właściciele galerii, lubi ona robić uniki i proponować projekty mało efektowne i trudne w dyskursywnym ujęciu. W cytowanej wyżej wypowiedzi Rajkowska zmienia swoją pozycję. Swoboda w kształtowaniu strategii działania oraz ich prezentacji na poziomie dokumentacji – jaką zawsze wykazuje się artystka – ustępuje tutaj na rzecz spełnienia powinności wobec miasta, w którym jej matka spędziła pewien okres swojego życia. Powtórzone przez Rajkowską podziękowania dla miasta i jego mieszkańców „rozmiękczają” sensy, które artystka zapisała w performansie. Jestem daleka od twierdzenia, że film ma charakter oskarżycielski, jednak na poziomie naracyjnym widać, że artystce zależało z jednej strony na tym, by poddać mieszkańców miasta „próbie obecności” własnej

matki, a z drugiej – by widzowie dostrzegli opresyjność sytuacji, w jakiej znalazła się Basia-Rajkowska. Zaprezentowana w filmie w negatywny sposób kobieta, w wypowiedzi Rajkowskiej w przedziwny sposób stała się tutaj personifikacją jednocześnie – co wynika z ostatniego zdania – matki Rajkowskiej i wszystkich ludzi, których spotkała. Jakby artystka zawieszala sensy naddane przez dokumentację filmową. Warto mieć na uwadze peryferyjność tej wypowiedzi wobec oficjalnego archiwum artystki, bo stanowi ona dowód na to, jak cennym narzędziem w kreowaniu wizerunku jest dla Rajkowskiej strona internetowa i treści, jakie się na niej pojawiają. Wielość umieszczonych tam linków, filmów, zdjęć i wywiadów wywołuje złudzenie, że trzeba szukać innych informacji na temat zrealizowanych przez nią projektów.

Dopiero ustanowienie optyki obejmującej jednocześnie archiwum artystki, jej autonarrację, opracowania krytyczne oraz teorie performatywności ujawnia skomplikowany status kategorii słabości w performansach Rajkowskiej. W *Basi*, tak jak w *Hello*, artystka umiejętnie zbudowała napięcia pomiędzy wydarzeniem na żywo a dokumentacją oraz różnicowanie kompetencji dwóch publiczności. Rajkowska nie starała się uniknąć przekształcenia performansów na żywo w owo „coś innego”, przed czym przestrzega Phelan. Wykorzystanie działania na żywo jako bazy dla filmu pozwoliło jej budować swoje archiwum, a co za tym idzie, wzmacniać swoją pozycję na rynku sztuki i partycypować w transakcjach zachodzących w jego obrębie. Według Phelan, performans powinien być tym, co nie wytwarza żadnych resztek; w tym samym momencie, w którym jest produkowany, powinien być konsumowany przez spojrzenie widza. To, co zachowa się w pamięci, zostanie „ocalone”, to, co pozostanie niezauważone i niezapamiętane, zniknie, ale w owym zniknięciu Phelan upatruje większych korzyści niż w możliwości rynkowego zagospodarowania „resztek”. Pamięć i ciało są, dla Phelan, alternatywą wobec archiwów rozumianych jako repozytoria dokumentacji, ustanawiające władzę i reprezentację jako swój fundament. W *Hello* i *Basi* owo pozytywnie wartościowane przez autorkę *Unmarked* alternatywne ciało-archiwizowanie działań artystki nie może nastąpić, ponieważ ludzie, którzy stali na Wielkim Łuku, nie dostrzegli jej, a przechodnie w Świeciu nie zapamiętali zetknięcia się z Rajkowską jako wydarzenia artystycznego, najwyżej jako niecodzienny epizod życia miasta. Nie mieli więc dostępu do tych znaczeń, które zostały zaprezentowane publiczności dokumentacji. Wobec tego dowartościowany przez Phelan kontrhegemoniczny potencjał performansu wobec opresyjnej kultury reprezentacji zostaje w pracach Rajkowskiej zastąpiony przez wzmocnienie pozycji artystki. W swoich performansach Rajkowska korzysta ze słabych form reprezentacji, za jakie można uznać zarówno skromny gest machania chustką w *Hello*, jak i samotny spacer po Świeciu, który odbyła w *Basi*. O ile więc w odniesieniu do jakości obecności artystki w performansach można posłużyć się kategorią słabości, o tyle wobec silnego symbolicznego potencjału aranżowanych przez nią sytuacji ta kategoria znów okazuje się nieadekwatna. ■

¹ Treść ogłoszenia podają za opisem projektu na stronie internetowej artystki: <http://www.rajkowska.com/pl/filmy/57> [dostęp: 10 VI 2018].

² Film dostępny pod adresem: <http://www.rajkowska.com/pl/filmy/57> [dostęp: 10 VI 2018].

³ Opis projektu na stronie internetowej artystki: <http://www.rajkowska.com/pl/filmy/190> [dostęp: 13 VI 2018].

⁴ Informacja ta znajduje się na stronie artystki w opisie projektu: www.rajkowska.com/pl/filmy/190 [dostęp: 23 VI 2018].

⁵ Źródło: www.przebudzenie.oksir.com.pl/rajkowska.htm [dostęp: 13 VI 2018].

Bibliografia:

- Auslander, Philip, *Liveness, Performance in Mediatized Culture*, Routledge, Londyn 2007.
- Auslander, Philip, *Performatywność dokumentacji performansów*, tłum. K. Dudzińska, [w:] *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. D. Sajewska, T. Plata, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna//Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 36-47.
- Bauman, Richard, *A World of Other's Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*, Blackwell, Malden 2004.
- Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Grobelna, Dorota, «O sile i bezsile» – od niewiary w działanie projektów niezrealizowanych do wiary w wizję i siłę utopii. Z Joanną Rajkowską rozmawia Dorota Grobelna, <https://mocak.pl/o-sile-i-bezsile-z-joanna-rajkowska-rozmawia-dorota-grobelna> [dostęp: 23 III 2018].
- Halberstam, Judith, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham, London 2011.
- Jarecka, Dorota, *Joanna Rajkowska. Palma mnie przerosła. Z artystką Joanną Rajkowską rozmawia Dorota Jarecka*, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,4495611.html> [dostęp: 29 VIII 2018].
- Jopek, Joanna, *Praktyka porażki: próby performatywności negatywnej*, [w:] Tejże, *Wolałabym nie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015, s. 143-161.
- McKenzie, Jon, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Universitas, Kraków 2011.
- Phelan, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London, New York 1993.
- Phelan, Peggy, *Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji*, tłum. A. Kowalczyk, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Muzeum Sztuki, Łódź 2013.
- Raczyńska, Magdalena, *Czasem nic się nie dzieje, czasem coś się wydarza*, [w:] *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.
- Rajkowska, Joanna, Dauksza, Agnieszka, *Materia to podstawa. Relacje, reakcje i eksperymenty*, „Teksty Drugie” nr 1, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2017.
- Ronell, Avital, *Stupidity*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago 2011.
- Schneider, Rebecca, *Performans pozostaje*, tłum. D. Sosnowska, [w:] *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. D. Sajewska, T. Plata, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna//Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 20-35.

DOROTA SEMENOWICZ

ZABAWA W RZEŹ

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*, 2013). Absolwentka Uniwersytetu Paris III Sorbonne Nouvelle. Od 2009 roku pracuje w dziale literackim Teatru Narodowego w Warszawie i w dziale programowym Malta Festival Poznań. Numer ORCID: 0000-0002-0082-2114.

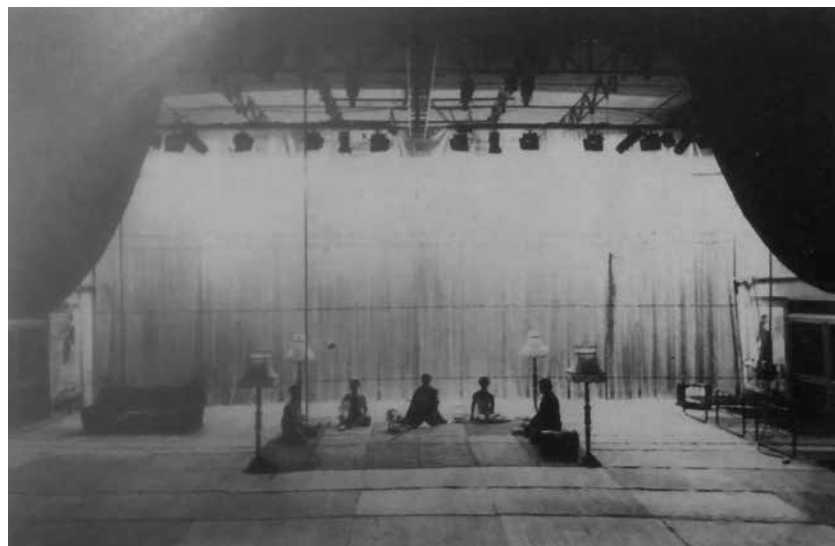
Abstract: Dorota Semenowicz. "Playing in the Slaughterhouse"

In 1985 the Italian company Magazzini Criminali (highly acclaimed in Italy at the time) performed "Genet a Tangeri" involving the killing of a horse by the employees of the slaughterhouse where the production was presented. The performance caused an outrage in Italy. The author reconstructs the press discussion that followed, tracing its changing dynamic and its consequences for public discourse and for the lot of the company. Reporting on this event, Semenowicz shows the paradox of the whole situation: both the press lynching of the Magazzini and the complexity of the event itself. She also mentions related events, prompting us to inquire about the relationship between ethics and aesthetics, fiction and reality.

Key words: Genet; Magazzini Criminali; slaughterhouse; scandal; animals

19 lipca 1985 roku około stu osób, głównie przedstawicieli środowiska teatralnego, zostało (za zaproszeniami) wpuszczonych do czynnej rzeźni w mieście Riccione.

Tam w ramach festiwalu Santarcangelo grupa Magazzini Criminali prezentowała skróconą wersję swojego spektaklu *Genet a Tangeri* z 1984 roku. Aktorzy wypowiadali fragmenty tekstu, przechodząc przez podwórze, stajnię i pomieszczenia budynku – pełne maszyn rzeźniczych, koryt ściekowych, wózków, kamiennych wanien, haków – czyste, ale wypełnione zapachem zwierząt i krwi. W stajni pracownicy rzeźni trzymali i głaskali gniadego konia. W kolejnym pomieszczeniu, w obecności weterynarza, zabijali go strzałem w łeb, następnie odzierali ze skóry, wyjmowali z niego wnętrzności, cięli na kawałki. Wykonywali swoją codzienną pracę, a koń, którego przerabiali na mięso, miał zostać i tak w tym miejscu uśmiercony – widzowie zostali o tym poinformowani przed wejściem do budynku. Aktorzy nie nawiązywali z pracownikami rzeźni żadnego kontaktu, nie wchodzili z nimi w bezpośrednią relację, scena funkcjonowała obok, niezależnie. Gdy rzeźnicy skończyli pracę i metodycznie wyczyścili narzędzia, aktorzy napisali na białych ścianach pomieszczenia nazwisko Jeana Geneta, po czym, siedząc na ziemi pod ścianą budynku, wypowiadali fragmenty jego artykułu *Cztery godziny w Szatili* napisanego w 1982 roku zaraz po masakrze uchodźców palestyńskich w obozach Sabra i Szatila. Genet jako jeden z pierwszych cudzoziemców wszedł na ich teren zaraz po ataku Falang Libańskich, które z przyzwoleniem izraelskiego dowództwa wymordowały setki mieszkańców. W intencji



twórców śmierć konia miała funkcjonować jako metafora ludzkich zbrodni i naszej na nie obojętności.

Spektakl wywołał burzę we włoskiej prasie. W ciągu kilku dni rozpętała się kampania prasowa, która doprowadziła do pozbawienia Magazzini Criminali siedziby i części dofinansowania. A nie był to zespół nieznany czy początkujący. Przeciwnie: jego założyciele – Federico Tiezzi, Sandro Lombardi i Lorian Nappini (pod pseudonimem Marion d'Amburgo) – uchodzili w 1985 roku, będąc ledwie po trzydziestce, za jednych z najciekawszych twórców *teatro di ricerca*, czyli włoskiego teatru eksperymentalnego, odróżnianego od teatru dramatycznego. Ich pozycja teatralna była już wówczas ugruntowana¹. Jednak z tego skandalu zespół wyszedł rozbity. Spektakl, który rok wcześniej w pełnej wersji przyniósł im nagrodę Ubu (najważniejszą obecnie włoską nagrodę w dziedzinie teatru poszukującego) dla najlepszego spektaklu sezonu 1983/1984, okazał się przyczyną wewnętrznego kryzysu. W efekcie z zespołu odeszła Marion d'Amburgo, współzałożycielka i główna aktorka grupy.

Moją intencją nie jest rozstrzygnięcie, czy Magazzini postąpili źle czy dobrze, wpisując w swoje przedstawienie zabicie konia. Nie jest nią także wskazanie granic sztuki. Relacjonując to wydarzenie, zamierzam pokazać paradoksalność całej sytuacji: zarówno dokonanego na zespole linczu, jak i złożoność samego wydarzenia. Pokaz w Riccione i reakcje, które wywołał, każą postawić pytania o relację między etyką a estetyką, fikcją i rzeczywistością, tym, co społecznie widzialne i tym, co codzienne, ale przed wzrokiem ukryte.

To nie jest teatr

Pierwsze recenzje spektaklu w Riccione ukazały się 23 lipca w centrowych dziennikach „La Repubblica”, „Il Resto del Carlino”, „Reporter” i lewicowych „L'Unità” i „Il Manifesto”. Były pisane przez dziennikarzy obecnych na przedstawieniu, którzy poddawali refleksji to, co zobaczyli i co nimi wstrząsnęło. Swoje wątpliwości wyrażali w kategoriach estetycznych, a nie moralnych i obyczajowych. Oliviero Ponte di Pino, recenzent „Il Manifesto”, który wyszedł w trakcie pokazu, podkreślał wręcz, że powodem wyjścia nie były kwestie moralne, bo przecież „codziennie zabija się tysiące zwierząt i ten koń zostałby i tak zabity, w ten sam sposób, kilka godzin wcześniej”. Pisał o spektaklu jako „owocu operacji

Genet a Tangeri, wersja premierowa z 1984 roku;

od lewej: Rolando Mugnai, Sandro Lombardi, Marion d'Amburgo, Julia Anzilotti, Federico Tiezzi; fot. Xandra Gadda

inteligentnej, wymagającej wielkiej odwagi i bezinteresowności ze strony Magazzini Criminali”. Przyczyną wyjścia recenzenta nie był też „obraz krwi i śmierci”. „Wyszedłbym wcześniej” – pisał. Ponte di Pino opuścił salę, ponieważ to, co zobaczył, nie było teatrem, tylko „pewnego rodzaju inicjacyjnym rytuałem”. W teatrze wszystko jest powtarzalne, a śmierć i narodziny są nieodwracalne; dlatego stanowią niepisane teatralne tabu. „Teatr od zawsze jest nawiedzany przez śmierć. Dlatego kocham teatr. Ale kocham go jeszcze bardziej dlatego, że nie jest śmiercią, ponieważ mówi mi coś o śmierci, a możliwe, że przeciw śmierci” (Ponte di Pino, 1985, s. 8).

Dlaczego dla Pontego di Pino tak ważna była definicja? Czy to nie od nas zależy, co uznamy za godne uwagi i jak to zdefiniujemy? Może recenzent próbował w ten sposób nazwać to, co mu w pokazie Magazzini przeszkadzało: brak dystansu. W jego koncepcji teatr mówi nam coś o świecie, w którym żyjemy, kreując w tym celu sztuczną rzeczywistość. Gdy granica między sztucznością a rzeczywistością się zaciera, widzi traci dystans pozwalający na refleksję.

W kategoriach teatralnych spektakl analizował również Ugo Volli, recenzent „La Repubblica”, który pisał, że w zderzeniu z obrazem w tle słowa wypowiediane przez aktorów „wydawały się brzydkie, nieznosnie nadmuchane retorycznie, fałszywe: jak oni sami” (Volli, 1985, s. 24). Mimo że konie zabijane są w rzeźniach codziennie, to „wobec odsłonięcia rzeczy tak bardzo realnej jak śmierć, teatr utracił swój czar i stał się po prostu okropnie wulgarny”:

I to nie tylko, albo nie tak bardzo, ze względu na etyczność sztuki [...] ale też z powodów czysto teatralnych, ponieważ pojawienie się prawdziwej krwi w ramach tego, co symboliczne, odbiera mu jakąkolwiek siłę komunikacyjną. Rymowane frazy, którymi w sposób z założenia gruboskórny mówiło się o śmierci i o seksie i o miłości i o ciele, okazywały się nieprzyzwoicie agresywne, w pewnym sensie samobójcze: pozbawione sensu (tamże)².

Dla Vollego i Pontego di Pino śmierć nie tyle zaburzyła, ile wręcz zniszczyła porządek symboliczny, w którym funkcjonuje teatr. Obaj odwoływali się do teorii estetycznych (semiotycznych czy hermeneutycznych), wedle których spektakl funkcjonuje tylko w porządku reprezentacji i rozpatruje się go w ramach relacji: znaczące – znaczone. Oczywiście, możliwe jest rozpatrywanie go w innych kategoriach: performatywnych. Wtedy spektakl staje się wydarzeniem, w którym porządek obecności (w tym reakcje widzów) jest równie ważny, jak porządek reprezentacji. Estetykę performatywności Erica Fischer-Lichte sformułowała na początku XXI wieku, ale przecież teoria sztuki performansu rozwijała się od lat siedemdziesiątych, wpływając i na teatr, i na badania nad teatrem. Problem w tym, że Magazzini Criminali chcieli, aby obraz zabijanego konia odczytywać właśnie w symbolicznym porządku reprezentacji. Pokaz nazywali teatrem, a nie performansem, podkreślali jego metaforyczny charakter. Jak pisali po wydarzeniu:

Chcieliśmy zderzyć tematy poruszane przez Genet, tematy przemocy, śmierci, więzienia, i jego słowa o masakrze w Sabrze i Szatili z aktem przemocy codziennej, legalnej i upokarzającej, jaką jest zabijanie i wykrwawianie zwierzęcia na mięso, które jemy. [...] Spojrzeć śmierci w twarz jest trudno, wiemy o tym. Ale jeszcze trudniej jest nam stwierdzić i zaakceptować obojętność i zimny dystans, z jakim dzień w dzień akceptujemy zabijanie, niesprawiedliwość, ludobójstwa, masakry, których tragicznym symbolem staje się zabite w rzeźni zwierzę (Magazzini Criminali, 1985, s. 4).

I tak właśnie odczytywał gest Magazzini Sergio Colomba, który w recenzji dla „Il Resto del Carlino” pisał: „w rzeźni Riccione śmierć stała się spektaklem metaforycznym i mocnym, obscenicznym i wzniosłym” (Colomba, 1985). Gianni Manzella w „Il Manifesto” podkreślał z kolei, że jest to spektakl teatralny „gwałtowny i wstrząsający, tak, ale taki, którego prawda zbiega się z ostateczną prawdą rzeczywistości” (Manzella, 1985, s. 8). W założeniu Magazzini Criminali teatralna metafora przemocy, jakiej dokonują ludzie na ludziach, miała nabrać realnej siły poprzez usytuowanie jej obok praktyki niemetaforycznej – legitymizowanego mordu dokonywanego na istotach, które nie mogą się bronić, niewinnych. Zabijanie koni w rzeźni jest działaniem wpisanym w system, uznawanym za normalne. Wiedza o nim nie wstrząsa, podobnie jak wiedza o masakrze uchodźców w Sabrze i Szatili. Owa przemoc zobaczona z bliska odzyskuje jednak swój skandaliczny wymiar.

Śmierć i przemoc należały do głównych tematów *Genet a Tangeri* w jego pełnej wersji³. Jest to temat powracający w twórczości Jeana Geneta, centralnej postaci przedstawienia. Autor *Parawanów* funkcjonował w spektaklu jako figura artysty przyjmującego wobec życia postawę aktywną, świadomie go doświadczającego, wbrew ograniczeniom i ogólnie przyjętym normom, gotowego na poświęcenie i niebojącego się stanąć twarzą twarz ze śmiercią. W pierwszej części przedstawienia przed oczyma Geneta pojawiali się jego kochankowie, postaci jego powieści i bohaterowie jego dramatów. W drugiej części mamy do czynienia z Genetem – świadkiem politycznych konfliktów II połowy XX wieku: broniącego praw imigrantów, Palestyńczyków, wspierającego walkę Czarnych Panter o prawa czarnoskórych Amerykanów, opisującego zbrodnie dokonane w obozach Sabra i Szatila. W Geneta wcieliła się Marion d'Amburgo, która uczesaniem, mimiką i gestami przypominała Marię Falconetti w jej słynnej tytułowej roli w filmie *Męczeństwo Joanny d'Arc* z 1928 roku. W ten sposób Genet zyskiwał w spektaklu znamiona świętego, co nawiązywało również do książki Jeana-Paula Sartre'a *Święty Genet: aktor i męczennik*.

Genetowi towarzyszyli w spektaklu Rainer Werner Fassbinder (grany przez Federica Tiezziego), antyestablishmentowy reżyser kina niemieckiego lat siedemdziesiątych XX wieku, przez wielu w Niemczech uważany za zwykłego narkomana i pederastę (jego ostatni film *Querelle* był adaptacją powieści Jeana Geneta) oraz niepokorny William

Bourroughs (grany przez Sandra Lombardiego) – obok Allena Ginsberga i Jacka Kerouaca główny przedstawiciel Beat Generation. Wszyscy trzej, jak Tiezzi i Lombardi, byli homoseksualistami i przemieniali swoje życie w doświadczenie poetyckie. Spektakl stawał się w ten sposób refleksją o sztuce jako miejscu zarazem pamięci i oporu.

Scenariusz autorstwa Tiezziego (który był również reżyserem spektakli Magazzini) był kompilacją tekstów Geneta i Burroughsa, a także Artauda, z odwołaniami do Carducciego, Pascoliego czy Dantego, dokonaną na poziomie muzycznym, a nie dramatycznym: akcja spektaklu i psychologia postaci zostały ograniczone do minimum. Groteskowość postaci łączyła się z poezją, retoryczność gestów z intymnością słowa, ironia i dystans z emocjonalną wybuchowością. Teatrológ Lorenzo Mango określił przedstawienie jako „oratorium krwi i śmierci”, „podporządkowane poetyckiemu słowu, w którym teatr jawi się jako królestwo umarłych przeciwstawione żywym – widzom” (Mango, 1994, s. 107).

Na festiwalu Santarcangelo twórcy chcieli początkowo pokazać spektakl na cmentarzu (zob. Lombardi, [w:] Tondelli 2001, s. 241). Pomysł inspirowany był słowami Geneta, który w *L'étrange mot d'...* sugerował, by teatry budować właśnie na cmentarzach:

We współczesnych miastach jedynym miejscem – niestety, znajdującym się na peryferiach – gdzie można by zbudować teatr, jest cmentarz. Wybór przysłużyłby się zarówno miastu, jak i teatrowi. [...] Publiczność musiałaby przechodzić (aby dostać się i wydostać) wzdłuż grobów. Wyobraźmy sobie, jak widzowie po *Don Juanie* Mozarta przechodzą obok śpiących w ziemi umarłych przed powrotem do świata profanum. Ani rozmowy, ani cisza nie byłyby porównywalne do wyjścia z paryskiego teatru. Śmierć stałaby się bliższa i lżejsza, teatr groźniejszy i poważniejszy (Genet, 1968, s. 14).

Cmentarz dla Geneta był nie tylko miejscem, gdzie odpoczywają zmarli, ale też, jak podkreśla Michel Corvin, miejscem rytuałów związanych ze śmiercią, która obsesyjnie powraca w twórczości autora *Pokojówek*⁴. W spektaklu Magazzini tytułowy Tanger to właśnie miejsce graniczne, miasto – według Sandro Lombardiego – o „pozaziemskiej atmosferze” (za: Mango 1994, s. 110)⁵, przez lata strefa międzynarodowa, zawieszona „pomiędzy”, legendarna mekka artystów, pisarzy, szpiegów, przemytników, oszustów i wyrzutków, utrwalona w powieściach i filmach. Miasto, w którym Burroughs pisał *Nagi lunch*, do którego podróżowali Genet i Fassbinder. Według Geneta, to „jaskinia przestępców, gdzie gra idzie o tajne plany wszystkich armii świata” (Genet, 2004, s. 64). To również „brama do innego kontynentu, przez którą przenika się w Conradowskie jądro ciemności, ku ziemi niczyjej, gdzie można wymknąć się z porządku białej cywilizacji” – jak pisał w recenzji ze spektaklu w 1984 roku Gianni Manzella (cyt. za: Mango, 1984, s. 110)⁶. Jeden z ostatnich obrazów przedstawienia to Genet grający w rosyjską ruletkę z Madame Porte, portiera della Morte (Madame Porte to również nazwa

jednej z najsłynniejszych kawiarni w Tangerze) – kasjerką Cinema Lux w Tangerze. Bramą do śmierci było w spektaklu wejście do marokańskiego kina. Wybierając na miejsce pokazu cmentarz, Magazzini chcieli zderzyć słowa Geneta z rzeczywistością, sprawdzić je i w ten sposób jeszcze bardziej się do niego zbliżyć. Aktorzy jawiliby się widzom jako duchy umarłych. Podkreślałoby to znaczenie tematu śmierci w twórczości Geneta, i szerzej, związek teatru ze śmiercią.

Zespół wybrał mały, wydawałoby się, opuszczony od dwudziestu lat cmentarz na wsi, wśród pól, emanujący „silną sakralnością” (Lombardi [w:] Tondelli 2001, s. 241). Okazało się jednak, że kilka lat wcześniej miał tam miejsce pogrzeb i artyści nie uzyskali zgody władz cmentarza. Wtedy zdecydowali się zagrać spektakl w rzeźni – miejscu również związanym ze śmiercią, ale uruchamiającym inny kontekst. Rzeźnia to miejsce upodlenia i przemocy, mordu dokonywanego na bezbronnych, którego widzowie, jak Genet, mieli być świadkami.

Tym razem inspiracją była najpewniej dziesięćminutowa sekwencja masowego zabijania krów z filmu Fassbindera⁷. Otóż w *Roku 13 pełni* z 1978 roku bohaterka filmu mówi, że jako mężczyzna (główna postać to transwestyta) pracowała w rzeźni. W następnej scenie przenosimy się do fabryki, gdzie odbywa się przemysłowa produkcja wołowiny. Rzeźnicy siłą wpychają krowy w maszynę i strzelają im w łeb, a następnie wieszają na hakach. Gdy krowy wiszą łbami w dół, rzeźnicy podcinają im gardła, by usunąć z ich ciała krew. Wykrwawione ciała odziera się ze skóry i tnie. Postaci Fassbindera przechodzą, niemal niedostrzegalnie, wśród pracujących rzeźników, a Erwin/Elwira w monologu, który słyszymy głównie z offu, wspomina swój związek, jego szczęśliwe i trudne chwile, cytując końcowe fragmenty dramatu *Torquato Tasso* Goethego, które powtarzała ze swoim partnerem aktorem. To słowa pełne rezygnacji i bólu. Film Fassbindera jest przejmującym obrazem społecznej alienacji, miłości i pożądania, cierpienia, samotności i nieuchronności końca. Jak mówi bohaterka: rzeźnia to samo życie – krew i śmierć. Sekwencja w rzeźni zapowiada śmierć Elwiry, która pod koniec filmu popełnia samobójstwo.

Magazzini nie wpisali jednak widzów w codzienny proces produkcji, jak zrobił to Fassbinder. Owszem, zaprosili widzów do rzeźni, ale zaplanowali zabicie konia na wieczór, a więc, mimo że spektakl odbył się w rzeźni, wyjęli obraz z jego źródłowego kontekstu, by wpisać go w ramy teatru. Uczynili z niego element aktu twórczego, poddali estetyzacji.

Czy przesunięcie spektaklu na godzinę 15:00, gdy rzeźnia funkcjonowała w swoim zwykłym trybie, coś by zmieniło? Na pewno odebrałoby kilka argumentów przeciwnikom Magazzini. Wieczorem – a więc po godzinach – pracownicy rzeźni stali się, wedle teatralnej umowy, aktorami, co podkreślały media podsycające skandal. Przesunięcie czasowe nie osłabiłoby jednak siły oddziaływania spektaklu. Film jest obrazem, a nie zdarzeniem, wprowadza nieprzekraczalny dystans czasowy i percepcyjny. Tymczasem w teatrze działa sensualność żywego planu – zapach, przestrzeń, kontekst.

O filmie można dyskutować, ale nie można go przerwać, skutecznie na niego zareagować. Naiwnością Magazzini było zatem myślenie, że mechanizm, który urzekł Tiezziego w filmie Fassbindera, zadziała na tych samych zasadach w teatrze. Śmierć pokazana naturalistycznie, bez pośrednictwa konwencji osłabiającej odbiór transgresji (ekran filmowy, śmierć zagrana czy namalowana), jest ostatecznością, która skupia na sobie spojrzenie widza, do niczego nie odsyła, jak powiedziałby Ponte di Pino, jest symbolem pustym, dlatego nie można jej wpisać w porządek symboliczny spektaklu. Tak odczuł to też sam Tiezzi: to była „śmierć przyłapana na gorąco, ukazana bez pośrednictwa aktorów, którzy stali się katami teatru [...] Zabicie konia przerosło sam teatr” (Tiezzi [w:] Libero, 1985)⁸.

Magazzini od początku zależało na podkreśleniu specyfiki teatralnego przeżycia i budowaniu jego intensywności. Wiązało się to z ideą tragiczności. Otóż *Genet a Tangeri* był pierwszą częścią tryptyku zatytułowanego *La perdita di memoria* [Utrata pamięci], którego koncepcja zrodziła się z zainteresowania Tiezziego tragedią grecką, *Oresteją*. Tiezziego nie interesowała jednak tragedia jako korpus historycznych dzieł do wystawienia, lecz jako źródło tragiczności rozumianej jako przeznaczenie człowieka w epoce „śmierci Boga”, człowieka skazanego na samotność, oddzielenego od Stwórcy i reszty stworzenia. Tragiczna jest, według Tiezziego, ludzka próba odzyskania pełni, powrotu do jedności z bytem – próba ocierająca się o szaleństwo (zob. Mango 1994, s. 107). Reżyser szukał opowieści, w której ta tragiczność mogłaby wybrzmieć dzisiaj, w języku nam współczesnym. Stąd wybór Geneta na główną postać spektaklu, stąd przywołanie w nim też Antonina Artauda. Między wspomnianymi już dwiema częściami przedstawienia postać grana przez Borrowsa wypowiadała zapis legendarnej audycji radiowej Artauda *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (ocenzonej w 1947 roku) będącej świadectwem, z jednej strony, wewnętrznej rozpacz i szaleństwa autora, z drugiej – katastroficzną wizją świata II połowy XX wieku. Poprzez odwołania do współczesnej rzeczywistości, przywołanie współczesnych postaci, Tiezzi chciał uczynić tragiczność przedmiotem doświadczenia widzów. I ten aspekt podkreślał po pokazie w Riccione.

Dla człowieka współczesnego tragedia jest niemożliwa, a jedyna możliwość odnalezienia sensu tragiczności leży w codzienności. [...] Media masowe zrównały wszystko, i ten krwawy rytuał, który pokazaliśmy w Riccione, nie jest niczym innym, niż próbą przywrócenia aktowi teatralnemu jego tragiczności. Odśłonić mechanizmy śmierci, aby pokazać, że śmierć konia w teatrze jest mocniejsza od śmierci czterdziestu osób w telewizji (Tiezzi [w:] Libero, 1985).

Odśłonięcie mechanizmów śmierci poprzez zatarcie dystansu miało przywrócić teatrowi intensywność przeżycia i odróżnić akt teatralny od innych języków przekazu. To przeżycie to rodzaj „piety, współczucia w znaczeniu



doświadczenia cierpienia [*patire*], wspólnego odczuwania”. Według Tiezziego, zadaniem artysty jest stworzenie sytuacji, „w której aktorzy i widzowie staliby się jednym ciałem”, takim, które „bierze wdech w tym samym momencie”. (Tiezzi [w:] Tondelli, 2001, s. 237-238). Wydaje się jednak, że Magazzini sami byli zaskoczeni siłą szoku wywołanego widokiem zabijanego konia. W oświadczeniu sformułowanym i opublikowanym we wrześniu 1985 roku, gdy prasowa burza już nieco ucichła, zespół tak się tłumaczył:

Wiemy, i udowodniliśmy w ciągu wielu trudnych lat naszej działalności, że teatr jest miejscem fikcji i że emocja w teatrze jest wyjątkowa, ponieważ pojawia się wewnątrz fikcyjnego kodu. Zabijanie zwierząt, niewpisujące się w żaden kod (nawet teatralny, jakim jest *corrida*) i pokazane w całej swojej codziennej, nagiej surowości, jest aktem, który rani najgłębiej. Naszym błędem była wiara, że publiczność ta, obecna i nieobecna, zrozumie dokonane przez nas połączenie. [...] Jednak zderzenie języka symbolicznego charakteryzującego ekspresję artystyczną z surowością rzeczywistości wywołało zwarcie emocjonalne: w nas, którzyśmy tam byli, w tych, których tam nie było (Magazzini Criminali, 1985).

Czy używając określenia „zwarcie emocjonalne” Magazzini sugerowało, że niezrozumienie ich gestu wynikało z niezrozumienia symbolicznego języka sztuki, czy raczej, że porządek symboliczny i rzeczywistość tak ostateczna jak śmierć okazały się wzajemnie wykluczające? A może, że efekty prawdziwie silnego zwarcia są niemożliwe do przewidzenia i mogą wywołać niekontrolowane skutki?

Nietrudno wyobrazić sobie emocje widzów w Riccione: oscylujące od ciekawości, przez wstręt i przerażenie, po złość i oburzenie. Publiczność *Genet a Tangeri* została ustawiona pomiędzy zasadami estetyki i etyki, co musiało wywołać emocjonalny konflikt, z którego nie dało się wybrnąć poprzez odwołanie do tradycyjnych norm estetycznych. Tymczasem w tekstach Pontego di Pino i Ugo Volliego to tradycyjna estetyka była punktem wyjścia do oceny przedstawienia. Problem zderzenia porządku obecności i reprezentacji nazwał natomiast w swojej recenzji Gianfranco Capitta, również w „Il Manifesto”. Według niego, w Riccione fikcja i rzeczywistość „zrównały się” ze sobą, co zrodziło napięcie zarówno w aktorach, którzy występowali wobec naprawdę przelewanej krwi, jak i w widzach. Ze względu na to odchylenie od normy działania Magazzini nie można uznać za „poprawne”.

Banalna w mięsożernym społeczeństwie przemoc już nie reprezentowana, ale przeżyta, była najbardziej ostateczna, jaką można było sobie wyobrazić. Od tego trzeba by wyjść, aby przededefiniować relację między fikcją a rzeczywistością (Capitta, 1985).

Capitta podkreślał zatem niejednoznaczność teatralnych i etycznych granic, jakie przedstawienie Magazzini ujawniło. Jego tekst ukazał się obok recenzji Pontego di Pino i Gianniego

Manzelli. W ten sposób dziennik „Il Manifesto” relacjonował debatę, jaka toczyła się w jego redakcji. Wszystkie trzy teksty, podobnie jak recenzja Volliego i innych krytyków obecnych na przedstawieniu, były pisanymi w osobistym tonie świadectwami widzów, którzy mierzyli się z tym, co zobaczyli i co nimi wstrząsnęło.

Wydarzenie społeczne

Jednak na temat pokazu w Riccione szybko zaczęli wypowiadać się dziennikarze, którzy spektaklu nie widzieli, a dyskusja przybrała formę nagonki, niemającej nic wspólnego z refleksją na temat natury teatru czy relacji między etyką i estetyką. Redaktorzy „La Repubblica” uprościli artykuł swojego recenzenta, nadając mu przyciągający uwagę tytuł: *Koń zabity przez aktora. Czy to jest teatr?*. Nie tylko nie korespondował on z tekstem, ale podawał też nieprawdziwą informację. Podobnie uczyniono w gazecie „Reporter”, w której artykuł Carla Infante zatytułowano: *Zespół teatralny zabija konia na scenie (Il Cavallo ucciso in scena, 1985)*. Co więcej, do recenzji dodano tekst autorstwa Maria Fortunato, który komentował wydarzenie na gorąco, choć nie był na przedstawieniu. Pisał m.in. o tym, że w samym środku spektaklu aktorzy przyciągają konia i strzelają mu w łeb. I krytykował widzów, że nie zaprotestowali. Te właśnie tytuły stały się podstawą tekstów w kolejnych dziennikach i tygodnikach oraz wypowiedzi w audycjach radiowych. Do sądu trafiło doniesienie o popełnieniu przestępstwa, czyli o złamaniu artykułu 727 włoskiego kodeksu karnego, mówiącego o zakazie maltretowania zwierząt. 25 lipca niemal wszystkie dzienniki wydrukowały tekst Aggeo Savioliego – wiceprzewodniczącego krajowego stowarzyszenia krytyków teatru – który oskarżał publiczność spektaklu o danie próbki „nienawiści do koni, ludzi, słowa, emocji, o zapomnieniu, że teatr jest metaforą” (za: Taviani, 1986, s. 219). Dzień później w dziennikach pojawiło się oświadczenie Lega Antivivisezionista Nazionale [Krajowy Związek Obrońców Praw Zwierząt] oskarżające miasto Riccione o przyzwolenie na akt okrucieństwa ze strony aktorów. To, co miało być doświadczeniem intymnym, zamkniętym i dostępnym tylko za zaproszeniem, nagle stało się publiczne. W lipcu 1985 roku skandalem żyły całe Włochy.

W większości kolejnych tekstów prasowych mowa była o niepotrzebnym okrucieństwie, ekshibicjonizmie śmierci, spektakularyzacji „koniecznego zła”. W „Il Resto del Carlino” przytoczono m.in. wypowiedź dyrektora turyńskiego Teatro Stabile, Ugo Gregorettiego, według którego, „głęboko reakcyjne i niehumanitarne jest jakiejkolwiek wykorzystywanie śmierci w celach widowiskowych. Stosy na placach, wieszanie czy rozstrzeliwanie ludzi miały może służyć edukacji, ale były tylko spektakularnymi pokazami w służbie wulgarności i przemocy” (*Il Cavallo...*, 1985).

W ciągu kilku dni przedmiotem publicznego sądu stali się sami twórcy, a nie podejmowany przez nich w dziele problem. Enzo Biagi w tygodniku „Panorama” pisał: „Kryminaliści? Nie, kretyni” (Biagi, 1985, s. 55). Giorgio Albertazzi w „La Repubblica”: „Przepraszam, dlaczego nie zrobicie kroku dalej,

przekonującego i ostatecznego, dlaczego [...] nie zabijecie jednego z was? [...] Odwagi..." (Albertazzi, 1985, s. 6). Giorgio Manganelli w „Il Corriere della Sera”: „A dlaczego nie spalić niewolnika?” (Manganelli, 1985, s. 15). W dzienniku partii socjalistycznej „Avanti!” dziennikarz twierdził, że skandal to tylko autopromocja Magazzini. Zespół i organizatorzy festiwalu odbierali wulgarne anonimowe listy i telefony. Pogrożki dostawali również urzędnicy w Scandicci przy Florencji, od czterech lat wynajmujący twórcom przestrzeń do pracy teatru. Gdy machina ruszyła, wypowiadający się dziennikarze, intelektualiści, artyści nie sprawdzali już, co wydarzyło się naprawdę. O wszystkim decydowały emocje. Mimo że Maria Grazia Gregori postulowała 25 lipca w „Unità”, że powinno się oddać głos osobom, które były obecne na przedstawieniu, że chodzi o spektakl trudny, wymykający się jednoznacznej ocenie, wykraczający poza przyzwyczajenia, ale daleki od „teatru, który miałby być patologiczny, przemocowy, a nawet zabójczy” (za: Taviani, 1986, s. 219), to obraz żył już własnym życiem. O wydarzeniu pisała nawet „Gazetta dello Sport”: według dziennikarza, aktorzy nie tylko zabili na scenie konia, ale też go poćwiartowali i odrąbali mu głowę, mowa była o „okropnym rytuale ofiarniczym fałszywie pojmowanej kultury” i o „złych intelektualistach od zawsze uczestniczących w degradowaniu sensu życia poprzez skupianie się na paradoksach, które nie mają nic wspólnego z rzeczywistością, a jeszcze mniej z filozofią” (za: Taviani, 1986, s. 219).

Obrona moralności mieszała się w komentarzach z obroną tradycyjnej sztuki i jej interesów. Na pierwszej stronie „Il Corriere della Sera”, dziennika centrowego, pojawił się kateryczny artykuł Roberta de Monticelli – pisarza, dziennikarza, krytyka teatralnego, który tłumaczył między innymi, dlaczego nie obejrzał spektaklu *Genet a Tangeri*: „Po obejrzeniu kilku spektakli takich grup jak Magazzini Criminali stwierdziłem, że nie mieszczą się one w granicach kultury teatralnej, której należy bronić i którą należy rozpowszechniać” (Monticelli, 1985, s. 1). Według Monticelli, recenzenci obecni na przedstawieniu w Riccione „potem je zreferowali, owszem, z pewną konsternacją, ale bez prawdziwego intelektualnego oburzenia (a więc w sposób krytyczny), na jakie podobne wydarzenie by zasługiwało”. Tekst Monticelli był manifestem zarówno przeciw teatrowi operującemu poza tekstem (nazwanemu prostym, wręcz prostackim), jak i przeciw krytykom utrzymującym, „że teatr fikcji nie ma sensu, że słowo nie ma wartości, że tekst niczemu nie służy, że dramaturgia nie jest sprawą literacką”. Przeciw krytyce wypowiadał się też reżyser Giancarlo Sepe w „Il Resto del Carlino”. Według niego, zespoły utrzymujące, że „transgresja jest celem ostatecznym sztuki”, nie mają tak naprawdę nic do powiedzenia:

A jednak sukces niektórych zespołów był wspierany i lan-sowany przez pewnych profetów i rzekomych Solonów awangardy. Przez lata siali oni zamieszanie w kulturze, aby zdobyć pozycję na rynku krajowym i dydakcję międzynarodowych festiwalu. [...] Od lat system toleruje osoby, które

swoimi wizjami doprowadziły do destrukcji mechanizmu kreacji. Proponują teraz krew i przemoc, zapraszając widzów do uczestniczenia w wulgarnościach, którymi są wypełnione ich magazyny teatralnych zbrodni (*Il Cavallo...*, 1985).

Debate szybko przerodziła się w kampanię prasową, która miała na celu odebrać zespołowi dofinansowanie. Mario Fortunato w kolejnym tekście w „Reporter” pisał o świecie, „który nie tylko pozwala na zbrodnię, toleruje ją i prowokuje, ale wręcz ją spektakularyzuje. I co więcej, za pomocą publicznych pieniędzy” (za: Taviani, 1986, s. 219). Na pierwszej stronie katolickiego tygodnika „Avvenire” Odoardo Bertani sugerował, że Magazzini „cieszą się szerokim wsparciem władz lokalnych”, a „pieniądze publiczne wyrzucono w błoto podwójnie: na lenistwo aktorów i szaloną organizację przejażdżki setki krytyków po drogach Romagnii” (Bertani 1985). Pół roku później w „Teatro / Festival” opublikował tekst, w którym twierdził, że „uczynienie z teatru aktu moralnego jest zadaniem wszystkich, którzy w nim uczestniczą, od aktora po widzów” (za: Taviani, 1986, s. 220). Również według Bertaniego:

Instytucje publiczne mają zadania edukacyjne. Ich obowiązkiem jest nieustanne kształcenie. Etyczny wymiar teatru miejskiego jest powiązany z pedagogiczną misją instytucji publicznej. Nie istnieje bez niej [...]. Polityk powinien być także papieżem teatru. Powinien myśleć o nim jak o chlebie, a nie dodatku do chleba. Przyjawszy tę religijną postawę (nie ma innej), polityk będzie tworzył dobre prawo i dbał nie-strudzenie o jego dobre zastosowanie (tamże).

W związku z prasowymi doniesieniami doszło wkrótce do debat samorządowych. W Scandicci i Santarcangelo przedstawiciele niemal wszystkich partii pisali listy w sprawie ograniczenia działalności Magazzini Criminali i festiwalu. Komisja konsultacyjna przy ministerstwie kultury zawiesiła decyzję o ich dofinansowaniu. 30 lipca Renzo Tian, członek komisji ministerialnej i przewodniczący Stowarzyszenia Krajowego Krytyków Teatru, napisał w „Messaggero” (dzienniku krajowym, najczęściej czytany w Rzymie), że festiwal taki jak Santarcangelo nie powinien dokonywać przypadkowej selekcji spektakli, że widzowie zostali oszukani, i porównywał spektakl, którego nie widział, do spektaklu, który widział w Bolonii dziesięć lat wcześniej, czyli do spektaklu „szalonego niemieckiego improwizatora o twarzy nazisty” (chodzi o Hermanna Nitscha) (za: Taviani, 1986, s. 221).

4 sierpnia w tygodniku „Panorama” pojawiła się spóźniona relacja z festiwalu Santarcangelo Franco Quadriego, krytyka cieszącego się w środowisku teatralnym bardzo dużym autorytetem. Podkreślał on, że zespołem nie kierowała chęć prowokacji, ale chęć zbliżenia się do Geneta, który był główną postacią przedstawienia. Podkreślali to również m.in. dyrektor festiwalu, któremu głos w „Il Corriere della Sera” oddał Renato Palazzo, czy Gaianni Manzella w „Il Manifesto”. Według nich, nikt, kto zna historię grupy, jej twórczość,

postawę artystyczną, nie wierzy w chęć prowokacji. Te głosy pozostały jednak bez echa.

Pominięto również list opublikowany 4 sierpnia w „La Repubblica” (przedrukowany w kolejnych dniach przez inne dzienniki), który podpisało około pięćdziesięciu intelektualistów, krytyków, artystów solidaryzujących się z Magazzini i przeciwnych oczernianiu *teatro di ricerca* na podstawie fałszywych medialnych doniesień. Pisano m.in., że „przesunięcie dyskursu na poziom moralnego potępienia narusza nienaruszalną autonomię kultury i doświadczeń sztuki i odwołuje się do pojedynczego wydarzenia, aby potępić w całości teatr eksperymentalny” (*Solidarietà con Magazzini*, 1985, s. 10). Według podpisanych, wydarzenie stało się „pretekstem do powrotu konserwatywnej kultury”. 31 sierpnia tygodnik „L'Europeo” opublikował jeszcze tekst przyszłego noblisty, Daria Fo, który z jednej strony opowiadał się przeciw sposobowi, w jaki prasa potraktowała wydarzenie, z drugiej – przeciw działaniom, których przykład dali Magazzini.

Ministerstwo nie wycofało ostatecznie dotacji, ale konsekwencje i tak okazały się dla zespołu dotkliwe. Władze lokalne w Scandicci koło Florencji, gdzie zespół miał siedzibę, zdecydowały się mu ją odebrać, zgadzając się tylko na pracę nad „pojedynczymi projektami”. Florencja, która dostała ogromne pieniądze na organizację Światowego Dnia Kultury, nie zaprosiła Magazzini do współpracy, chociaż zespół funkcjonował w środowisku jako grupa florencka. Władze regionalne Toskanii odebrały Magazzini subwencje. Zespół był marginalizowany, a nawet szykanowany, czego świadectwem może być recenzja Tommasa Chiaretiego ze spektaklu *Vita immaginaria di Paolo Uccello*, trzeciej części trylogii *La Perdita di memoria*, która ukazała się 19 października w „La Repubblica”:

Ponieważ nie mamy miejsca ani chęci, ani żadnego zobowiązania zawodowego lub, powiedzmy, kulturalnego, żeby omówić spektakl Magazzini Criminali, nie omawiamy go. Powiemy tylko, że względu na funkcję tej rubryki, że chodzi o wyobrażony portret Paola Uccella inspirowany Marcelem Schwobem, pomyślany jako zamknięcie pewnego rodzaju trylogii, którą otworzył Genet a *Tangeri* i *Ritratto dell'attore da giovane*. Dodamy, że przedstawienie zagrano w jesiennym Lido, z zamkniętym Casino i Palazzo del Cinema, który otworzy się tylko na pokaz Daria Fo. Wystąpili: Federico Tiezzi, autor tak zwanego tekstu, Sandro Lombardi, Marion D'Amburgo i Julia Anzillotti. I to wszystko⁹ (Chiaretti, 1985, s. 22).

Zespół zdecydował się usunąć z nazwy przymiotnik Criminali i z całej afery wyszedł poturbowany. Jak wspominał po latach Sandro Lombardi: „Dla wszystkich był to moment dramatyczny, który zamknął nagle i boleśnie pewien cykl życia i pracy. Wszyscy stanęli wobec problemu poszukiwania nowych dróg” (Lombardi, s. 140). Wkrótce z zespołu odeszła Marion d'Amburgo, w której występ w obecności zabijanego konia wywołał wstrząs, a w następstwie – potrzebę radykalnej zmiany. Kolejny spektakl po *La perdita di memoria* Magazzini

zrealizowali wspólnie z Franco Quadrim, który wsparł zespół swoim autorytetem.

Prasową burzę, która rozpętała się wokół Magazzini Criminali, Pier Vittorio Tondelli określił jako „zabawę w rzeź, w którą zagrała niemal cała włoska krytyka” (Tondelli, 2001, s. 236) i w ten sposób podsumował to, co się wówczas wydarzyło:

Gdy wracam do tych wydarzeń pięć lat później, jest dla mnie jasne, że pozwoliliśmy odegrać Magazzini rolę kozła ofiarnego. W lecie 1985 roku dla wielu było oczywiste, że wystąpienia obwiniające zespół, ostracyzujące go, obrażające, niepróbujące w najmniejszym stopniu go zrozumieć, w rzeczywistości podcinały nogi całemu nowemu teatrowi, zespołom „postawangardy” czy „nowej teatralności”, które właśnie w tych latach próbowały wpisywać w tkanę spektaklu tekst literacki, nadając nowy kierunek złożonemu, wizualnemu i muzycznemu eksperymentowi, z którego się zrodziły (tamże).

Skandal ujawnił zatem istniejące we włoskim teatrze podziały. Na początku lat osiemdziesiątych wydawało się, że teatr eksperymentalny (*teatro di ricerca*, nazywany też neoawangardą lub *nuovo teatro*¹⁰), wrósł już we włoskie struktury teatralne. Początkowo, w latach sześćdziesiątych, zespoły te grały w miejscach undergroundowych, piwnicach czy garażach, ich twórcy nie mogli liczyć na państwowe subwencje. Duch eksperymentowania nie przeminął jednak wraz z ożywieniem kulturalnym charakteryzującym ten okres. W 1968 roku odbyła się konferencja w Ivrei, na której podjęto próbę systematyzacji doświadczeń eksperymentującego teatru lat sześćdziesiątych. Praktycy i teoretycy wspólnie wystąpili przeciw strukturze organizacyjnej, polityce kulturalnej i estetyce teatrów *stabili* (państwowych teatrów dramatycznych) i powołali stowarzyszenie (Associazione Nuovo Teatro), mające zająć się dystrybucją i promocją teatru eksperymentalnego. W kolejnych latach *teatro di ricerca* wypracował metody organizacji i finansowania (stałą dotację miały tylko teatry *stabili*), a w kwietniu 1985 roku Ministerstwo Turystyki i Widowisk zmieniło system dotacji i powołało FUS – Fondo Unico per lo Spettacolo, uznając *teatro di ricerca* za integralny element włoskiej struktury teatralnej¹¹.

Tondelli pisze o postawangardzie i nowej teatralności, ponieważ *teatro di ricerca* zmieniał się na przestrzeni lat. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zespoły inspirowały się estetyką pop, dyskursem postmodernistycznym, swoje spektakle kierowały do szerszej publiczności. Mówiono właśnie o postawangardzie i nowej teatralności¹². Wydawało się, że w 1985 roku miejsce nurtu poszukującego na teatralnej scenie Włoch jest już ugruntowane. Przy okazji pokazu w Riccione niechęć do *teatro di ricerca* mogła jednak wybrzmieć oficjalnie. Okazało się też, że choć cenzurę prewencyjną we Włoszech usunięto w 1962 roku, władze wykorzystywały inne środki nacisku do ograniczania działalności artystycznej niechcianych twórców¹³.

Pułapki instrumentalizacji

Magazini Criminali przywoływali śmierć w kategoriach uniwersalnych, a nie w kategoriach obrony praw zwierząt. *Post factum* podkreślali kwestię ludzkiej hipokryzji (jemy mięso, ale oburzamy się zabijaniem zwierząt, z których to mięso pochodzi), lecz kwestia praw zwierząt nie była obecna w ich dyskursie przed pokazem w Riccione, nigdy nie mieściła się też w polu ich teatralnych poszukiwań.

Tymczasem właśnie ta perspektywa, według Alfreda Todisco, usprawiedliwiłaby gest twórców. W artykule, który ukazał się 24 lipca na pierwszej stronie „Il Resto del Carlino”, autor utrzymywał:

Jeśli teatr, miejsce fikcji, która staje się bardziej realna od rzeczywistości, żeby zaistnieć, potrzebuje krwi, to znaczy, że nie ma on już racji bytu. To życie, niestety, wytwarza prawdziwe okropności. Zadaniem teatru [...] jest reprezentowanie takich okropieństw, a nie odtwarzanie ich naprawdę na scenie (Todisco, 1985).

I zastanawia się, czy Magazzini chodziło tylko o przywrócenie teatrowi mocy utraconej na rzecz mass-mediów (co Todisco uważa tylko za próbę autopromocji oraz frustrację odpływem widzów, którzy zamiast w teatrze, wolą siedzieć przez telewizorami), czy może mieli oni inny cel.

Jeśli spektakl Magazzini Criminali miałby skierować uwagę publiczności na egoizm ludzi, którzy wobec zwierząt podejmują arbitralne decyzje; jeśli udałoby mu się rozpowszechnić trochę poważania dla duszy wegetariańskiej, być może byłby jakoś użyteczny (tamże).

Taką logiką kierował się Rodrigo García w spektaklu *Accidens (matar para comer)* [Wypadki: zabić, żeby zjeść] pokazywanym w 2009 roku we Wrocławiu¹⁴. Aktor uśmiercał w nim na scenie homara. Kuchennym tasakiem kroił go na części, przyprawiał, smażył na oliwie i zjadał. Zwierzę zostało na scenie pozbawione życia w sposób, w jaki przygotowuje się je do konsumpcji w restauracjach, z tą różnicą, że na scenie aktor przymocował mu do grzbietu czuły mikrofon, dzięki czemu widzowie słyszeli odgłosy umierającego zwierzęcia.

Przedstawienie wywołało we Wrocławiu wielki skandal, a przecież w restauracjach codziennie uśmierca się homary i inne skorupiaki w jeszcze bardziej brutalny sposób. García od początku myślał o spektaklu w kontekście krytyki konsumpcjonizmu i kapitalizmu, który eksplorował w swojej twórczości od wielu lat. W *Accidens...* pokazywał, że działania, które wykonywał aktor, przeszkadzają widzom tylko na scenie i ujawniał w ten sposób naszą hipokryzję¹⁵.

Inaczej było w przypadku *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry – instalacji składającej się z rzeźby (wypchanych zwierząt – konia, psa, kota, koguta) oraz nakręconego przez artystkę filmu, rejestrującego przebieg uśmiercania

i preparowania konia¹⁶. Koń i kogut, które artystka wykorzystała, przeznaczone były na ubój. Kozyra je wykupiła i uśmierciła humanitarnie. Pies i kot były martwe, gdy je znalazła. W historii polskiej sztuki instalacja przedstawiana jest jako przykład sztuki krytycznej lat dziewięćdziesiątych. Tymczasem w 1993 roku Kozyra mówiła Arturowi Żmijewskiemu, że była to dla niej „praca ze śmiercią” (Żmijewski, 2008, s. 189); chodziło o niewidoczną, a wszeczną, obecną destrukcję, związaną również z postępującą w tym czasie chorobą nowotworową artystki, o ostateczność tej sytuacji. Gdy trzy lata później Artur Żmijewski stwierdził, że Kozyra kreuje się na „proekologiczną opiekunkę skrzywdzonych”, artystka odpowiedziała: „Usłyszałeś wersję oficjalną przeznaczoną do rozpowszechniania. W gruncie rzeczy nie wiem, co mnie ciągnie do zniszczonych ciał, do kostnicy. Może chęć świadomego obejrzenia starości i śmierci” (tamże, s. 197)¹⁷. Okazuje się, że to osobisty, egzystencjalny wymiar był dla artystki najważniejszy przy tworzeniu pracy. Jakub Dąbrowski w książce *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku* podkreśla też, że punktem wyjścia instalacji była refleksja eschatologiczna: dzieło powstało w ramach zajęć Grzegorza Kowalskiego, który zaproponował studentom pracę wokół cytatu z *Króla Ducha* Juliusza Słowackiego: „Co widzi trupa wyszklona żrenica”. Według autora, wątek społeczny instalacji pojawił się w miarę narastania medialnej krytyki¹⁸. Z wywiadu z 1993 roku wynika raczej, że wątek społeczny był obecny od początku, ale funkcjonował w tle, nie był tak wyraźnie artykułowany. Trzy lata później artystka mówiła już zdecydowanie: „Uczyniłam jego śmierć [konia] publicznym spektaklem, aby unaocznić hekatombę zwierząt” (tamże, s. 195).

To przesunięcie jest symptomatyczne. Krytyka społeczna nadaje działaniom artystów wyższy cel. Podążając za tą logiką, można by oczywiście zapytać, czy w imię obrony praw człowieka wolno zabić na scenie człowieka, w imię obrony praw kobiet – dotkliwie pobić na scenie kobietę, a w imię walki z pedofilią – zgwałcić na scenie dziecko.

Właśnie w imię wyższego dobra działała jedenaście osób, które w 2017 roku zorganizowało performans u wejścia do dawnego obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau: zadęgały na oczach turystów owcę, rozebrały się do naga i skuły łańcuchem przy bramie wejściowej, na której zawiesiły płachtę z napisem „Love” tak, by napis „Arbeit macht frei” zmienić na „Love macht frei”. W zamyśle organizatorów (w tym studenta krakowskiej ASP i łódzkiej szkoły filmowej), działanie było protestem antywojennym. Każda z osób miała na ciele wypisane nazwy miast, w których toczyła się wówczas wojna, a zabita owca miała być symbolem niewinnej ofiary wojny. Uczestnikom postawiono zarzuty zbezczeszczenia miejsca pamięci i zabicia zwierzęcia. Dwie osoby skazano na ponad rok więzienia, pozostałe na wysokie grzywny, ograniczenie wolności lub prace społeczne¹⁹. Performans został w medialnych relacjach, na Facebooku czy w komentarzach do relacji w internecie oceniony jako naiwny i głupi. Czym jednak to działanie różni się od spektakli Garcii i Tiezziego?

Owca, koń czy homar były równie bezbronne. We wszystkich trzech wydarzeniach wykorzystano zwierzę, żeby mówić o ludziach – o ciemnej stronie człowieczeństwa: spektakl Tiezziego przywoływał ludobójstwo, performans w Auschwitz – wojnę. Spektakl Garcii, może najbliższej spełnienia postulatów Todisca, traktował o ludzkiej hipokryzji, okrucieństwie i potrzebie dominacji.

Tiezzi i García instrumentalizowali zwierzę, ale ujawniali jednocześnie (poprzez sposób zabijania czy miejsce, gdzie odbywało się przedstawienie) paradoksalność całej sytuacji. Z jednej strony, zwierzę jest bytem podlegającym porządkowi prawnemu (artykuły kodeksu karnego o maltretowaniu zwierząt). Z drugiej strony – towarem, rzeczą, z którą można postąpić w sposób wobec człowieka zakazany. Zabicie zwierzęcia jest prawem i przywilejem człowieka – kapitalizowanym w jedzenie, ubiór, przyjemność. Liczy się zysk, który nie ma nic wspólnego z procesem naturalnym. Dlatego też działań Garcii i Tiezziego nie da się sprowadzić do absurdu zabijania ludzi na scenie w imię obrony praw człowieka. Zabójstwo człowieka, tortury, przemoc, gwałt są jednoznacznie uznane za zbrodnie i penalizowane. Zabicie zwierzęcia jest w określonych ramach (np. prawne warunki uboju) legalne. Mówiąc inaczej: nielegalność wynika z warunków, w jakich zabija się zwierzę, a nie z samego aktu zabicia. Performerzy w Auschwitz nie spełnili tych warunków, nie ujawnili też paradoksalnego statusu zwierzęcia, jak zrobił to Tiezzi i przede wszystkim García, którego spektakl podejmował temat relacji: człowiek – zwierzę.

Mimo że według Oliviera Ponte di Pino i Ugo Volliego, zabicie konia nie wpisywało się w porządek symboliczny, w jakim funkcjonuje spektakl, nie oznacza to, że interpretacja w ogóle nie była możliwa. Symbolizacja mogła dokonać się przecież *post factum*, kiedy emocje opadły i przyszedł czas na refleksję. Mimo to o przesłaniu spektaklu dyskutowano niewiele. Przywołani krytycy pisali głównie o formie i efekcie, zastanawiając się, czy to prawdziwy teatr. A później nie było już miejsca na analizę. Z burzy prasowej wyłonił się powierzchowny i skrótowy obraz tego, co wydarzyło się w Riccione. W obu przypadkach ujawnił się mechanizm, który blokował rozmowę o tragedii, przywoływanej przez zespół – o dokonanych przez ludzi rzeziach, w tym rzezi zwierząt, nawet jeśli intencją Magazzini nie było wypowiadanie się na temat praw istot nie-ludzkich. Przenosząc spektakl do rzeźni, nieświadomie czynili jednak śmierć zwierząt tematem przedstawienia, ujawniając niejednoznaczność teatralnych i etycznych granic, niemożność odcięcia teatru od świata zewnętrznego, jak chciałby Ponte di Pino, który mógł polemizować z teatrem, a z rzeczywistością już nie. W Riccione okazało się, że afekt odczuwany w momencie doświadczenia spektaklu przekraczającego normy wrażliwości natychmiast przykrywany jest dyskursem, który odwraca uwagę od treści przedstawienia. Może więc, paradoksalnie, ostatecznym gestem sankcjonującym etycznie to doświadczenie był rozpad zespołu? Pokaz w Riccione rozsądził system, także granice wytrzymałości twórców.

¹ Twórcy Magazzini Criminali nie ukończyli reżyserii czy teatrologii, studiowali historię sztuki i/lub filozofię, a jednocześnie brali udział w warsztatach prowadzonych przez Living Theatre, Odin Theatre czy we włoskich wykładach Jerzego Grotowskiego. W 1970 roku założyli zespół il Carozzone i występowali głównie w galeriach sztuki. W tym okresie siłą napędową ich teatru był obraz inspirowany estetyką pop. W 1979 roku zespół zmienił nazwę na Magazzini Criminali. Tworzył wówczas już nie tylko spektakle, lecz także performanse, koncerty, wideo, wydawał czasopismo i płyty. Na początku lat osiemdziesiątych zaczął konfrontować się z klasykami XX-wiecznej literatury, wprowadzając do swojego teatru tekst, odchodząc od wizualnej abstrakcji ku strukturze bardziej narracyjnej. Zob. Mango, 1994; Valentini, 2013.

² Franco Quadri pisał z kolei o „czystym pięknie aktorów”; „ostrość tego działania, pewnego siebie a delikatnego, dążącego do uświęcenia, wycofanie gestów i słów poza czas pozwalają w pewnym stopniu zrozumieć, co oznacza bycie aktorem, przynajmniej w niektórych przypadkach” (Quadri 1985, s. 17). Gianni Manzella: „Słowo odzyskuje sakralną siłę komunikacji, obnażone, bez żadnego upiększenia, poczynając od muzyki, która pojawia się jak powiew z zewnątrz. Drenaż dotyczy też gestów, usuwa każdą przesadę” (Manzella 1985, s. 8). Dla tego recenzenta, najbardziej wstrząsające nie było wcale zabicie konia, ale tekst wypowiedziany pod ścianą przez aktorów.

³ Opis pełnej wersji spektaklu na podstawie: Tiezzi, 1996 (książka zawiera scenariusz przedstawienia, wstęp Franca Quadriego, opis przedstawienia pióra Oliviera Ponte di Pino, komentarze Sandra Lombardiego i Federica Tiezziego); Mango, 1994; Valentino, 2015; oraz recenzji z przedstawienia. Scenariusz pokazu w Riccione nie istnieje.

⁴ Michel Corvin podkreśla, że cmentarz jest miejscem, gdzie dokonuje się pochówku, czyli miejscem działania. To właśnie wiąże teatr i cmentarz w *L'Étrange mot d'...*, w którym Genet koncentruje się na krematorium jako foyer „śmierci przy pracy” (Corvin, *Introduction*, [w:] Genet, 2002, s. LXII).

⁵ Sandro Lombardi [w:] Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Maria d'Amburgo, *Les liaisons dangereuses*, „Magazzini” 1984, s. 19, cyt. za: Mango, 1984, s. 110.

⁶ Gianni Manzella, *Da Kerouac a Genet*, „Magazzini” 1984 nr 7, s. 41, cyt. za: Mango, s. 110.

⁷ Dziękuję za tę sugestię Romeo Castellucciemu. Nie znalazłam odniesienia do tego filmu w recenzjach czy opisach spektaklu. Federico Tiezzi był jednak wielbicielem twórczości Fassbindera, musiał znać ją bardzo dobrze, a film wszedł na ekrany w 1978 roku. To wydaje się potwierdzać źródło inspiracji.

⁸ Federico Tiezzi cytowany przez Lucianę Libero w: Luciana Libero, *Il Cavallo al Macello. Come si difendono i Magazzini Criminali*, „Il Resto del Carlino”, 23 VII 1985.

⁹ Recenzent odwołuje się do przestrzeni weneckiego Biennale. Mimo skandalu Biennale/Teatro utrzymało prezentacje Magazzini Criminali w programie. Innym przykładem prób marginalizowania zespołu jest publikacja w „Il Corriere della Sera” wywiadu z Magazzini przeprowadzonego przez Pier Vittorio Tondelliego również przy okazji Biennale. Wywołała ona ostrą reakcję Roberta de Monticcelliego i konflikt w redakcji (zob.: Tondelli 2001, s. 236)

¹⁰ Tę nazwę promował Franco Quadri, jeden z najważniejszych włoskich krytyków teatralnych II połowy XX wieku. Zob.: Quadri 1987, s. 7.

¹¹ FUS wprowadzał m.in. trzyletni system dotacji, co zaradziło finansowej niestabilności zespołów, jednemu z głównym problemów *teatro di ricerca* w latach siedemdziesiątych.

¹² Valentina Valentini wyodrębnia pięć okresów Nuovo Teatro: 1963-1967 (od powstania teatru Gruppo 63 do konferencji w Irei); 1968-1978 (okres konsolidowania się tożsamości Nuovo Teatro); 1978-1988 (okres postmodernistyczny); 1989-1999 (działania twórców przekonanych o swoim posthumanizmie); 2000-2013 (wyjście poza spektakl i traktowanie widza jako podmiotu działania scenicznego). Zob.: Valentini, s. 18.

¹³ W 1962 roku przyjęto ustawę, która likwidowała komisję cenzorską wydającą zgodę na wystawienie dramatu (także na realizację scenariuszy filmowych). Ustawa utrzymywała jednak konieczność uzyskania licencji ze strony Ministerstwa Turystyki i Widowisk w przypadku dzieł skierowanych do widzów niepełnoletnich. Co więcej, sąd w miejscowości, w której grany był spektakl, mógł nakazać jego przerwanie, jeśli dopatrzył się w nim przekroczenia dobrych obyczajów. Dopiero w 1998 roku minister kultury Walter Veltroni całkowicie zlikwidował cenzurę w teatrze.

¹⁴ We Wrocławiu spektakl pokazywany był pod tytułem: *Wypadki: zabić, żeby żyć*. Podaję jednak dosłowne tłumaczenie. Spektakl Garcíi został zaprezentowany w programie towarzyszącym wręczeniu 13. Europejskiej Nagrody Teatralnej i Nowe Rzeczywistości Teatralne. Garcíę wyróżniono nagrodą Nowe Rzeczywistości Teatralne.

¹⁵ Na temat twórczości Rodriga Garcíi zob. Semenowicz, 2014.

¹⁶ Film dołączono w 1996 roku, w trakcie dyplomu i na wystawie *Idee poza ideologią* w CSW na przełomie 1993/1994 roku zamiast filmu funkcjonowała ulotka, w której artystka wyjaśniała proces powstawania „pomnika zwierząt”.

¹⁷ Na temat tego przesunięcia w twórczości Kozyry zob. Dąbrowski, 2014, s. 164-167.

¹⁸ Jak pokazuje Jakub Dąbrowski, przywołując również pracę Bożeny Czubak, początkowo artyści pokolenia Kozyry niechętnie komentowali rzeczywistość społeczno-polityczną. Dopiero ich późniejsza twórczość jest świadomie krytyczna. Zob.: Dąbrowski, 2014, s. 164 i 167.

¹⁹ O performansie pisano m.in. na portalach Wyborcza.pl, Krytykapolityczna.pl, Dziennik.pl, Onet.pl, wpolityce, Wykop, mówiono o nim w TVN24, PolsatNews. Zob. m.in. Gzyra, 2017, Grzesiczak, 2017. Wypowiedzi samych twórców na temat akcji zob. Piasecki, 2017.

Bibliografia:

Albertazzi, Giorgio, „Magazzini” non pentitevi, „La Repubblica” 27 VII 1985.
Bertani, Odoardo, *Teatro „verista” in Romagna*, „Avvenire” 25 VII 1985.
Capitta, Gianfranco, *La mossa del cavallo. Sconvolto il pubblico dal sangue di Genet*, „Il Manifesto” 23 VII 1985.
Colomba, Sergio, *Come ripensare il teatro*, „Il Resto del Carlino”, 23 VII 1985.
Chiaretti, Tommaso, *Grazia bambina di Ubu*, „La Repubblica” 19 X 1985.
Dąbrowski, Jakub, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014.
Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
Fortunato Mario, *Magazzini Criminali davvero! Ucciso per fare spettacolo. Poco scandalo*, „Reporter”, 23 VII 1985.
Genet, Jean, *Oeuvres complètes*, t. IV, Gallimard, Paris 1968.

Tenże, *Théâtre complet*, Gallimard, Paris 2002.

Tenże, *Dziennik złodzieja*, przeł. P. Kamiński, Zielona Sowa, Kraków 2004.

Grzesiczak, Łukasz, *Dlaczego zabili jagnię i rozebrali się przed bramą Auschwitz? To miał być protest przeciw wojnie*, „Wyborcza.pl” (Kraków), 29 III 2017 [dostęp: 1 X 2018].

Gzyra, Darek, *Jagnię w Auschwitz*, „Krytykapolityczna.pl”, 6 IV 2017 [dostęp: 1 X 2018].

Il Cavallo ucciso in scena. Tutti d'accordo: vergogna, „Il Resto del Carlino” 25 VII 1985.

Libero, Luciana, *Il Cavallo al Macello. Come si difendono i Magazzini Criminali*, „Il Resto del Carlino”, 23 VII 1985.

Lombardi, Sandro, *Gli anni felici*, Garzanti, Milano 2004.

Magazzini, Criminali, *Genet a Tangeri: una ambientazione*, [w:] „Alfabeta” 1985 nr 76 (wrzesień).

Manganelli, Giorgio, *E perché non bruciare uno scchiavo?*, „Il Corriere della Sera”, 24 VII 1985.

Mango, Lorenzo, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Bulzoni, Roma 1994.

Manzella, Gianni, *Da Kerouac a Genet*, „Magazzini” 1984 nr 7.

Tenże, *Teatro della morte. Magazzini Criminali presentano nel mattatoio „Genet a Tangeri”*, „Il Manifesto” 23 VII 1985.

Monticelli, Roberto de, *Requiem ma non per un cavallo*, „Il Corriere della Sera”, 24 VII 1985.

Pallazzi, Renato, *Hanno ucciso un cavallo sulla scena*, „Il Corriere della Sera”, 24 VII 1985.

Piasecki, Maciek, *Rozebraliśmy się pod bramą Auschwitz i zabilśmy owcę*, „Vice.com”, 30 III 2017 [dostęp: 1 X 2018].

Ponto, di Pino Oliviero, *Genet a Tangeri nel mattatoio di Rimini. Morte del teatro. Il cavallo ucciso rompe la fiction scenica*, „Il Manifesto” 23 VII 1985.

Quadri, Franco, *Avanguardia? Nuovo Teatro*, [w:] *Le forze in campo. Per una cartografia del teatro*, Mucchi Editore, Modena 1987.

Tenże, *Genet al macello*, „Panorama” 4 VIII 1985.

Solidarietà con Magazzini, „La Repubblica”, 4 VIII 1985.

Taviani, Ferdinando, *Macello ovvero La mossa del cavallo. Come i media creano uno scandalo*, „Patalogo” 1986 nr 9. Online: <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/en/ferdinando-taviani-macello-patalogo-9-1986-2/> [dostęp: 15 IX 2018].

Tiezzi, Federico, *Perdita di memoria, una trilogia per Magazzini Criminali*, Ubublibri, Milano 1996.

Todisco, Alfredo, *Morte al mattatoio, non si uccide così anche il teatro?*, „Il Resto del Carlino”, 24 VII 1985.

Tondelli, Pier Vittorio, *Un weekend postmoderno*, Milano, Bompiani, 2001.

Valentini, Valentina, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma 2013.

Valentino, Mimma, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano 2015.

Volli, Ugo, *Il Cavallo muore ucciso dall'attore. Ma è vero teatro questo?*, „La Repubblica” 23 VII 1985.

Żmijewski, Artur, *Drżące ciała: rozmowy z artystami*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.



MARCELINA OBARSKA

O CIELE I MIĘSIE

Marcelina Obarska (marcelinaobarska@gmail.com) – absolwentka teatrologii UJ. Była researcherką w ARCH – Archival Research & Cultural Heritage The Societas Raffaello Sanzio w Atenach. Brała udział w projektach dramaturgicznych i performatywnych w Polsce i za granicą. Autorka-redaktorka działu Teatr w Culture.pl (Instytut Adama Mickiewicza). Numer ORCID: 0000-0003-4996-273X

Abstract: Marcelina Obarska. "Of the Body and Flesh: The Animals of Romeo Castellucci".

The author attempts to take a critical stance against the director's powerful self-narrative. Her skepticism toward Castellucci's trademark poetic reveals the materialist dimension of his theater, in light of which such notions as relationality, indistinguishability, simple observation, and giving the floor were revitalized and led to an open, unhampered directorial discourse, in a "thinking-out-loud" style of analysis. The article joins post-anthropocentric thought inspired by Donna Haraway, Jacques Derrida's gentleness toward animals, and Deleuze's take on the work of art in all of its relational complexity.

Key words: animal; Castellucci; relationality; materialism; post-anthropocentrism

1.

Byki rasy charolaise osiągają największą wagę i wymiary spośród wszystkich ras bydła hodowlanego – intensywnie karmione samce ważą nawet półtorej tony i mierzą do półtora metra w kłębie. Ich charakterystyczne, bardzo wyraźne i rozwinięte mięśnie pokryte są jasną (określaną jako „śmietankowa”) skórą. Zwierzęta tej rasy (zarówno samce, jak i samice) występują w międzynarodowych konkursach i zdobywają medale, są także hodowane i zabijane na mięso, cenione przez koneserów za niezwykłą teksturę i smak wynikający ze starannie prowadzonej diety, opartej na dobrej jakości ziarnach i warzywach. Byk rasy charolaise pojawia się

w inscenizacji *Mojżesza i Aarona*, nieukończonych trzyaktowej opery Arnolda Schönberga, opartej na starotestamentowej Księdze Wyjścia. Olbrzymi samiec pojawia się na scenie w trakcie drugiego aktu, reprezentując biblijnego złotego cielca. Byk wjeżdża w ustawionej na podeście, doświetlonej gablocie z pleksiglasu. Za moment zostanie wyprowadzony z niej przez dwóch ubranych na czarno opiekunów: jeden z nich podtrzymuje bok tułowia byka, drugi prowadzi go na specjalnej uprząży przypiętej do głowy zwierzęcia. Obaj mężczyźni noszą czarne rękawiczki. Wykonują koło, po czym ustawiają byka przed chórem (tłumem Izraelitów) i nagą kobietą, leżącą na scenie plecami do widowni. Tłum cofa się, a w centrum przestrzeni zostaje potężny byk i bezbronne kobiece ciało. Następuje scena składania przed złotym cielcem ofiar, która u Castellucciego staje się zrytmizowaną, choreograficzną interpretacją. Opiekunowie towarzyszą bykowi przez cały czas, kontrolując jego zachowanie. Zwierzę, zapewne zgodnie z pragnieniem reżysera, pozostaje nieruchome, byk tylko od czasu do czasu porusza niepoddającym się władzy tresera ogonem. Następnie mężczyzna asystujący z boku zwierzęcia oblewa je czarną farbą – ta zaś jest w przedstawieniu metaforą skaży języka (wcześniej obłany nią zostaje Aaron, który w Schönbergowskiej opowieści jest reprezentantem porządku symbolicznego). Farba pokrywa powoli grzbiet umaszczonego na śmietankowo byka. Po chwili opiekunowie wracają ze zwierzęciem po swoich śladach, z powrotem do przezroczystej gabloty.

Byk w inscenizacji *Mojżesza i Aarona* na podstawie utworu Schönberga jawi się jako idealny melancholik – bo, zgodnie z narracją Castellucciego, reprezentuje asybolie, a więc nie jest zdolny do wyrażenia cokolwiek za pomocą ludzkiego języka, opartego na systemie znaczących i znaczonych. Pograżenie w asybolii jest z kolei, według Julii Kristevej, cechą charakterystyczną dla kondycji melancholijnej, której źródłem jest nieznanujące ukojenia odczucie braku. Castellucci podtrzymuje definicję zwierzęcia jako istoty, której czegoś brakuje, i w jego inscenizacji *Mojżesza i Aarona* ta definicja znajduje sceniczną realizację. Opozycja władającego językiem Aarona i niemogącego wyrazić idei słowem Mojżesza, jaką podkreślił w libretcie Schönberg, jest bliska myśleniu Castellucciego. Ta dychotomia, której jest tak wierny, budzi jednak mój opór. Przeciwwstawienie języka temu, co (w potocznym rozumieniu) „metafizyczne”, jest w moich oczach, w tym konkretnym przypadku poddanym praktyce *close reading*¹, podejrzanie proste. W konsekwencji również obecność zwierzęcia na scenie w takim kontekście wydaje się otoczona mocno upraszczającym (a zarazem konsekwentnie uwznioślającym) dyskursem. Zgodnie z narracją Castellucciego, byk byłby tutaj „czystym bytem”, który ostatecznie zostaje również skażony – oblanie farbą traktuję bowiem jako przemoc porządku symbolicznego, do którego nieme zwierzę zostaje włączone. Jednocześnie jego sceniczna obecność jest silnie nacechowana znaczeniem², jako że reprezentuje on biblijną figurę złotego cielca, idola, któremu pod nieobecność Mojżesza lud mógł składać hołd. Rozpada się

spójność metanarracji Castellucciego. Byk w sposób oczywisty coś w przedstawieniu jednak komunikuje – reprezentuje obraz boga. Nie jest „czystym bytem” również dlatego, że nie wkracza na scenę sam, ale najpierw wjeżdża w gablocie, niczym obiekt z muzeum. Opiekunowie-treserzy nie opuszczają go ani na moment, dbając o to, by jego choreografia była zgodna z ustaloną partyturą. Z jednej strony jest zatem w spektaklu znakiem z porządku metafizyki, bo pojawia się jako idol – z drugiej zaś jego pojawienie się na scenie przypomina sytuację cyrkową, w której zwierzę robi efektowne wejście w asyście treserów w rękawiczkach. Jego „wkroczenie” nie jest więc czyste i nieświadome, ale zaprojektowane, stanowi część skomplikowanej operowej maszyny, w której nie ma miejsca na niewiadomą. Patrząc na potężnego byka, na jego ważące ponad tonę umięśnione ciało, zastanawiam się, czy nie jest pod wpływem środków uspokajających, które „tonizowałyby” potencjalne zagrożenie nieprzewidzianym zachowaniem. Zapytany o to Castellucci zdecydowanie zaprzecza:

To dla mnie nieakceptowalne, okropne. Ci, którzy tak mówią, nie znają zwierząt. Ten gatunek byka jest absolutnie spokojny, porusza się jak w zwolnionym tempie. [...] Byk na scenie zachowywał się całkowicie naturalnie, jak każde zwierzę, zawsze³.

Ale nie trzeba wnikliwej obserwacji, by zauważyć, że kwestia naturalności zwierzęcego zachowania staje w przypadku *Mojżesza i Aarona* pod znakiem zapytania. Byk jest tutaj częścią ogromnej produkcji i pozostaje pod nieustanną kontrolą. Wpisany w znamienne dla opery widowiskowość staje się, niestety, także ruchomą dekoracją, jednym z wielu efektownych elementów. Castellucci deklarował, że byk był dla niego niezwykle ważną obecnością ze względu na swoją „witalność i cielesność”. W rozumieniu antycznym, do którego tak często odnosi się reżyser, byłyby to fascynacja *zoe*, nieograniczonym żadnym konkretnym *bios* pierwiastkiem życia. *Animality* niesie zresztą także takie znaczenie: nie tylko „zwierzęcość”, ale także „żywołność”. Łacińskie źródło, *animus*, oznacza ducha, umysł, duszę, czucie, życie, świadomość, oddech, a więc wszelkie jakości przeciwstawione substancji cielesnej i materialnej. Ale w *Mojżeszu i Aaronie* widzę zwierzę w przytwierdzonej do ciała uprząży, ograniczającej jego naturalne ruchy. Widzę dwóch mężczyzn prowadzących je po kole w tę i z powrotem, a jednocześnie oblewających je czarną farbą. Jego witalność poddana kontroli staje się groźna, jak gdyby przyciszona. Rozrośnięte, masywne mięśnie zostają ujarzmione, włączone w scenariusz. Ale nawet przy zastosowaniu tak rozbudowanej kontroli ciało byka wzbudza niepokój, kojarzy się z możliwym niebezpieczeństwem. Nie czuję jednak, by w *Mojżeszu i Aaronie* ten potencjał został wykorzystany. Aseptyczność obecności byka, jej precyzja wpisuje zwierzę w szereg pojawiających się w operze Castellucciego znaków.

Ogromne zwierzę zostaje umieszczone w ciasnej przezroczystej klatce. Byk pojawia się na scenie jako eksponat, wyizolowany i oddzielony przedmiot do oglądania. Deleuze

w kontekście malarstwa Bacona pisał o izolacji jako o narzędziu pozwalającym uciec przed narracyjnością. Zanegować komunikatywność dzieła można, według Deleuze'a podążając za myślą Bacona, na dwa sposoby: albo kierując się ku czystej abstrakcji, albo poprzez izolację, doprowadzając do ekstremum figuralność (Deleuze, 2003, s. 6). Ta wówczas przeciwstawiona byłaby figuralności jako modelowi prostej reprezentacji (figuralność oznacza zatem radykalną ekstrakcję figury).

Izolacja jest najprostszym środkiem – potrzebnym, choć nie wystarczającym – by zerwać z reprezentacją, zaburzyć narrację, zbiec ilustracji, wyzwolić Figurę; by trzymać się faktu (tamże).

Być może to właśnie jest „czystość bytu”, o jakiej mówił Castellucci: jest ona laboratoryjną, wyizolowaną obecnością, odosobnieniem. Czystość nie jako „niezapośredniczenie” bytu i mityczna „niewinność” utrwalająca opozycję między naturą i kulturą, ale jako umiejscowienie bytu w ramie, jako jego ekstrakcja. Pleksiglasowa klatka z bykiem zostaje odsłonięta, byk zostaje wprowadzony, robi z opiekunami niewielkie koło na środku sceny, zostaje obłany farbą i wyprowadzony. W ramach wielkiej operowej maszyny jest to, być może, najwyższy stopień możliwej do osiągnięcia „czystości” i „dokładności” (*exactness*) wejścia zwierzęcia. Choć byk zostaje obsadzony w roli złotego cielca i zajmuje takie właśnie miejsce w narracji, to dzięki tej ekstremalnej i wyraźnej izolacji Castellucci tę reprezentacyjność i figuralność zaburza. Otoczony równoległością byk, niczym Lucian Freud na Baconowskim tryptyku, może zatem przypominać przedmiot laboratoryjnego badania za szkłem, ale może także zostać potraktowany jako wyabstrahowana z tła figura (kubik ze zwierzęciem pojawia się w głębi sceny, jest jak gdyby „za akcją”). Izolacja wiąże się także z niemożnością wykonania ruchu, z byciem zatrzymanym w oglądzie, w spojrzeniu. Kiedy zwierzę w asyście opiekunów opuszcza gablotę i staje przed nagą kobietą, natychmiast wytwarza się między nimi relacja. Trudno pominąć w oglądzie tego ustawienia aspekt płci. Potężne ciało samca staje naprzeciw leżącej tyłem do widowni nagiej kobiety, górując nad nią. Chór wycofuje się, pozostawiając ich na białej scenie. Skonfrontowane ze sobą wzajemnie, nieruchome ciała. Castellucci, decydując się na ten gest, dokonując takiego wyboru choreograficznego, także zmusza do pewnego spojrzenia, a na pewno do niego prowokuje. Wyprowadzenie byka z klatki, wycofanie chóru – to gesty podkreślające relację tych dwóch ciał, dwóch obecności. Reżyser robi na nią miejsce, jak gdyby mówił: „popatrzcie, spójrzcie na to”. W ten sposób wpisuje byka i jego sceniczną obecność w swój system znaczeń. Bardziej niż z jego „witalności i żywotności”, korzysta ze spektrum sensów, jakie potencjalnie jego obecność może wyprodukować. W kontekście prostej dychotomii zastosowanej przez Castellucciego w *Mojżesz i Aaronie*, której podstawą jest libretto Schönberga, pojawieniu się byka towarzyszą łatwe,

„przedustawne” asocjacje. Jeżeli głównym tematem i sednem tego przedstawienia jest napięcie między językiem a obrazem, między niewyraźnym i symbolicznym, to zwierzę w tej konstelacji zostaje automatycznie uplasowane po stronie tego, co semiotyczne, „pozajęzykowe”. Jego sceniczna bytność zostaje osadzona w systemie znaczeń, uwikłana w interpretację. Powiedziałabym nawet, na podstawie obecności byka w *Mojżesz i Aaronie*, że Castellucci nie tyle pracuje z kształtem, ile z konturem danego ciała; nie z trójwymiarową bryłą, jaką jest ciało, ale z dwuwymiarowym obrazem i skojarzeniem, jakie ono wywołuje⁴.

Podczas obserwacji zauważam pewien konflikt: potężny samiec jest poddany kontroli, jego nieruchome ciało jest obiektem przemocy, bo za taką uznać można gest obłania go farbą (zwierzę nie może się bronić, bo jest na uwięzi). Być może był, jak deklaruje reżyser, „królem” (cokolwiek to znaczy) w procesie przygotowań, ale tu jest zwierzęciem, którego każdy krok zgodny jest z uprzednio przygotowaną konstrukcją. Byk gra według partytury. Castellucci angażuje jego ciało, ale podporządkowuje je swojej wizji. Oczywiście, zaznacza, że pełna kontrola nie jest możliwa – ale podobnie jest przecież w przypadku aktorów. Na tym poziomie instrukcje kierowane ku aktorom-ludziom i te kierowane ku zwierzętom pozostają taką samą częścią struktury władzy. Twierdzenie, że „nie da się zwierzęcia w pełni poddać kontroli”, jest niczym retoryczna gra, która legitymizuje wprężenie go – z pełnym narażeniem jego systemu nerwowego – do ogromnego mechanizmu dzieła sztuki. Jest osadzonym w języku usprawiedliwieniem użycia zwierzęcia jako znaku: „Chcę go mieć, jest mi potrzebny do mojej konstrukcji”. Tak samo, jak w *Orestei* potrzebne są ciała anorektyków i otyłych. Castellucci myśli o kształcie, nie o witalności. Tworzy dymną zasłonę, przez którą zaczynam postrzegać jego korzystanie ze zwierząt jako moralnie „lepsze” od innych przypadków artystycznego gestu tego rodzaju. Ta narracja to pułapka.

Patrząc na byka, zastanawiam się także, jak czuje się to ogromne, majestatyczne zwierzę w obezwładniającej maszynie spektaklu, przy którym pracowało kilkadziesiąt osób. Przygotowując operę, Castellucci zabiegał o obecność tego zwierzęcia. Proces angażowania go do spektaklu był długi, skomplikowany i, jak mówi reżyser, „dziwny”. Zwierzę mogło na wczesnym etapie produkcji oswoić się z operową muzyką, której słuchało w swoim miejscu zamieszkania we Francji. Następnie przeprowadzono testy ze światłami i aktorami – wszystko po to, by zminimalizować stres i szok. Castellucci długo przekonywał do swojej decyzji zarówno producentów, pracowników technicznych, operowego intendentów, jak i aktorów i członków chóru, spośród których część wykazywała zwierzęce fobie o różnym nasileniu (to zresztą interesujące, że strach jako ryzyko zaangażowania zwierzęcia do spektaklu pojawiał się po obu stronach tej relacji. Dostrzegam w tym fakcie część procesu uwspólniania pola, tu: uwspólniania pola strachu, zagrożenia, niepewności). Obecność byka była dla Castellucciego koniecznością – nieodzowną częścią scenariusza i obmyślanej konstrukcji scenicznej. Wątpliwości

dotyczące tego gestu miały nie tylko naturę etyczną i techniczną, ale i ekonomiczną – występ byka (jego wypożyczenie z hodowli oraz zapewnienie mu odpowiedniej opieki) wiązał się z olbrzymimi kosztami⁵. Ostatecznie reżyser postawił na swoim. Deklarował także, że jego etyczny niepokój nie dotyczył zespołu, lecz zwierzęcia, „bo ono jest niewinne”⁶. Jednocześnie nazywa byka „królem” i „gwiazdą”, ze względu na troskę, jaką był otaczany w procesie produkcji – to jednak nie wydaje się niczym wyjątkowym; gdyby spojrzeć na całą sytuację pragmatycznie, nie mogło być inaczej w przypadku ważącego ponad tonę byka zaangażowanego w przedsięwzięcie o takim rozmachu. Zabieganie o jego obecność było także przecież częścią realizacji reżyserskiego planu. Byk miał spełnić konkretne wymagania.

2.

Według Rancière’a, sztuka dotyka polityki, kiedy staje się operacyjna, to znaczy, kiedy „działa, dzieląc na nowo przestrzeń materialną i symboliczną” (Rancière, 2007, s. 24). W ten sposób wydarzenie estetyczne, w tym teatralne, staje się rodzajem działania militarnego – związanego z negocjowaniem terytorium. Nie ma, zdaniem Rancière’a, sprzeczności między modernistyczną wizją sztuki dla sztuki i relacyjną ideą sztuki jako próby rekonfiguracji wspólnoty. Są to dwie formy podziału zmysłowości, dwa powiązane ze sobą modusy obecności ciał w przestrzeni i czasie (zob.; tamże, s. 26). Teatr zatem zarówno wytwarza, jak i dzieli postrzegalne, ponieważ jest tożsamy z systemem działań w przestrzeni. To interesujące w kontekście myślenia o wspólnotowości doświadczenia teatralnego – Castellucci widzi je jako zbiorowe doświadczenie mitycznego pochodzu⁷, Rancière wskazuje natomiast na poetyczny wymiar teatru, który, jako medium, ustanawia wspólnotę w procesie dzielenia. Jak sfera nierozróżnialności oznacza wspólne pole w różnicy, nie stopienie w jedno – tak polityczna wspólnota teatru nie wytwarza się w poczuciu identyfikacji i fantazmatycznej jedności, ale właśnie w praktyce podziału, wytyczania i uznawania granic. To nie przestrzeń jest wspólna, ale proces dzielenia. Takie myślenie zrywa też z postrzeganiem miejsca teatralnego jako „domu”, w którym panuje zasada równości i współodpowiedzialności. Teatr nie jest bezpiecznym miejscem, ale sferą działań militarnych, która organizuje zbiorowość nietrwałą i płynną (tak mówi o teatralnej widowni Samuel Weber, który dostrzega w tej cesze polityczną słabość takiej efemerycznej wspólnoty (Weber, 2009, s. 3).

Castellucci zdecydowanie i radykalnie dystansuje się od polityczności sztuki, pozostaje podejrzliwy wobec artystów zaangażowanych w działania społeczne. Jednak w rzeczywistości artysta stosuje szereg praktyk dopuszczania i izolowania, oddzielania i wytyczania granic. Działania te są w jego sztuce intensywnie obecne, choć ukrywane za zasłoną – nierzadko dosłownie (warto wziąć pod uwagę kulturowe i tradycyjne znaczenie półprzezroczystej przesłony, welonu na kobiecej twarzy; to ochrona przed pożądanymi spojrzeniami, symbol niewinności i przynależności do innego,

„czystego” świata). Jednocześnie, poprzez angażowanie zwierząt do swoich produkcji, Castellucci mimowolnie wprowadza swój teatr w sferę otwartej i żywej debaty nad podmiotowością nie-ludzkich zwierząt. Jego sztuka wykracza poza zwarte ramy jego własnej narracji i produkuje kontekst. Co więcej, Castellucci mówiąc, że „ludzie żyjący w mieście nie rozumieją zwierząt”⁸, sam wprowadza wątek polityczności, ponieważ odnosi się do *polis*, do wspólnoty obywateli. Samo użycie nomenklatury militarnej ma moc uwikłania sztuki w ten porządek, jeśli za definicję polityki uznać działania prowadzące do zdobycia i utrzymania władzy. Teatr Castellucciego jest więc na wielu poziomach zaangażowany politycznie, choć, rzecz jasna, nie w sposób publicystyczny i literalny. Ponownie: zwierzę na scenie nie może być więc do końca ontologicznie „czyste”. Nie wprowadza się go na scenę bezkarnie. Asocjacje pojawiają się natychmiast i swobodnie łączą estetyczne obrazy z pozornie „zewnętrznym” medialnym strumieniem, dotyczącym dzisiejszej relacji człowieka z innymi zwierzętami. Nawet jeśli artysta nie chce niczego komunikować, nie ma wpływu na skojarzenia wyłaniające się w relacji widza ze scenicznymi fenomenami (w tej relacji reżyser jest słabym ogniwem). Nie jest także w stanie kontrolować reakcji społecznych, takich jak petycje czy protesty. Radykalne oddzielanie użytych figur i znaków od świata bieżących wydarzeń jest niemal fałszywym gestem ekstremalnej estetyzacji swoich prac. Dokonanie dosłownego, fizycznego oddzielenia spektaklu teatralnego półprzezroczystą zasłoną, jakiej używa Castellucci, jest jak próba ochrony sztuki poprzez izolację: wyjęcie jej z czasu i odseparowanie w przestrzeni. Tak jakby Castellucci organizował święto umykające ramowaniu codzienności. To jednak utopijna wizja z porządku myślenia życzeniowego. Podział na teatr „publicystyczny”, używający poetyki programu informacyjnego i wprost odnoszący się do faktów historycznych i bieżących wydarzeń, oraz na „teatr obrazu” posługujący się metaforą, jest upraszczającą, szkodliwą kalką interpretacyjną, prymitywizującą ogląd dzieł sztuki. Mocne, binarne opozycje, nadające wyborom artystycznym kontrastujące etykiety, pozwalają poruszać się po płaszczyźnie pozorów, bo każde widowisko jest wydarzeniem tak estetycznym, jak i politycznym, funkcjonującym jednocześnie w obu tych porządkach, jako że każde zajmuje pewne stanowisko, ustanawia własne terytorium na szerokim planie. Wracając do Rancière’a: nie zawsze istniała polityka, ale zawsze istniała władza (por.: Rancière, 2007, s. 27). W świetle takiego myślenia uwidatniony zostaje agonistyczny wymiar kultury, w którym każda wypowiedź artystyczna jest równoznaczna z aktem wkroczenia na pole walki.

Mam wrażenie, że Castellucci polityczność sztuki (rozumianą jako komentowanie bieżących wydarzeń) widzi jako skazę, do jakiej teatr nie powinien się zniżać. Sztukę uważa za uprzednią i silniejszą wobec polityki. Teatr, według niego, nie powinien komentować rzeczywistości także dlatego, że nie jest w stanie jej naprawić ani wpłynąć na warunki życia człowieka. Ale teatr nie istnieje, jak chciałby Castellucci, „poza czasem”⁹. Nie da się go w sterylnych

warunkach przeprowadzić jako proces o zamkniętym, odrębnym obiegu. „Poza czasem” nie istnieje także zwierzę, które dla reżysera jest niczym posłaniec ze świata „nieskażonego” aktualnością przekazywaną za pomocą języka. Jeśli, jak twierdzi Castellucci, grecka tragedia była „laboratorium *polis*”, ponieważ, przepracowując na scenie agresję i przemoc, łagodziła potencjalne napięcia w obrębie wspólnoty¹⁰ – to wobec tej referencji trudno uznać jego teatr jedynie za estetyczne narzędzie, służące do kontaktu z widzom teatralnym. Castellucci nieustannie obiera antyczną Grecję za punkt odniesienia, to pozwala jednak rozważać jego twórczość w niechętnie poruszonym przez artystę kontekście.

Protesty społeczne jasno pokazały, że sztuka wpływa także na tych, którzy nie są jej odbiorcami. Tego doświadczyliśmy przez ostatnie lata w Polsce – przy okazji *Golgoty Picnic*, *Śmierci i dziewczyny* oraz *Kłótni* – i tego doświadczył Castellucci, gdy obrońcy praw zwierząt sprzeciwiali się obecności byka na operowej scenie. To dowód na polityczną i społeczną sprawczość teatru – nie jako miejsca estetycznej reprezentacji, ale jako wspomniane laboratorium nastrojów zbiorowości i przestrzeni negocjacji terytorium.

3.

Gdzie jest w tym wszystkim zwierzę? Powracam do obecnego w *Mojżesz i Aaronie* byka, którego sceniczna obecność wywołała chyba największe kontrowersje. Jego ciało jest przedmiotem sporu. Jego ciało zostało wynajęte z hodowli, opłacone, przetransportowane. Myślę o jego ciele i o układzie nerwowym narażonym na mnogość bodźców. Jednocześnie zdaję sobie sprawę z tego, że niewiele o nim wiem. Nie wiem, jakie są dokładnie warunki jego codziennego życia i jak na poziomie neurologicznym byk reaguje na to, co spotyka go na scenie. Stąd teza, że zwierzę „nie należy” do przestrzeni sceny, może zostać łatwo podważona. Zresztą takie myślenie petryfikowałoby tylko podział na odrębne sfery natury i kultury; takie myślenie wytwarza też w sposób sztuczny sfery obcości. Zwierzę nie jest „obcym” na scenie, tak jak nie jest nim człowiek na szczycie góry. Przynależność może zaistnieć tylko pod warunkiem istnienia pewnej spójnej całości – częścią jakiego ekosystemu jest w takim razie ten podróżujący wraz ze spektaklem operowym byk? Easy Rider, bo takie imię nosił samiec wynajęty z francuskiej hodowli Jeana-Philippe’a Varina, jest czempionem, co oznacza, że transport, obecność ludzi, błysk fleszów fotograficznych i hałas nie są dla niego sytuacją nową. Easy Rider nie żyje na wolności w tym sensie, że nie został schwytany w celach artystycznych. Jego życie i tak podlega na co dzień władzy człowieka, zostało przez niego zawłaszczone. Występ w operze (choć, oczywiście, jest wydarzeniem wyjątkowym, bo rzadkim) zdaje się kontynuacją drogi, jaką przechodzi byk-czempion. Ale argument etyczny, mówiący, że zwierzę wprowadzone na scenę cierpi, także jest zawłaszczeniem – tyle że dotyczącym sfery emocjonalnej. Skąd wiemy, że zwierzę oblewane w przedstawieniu farbą cierpi? Jeden z artykułów w niemieckim dzienniku *Die Welt* nosił żartobliwy tytuł,

sugerujący, że dla zwierzęcia sama Schönbergowska dodekafonia jest zapewne prawdziwą torturą. Protesty przeciwko obecności Easy Ridera w przedstawieniu Castellucciego miały miejsce zarówno w Paryżu (premiera przedstawienia miała miejsce 20 października 2015 roku w Operze Paryskiej), jak i w Madrycie (koproducentem spektaklu był Teatro Real). Narzekali także artyści – tancerz Josua Hoffalt zauważył, że byk dostaje za każdy występ tyle, ile on i jego koledzy zarabiają w miesiąc¹¹. We Francji zebrano ponad trzydzieści tysięcy podpisów pod petycją *on-line*, zaadresowaną bezpośrednio do ówczesnej minister kultury, Fleur Pellerin – wirtualny list bezskutecznie wzywał do zaprzestania eksploatacji zwierzęcia w przedstawieniu. Opera Paryska wystosowała wówczas oficjalne oświadczenie, dementujące twierdzenie, jakoby w trakcie pracy nad *Mojżeszem i Aaronem* dochodziło do pogwałcenia praw zwierzęcia (chodziło, między innymi, o podejrzenie podania bykowi trankwilizatorów). Wobec kontrowersji Castellucci zdecydował się wystosować własny list otwarty, w którym w charakterystyczny dla siebie sposób tłumaczy swoje decyzje artystyczne. Trudno powiedzieć, do kogo w zamyśle skierowane są te słowa i kogo miałyby przekonać – formułą otwartego listu Castellucci niejako broni się przed wejściem w porządek aktualności, codzienności; staje na progu tego porządku, ale chce pozostać artystą, który wypowiada się poprzez dzieło i własną upoetyzowaną narrację. List jest zatem częścią jego kreacji, tym też jest język tego oświadczenia.

Castellucci w rozmowie ze mną¹² twierdził stanowczo, że zwierzę było dobrze traktowane, niczym gwiazda – ale protesty nie dotyczyły przecież jedynie przypuszczalnego potraktowania byka środkami uspokajającymi, lecz w ogóle kwestii wykorzystywania zwierzęcia w imię sztuki i rozrywki. Eksploatacja zwierząt jako taka (nawet w „dobrej wierze”) jest zjawiskiem, przeciwko któremu opowiadają się obrońcy praw zwierząt i weganie. Twórcy petycji oświadczyli, że zwierzęta nie istnieją po to, by zaspokajać nasze interesy, a więc opowiadali się przeciwko przedmiotowemu traktowaniu zwierząt w ogóle, nawet przy zachowaniu sterylności, bezpieczeństwa i przy poszanowaniu regulacji prawnych. W swoim liście otwartym Castellucci twierdzi, że teatr nie powinien być postrzegany jako miejsce rozrywki, ale „ostatnia świątynia, w której ludzie i zwierzęta funkcjonują razem”¹³. Ale reżyser dostrzega także niebezpieczeństwo czające się w otoczeniu zwierząt szczególną troską: także tutaj widzi pelzającą przemoc. Jeśli uznajemy, że zwierzę potrzebuje naszej ochrony – automatycznie tworzymy hierarchiczną relację, w której to człowiek jest istotą nadrzędną, dowodzącą, wiedzącą, jak i w jakich warunkach zwierzę powinno żyć. To ma na myśli Castellucci twierdząc, że miasto nie rozumie dziś zwierząt i ich natury. Jednocześnie wypowiada się tak, jakby on sam posiadał pewną tajemną wiedzę, dzięki której jest w stanie odczytywać ze zwierzęcego wzroku strach przed wejściem na scenę lub chęć występu. Wytwarza barierę między sobą a „miastem”¹⁴, które wzbudzają jego artystyczne pomysły. To bardzo przestrzenne, topograficzne myślenie: jego teatr

jako miejsce zjednoczenia ludzi i zwierząt, wyśniona kraina, w której bez języka „rozumie się” zwierzęta, koegzystuje się z nimi; jako enklawa na wrogim terenie. Castellucci obiecuje (i zapowiada) powrót do bliżej nieokreślonego stanu „pierwotnej jedności”. Według niego, współczesne warunki życia doprowadziły do utraty bliskości ze zwierzętami – a on poprzez teatr dokonuje próby restaurowania uwspólnionego pola. Wytwarza tym samym mit swojego teatru. Projektuje też emblematyczny melancholijny obraz, atmosferę braku, pociągającą za sobą potrzebę powrotu.

Castellucci występuje przeciwko myśleniu, uznającemu człowieka za „wybawcę” zwierząt, który będzie decydował, co jest dla podległych mu istot najwłaściwsze. Nie zgadza się na występowanie w obronie zwierząt, w czym widzi przyczynę do ustanowienia podrzędnej relacji. Jego list można postrzegać jako oświadczenie, że zwierzęta nie potrzebują naszej pomocy. To my potrzebujemy bliskości zwierząt. Być może jego władza jest instytucjonalnym minimum, niezbędnym do podjęcia próby opisywanego powrotu. Nie mogę się jednak – po raz kolejny – oprzeć wrażeniu, że to jego retoryka ma performatywną moc; jego teatr zaczynam postrzegać raczej jako relief. O ciele i o mięsie więcej mówi mi dwuwymiarowe malarstwo Bacona niż spektakl, w którym ciało jest realnie obecne. To nagle intuicja, ale postanawiam pójść za nią (i jeszcze do niej powrócę).

4.

Według Castellucciego, zwierzę odwiedza nas, nawiedza nasze życia, żeby nadać im mityczny sens we wspólnym przeznaczeniu (jakim jest przeznaczenie ku śmierci). Twierdzi, że potrzebujemy obecności żywych zwierząt w bliskości, także po to, by nauczyć się akceptacji i komunikacji na innym poziomie niż dostępny nam język. Castellucci mówi więc o pewnym niezrozumieniu, z którego wynika sprzeciw dla obecności byka w *Mojżeszu i Aaronie*. W swoim liście oświadcza, że w istocie potrzebujemy zwierząt, ale nie jako rozrywkowych obiektów (co mu zarzucano), tylko jako posłańców zoe i towarzyszy w marszu ku śmierci. W ten sposób zwierzę na scenie jest przez Castellucciego przedstawiane jako medium, przekazujące w sposób niewerbalny wiedzę na temat życia człowieka. Zwierzę, według niego, rozświeśla poznanie, przywołując tajemniczne, mityczne, zapomniane przez miasto pierwiastki. W ten sposób może być postrzegane jako pasterz, w ten sposób interpretować możemy wspomnianą odwróconą podległość. Castellucci lubi zresztą tego rodzaju interesujące subwersje w myśleniu: teatr, jak mówi, jest nie od pokazywania, a od ukrywania; człowiek jawi się jako pokorny uczeń zwierzęcia¹⁵. Te kontrintuicyjne tezy mają w sobie, oczywiście, coś zwodniczego. Pojawia się pytanie, dlaczego mamy w ogóle utrzymywać w mocy jakąkolwiek relację władzy. Przecież retoryczne odwrócenie podległości może być w zasadzie niczym innym, jak kojącym sumienie utrwalaniem hierarchii. Dlaczego traktowanie zwierzęcia poważnie, oddanie mu pola nie może pociągać za sobą sytuacji wzajemnego uczenia się od siebie? Czym więcej – poza retoryką – jest deklaracja

„odwrócenia podległości”? Jak twierdziła Antoinette Foque w kontekście mieszczańskiego feminizmu, odwrócenie nie ułatwia przejścia do innego rodzaju struktury (zob.: hooks, 2013, s. 37). Paradoksalnie, obraz zwierzęcia zyskującego na scenie symboliczną przewagę nad człowiekiem jest obrazem skonstruowanym przez człowieka. Psy rzucają się na Castellucciego na sygnał i na sygnał odchodzą. Podobnie byk: jego choreografia jest w pełni zaprojektowana i wykonana, w oczywisty i jawny sposób to on jest tutaj podległy. Jeśli mamy do czynienia z „odwróconą podległością” na scenie, to jest to fenomen sfabrykowany. Jest tak, jakby Castellucci wyznaczał retorycznie przestrzeń zwierzęcej wolności; jakby w obszarze języka lokował oddanie zaangażowanym zwierzętom pola.

Zastanawiam się też, jak Castellucci widzi realizację rytualnej wspólnoty ludzi i zwierząt w sytuacji, gdy jego przedstawienia odbywają się przeważnie w przestrzeniach wielkich, renomowanych instytucji, zachowujących wszelkie elementy teatralnej konwencji (a nawet konwenansu); zastanawiam się, gdzie, według niego, odbywa się ten rytuał. Tu właśnie widzę groźbę, o jakiej mówiłam w kontekście anektującej autonarracji Castellucciego. Pierwsze zetknięcie z jego słowami wywołuje moją zgodę, często rodzaj poznawczej ekscytacji, dopiero przy bliższym przyjrzeniu się i w pewnym sensie podejrzliwej analizie jego słów zauważam, że to, co mówi reżyser, nie przystaje do tego, co widzę. Takie „rozczytywanie” narracji Castellucciego, paradoksalnie, zbliża mnie do jego twórczości, nie jest aktem kontry mającej udowodnić, że reżyser „ma rację” lub nie. Dekonstruuje jego poetycką wykładnię, bo nie mogę jej w swoim myśleniu pominąć, a zarazem nie mogę ograniczać swoich analiz poprzez przyłgnięcie do jego dyskursu. Ale widzę ten gest jako pozytywny. Narracja Castellucciego obciąża zwierzę, które angażuje on do spektaklu; wyznacza mu bardzo poważne zadanie, jakim jest zmiana postrzegania własnego istnienia we wspólnym dążeniu do śmierci. Wydaje mi się, że tę „wspólność” lepiej oddaje język angielski poprzez różnicę między przymiotnikami *mutual* (wzajemnie odczuwany, obopólny) i *common* (wspólny, ale i powszechny). To znaczeniowy niuans, ale, moim zdaniem, niezwykle istotny. To, co jest *mutual*, jest dzielone przez obie strony relacji, wytwarza pewne pole relacyjnej intymności. Oglądając spektakl, mogę tej wspólnoty doświadczyć, ale jest ona dla mnie czymś „słabym”¹⁶ – prywatnym, niewielkim. Ale w Teatro Real nie miałam wrażenia, że oto biorę udział we „wspólnym rytuale ludzi i zwierząt” – warunki operowe nie sprzyjają budowaniu tego rodzaju granicznych doświadczeń. Opera nie jest czymś odrębnym wobec miasta jako pewnego projektu – jest jego inherentną częścią, regulowaną przez miasto. Tajemny rytuał odbywa się w słowach. Jest piękny, ale pozostaje w słowach, jest wielkim marzeniem Castellucciego, ale dla mnie jest allotopią – wydarzającą się równolegle do przedstawienia i usytuowaną w narracji fantazmatyczną konstrukcją. I tak jak allotopia – nie jest to konstrukcja fałszywa czy prawdziwa, ale równoległa, jest zbudowana gdzie indziej, jest innym miejscem.

Ponownie zestawiam to, co obserwuję, z pojęciem „czystego bytu” – wobec tak silnych określeń, mocujących obecność zwierzęcia w przestrzeni mitu, a relację z człowiekiem w kontekście fantazmatycznego „powrotu do przeszłości”, trudno w rzeczywistości uznać wkroczenie byka (a raczej, przede wszystkim, pojawienie się byka w pleksiglasowej klatce) za bezpośrednie i dokładne (*exact*). Jak stwierdziłam wyżej, Castellucci otacza jego obecność precyzyjnie skonstruowaną siatką znaczeń. Nie mam wrażenia, że reżyser pracuje z ciałem byka, że to ciało jest rzeczywiście obdarzone uwagą – w zestawieniu z tak mocną eksplikacją jego obecność karleje w moich oczach do rangi znaku, który ma zakodowane bardzo konkretne znaczenie.

5.

24 marca 1997 do Societas Raffaello Sanzio wpływa zaadresowany do menedżerki zespołu, Gildi Biasini, dwuzdaniowy list od organizatorów wiedeńskiego festiwalu sztuk widowiskowych Wiener Festwochen, dotyczący wypożyczenia konia do pokazu spektaklu *Juliusz Cezar*:

To jest Paula, przyjazny i doświadczony koń (brała udział w zdjęciach do filmów), może zostać wypożyczona do *Juliusza Cezara*. Pomyśleliśmy, że najłatwiej będzie wysłać zdjęcia i zapytać, co sądzicie.

Do listu dołączone były cztery wywołane z kliszy fotografie przedstawiające Paulę w stajni: dwa horyzontalne i dwa wertykalne ujęcia, pokazujące klacz z obu profili. Dostęp do tych materiałów uzyskuję, pracując w ARCH (Archival Research & Cultural Heritage) – archiwum teatru Societas Raffaello Sanzio w Atenach. To dla mnie najciekawszy dokument, na jaki natrafiam. Archiwum jest jak podszewka, jak odsłonięcie zaplecza, całych połączy realności. To, co do tej pory było przedmiotem mojego estetycznego zachwytu, staje się przestrzenią technicznej i pragmatycznej analizy. Zyskuję dostęp do śladów, jakie zostawia po sobie teatralny mechanizm. Jest to rodzaj „odczarowywania”, czyli ruch o wektorze przeciwnym do tego, jaki wyznacza metanarracja Castellucciego – on próbuje swoją opowieścią rzucać zaklęcia, tworzyć, zewnątrznie wysoce spójny i wyizolowany (z porządku polityki, aktualności, tradycji, innych dzieł sztuki), obraz swojego teatru. W obrębie jego opowieści „kulisami” byłaby konstrukcja, którą Castellucci nazywa swoją „strategią”: reżyserski plan, rodzaj scenicznej partytury, powstającej przed rozpoczęciem prób. Ale to także część wizerunku, jaki tworzy reżyser. To część kreacyjna, element dzieła. W rzeczywistości prawdziwymi kulisami jego teatru, czymś, co realnie obnaża pojętyczny i pragmatyczny wymiar funkcjonowania teatru, są e-maile, przesłane faksem listy, kosztorysy scenografii i faktury. List o klaczy imieniem Paula wywołuje rodzaj ekscytacji, a jednocześnie dostęp do niego nosi znamiona czegoś zakazanego. Na pewno analiza tego typu dokumentów stanowi część praktyki złego odczytywania, to jest niezgodnego z intencją artysty. Jest jak rozproszenie nimbu tajemnicy

i wzniosłości, i dotarcie do najbardziej podstawowych, najprostszych reguł, jakimi rządzi się organizacja spektakli Castellucciego.

Na początku list wydaje mi się zabawny – klacz o imieniu Paula jest przedmiotem oglądu, niczym modelka wybiegana do pokazu kolekcji na wybiegu. Ocena na podstawie surowych zdjęć „przyjaznego i doświadczonego konia” ma zważyć na tym, czy zostanie on zaakceptowany (bądź nie) przez twórców spektaklu. Czy również w tym przypadku zwierzę jest „królem” i „pasterzem”? W kontekście aury, jaką stara się wytworzyć Castellucci, tego rodzaju zderzenie z archiwum tworzy niemal groteskowy efekt. Reżyser zwykle bowiem bardzo chroni swój teatr, jako autarkiczne widowisko za zasłoną, tajemniczy mikrokosmos, funkcjonujący w oddzieleniu od „zewnętrznej” rzeczywistości. Obserwowanie organizacyjnych kulis umieszcza spektakl w porządku instytucjonalnym oraz – co za tym idzie – porządku władzy. W takim kontekście zaczynam postrzegać zwierzę także jako część wielkiej produkcyjnej maszyny. Co więcej, jako pozbawioną podmiotowości część scenografii, którą można poglądowo przedstawić na prostych dokumentacyjnych fotografiach, a potem zatrudnić jak narzędzie, które ma wykonać pewne ustalone zadanie. Ten rodzaj komunikacji tworzy takie wrażenie.

Praca w archiwum nie przynosi jednak wielu odkryć na polu obecności zwierząt. List dotyczący Pauli jest, jak wspomniałam, najbardziej interesującym znaleziskiem, ponieważ jest jedynym materiałem, w którym pojawia się imię zwierzęcia; w którym obraz (fotografie wywołane z kliszy) odnosi się do tego konkretnego życia. W którym *zoe* otrzymuje ramy jednostkowego *bios*. W zestawie materiałów, do których otrzymałam dostęp, zwierzęta nie są szczególnie obecne: ich obecność przemyka gdzieś między dziesiątkami stron, jest śladem – i to sprawia, że zwierzęta jawią się właśnie jako część maszyny i instytucji. Teatr Castellucciego to także Societas Raffaello Sanzio – nie tylko Dzieło, ale i formalna organizacja, której kulisy są kulisami firmy. To przestrzeń, w której – w obrębie teatralnej produkcji – sfera nierozróżnialności ujawnia się w uwspólnionym statusie między człowiekiem a zwierzęciem. Castellucci wielokrotnie podkreślał, że nie bardzo interesuje go psychika zaangażowanych aktorów i że pracuje nie z ich osobowością, ale z ciałem lub kształtem. Podobnie wypowiada się o zatrudnianych zwierzętach, z tą różnicą, że w tej narracji nagle pojawia się moment spojrzenia w oczy. Kiedy pytam reżysera, skąd wie, że zwierzę chce wejść na scenę, on odpowiada:

Widzę to w oczach. To dla mnie jasne. Kiedy zwierzę czuje strach, jest to absolutnie widoczne: w oddechu, w oczach, w krokach. I jest to w pewien sposób odpowiedź, jaką dostaję¹⁷.

Nigdy nie słyszałam, by Castellucci mówił w podobny sposób o ludziach. Zastanawiam się, do jakiego stopnia jest to uwznioślająca relację ze zwierzęciem opowieść, mająca

legitymizować wprowadzanie zwierząt na scenę (trudno powiedzieć, czy wbrew ich woli), łagodząca ujawniający się jednak silny stosunek podległości i władzy.

¹ Pojemne spektrum zwierząt występujących w spektaklach Castellucciego sprawia, że nie sposób analizować tych występów zbiorczo, bo mają one także odmienny afektywny wymiar. Emocjonalny wydzźwięk obecności zwierzęcej w teatrze jest zupełnie inny w przypadku psa, a inny w przypadku byka. To oczywisty wniosek, ale skłaniający do zdecydowania ku bliskiej obserwacji konkretnych przypadków w miejsce tworzenia generalnych konkluzji – to stanowi jednak wyzwanie w obliczu filozoficznej, momentami nawet „aforystycznej” poetyki metadyskursu reżysera.

² Rzecz jasna, reżyser świadomie korzysta ze znaczenia, jakie niesie ze sobą obecność żywego byka na scenie, jednak zarazem wielokrotnie podkreślał, że zwierzę, według niego, niczego nie komunikuje (a teatr sam w sobie jest wydarzeniem się, jest „faktem” pozbawionym zawartości), stąd szczególna wartość jego performatywnej obecności. To tutaj, w metanarracji, dostrzegam dysonans. Wprawdzie reżyser świadomie rozdziela poziom „czystej” zwierzęcej kondycji performatywnej od warstwy znakowej, jednak byk jest na scenie w jego przedstawieniu przede wszystkim interpretowalnym znakiem. Być może sprzeczność wynika nie z reżyserskiej intencji, ale jest produktem ubocznym w obrębie trudnej do przekroczenia relacji przedmiotowo-podmiotowej, w której to, co się jawi, podlega interpretacyjnej translacji.

³ Cytat z rozmowy przeprowadzonej i przetłumaczonej z języka angielskiego przez autorkę we wrześniu 2017.

⁴ „Dramaturgia to geometria, w której wszystkie znaki – soma-sema – ciało-znak, są wkomponowane w większy, scalający je rysunek”. – tak o obecności scenicznej ludzi i zwierząt mówił reżyser w rozmowie z Dorotą Semenowicz w trakcie spotkania „Świadomość fikcji” w ramach Olimpiady Teatralnej w październiku 2016 roku we Wrocławiu. Mimo że Castellucci odnosi się do dramaturgii, to w tym przypadku definiuje ją jako reliefową kompozycję, swoiste *plateau*. Jeśli reżyser mówi o „wpisywaniu znaków w prostokąt”, rzutuje to na rozumienie jego wizji pracy (tu na uogólnienie czy ekstrapolację pozwala dyskurs reżysera, który nie odnosi się do konkretnego przedstawienia, lecz zarysowuje szerszy kontekst). Zapis rozmowy dostępny jest pod adresem: <http://www.grotowski.net/performer/performer-13/swiadomosc-fikcji> [dostęp: 16 XI 2018]

⁵ Dziennik *Le Figaro* podawał kwotę pięciu tysięcy euro dla hodowcy za jeden wieczór.

⁶ Cytat z rozmowy przeprowadzonej i przetłumaczonej z języka angielskiego przez autorkę we wrześniu 2017 r.

⁷ „Ale musimy poważnie kontemplować ich [zwierząt – przyp. autorki] życie, ponieważ dzielimy wspólny los żywych istot; potrzebujemy bliskości zwierząt, ponieważ odczuwamy potrzebę bycia lepszym człowiekiem. Teatr jest ostatnią świątynią, w której współistnieją ludzie i zwierzęta. [...] Jest ostatnią współczesną świątynią, w której odnawia się rytuał prawdziwego życia.” – cytat z listu otwartego, polemiki reżysera związanej z wydarzeniami wokół prezentacji *Mojżesza i Aarona* w Madrycie. List w oryginalnej włoskiej wersji językowej został udostępniony autorce przez reżysera, tłum. na język angielski Pietro Marullo.

⁸ Cytat z rozmowy przeprowadzonej i przetłumaczonej z języka angielskiego przez autorkę w czerwcu 2017 r. w Amsterdamie.

⁹ Cytat z rozmowy przeprowadzonej i przetłumaczonej z języka angielskiego przez autorkę w maju 2016 r. w Madrycie.

¹⁰ „Tragedia była rodzajem laboratorium dla *polis*, by zapobiec rzeczywistej przemocy. Teatr jest środkiem, który może łagodzić ten mroczny aspekt ludzkiej natury” – mówi Castellucci w maju 2016 roku w Madrycie. Rozmowa reżysera i autorki (przetłumaczona przez autorkę z języka angielskiego) stanowiła aneks do pracy licencjackiej autorki, obronionej w lipcu 2016 roku.

¹¹ https://elpais.com/elpais/2016/04/26/inenglish/1461666189_421620.html [dostęp: 18 V 2018].

¹² Rozmowa została przeprowadzona i przetłumaczona z języka angielskiego przez autorkę w czerwcu 2017 r. w Amsterdamie.

¹³ Cytat z listu otwartego, polemiki reżysera związanej z wydarzeniami wokół prezentacji *Mojżesza i Aarona* w Madrycie. List w oryginalnej włoskiej wersji językowej został udostępniony autorce przez reżysera, tłum. na język angielski Pietro Marullo.

¹⁴ Celowo używam tu cudzołowni, bo figura „miasta”, do jakiej odnosi się Castellucci, jest w jego narracji pewnym wyobrażonym rozmówcą/przeciwnikiem/stroną w sporze.

¹⁵ „Posiadanie zwierzęcia na scenie to posiadanie króla. Podległość jest tu więc odwrócona. To zwierzę jest władcą. Kiedy wchodzi, przynosi ze sobą nowy rodzaj czasu i przestrzeni, nowe powietrze. Więc to my musimy za nim podążać, nie na odwrót. Zwierzę staje się pastrzem. Pies jest naszym pastrzem. Byk jest naszym pastrzem. Ontologia spotyka się z mitologią. W ten sposób każde zwierzę funkcjonuje na scenie mitologicznie: prowadzi nas, wyzwala nas z języka. Jeśli język to pole walki – zwierzę jest generałem, komendantem w tej bitwie.” – cytat z rozmowy przeprowadzonej i przetłumaczonej z języka angielskiego przez autorkę we wrześniu 2017 r.

¹⁶ W znaczeniu, jakie myśli słabej nadał Gianni Vattimo.

¹⁷ Cytat z rozmowy przeprowadzonej i przetłumaczonej z języka angielskiego przez autorkę we wrześniu 2017 r.

Bibliografia:

- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003.
- hooks, bell, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, tłum. E. Majewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- Rancière, Jacques, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- Weber, Samuel, *Teatralność jako medium*, tłum. J. Burzyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

MAŁGORZATA SUGIERA

(NIE)OBECNOŚĆ: RIMINI PROTOKOLL I GRANICE POZNANIA

Małgorzata Sugiera (malgorzata.sugiera@uj.edu.pl) – profesor zwyczajny UJ i kierownik Katedry Performatyki. Jej zainteresowania naukowe obejmują teorie performatywności i kontrfaktualności, problematykę gender i queer oraz historię nauki. Zajmuje się także tłumaczeniem tekstów naukowych i sztuk teatralnych. Autorka m.in. monografii *Nieludzie. Donosy ze sztucznych natur* (2015) oraz z Mateuszem Borowskim *W pułapce przeciwności. Ideologie tożsamości* (2012) i *Sztuczne natury. Performanse technonatury i sztuki* (2016). Numer ORCID: 0000-0003-4953-2422.

Abstract: Małgorzata Sugiera, "(Non)-Presence: Rimini Protokoll and the Limits of Knowing".

The author describes the experience of participating in Rimini Protokoll's "Nachlass/Pièces sans personnes" performance, in which the central motif is the performers' physical absence. This hybrid installation by the German collective, whose subject orbits around death and the memory of eight deceased people, prompts the author to ponder how ways of participating have changed, and the category of presence in performance art. Tracing the history of changes in relationships between viewers and actors in the medium of theater and between participants (including performers) in performance art allows her to show the impact of technology on experience, kind of participation, and viewer perspective. The author wonders how far "live" performance art, an heir to traditional theater, remains embroiled in upholding the Western hierarchy of knowledge, which it merely appears to challenge at a first glance.

Key words: performance art, liveness, theater, experience, epistemology; Rimini Protokoll

Najbardziej znane historie performansu sytuują jego narodziny w latach sześćdziesiątych XX wieku, skupiając uwagę na gwałtownym rozwoju tej nowej formy sztuki i jej szybko rosnącej popularności w kolejnej dekadzie. Jednak niektórzy historycy sztuki proponują inną – ich zdaniem, bliższą prawdy – genealogię performansu, lokalizując jej początek kilkadziesiąt lat wcześniej, jak robi to choćby RoseLee Goldberg (zob.: 2011). Przywołując powstające na początku XX wieku prace futurystów, dadaistów i surrealistów, Goldberg na plan pierwszy wysuwa proces twórczy, który ci artyści cenili sobie bardziej niż ostateczny produkt¹. Gdyby zaś odłożyć na bok spór o bardziej zasadną genealogię, należałoby wziąć pod uwagę istotną cechę wspólną: awangardowi artyści lat międzywojennych i performerzy cztery dekady później podobnie – choć z odmiennych powodów – kontestowali tradycyjną koncepcję dzieła sztuki: ponadczasowego, autonomicznego i auratycznego. Przeciwwstawiali mu zaś otwarty, dynamiczny proces niepowtarzalnych spotkań na żywo tu i teraz, w których znajdujący się w tej samej przestrzeni odbiorcy stają się równorzędnym partnerem czy nawet – w idealnym przypadku – współtwórcami i współuczestnikami wydarzenia artystycznego. Co ważne, performerzy w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wcale nie zaprzeczali temu, że czerpią inspirację z różnych nurtów wizualnej awangardy początku wieku. O wiele bardziej liczyła się jednak dla nich potrzeba nadania obecnemu tu i teraz ciału nadrzędnego miejsca we wszystkich działaniach artystycznych

– zarówno już istniejących, jak też takich, które jeszcze należą do przyszłości. Ta potrzeba doprowadziła stopniowo do zmian w wielu dziedzinach sztuki, w tym – oczywiście – w praktykach teatralnych. Okazała się ponadto ważnym czynnikiem, który przesądził o definicji i powszechnym rozumieniu performansu jako specyficznej formy sztuki na żywo, która traktuje ciało jako podstawowy materiał a zarazem środek wyrazu. Efekt nażywości uzyskiwano przy tym rozmaicie, na przykład badając granice wytrzymałości ciała w sadomasochistycznych aktach daleko posuniętej przemocy i agresji. W ten sposób żywe ciało stało się uprzywilejowanym miejscem interwencji politycznych czy antykonsumpcyjnych, ponieważ zdawało się o wiele bardziej niepodległe i trudniejsze do kontrolowania niż instytucje, formy sztuki i rozrywki czy formaty medialne. Wtedy też performans stał się – i pozostał do dzisiaj – artystyczną praktyką skoncentrowaną na ciałach (artystów i uczestników), współobecnych i współdziałających (lub odmawiających działania) w tym samym miejscu i czasie.

W najnowszej książce, zatytułowanej po prostu *Performans* (2018), Diana Taylor słusznie przypomina, że nawet w przypadku form performatywnych racji bytu nie straciła dobrze znana teza Marshalla McLuhana: każde medium jest także przekazem. Jak pisze:

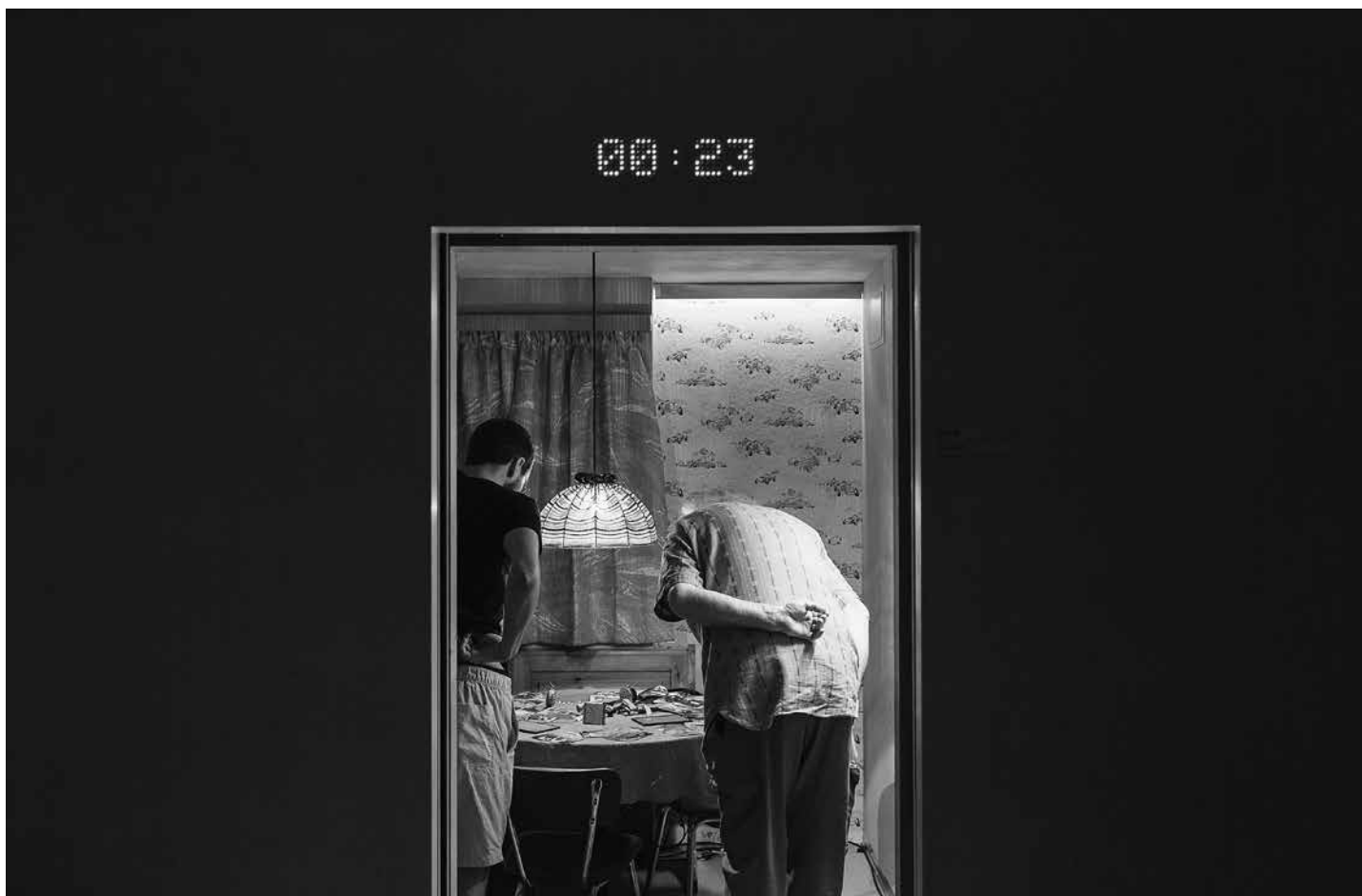
Nawet performans najdosłowniej rozumiany jako żywa sztuka nie obywat się bez zapośredniczenia. Funkcjonuje w ramach określonego systemu reprezentacji, zaś ciało również tutaj stanowi medium, które przekazuje informacje i bierze udział w obiegu gestów i obrazów (Taylor, 2018, s. 74).

Jeśli poprawnie interpretuję słowa Taylor, że ciało „stanowi medium, które przekazuje informacje”, chodzi jej o coś więcej niż tylko przekazywanie tego, co niezbędne, żeby odpowiedzieć odbiorcom pożądanemu sens danego performansu i/czy intencje jego twórcy/wykonawcy. Podkreśla bowiem następnie, że „praktyki performatywne reaktywują przeszłość, przewidują przyszłość i wytwarzają nową «realność»” (tamże, s. 148). Inaczej mówiąc, performans nie tylko przekazuje informacje, lecz także oferuje uczestnikom taki rodzaj doświadczenia, które dla każdego stać się powinno źródłem emergentnego i jedyne w swoim rodzaju znaczenia i/lub wartości. Tym samym performans odgrywa istotną rolę w tworzeniu i przekazywaniu wiedzy, a zarazem – i niejako w tym samym geście – wyznacza czy (częściej) potwierdza niemożliwe w danym momencie do przekroczenia granice poznania, jeśli taką właśnie nazwą obejmujemy rozmaite i specyficzne dla danej kultury, geo-historyczne i bio-graficzne codzienne praktyki epistemologiczne. Choć Taylor sformułowała w *Performansie* definicję dzisiejszych performansów

przede wszystkim na podstawie przykładów z Ameryki Środkowej i Południowej, to przecież nie podniosła dwóch kwestii, które z mojego punktu widzenia okazują się niezwykle istotne. Po pierwsze, nie zapytała o relację, która gwarantowaną przez obecność ciała artysty nażywość łączy z funkcją performansu w produkcji i transmisji wiedzy, jeśli przyjmujemy, że chodzi tu o coś więcej niż jedynie ucieleśnione scenariusze i immersyjne symulacje (por.: tamże, s. 147-160). Po drugie, nie pokazała, jak dalece żywa sztuka performansu pozostaje uwikłana w podtrzymywanie typowego dla Zachodu porządku wiedzy, który jedynie na pierwszy rzut oka niejako z definicji kontestuje. Ten właśnie porządek Walter Mignolo w *The Darker Side of Western Modernity* nazywa „uniwersalnym kodem epistemicznym” (Mignolo, 2011, s. 156), gdyż leży u samych podstaw cywilizacji Zachodu – typowego dla tej cywilizacji systemu zależności kolonialnych i wypracowanej w jego ramach koncepcji nowoczesności.

Na powyższe pytania spróbuję odpowiedzieć krok po kroku, odwołując się tylko do jednego, ale symptomatycznego dla wielu innych projektów artystycznych z ostatnich lat, przykładu – *Nachlass / Pieces sans personnes* Rimini Protokoll. Jest to – co typowe dla tej grupy – zarazem wystawa sztuki i teatralne przedstawienie, performans, sceniczna instalacja czy nawet wycieczka z przewodnikiem. Choć ten hybrydyczny projekt został zrealizowany na scenie Théâtre de Vidy w szwajcarskiej Lozannie i po raz pierwszy pokazany we wrześniu 2016 roku, miałam okazję go zobaczyć dopiero kilka miesięcy później w berlińskim Martin-Gropius-Bau jako część wystawy *Limits of Knowing* – wystawy zamierzonej jako

spotkanie śmiałych eksperymentów artystycznych z innowacjami technologicznymi. Odwiedzający wystawę mogli więc poznać najnowszy projekt Rimini Protokoll w sąsiedztwie instalacji *Haptic Field (v2.0)* Chrisa Saltera i TeZ czy też wizualnych śladów tego, co działo się na terenie byłego lotniska Tempelhof w ramach projektu *Unknown Cloud on Its Way to Berlin* szwedzkiego duetu Lundahl & Seidl. Jak pokazują te przykłady, chodziło o doświadczenia jawnie zapośredniczone przez okulary VR, smartfony czy specjalne kombinezony z sensorami, które pozwalały zbadać potencjał ludzkiego sensorium na pograniczu tego, co materialne i wirtualne. Jak w katalogu podkreślają kuratorzy, Thomas Obenrender i Joanna Petkiewicz, zadanie prezentowanych na wystawie immersyjnych instalacji na tym głównie polegało, żeby zamiast typowej roli widza zaproponować odwiedzającym „podróż do granic naszej wiedzy, [...] do tych rejonów świadomości, które znajdują się poza władzą mechanizmów ścisłej kontroli” (Obender, Petkiewicz, 2017, s. 170). Żeby dokładniej określić cel tej podróży, kuratorzy posłużyli się teorią agnozoologii amerykańskiego artysty i teoretyka sztuki Ronalda Jonesa, zakładającej niemożność poznania tego, co znajduje się poza obszarem konkretnych ludzkich praktyk i warunkowanych nimi zdolności rozumienia. Inaczej niż tradycyjna epistemologia, teoria Jonesa daje prymat doświadczeniu, które nie domaga się żadnych racjonalizacji w ramach odgórnie wyznaczonych kategorii i terminów. Nie zamierzam nawet ukrywać, że tak wyłożone w katalogu podstawowe założenia wystawy, jak i zasady jej organizacji, wyboru i doboru projektów artystycznych, nie pozostały bez wpływu na moje



wrażenia i przemyślenia, choć może nie zawsze zgadzały się one z intencjami kuratorów i artystów. Po obejrzeniu wystawy nie mogłam się bowiem uwolnić od istotnego pytania o zasady, na jakich sztuki performatywne przekazują uznaną wiedzę, a zarazem testują obowiązujące granice kognicji, włączając ciała i władze zmysłowe odwiedzających w aranżowane tu i teraz eksperymenty poznawcze. Dlatego też moje opisy i analizy mają dalece fragmentaryczny i sytuacyjny charakter, niejako dając przykład tego, jak kontekst, oczekiwania i intencje poznającego wpływają na samo poznanie, zakreślając też jego granice.

Choć w zamieszczonych w katalogu do wystawy *Limits of Knowing* wypowiedziach tak kuratorzy, jak artyści podkreślali, że cel wszystkich instalacji polega na tym, by „ułatwić intuicyjne rozumienie, wprowadzić w zdziwienie” (Oberender & Petkiewicz, 2017, s. 170), zostały one zaprojektowane z myślą o jednym, uniwersalnym ciele, nie zaś indywidualnych ciałach odwiedzających. Ponieważ mam pogłębiającą się wadę wzroku i nie noszę szkieł kontaktowych, nie dla mnie okazały się wrażenia z przebywania w rzeczywistości wirtualnej za pośrednictwem okularów VR, skalibrowanych dla „normalnie” widzących użytkowników. To samo okazało się w przypadku kombinezonów przeznaczonych dla odwiedzających *Haptic Field* (v2.0). Skrojono je dla ciał o uśrednionych wymiarach i wyposażono w sensory zoptymalizowane dla przeciętnej wrażliwości. W moim przypadku, a zapewne także wielu innych, wyposażenie techniczne, które powstało z myślą o uniwersalnym, „normalnym” ciele, wcale nie ułatwiała „intuicyjnego rozumienia”, a chwilami wręcz je uniemożliwiała. Właśnie w chwili, kiedy zdałam sobie z tego sprawę, znalazłam się przed drzwiami, za którymi znajdowała się instalacja *Nachlass* Rimini Protokoll. Jak można oczekiwać, wcześniejsze wrażenia i zrodzona z nich postawa poznawcza musiały wpłynąć na odbiór tej instalacji.

Co najistotniejsze, hybrydyczne dzieło Rimini Protokoll nie przewiduje cielesnej obecności wykonawców, z wyjątkiem muzealnej obsługi. To musi zaskoczyć nawet kogoś, kto choć ze słyszenia zna twórczość tej grupy. Wchodzący w jej skład trzech reżyserzy i byli studenci teatrologii stosowanej na Uniwersytecie w Giessen – Helgard Haug, Stefan Kaegi i Daniel Wetzel – zaczęli współpracować w 2000 roku. Od 2002 roku nazwą Rimini Protokoll sygnują projekty realizowane razem lub osobno, często zapraszając do udziału inne osoby. W tym czasie wypracowali wiele nowych form i formatów performatywnych: od audiospacerów i aranżowanych konwersacji telefonicznych, przez reperformans posiedzenia niemieckiego parlamentu, aż po interaktywne gry komputerowe dla teatralnych widzów, rozgrywane w typowej sali teatralnej. W większości z nich jedno się wszakże powtarza – spotkanie na żywo wykonawców z widzami, które zastąpiło re-prezentacje światów przedstawionych na scenie. Wszystko dzieje się tu i teraz, projekty Rimini Protokoll to zatem działania performatywne z definicji. Haug, Kaegi i Wetzel zwykle zastępują profesjonalnych aktorów tak zwanymi „ekspertami codzienności”; reprezentantami zwykłych widzów, którzy

jako „performerzy własnego życia” wprost kierują swoje słowa do siedzących na widowni (zob.: *Rimini Protokoll*, 2011). „Eksperci codzienności” swobodnie opowiadają o własnym życiu i codziennych doświadczeniach, zaś cielesna obecność daje najlepszą gwarancję szczerości ich wypowiedzi. Co istotne, żaden z reżyserów Rimini Protokoll nie traktuje ekspertów jako amatorów. Nigdzie nie widać tego lepiej niż w książce *ABCD* (Rimini Protokoll, 2012), która powstała w oparciu o cztery wykłady wygłoszone na uniwersytecie w Saarbrücken. *ABCD* to rodzaj słownika *in progress*, podsumowującego dwanaście lat wspólnej pracy i składającego się z 429 haseł (nie wszystkie już zostały napisane, a kolejne pojawią się zapewne w następnym wydaniu). Jak piszą Haug, Kaegi i Wetzel w haśle „Laien” (amatorzy), w ich teatrze, tak w teorii, jak w praktyce, nie ma amatorów: „Kiedy tematem jest twoje życie, nieodwołalnie stajesz się profesjonalistą” (tamże, s. 69). Trudno się zatem dziwić, że ich projekty zostały uznane za nowatorską formę teatru dokumentalnego i wyróżnione w 2008 roku europejską nagrodą „Nowe rzeczywistości teatralne”. Jednakże instalacja *Nachlass* bez wątpienia nie należy do tego samego typu hybrydycznych form, co wcześniejsze prace Rimini Protokoll. Jak bowiem wspomniałam, nie zastałam tam nikogo – były tylko głosy, projekcje wideo oraz starannie zaaranżowane rzeczy osobiste w ośmiu ciasnych pokoikach...

Lozanna, miejsce premiery *Nachlass*, to średniej wielkości miasto we francuskojęzycznej części Szwajcarii. Bodaj dlatego w programie teatralnym jedynie pierwsza część tytułu doczekała się dodatkowych wyjaśnień. Jak czytamy, niemiecki rzeczownik „Nachlass” składa się z przedrostka „nach” (po) i czasownika „lassen” (zostawić), a odnosi się do tych wszystkich materialnych i niematerialnych dóbr, które pozostają po czyjejs śmierci². Druga i nieobjaśniona w programie część tytułu, francuskie „pieces sans personnes”, ma w tym kontekście co najmniej dwa znaczenia. Pierwsze oznacza puste pomieszczenia, bez ludzi; drugie – bardziej specyficzne – takie sztuki teatralne, w których nie występują postacie sceniczne. Oba znaczenia odgrywają istotną rolę w mojej, warunkowanej kontekstem całej wystawy, analizie instalacji Rimini Protokoll.

Jak w *Note on Intent*, pisanej w maju 2015 roku i opublikowanej w programie do *Nachlass*, wyjaśnia Kaegi, współczesne społeczeństwa, które przez cały XX wiek starały się usunąć śmierć z pola widzenia żyjących, znalazły dla niej ostatnio nową funkcję. Najlepszym tego dowodem, jak pisze, są urny z prochami bliskich, zajmujące honorowe miejsce w wielu salonach. Nadal jednak śmierć pozostaje jedynym ludzkim doświadczeniem pozbawionym bezpośrednich świadectw. W związku z tym Kaegi sformułował dwa podstawowe pytania, z którymi chciał się zmierzyć w *Nachlass*: „Jak uobecnić nieobecność? Jak opowiedzieć opowieść, która już dobiegła końca?” (Kaegi, 2016, s. 3). Poszukując odpowiedzi na te pytania, wraz ze współpracownikami przez dwa lata odwiedzał hospicja i szpitale, zakłady pogrzebowe i domy spokojnej starości, o rozmaitego autoramentu religijnych centrach

nie wspominając. Tam wspólnie wybrali osiem osób, które zgodziły się przygotować swoisty testament w formie krótkiej relacji audio lub wideo, odtwarzanej w pomieszczeniu wypełnionym materialnymi śladami ich życia. W ten sposób osiem pokoi stało się ośmioma „przestrzeniami narracyjnymi”, miejscami pamięci o tych, którzy je zaaranżowali. Ambasador EU przygotowała dokumentację fundacji, która po jej śmierci nadal będzie działać w Afryce. Mieszkający przez większość życia w Zurychu muzułmanin opowiada o tym, jak zawczasu zadbał o transport swoich zwłok do rodzinnego Istambułu. Niemiecki bankowiec dopiero pod koniec życia przyznaje się otwarcie do niechlubnej roli, jaką odegrał pod rządami nazistów. Naukowiec, który przez wiele lat prowadził badania nad starczą demencją, uświadamia sobie w końcu, że eutanazja stanowi lepsze wyjście niż dalsze życie z tą chorobą. Uprawiający amatorsko *base jumping* kupuje ubezpieczenie na życie, żeby w razie wypadku jego rodzina nie pozostała bez środków do życia. Emerytowana sekretarka zdradza, że całe życie marzyła o karierze aktorki i o tym, by zaśpiewać na scenie piosenkę *Tom Pillibi* Jacqueline Boyer. Z kolei emerytowany artysta grafik, uprawiający wędkarstwo muchowe, wreszcie zdradza nastoletniej córce, że cierpi na rzadką chorobę genetyczną, przygotowując ją na swoje rychłe odejście. Natomiast była pracownica fabryki zegarków zastanawia się nad tym, jaką historię jej życia przekazała potomnym pracowicie gromadzone albumy ze zdjęciami. Jak pokazuje ten, z konieczności skrótowy, opis losów ośmiorga bohaterów *Nachlass*, Kaegi chciał bodaj pokazać możliwie najbardziej szeroki wachlarz profesji, sposobów życia i postaw wobec śmierci, a także językowej ekspresji. Cała ósemka mówi do nas, dosłownie i metaforycznie, za pośrednictwem własnoręcznie zaaranżowanej – jak każe wierzyć program do *Nachlass* – nieobecności, nieobecności ciał tu i teraz, zanim rzeczywiście odejdą. Jak wynika z podawanych przez program informacji biograficznych o każdej z ośmiu osób, większość z nich nadal żyje. Ich nieobecność musiała być jednak na tyle przekonująca, że dla wielu recenzentów instalacja *Nachlass* otwierała metaforyczne drzwi, pozwalając jeszcze raz spojrzeć na, domknięte już, losy bohaterów. Co istotne, nie tylko opowieści i zaaranżowane ślady nieobecnych osób miały tak perswazyjne działanie. To był także efekt przemyślanej struktury samej instalacji.

Choć Kaegi w *Note on Intent* o tym nie wspomina, raczej nie przypadek sprawił, że w przywołanym już słowniku *ABCD* jedno z haseł dotyczy śmierci. Jak bowiem podkreślają autorzy, w tradycyjnym teatrze postaci niemal bez końca potrafią umierać na scenie. Nic więc dziwnego, że przekonujące przedstawienie przedłużonego momentu śmierci stanowiło wtedy prawdziwą próbę aktorskiego kunsztu (Rimini Protokoll, 2012, s. 130). Nawet więc jeśli Kaegi o tym nie pisze, zasadnie mogą założyć, iż przygotowując *Nachlass*, doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że również jako reżyser musi jak najlepiej zdać ten najtrudniejszy test realności w teatrze (i sztuce jako takiej). Jak podejrzewam, kształt instalacji stanowi efekt podjęcia tego wyzwania.

Kolejne grupy odwiedzających, maksymalnie do ośmiu osób, wchodzą do położonej centralnie poczekalni co piętnaście minut. Potem każdy indywidualnie już decyduje, w jakim porządku chce odwiedzić znajdujące się wokół osiem pomieszczeń. Do każdego można wejść dopiero w chwili, kiedy jego drzwi automatycznie się otworzą. Wyświetlacz nad wejściem pokazuje z dokładnością co do sekundy, kiedy to nastąpi. Następnie drzwi zamykają się na mniej więcej osiem minut (oczywiście, jest też przycisk alarmowy, który można uruchomić, kiedy z jakiegoś powodu chce się wyjść wcześniej). Potem cały cykl się powtarza. Jak pokazuje mój własny przykład, bywa, że pozornie przypadkowy porządek odwiedzania kolejnych pomieszczeń okazuje się decydujący dla całościowego wrażenia i oglądu instalacji.

Opisany układ ośmiu pomieszczeń i przygotowanych w nich sytuacji, luźno ze sobą powiązanych nadrzędnym tematem, przypomina wcześniejszy, dobrze znany i opisany projekt Rimini Protokoll, czyli „instalację wideo dla wielu graczy” *Situation Rooms* (2013), do której jeszcze powrócę. Tu jednak nikt nas nie prosi o możliwie dokładne odtworzenie działań nieobecnych osób. Wprawdzie zarejestrowane na taśmie głosy niekiedy proponują, żebyśmy sobie usiedli albo też otworzyli szufladę i obejrzel kolekcję sztucznych much, służących jako wędkarskie przynęty, lecz wcale nie musimy tego robić. Równie dobrze możemy spędzić osiem minut w danym pomieszczeniu w całkowitym bezruchu. Jedyną czynność, której podjęcie jest w *Nachlass* obligatoryjne, to słuchanie zarejestrowanych głosów i oglądanie filmików wideo – typowe zajęcie teatralnego widza. Ten aspekt instalacji Rimini Protokoll jest dla tej grupy raczej nietypowy. Choć Haug, Kaegi i Wetzel wymyślili i wprowadzili wiele nowych form i formatów performatywnych, w *ABCD* podkreślają, że nie ma w nich miejsca dla typowej publiczności teatralnej, która milcząco siedzi w ciemności i obserwuje to, co dzieje się na scenie. Tak ludzie na scenie, jak ludzie na widowni należą do tego samego typu performerów, nawet jeśli tylko nieliczni mogą w danym momencie opowiedzieć o własnym życiu. Co zatem należy podkreślić, w *Nachlass* po raz pierwszy tradycyjnie rozumiany widz stał się tak istotnym tematem instalacji. W moim przypadku narzucona odgórnie rola istotnie wpłynęła na kształt całego doświadczenia. Stało się tak po części dlatego, że pierwsze z pomieszczeń, do którego weszłam, okazało się tradycyjną salą teatralną w miniaturze. Przypadkiem byłam jedynym widzem. Usiadłam więc cicho w jednym z trzech czy czterech rzędów przed niewielką i pustą sceną, gdzie niewidoczna kobieta śpiewała francuską piosenkę i opowiadała o tym, jak przez całe życie chciała zostać aktorką: „Mojego ciała już tu nie ma, pozostał własnoręcznie zrobiony na drutach sweter. Zrobiłam go dwadzieścia pięć lat temu, ale nadal tu jest i zawsze będzie”. Rzeczywiście, na scenie leżał jedynie włóczkowy sweter.

Z powodu nieobecności ciał wykonawców zaczęłam uważnie obserwować własne zachowania i to, co robią inni, jakbyśmy znaleźli się razem w typowej sytuacji od-tworzenia

(reenactment), na co niewątpliwie miała wpływ cykliczność wchodzenia i wychodzenia kolejnych grup odwiedzających *Nachlass* – rodzaj teatralnej rutyny w miniaturze. Każdy powtarzał działania poprzedników, a jednocześnie zapowiadał to, co uczynią jego następcy za kilka godzin i dni. Jest jeszcze inna przyczyna, dla której mówię tu o od-twarzaniu. Przecież nie tylko głosy z taśmy podpowiadały mi, co mogę czy powinnam zrobić. Podobne działało określone ułożenie rzeczy w każdym z ośmiu pomieszczeń. Choć mogłam nie zastosować się do słownych instrukcji z taśmy, pozostawała świadomość odmowy, wręcz lekkie poczucie winy. Nagle zdałam sobie sprawę, że znajduję się we wnętrzu jakiejś maszyny, która nie dość, że stara się dyktować mi każdy ruch, to jeszcze narzuca perspektywę spojrzenia, przesądając o moim doświadczeniu. Co więcej, ta maszyna działa w pełni autonomicznie, niezależnie od mojej woli, nawet jeśli nadal patrzę na świat własnymi oczami. Ta maszyna to coś w rodzaju panoptikonu Jonathana Benthama, który Michel Foucault opisał w *Nadzorować i karać* (Foucault, 1993) jako metaforę systemu dyscyplinującego, typowego dla nowoczesnych społeczeństw. Oczywiście, w *Nachlass* nie czułam na sobie wzroku nadzorczy, a jednak porządek i struktura kolejnych sekwencji dyktowała mi zasady działania i patrzenia, nakreślając te granice poznania, które stanowiły nadrzędny temat wystawy w Gropius-Bau. Wrażenie, że coś mną kieruje i wiele rzeczy wokół dzieje się zupełnie ode mnie niezależnie, spotęgowało się w pomieszczeniu, które zaaranżowała emerytowana pracownica fabryki zegarków, zastanawiająca się nad tym, jaką historię o jej życiu opowiedzą pozostawione w spadku albumy z fotografiami. Słuchając jej słów, posłusznie obejrzałam kilkanaście fotografii na stoliku. Następnie wzięłam do ręki leżący obok nich minutnik, żeby sprawdzić, „czy czas płynie tak samo dla mnie i dla ciebie”. Z czystej przekory nastawiłam go tak, żeby zadzwonił dopiero za sześć minut, a nie za pięć. On jednak i tak zadzwonił po pięciu minutach. Jak widać, czas płynął jednak inaczej dla nas obu, ponieważ nieobecna osoba stanowiła część maszyny teatru, funkcjonującej w tym przypadku jak maszyna pamięci. Działanie jednej i drugiej stało się dla mnie klarowne właśnie za sprawą nieobecności ciał wykonawców, gdyż pozwoliło mi skupić uwagę na tym, jak zachowuje się moje własne ciało w zaaranżowanej uprzednio sytuacji, jak od-twarza rutynowe zachowania teatralnego widza. Gdyby wykonawcy byli tu i teraz, musieliby przyciągnąć moją uwagę na tyle, że – jak dzieje się w tradycyjnym teatrze – na amen zapomniabym o własnym ciele i podstawowej różnicy między ich a moją obecnością, samym źródłem retorycznej siły teatralnych konwencji.

Żeby lepiej pokazać, o co mi chodzi, odwołam się do znanej książki *Czarny łabędź* (2014) Nassima Nicolasa Taleba, pochodzącego z Libanu amerykańskiego eseisty, badacza, byłego inwestora i teoretyka rynku. W przekonujący sposób pokazał on bowiem przemożny wpływ na nasze życie tego, co nieprzewidywalne, a co zrobił w nadziei, że zdoła zmienić typowy stosunek do przypadkowych i pozornie nieznających wydarzeń, które pomijają zarówno statystyczne narzędzia

modelowania tego, co normalne, jak też tak zwany rozkład Gaussa. Dlatego właśnie, pisze Taleb, lekceważymy pojęcie losowości w rzeczywistości empirycznej i przywiązujemy wagę jedynie do tego, co od lat potwierdzają indywidualne i kolektywne doświadczenia oraz zgromadzona dotąd wiedza. Tymczasem on sam stara się udowodnić, że przekonanie o stabilności sytuacji i przewidywalności tego, co nadejdzie, najczęściej okazuje się tragicznie zwodnicze. W tym celu przywołuje choćby własne doświadczenie nastolatka, który w latach siedemdziesiątych XX wieku stał się świadkiem niespodziewanej konfrontacji między chrześcijanami i islamistami po wielowiekowym okresie pokojowej koegzystencji w rodzinnym Libanie. Trudno się nawet dziwić, że wszystkich, nie wyłączając rodziny autora, zaskoczył nagły obrót sytuacji, kiedy z dnia na dzień wielowiekowy pokój przekształcił się w konflikt zbrojny z prawdziwego zdarzenia. Wracając pamięcią do tamtych lat, Taleb dochodzi do wniosku, że historia i społeczeństwa rozwijają się skokowo, choć nadal chcemy wierzyć w ich przewidywalny, systematyczny rozwój. Wskazując na to niebezpieczne zniekształcenie percepcji, dodaje: „Jesteśmy jedynie ogromną maszyną do patrzenia wstecz” (Taleb, 2014, s. 46). W *Czarnym łabędziu* zajmuje się zatem głównie przykładami tego, co nazywa błędem narracji, samooszustwem praktykowanym przy pomocy takich opowieści i anegdot, które wspierają naszą wiarę w przewidywalność przyszłości i możliwość oszacowania ryzyka. Jak mi się wydaje, zwłaszcza po obejrzeniu *Nachlass*, tak rozumiany błąd narracji, znacznie lepiej niż w literaturze czy codziennych anegdotach krążących z ust do ust, widać w teatrze, nie tylko tradycyjnym. Co więcej, bliski związek między statystycznymi modelami, błędem narracyjnym i śmiercią odnalazłam w tym elemencie instalacji Rimini Protokoll, o którym jeszcze nie wspominałam. Nie mogę też nie wspomnieć, że większość krytyków teatralnych nawet nie odnotowała jego obecności.

Jak już zaznaczyłam, w *Nachlass* na otwarcie drzwi, wiodących do jednego z ośmiu pomieszczeń, oczekiwało się w poczekalni zbudowanej na planie elipsy. Na jej suficie widniała niemożliwa do pomylenia geofizyczna mapa Ziemi – kwintesencja obiektywizmu przedstawiania świata z pozornie niczyjego punktu widzenia. Co sekundę zapalała się na niej, tu i tam, mała lampka jako sygnał czyjejś śmierci w typowej formie wizualizacji danych statystycznych, napływających rzekomo w czasie realnym i demonstracyjnie wolnych od jakiegokolwiek lokalnej perspektywy etnicznej. Nawet jeśli śmierć pozostaje dziś jedynym pozbawionym bezpośrednich świadectw ludzkim doświadczeniem, jak podkreślał Kaegi w *Note on Intent*, nie każde tego typu doświadczenie równa się innemu pod względem ontologicznym i epistemologicznym: nie każde zwłoki mają tę samą wartość i nie każdego zmarłego oplakuje się w taki sam sposób. Inaczej mówiąc, statystyczna racjonalizacja śmierci i schematyczne przedstawienie częstotliwości zgonów na świecie nie ma wiele wspólnego z indywidualnym świadectwem. Właśnie dlatego należy w pełni świadomie oddzielić od siebie obie perspektywy. W *Nachlass*

Rimini Protokoll wyraźnie do tego zachęca, konfrontując szacunkową liczbę zgonów w dzisiejszym świecie z indywidualnymi przygotowaniami do śmierci w każdym z ośmiu pomieszczeń. Co istotne, tak czytelną konfrontację perspektyw umożliwia odczuwalna nieobecność ciał wykonawców. Gdyby tu byli i odegrali losy innych ludzi, czy choćby tylko o nich opowiedzieli (niezależnie od tego, czy w pierwszej, czy w trzeciej osobie), ich obecność zachęcałaby do utożsamienia danych statystycznych z indywidualnym doświadczeniem, po raz kolejny akcentując przewidywalność przyszłości w akcie projekcji i identyfikacji. Z tego punktu widzenia rewolucja estetyczna, którą rozpoczęli performerzy w latach sześćdziesiątych i która zasadniczo wpłynęła na dzisiejszy teatr, jeden jego aspekt pozostawiła bez większej zmiany. Choć teatr przestał być jedynie miejscem re-prezentacji, nadal opowiada historie oraz afektywnie i kognitywnie oddziałuje na widzów. Dopiero brak „żywych” ciał na scenie potrafi odsłonić zasady działania performansu jako spadkobiercy tradycyjnego teatru w jego podstawowej funkcji – funkcji „ogromnej maszyny do patrzenia wstecz”, która przekazuje wiedzę o świecie i tym samym zamawia przyszłość.

Chciałabym jednak zmodyfikować nieco przekonanie Taleba, że jesteśmy taką właśnie maszyną. Jak mi się wydaje, nie tyle nią jesteśmy, ile raczej się nią stajemy – by sparafrazować znaną ideę Simone de Beauvoir – ponieważ dominujący nadal model produkcji i transmisji wiedzy odwołuje się w znacznej mierze do struktury renesansowego teatru. Uprzywilejowuje on zaś takie doświadczenie, które zmienia świat w oglądany z dystansu obraz, obraz rzekomo kontrolowany przez nasz wzrok; obraz w pełni do naszej dyspozycji. Jak mogłoby się wydawać, etymologiczny związek między słowem „teoria” i „teatr” jednoznacznie potwierdza też bliskość między uważanym za wspólne dziedzictwo kultur Zachodu teatrem antycznym i doświadczeniem jego widzów a tradycyjnym teatrem i profilowanym przezeń typem produkcji i transmisji wiedzy. Takie przekonanie wieść jednak może na manowce. Badając dogłębnie relację między przestrzenią publiczną a narodzinami demokracji, Teresa Hoskyns przekonująco udowodniła niezasadność mówienia o istnieniu jakiegось niezapomnianego dziedzictwa starożytnej Grecji, tak w dziedzinie nowoczesnej sztuki, jak najważniejszych form życia publicznego (por.: Hoskyns, 2014). Jej zdaniem bowiem, należy skrupulatnie oddzielić wzajemnie powiązane instytucje greckiej *polis* od politycznych ideałów ówczesnej demokracji. Choć te ideały nadal wpływają na życie publiczne, to przecież kształt instytucji i ich wzajemnych zależności znacznie się zmienił. Odkładając na bok wykluczającą naturę greckiego społeczeństwa w złotym wieku demokracji, czyli za czasów Peryklesa, Hoskyns pokazuje, że na ateńską *polis* składały się trzy kluczowe przestrzenie: agora (rynek), *pnux* (zgromadzenie) i agon (teatr). Wszystkie trzy ściśle łączyło wspólne pochodzenie, skoro „zgromadzenie i teatr narodziły się jako praktyki na placu targowym, nim wyodrębniły się swoje dla nich miejsca” (tamże, s. 21). Ale nie tylko. Jak podkreśla Hoskyns, „poruszanie się między tymi

miejscami pozwalało obywatelom swobodnie przechodzić od partycypacji do reprezentacji, od bycia aktorem do bycia widzem, od praktyki do teorii i z powrotem” (tamże, s. 27). Dlatego demokracja ateńska, poza deliberowaniem o sprawach publicznych, obejmowała także udział w *demos*, czyli w tak dalece zróżnicowanych praktykach kulturowych, jak zawody atletyczne, recytowanie poezji, zachowania seksualne i chodzenie do teatru. Bycie *theatés* (obywatelem i widzem teatralnym zarazem) oznaczało podstawowy akt polityczny: „Obywatele chodzili do teatru, żeby zdobyć stosowny dystans do aktualnych konfliktów oraz nauczyć się sztuki retorycznej argumentacji, niezbędnego podczas publicznych zgromadzeń” (tamże, s. 22). W tym momencie widać istotną różnicę między antycznymi i nowoczesnymi formami demokracji: ani w teorii, ani w praktyce Ateńczycy nie znali jeszcze tych podziałów na odrębne dziedziny życia, które zaczęły charakteryzować nowoczesny świat Zachodu, od kiedy w XVII wieku pojawi się nowa opozycja między Naturą a Kulturą i towarzyszące jej przeciwstawienie Faktów i Wartości, oparte na naukowo weryfikowanym pojęciu obiektywizmu.

W pracy *An Inquiry into Modes of Existence* Bruno Latour sporządził rodzaj inwentarza dziedzictwa Nowoczesnych, zwracając uwagę na to, że istnieje w nim co najmniej „kilka typów prawdy, każdy zależny od bardzo specyficznych warunkowań, praktycznych i doświadczeniowych” (Latour, 2013, s. 18). Każdy tworzy też jedyny w swoim rodzaju łańcuch referencji z odrębnymi warunkami wymaganej fortunny, a zatem wymaga innego rodzaju prawdopodobieństwa. W związku z tym zasady falsyfikacji zupełnie inaczej wyglądają w prawodawstwie niż w nauce, a jeszcze inaczej w sztukach i literackiej fikcji. To wszystko, jak powtarza Latour, oznaczało podział rzeczywistości na odrębne dziedziny, którego nie znali starożytni³. A, co nawet w tym miejscu ważniejsze, każda opisana przez niego modalność egzystencji ma swoje dla siebie zakorzenienie instytucjonalne. Nawet zatem jeśli na mocy etymologii można wywieść słowo „teatr” ze starożytnej Grecji, to teatr Nowoczesnych niewiele miał już wspólnego z polityczno-społecznym funkcjonowaniem ateńskiego agonu (teatru) w opisanym przez Hoskyns trójdzielnym modelu demokracji i z jego rolą w produkcji i transmisji wiedzy.

Teatr Nowoczesnych powstał pod koniec XVI wieku w formie sceny proscenicznej z dekoracjami respektującymi reguły perspektywy centralnej, którą na początku XV wieku wymyślił Filippo Brunelleschi i zdefiniował Leon Battista Alberti. Jak w pracy *Florenz und Bagdad* podkreśla niemiecki historyk sztuki Hans Belting (zob.: 2008), ten typ teatru stanowił najlepszą materializację renesansowej perspektywy, zogniskowanej w ludzkim spojrzeniu. W ówczesnym malarstwie i architekturze wymagane przez ten typ perspektywy stabilne relacje między podmiotem, światem i jego obrazem, oglądanym niczym przez okno, pozostawały w znacznym stopniu nieosiągalnym ideałem. Jedynie w teatrze stały się faktem, głównie za sprawą ramy proscenicznej. Nie tylko pomagała ona poddać obraz świata przedstawionego geometrycznym

regułom, ale też perswazyjnie stawiała znak równości między tym obrazem a pozateatralną rzeczywistością. Co więcej, konsekwentnie zrywała wszelkie więzi między obrazem a materialnym ciałem patrzącego, zmieniając teatr w rodzaj *camera obscura*. Belting podsuwa ponadto kolejny argument tym, którzy wątpią w istnienie bezpośredniego związku między teatrem antycznej Grecji a teatrem Nowoczesnych, wiążąc ich odmienności z czymś więcej niż intermedium wieków średnich. Jak Belting przypomina, wynalazek *camera obscura* stał się możliwy dopiero dzięki historycznemu spotkaniu kultury europejskiej z kulturą arabską, w której rewolucyjną wręcz modyfikację antycznej optyki przeprowadził w XI wieku Hasan Ibn al-Hajtam, pracujący w Egipcie matematyk, astronom i fizyk z Basry, na Zachodzie znany jako Alhazen. Podczas gdy w krajach muzułmańskich jego teoria stała się podstawą geometrii światła i widzenia, w krajach Zachodu przyczyniła się do powstania koncepcji obrazu jako okna otwartego na świat, a następnie całego zespołu społecznych i kulturowych praktyk, między innymi teatru w jego tradycyjnym kształcie.

Nawet jeśli teatr Nowoczesnych pozbył się w XX wieku tradycyjnej ramy prosceniowej, poprzez typowe dla siebie konwencje sceniczne (w tym podział na scenę i widownię) i praktyki kulturowe nadal podtrzymywał jako nadrzędną perspektywę ludzkiego spojrzenia nie tylko jako uprzywilejowanego sposobu patrzenia na świat, ale także – czy przede wszystkim – podstawy zachodniej *episteme*. Nic nie pokazuje tego lepiej niż, znacznie szerszy niż dzisiaj, zakres znaczenia terminu „teatr” w okresie renesansu, kiedy oznaczał on nie tyle nawet dziedzinę sztuki, ile kulturową praktykę przedstawiania świata w obrazach i jako obrazu. Potwierdzają to zarówno tak zwane teatry anatomiczne, czyli publicznie pokazy sekcji zwłok, jak też choćby zbiory map nieba czy Ziemi⁴. Wprowadzenie i upowszechnienie się perspektywy centralnej łączyło się bowiem ściśle z postępującą reorganizacją wiedzy i praktyk społecznych. Wtedy właśnie pojawił się nowy typ obserwatora, który stopniowo stał się istotnym elementem nowych społecznych, libidynalnych i technologicznych maszyn, ekonomii i aparatów. Jego paradygmatyczne wcielenie stanowi zaś widz teatralny, który jako własny przyjmuje narzucony z góry, „znormalizowany” przez architektoniczną formę teatru i konwencje sceniczne, zestaw możliwości i ograniczeń percepcyjnych i poznawczych, nie zawsze nawet zdając sobie z tego sprawę. Jednak, jak zauważa Belting jako historyk sztuki, związki perspektywy centralnej (ograniczonej zwykle do malarstwa i architektury) z teatrem Nowoczesnych nie zostały jeszcze dogłębnie przeanalizowane, a główną winę za to ponosi rozproszenia badań na odrębne dyscypliny. Jeszcze przecież do niedawna w kręgach historyków sztuki uważano, że to temat zastrzeżony wyłącznie dla teatrologów (Belting, 2008, s. 202). W efekcie rola teatru Nowoczesnych w kulturze wizualnej Zachodu i podstawowej dla niej *episteme* nadal pozostaje dalece niedoceniona.

Zanim przejdę do interesującej mnie tu części argumentacji przedstawionej w *Florenz und Bagdad*, przywołam jeszcze

wcześniejszą tezę, którą dwie dekady temu sformułował Jonathan Crary. Jego pracę *Techniques of the Observer* (1992) można dziś bowiem czytać jako rozpoczętą *avant la lettre* polemikę z propozycją Beltinga⁵. Jak pisze Crary, obserwujący podmiot „to produkt historii o r a z miejsce określonych praktyk, technik, instytucji i procedur upodmiotowienia” (tamże, s. 5; podkreślenie autora). Dlatego postęp technologiczny w latach dwudziestych i trzydziestych XIX wieku doprowadził, jego zdaniem, do fundamentalnej zmiany, która „podważyła tradycyjne modele widzenia i właściwą im stabilną przestrzeń reprezentacji, modyfikując niezmiennie dotąd relacje między wnętrzem i zewnątrz, ucieleśnione w *camera obscura*” (tamże, s. 21). Teraz centrum percepcji stało się mobilne ciało obserwatora, co zdynamizowało tyleż związek między obserwatorem, światem i jego obrazem, ile stabilną niegdyś przestrzeń reprezentacji, której częścią stał się teraz również obserwator. Analizując zaś *camera obscura*, Crary wysuwał na plan pierwszy akt patrzenia, oderwany od fizycznego ciała obserwatora, który „*a priori* uniemożliwiał mu uznanie samego siebie za część reprezentacji” (tamże, s. 41). Pod tym akurat względem postęp technologiczny niewiele jednak zmienił w teatrze Nowoczesnych nie tylko na początku XIX wieku, ale i później. Wystarczy choćby przypomnieć semiotyczne teorie teatru, jak *Semiotyka sceny* Jurija Łotmana (1984), które nadal odwołują się do stabilnych relacji: wewnątrz/zewnątrz, typowych dla *camera obscura*, a także do koncepcji obserwatora utrzymującego ten sam, niezmienny dystans do świata przedstawionego. Teoria teatru nie jest pod tym względem żadnym wyjątkiem. Typowy dla teatru Nowoczesnych model *camera obscura* daje się bez trudu odnaleźć w licznych eksperymentach teatralnych, korzystających z innowacji sztuki performansu. Inaczej mówiąc, także dzisiaj wiele hybrydycznych form performatywnych odwołuje się do tych samych podstaw porządku wiedzy i społecznych praktyk, które materialny kształt uzyskiwały w teatrze Nowoczesnych pod koniec XVI wieku.

Jak pokazuje Belting, perspektywa centralna w malarstwie, architekturze i teatrze renesansu pozwoliła wpisać akt percepcji w system reprezentacji, sugerując zarazem odbiorcom, że własnymi oczami i na analogicznych zasadach widzą świat przedstawiony i realny jako obraz ustanowiony i kontrolowany przez ich aktywne spojrzenie. Jak tłumaczy, „antropocentryczny świat zakłada wcześniejsze istnienie patrzącego, który zachowując stabilną pozycję, konfrontuje się ze światem. Wtedy właśnie «bycie-w-świecie» zmienia się w «patrzenie-na-świat»” (Belting, 2008, s. 179). Wrażenie obecności w świecie przedstawionym stanowi więc jedynie efekt fortunnej symulacji, działania konstrukcji geometrycznej, która – oddzielając akt patrzenia od materialnego ciała obserwatora – tworzy puste miejsce – miejsce do wynajęcia niczym zaimek osobowy. Kto zajmie to puste miejsce, da się tym samym zwieść, że przedstawione spojrzenie właśnie do niego należy. Jak przekonuje Belting, takie działanie perspektywy centralnej sprawiło, że jako forma symboliczna i praktyka kulturowa stała się ona uprzywilejowanym miejscem spotkania „ja” z sobą

samym jako Innym, co z kolei umożliwiło działanie mechanizmu projekcji i identyfikacji. Taką jej funkcję pokazał też jak na dłoni wcześniejszy projekt Rimini Protokoll *Situation Rooms*.

„Instalacja wideo dla kilku graczy” *Situation Rooms*, podobnie jak *Nachlass*, składa się z kilku pomieszczeń, odwiedzanych przez grupy do dwudziestu „graczy”⁶. Wchodzą razem, ale następnie każdy podąża już własną, z góry wyznaczoną drogą przez świat, w którym generowana cyfrowo Rozszerzona Rzeczywistość (AR) prawie niepostrzeżenie staje się częścią realnego otoczenia za sprawą wręczanych każdemu przed wejściem tabletów. Po zapoznaniu się z relacjami osób zamieszanych w nielegalny handel bronią każdy „gracz”, zgodnie z wyświetlanymi na ekranie instrukcjami, przystępuje do od-tworzenia niektórych sytuacji i relacjonowanych czy demonstrowanych działań. Podczas gdy w tradycyjnym teatrze musiałby ograniczyć się do poznania ich sytuacji na mocy mechanizmu projekcji i identyfikacji, tu jego żywe ciało od-twarza oglądane na ekranie tabletu działania, co pozwala mu odczuć możliwości i ograniczenia bycia w cudzej skórze zwłaszcza w chwili, kiedy już „w roli” musi wejść w interakcję z innymi uczestnikami. Od-twarzając, każdy dosłownie mierzy własnym ciałem rzeczywistości przedstawione (tak analogowo, jak cyfrowo), uświadamiając sobie istnienie dwóch, nakładających się na siebie, punktów widzenia: jeden to efekt działania perspektywy, drugi natomiast lokuje się w ciele „gracza”, jak chciał Crary. Podejrzewam, że mogło to mocno przypominać to, co czułam, odwiedzając instalację *Haptic Field (v2.0)*, ubrana w kombinezon z sensorami, skrojony i skalibrowany z myślą o „normalnym” i uniwersalnym ciele. W przypadku *Situation Rooms* podobną rozbieżność odczuwali zapewne jedynie ci, którzy – nieważne z jakich, fizycznych czy psychicznych powodów – nie „pasowali” do scenariusza. Tymczasem późniejszy i bardziej hybrydyczny projekt *Nachlass* aranżował taką sytuację, w której praktycznie każdy miał szansę na spotkanie z własnym znormalizowanym i uniwersalnym „ja”. Nawiązując do rozważań Beltinga, można powiedzieć, że wszyscy odwiedzający musieli tu odczuć wyraźną różnicę między własnym spojrzeniem a tym, które już wcześniej zostało wpisane w geometryczną konstrukcję obrazu świata i stanowi podstawę jego antropocentrycznego oglądu. Nie tylko przecież od-twarzali typowe zachowania widzów teatralnych, ale też byli zobligowani pozostać po przypisanej im od XVI wieku stronie obrazu, tym wyraźniej dostrzegając po drugiej jego stronie puste miejsce, namacalną nieobecność ciał wykonawców. Kiedy zatem patrzę na *Nachlass* przez pryzmat *Florenz und Bagdad* Beltinga, wydaje mi się, że ta instalacja została tak zaprojektowana, żeby czytelne stawały się efekty działania zarówno perspektywy centralnej, jak też mechanizmu projekcji i identyfikacji, w ich funkcji afektywnej i kognitywnej, wyznaczającej granice poznania.

Zacząłem ten tekst od przypomnienia najbardziej znanych historii performansu jako żywej sztuki w drugiej połowie XX wieku. Chciałam bowiem podkreślić rangę, jaką dla

nowych form performatywnych, które wywarły istotny wpływ na inne, bardziej tradycyjne sztuki, miała obecność żywego ciała artysty. Wkrótce też aktorzy w teatrze zaczęli spotkanie tu i teraz z widzami cenić sobie wyżej niż tworzenie fikcyjnych postaci. Przywołując hybrydyczny projekt *Nachlass* Rimini Protokoll jako przykład znamieny dla bardziej powszechnego zjawiska, starałam się natomiast pokazać, że dziś mamy do czynienia z kolejnym krokiem na drodze kwestionowania ustanowionego przez Nowoczesnych paradygmatu. W przeciwieństwie jednak do tego, co twierdzi kanadyjska historyczka sztuki Christine Ross (2010), dzieje się tak nie tylko – i nie głównie – za sprawą najnowszych technologii. Podczas gdy performerzy odzierali teatr z kolejnych pokładów fikcji pośredniczącej między sceną a widzami, na plan pierwszy wysuwając żywe spotkanie i aktywną partycypację, to dzisiejsi artyści zaczynają podważać same podstawy *episteme* Zachodu. Oczywiście, nie tylko oni biorą udział w eksperymentowaniu z granicami przyjętych praktyk poznania, badając możliwość reorganizacji dotychczasowego porządku wiedzy i praktyk społecznych. Coraz liczniej pojawiają się też nowe społeczne, libidynalne i technologiczne maszyny, ekonomie i aparaty. W tym kontekście nieobecność żywych ciał wykonawców w *Nachlass* Rimini Protokoll można więc traktować jako jeden z czytelnych sygnałów tej postępującej zmiany epistemicznego paradygmatu (czy paradygmatów). ■

¹ Wspominam tu jedynie o najbardziej znanych genealogiach artystycznych performansu. Jego inną i równie bliską prawdy historię rozpocząć można od Johna L. Austina, brytyjskiego filozofa analitycznego, który w 1955 roku przedstawił teorię aktów performatywnych podczas serii wykładów na Uniwersytecie Oksfordzkim.

² W proponowanej tu interpretacji tytułowy „Nachlass” przyjmuje nieco inne znaczenie ze względu na kontekst berlińskiej wystawy, kontekst kulturowego i epistemologicznego dziedzictwa nowoczesności Zachodu.

³ Jak warto odnotować, Latour nie tylko rekonstruuje wyłącznie „wielką narrację” nowoczesności, ale robi to także, przeciwstawiając modernizację temu, co nazywa ekologizacją. Portugalski socjolog Boaventura de Sousa Santos w *Epistemologies of the South: Justice against Epistemicide* (2016) słusznie natomiast zauważa, że „to, co zwykle nazywamy nowoczesnością Zachodu, stanowi skomplikowany splot zjawisk, w których współlistnieje perspektywa rządzących i podporządkowanych, ustanawiając odrębne nowoczesności” (tamże, s. IX-X).

⁴ *Theatrum orbis terrarum* – taki tytuł nosił pierwszy, nowożytny atlas świata, wydany w Antwerpii w 1570 roku przez Abrahama Orteliusa.

⁵ Belting wymienia wprawdzie książkę Crary’ego w bibliografii, ale o jego badaniach wspomina jedynie w podsumowaniu, gdzie zaznacza, że „historia czy ikonologia spojrzenia to nie to samo, co historia percepcji”. Jak bowiem twierdzi, „choć patrzymy na świat tymi samymi oczami, spojrzenie to przede wszystkim ekspresja podmiotu i działanie społeczne” (2008, s. 283). Żeby podkreślić istotę tej różnicy, proponuje więc porównawczą historię perspektywy – jako teorii wizualnej na Środkowym Wschodzie i jako teorii obrazu w Europie,

wskazując na to już w podtytule „eine westöstliche Geschichte des Blicks” (zachodniowschodnia historia spojrzenia).

⁶ O *Situation Rooms* pisała szczegółowo między innymi Zofia Smolarska (2017), oferując przede wszystkim krytyczną perspektywę kogoś, kto zna zasady pracy Rimini Protokoll od wewnątrz. Ze względu na przyjęte założenia interpretacji instalacji *Nachlass* w kontekście całej wystawy *Limits of Knowing* taka perspektywa zupełnie mnie nie interesuje.

Bibliografia:

- Belting, Hans, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Verlag C. H. Beck, München 2008.
- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge – London 1992.
- Foucault, Michel. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* [1975], tłum. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1993.
- Goldberg, RoseLee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames & Hudson 1988, 3 wyd., London 2011.
- Hoskyns, Teresa, *Ancient Greece and the tri-partite model of democracy*, [w:] tejże, *The Empty Place. Democracy and Public Space*, Routledge, London 2014, s. 19-29.
- Kaegi, Stefan, *Note on Intent*, [w:] *Nachlass. Pieces sans personnes*. http://vidy.ch/sites/default/files/field_spectacle_tour_credits/vidy_dprodnachlass_en_18.06.14.pdf [dostęp: 25 VIII 2018].
- Latour, Bruno, *An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns*, tłum. C. Porter, Harvard University Press, Cambridge – London 2013.
- Lotman, Jurij, *Semiotyka sceny*, tłum. B. Żyłko, „Dialog” 1984 nr 11, s. 87-103.
- Mignolo, Walter D., *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*, Duke University Press, Durham & London 2011.
- Oberender, Thomas; Petkiewicz, Joanna, *Editorial*, [w:] *Limits of Knowing*, Berliner Festspiele, Kerber Verlag, Bielefeld – Berlin 2017, s. 170-71.
- Rimini Protokoll. Na tropie codzienności* [2007], red. F. Malzacher, M. Dreyse, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2011.
- Rimini Protokoll. *ABCD. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, „Theater der Zeit” 2012.
- Ross, Christine, *Spacial Poetics. The (Non)Destinations of Augmented Reality Art*, “Afterimage. The Journal of Media Arts and Cultural Criticism” 2010 nr 2, s. 19-24.
- Santos, Boaventura de Sousa, *Epistemologies of the South: Justice against Epistemicide*, Routledge 2016.
- Smolarska, Zofia, *Rimini Protokoll. Ślepe uliczki teatru partycypacyjnego*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego 2017.
- Taleb, Nassim Nicolas, *Czarny łabędź. O skutkach nieprzewidywalnych zdarzeń* [2007, 2010], tłum. O. Siara, Kurhaus Publishing, Berlin 2014.
- Taylor, Diana, *Performans* [2016], tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2018.

JUSTYNA STASIOWSKA

BYĆ JAK ŁAJKA – ODBIÓR DŹWIĘKU JAKO ALLOPOJETYCZNA PĘTLA FEEDBACKU

Justyna Stasiowska (jstasiowska@gmail.com) – absolwentka dramalogii UJ, doktorantka Katedry Performatyki przygotowująca rozprawę *Noise – performatywność odbioru*. Publikowała m.in. w „Glissandzie”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „SoundingOut!Blog”. Numer ORCID: 0000-0001-7242-461X.

Abstract: Justyna Stasiowska, “To be like Laika: Sound Perception as an Allopoietic Feedback Loop”

The article recounts the history of how the cybernetics perspective has influenced the humanities, indicating that both linguistics and performance have omitted the notion of noise, present in the mathematical model of communication. The situation described as *noise* is the moment of the recipient's overstimulation. The author puts forward the thesis that such situations allow one to explain the way sound impacts the receiver. Therefore, the author proposes a methodology that revises the concept of an autopoietic feedback loop that defines the nature of the relationship between the viewer and performer in Erika's Fischer-Lichte's concept, using the notion “allopoieticity”. The aim is to show the recipient's relationship with the technology of sound reproduction as a situation of attunement and mutual parasitism. This will allow researchers to study performances, in which the sound is a stimulus unnoticeable by the recipient.

Key words: noise; feedback; performativity; sound studies

W 2006 roku Philip Auslander w *Music as Performance: Living in immaterial world* oskarżał badaczy *performance studies* o brak zainteresowania muzyką (zob.: Auslander, 2006). Wprowadzeniu perspektywy dźwiękowej w obręb performatyki stawało na przeszkodzie popularne w tej dziedzinie przekonanie, że koncert muzyczny nie ma performatywnego wymiaru obecnego w teatrze. Auslander wskazuje na stereotypy na temat relacji nawiązywanej przez muzyka z publicznością jako przyczynę takiego stanu rzeczy. Dlatego w swoich pracach badacz przekonuje, że kontakt zmediatyzowany może oddziaływać równie silnie, jak kontakt bezpośredni pomiędzy performerem a widzem. Jednak, pomimo wielu publikacji poświęconych muzyce, zarzut

Auslandera wciąż pozwala zrozumieć, dlaczego technologia reprodukcji dźwięku i jego amplifikacja nie doczekała się jeszcze badań na polu performatyki. Milczenie badaczy performansu i performatywności wobec *sound art* oraz technologii reprodukcji dźwięku wynika z postrzegania relacji między widzami a performerem jako autopojetycznej pętli feedbacku, która waloryzuje obecność fenomenologicznego ciała i bezpośredni kontakt. Ten stan rzeczy dziwi, ponieważ opisanie komunikacji poprzez kategorię „pętli feedbacku” wynika z przeniesienia na pole humanistyki matematycznego modelu komunikacji. Wykorzystanie matematycznego modelu komunikacji pozwala na potraktowanie technologii jako posiadającej nie tylko sprawczość, ale możliwość wejścia w relację z kimkolwiek, kto staje się odbiorcą. Propozycja metodologiczna, skupiona na oddziaływaniu na odbiorcę dźwiękiem reprodukowanym technologicznie, wiąże się z rewizją koncepcji autopojetycznej pętli feedbacku, zaproponowaną przez Erikę Fischer-Lichte do wyjaśnienia charakteru relacji nawiązanej pomiędzy performerem a widzami. Koncentrując się na technologii reprodukcji dźwięku, zamiast mówić o relacji ludzko-ludzkiej, pragnę skoncentrować się na relacji ludzko-nieludzkiej. Historia wykorzystania pojęcia pokazuje, jak utworzony model matematyczny wpłynął na humanistykę. Odwołanie się do źródeł pojęcia autopojetyczności pozwoli mi wskazać, co zostało pominięte w procesie kształtowania się teorii systemów w językoznawstwie, a następnie w socjologii, aby stać się propozycją badań działań performatywnych na gruncie teatrologii.

Model komunikacji

Model komunikacji opracowany przez Claude'a Shannona i Warrena Weavera w 1948 roku, ukazywał pętlę feedbacku pomiędzy nadawcą a odbiorcą, w ramach której informacja wysłana przez nadawcę zostaje przekształcona przez transmitter w sygnał. Odbiorca, otrzymawszy sygnał, przekształca go w informację. W matematycznym modelu pomiędzy transmitterem a odbiornikiem znajduje się źródło zakłóceń (*noise source*), połączone z linią wskazującą na przepływ sygnału pomiędzy elementami układu. Matematyczny model komunikacji bazował na technologii telefonii i telegrafu. Brał pod uwagę wszystkie elementy wpływające na przepływ informacji na liniach komunikacyjnych, czyli, na przykład, pole elektromagnetyczne czy problemy wynikające z materialności samego medium. Pisz o nich Jussi Parikka w *Mapping noise: Techniques and tactics of irregularities, interception and disturbance*, w którym analizując historię sieci komunikacji telegraficznej, wskazuje na częstą sytuację podsłuchiwanie i przejmowanie wysyłanych informacji przez tzw. szkodniki. Badacz przywołuje katastrofę statku Titanic w 1912 roku, po której oskarżano krótkofalowców o przechwytywanie nadawanego poprzez fale radiowe sygnału SOS, co miało opóźnić wysłanie misji ratunkowej (zob.: Parikka, 2011, s. 266). Interferencja w proces komunikacji osoby trzeciej, jak wskazuje Parikka, zdarzała się niezwykle często, zarówno w przypadkach sieci komunikacji wykorzystujących

przewody, jak i fale radiowe. Koncepcja systemu jako pętli feedbacku między nadawcą a odbiorcą nie stanowiła zamkniętej na innych uczestników struktury sieciowej. Dyskurs technologii komunikacji już w XIX wieku brał pod uwagę istnienie elementów niechcianych w komunikacji (zob.: tamże, s. 267), kojarzonych najczęściej z osobami podsłuchującymi – amatorami „dołączającymi” do sieci wymiany czy też innymi osobami „pasożytującymi” na przekazie informacji. Parikka charakteryzuje *noise* w kontekście sieci komunikacyjnych, przywołując przykłady zarówno interferencji, jak i przejęcia informacji przez osoby trzecie. Badacz zestawia przykłady wysyłania fałszywych informacji siecią telegraficzną przez bankierów, którzy manipulowali w ten sposób kursem akcji, z zaśmiecaniem kanału komunikacji muzyką, jak czynili to inżynierowie amatorzy¹. Różne praktyki przechwytywania sygnału oraz żerowania na nim posłużyły archeologowi mediów do ukazania „pasożytów” technologii komunikacji, których działania doprowadziły do powstania nowego medium: radia².

Model Shannona i Weavera powstał na fundamencie tych właśnie doświadczeń komunikacyjnych, w których istniał zawsze ktoś trzeci, pasożytujący na procesie wymiany. Nic dziwnego, że stworzona przez Douglasa Kahna definicja *noise* wykorzystuje model komunikacji, koncentrując się na sytuacji, w której element pomijany w trakcie wymiany zawiera w sobie potencjał przekształcenia samego procesu przekazywania informacji. Badacz *sound studies* odwołuje się zarówno do wymiany telefonicznej, jak listownej³, czyli odnosi się do odbioru dźwiękowego i do form jego zapisu, stwierdzając, że odbiorca aktywnie tworzy komunikat poprzez pomijanie wszystkiego, co mogłoby go zakłócić. Jednak w momencie, gdy skoncentrujemy się na materialności przekazu, grozi nam „zanurzenie w *noise*”, czyli sytuacja przebudźcowania, zawieszająca proces przekazywania informacji. Kahn, wskazując na *noise* jako zgrzyt pomiędzy abstrakcyjnym a empirycznym aspektem komunikacji, stworzył teorię skonstruowaną po to, by analizować dźwięk w kontekście awangardowych działań ruchu Fluxus, performansów Johna Cage'a oraz poezji Micheala McClure'a, które traktuje jako bezpośrednio inspirowane wizją teatru Antonina Artauda i eksperymentami Siergieja Eisensteina. Wskazanie na sferę komunikacji, która istnieje w pasożytniczej relacji do wymiany informacji, wiąże się z artystycznymi działaniami skupionymi na zakłóceniu, błędach, porażce w procesie przekazania informacji oraz na przypadku⁴.

Kahn używa pojęcia *noise*, aby uwidocznić zawsze obecną sferę komunikacji stanowiącą przestrzeń potencjalności. Równocześnie badacz wskazuje na sprawczość odbiorcy w procesie percepcji, gdy przekształca on odebrany sygnał w informację, a tym samym wydobywa z materialności przekazu informację, dopasowując je do wyjściowej formy. Materialność oznacza w tym przypadku technologię użytą do nawiązania pętli feedbacku – specyfikę nadaną informację przez nadawcę (sposób pisanie lub akcent), która wraz z ustanawianym charakterem nawiązanej relacji między nadawcą

i odbiorcą stanowi część komunikacji. Definicja Kahna wywodzi się z perspektywy filozofii nauki skoncentrowanej na modelu komunikacji Shannona i Weavera, jaką zaproponował Michel Serres, który w *Parasite* w 1980 roku skupił się na sproblematyzowaniu roli *noise source* w matematycznym modelu komunikacji – element interferujący w proces komunikacji został przedstawiony jako pasożyt. Francuski filozof odnosił się do pojęcia *noise* zarówno jako do zjawiska akustycznego, jak i metaforycznej osoby trzeciej. Serres proponuje rozpatrywanie modelu komunikacji jako modelu łączącego różne dziedziny badań: przyrodznawstwo ze sztuką, humanistyką i socjologią – jak zauważa Bruce Clarke (zob.: Clarke, 2002, s. 26). Celem tak zakrojonej perspektywy jest myślenie o pasożytnictwie jako procesie pobudzającym zmianę, wytwarzającym energię i powodującym nieustanny ruch materii.

Równocześnie pojęcie komunikacji Serres postrzega jako wymianę handlową, która historycznie stanowiła siłę napędową dla innowacji i rozwoju technologii telekomunikacji. Metaforą kluczową dla rozważań francuskiego filozofa jest postać Hermesa, boga kupców i posłańca przynoszącego wiadomości, który przekazując, tworzy relację z każdym odbiorcą, mimowolnie łącząc ich w sieć komunikacyjno-handlową. Mowa tu o technologii komunikacji, która wytworzyła stałe połączenia pomiędzy krajami, a nawet kontynentami. W ujęciu Serresa, wielka sieć wytworzona przez technologię opiera się na indywidualnych relacjach, które tworzą hierarchię wymiany handlowej. Specyfika społeczno-kulturowa wiąże się z dostępem do komunikacji, a więc z możliwością uczestniczenia w wymianie handlowej. Francuski filozof opisuje przykład produkcji mleka, w której gospodarz korzysta z zasobów naturalnych, pasożytując na krowie, aby uzyskać produkt. Z kolei dystrybutorzy sprzedający mleko pasożytują na gospodarzu, a konsumenci – na sprzedających. Ta sieć zależności gospodarczej określa, według Serresa, sposób funkcjonowania technologii komunikacji, której uczestnicy negocjują między sobą pozycje władzy.

Relacyjny charakter wymiany opiera się na zmienności pozycji – nadawca może stać się odbiorcą. *Noise* oznacza osobę interferującą w proces wymiany, która korzysta z wytworzonych produktów, jak wspomniane przez Parikę wpływanie na kursy walut poprzez przejście informacji. Równocześnie ten stale obecny element procesu zagraża stabilności pozycji uczestników oraz może zaburzyć przekazywanie informacji. Zmienia się tym samym cały system wymiany – na przykład w jednej w baśni użytej przez Serresa szczury pozbawiają gospodarza produktu, pozbawiając go przedmiotu transakcji i uniemożliwiając dalszą wymianę. Perspektywa przedstawiona w *Parasite* stanowi analizę komunikacji jako wytwarzającej hierarchię społeczno-gospodarczą, która jednak stanowi niestabilny system, wrażliwy na pasożyty. *Noise* to nieustający potencjał wymiany ról uczestników komunikacji, powstania nowego systemu oraz zniszczenia dotychczasowego. Kluczowym dla poruszanego tematu staje się proces rozpoznania danego elementu jako *noise*, który

wskazuje, co w danym kontekście kulturowo społecznym uznaje się za niechciany element, zagrażający stabilności systemu. Perspektywa Serresa w *Parasite* naświetla to, co wiele lat później Jon McKenzie opisze jako normatywizujący charakter performatywności związanej z koncepcją wydajności. McKenzie ukazuje pomijany w teorii performatywności wpływ zarządzania naukowego na myślenie o pętli feedbacku (zob.: McKenzie 2011, s. 73), w ramach której pomiar wartości sygnału wejściowego i wyjściowego posłużył do określenia efektywności funkcjonowania systemu pracy i wydajności pracowników (zob.: tamże, s. 7). Przywołuję *Performuj albo...*, ponieważ pozwala mi to pokazać, że pisząc o *noise* znajdujemy się w tym samym obszarze teorii skupionej na systemach, którą Serres opisywał w sposób bliski perspektywie performatyki, niemal dwadzieścia lat wcześniej niż McKenzie. Jednak francuski filozof nie korzysta z nomenklatury bliskiej dziedzinnie badań, o której pisze – wybrał formę bajek, aby poprzez pozorną przystępność nie zamykać się w określonej dziedzinnie wiedzy.

Pasożytnictwo

Podstawowym problemem poruszonym przez Serresa jest emergencja systemów, które powstają w wyniku nawiązania pętli feedbacku pomiędzy ludzkimi bądź nieludzkimi uczestnikami. System oznacza tu ustanowione połączenia, które wobec procesu przekazywania sygnału (czyli wymiany energetycznej) utrzymuje stabilizację. Do tego rodzaju wymiany zawsze dołącza się ktoś „trzeci”, zagrażając stabilności powstałego systemu. Emergentnie powstający system poprzez pętlę feedbacku pomiędzy nadawcą i odbiorcą pomija potencjalne źródło zakłócenia, aby utrzymać swoją stabilność. Perspektywa Serresa pokazuje sposób, w jaki konstruowane w ramach społeczeństwa systemy⁵ wytwarzane są kosztem określenia własnego źródła zakłóceń. Performatywny akt określenia danej materialności jako *noise* ujawnia tym samym strukturę władzy w ramach powoływanej rzeczywistości. Proponowana przeze mnie teoria koncentruje się właśnie na tego rodzaju działaniach w praktykach kategoryzowania, dyscyplinowania, parametryzacji, które wpłynęły na sposób słuchania w XX i XXI wieku, w przestrzeni zarówno prywatnej, jak i publicznej. Traktuję *noise* jako potencjał przekształcenia systemu. Proponowana perspektywa wywodzi się ze sposobu rozumienia słowa *parasite*, odnosząc się zarówno do empirycznie poznawalnego organizmu, jak i teorii zjawisk fizycznych. Lawrence R. Schehr, tłumacz książki Serresa, w następujący sposób objaśnia, kim jest jej główny bohater:

Pasożyt jest mikroblem, podstępna formą zakażenia, która bezzwrotnie odbierając energię organizmowi, osłabia system, nie zabijając go. Pasożytem również jest gość, który w zamian za jedzenie ofiarowuje gospodarzowi rozmowę i komplementy. Pasożyt to również *noise*, zakłócenie w systemie lub interferencja w kanale komunikacyjnym. W ujęciu Michela Serresa nie bez przyczyny te pozornie odległe od siebie działania w języku francuskim określone są jednym i tym samym

słowem. Te różne wyjaśnienia słowa łączą się ze sobą w jednym pojęciu, ponieważ oznacza ono pobudzenie termiczne, czyli funkcje, jakie spełnia pasożyt w systemie, wywołując gorączkę lub nagrzewając powietrze (Schehr, 1982, s. x).

Kluczowa w książce *Parasite* wielość znaczeń pokazuje przede wszystkim, że *noise* w tym ujęciu to efekt pobudzenia systemu, rozumianego zarówno jako organizm, jak sieć komunikacji, zmuszając go do przekształcania się lub powodując jego rozpad. Serres interesuje się sytuacją, gdy w pętlę feedbacku pomiędzy nadawcą i odbiorcą interferuje osoba trzecia. Filozof konstruuje swój wywód w formie bajek, by móc pisać o procesach odbywających się jednocześnie w różnych dziedzinach życia. Dlatego pisząc o zakłóceniu jako sile przekładającej zastaną relację, przedstawia losy mieskiego szczura, który zaprosił szczura wiejskiego na ucztę. W bajce relacja obu gryzoni stanowi relację między gospodarzem i zaproszonym przez niego na ucztę gościem. Jednak *noise*, czyli dźwięk otwieranych drzwi do pokoju, zmienia całą sytuację, ponieważ właściciel domu, w którym zwierzęta uczują, obudził się, zaskakując je swoją obecnością. Szczur miejski, będący gospodarzem uczty, zostaje zaskoczony przez pasożyta, jakim w tej sytuacji staje się właściciel domu, w którym uczują szczury. Serres wskazuje na fakt, że pomiędzy nadawcą a odbiorcą pojawia się zawsze ktoś trzeci, kogo uznaje się za „szkodnika” zakłócającego wymianę pomiędzy tamtymi dwoma. Jednakże właściciel, powodując i zarazem będąc *noise*, zmienia wcześniejszy układ i staje się w tej relacji gospodarzem, który odkrywa „szkodniki” uczujące w jego domu – tak właśnie *noise* w pętli feedbacku zmienia system (zob.: Serres, 1982, s. 52). Pętla feedbacku nawiązana pomiędzy nadawcą a odbiorcą wytwarza system, który przez interferencję trzeciego zmienia wewnętrzną relację i wcześniejszy podział ról. Nadawcą może stać się element interferujący, wykluczając dotychczasowego odbiorcę. Zmienia się tym samym wytworzony uprzednio system komunikacji i powstaje nowy. *Noise* nie jest efektem prostego zakłócenia, ale interferencji, czyli nakładania się fal. Oznacza to, że równocześnie z funkcjonującymi systemami komunikacji istnieją potencjalne alternatywy. W momencie, kiedy rozmawiamy przy stole, może zadzwonić do nas telefon, który zakłóci dotychczasową wymianę i ustanowioną przez pętlę feedbacku relację. Równocześnie dzwonek telefonu zaanonsuje obecność innego systemu komunikacji, w ramach którego nawiążemy relację z kimś innym. *Noise* przypomina dzwonek, sygnalizujący możliwość powstania innego systemu. To ujęcie niuansuje proste kategoryzowanie uczestników jako nadawcy i odbiorcy, pokazując, że nie tylko mogą oni wymieniać się rolami, ale wytworzona między nimi relacja ma zawsze charakter pasożytniczy. Odbiorca pożywia się kosztem nadawcy, niczym gość na uczcie przygotowanej przez gospodarza. Sposób scharakteryzowania wymiany przez Serresa pozwala mu również ukazać odbiorcę jako żywiącego się wybranymi przez siebie elementami, a tym samym kształtującego przekaz, jaki odbiera. Steven Connors skupia się na słowie *parasite* i przedrostku

para- jako przestrzeni tranzytowej pomiędzy symultanicznie funkcjonującymi systemami. W dziele francuskiego filozofa odczytuje zainteresowanie dwoma rodzajami systemu: systemem składającym się ze znaków, wrażeń oraz informacji, oraz systemem energii i działań istniejących wobec siebie paralelnie (Connor, 2015). Częstka *para-* to przestrzeń pomiędzy, wskazująca na istnienie paralelnie obecnych wymiarów, a także dwóch bytów, które często zderzają się ze sobą, lecz nigdy się nie zbiegają (zob.: tamże). Oznacza to, że system komunikacji, jaki wytworzyliśmy przy stole, istnieje równocześnie z innymi, potencjalnymi, w których moglibyśmy uczestniczyć. *Noise* to zatem potencjalność, zawsze obecna w procesie komunikacji i świadcząca o istnieniu nieskończonej ilości alternatywnych systemów. Pozwala to mówić o pętli feedbacku, wytworzonej pomiędzy odbiorcą a technologią reprodukcji dźwięku, jako o systemie, który musi utrzymywać swoją stabilność wobec zewnętrznych bodźców. Koncepcja pasożytnictwa Serresa stanowi kluczowy element moich rozważań, ponieważ proponowana przeze mnie teoria to mikroteoria – pasożyt rozwijający się na obrzeżu koncepcji autopojetycznej pętli feedbacku, wskazujący na alternatywę dla opisywanej przez Erikę Fischer-Lichte relacji o charakterze autopojetycznym. Propozycja skupiona na odbiorze dźwięku odwołuje się do sytuacji, w której odbiorcy nie są świadomi uczestniczenia w jakiegokolwiek wymianie. Odbierając dźwięk, nie zawsze jesteśmy tego świadomi, ponieważ nie słyszymy całego spektrum częstotliwości oraz nie zawsze koncentrujemy się na tym, co na nas oddziałuje. Najczęściej opisywany w teoriach humanistycznych sposób odbioru to wsłuchiwanie się, w której zauważamy to, co odbieramy. Przedmiotem mojej rozprawy jest tryb odbioru, w którym nie wsłuchujemy się, ale jesteśmy pobudzani przez bodźce. Interesuje mnie przede wszystkim relacja człowieka z technologią reprodukcji dźwięku, oparta na wytworzonej pętli feedbacku, ale nieposiadająca charakteru autopojetycznego. Pojęciem, jakie staje się przydatne do opisanie sytuacji, w której nie wsłuchujemy się, tylko nieświadomie odbieramy i reagujemy na bodźce, jest *allopojetyczność*. Proponowana przeze mnie teoria istnieje jako równoległy do Fischer-Lichte i McKenziego sposób myślenia o performatywności odbioru, związany z pojęciem feedbacku. Skupieniu się na *noise* na poziomie teorii bliżej do problematycznej historii zgrzytów i przebiegów komunikacyjnych, które nieustannie musimy pomijać, niż do opisywanego przez McKenziego performansu technologicznego i wytwarzanej przeźroczystości własnego funkcjonowania.

Allopojetyczność i autopojetyczność

Noise obecny był w myśleniu o komunikacji od czasu rozwoju technologicznych linii przekazu informacji. Został on pominięty w momencie, gdy na polu językoznawstwa Roman Jakobson tworzył własny model komunikacji (por.: Stasiowska, 2017, s. 191-199). Podobnie stało się, gdy na polu performatyki pojęcie pętli feedbacku posłużyło do stworzenia teorii ukazującej relację pomiędzy performerem a publicznością. W centrum rozważań Fischer-Lichte znajduje się ciało,

którego obecność funkcjonuje jako przekaznik energii. Pojęcie „autopojetycznej pętli feedbacku” posłużyło badaczce, aby przedstawić wspomnianą relację, powstałą podczas performansu bądź spektaklu, jako wymianę energii poza semantyczną produkcją znaczeń (por.: Fischer-Lichte, 2008, s. 223-226). Fischer-Lichte używa określenia „autopojetyczność”, wykorzystując perspektywę badań organizmów żywych, zaproponowaną przez Humberta Maturanę i Edgara Varełę, aby w *Estetyce performatywności* opisać relację pomiędzy widzem i aktorem w teatrze. Pojęcie autopojetyczności służy w performatyce do zdefiniowania sposobu organizacji wymiany, do jakiej dochodzi między performerem a uczestnikami performansu. Ustanawiana pomiędzy nimi pętla feedbacku zakłada nieustającą wymianę, w której informacje i energia płyną z obu stron. Na podstawie analizy sposobów kodowania kolorów przez komórki nerwowe w oku organizmów żywych Maturana wraz z Varełą w 1979 roku napisał rozprawę z dziedziny filozofii nauki pod tytułem *Autopoiesis and Cognition. Realisation of the Living*. Doświadczenie badań nad odbiorem kolorów, czyli sposobem przetwarzania przez ośmiornice fal elektromagnetycznych na sygnały neuronalne rozpoznawane jako kolor, posłużyło przedstawieniu koncepcji zachowania organizmów żywych. Pojęcie autopojetyczności opisane przez Maturanę i Varełę określało charakter wewnętrznej organizacji systemów, czyli wytworzenia się autonomii wobec innych systemów w danym środowisku. Określone połączenia służą wytworzeniu specyficznej tożsamości, wyodrębniając ją spośród innych. Perspektywa Maturany i Vareli wskazuje na wewnętrzne skomplikowanie systemu tworzącego komórkę, pokazując, że podsystemy istnieją wobec siebie w ciągłym procesie wymiany, zapewniającym ich połączenie, tworząc większy system, autonomiczny wobec środowiska. Maturana i Varela w ramach samoorganizującej struktury autonomicznej opisywali również systemy nastawione na dostrojenie się do innych, używając w stosunku do nich przymiotnika „alopojetyczne”. Systemy, które dążą do dostrojenia się do innych, mogą współtworzyć wewnętrzną strukturę systemów autopojetycznych lub też stanowić część środowiska funkcjonowania danego organizmu. Maturana i Varela opisują te działania, używając dwóch opisów budowy domu. Podczas budowy o charakterze autopojetycznym każdy robotnik posiada plan całego domu (zob.: Maturana, Varela, 1980, s. 53), więc wie, jak gotowy gmach powinien wyglądać. Podczas budowy o charakterze alopojetycznym każdy robotnik ma natomiast instrukcje do wykonania jedynie określonego zakresu czynności, nie znając kształtu całego projektu. Autopojetyczne systemy wyodrębniają ze środowiska, a alopojetyczne go tworzą lub stanowią część tych pierwszych. Środowisko stanowi zbiór systemów alopojetycznych. Przedstawienie, w tym ujęciu, opiera się na pętli feedbacku pomiędzy aktorami i widzami, zakładającej nieustającą wymianę energii, której autopojetyczny charakter pozwolił ukazać wszystkie osoby uczestniczące w działaniu teatralnym jako systemy, połączone między sobą niczym w sieci. Dążą one do samoorganizacji i wypracowania autonomii. Gdy usuniemy performerów lub

aktora, pomijane dotąd elementy odbywającej się wymiany, podobnie jak struktura architektoniczna przestrzeni, mechanizm urządzeń uczestniczących w sytuacji, wilgotność i ciśnienie powietrza, zaczęły tworzyć ze sobą i z odbiorcą pętlę feedbacku, której zwykle nie zauważamy, skupieni na performerze. Uświadamiamy sobie, że istnieje wiele elementów silnie na nas oddziałujących – nie tylko obecność ciała fenomenologicznego w danej przestrzeni. Interesujące mnie oddziaływanie na odbiorcę dźwiękiem reprodukowanym technologicznie wiąże się z faktem, że odbiorca nie jest świadom, co dokładnie na niego wpływa. Zwiększenie głośności, jeżeli jest dokonywane stopniowo, nie jest świadomie odczuwalne przez widza, bo mimowolnie przyzwyczajają się on do nowego poziomu amplitudy. W podobny sposób wpływają na widza ultradźwięki. Istnieje cała sfera działań i przepływów energii, na którą odbiorca reaguje, gdy jego uwaga koncentruje się na performerze. Odbiorca dostraja się do dźwięków. Rozciągając sytuację reakcji na dźwięk na relację z technologią, można powiedzieć, że nie w pełni jesteśmy świadomi procesu adaptacji, jaki się odbywa. To adaptacja zarówno procesów fizycznych, jak społecznego kontekstu, w jakim znajduje się odbiorca. Określony kontekst kulturowy definiuje sposób naszego percypowania i rozpoznawania danej materialności. Funkcjonujemy w połączeniu z tym, co nas otacza, czyli jako *sensorium*, i, jak pisze Agnieszka Jelevska, „jeśli procesy mentalne mają naturę fizyczną, regulowaną podług zasad poziomu biologicznego, to komunikacja i relacja wobec otoczenia odbywa się prymarnie właśnie w tym wymiarze. Tym samym jesteśmy połączeni poprzez procesy fizyczne z tym, co wokół nas – zarówno z tym, co ożywione, jak i z tym, co nieożywione” (Jelevska, 2012, s. 17). Analiza performatywnego oddziaływania, która nie koncentruje się na osobie performerów, staje się istotna, gdy pomyślimy o dziełach soundartowych, wykorzystujących architekturę danej przestrzeni, jak kompozycja *Sound-Joined Rooms* stworzona przez Maryanne Amacher, której jedno z wykonawców zmieniało strukturę budynku wiktoriańskiej posiadłości, znajdującej się w Minneapolis, w wykonawcę. Kompozytorka od początku lat sześćdziesiątych XX wieku badała zjawisko emisji otoakustycznej, czyli dźwięki wydawane przez ucho środkowe w reakcji na tony. Utwory tworzone przez Amacher czyniły z słuchaczy twórców własnego doświadczenia i jak pisze:

W tworzeniu kompozycji interesują mnie tony, jakie tworzymy, stanowiące reakcję na przestrzeń akustyczną, w której się znajdujemy. TONY te oddziałują afektywnie na nasz umysł i ciało. Reakcja tego drugiego opiera się na wytworzeniu nowych tonów. To, co nazywam „geografią percepcyjną”, stanowi efekt wytworzonego związku pomiędzy tymi tonami. Określam przestrzeń jak ucho, mózg, pokój, w których powstają te tony, aby stworzyć mapę umożliwiającą ich amplifikację poprzez muzykę. Wsłuchuję się w to, co stanowi wrodzoną, a może nawet wyjątkową dla człowieka umiejętność. Celem staje się stworzenie muzyki

pozwalającej nam „usłyszeć” te reaktywne dźwięki oraz uświadomienie, że dźwiękowe interwały powodują określone reakcje naszych uszu i mózgów. Muzyka ta konfrontuje nas z tym, co się z nami dzieje (Amacher, 2004, s. 15).

Amacher opisuje sytuację, w której programuje odbiór tak, aby – dotąd nieświadome – procesy poprzez oddziaływanie dźwiękiem stały się słyszalne. Działanie proponowane przez artystkę różni się od praktyki amplifikowania niesłyszalnych dla człowieka procesów. Tworzenie sytuacji umożliwiającej usłyszenie pomijanych w działaniach codziennych dźwięków poprzez amplifikację bliżej do koncepcji muzycznych Cage’a, który, przebywając w komorze bezdechowej, usłyszał dwa tony świadczące o funkcjonowaniu jego własnego krwioobiegu. Technologia, czyli konstrukcja pomieszczenia umożliwiła izolację odbiorcy od innych dźwięków i poprzez to amplifikację brzmienia organizmu. Jednak w tej sytuacji nie wchodzi się w relację z brzmieniem, ale tworzy określone warunki strukturalne, czyniące dźwięk funkcjonowania krwioobiegu słyszalnym. Działanie Amacher natomiast uświadamia odbiorcy jego aktywność wytwarzania tonów, czyli słyszenie reakcji własnego organizmu. Aparat percepcyjny odbiorcy, ucho środkowe, wchodzi w allopojetyczną relację z wytwarzanymi przez artystkę tonami. Kolejnym aspektem zaprogramowanej sytuacji w ramach stworzonej dla festiwalu New Music America Festival instalacji *Sound-joined rooms* był sposób wykorzystania struktury budynku wiktoriańskiej posiadłości jako głośnika do przewodzenia dźwięku. Poruszający się w przestrzeni odbiorca słuchał własnej reakcji na „zainscenizowaną”, jak określa swoje działanie Amacher, przestrzeń dźwiękową. Doświadczenie polegało przede wszystkim na wytworzeniu z odbiorcą indywidualnej kompozycji w ramach większej struktury, co przypomina przebywanie w jednoosobowym statku kosmicznym skonstruowanym z dźwięku. Proponowana mikroteoria posłuży mi do analizy doświadczenia zaprogramowanego przez kompozycję *Sound-joined rooms*, której oddziaływanie na odbiorcę skłoniło mnie do rewizji koncepcji związanych z autopojetyczną pętlą feedbacku. Pomijane dźwięki, np. szum krwioobiegu czy powstałe przez reakcję ucha środkowego na tony, wymagają przekształcenie perspektywy estetyki performatywności opartej na performansie, w którego centrum znajduje się ciało artysty. Koncentrując się na technologii jako głównym elemencie wytwarzającym doświadczenie u odbiorcy, proponuję wykorzystanie koncepcji allopojetyczności do opisu interesującego mnie oddziaływania.

Allopojetyczność oznacza, że w ramach świadomych dla nas działań tworzących system istnieją równocześnie inne systemy, o których działaniu nie mamy pojęcia. Interesujący sposób odbioru bodźców, które określamy jako dźwiękowe, nie ogranicza się tylko do spektrum słyszalnych częstotliwości. Dlatego właśnie używam określenia „allopojetyczna pętla feedbacku”, aby wskazać, że interesujące mnie oddziaływanie stanowi stały element przedstawienia rozumianego jako system autopojetyczny. Metaforą, która umożliwi

mi przedstawienie procesu adaptacji do określonego urządzenia oraz pozwoli na wskazanie charakteru pętli feedbacku pomiędzy organizmem ludzkim a technologią, będzie przykład Łajki, czyli pierwszej suczki wysłanej w kosmos. Podobnie jak cybernetycy, proponując wyjaśnienie procesów związanych z funkcjonowaniem organizmów żywych, wybierali szczury, homeostat, żaby, tak na bohaterkę moich rozważań wybrałam Łajkę, która pozwoli mi przedstawić proces adaptacji pomiędzy organizmem a technologią. Dwuletnia suczka została wysłana na orbitę Ziemi 3 listopada 1957 roku na pokładzie Sputnika 2. Łajka została wyłoniona w serii testów, sprawdzających reakcje organizmu żywego na sytuację zamknięcia w całkowicie sztucznym środowisku, a następnie przystosowana do przebywania w kapsule statku kosmicznego poprzez wykorzystanie technologii monitorującej jej stan. Trening obejmował przebywanie w ciasnej przestrzeni, w której trzymano Łajkę przez kilkanaście dni. Suczka miała nauczyć się adaptować do wibracji, nagłego przyspieszenia, zmian ciśnienia, temperatury oraz hałasu, który stanowił efekt uboczny pracy urządzeń na statku kosmicznym.

W dyskursie publicznym suczka została przedstawiona jako część maszyny, w której wysłano ją w kosmos – na pocztówkach Łajka najczęściej przedstawiana jest jako część kapsuły. Struktura całej maszyny składa się z systemów, które dostrajają się do siebie i można je określić jako allopojetyczne, ponieważ opierały się na dostrojeniu organizmu suczki przez trening do technologii kapsuły, która zarazem, poprzez system monitoringu, dostrajała się do funkcjonowania jej organizmu. Łajka była podłączona do urządzeń monitorujących ciśnienie krwi, bicie serca. Sprawdzano też ciśnienie wewnątrz kapsuły, promieniowanie ultrafioletowe, promieniowanie rentgenowskie oraz temperaturę kapsuły i ciała. Zamontowano również kamerę telewizyjną oraz radioodbiornik. Łajka została podłączona do systemów monitorujących jej stan, systemów umożliwiających odżywianie, wydalenie, utrzymanie właściwej temperatury, umożliwiając przy tym komunikację z Ziemią. Zatem we wnętrzu kapsuły rosyjscy inżynierowie wytworzyli system utrzymujący homeostazę. Całą kapsułę można zatem określić jako system autopojetyczny, gdyż tylko jego autonomia wobec warunków środowiska kosmicznego gwarantowała przeżycie w przestrzeni międzygwiazdnej. W ten sposób Łajkę potraktowano jako system (organizm), połączony z aparaturą kapsuły na zasadzie allopojetycznej pętli feedbacku. Lot w kosmos stanowił dla rosyjskich naukowców eksperyment biomedyczny, który pomógł poznać możliwości adaptacji organizmu ssaka do podróży kosmicznych. W celu ustalenia możliwości adaptacji ludzkiego organizmu wykorzystano nie-ludzki surogat.

Formy połączeń technologii z organizmem

Połączenie organizmu z technologią stanowi jednak nie tyle przedłużenie organizmu, ile sieciowe połączenie układów organizmu żywego z technologią, na zasadzie podobnej do przywołanej wcześniej koncepcji pasożytnictwa. Łajka to pasożyt Serresa, którego gospodarzem jest kapsuła

wyposażona w systemy podtrzymywania życia. Podczas treningów dostosowała się do funkcjonowania w małej przestrzeni, noszenia uprząży, trwałego podłączenia do systemów monitoringu (zob.: Zak, 1999) i podtrzymania życia, tworząc hybrydę zwierzęco-technologiczną. W nowym środowisku, kosmosie, dotychczasowa integralność jej struktury i autonomii wobec środowiska była niemożliwa, dlatego jedynie nowy system mógł pozwolić na przeżycie. Cała kapsuła i nauka zatem pasożytowały na organizmie suczki, zdobywając informacje warunkujące dalsze badania i rozwój programu lotów międzygwiezdnych. Serres wskazuje na przedrostek *para-* w słowie *parasite* jako znak relacyjnego nastawienia (zob.: Serres, 1982, s. 38), czyli połączenia „pomiędzy”. Tego rodzaju połączenie, w którym organizm Łajki składał się zarówno z części organicznych, jak mechanicznych, gdzie vibracje silnika, zmiany ciśnienia funkcjonowały niczym ruchy perystaltyczne, zmieniły *de facto* granice ciała. Ukazuje to sposób, w jaki wobec zmienności środowiska zostaje wytworzony system, w ramach którego jedynie połączenie allopojetyczne organizmu z technologią pozwala wytworzyć niezależność wobec bodźców zewnętrznych. W ujęciu Serresa, powstanie nowego systemu powoduje burzenie poprzedniego – odbierając telefon, gdy odchodzimy od stołu, niszczyliśmy dotychczasowy system komunikacji i tworzymy nowy (tamże, s. 67). Podobnie Łajka, w momencie stania się częścią kapsuły i wysłania jej w kosmos, nie mogła już funkcjonować jako autonomiczny organizm. Stosując koncepcję pasożytnictwa do przykładu kompozycji Amacher, należy stwierdzić, że wytwarzane tony przewodzone przez strukturę budynku „pasożytowały” na odbiorcy. Ucho środkowe, reagując na dźwięk, wytwarzało nowe brzmienie – rodzaj indywidualnie dopasowanej przestrzeni dźwiękowej; wydawane tony, niczym pasożyt, żywią się otoakustyczną emisją ucha odbiorcy, aby wytworzyć nowe brzmienie. Tworzone przez Amacher kompozycje słyszy się, jakby wybrzmiewały w środku głowy, co wzmaga poczucie subiektywności doświadczenia. Skonstruowanie instalacji na bazie akustycznej reakcji aparatu percepcyjnego wytwarza zatem nowy rodzaj organizmu słuchającego. Osoba przebywająca w instalacji sposobem połączenia pomiędzy technologią reprodukcji dźwięku a aparatem percepcyjnym przypominała funkcjonowanie Łajki w kapsule. Wewnątrz wiktoriańskiej posiadłości Amacher wytworzyła środowisko dźwiękowe, z którym odbiorca wchodził w relacje. Kluczowym dla opisywanej sytuacji jest sposób przewodzenia dźwięku przez strukturę budynku. W momencie wykorzystania przewodnictwa struktury architektonicznej zasięg fali akustycznej zmienia się. Amacher, wyjaśniając powstanie serii kompozycji *Sound-joined rooms*, opiera się na fizycznych zasadach przewodnictwa materiałów, które wykorzystuje w swojej twórczości:

Muzyka, którą komponuję, „ożywa” wyłącznie wtedy, kiedy WYBRZMIEWA JAKO CZĘŚĆ ARCHITEKTURY. To, co brzmi jakby przytępiłone, omdlałe, albo uwięzione, niczym nadmiar energii próbującej się wyzwolić, staje się

fizycznym bytem, stworem „ożywającym” w kontekście jego inscenizacji w architekturze danej przestrzeni. To nie jest jedynie poetycka wizja. Mowa tu o pryncypiach fizyki dźwięku. O tym, co akustycy nazywają przewodzeniem poprzez strukturę w przeciwieństwie do przewodzenia drogą powietrzną. Im większa prędkość dźwięku, tym większa długość fali dźwiękowej. Dźwięk porusza się znacznie szybciej w ciele stałym niż w powietrzu. FALA DŹWIĘKU C RAZKREŚLNEGO MA JEDYNIE 120 CENTYMETRÓW W POWIETRZU, W CIELE STAŁYM MA PONAD 6 METRÓW! Odczuwamy te różnice! Przy wykorzystaniu standardowego ustawienia głośników muzyka przenoszona jest drogą powietrzną. Gdy inscenizuję swoją muzykę, to kształty fali stają się pięciokrotnie większe! W związku z tym faktem KSZTAŁTY WEWNĄTRZ MUZYKI SĄ WZMOCNIONE, POWIĘKSZONE, i naprawdę ODCZUWAMY JE NASZYMI CIAŁAMI, a nie jedynie w uszach, jak wtedy, gdy dźwięk przewodzony jest drogą powietrzną i odbieramy go abstrakcyjnie. Dzieje się tak, ponieważ wielkość fali dźwięku nie pasuje do rozmiarów ciała. Chodząc, czujemy, jak dźwięk porusza się wokół nas i przechodzi przez nas, krążąc w naszej przestrzeni. Z falą akustyczną *C* razkreślnego o wysokości 120 centymetrów mogą mierzyć się jedynie pigmeje, dzieci i karły. (Przypomina mi to stworzony przez Le Corbusiera *Modulor* – system proporcji, który dostosowywał wymiary architektoniczne danej przestrzeni do specyficznych rozmiarów ludzkiego ciała). (Amacher, 2017, s. 30)

Wysokość fali dźwiękowej staje się kluczowym elementem jej odbioru – Amacher pisze o zanurzeniu odbiorcy w dźwięku, ale również o zasięgu fali umożliwiającej silniejsze oddziaływanie. Wykorzystanie przewodnictwa przez strukturę architektoniczną budynku pozwoliło na zaprojektowanie dźwięku dla uczestników wystawy, podobnie jak zrobione dla Łajki szelki i kapsuła pozwalały na umieszczenie w jej wnętrzu suczki. Praca Amacher dowodzi przy tym, że dobrze nam znane metody amplifikacji dźwięku, jak głośniki, przenoszą falę dźwiękową o wysokości, którą słyszymy, a nie czujemy. Natomiast wykorzystanie przewodnictwa strukturą sprawia, że dźwięk odczuwamy całym ciałem. Technologia (tutaj architektura i system dźwiękowy) tym samym łączy się odbiorcą, tworząc relacje o charakterze autopojetycznym. Wytworzone doświadczenie to performans, w którym uczestnicy wchodzi w interakcję z instalacją.

Tryby odbioru

Relacja Łajki z kapsułą ukazuje, w jaki sposób dostrajamy się do określonego systemu poprzez wytrenowanie w pomijaniu elementów niechcianych. W interesującej mnie sytuacji odbioru dźwięku reprodukowanego technologicznie pomijamy dźwięki produkowane przez urządzenia, aby usłyszeć nagrany dźwięk. Zostaliśmy kulturowo wytrenowani w tego rodzaju odbiorze i dostrajamy się tym samym do technologii reprodukcji dźwięku. Łajka musiała zostać wytrenowana do przebywania w kapsule: jej specyficzna audiosfera różniła

się od codziennego doświadczenia miasta, w którym suczka biegła po ulicach. Trening obejmował pomijanie dźwięków funkcjonującej technologii, ponieważ, gdyby Łajka na nie reagowała, to zmieniałby się jej puls, uniemożliwiając naukowcom stwierdzenie, czy zmiana jej stanu wynika z błędów w konstrukcji kapsuły, czy faktu, że jest po prostu wystraszonym pieskiem wtłoczonym do ciasnej kapsuły. Podobnie o odbiorze dźwięku przez technologię jego reprodukcji należy mówić jako o procesie adaptacji człowieka do sposobu funkcjonowania urządzenia. Dlatego sytuacja, w której Łajka ignorowała szum wibracji kabiny, staje się paralem sposobu, w jaki pomijamy obecny wokół nas *noise*, który przecież nieustannie na nas oddziałuje. Relacja organicznego elementu z nieorganicznym opiera się na procesie adaptacji do otaczającego nas środowiska.

W sytuacji odbioru bodźców jako *noise* funkcjonujemy niczym membrana przenosząca wibracje. Myślenie o odbiorcy jako membranie wiąże się z problematycznym sposobem określenia samego procesu słuchania. W teorii skoncentrowanej na tym zmyśle, często przyjmuje się dualistyczny podział na aktywny i pasywny odbiór, czyli skoncentrowane wsłuchiwanie się i bierne słyszenie. Jednak zarówno na polu medioznawczym⁶, jak i w muzykologii skupionej na rekonstrukcji badań nad odbiorem⁷ oraz w *sound studies*⁸ mowa o wielu trybach odbioru. Badacz *sound studies* Jonathan Sterne, kontynuując tradycję konstruktywizmu społecznego, analizuje społeczny wpływ technologii telekomunikacji i zauważa, że mówiąc o dźwięku, musimy zrewidować znany w nauce podział na zmysły⁹. W ujęciu teorii afektów przez Briana Massumiego, filozof proponuje zaniechanie myślenia o osobnych systemach tworzących zmysły, z których każdy rejestruje jedynie określone spektrum bodźców, pisząc o odbiorze jako funkcjonującym poprzez tryby percypowania (*mode of perception*; zob.: Massumi, 2002, s. 60). Dychotomia: aktywny/pasywny została odrzucona na rzecz myślenia o odbiorze jako skomplikowanym procesie, w którym uczestniczy zarówno przewodzenie drogą powietrzną, jak przewodzenie układem kostnym. Zarówno u Massumiego, jak i Serresa odbiorca przedstawiany jest jako membrana, aby ukazać, że nie tylko przejeżdża wibracje, ale także sam je produkuje. Serres wybiera metaforę membrany¹⁰, a zaczyna swój traktat o zmysłach *Les Cinq Sens*, koncentrując się na skórze jako przestrzeni wszystkich zmysłów. Skupiając się na słuchaniu, wprowadza podział na trzy tryby, które odwołują się do określonych funkcji słuchu. Tak więc słuchanie może konstytuować społeczny kontrakt, czyli poprzez uczestniczenie w komunikacji – wymianę handlową – zapewniamy sobie miejsce w danej wspólnoty. Z kolei odbiór propriocepcyjny stanowi doświadczenie słyszenia własnego ciała (przepływu krwi, bicia serca, trzeszczenia stawów). Trzeci to odbiór na zasadzie pętli feedbacku (zob.: Serres, 2008, s. 110), czyli słuchanie własnego głosu, będące zamkniętym obiegiem, w którym uczestniczymy, aby wytworzyć poczucie własnej tożsamości. Serres przedstawia słuchanie jako rozpięte pomiędzy różnymi sferami funkcjonowania, do którego musi adaptować się nasz

aparat percepcyjny. Na poziomie doświadczenia odbiorcy trudno precyzyjnie wyznaczyć granice między ciałem a bodźcami akustycznymi – dochodzącymi zarówno z zewnątrz, jak i od wewnątrz. Opisywanie procesu odbioru dźwięku zatem wiąże się z myśleniem o połączeniach powstałych na poziomie odbioru, na przykład ucho w reakcji na dźwięk wytwarza tony, co określa się jako zjawisko emisji otoakustycznej¹¹. Stanowi to rodzaj połączenia, w jaki wchodzi ciało ze źródłem dźwięku. Połączenia między technologią a odbiorcą w sytuacji „tu i teraz” ewokują doświadczenie dźwięku. Dostrojenie się do technologii, czyli wejście w relację o charakterze allopojetycznej pętli feedbacku, niuansuje myślenie o odbiorze. Na przykład, gdy długo słuchamy muzyki na podwyższonym poziomie głośności, potem wszystko wydaje nam się brzmieć ciszej – regulowanie poziomu i zmiana amplitudy głośności przeistacza sposób odbioru. Instalacja Amacher adaptowała się do specyfiki funkcjonowania aparatu percepcyjnego odbiorcy, wchodząc z nim w reakcje, niczym technologia nieustannie zmieniająca się z odbiorcą. Skupienie się na allopojetyczności pozwala na analizę połączeń między ludzkim a nie ludzkim, np. systemy monitorowania organizmu, które są współcześnie najczęstszym rodzajem hybrydy technologii z człowiekiem. Humanistyka zajmująca się transhumanizmem częściej skupia się problemie technologicznych protez i wszczepów niż na urządzeniach, które stały się częścią naszej codzienności, lecz poprzez proces adaptacji przestały być dostrzegalne. Interesujący mnie problem łączy się z długotrwałym procesem oddziaływania, w którym trudno wyznaczyć początek i koniec. Maturana i Varela tak właśnie opisali adaptowanie się systemu do bodźców: jako specyfikę funkcjonowania układu nerwowego, który zawsze istnieje w „tu i teraz”. Allopojetyczność uwiidocznia na poziomie teorii proces adaptacji do danego środowiska jako wzajemne dostrajanie się systemów. Środowisko tworzą bowiem systemy allopojetyczne, które nie potrafią uzyskać autonomii. *Noise* dlatego jest wszechobecny, że w istocie stanowi środowisko naszego funkcjonowania, z którego wyławiamy informację.

Rosyjscy naukowcy nie planowali powrotu Łajki. Miała jedynie wytrzymać dziesięć dni lotu, na resztę lotu przygotowano dla niej dawkę zatrutego pożywienia. W 1957 roku ogłoszono, że Łajka przeżyła kilka dni lotu kosmicznego i zmarła z powodu niedoboru tlenu. Dopiero w 2002 roku ujawniono, że przeżyła zaledwie pięć godzin lotu i zmarła w efekcie przegrzania organizmu i stresu, ponieważ wentylator uległ awarii i temperatura w kabinie wzrosła do czterdziestu stopni Celsjusza (por.: Zak, 1999). Jednak eksperyment adaptacji organizmu do sztucznie wytworzonego środowiska zakończył się sukcesem naukowców. Scalenie Łajki z kapsułą spowodowało, że awaria jednego z systemów oznaczała śmierć dla żywego organizmu, co potwierdzało połączenie pomiędzy systemami tworzącymi konstrukcję organiczną i nieorganiczną. Gdyby suczka zmarła w kapsule, a cała aparatura nadal by działała, to moglibyśmy mówić o porażce projektu. Łajka stanowi w moich rozważaniach przykład systemu allopojetycznego, dostrajającego się

do określonej technologii, który wraz z całą maszyną tworzącą kapsułę stanowił system autopojetyczny. Ten rodzaj połączenia nie wymagał scalenia się technologii monitorującej stan organizmu z ciałem suczki, a wytresowane reakcje Łajki stworzyły z kapsułą hybrydę. Łączność opierała się na oddziaływaniu fal magnetycznych, ciśnienia wytworzonego w kapsule, fali akustycznej. Pojęcie allopojetyczności służy do opisywania różnych typów połączeń organizmów, które w procesie wzajemnego dostrajania się tworzą hybrydy technologiczno-organiczne. Tego rodzaju połączenia i modyfikacje ujawniają się najczęściej w procesie odbioru i wynikają z modyfikacji aparatu percepcyjnego. Jak widać, o wiele częściej tracimy własną autonomię, dostrajając się do innych systemów, niż jesteśmy to w stanie zauważyć jako obserwatorzy. Bycie jak Łajka stanowi dla mnie model uczestniczenia w systemie komunikacji poprzez wytworzenie relacji z technologią reprodukcji dźwięku, która uwarunkowuje odbiorcę na określony sposób percypowania informacji. Pojęcie allopojetyczności przyda się zwłaszcza w analizie performansów wykorzystujących technologię interaktywną oraz form nastawionych na interakcje, nadawanie odbiorcy aktywnej roli, które sprowadza się do adaptacji odbiorcy do określonego sposobu funkcjonowania. Relacja ta wiąże się z myśleniem o komunikacji przez wzajemne pasożytnictwo, zmieniając aktantów ludzkich i nie-ludzkich, połączonych przez allopojetyczną pętlę feedbacku. ■

¹ Badacz kultury didżejskiej Ulf Poshardt pokazuje, że historia disc jockeya zaczęła się od działalności krótkofalowców, którzy, zamiast wykorzystywać radio wyłącznie do przekazywania informacji, użyli go, by emitować muzykę. Zob.: Poshardt, 2000.

² W 1906 roku Reginald A. Fessenden, jeden z inżynierów odpowiadających za komunikację pomiędzy statkami stacjonującymi niedaleko Bostonu, zaczął nadawać program, w którym czytał Ewangelię według św. Łukasza. Audycja radiowa narodziła się dokładnie wtedy, kiedy zaczął transmitować nagranie *Largo* Haendla, gdy technologia komunikacji radiowej została zredukowana do roli nadawania sygnału, wykorzystana przez inżynierów amatorów transmisji do nadawania muzyki.

³ „Szum można rozumieć między innymi jako nieustanny zgrzyt, który towarzyszy ruchowi między tym, co abstrakcyjne, a tym, co empiryczne. Nie musi być głośny, dlatego można go nie dosłyszeć w toku natężonej komunikacji. Na niedoskonałości pisma, luki i nieodpowiedni dobór słów zwykle przymyka się oko w imię wyższego celu, czyli porozumienia. Zawsze jednak istnieje niebezpieczeństwo, że wybuchną one jako niemożliwy do przezwyciężenia szum i poczynią prawdziwe spustoszenia. Żeby temu zapobiec, uznaje się miejscowe zakłócenia za naturalną część udanej komunikacji, nawet jeżeli po drodze gubią się istotne szczegóły czy szersze powiązania. Sam proces abstrahowania, eliminacji przyczynia się zarazem do usuwania szumu z pola uwagi. Szum staje się tym samym zjawiskiem konkretnym, empirycznym“ (Kahn, 2013, s. 35).

⁴ Użyłam określeń „zakłócenie“, „przypadek“, „błąd“, „porażka“ jedynie ze względu na ich popularność w dyskursie humanistycznym. W kontekście sposobu programowania niezdeteminowania dzieła

przez Johna Cage’a trudno używać tych kategorii, ponieważ performanse opierają się na podważeniu roli artysty jako osoby kontrolującej efekt końcowy lub realizującej z góry założony plan. Dlatego wobec stworzonej ramy dzieła niczego nie można traktować jako przypadku.

⁵ Teoria systemów z obszaru biologii stała się inspiracją dla Niklasa Luhmanna w dziedzinie socjologii (por.: Luhmann, 2012).

⁶ Michel Chion wyróżnia trzy tryby słuchania: przyczynowany, semantyczny, zredukowany – zob.: Chion, 2012, s. 25-31.

⁷ Muzykolożka Alexandra Hui wprowadza również pojęcie słuchania progowego pomiędzy aktywnym i pasywnym – zob.: Hui, 2016.

⁸ Na przykład: Douglas Kahn proponuje myśleć o zmysłach jako przetwornikach energii, aby podważyć podział zmysłów, wskazując że fala elektromagnetyczna może zostać przekształcona tak w dźwięk, jak i w światło – por.: Kahn, 2013.

⁹ Sterne wskazuje, że podział na zmysły i autonomię każdego z nich względem siebie został zaproponowany przez Johanna Petera Müllera w XVIII wieku (zob.: Sterne, 2003, s. 60).

¹⁰ Steven Connor opisuje słuchanie w ujęciu Serresa jako proces pochłaniający całe ciało, w którym skóra, kości, czaszka, stopy aktywne uczestniczą. Zob.: Connor, 2005, s. 159.

¹¹ Dokładny opis zjawiska i przedstawienie artystów wykorzystujących je w swojej twórczości przedstawiłam w: Stasiowska, 2017 oraz w wystąpieniu *Soft machine – somainstrument*, międzynarodowa konferencja „Post-technological experience. Art-science-culture”, HAT Research Center, Poznań, 23-27 października 2014 [w druku].

Bibliografia:

Auslander, Philip, *Music as Performance: Living in the Immaterial World*. „Theatre Survey” 2006 nr 47(2), s. 261-269.

Amacher, Maryanne, *Psychoacoustic Phenomena in Musical Composition: Some Features of a Perceptual Geography*, „FO(A)RM” 2004 nr 3.

Taž, *Wskazówki do pracy z wielkimi falami powstałymi w wyniku przewodnictwa dźwięku przez strukturę architektoniczną*, tłum.

J. Stasiowska, „Glissando” 2017 nr 31, s. 30-33.

Chion, Michel, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum.

K. Szydlowski, Korporacja Ha!art, Warszawa-Kraków 2012.

Clarke, Bruce, *From Thermodynamics to Virtuality*, [w:] *From Energy to Information. Representation in Science and Technology, Art, and Literature*, red. B. Clarke, L. Dalrymple Henderson, Stanford University Press, Stanford 2002.

Connor, Steven, *Parables of the Para*, <http://stevenconnor.com/wp-content/uploads/2015/05/para.pdf> [dostęp: 20 V 2017].

Tenże, Michel Serres *Les Cinq Sens*, [w:] *Mapping Michel Serres*, ed. N. Abbas, University of Michigan Press, Ann Arbor 2005.

Dubbs, Chris; Burgess, Colin, *Animals in Space: From Research Rockets to the Space Shuttle*, Springer-Praxis Publishing, Chichester 2007.

Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Hui, Alexandra, *Przedmioty dźwiękowe i produkty dźwiękowe: standardy nowej kultury słuchania w pierwszej połowie XX wieku*, tłum.

J. Stasiowska, „Er(r)go – Teoria, Literatura, Kultura” 2016 nr 33, s. 136-150.

Jelevska, Agnieszka, *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2012.

Kahn, Douglas, *Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*, University of California Press, Berkeley 2013. [2013 a]

Tenże, *Zanurzeni w szumie*, tłum. P. Schreiber, „Didaskalia” 2013 nr 114. [2013 b]

McKenzie, Jon, *Performuj albo.... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Universitas, Kraków 2011.

Massumi, Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke Press, Durham-London 2002.

Maturana, Humberto R.; Varela, Francisco J., *Autopoiesis and Cognition. Realisation of the Living*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht 1980.

Luhmann, Niklas, *Systemy społeczne. Zarys teorii*, tłum.

M. Kaczmarczyk, Wydawnictwo NOMOS, Kraków 2012.

Nelson, Amy, *The Legacy of Laika. Celebrity, Sacrifice, and the Soviet Space Dogs* [w:] *Beastly Natures: Animals, Humans, and the Study of History*, red. D. Brantz, University of Virginia Press, Charlottesville–London 2010.

Parikka, Jussi, *Mapping noise: Techniques and tactics of irregularities, interception and disturbance*, [w:] *Media Archaeology*, ed. E. Huhtamo, J. Parikka, UCLA Press, Berkley–Los Angeles–London 2011.

Poshardt, Ulf, *Dj Culture*, Quartet Books, London 2000.

Schehr, Lawrence R., *Translator's Introduction*, [w:] M. Serres, *The Parasite*, tłum. L.R. Schehr, The John Hopkins University Press, Baltimore–London 1982.

Serres, Michel, *Five Senses. Philosophy of Mingled Bodies (I)*, tłum. M. Sankey, P. Cowley, London 2008.

Tenże, *Parasite*, tłum. L.R. Schehr, London–Baltimore 1982.

Stasiowska, Justyna, *Pętla feedbacku* [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bał, D. Kosiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s.191-199.

Sterne, Jonathan, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham 2003.

Zak, Anatoly, *The true story of Laika*, „Space. Com”, November 1999, <http://thepeoplescube.com/laika-the-space-dog/the-true-story-of-laika-the-space-dog-t49.html> [dostęp: 5 V 2017]

REKLAMA PŁATNA



Spektakle



Osoby



Obiekty



Kolekcje

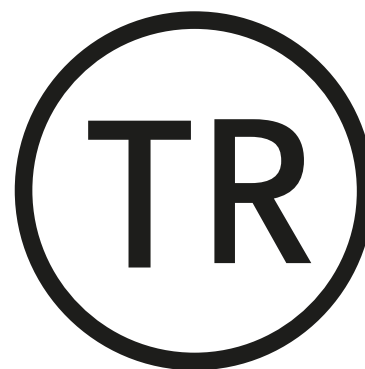


Wydarzenia



Szukaj

ARCHIWUM



Teatr od T do R

JULIA KOWALSKA

PRZYJEMNY WIECZÓR W TEATRZE I SERCE PATRIARCHATU

Julia Kowalska – studentka teatrologii UJ.

Teatr Muzyczny im. Danuty
Baduszkowej w Gdyni
Jan Stefani

CUD ALBO KRAKOWIAKI I GÓRALE

libretto: Wojciech Bogusławski,
reżyseria: Michał Zadara, kierownictwo
muzyczne/ dyrygent: Paweł Kapuła,
scenografia: Robert Rumas,
kostiumy: Henriette Müller,
choreografia: Ewelina
Adamska-Porczyk, światło: Artur
Siennicki, dramaturgia: Daniel Przastek,
przygotowanie wokalne: Agnieszka
Szydłowska, Barbara Lewicka, premiera:
14 września 2018

Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej w Gdyni to przestrzeń gry obarczona olbrzymim i problematycznym potencjałem, którego nie można zlekceważyć. Na szczęście, Michał Zadara wraz z całym zespołem współtworzącym *Cud albo Krakowiaków i Górali* nie popełnili tego błędu. Co więcej, poruszają się w polu tak sprawne i świadomie, że w trakcie przedstawienia przyłapywałam się na niedowierzaniu – czy można zmapować miejsce aż tak dobrze?

Polityczne myślenie o przestrzeni nakazuje spojrzeć na ciąg wydarzeń, których gospodarzem był gdyński Muzyczny, i na premierowy set *Krakowiaków i Górali* jak na kompozycję, której elementy nie pozostają bez wpływu na siebie nawzajem. I tak – po premierze 14 września 2018 roku spektakl został zagrany tylko raz, bo na kolejny tydzień Teatr Muzyczny przejęli organizatorzy Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych. Gdyńska duża scena była eksploatowana kinowo oraz – przede wszystkim – eventowo,

goszcząc uczestników gal otwarcia i zamknięcia festiwalu, najważniejszych premier, dyskusji oraz spotkań. To tu się „bywało na festiwalu”. Nie bez wpływu jest fakt, że między hotelem Mercure a Teatrem Muzycznym rozwinęty został czerwony dywan, po którym przeszły wszystkie – oczekujące nagród w Konkursie Głównym – ekipy filmowe, fotografowane i oglądane przez innych (stojących najczęściej za barierkami). Gdyński Muzyczny był więc przestrzenią ekskluzywną, reglamentowaną, dostępną nie tyle szerokiej publiczności, ile – wyodrębnionej na podstawie statusu ekonomicznego lub pozycji w „środo-wisku” (wcześnie tylko filmowym) – jej części.

Kilka dni po uroczystym zakończeniu Festiwalu Filmowego ekskluzywność Teatru Muzycznego była wciąż aktualna. Wpłynęły na to zarówno czynniki zewnętrzne – wzmożona uwaga ochrony i formalne zachowanie obsługi widzów, luksusowy charakter wnętrza – jak i te, które są zależne od widzów. Trudno opisać publiczność na pokazie spektaklu Michała Zadary inaczej, niż jako bardzo wymagającą, „mieszcząską” (ze wszystkimi negatywnymi konsekwencjami, jakie niesie posługiwanie się podobnym określeniem), nastawioną na spędzenie przyjemnego wieczoru w teatrze. Oglądający spektakl Zadary odznaczał się formalnym, eleganckim strojem (większość kobiet miała na sobie długie, wieczorowe suknie, mężczyźni nosili smokingi). Przed pokazem i w czasie przerwy okupowali nieco archaiczny bufet, popijając szampana. Przedstawienie oglądali w nabożnym skupieniu, nagradzając oklaskami dłuższe partie śpiewane i taneczne oraz – kiedy spektakl przestał mieścić się w formule dobrze skrojonego – okraszając to, co na scenie, niewybrednymi komentarzami.

Cud albo Krakowiaki i Górale nie może poszczycić się skomplikowaną fabułą. Młynarz Bartłomiej ma córkę – charakterną Basię. Ma też nie mniej czupurną, młodą i piękną żonę – Dorotę, macochę Basi. Córka i macocha nie darzą się sympatią. W tym przypadku przedmiotem konfliktu obu kobiet nie jest Bartłomiej – którego przywiązaniem muszą się dzielić – a Stach, syn furmana, zakochany w Basi, ale flirtujący z Dorotą. Macocha, chcąc mieć Stacha tylko dla siebie, aranżuje narzeczeństwo pasierbicy z Bryndasem – Góralem. Niezadowolony z takiego obrotu spraw Stach honorowo odrzuca względy Doroty; wtedy ta tym zapalczywiej zabrania jego małżeństwa z Basią. Chłopak zwraca się z prośbą o radę do swojego ubogiego – acz wykształconego – przyjaciela, Bardosa. Ten zaleca zawrzeć układ z Dorotą; obiecać jej romans w zamian za rękę Basi. Tymczasem jednak do Mogiły – miejsca akcji – przybywają Górale, gotowi na wesele Pawła i Zosi (na które byli zaproszeni) i zaręczyny Bryndasa i Basi. Niepokorna Basia odrzuca oświadczenia Bryndasa (przy wsparciu, niezbyt zdecydowanym, swojego ojca), więc urażona męska duma Górala domaga się pomsty. W ten sposób Stach staje przed niejednym problemem: musi nie tylko opędzić się od zakochanej Doroty, ale także stanąć na wysokości zadania i obronić Krakowiaków przed Góralami.

Od strony formalnej i inscenizacyjnej jest to spektakl przewrotny, podważający zasadność tego, czego zwyczajowo oczekuje się od widowisk muzycznych. Przede wszystkim, nie jest „ładnym obrazkiem” – elementy scenografii to wykonane z kartonu lub sklejk drewna, domy czy fale imitujące wodę, przez którą przepływają się góralskie kajaki. Po drugie, pokazy tańca i partie śpiewane przez aktorów są istotną, ale nie najważniejszą częścią przedstawienia.

Oczywiście, nie brakuje momentów, kiedy wszyscy wykonawcy tańczą, ale nietrudno odnieść wrażenie, że nie jest to główny budulec dramaturgii, a dodatek, czyniący zadość temu, co musiało się w niej znaleźć. To podejście do tańca i śpiewu zostaje kilkakrotnie ironicznie skomentowane – nieraz ruch niektórych wzbudza zdziwienie reszty, nieraz tancerze się potykają, przewracają albo mylą. Wyśpiewywanie tekstu bywa fałszowane, wykonywane nienaturalnie – w taki sposób, by zademonstrować, jak sztuczna jest ta metoda ekspresji. Traktując to, co swoiste dla spektaklu muzycznego, jako „zgrywę”, twórcy przedstawienia nie próbują się jednak opowiedzieć po stronie jakiejś fantazmatycznie pojmowanej „naturalności”; ich intencją jest raczej wytrącenie widzów z równowagi, zmuszenie do zadania sobie pytania o ich oczekiwania wobec spektaklu Teatru Muzycznego.

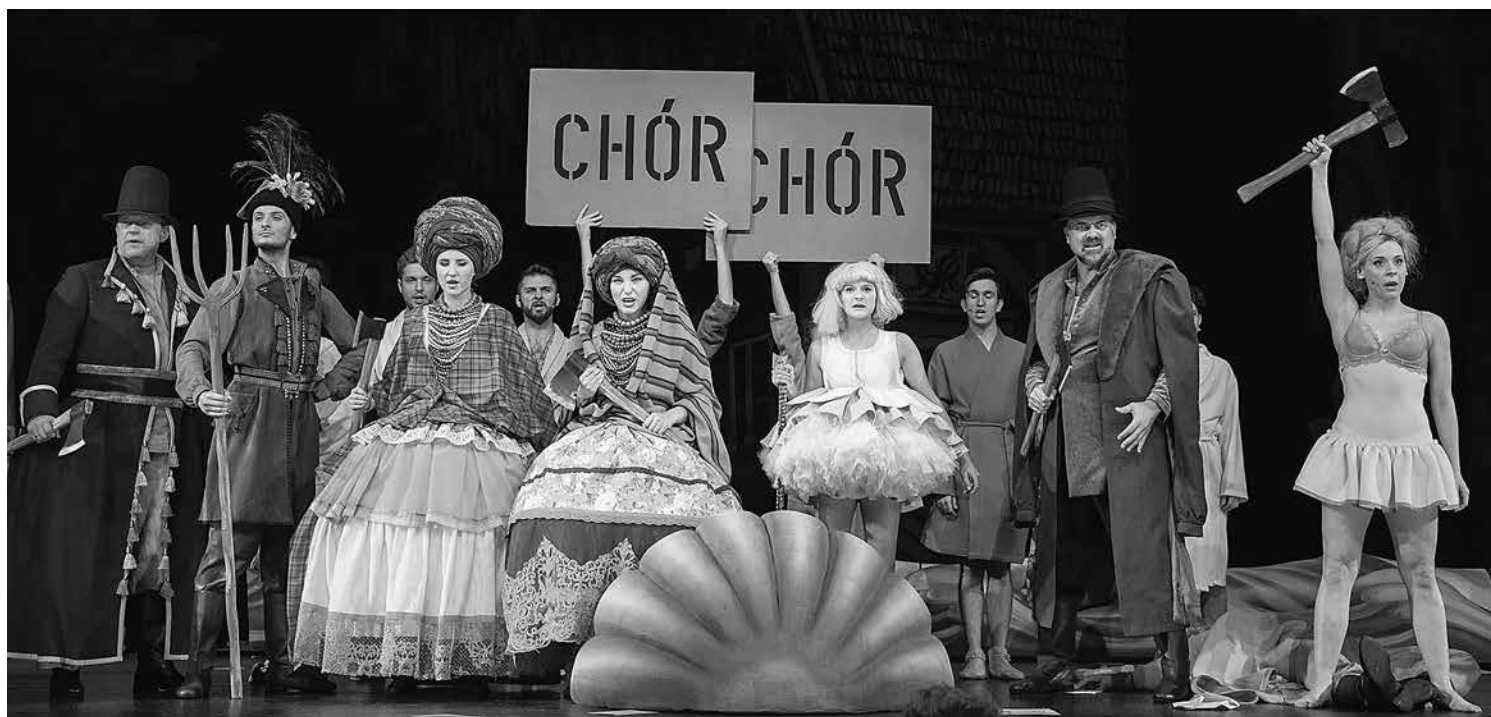
Najciekawsze są jednak kostiumy. Aktorki i tancerki jawnie demonstrują „obcość” swoich sukienek – zarówno tych ludowych, jak i przesadnie strojnych, ozdobionych nieskończoną liczbą tiuli i falbanek. Tańcząc, potykają się o nie; próbując sprawnie się przemieszczać, niechlujnie je zadzierają. Kostium, w którym występuje Basia, jest krótki,

a do tego tak podwinięty, że dziewczyna odsłania całe nogi. Buty nie przypominają typowego obuwia do tańca – wykonawcy noszą adidasy. W ten sposób manifestując swój stosunek do krępującego kostiumu, kobiety nie tylko zaznaczają genderową nierówność – aktorzy i tancerze mogą funkcjonować na scenie w o wiele wygodniejszym stroju – i niepisany nakaz, by kobieta na scenie wyglądała kobieco (a więc nosiła sukienkę, z możliwie jak największą liczbą zdobień), ale też doskonale korespondują z wyglądem patrzących na nie widzek. Strój sceniczny (wciąż obciążony regułami mówiącymi o tym, co wypada) jest traktowany z dużo większą pobłażliwością i dystansem niż strój ukrytej przed światłem reflektorów widowni – wystrojonej całkiem serio, w nie mniej niewygodne, a bardziej formalne ubrania.

Równie interesująco i ironicznie potraktowana została konstrukcja „przyjemnego wieczoru w teatrze”. Zgodnie z niepisaniem założeniem, spektakl ma być dla tej wymagającej publiczności dziełem o wysokiej artystycznej jakości. Co za tym idzie, w jego przebiegu nie ma miejsca na pomyłki, niewypały i porażkę. Tymczasem Zadara od początku konsekwentnie „wirusuje” przedstawienie,

wplatając w jego strukturę to, co „nie przystoi”.

Na początku są to zagrania raczej kokieterijne – znane z innych spektakli Michała Zadary, choćby wrocławskich *Dziadów* – niż faktycznie burzycielskie. Stach, wyskakując z krzaków, gdzie miał schadzkę z Basią, niezgrabnie i wyjątkowo niedyskretnie zapina rozporek; bawiąc się w karczmie krakowianka w pewnym momencie musi opuścić imprezę, żeby załatwić fizjologiczne potrzeby w zaroślach. Prawdziwy przełom w konwencji spektaklu następuje jednak w połowie przedstawienia – po kilku głośnych trzaskach i zwarcjach, światło gaśnie i salę zalewa ciemność. Nad sceną pojawia się fosforyzujący napis „wyjście awaryjne”, aktorzy przerywają grę, tocząc ze sobą – z pewnością zapisaną w scenariuszu – półprywatną rozmowę, w końcu na scenie pojawia się inspicjentka (aktorka odtwarzająca rolę inspicjentki?) i informuje widzów, że z powodu problemów technicznych przerwa musi odbyć się właśnie teraz – spektakl zostanie dokończony pod warunkiem, że sprzęt uda się naprawić. Wtedy na środek sceny wybiega aktorka ubrana w kostium bliźniaczo podobny do tego, w którym występuje Basia; oświadcza, przekrzykując zarówno udającą się na przerwę



publiczność, jak i schodzących ze sceny kolegów, że zaprasza widzów do foyer, gdzie będzie w przerwie śpiewać arię. Jej występ jest pełnym pretensji performansem skierowanym do reżysera, który usunął ze spektaklu jej scenę i do kolegów – aktorów, którzy próbują przerwać jej występ. W drugiej części spektaklu postać „drugiej Basi” pojawia się wielokrotnie, jest niezmiennie wściekła, agresywna i demonstracyjnie gorsza od „oryginału” (także z wyglądu – jest tęższa, rozczochrana, ma rozmazany makijaż). Nie pamięta tekstu, kilkakrotnie musi powtarzać kwestie podszeptywane jej przez suflerkę, myli się w tańcu; na próby zwrócenia jej uwagi reaguje krzykiem, próbuje nawet zabić „pierwszą Basię” smyczkiem od skrzypiec. Zamieszanie towarzyszące postaci Basi udziela się innym – druga część spektaklu toczy się symultanicznie na kilku polach. Techniczni próbują naprawić elementy instalacji odpowiedzialne za awarię: nie dość, że cały czas są widoczni na scenie, to jeszcze gubią narzędzia, o które potykają się wykonawcy. Tandetna scenografia zaczyna się rozpadać; wykonawcy nie zauważają kanału orkiestrowego i wpadają w otwór, muzycy natomiast buntują się przeciwko pracy w takich warunkach i odmawiają grania. Suflerka spóźnia się do budki (niosąc filiżankę z herbatą), później gubi kartki, mówi za cicho albo za głośno, staje się obiektem złości aktorów, a w końcu opuszcza swoje miejsce.

Rozbicie poprawności spektaklu jest jego zaletą, bo pobudza widownię. Przez skumulowanie „porażek” publiczność silnie się polaryzuje – albo wchodzi w tę konwencję, albo zupełnie ją odrzuca, niewybrednie komentując sceniczne wydarzenia jako błazenadę. Mam jednak wrażenie, że intencją Michała Zadary nie było tylko rozbrojenie formuły spektaklu muzycznego w skostniałej przestrzeni. „Cały sens robienia klasyki polskiej polega na tym, by zadać patriarchatowi cios w samo serce”¹ – pisał reżyser. I rzeczywiście, inscenizacja tekstu Wojciecha Bogusławskiego jest

tworzona czujnie, ze świadomością genderowej komplikacji.

Niestety, ta świadomość przekłada się przeważnie na dość proste i niewystarczające gesty. Basia (jedna i druga) jest dzielna i odważna, ale aż za bardzo – jej chęć do walki zbrojnej (obrony przed atakującymi Góralami), chęć decydowania o swoim zamałpójściu jest zarazem ujmująco szczerą, jak śmieszna. Równie dobrze można potraktować jej energię jako oznakę emancypacji, jak i „babskie chime-ry” – co akurat tylko potwierdzałoby seksistowski paradygmat. Co więcej, podbudowanie kobiecych pozycji idzie w parze z osłabieniem i – a jakże – ośmieszeniem mężczyzn. Stach to chłopak, który nie tylko jest tchórzliwy, ale i niezdecydowany: kocha Basię, ale niezbyt stanowczo opiera się Dorocie. Bryndas jest pozerem: przyjeżdża otoczony sławą „najlepszej partii”, gdy w rzeczywistości jest drobnym, niskimi i nierozgarniętym chłopcem. Kompromitowany jest także ojciec Basi – który nie realizuje obowiązków, jakie zwyczajowo spoczywają na głowie rodziny, i nie potrafi skutecznie ochronić córki przed intrygami macochy. Śmieszności Bardosa nie wymazuje nawet jego wykształcenie – ba! – ono nawet potęguje jego karykaturalność; taki jest „nieżyłociowy”. Jeśli twórcy chcieli uniknąć afirmacji pożądanego pozycji kobiet i mężczyzn w społeczeństwie, mogli chociaż dobrze je oddać. Śmieszności postaci bardzo blisko do niewinności, a ta nie pomaga w budowaniu programu pozytywnego.

Cud albo Krakowiaki i Górale to spektakl, który „robi, co może” – najwidoczniej jednak, obok potrząśnięcia skostniałą przestrzenią i formułą widowiska muzycznego, nie zdołał przeprowadzić rzeczowej, genderowej krytyki. Szkoda, bo krwawiące serce patriarchatu wolę nawet od szemrania niezadowolonej publiczności. ■

¹ Marta Streker, *Zasady Zadary*, „Didaskalia” 2018 nr 144, s. 15.

KRYSTYNA DUNIEC

WYRWAĆ SIĘ Z PUŁAPKI NIERZECZYWISTOŚCI

Krystyna Duniec – profesorka w Zakładzie Historii i Teorii Teatru IS PAN. Pomysłodawczyni i kierowniczka Laboratorium „Projektowanie Kultury” SWPS i Nowego Teatru. Autorka m.in. książek *Kaprysy Prospera. Szekspirowskie inscenizacje Leona Schillera* (1998); *Jan Kreczmar. Grał jakby uczył* (2004); *Ciało w teatrze. Perspektywa antropologiczna* (2012).

Bałtycki Teatr Dramatyczny
im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie
Tadeusz Gierut i Roman Ściślak
POŻAR REICHSTAGU
reżyseria: Katarzyna Szyngiera,
scenografia i kostiumy: Agata Baumgart, muzyka: Jacek Sotomski,
dramaturgia: Tomasz Węgorzewski,
światło i wideo: Marek Kozakiewicz,
pianista: Krystian Mydlowski,
premiera: 24 marca 2018

Lubimy otwierać nowe perspektywy, zmieniać punkty widzenia i światopoglądy. Nie zawsze chcemy się brać za to odpowiedzialność, bo ta oznacza ostrożność i dystans w stosunku do własnych schematów poznawczych i rezygnację z własnej auratyczności. Krytyczny stosunek do własnego oglądu świata i pokora wobec innych punktów widzenia zapewnia wszechstronny kulturowy polilog, ale – przede wszystkim – jego centrum czyni nie tyle rozwój cywilizacyjny, ile człowieczeństwo. Jeśli rację ma Herbert Marcuse, że zasada rzeczywistości dającą jednostce oparcie w świecie zewnętrznym jest świat historyczny, to metody oglądu świata, zwłaszcza badawcze, wymagają stałej weryfikacji w coraz ściślejszym związku koncepcji teoretycznych z empirią. Dotyczy to zwłaszcza

badaczek/badaczy „gorących”, zaangażowanych, otwarcie naukę subiektywizujących, w myśl dewizy, że nie ma jednej historii/narracji – są jedynie historie/narracje.

W demokracji deliberatywnej, zawłaszczonej przez pojęcia „dyskursu”, „sfery publicznej”, „racjonalności” oraz „wspólnoty komunikacyjnej”, szczególnie istotna wydaje się dziś idea partycypacyjności obywatelskiej, zakładającej osobistą interakcję z rzeczywistością, a nie jedynie z własnymi czy społecznymi fantazmatami, implikującej bezpośredni udział w definiowaniu i rozwiązywaniu problemów zbiorowości. Bliski jest mi konstrukcjonizm społeczny teorii ugruntowanej Kathie Charmaz, upodmiotowiający konfrontację własnych teorii z teoriami z obowiązującymi w innej przestrzeni metodologicznej i społecznej, świadomą, że nigdy żadne badania nie powinny być pasywne i nie są neutralne. Badacze/badaczki są zatem jednymi z rzeszy wielu, a ich własne założenia muszą podlegać stałej aktualizacji.

Clifford Geertz dowodzi, że „człowiek jest zwierzęciem zawieszonym w sieciach znaczenia, które sam utkał” (Geertz, 2003, s. 36), a te, wchodząc w relacje z innymi tkaczami, mogą przecież wpływać na systemowe zmiany społeczne. Jako badaczka identyfikuję się z koncepcją wiedzy sytuowanej jako krytycznej praktyki, świadomej przygodności własnej, semiotycznej technologii. Jestem zatem przekonana, że choć wydaje się to utopią (a może właśnie dlatego), rozpoznawanie sytuacji kulturowej wymaga równościowej praktyki społecznej ze strony inteligenckich elit, osłabiającej patriarchalne mechanizmy dominacji społecznej, włączenia się w twórcze procesy na rzecz demokratycznej zmiany społecznej, takie, na przykład, jak wolnościowa edukacja, antydyskryminacyjna, nieklasowa, antyseksistowska, nienormatywna, obywatelska, antynacjonalistyczna. Kapitalizm ją blokuje, wywołując obywatelskie, polityczne, ekonomiczne, obyczajowe, wewnątrznarodowe i międzynarodowe spory i wojny. Już Freud przekonywał, że destrukcyjne

skłonności w społeczeństwie nasilają się, kiedy cywilizacja sięga po represję w imię ludzkiego bezpieczeństwa, nasilając agresję łatwo określającą się jako społecznie użyteczna. Na kapitalistyczną mobilizację przemocy zwracał z naciskiem uwagę w najeżonych ludo-bójczymi wojnami latami siedemdziesiątych Herbert Marcuse:

[...] militaryzacja, brutalizacja sił prawa i porządku, połączenie seksualności i przemocy, otwarte napaści na naturalne instynkty powstające przeciwko niszczeniu środowiska naturalnego, napaści na prawa zakazujące zanieczyszczania go itp. Tendencje te zakorzenione są w infrastrukturze rozwiniętego społeczeństwa kapitalistycznego (Marcuse, 1974).

Rosnący w neoliberalnym kapitalizmie imperatyw obrony własnego stanu posiadania rodzi groźny, opresyjny nacjonalizm ukryty pod pojęciem patriotyzmu.

W Polsce na łamach „Przeglądu Powszechnego” pisał o tym jeszcze przed II wojną światową ks. Jan Urban:

Gdyby o patriotyzmie, moralnej wartości i czystości pobudek osobistości, stojących u nas na wybitnych stanowiskach, lub dążących do nich miało się sądzić według tego, co o nich mówią i piszą ich polityczni przeciwnicy, gdyby na przykład policzyło się te kubły pomyj, jakie nawzajem wylewano sobie na głowy w okresie przedwyborczym, trzeba by chyba zwątpić, czy w ogóle w Polsce, zarówno na prawicy, jak na lewicy, znajdują się jeszcze jacyś prawy obywatele, jacyś uczciwi i czysti ludzie (Urban, 1923).

Obecnie, kiedy w Polsce i tak nadwyrężone i chwiejne podstawy wspólnoty społecznej i kulturowej, niszczy populizm, dochodzi do eskalacji tendencji totalitarnych. ONR bezkarnie przechadza się ulicami miast, a Młodzież Wszechpolska wiernie wdraża w życie statut przedwojennego Ruchu Narodowo

Radykalnego „Falanga” i hasła Obozu Wielkiej Polski, ponownie zapewniając, że „ogrom nędzy mas polskich zastąpiony będzie przez pełnię dobrobytu tychże mas, niewolnicza, bezwolna zależność od obcych potęg runie przed zdobywcą potęgą nowego typu Polaka, kroczenie w ogonie postępu kulturalnego i cywilizacyjnego świata ustąpi przed przodującą twórczością narodu polskiego” (*Prawdziwe oblicze socjalizmu*, 1937).

W 1938 roku Jędrzej Giertych przekonywał, że „jesteśmy polskim nacjonalizmem, jesteśmy jedynym polskim nacjonalizmem, jesteśmy jednym z tych ruchów, które jak faszyzm we Włoszech, hitleryzm w Niemczech, obóz Salazara w Portugalii, karlizm i falanga w Hiszpanii obalają w poszczególnych krajach system masońsko-plutokratyczno-socjalistyczno-żydowski, buduje porządek nowy, porządek narodowy” (Giertych, 1938). Konsekwencje dogmatyki narodowej, jaką jest schizofreniczne rozdwojenie pomiędzy ojczyzną prywatną i ojczyzną ideologiczną, najczęściej traktowaną tak, jak gdyby była zarazem ojczyzną prywatną wszystkich obywateli, sprawiają, że „funkcje ojczyzny prywatnej i funkcje ojczyzny ideologicznej tym łatwiej w naszych świadomościach interferują i toną w posiedzeniach i rocznicach, bezdusznym frazesach i obietnicach, są martwe, wyczerpane, dalekie od rzeczywistości, jak wszelkie korelaty ideologii narodowej” (Ossowski, 1984; zob.: tegoż, 1967).

Postanowiłam zatem wyrwać się z „pułapki nierzeczywistości”, w której zamyka się badawczy scjentyzm i własna „bańka” środowiskowa, i zmierzyć się z teorią ugruntowaną w praktyce. Podstawową dziś w nowej humanistyce kategorię doświadczenia zamienić w doświadczanie jako właściwą, choć ryzykowną, metodę i dyrektywę metodologiczną w czasie współczesnego kryzysu cywilizacyjnego, kulturowego i politycznego. Zainicjowałam więc Objazdowy Uniwersytet Powszechny im. Ireny Krzywickiej, niedochodowe towarzystwo skupiające naukowców/naukowców, artystki/artystów,

dziennikarki/dziennikarzy, pracowniczki kultury/pracowników kultury, animatorki/animatorów, znawczynie zagadnień ekonomicznych, prawnych i społecznych, aktywistki i polityczki (oraz -ów), których celem ma być bezpośrednia wymiana poglądów i rozmowa, przesuwająca horyzont politycznej wyobraźni dalej niż spór między politykami. Miejscem spotkania są prezentacje artystyczne, wykłady i rozmowy

skonfrontować i poddać pod publiczną dyskusję swoje własne. Moderowałam dyskusję, w której zasiadło trzech historyków: profesor historii Uniwersytetu Rzeszowskiego i dwóch aktywnych działaczy Młodzieży Wszechpolskiej, publicysta i eseista lewicowy oraz reżyserka teatralna. Działacze MW przekonywali, że „świat nie znosi pustki, źle rozumiana wolność, którą można by na polskim gruncie spuentować

zadaniem narodowców, jednym z najważniejszych, jest, aby biologiczny naród polski przetrwał”. Poglądy te spotkały się z aplauzem słuchaczy, ale ze sprzeciwem przedstawicieli lewicy, utrzymujących, że „nacjonalizm jest porządkiem, który odbiera dobre życie, a nie gwarantuje dobre życie”.

Debata rzeszowska, ujawniająca światopoglądową aporię, włączona została bez żadnych poprawek i stylistycznych



w różnych regionach Polski na temat zagadnień artystyczno-kulturowych, prawnych, ekonomicznych i socjologicznych, sprzeciwiające się utrwalonym przez polityczny i kościelny konsensus stereotypom i nierównościami.

Jednym z działań OUPIK-u stała się, zainspirowana zagrożeniami eskalacji tendencji nacjonalistycznych w Polsce, debata pod hasłem „Co to jest nacjonalizm” na Uniwersytecie Rzeszowskim. Zasiadli w niej 22 lutego 2018 roku przedstawiciele skrajnie różnych światopoglądów, żeby publicznie

Owsiakowym «róbta co chceta», nie jest tym, czego ludzie do końca szukają, nie jest czymś, co może realnie wypełnić życie, więc kiedy doszły do tego problemy z niekontrolowaną na zachodzie Europy emigracją, trzeba było szukać drogi ratunku, jaką jest nacjonalizm. Nacjonalizm zdrowy, dobrze rozumiany, który może narody niejako uzdrowić, przywrócić im wiarę w swoje własne możliwości, w ich własny potencjał [...] naród wielonarodowy jest konstruktem, a światopogląd laicki ponosi porażkę w Europie Zachodniej. [...] dzisiejszym

retuszy, jedynie z koniecznymi skrótami ze względu na dwugodzinny przeszedł czas trwania, do prapremierowego spektaklu *Pożar Reichstagu* w reżyserii Katarzyny Szyngier w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie (premiera 24 marca 2018). Pierwszą część spektaklu stanowiła utrzymana przez reżyserkę w tonie międzywojennej farsy amatorskiego teatru „rekonstrukcja historyczna nieodbytej polskiej prapremiery z 1934 roku”¹ – reportażu scenicznego dwóch socjalistów, nauczyciela oraz działacza

społecznego, Tadeusza Gieruta i Romana Ściślaka, *Pożar w Reichstagu*. Reportaż ten relacjonuje proces sądowy fałszywie oskarżonych o podpalenie gmachu parlamentu Rzeszy w Berlinie komunistów, który w nocy z 27 na 28 lutego 1933 roku pozwolił na przejęcie władzy w Republice Weimarskiej przez NSDAP i przekształcenie jej w państwo totalitarne. We wstępie autorzy napisali: „Nie jest sztuka nasza, jakby się pozornie wydawało, wydaniem sądu, gdyż do tego prawa rościć sobie nie możemy, ale jedynie scenicznym ujęciem – może scenicznym reportażem – całokształtu zjawiska i wytworzonych wokół niego poglądów”. Drugą część spektaklu stanowiła debata, której uczestników zagrali na scenie aktorzy, trzy osoby pod ich własnymi nazwiskami (Krystyna Duniec, Katarzyna Szyngiera, Marek Beylin), pozostali zostali zakryponimowani. Zabieg taki stanowił, z jednej strony, eskternalizację osobistego doświadczenia, z drugiej – dyskursywizował je w afektywnej performatywnej formie. W ten sposób kategoria doświadczenia okazała się nie tylko pojęciem, ale faktycznością, sposobem bycia osób publicznych. Doświadczenie zaś stało się bolesnym doświadczaniem, zwłaszcza kiedy z ust działacza MW padło skierowane do mnie pytanie: „czy jak mówię, że powinni być ekshumacje Żydów w Jedwabnem, to jestem antysemitą?”.

Godząc się na zagranie mnie przez aktorkę pod moim nazwiskiem, zeryfikowałam poniekąd w praktyce pojęcia, którymi operuję jako badaczka współczesnej sztuki performatywnej, a na które współczesny teatr, podejmujący próbę przezwyciężenia własnych granic, chętnie się powołuje, takie jak „performatyw”, „performer” czy „sprawcza performatywność”. Zaangażowanie artystów i osób realnych wzbogaciło performatywną zdarzeniowość teatru, stworzyło performatywną i ideologiczną „nadwyżkę”, wynikającą z gry między realnością a fikcją. Spektakl Szyngiera, za sprawą udostępnienia w teatrze dokumentalnego materiału osobistego doświadczenia i sztucznej obecności realnych osób, skutecznie podważył

autoreferencyjną prezentację teatru performatywnego. Wszyscy, zarówno uczestnicy debaty, jak i twórcy spektaklu, wystąpili w teatrze w podwójnej roli: wytwarzania i performowania doświadczenia. Ja zaś, zgodnie z życzeniem twórczyni koncepcji wiedzy sytuowanej, Donny Haraway, ucieleśniałam pasywną percepcję badaczki, Marek Beylin – percepcję eseisty i publicysty, a Katarzyna Szyngiera zrealizowała założenia *art as research*.

Wydaje się, że powstała nowatorska hybrydyczna jakość teatru, „morfująca” określoną performatywną strukturę. W przypadku morfowania historii – dowodzą Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski – chodzi o wzajemnie oświeclające się odmienne narracje historyczne (w tym przypadku debatę rzeszowską i reportaż Gieruta i Ściślaka), skontekstualizowane współczesną realnością i estetyką teatralną. Spektakl ma więc charakter poznawczy kontrfaktualnej narracji, mającej także znaczenie dla dyskursu akademickiej historii. Morfowanie „to raczej efekt wykorzystania przez autora [tu: reżyserki] odmiennych materiałów, perspektyw, konwencji i środków wyrazu [...] przeszłość nie istnieje poza naszymi osądami i przedstawieniami, gdyż nie posiada własnego statusu epistemicznego. Innymi słowy, historia jest formą, jaką nadajemy przeszłości w akcie materializacji, sposoby jej figuracji zaś w znacznej mierze przesądają o tym, jak miniony czas nam się przedstawia oraz jakie niesie ze sobą znaczenia” (Borowski, Sugiera, 2017).

Szyngiera zderzyła farsowość pierwszej części przedstawienia, nieodbytej rekonstrukcji premiery *Pożaru w Reichstagu*, z farsowością rzeczywistej dyskusji inteligentów, toczącej się przy prezydialnym, „PRL-owskim” stole, przykrytym czerwonym suknem, z wypisanym na froncie stołu wielkimi białymi literami hasłem „Co to jest nacjonalizm”. Skonstruowała w ten sposób przedstawienie, której miała, jak sama zapowiedziała je na scenie w podwójnej roli reżyserki i aktorki, „ułatwić publiczności zorientowanie się w niektórych zagadnieniach

politycznych, czego nie może dać publicystyka polityczna, nie zawsze dla szerszych warstw dostępna”, a które potwierdziło znaną od stuleci prawdę, że *totus mundus histrionem agit*.

Ironię spektaklu rozszczelnia jednak znacząco oksymoroniczny kontrapunkt politycznego serio, opartego na tekście Gieruta i Ściślaka, wideo przedzielającego spektakl. Zanim wyjdziemy na przerwę, oglądamy filmową improwizację dotyczącą masowej ucieczki Żydów do Polski po pożarze Reichstagu. Ludyczny aspekt scenicznych zdarzeń, balansujących między kopią a oryginałem, fikcją, iluzją sceniczną i realnością, ustępuje widmu realności. Aktorzy przenieśli się na chwilę do lasu, rozgrywając „gdzieś na granicy polsko-niemieckiej”, sceny, w których m.in. padają kwestie:

Stary Żyd do Strażnika: Czego ja się doczekałem na stara lata.

Młody Żyd: [...] od razu zepsuło się wszystko po tym pożarze [...]. Zrobili rewizję, wszystko poprzewracali, porozbijali, mnie pobili, starego ojca pobili, pieniądze zabrali i kazali się wynosić z Reichu w przeciągu 24 godzin, I zagrozili, że jak nie usłuchamy tego rozkazu, to nas wszystkich zastrzelą [...].

Strażnik: No, dobra, uspokójcie się, nie ma co. Tutaj jesteście już zupełnie bezpieczni.

Powstało zatem przedstawienie będące alternatywną, kontrfaktualną narracją, komplementarną wobec sposobów (re)prezentowania wiedzy o przeszłości, wyrażającą się w grze z prywatną i sceniczną obecnością sceniczną, z deziluzją i iluzją, z historią i teraźniejszością. Wychodząc z założenia, że zadaniem badacza teatru nie jest zbudowanie teorii, którą potem w ramach interpretacji „przykłada” do dzieła sztuki, ale doświadczalna analiza strategii mechanizmów i percepcji własnego uczestnictwa w kulturze, zamieniłam w tym przedstawieniu status badaczki w kondycję semiotycznego aktora, operującego wyrazistym kodem znaczeń światopoglądowych,

zamienionych, jak powiedziałaaby Haraway, w reprezentanta wiedzy afektywnie ucieleśnionej.

Spektakl *Szyngiery*, który można uznać za oksymoroniczny fakt społeczny, czyli artefakt skupiający na sobie przekształcające go spojrzenia, realizuje zarazem teorię *stand-point* Sandry Harding, dowodzącą, że usytuowanie, osadzanie dzieła w kontekście społecznym i politycznym oraz zaangażowanie stanowią nie ograniczenia, ale warunek próby obiektywności w wyniku mozołnego pozbywania się uwarunkowań związanych z jego pierwotnym usytuowaniem, dokładniejsze mapowanie własnej przestrzeni, w której się znajdujemy. *Pożar Reichstagu* z 1934 roku stał się więc projekcją współczesnych społecznych lęków, ksenofobii i pogardy; konsekwencji uwznioślenia rzeczywistości w narracjach narodowych, politycznych skutków mitologizacji postaw heroicznych. Przeniesienie *in extenso* na deski sceniczne debaty o istocie nacjonalizmu obnażyło też słabość perspektywy wypowiedzianej (*énonciation*), oznaczającej przyznanie pierwszeństwa aktowi mówienia, działania jedynie na polu systemu językowego, implikującego jego kontrproduktywne naprzemienne zawłaszczanie, które nie prowadzi do żadnej zmiany społecznej. Wszyscy uczestnicy realnej debaty, przedstawieni na scenie z imienia i nazwiska, określani zawodowo czy zakryptonimowani, zredukowani do roli scenicznego przedmiotu, ulegali przemocy symbolicznej, wzajemnie ją na siebie wywierając.

Pożar w Reichstagu to spektakl na swój sposób bezcenny w świecie ukonstytuowanym przez podziały i totalny brak wyobraźni prowadzące do katastrofy, obnażający niezdolność wypracowywania racjonalnej strategii wyzwolenia wobec realnych społecznych zagrożeń. Mógł nieść ze sobą, jak chciał Herbert Marcuse, dezalienacyjny potencjał działalności artystycznej, przekraczając ograniczenia reprezentacji. Nie niesie, bo zwyciężyła alienacyjna

polska polityka kulturalna. Dyrektor Bałtyckiego Teatru w Koszalinie szybko doszedł do wniosku, że nie lubi czy boi się teatru politycznego, ocenzurował go sam, wycofując z publicznego obiegu i usuwając spektakl zarówno z repertuaru, jak nie dopuszczając, zgłoszonego wcześniej, do pokazu na tegorocznym festiwalu Koszalińskich Konfrontacji Młodych – „m-teatru”. Szkoda. Szkoda także, że usunięte zostały linki w internecie, w które klikając, można było chociaż obejrzeć nagranie spektaklu. ■

¹ Zapowiedź spektaklu: <https://btd.koszalin.pl/spektakl.php?67> [dostęp: 18 XI 2018].

Bibliografia:

- Borowski, Mateusz; Sugiera Małgorzata, *Morfowanie historii*, „Dialog” 2017 nr 7-8.
Geertz, Clifford, *Opis gęsty – w stronę interpretatywnej teorii kultury*, przeł. Sławomir Sikora, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, PWN, Warszawa 2003.
Giertych, Jędrzej, *O wyjście z kryzysu*, Warszawa 1938.
Marcuse, Herbert, *Marksizm i feminizm*, tłum. T. Majewski, „Woman's Studies”, 1974, vol.2., s. 279-288; <http://filozofiauw.wdfiles.com/local--files/teksty-zrodlowe/Herbert%20Marcuse%20-%20Marksizm%20i%20feminizm.pdf> [dostęp: 18 XI 2018].
Ossowski, Stanisław, *O ojczyźnie i narodzie*, PWN, Warszawa 1984.
Tenże, *Dwojaki patriotyzm*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. III, PWN, Warszawa 1967, http://legacy.matrix.msu.edu/ice/Konstytucjonalizm/Roz6/dwojaki_patriotyzm.htm [dostęp: 18 XI 2018].
Prawdziwe oblicze socjalizmu, „Falanga” 1937 nr 29.
Urban, Jan (ks.), *Sprawy Kościoła*, „Przegląd Powszechny” 1923 nr 157.

ZUZANNA BERENDT

O CZYM MILCZY PIEŚNIARKA NARODU

Zuzanna Berendt – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

Teatr Polski w Poznaniu

Jolanta Janiczak

O MĘŻNYM PIETRKU I SIEROTCE MARYSI. BAJKA DLA DOROSŁYCH

reżyseria, scenografia: Wiktor Rubin

dramaturgia: Jolanta Janiczak

kostiumy: Hanna Maciąg

muzyka: Krzysztof Kaliski

światło, video: Marek Kozakiewicz

premiera: 27 października 2018

Spektakl Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak otwiera wyświetlana na dużym ekranie sekwencja video, dokumentująca wizytę Agnieszki Kwietniewskiej i Moniki Roszko w lwowskim archiwum, gdzie aktorki poszukiwały śladów granych przez siebie bohaterek, Marii Konopnickiej i Marii Dulębianki. Odnaleziono list, w którym Konopnicka wyraziła wolę, by pochowano ją w jednym grobie z Dulębianką, oraz notatkę dotyczącą pogrzebu tej drugiej (według autorki, po pogrzebie na niebie pojawiła się piękna tęczą). Na kolejnych fragmentach video z początkowych sekwencji zarejestrowano składanie przez



aktorki wieńców w kształcie serc na grobach pisarki i malarki. Choć – według woli ich obu – zostały pochowane razem na cmentarzu Łyczakowskim, po kilku latach szczątki Dulębianki przeniesiono na Cmentarz Orłąt Lwowskich. Z kolei wideo odtwarzane w ostatniej scenie spektaklu przedstawia próbę dopełnienia znajdującego się w Kaliszu pomnika poetki nadrukowaną na dmuchanym walcu postacią Dulębianki. W ten sposób twórcy przedstawili materiały zrealizowane podczas wyprawy badawczej poświęconej bohaterkom, a także wyznaczyli tematy, które są w spektaklu najważniejsze, a więc kwestie trudności budowania opowieści biograficznej na podstawie ograniczonej liczby materiałów archiwalnych, polityki kreowania wizerunków osób reprezentujących w swojej twórczości tak zwane wartości narodowe oraz temat obecności osób nieheteroseksualnych w polskim dyskursie i zasad, na jakich mogą one funkcjonować w przestrzeni publicznej.

Po podniesieniu ekranu, na którym wyświetlone zostało otwierające spektakl nagranie, widzom ukazuje się wiszący nad sceną wielki neon z hasłem: „Witaj nam pieśniarko ludu na tym zagonie”. Taki napis umieszczono na bramie dworku w Żarnowcu, który Konopnicka otrzymała w darze z okazji jubileuszu twórczości i w którym wraz z Dulębianką spędziła ostatnie lata życia. Pod nim wisi orzeł wykonany z materiału przypominającego z daleka kłosa pszenicy. Orzeł szeroko rozpościera potężne skrzydła nad sceną, jest tutaj zdecydowanie figurą dominującą, przypomina o najbardziej popularnym kontekście rozpatrywania życia i twórczości Konopnickiej, a więc wątkach patriotycznych i narodowowyzwoleńczych. Na tylnej ścianie sceny najsłynniejszy portret poetki. Symetrycznie po obu stronach sceny ustawiono staromodne szafy pełniące funkcję łóżek bohaterek. To odwołanie do powiedzenia „życie

w szafie”, odnoszącego się do ukrywania nieheteronormatywności, ale dla bohaterek szafy są też schronieniem, z którego korzystają na przykład wtedy, kiedy chcą zejść z oczu publiczności. Wskazuje to na dwuznaczność statusu Konopnickiej i Dulębianki jako pary jednopłciowej. Mieszkając, podróżując, żyjąc razem, nie ukrywały swojej relacji, ale trudno powiedzieć, w jakim stopniu zidentyfikowałyby się z lesbijską tożsamością. Przed szafami umieszczono dwie niewielkie kolumny-cokoły, na które od czasu do czasu, choć bez większego przekonania, poetka wspina się, by wygłosić kwestię. Dodatkowo w lewym rogu ustawiono drewniany grzybek przypominający dekorację ustawianą przy przydrożnych gospodach, który mógłby też stać się dekoracją amatorskiego przedstawienia na podstawie baśni *O krasnoludkach i sierotce Marysi*. Każdy z elementów odsyła więc do innego aspektu podejmowanego przez twórców tematu, razem tworzą dziwny pejzaż, w którym zbiegają się różne etapy życia Konopnickiej i wątki związane z recepcją jej twórczości.

Scenografia oraz dobór postaci pojawiających się w tekście Janiczak sprawiają, że spektakl w dużej mierze ma charakter polemicznej dyskusji, a nie próby rekonstrukcji fragmentu biografii Konopnickiej i Dulębianki. Janiczak oprócz dwóch głównych bohaterek, wprowadziła na scenę między innymi dwie córki poetki, Helenę i Zofię, Maksymiliana Gumpłowicza, który zakochał się w Konopnickiej bez wzajemności i w rozpaczach popełnił samobójstwo, oraz Marguerite Radclyff Hall, angielską poetkę i lesbijkę, żyjącą na przełomie XIX i XX wieku, oraz jej partnerkę Mabel Batten. Taki układ postaci pozwala twórcom na konfrontację z obrazem poetki jako żony i matki sześciorga dzieci, a także uwodzicielki i łamaczki męskich serc (oba wątki w opracowaniach biograficznych prezentowane są jako dowody na to, że Konopnicka nie była lesbijką). Pozwala też zadać pytanie o to, dlaczego do jej twórczości nie przedostały się ślady jej związku z Dulębianką. Helena jest tą córką, która za życia stanowiła

dla Konopnickiej wielki problem wizerunkowy (chorowała na kleptomanię, urodziła nieślubne dziecko, kilkakrotnie była przez matkę zamykana w szpitalach psychiatrycznych), a po śmierci została zapomniana. Zofia z kolei, opiekunka spuścizny poetki, stała się także cenzorką jej listów i wypowiedzi, jakie pojawiały się na jej temat. Gumplowicz twórcy pokazali jako egzaltowanego młodzieńca, głuchego na lekceważące uwagi Konopnickiej i noszącego za nią pudełka opatrzone fiskalami „my fake orgasms”. Batten i Hal zarzucały poetce nawet nie to, że próżno szukać w jej utworach wyznań miłości do Dulębianki, ale że wspierając w tworzonej przez siebie poezji dążenia niepodległościowe, przesłepiła obecność u swojego boku kobiety, która była nie tylko działaczką na rzecz niepodległości Polski, ale społeczniczką i jedną z najważniejszych postaci ruchu na rzecz praw kobiet.

Agnieszka Kwietniewska i Monika Roszko stworzyły wspaniałe role, z których każda oparta jest na innej strategii. Konopnicka Kwietniewskiej jest cyniczna i zdystansowana. Staje na cokole bez poczucia wstydu, ale i bez dumy, bo nie ma złudzeń co do tego, że została na nim umieszczona już za życia. Kiedy się wzrusza, zbiera swoje łzy do małej foliowej torebki, jakby zabezpieczając na przyszłość cenną relikwię. Kilkakrotnie mówi o tym, że dzięki temu, iż za każdy wers narodowyzwoleńczej poezji płacono jej dziesięć rubli, mogła pozwolić sobie na niezależne życie z Dulębianką. Janiczak stawia więc pod znakiem zapytania szczerość twórczości poetki, a jednocześnie pokazuje, jak dzięki działalności publicznej, utrwalając wizerunek, który przez lata funkcjonował wśród czytelników i krytyków, mogła pozwolić sobie na to, by wieść życie prywatne na własnych warunkach. Janiczak nie pozwala Konopnickiej odpierać zarzutów, ani tych kierowanych przez córkę, ani przez Batten i Hall. Nie znajdując w twórczości Konopnickiej materiału odpowiedniego, by zradkalizować jej wypowiedzi, każe jej milczeć; można pomyśleć, że poetka

zaimpregnowała swoją twórczość na obecność Dulębianki, bo tak było jej łatwiej dopasować się do wizerunku, który w dużej mierze sama stworzyła. Zupełnie inna jest rola Marii Dulębianki, którą Roszko zagrała jako buntowniczkę, kobietę dużo bardziej odważną niż Konopnicka, zarówno w poglądach, jak i w stylu życia. Do Roszko należy jedna z najbardziej wyrazistych scen w spektaklu, w której naga stoi przed publicznością, trzymając kartki z pytaniem: „Gdzie jesteście: przyjaciółki, ciotki, towarzyszki...?”. W ramach projektu przywracania Konopnickiej i Dulębianki sferze publicznej, to malarka, działająca na rzecz praw kobiet i deklarująca wprost swoje poglądy polityczne, wydaje się postacią o dużo większym potencjale emancypacyjnym. Rubin i Janiczak z jednej strony zapełnili scenę obiektami, które w większości odnoszą się do Konopnickiej, a z drugiej mocny głos dali Dulębiance, z której twórczości malarskiej ocalało niewiele, a biografia w dużej mierze jest nieprzebadana.

W 2012 roku w internecie pojawił się portret Marii Konopnickiej opatrzony podpisem: „Narodowcu! Czy wiesz, że śpiewając *Rotę*, rozpowszechniasz twórczość Marii Konopnickiej, która żyła przez lata w związku z Marią Dulębianką i jest ikoną polskiego ruchu LGBT?”. Grafika wywołała spore zamieszanie, doprowadziła między innymi do pojawienia się terminu „kłamstwo konopnickie”, którego użył Artur Zawisza, lider Ruchu Narodowego, zdecydowanie przeciwstawiając się tezie, że Maria Konopnicka była lesbijką. W sytuacji, w której nie sposób zaprzeczyć, że poetka i malarka spędziły wspólnie dwadzieścia lat, środowiska prawicowe przyjęły strategię odwoływania się do braku dowodów na to, że ich związek mógł mieć charakter erotyczny. Rubin i Janiczak potwierdzają, że takie dowody nie istnieją, ale wymowa spektaklu świadczy o tym, że nie bardzo ich to interesuje. Interesują ich za to możliwości funkcjonowania w społeczeństwie par jednopłciowych i możliwość ustanowienia ich historii w niesprzyjających

warunkach ciągłego zacierania śladów i wypierania niepożądanych treści. Podobny cel przyświecał Krzysztofowi Tomasikowi w *Homobiografiach*, których pierwszy rozdział jest zresztą poświęcony Konopnickiej i Dulębiance. Tomasik zauważył, że nieobecność narracji nieheteroseksualnych w dyskursie publicznym jest szkodliwa w budowaniu argumentów na rzecz uzyskiwania pełni praw przez osoby LGBTQ i jednocześnie stanowi istotne zaniedbanie z socjologicznego punktu widzenia.

W jednej z ostatnich scen Konopnicka odczytuje napisaną kilka lat temu przez Grzegorza Gaudena preambułę do ustawy o związkach partnerskich, którą autor proponował nazwać ustawą Konopnickiej-Dulębianki. Dalej Konopnicka postuluje utworzenie nagrody i funduszu stypendialnego wspierającego twórczość kobiet nieheteroseksualnych. Domaga się reprezentacji w życiu politycznym, kinie i literaturze. Wydaje się, że w zakończeniu twórcy starali się zmienić kierunek spektaklu, który do tej pory ciążył ku polemicznej debacie o wspólnym życiu Konopnickiej i Dulębianki, a w epilogu pretenduje do bycia politycznym projektem zmiany rzeczywistości społecznej. Takie posunięcie wydaje się pochopne i nazbyt optymistyczne, biorąc pod uwagę to, że Gauden napisał preambułę w momencie, w którym sejm nie pracował nad żadną ustawą o związkach partnerskich. Miała więc ona w dużej mierze charakter retoryczny, podobnie jak postulaty dotyczące stypendium i nagrody, które nie zostały ustanowione. *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi* mimo to uważam za ważny głos w debacie o publicznych prawach osób nieheteroseksualnych i istotny gest przywrócenia pamięci i świadomości historii, która wciąż ma wywrotowy potencjał. ■

JULIA NIEDZIEJKO

KONTROLA MORALNOŚCI

Julia Niedziedko – poetka nominowana do Nagrody Poetyckiej Silesius 2018 w kategorii debiut roku za książkę *Niebieska godzina*, współpracuje z portalem kulturapoznan.pl, teksty krytyczne i poetyckie publikowała m.in. w „Czasie Kultury”, „Polisemii”, „IKS-ie”, „EleWatorze”, „Blizie”, „Inter-”, „Wizjach”.

Instytut Teatralny im. Zbigniewa
Raszelewskiego w Warszawie
i Scena Robotnicza w Poznaniu
SEAN POWIE PARĘ SŁÓW O SOBIE
twórcy: Wojciech Pustola, Waldemar
Rapior, Wojtek Ziemilski,
premiera: 27 marca 2018 w Instytucie
Teatralnym im. Zbigniewa
Raszelewskiego w Warszawie

Co byś zrobił (zrobiła), gdyby na godzinę w twoje ręce (oraz zupełnie obcych ci ludzi) oddano nieznaną wam osobę i kazano wydawać polecenia, które zostaną przez nią bezdyskusyjnie wypełnione? Oddasz decyzje innym, czy postarasz się na nich wpływać? Będziesz odczuwać dyskomfort czy sprawi ci to przyjemność? Podobne pytania nurtują nie tylko badaczy i teoretyków, ale też artystów, dla których eksperymenty z ludzkimi zachowaniami stanowią istotne tworzywo sztuki. W spektaklu *Sean powie parę słów o sobie*, zrealizowanym w ramach projektu „Moralność milcząca”, socjolog Waldemar Rapior wraz z artystami: Wojtkiem Ziemilskim, Wojtkiem Pustolą, Seanem Palmerem i Urszulą Hajdukiewicz (asystentką) próbują znaleźć odpowiedzi na te i inne pytania.

Podczas każdego spektaklu na sali mogło znajdować się tylko sześćoro (w ramach wyjątku – siedmioro) widzów, którzy przed przystąpieniem do eksperymentu poproszeni zostali o pisemną zgodę na nagrywanie wydarzenia dla celów badawczych. Po wejściu do sali, gdzie odbywał się ten niejednoznaczny w definicji projekt artystyczny, uczestnicy wydarzenia dostali pięć minut, w trakcie których powinni się poznać. Gdy czas minął, światło padło na siedzącego na krześle mężczyznę (Seana Palmera). Po jego lewej stronie znajdował się stół z przedmiotami, których nie sposób było rozpoznać z powodu odległości. Dystans między bohaterem a uczestnikami wzmacniały ułożone na podłodze gałęzie, symbolicznie oddzielające przestrzeń widzów od sceny.

Na ekranie znajdującym się *vis-à-vis* publiczności pojawiła się instrukcja i lakoniczny plan całego wydarzenia. Wytyczne były przejrzyste i precyzyjne. Wyświetlone zostaną trzy polecenia. Jedno z nich powinno zostać wybrane, a następnie ogłoszone przez

któregoś z widzów. Jeśli decyzja nie zostanie podjęta, wówczas zadanie zostanie wybrane bez woli odbiorców. Nie wyjaśniono, na jakiej podstawie zostanie ono wytypowane przez organizatorów. Zapowiedziano czternaście rund, z których każda trwać będzie kilka minut. Podczas eksperymentu widzowie mieli tylko jedną szansę rezygnacji z wyboru – wówczas miało nastąpić przejście do kolejnej serii poleceń.

W przeważającej części zadania dotyczyły aktywności Seana, czasami wymagały integracji performerów z widzami, a niekiedy odnosiły się tylko do odbiorców. Najbardziej kontrowersyjne polecenia igrzały z przekraczaniem granic cudzej prywatności („Sean opowiada wstydliwą historię ze swojego życia jednemu z uczestników”, „Sean publikuje na swoim Facebooku post niezgodny z jego przekonaniami”), naganianiem norm społecznych („Jeden z uczestników uderza Seana w twarz”, „Sean pokazuje tyłek”), albo raziły intrygującym brakiem precyzji („Sean robi maksymalną ilość pompek i jedną więcej”).

Pojawiały się też neutralne zestawy, na przykład wybór między puszczeniem ulubionej piosenki – Seana, jego żony lub syna. Były zadania wymagające aktywności (lub, mówiąc drastycznie, poświęcenia) jednego z uczestników kosztem komfortu reszty, na przykład: grupa mogła zbiorowo włożyć dłonie do wiadra z lodowatą wodą na minutę, wytypować jedną z osób, by ta zamoczyła stopę, albo kazać Seanowi włożyć głowę do tego naczynia.

W większości przypadków zadania nie wykroczyły poza salę, w której odbywał się projekt. Wyjątkiem była sytuacja wyboru organizacji dobroczynnej, na rzecz której Sean miał wpłacić określoną kwotę. Choć polecenie fizyczne nie wykroczyło poza obręb Sceny Robotycznej, jego efekt ingerował w świat zewnętrzny.



Opisana sytuacja jest jednym z przykładów zestawu, w którym wybór polecenia mógł mieć wyłącznie pozytywne konsekwencje. Wymieniono: organizację na rzecz obrony Puszczy Białowieskiej, Greenpeace lub wsparcie finansowe dla osoby zmagającej się z chorobą. Na ekranie połączonym ze smartfonem Seana widzowie obserwowali wykonywanie przelewu. W kolejnej rundzie następowało przedłużenie poprzedniego zadania. Polecenia były tylko dwa: widzowie zrzucają się po dziesięć złotych, a następnie przekazują pieniądze Seanowi, by ten przesłał je na konto wskazanej poprzednio organizacji, albo uczestnicy rezygnają z działania. Interesująca sytuacja: możliwość wywarcia realnego wpływu na otoczenie, mimo pozytywnej intencji, mogła przecież zostać zaprzeczona przez prozaiczny problem braku gotówki w portfelu, przy którym wcześniejsze wartościowanie organizacji okazuje się bezowocne.

Moja grupa podporządkowała się demokratycznemu głosowaniu podczas większości tur. Prędko zapanowała niewypowiedziana zasada „możliwie najmniej krzywdy” zarówno wobec nas, jak i Seana, a więc intencjonalnie byliśmy zgodni. Wyglądało na to, że różniły nas głównie wizje najbardziej szkodliwych poleceń, które staraliśmy się dyskutować.

Zdarzało się jednak, że w momentach dyskomfortu powoływaliśmy się na konwencję spektaklu jako barierę ochronną przed krzywdą. Dało się słyszeć głosy typu „przecież to ma być zabawa”, „Sean jest performerem, więc pewnie nie ma nic przeciwko pokazaniu nam tyłka”, „zobaczmy, co się stanie”.

Poczucie poruszania się w ramach scenariusza oraz świadomość obcowania z kreacją teatralną wpływały na nasze poczucie bezpieczeństwa, a zarazem wzbudzały nieufność. Co chwila pojawiała się w nas potrzeba dekodowania sytuacji scenicznej, szukanie błędów, luk, podstępów.

Po skończonym eksperymencie mieliśmy możliwość dyskusji i konfrontacji z Seanem. Z rozmowy wynikało, że część z nas miała poczucie

zmarowanego potencjału spektaklu przez wybór zbyt łagodnych poleceń. Mieliśmy inne wyobrażenie na temat stopniowania napięcia. W toku spektaklu spodziewaliśmy się coraz bardziej drastycznych zadań. Oczekiwanie przez nas kulminacji wiązało się zapewne z kulturowym przyzwyczajeniem do schematu gradacyjnego prowadzenia akcji, jaki widoczny jest w teatrze, literaturze i filmie.

Z relacji Seana wynika, że inni uczestnicy eksperymentu nie zawsze decydowali się na demokratyczne głosowanie. Zdarzały się grupy mniej zgodne niż moja, które z większym ociąganiem lub ostrożniej podejmowały działania. Widzowie skorzy do kłótni lub ci, którzy dążyli do pozycji lidera, często byli lekceważeni lub wykluczani przez resztę. Trudność w osiągnięciu kompromisu dotyczyła różnic w postawach światopoglądowych lub odmiennym podejściu do uczestnictwa w performansie. Sean wspomniał, że zdarzały się osoby nastawione na eksperyment i traktujące zadania jak osobiste wyzwania. Z kolei ci widzowie, którzy byli nieco znudzeni formułą spektaklu, nie podejmowali działań prowadzących do zmiany zasad ustalonych przez organizatorów. Osoby niechętnie do forsowania własnych opinii przyjmowały pozycję obserwatorów, tym samym dystansując się od uczestnictwa w performansie. Zdarzali się też radykalni widzowie, którzy wyłamywali się z eksperymentu i wychodzili.

Decyzje, które jako grupa wspólnie podejmowaliśmy, czyniły nas nie tyle odbiorcami, ile współtwórcami widowiska jednorazowego i unikatowego. Decydując się na uczestnictwo we wspólnym doświadczeniu, niepostrzeżenie stanęliśmy przed koniecznością wytworzenia struktury społecznej, która zastosuje lub odrzuci narzucone przez organizatorów prawa. Badanie moralności grupy złożonej z losowych, zazwyczaj nieznających się wcześniej osób, to nic innego jak sprawdzanie skuteczności funkcjonowania w efemerycznej mikrospołeczności.

Precyzyjne badanie etycznej wrażliwości widzów wydało mi się zakłócone przez funkcjonowanie grupy pod presją

konieczności ulokowania się w systemie władzy. Z perspektywy widza odnoszę wrażenie, że czynniki takie jak poznanie się, krótki czas na rozeznanie w sytuacji i podejrzliwość wobec zasad były na tyle absorbujące, że niejednokrotnie spychały kwestie etyczne na dalszy plan. Szczególnie ciekawe w tym projekcie wydało mi się funkcjonowanie w paradoksalnej sytuacji jednoczesnego sprawowania władzy i bezdyskusyjnego posłuszeństwa wobec niej.

Niezależnie od tego, czy grupy podejmowały decyzje na drodze demokratycznego głosowania, dyskusji, czy pod presją autorytetu, ich władza była pozorna, bo podporządkowana regułom ustalonym przez twórców projektu. Ponadto, uległość Seana wobec poleceń jest problematyczna, skoro performer współtworzył przedstawienie.

Nurtuje mnie myśl, że jako grupa nie próbowaliśmy sprzeciwić się narzuconej przez scenariusz konieczności podejmowania decyzji. Nie dążyliśmy do konfrontacji z systemem poprzez próbę przekształcenia formuły całego przedsięwzięcia, lecz, mimo dyskomfortu, konsekwentnie wypełnialiśmy kolejne zadania do końca projektu. Odnoszę wrażenie, że czynnikiem mającym wpływ na naszą bierność była świadomość uczestniczenia w spektaklu, a więc sytuacji służącej przyjemności i doznaniom widzów, z której wszyscy chcieli korzystać.

Trudno jednak powiedzieć, czy czuliśmy się bardziej odbiorcami eksperymentu, czy przedstawienia. Niejednoznaczność samego wydarzenia zdaje się pociągać jego twórców. Połączenie sztuki z nauką może przysłużyć się nie tylko socjologicznej weryfikacji zachowań widzów, ale też zamienić działanie w głębszą analizę samej struktury teatralnej, a może w efekcie także poszerzenie jej granic. ■



DOMINIKA BREMER

SPOŁECZEŃSTWO SPEKTAKLU

Dominika Bremer – studentka pracy socjalnej i teatrologii UJ.

Teatr Nowy w Łodzi
Agnieszka Jakimiak, Mateusz Atman
GALA '68. WOLNOŚĆ TO LUKSUS

reżyseria, dramaturgia i tekst:
Agnieszka Jakimiak, concept,
scenografia, dramaturgia i tekst:
Mateusz Atman, muzyka i oprawa
dźwiękowa: Łukasz Jędrzejczak,
choreografia: Jan Sobolewski,
kostiumy: Julia Porańska,
premiera: 11 września 2018

Spektakl Agnieszki Jakimiak i Mateusza Atmana *Gala '68. Wolność to luksus* został przygotowany na Festiwal Łódź Czterech Kultur w kooperacji z zespołem Teatru Nowego im. Kazimierza Dejmka w Łodzi. Na fali rocznicowych uroczystości, spotkań, wydarzeń roku 2018 Jakimiak proponuje, by w sposób przewrotny i raczej satyryczny zapytać o współczesne pokłosie lewicowych ideałów kulturowych i politycznych roku 1968. W opisie przedstawienia

czytamy: „Wspólnie sprawdzimy, czy przekorne działania francuskich sytuacionistów, bojkot Festiwalu w Cannes w 1968 roku, studenckie protesty, feministyczne walki i pracownicze inicjatywy poszły na marne. A może zostały przejęte i wchłonięte przez inny spektakl, napędzany przez konsumpcję i obietnicę blichtru, przez komodyfikację buntu i chęć odebrania mu wywrotowej mocy?”¹. Napisałam, że propozycja Jakimiak i Atmana jest przewrotna i raczej satyryczna, bo – jak zapowiada tytuł – *Gala '68...* to właśnie gala: ideałów, sylwetek, figur i postaw, ubrana w scenograficzny kostium blichtru. We foyer możemy przejść się po czerwonym dywanie, zrobić zdjęcie „na ścianie”, przejrzeć się w lustrzanym prostopadłościanie.

Wydaje się, że nie ma już sensu retrospektywnie badać znaczenia tamtych rewolt, warto raczej zastanowić się, czym staje się zakonserwowane dziedzictwo, nawet to lewicowe. Jakimiak odpowiada na tak zadane pytanie, korzystając z teorii społeczeństwa spektaklu francuskiego sytuacionisty Guy Deborda.

Spektakl rozpoczyna powitanie gości i prośba o oddanie szacunku zmarłemu Martinowi Lutherowi Kingowi minutą ciszy (King zmarł w kwietniu 1968 roku, z tego powodu galę rozdania Oscarów wyjątkowo przeniesiono na grudzień tego samego roku). Następnie publiczność jest witana i opisywana przez Bertie Davis (zapewne Bette Davis, aktorka dziesięciokrotnie nominowana do Oscara), która zwraca uwagę na lśniące stroje, wieczorowe suknie, eleganckie garnitury publiczności. W obliczu retorycznie zaprojektowanej konwencji gali, w której rzekomo uczestniczymy, realne „toalety” widzów są nieistotne. Następnie przyznawane są nagrody w następujących kategoriach: najlepsza reżyseria, najlepsza aktorka, najlepszy aktor, najlepsze efekty specjalne itd. Najciekawsze są nagrody wymyślone specjalnie na potrzeby scenariusza. Nagroda im. Jamesa Deana, najsłynniejszego buntownika w historii, „jest dedykowana wszystkim twórcom, którzy padli ofiarą zimnej wojny kapitalizmu z niekapitalizmem. Twórcy wielu krajów muszą mierzyć się z opresją i cenzurą, jeśli ich poglądy

odbiegają od dominujących. Wrzuca się ich do worka z napisem «komunista», odcina dostęp do funduszy i nakłada kary. Rządy państw nie tylko próbują podporządkować sobie twórców, próbują też wymazywać niewygodnych myślicieli z kart historii. Tym, którzy kontestują swoich władców, tym, którzy szukają wolności myślenia i wolności wyrazu, tym dedykujemy tegoroczną statuetkę» (Jakimiak, Atman, s. 14). Twórcy w jasny sposób odnoszą się tutaj do aktów cenzurowania sztuki i kultury, zmian w edukacji, ideologicznych wtrętów rządzących w obszar artystycznych aktywności. Tylko że samo sceniczne wyartykułowanie problemu niczego nie zmienia. Jakimiak z Atmanem pokazują, że ze sceny można powiedzieć wszystko, bo konwencja teatralna oraz stojące za nią relacje władzy unieważniają i rozbrajają każdy, nawet najbardziej polityczny, przekaz. Jak to zmienić? Paradoksalnie, strategię udowadniającą „niepolityczność” aktów sztuki stają się polityczne, bo uwidoczniają braki: brak narzędzi do walki, brak reprezentacji wykluczonych i brak świadomości kulturowych inklinacji, których stajemy się ofiarami podczas recepcji i kreacji spektaklu.

Ów brak Jakimiak z Atmanem zawierają w wypowiedziach kolejnych prezydentów i prezydentów, np. kiedy Audrey Twigg mówi o problemach głosu trzeciego świata, „z którymi musimy się zmierzyć” (czyli kto? aktorzy i aktorki? artyści i artystki? producenci i producentki? obywatele i obywatelki wielkich zachodnich gospodarek?) lub kiedy Bertie Davis, przyznając nagrodę za efekty specjalne, mówi:

Nie mam nic przeciwko:
gejom i lesbijkom,
rewolucji seksualnej,
protestom pacyfistów,
Nie mam nic przeciwko
Latynosom, albinosom,
morświnom i łososiom.
To wszystko mnie po prostu nie dotyczy (tamże, s. 5).

Zaznaczając, że określona pozycja społeczna i praktykowanie pewnych

aktywności w ramach kapitalistycznego społeczeństwa spektaklu alienuje od problemów, które (o ironio) podejmuje się w sztuce.

Ostatnia nagroda to nagroda za najlepsze aktorstwo, „która znosi segregację płciową”. Pobrzmiwa tutaj reakcja na środowiskowe zawirowania wywołane chociażby akcją #metoo, ale nie tylko. W ostatnim czasie niezwykle istotną okazała się sytuacja Mai Kleczewskiej i przyznanie jej nagrody Srebrnego Lwa na ostatnim Biennale w Wenecji. W wywiadzie reżyserka powiedziała, że została poinformowana o tym, co stało się motywacją przyznania jej nagrody. Kleczewska otrzymała nagrodę w edycji poświęconej kobietom, w innym przypadku prawdopodobnie wygrałby ktoś inny (w domyśle – mężczyzna). Decyzje kuratorskie jasno demonstrują, że gest przyznania nagrody Mai Kleczewskiej jest strategią wpisania się w linię politycznej poprawności liberałów, charakterystyczną dla społeczeństwa spektaklu. W przedstawieniu Jakimiak ostatnią nagrodę otrzymują aktorzy i aktorki grający w spektaklu *Gala '68*. o nagroda, która – w przeciwieństwie do tej przyznanej Kleczewskiej – znosi „segregację płciową”, czyli różnice płciową, tak silnie jednak podkreślaną zarówno w liberalnych, umiarkowanych równościowych dyskursach (afirmujących „sukces” kobiet i przewidujących wpływ kobiet na stanowiskach władzy na kształt polityki, nie biorąc pod uwagę uwarunkowań samych relacji władzy i hierarchii), jak i konserwatywnych (w których kobieta to opiekunka ogniska domowego, odpowiadająca za reprodukcję, towarzysząca mężczyźnie). Tutaj aktorzy i aktorki dostają nagrody za wykonaną w ramach swojego fachu pracę – za udział w reklamach i serialach, trzecioplanowe role w filmach. Ta scena to Foucaultowski moment paratezy. Być może popełniam nadużycie, stosując tę kategorię, w końcu dotyczy ona empirycznego mówienia prawdy, a tutaj aktorzy wypowiadają tekst napisany przez Jakimiak i Atmana. Chcę jednak zwrócić uwagę na to, że aktorzy i aktorki stają się instrumentami, narzędziami,

przedmiotami w maszynie produkującej obrazy. Ta scena to chwilowy moment odarcia aktorstwa z szat klasy, piękna i bogactwa – owszem, ono urosło do tej rangi, ale stało się również jednym z kapitalistycznych i konsumpcyjnych narzędzi manipulacji i maksymalizacji zysków – wszak to seriale produkowane dla powszechnie oglądanych stacji telewizyjnych i reklamy generują określone wzorce tożsamości oraz kreują pożądane statusy materialne i życiowe. Aktorstwo staje się trybikiem, narzędziem, zawodem i porażką. Okazuje się, że pomiędzy światem łódzkiego teatru a światem Hollywood nie ma żadnego połączenia, oprócz symbolicznych i prześmiewczych obrazów.

Jakimiak pokazuje, jakim zapośredniczeniem spektaklu jest wytwórnia obrazów – Hollywood. W łódzkiej gali nagrody wręczają między innymi: Bertie Davis, Gary Grand, Paul Noman, Mandy Warhol, Kuster Baeton, Audrey Twigg i inni. Czy kojarzymy te nazwiska? Niektóre pewnie tak. Nieznaczące zmiany w imionach i nazwiskach sławnych aktorów i aktorek, reżyserów i reżyserek, zamiana Akademii Filmowej na Gildię Filmu nie mają znaczenia, bo przecież wszyscy znamy tę konwencję, uczestniczymy w niej i jesteśmy częścią tego spektaklu. Bezrefleksyjność uczestnictwa w spektaklu (w znaczeniu nadanym przez Deborda) najlepiej pokazuje zachowanie widowni, która podporządkowuje się zasadom gry – klaszcze po przedstawieniu kolejnych prezydentów i prezydentów gali. Przedstawienie zobaczyłam w momencie, kiedy weszło do repertuaru, już poza kontekstem festiwalu. To istotne. Mieszkański charakter łódzkiego teatru (choć nie warto tutaj konkretyzować; ów konwenans, w różnych jego odsłonach, dotyczy przejawów uczestnictwa w sztuce i kulturze szerzej pojętej) doskonale sprawdza się w połączeniu z, jednak ironicznie podjętą przez Jakimiak i Atmana, grą – *Gala '68* to spektakl teatralny, w którym grają nie tylko aktorzy i aktorki na scenie, ale również publiczność na widowni.

Debord w *Společestwie spektaklu* pisał:

W spektaklu pewna część świata odrywa się od świata, występuje przed nim jako jego przedstawienie i jest wobec niego nadrzędna. Spektakl jest tylko potocznym językiem tego oddzielenia. Tym, co łączy widzów, jest po prostu jednostronne odniesienie do centrum, utwierdzającego ich izolację. Spektakl łączy to, co rozdzielone, ale jednoczy to wyłącznie w rozdzieleniu (Debord, 2008, s. 82).

Czym są coroczne rozdania nagród? Nieważne, czy chodzi o Oscary, czy Eurowizję – są spektaklem władzy i pozoru, jednoczenia tego, co rozdzielone, pozostawiając ów podział w solidnie zakonserwowanym kształcie, to podtrzymywanie *status quo*. Co z tego, że nagrodzony zostanie film o dyskryminowanej mniejszości, co z tego, że statuetkę otrzyma czarnoskóra reżyserka? Co z tego, że Srebrnego Lwa dostanie polska reżyserka? Tak naprawdę nic. Pamiętać należy, że spektakl jest hierarchiczny, bo rozgrywa się u samego szczytu hierarchii. W dół nie sływa nic. Spektakl, nieważne, jak progresywny, emancypacyjny i równościowy, nie zmienia społeczeństwa, bo empirycznie nie ma z nim nic wspólnego. Jest erupcją pragnień i dążeń, pozorem walki, symulakrum dystopijnej rzeczywistości. ■

¹ <http://www.4kultury.pl/program/14-program/132-gala-68-wolnosc-to-luksus>, [dostęp: 10 XI 2018].

Bibliografia:
Debord, Guy, *Spoleczeństwo spektaklu*, „Panoptikum” 2008 nr 7, s. 82; [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Panoptikum/Panoptikum-r2008-t-n7_\(14\)/Panoptikum-r2008-t-n7_\(14\)-s80-102/Panoptikum-r2008-t-n7_\(14\)-s80-102.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Panoptikum/Panoptikum-r2008-t-n7_(14)/Panoptikum-r2008-t-n7_(14)-s80-102/Panoptikum-r2008-t-n7_(14)-s80-102.pdf) [dostęp: 10.11.2018].
Jakimiak, Agnieszka, Atman, Mateusz, *Gala 68. Wolność to luksus*, scenariusz przedstawienia udostępniony przez Agnieszkę Jakimiak.

KAROLINA HABRYŁO

NIE BĘDZIE GORZEJ TYLKO NIESPORCZAKOM



Karolina Habryło – studentka performatyki przedstawień UJ.

Nowy Teatr w Warszawie
POLACY WYJAŚNIAJĄ PRZYSZŁOŚĆ

reżyseria: Wojtek Ziemilski,
scenografia: Paweł Paciorek,
dramaturgia: Sodja Lotker, współpraca
artystyczna: Brańo Mazúch,
premiera: 20 września 2018

Spektakl Wojtki Ziemilskiego pod tytułem *Polacy wyjaśniają przyszłość*, powstały w ramach cyklu „Teatr 2118”, którego kuratorem jest Tomasz Plata, to przede wszystkim wyzwanie rzucone tym, którzy decydują się o nim pisać. Już samo określenie formy spektaklu nastrocza trudności. W pewnym sensie jest to koncert – dwoje aktorów:

Jaśmina Polak przebrana za zieloną żabę oraz Piotr Polak w stroju Supermana – przez większość czasu stoi za konsolą. Przypominają parę DJ-ów, którzy przyszedli rozkręcić imprezę. Robią to z nonszalancją, typową dla osób zajmujących się dobieraniem oraz odtwarzaniem i miksowaniem muzyki na żywo. Przy czym robione przez nich sample nie powstają z fragmentów utworów, tylko z wypowiedzi różnych znanych Polaków. Są to miksy rozmaitych wizji przyszłości, wysnuwanych m.in. przez osoby ze świata polityki, sztuki, nauki, kultury. Za plecami aktorów, na białej płachcie projekcyjnej wyświetlane są, wycięte niedbale, niczym w Paintcie, głowy przemawiających osób, wśród których nietrudno rozpoznać m.in. Stanisława

Lema, Piotra Glišńskiego, Mariusza Maksa Kolonko czy Andrzeja Dudę.

Zdania wyrwane z kontekstu, na dodatek zestawione niekiedy w komiczny i absurdalny sposób, składają się na wpadającą w ucho kompozycję. Wszyscy tak zwani Wielcy Polacy odarci zostają z autorytetu, ich wypowiedzi nie mają nam dostarczyć wiedzy na temat przyszłości, są jedynie materiałem do zabawy i obróbki, do efektownego użycia techniki w celu zapewnienia zgromadzonym ludziom rozrywki. Poza wyciętym w tekturze napisem „Polacy”, wniesionym na początku przez aktorski duet, oraz plataniną kabli i sprzętów, których funkcja przy braku dostatecznej wiedzy technicznej może nie zostać rozpoznana, scenografia nie zapada w pamięć. Uwaga widzów zarządzana jest przede wszystkim przez dźwięk, kolorowe, stroboskopowe światła oraz pojawiające się obficie dymy i mgły. Sala teatralna pulsuje w rytmie techno. Wszystko to jest naprawdę, a jednak na niby, trudno zapomnieć, że jesteśmy w teatrze, unieruchomieni na widowni, wcale nie zachęceni do tańców. Konwencja koncertu służy przede wszystkim wywołaniu poczucia chaosu oraz odebraniu nam możliwości stworzenia sobie w głowie w miarę spójnego wspomnienia z tego, co się wydarzyło na scenie.

Przedstawienie podzielone zostało na rozdziały, o czym jesteśmy każdorazowo informowani przez wyświetlany z rzutnika napis. Każdy z nich jest kolejną wariacją na temat żartobliwego i dosłownego tytułu spektaklu. Aktorskie rodzeństwo gra samych siebie, a jednocześnie przejmuje rolę DJ-ów, pośredników pomiędzy publicznością a bogatą kolekcją opinii różnych innych Polaków, których refleksje zgromadzone na potrzeby przedstawienia. Jak się okazuje, najważniejszą z nich jest wypowiedź matki Polaków (Jaśminy i Piotra), która przytoczona zostaje w całości. Jakość nagrania przywodzi na myśl domowe archiwum, a zawarta w nim wypowiedź ma charakter quasi-prywatny, jakby była formułowana na gorąco podczas wykonywania jednej z rozlicznych domowych czynności.

Treść okazuje się natomiast przytłaczająco pesymistyczna. W rozdziale „Matka Polaków wyjaśnia przyszłość” zostajemy wyrwani z przyjemnego rauszu wywołanego „muzycznym wstępem” i skonfrontowani z ponurą wizją świata zatracającego się w głupocie, targanego perspektywą wojny i tonącego w stercie śmieci, z którymi nie wiadomo, co począć.

To właśnie do tego parominutowego czarnowidztwa powracać będą w kolejnych rozdziałach Jaśmina i Piotr, wchodząc z nim w polemikę, przytaczając kolejne głosy i wydumane argumenty, czasem potakując kiwając głową, a czasem zarzucając matce nieuzasadniony defetyzm lub ją przedrzeźniając (Jaśmina śpiewa, na przykład, wpadającą w ucho piosenkę, której tekst ogranicza się do słów „będzie gorzej”, wyśpiewywanych na różne sposoby). Pod koniec metaforycznie wysłał nawet matkę w kosmos, aby mogła powrócić odmieniona, a Jaśmina, ze słuchawkami na uszach, dokona symultanicznego „tłumaczenia” jej słów, odwracając wszelkie negatywy w ich przeciwieństwo. Tym sposobem uczucie lęku przeobrazi się w ekscytację, a my uświadomimy sobie, do jakiego stopnia wszystko jest kwestią perspektywy i jak skutecznie przez nas projekcje są w stanie stymulować nastroje nasze i otoczenia.

Różne mniej lub bardziej prawdopodobnie brzmiące antycypacje zostają zrównoważone przez mętne reminiscencje, na które składają się historie z dzieciństwa. Jaśmina wspomina swój występ, na który mama uszyła jej strój żaby, odwołuje się też do znienawidzonych lekcji gry na fortepianie, będących matczyną inwestycją w przyszłość. Wystosowuje nawet do matki ironiczne podziękowanie, stwierdzając, że na nic jej się ta umiejętność w życiu nie przydała. Rodzeństwo co jakiś czas wymienia spojrzenia, bezsłownie się komunikując. Tak się dzieje chociażby wtedy, gdy w wypowiedzi matki Polaków pada zdanie, że gdyby mogła zrobić coś w swoim życiu inaczej, prawdopodobnie nie zakładałaby rodziny. Trudno nie poczuć w tym momencie

dyskomfortu. Niby jest to śmieszne, biorąc pod uwagę zbławizowany i pełen pobłażliwości wyraz twarzy rodzeństwa, a jednocześnie ich stylizacje podkreślające status dzieci sprawiają, że chciałoby się podejść i poprosić, żeby się nie przejmowali.

Pod koniec wyświetlony zostaje obraz Terezy Černej, Svetlany Silich, Lenki Rozsnyóovej, Kristíny Píповej i Jany Morávkovej *Śniadanie na trawie*. Jest to barwna wariacja na temat dzieła Édouarda Maneta o tym samym tytule. To z nim przed oczami wyjdziemy z teatru, może nieco zrelaksowani, ale wciąż z gorzkim posmakiem w ustach. *Polacy wyjaśniają przyszłość* to bowiem wydarzenie intensywne, łatwe i przyjemne w konsumpcji, dostosowane do potrzeb współczesnego widza, któremu zależy na tym, aby dostać jak najwięcej w jak najkrótszym czasie. Fantazje dotyczące przyszłości wystrzelwane są przez usta aktorów jak z karabinu maszynowego. To, które z nich uda nam się wychwycić i zapamiętać, świadczy przede wszystkim o tym, kim jesteśmy w momencie patrzenia i słuchania, co nas bawi, co nas przestrasza. Być może faktycznie, jak twierdzą performerzy, kiedyś lewicowość będzie w sprayu, a prawicowość w czopkach, Amerykanie w przeciwieństwie do Polaków, zmądrzeją, a sztuka będzie mieć wpływ, bo aktorzy zaczną studiować biznes. Gorzej jednak nie będzie tylko niesporczakom... Przedstawienie daje niezliczoną ilość odpowiedzi na pytanie o to, jaki będzie świat i teatr za sto lat – aby ostatecznie zostawić nas w pustce. Wnioski wydają się tyleż proste, ile niebanalne – każdy ma prawo snuć swoje, mniej lub bardziej prawdopodobne, fantazje. Ich treść decyduje nie tyle o tym, co się wydarzy, ale o tym, jak czujemy się dziś. I na to przynajmniej mamy jakiś wpływ. ■

MONIKA KWAŚNIEWSKA

„KAŻDY TKWI W INNEJ SCENIE”

Monika Kwaśniewska – asystentka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ oraz absolwentka podyplomowych studiów z zakresu gender w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Autorka książek: *Od wstępu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej* (2009) oraz *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Kłata* (2016).

Teatr im. Juliusza Słowackiego
w Krakowie

Alejandro Moreno Jashés

CZARNE PAPUGI

reżyseria: Michał Borczuch,

dramaturgia: Tomasz Śpiewak,

scenografia i kostiumy: Dorota Nawrot,

muzyka: Bartosz Dziadosz, reżyseria

światła: Jacqueline Sobiszewski,

premiera: 16 czerwca 2018

Czarne papugi bardzo się różnią od pozostałych realizacji Michała Borczucha, Tomasza Śpiewaka, Doroty Nawrot oraz Bartosza Dziadosza i współpracujących z nimi aktorek i aktorów (nie ma nikogo, kto grałby we wszystkich trzech przedstawieniach, dlatego nie podaję nazwisk) w sezonie 2017/2018. *Moja walka* to dzieło monumentalne inscenizacyjnie, a do tego sytuujące się w centrum dyskursu patriarchalnego i podejmujące z nim ironiczną grę. *Żaby* ustawione są w opozycji do heteroseksualnej normatywności. To spektakl polityczny, przewrotny, zrealizowany ze swadą, aktorskim rozmachem, niekiedy wręcz szarżą (w pozytywnym sensie). Oba zgłębiają różne aspekty męskości, oba wydają się podszyte ambicją stworzenia wypowiedzi nie tyle może skończonej czy totalnej, ile przynajmniej horyzontalnej. I robią to – dodajmy – znakomicie, zachowując właściwą temu teatrowi niejednoznaczność. *Czarne papugi* są inne. Wydają się na tym tle skromnym esejem filmowo-performatywnym. Można je pewnie uznać za spektakl nieudany i nieukończony... Mnie ich niedomknięcie i surowość jednak intryguje i uwodzi. Otwiera

bowiem na coś, co najłatwiej chyba nazwać doświadczeniem – osobistym, wspólnym, a ponadto poddawanym nieustannie (auto)analizie. Poetyckie frazy tekstu Alejandra Moreno, dotyczące wywołanego atakiem choroby wejrzenia w głąb ciała, w ciemność, penetrują jeden stan, rozpatrując go na poziomie dosłownym i metaforycznym, materialnym i emocjonalnym, świadomościowym, społecznym i indywidualnym. Ten, w zasadzie prosty, tekst połączony z materią teatralną, filmową i słowną wytworzoną w trakcie prób, zestawiony z kluczowym dla spektaklu tematem schizofrenii i autoanalizą tworzonego na żywo wydarzenia, zaczyna się w spektaklu gmatwać, komplikować, prowadząc widzów przez sieć zarazem logiczną i precyzyjną, jak absurdalną, pełną urwanych nici. Dominującymi środkami wyrazu, korespondującymi notabene z objawami schizofrenii, są rozproszenie i dezorientacja, swobodna gra asocjacji.

Ujęcie pierwsze. Dominika Biernat ubrana w granatowy dres siedzi bokiem do publiczności na brzeжку krzesła. Wydaje się niepewna, zdenerwowana, trochę spięta. Obok niej widzimy odwróconą do nas tyłem pracownicę szpitala. Trwa standardowa procedura przyjęcia na oddział psychiatryczny. Diagnoza: schizofrenia. Wszystko przebiega zwyczajnie do chwili, gdy aktorka, jakby zaniepokojona powagą sytuacji, zaczyna nerwowo rozbijać konwencję – pyta, kiedy wyjdzie i czy będzie dostawała „sztuczne leki”, skoro jej pobyt jest elementem projektu artystycznego. Pielęgniarka jednak nie wychodzi z roli, nie reaguje na ściszony, poufny ton, tylko cierpliwie informuje, że nie ma czegoś takiego, jak „sztuczne leki”, a szczegóły pacjentka może omówić z lekarzem i terapeutą... Trudno jej się dziwić – schizofrenia charakteryzuje się przecież zaburzeniem umiejętności poznawczych, mieszaniem halucynacji i wyobrażeń z rzeczywistością.



Ujęcie drugie. Monika Niemczyk siedzi w niemal pustym pokoju, rozmawia z ukrytymi poza kadrem kobietą oraz reżyserem. Aktorka opowiada o swoim, samodzielnie skomponowanym, trochę dziwnym kostiumie – trudno ocenić, czy gra, czy mówi o sobie. Kobięcy głos zaczyna opowiadać o dziewczynie – Afrodycie, która mieszkała kiedyś w tej sali. Niemczyk nie chce jej zagrać, ale kiedy rozmówczyni zaczyna przypominać swoje konflikty z tamtą pacjentką, aktorka wydaje się coraz mocniej wchodzić w rolę. Zadowolony z efektu reżyser przerywa sytuację, ale Niemczyk trochę teatralnie oświadcza, że wcale nie grała, a potem zwraca się w stronę kamery oświadczając, że już nic nie rozumie – nie tak się przecież umawiała z Borczuchem. Jej twarz wyraża zmęczenie, dezorientację, bezradność, a jednocześnie w oku można dostrzec łobuzerską iskrę. Niemczyk robi sobie żarty z reżysera, łapie go w jego własne sidła, balansując na granicy między rolą a sobą.

W tych prostych, ale przewrotnych scenach (nie sąsiadujących ze sobą, ale, moim zdaniem, komplementarnych), dochodzi do pomieszania kategorii – roli i tożsamości (schizofrenia okazuje się zresztą idealną metaforą współczesnego aktorstwa), fikcji i rzeczywistości, normy i szaleństwa. Wszystko zależy od ram, w jakich będziemy rozpatrywać konkretne zdarzenia. To, co dla widza w teatrze jest oczywistym elementem projektu artystycznego, dla pracownicy

szpitala wygląda jak klasyczny objaw schizofrenii. Z drugiej strony, nikt nie ma chyba wątpliwości, że pielęgniarka też w tym momencie gra do kamery samą siebie w zwyczajnych okolicznościach. Takie wielokrotne ramowanie i związana z nim ambiwalencja są konstytutywne dla całego spektaklu. Na tym też zasadza się zestawienie medium teatralnego z filmowym.

Przestrzeń w MOS-ie została zaaranżowana jak instalacja, rozciągająca się między dużym, białym ekranem z jednej, a monumentalnymi kościelnymi organami z drugiej strony. W kilku miejscach po bokach rozwieszono mniejsze ekrany. Białe płótna tworzą też trzy ściany ustawionego mniej więcej na środku małego pokoiku. Jedni widowie będą mogli zajrzeć do jego wnętrza, inni – jeśli nie zmienią swojego usytuowania – obserwować będą jedynie cienie przebywających tam czasami postaci. Nawet kiedy na kilku ekranach widać ten sam obraz (a tak bywa rzadko), na każdym z nich wygląda on trochę inaczej. Publiczność rozproszona jest po całej przestrzeni, siedzi na podłodze na środku, na ławkach i krzesłach przy ścianach, z przodu i z tyłu. Które miejsce jest najlepsze? Czy możemy przemieszczać się w czasie spektaklu? Pewnie możemy, ale mało kto to sprawdzi. Artyści nie dają nam żadnych instrukcji, przez większość czasu ignorują naszą obecność. To, co i jak zobaczymy, zależy głównie od nas.

Projekt został rozpoczęty kilka miesięcy przed premierą. Wtedy to „grupa badawcza” – złożona z artystów (Laura Makabresku – fotografka; Monika Bąkowska – artystka wizualna; Maja Sądół – performerka; Piotr Mierzwa – poeta i tłumacz), którzy mają doświadczenie choroby i pobytu w szpitalu psychiatrycznym – oprowadziła realizatorów spektaklu po zamkniętym skrzydle szpitala w Kobierzynie oraz przeprowadziła dla nich szereg warsztatów (konsultantką merytoryczną projektu była Magdalena Kownacka; ona też opisała go w tekście opublikowanym w programie spektaklu). Wszystkim tym działaniom towarzyszyła kamera. Oglądamy więc drogę do szpitala,

zestawioną z metaforycznym tekstem o podejmowaniu decyzji, by przejść próg, wejść w tę przestrzeń (dosłownie – szpitala, metaforycznie – stanu odmiennej świadomości). Potem zaś, oprowadzani po pustych pomieszczeniach, słyszymy osobiste wspomnienia członków grupy badawczej. Rozmowy nagrane podczas warsztatów stopniowo przechodzą w sceny, w których aktorki i aktorzy odgrywają różne sytuacje, wchodząc w role pacjentów. Wiele z nich wydaje się powielać powszechne wyobrażenia o osobach chorych, atakach szału, dziwnych zachowaniach, bezwzględności lekarzy. Pola Błasiak jest związana w kaftan bezpieczeństwa. Dominika Biernat i Karol Kubasiewicz prowadzą absurdalne rozmowy telefoniczne. Kilka scen koncentruje się wokół tematu wolności, która w szpitalu zostaje mocno ograniczona. Wbrew zasadom, między pacjentkami i pacjentami dochodzi do zbliżeń. Biernat i Kubasiewicz wychodzą nago zza zasłony prysznicowej i zaczynają się ubierać. Przypominając sobie zakazujący kontaktów seksualnych punkt regulaminu (czytanego w czasie przyjmowania do szpitala), kobieta doznaje ataku paniki. Podobnych wyrzutów pozbawione jest natomiast radosne, zmysłowe zbliżenie Iwony Budner i Natalii Strzeleckiej, oglądane na niewyraźnym, chaotycznym, trochę przeświecłym filmie. Choć i ono jest podszyte strachem przed demaskacją. Oprócz tych scen zdarzają się też takie, które trudno osadzić w jakimkolwiek „porządku”, jak tworząca ramę spektaklu opowieść Moniki Niemczyk o wakacjach na Malediwach, zwieńczona konkluzją, że wszędzie jest tak samo, więc nie warto podróżować, czy ujęcie pokazujące Budner na pograżonej w mroku ulicy, śledzoną przez kamerę. Nagrania następują w trudnej do rozczytania kolejności. Mają jednak jakąś magnetyczną moc, wciągając w strzępy sytuacji, wrażeń, nastrojów.

Działania w żywym planie nie pomagają ułożyć narracji. Przeciwnie, wydają się podporządkowane planowi filmowemu. Podczas gdy nagrania utrzymane są w konwencji dokumentalnej lub realistycznej, akcja rozgrywająca

się na żywo, w sali, jest ostentacyjnie sztuczna, momentami nieporadna, prowizoryczna, jakby nie mogła się w pełni wyłonić, rozwinąć, wydostać spod władzy obrazu filmowego. Jedni ubrani zwyczajnie w bluzy i spodnie, inni w sukniach i mocnych makijażach, przypominają realizatorów i gwiazdy filmowe. Wszyscy noszą białe daszki z lampkami oświetlającymi twarze – wywołując efekt filmowego zbliżenia. Początkowo siedzą w pierwszym rzędzie, oglądając kolejne sceny filmu. Potem jednak wchodzą z akcją ekranową w ciekawe gry: za pomocą gestów aranżują plan filmowy wyposażony w niewidzialne kamery, robią dubbing do nagrań (osiągając bardzo komiczny efekt), naśladują aktorów grających w filmie pacjentów i multiplikują ich gesty w zbiorowym powtarzaniu. Kiedy aktorzy nie pozostają w bezpośredniej relacji z filmem, są w niemal ciągłym ruchu, ale działania ich nie są spektakularne. Najczęściej trudno również zrozumieć ich sens. Snują się po scenie, rzucają cienie na ekrany, wchodzą między sobą w interakcje, odprawiają dziwne rytuały przy wtórze powracającego kilkakrotnie dźwięku kościelnych organów. Wydają się zawieszeni między wykonywaniem zadań a kreowaniem jakiejś niedookreślonej roli. Sprawiają wrażenie wyobcowanych. Przemieszczają się ostrożnie, wykonują powolne, przesadne gesty, ze zdziwieniem przyglądają się sobie, partnerom, obiektom. Nie patrzą tylko na widzów, którzy – mimo przestrzennej bliskości – wydają się oddzieleni od nich szybą.

Wtórność działania tu i teraz wobec sfilmowanego projektu badawczego odwraca „klasyczną” konwencję teatralną, w ramach której zarówno film, jak i proces jego przygotowania powinny być jedynie uzupełnieniem spektaklu (taką rolę pełniły nagrania i warsztaty w *Mojej walce*). Odwrócenie perspektywy wytworzyło intrygujący efekt, stawiający w centrum minione doświadczenie grupy badawczej, stopniowo przerabiane na konwencję teatralną, aktorskiej gry. Przy czym granice między doświadczeniem a jego artystycznym przetworzeniem ulegają rozmyciu – tak

jak w opisanych scenach z udziałem Biernat i Niemczyk. Objawy choroby są bardzo teatralne, a zarazem stają się metaforą kondycji aktorskiej.

Na koniec wróćmy jeszcze do doświadczenia widza teatralnego, skonfrontowanego z taką kompilacją środków. W moim przypadku było ono bardzo intensywne, ale ambiwalentne. Wieleś planów i strumieni bodźców skłania do tego, by patrzeć i słuchać ze wzmożoną czujnością, przyjmując, że w spektaklu nie istnieje żaden stały punkt centralny, poddać się fali doznań i skojarzeń lub próbować składać je w jakieś – bardziej lub mniej pokraczne – konstrukcje, zawsze pozostawiające niewykorzystaną resztkę. Poza tym, miejsce zajmowane w przestrzeni diametralnie zmienia perspektywę oglądu całego spektaklu. Jeśli decydujemy się przemieszczać, to, chcąc nie chcąc, chwilami wpisujemy się w rozproszone i równie, jak nasze, niepozorne działania aktorskie. Taka sytuacja powoduje skrajny subiektywizm odbioru, a jednocześnie wywołuje niepewność co do własnej percepcji. Oglądając *Czarne papugi*, nie mogłam pozbyć się wrażenia, że uczestniczę w wydarzeniu precyzyjnie zaplanowanym, a jednocześnie celowo niedomkniętym, zatrzymanym w procesie wytwarzania. Że dostaję wgląd w proces konstruowania zdarzenia teatralnego, ale jednocześnie jestem wobec niego bezradna, bo nie wiem, jak tę wiedzę uruchomić. Może dzięki temu, choć widziałam spektakl trzykrotnie, nigdy nie miałam poczucia nudy czy straty czasu. Za każdym razem odważniej szukałam swojego miejsca w tej przestrzeni, swojej perspektywy, klucza. Za każdym razem coś nowego odkrywałam. Bo to samotne, a zarazem wspólne błądzenie po rozproszonym świecie *Czarnych papug* może być trochę uzależniające. ■

KINGA KURYSIA

WSZYSCY JESTEŚMY MISIAMI KOALA

Kinga Kurysia – studentka MISH UW. Publikowała w „Dzienniku Teatralnym”, „Teatrze dla Was”, „Machinie Myśli”, obecnie współpracuje z Nową Siłą Krytyczną e-teatru.

TR Warszawa

CHINKA

reżyseria: Klaudia Hartung-Wójciak,
dramaturgia: Daria Kubisiak, scenografia,
kostiumy, światło: Agata Skwarczyńska,
muzyka: Piotr Peszat, asystentka
reżyserki: Katarzyna Gawryś-Rodriguez,
premiera: 29 czerwca 2018

Czym jest kino? Niczym. Czego chce?

Wszystkiego. Co może? Coś.

(Jean-Luc Godard, cyt. za: Mościcki,
2010, s. 58)

Trafiamy wprost na rozdanie nagród. Aktorki i aktorzy, ustawieni w rzędzie, już na nas czekają. Brakuje tylko publiczności, która ma przyjść pooklaskiwać mistrza. Złota Palma w postaci brązowej plastikowej doniczki z bazylią wędruje do rąk Jeana-Luca Godarda. Spod ciemnych okularów rzuca spojrzenie Paweł Smagała, który z zadawania szyku w konwencji *à la française* przechodzi płynnie w ironiczne rysowanie postaci reżysera. Zanim jednak można będzie usłyszeć bzdurną, pełną frazesów mowę eleganczkiego Francuza, laudację na jego cześć wygłoszą fani z całego świata. Jednak żaden z nich nie przypomina kogoś, kto przesiaduje w paryskich kawiarniach czy zakłada maoistyczną komunę za pieniądze rodziców, gładząc czule kolekcjonerskie wydanie *Manifestu komunistycznego* czy pism Mao.

Maria Maj łamanym węgierskim mówi o zachwycie reżyserem z punktu widzenia klubu dyskusyjnego w małej miejscowości pod Budapesztem. Monika Frajczyk

przyłącza się do podziękowań chińskim zaśpiewem, gra rolę perwersyjnej i tajemniczej dziewczyny zafascynowanej Azją i maniakalnie głaszcze figurkę machającego łapką kota *maneki-neko*. Gdy zapomina o byciu tajemniczą, przypomina swojemu ciału o wyprostowaniu lewej nogi tak, aby drewniane japonki z białymi skarpetkami do dżinsowego kombinezonu wyglądały naprawdę „posh”, a peruka z azjatycką grzywką się nie zsuwała. Jan Dravnel, w skórzanych sandałach i szelkach na lnianej koszuli, dokłada swój głos globalnego Południa do tych fanowskich laudacji na cześć Godarda za piękne filmy. Pełne marzeń. Kolorowe. Takie, które rozjaśniają życie. Przenoszą w sam środek nierealnego świata, czyniąc go dostępnym, bliższym. Można dzięki tej prawdzie promieniującej z ekranu przebywać w towarzystwie gangsterów z pistoletami, szpiegów w beżowych trenczach i kapeluszach, pięknych kobiet w beretach i czarujących młodzieńców w golfach, którzy palą papierosy w kawiarniach i prowadzą zażarte dyskusje o polityce. Coś pięknego.

Pudło z jasnego drewna otwiera się, przypomina kontener do transportu towarów; opis spektaklu podpowiada, że to inspiracja pracami z lat sześćdziesiątych, które wypowiadały się na temat czulej i silnej relacji między sztuką a kapitalizmem, od tamtego czasu konsumpcja zaczyna być bardzo dobrze płatna. Rosa Esman w *7 Objects In a Box* zminiaturyzowała dzieła siedmiu artystów – Toma Wesselmana, George’a Segala, Allana D’Arcangelo, Andy’ego Warhola, Jima Dine’a, Claesa Oldenburga, Roya Lichtensteina – po czym wpakowała je do pudła, gotowe do sprzedaży. Po lewej ogromna dłoń, obok mikrofon do wygłaszania kwestii, na suficie miniaturowa żarówka, po prawej drewniana mównica. Ale mikrofon nie znajduje się przy niej, za to przez cały spektakl, niezależnie od słów padających ze sceny, piosenek czy przebiegu wydarzeń, Tomasz Trojanowski, ubrany w granatowy roboczy kitel, odciska tytuł i logo *Chinki* na białych porcelanowych kubkach. Robi to cierpliwie, seryjnie, czerwona maszyna wyrzuca z siebie dzięki jego dłoniom rządki białych kubeczków



z logotypami, których pod koniec spektaklu jest już sporo. Na mównicy się robi, nikt z niej nie wygłasza przemowy, a Godard zza sceny próbuje reżyserować wydarzenia i podawać recepty na atrakcyjny spektakl. Mistrz ma też konferencję prasową, na której opowiada o pomysły na zaangażowaną politycznie wypowiedź dotyczącą obecnej kondycji naszego kraju, pełną wzniosłości i metafor, włącznie z przemycanym przez granicę kawałkiem węgla z polskiej kopalni, który jest świadkiem posthumanistycznych przemian ustrojowych. Monika Frajczyk jako dziennikarka pyta go, czy – skoro zbliża się już do swoich osiemdziesiątych ósmych urodzin, wielokrotnie zdążył już ogłosić śmierć kina autorskiego, a jego ostatnie filmy to eseje filozoficzne na temat rzeczywistości – może już najwyższy czas na działanie?

„Godard, zmarnowałeś mi tyle czasu. A może było warto?” – pada w pewnym momencie. No właśnie. Co ma wspólnego teatr polityczny, licealne fascynacje „nową falą” i estetyczną rewolucją roku 1968 z realnym kapitalizmem roku 2018? *Chinka* w reżyserii Klaudii Hartung-Wójciak, z dramaturgią Darii Kubisiak zupełnie niesłusznie przechodzi dziwnie bocznym torem teatralnym. Próżno szukać recenzji, nie znalazłam informacji o feedbacku *Chinki*, mimo że od czerwca do października minęło trochę czasu. Może to specyfika późnoczerwcowych premier albo tonu spektaklu, który jest dla mnie jedną z bardziej świadomych systemowo wypowiedzi o polityczności teatru i jego społecznej niemocy, być może płynącej

z formalnych, klasowych i komunikacyjnych ograniczeń samego medium.

Kontekst spektaklu jest szczególnie ważny, podbija i wzmacnia diagnozy, które *Chinka* formułuje. Powstał w ramach Debiutu TR po krakowskim Forum Młodej Reżyserii, które Klaudia Hartung-Wójciak wygrała spektaklem *Tkacze – historia jak z życia wzięta, a przez to bardzo smutna*.

To debiut, który umieszcza medium teatru i sztuki w zabetonowanym późnokapitalistycznym systemie. Nie ma złudzeń, nie wierzy w teatr, nie wierzy w życzeniową rewolucję, demagogię zmiany społecznej i coachowego optymizmu. Te tony co rusz wybrzmiewają w pracach reżyserów i reżyserów, którzy jakoś chcą usprawiedliwiać swoją hipokryzję, często wypieraną ironicznymi komentarzami na temat własnej twórczości, lądującą w ciepłutkim centrum neoliberalnych zakusów. Opowiadają bajki, jakby myśleli, że jesteśmy w okolicach lat siedemdziesiątych. Niestety, sztuka w 2018 roku i mechanizmy rynkowe aż krzyczą, że nie można patrzeć na teatr poprzez pryzmat estetyczny, nie uwzględniając socjologii, ekonomii, szerokiego spojrzenia na uwarunkowania polityczne. Teatr to nie tylko pudełko do podmieniania produkcji, ale jedynie wyimek systemu, kolejny towar do sprzedania. Jedyne, czego można być pewnym, to siła, która płynie z rewizji złudzeń. Przynajmniej nie prowadzi to do opowiadania bajek kolorystycznych pieniądze za spektakl, który powstaje z kłapkami na oczach. A szczególnie w przypadku teatru politycznego, który

jest robiony z kalendarzową pewnością co do zaplanowanych kilku kolejnych produkcji.

Spektakl odrzuca interesowny i efektowny interwencjonizm społeczny, który mógłby być kojarzony z patriarchalnym wykładem dydaktycznym. Mówieniem „prawdy”, czym zajmują się starsi reżyserzy i umocowane w systemie reżyserki, przejmujący skoncentrowaną na wyjaśnianiu strategię zarządzania depozytem biblioteki wiedzy. W tym sensie teatr nie ma nic szczególnego do powiedzenia, bo kontekst instytucjonalno-ekonomiczno-prawniczy zdaje się te wypowiedzi kompromitować.

Jan Dravnel w jednej z kwestii nawiązuje do książki *Koala* Lukasa Bärfussa z 2014 roku, będącej próbą umieszczenia w szerokim kontekście społecznym historii samobójstwa brata, żyjącego nie-widzialnym życiem, pracującego jako pomocnik w noclegowni. Podmiotom o wątpliwym wpływie politycznym blisko do misiów koala, zdają się mówić twórcynie i twórcy – jak szukać oporu, którego patriarchalne późnokapitalistyczne społeczeństwo aktywności i widzialności nie zaprogramowało już w systemie przyszłości? Podobnie jak misie koala, pandy, leniwce, te pulchne i ospałe wybryki produktywności i kluchy zaklejające trybiki produktywności na psychotropach, świadomie mogą odmówić startu w wyścigu ambicji, która w najlepszym razie doprowadzi do sukcesu kosztem innych, w najgorszym – do frustracji i przegranej. Zamiast Bernhardowskiej frustracji czy interwencjonizmu Jelinek, Hartung-Wójciak i Kubisiak wybierają strategię Roberta Walsera: „trzeba by się nad tym zastanowić”, pomijając jego przekonanie, że można się jeszcze czegoś nauczyć, bo można. Dodatkowo formuła „wolałbym nie”, która funkcjonuje w spektaklu, kiedy wszyscy aktorzy leżą na podłodze jako wyraz Żiżkowskich kategorii oporu zaczerpnięty z opowiadania Hermana Melville’a *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*, w czasach niemocy czy świadomego patrzenia może okazać się jedyną możliwą.

Kiedy banda uczniów André Bazina z młodzieńczym marzeniem zmiany świata przez estetykę dyskutowała o kinowych gniotach spod znaku francuskiego kina „papy”, rezerwowała dla fotografii i wytwarzania wizualności moc mówienia prawdy. Co więcej, na taśmie filmowej miała odciskać się i promieniować z niej prawda o materialnym świecie. Co w kontekście formalizmu „nowej fali”, rozumianej współcześnie jako utarta konwencja estetyczna, brzmi dość dziwnie, ale dokładnie o to zestetyzowanie, które nowa fala scementowała jako prawdę, chodzi. W jednej ze scen Godardowskiego *Żołnierzyka* (1963) pada słynne: „Fotografia jest prawdą. Kino to prawda 24 klatki na sekundę”.

Społeczny kontekst funkcjonowania medium, jego konwencja, która podaje się za rzeczywistość, mówi wiele o obowiążącym kryterium „rzeczywistości” – właśnie przez ten pryzmat kolejne brechtowskie sceno-kadry rekonstruują wyimkowo wzbogacone o improwizacje aktorskie Godardowskie filmy – *Made in U.S.A.*, *Alphaville*, *Do utraty tchu*, a przede wszystkim *Chinkę*, plus *Biesy* Dostojewskiego, które z fragmentów przeplatanych utworami sklejały kolejne sceny. Nikt nie jest w stanie poradzić sobie z rzeczywistością; dlaczego właśnie teatr miałby mieć szczególną misję, skoro teatr, w którym powstaje, jest po uszy zanurzony w długach, ma problemy bardziej realne niż „produkcja”?

Na ostatnim festiwalu Ruhrtriennale Bini Adamczak w swoim wykładzie przytaczała przetłumaczony na angielski fragment swojego *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende*, w którym zajmuje się dziedzictwem rewolucji 1917 i 1968 roku, zadając pytanie o to, co poszło nie tak. Patrząc w przyszłość i pytając o kolejne zmiany społeczne, rewiduje spuściznę walki politycznej i społecznej. Dość szybko okazywało się, że przyspieszone rewolucje to zbiór nieporozumień. Choć ludzie myślą, że chcą tego samego w jednym czasie, wcale nie jest to takie oczywiste. Przede wszystkim dlatego, że ludziom się wydaje, iż rozumieją się nawzajem. Adamczak nazywa

dotychczasowe rewolucje zbiorem milionów nieporozumień w jednym czasie, które skutkują reprodukcją binarnych klisz, jedynie przemieszczając sfery panowania. Te jedynie estetyzowały społeczne przemiany, nie sięgając po głębsze ingerencje w system, który, w gruncie rzeczy, pozostawał niezmieniony, wymieniano jedynie scenografię i kostiumy dla aktorów, dopasowane do ideału równości wobec mężczyzn. Co napędzało kapitalizm, któremu na rękę były nieustanne zmienianie obrazków i kontrkulturowa rewolucja.

W spektaklu Jean mówi:

Socjalizm działa na sentymencie i resentymencie. Idee socjalistyczne zagarnięte przez narodowy socjalizm, idee Maja '68 wchłonięte przez kapitalizm, puszyste łapki koalicyjne spreparowane i wprowadzone do taksonomii zoologicznej. Pluralizm, wolność i czułość są po to, żeby uniemożliwić stworzenie realnej siły politycznej w ramach systemu demokratycznego. Pluralizm, wolność i czułość są po to, żeby rewolucja nie była możliwa¹.

Godard w czasie kręcenia *Chinki* przeżywał fascynację maoizmem, a Anne Wiazemsky, jego ówczesna miłość, aktorka grająca tytułową postać filmu, została posądzona po czasie o to, że oderwała go od polityki i rewolucji, choć fakt, że młoda studentka filozofii była krewną Charles'a de Gaulle'a, początkowo Godardowi podobał się szczególnie. Przydaje się jeszcze kontekst filmu *Ja, Godard* Michela Hazanaviciusa (2017, w rolach głównych Stacy Martin jako Wiazemsky i Louis Garrel jako Jean-Luc), o którym można powiedzieć tyle, że Godard po długim procesie zdzierania złudzeń dowiadyuje się o istnieniu świata zewnętrznego. Jego *Chinka* zostaje odrzucona przez strajkujących studentów za to, że jest filmem burżuazyjnym, co Hazanavicius, przyrzucając łysinę Godarda, krytykuje, a jednocześnie traktuje go jako nadpobudliwego chłopca o rozbuhaną wyobraźnię, rozmiłowanego w autokreacji.

Natalia Kalita, której postać, przez cały czas w białych rajstopach, trenczu i sukience w paski, była powidokiem kultowej kreacji Jean Seberg w *Do utraty tchu*, pod koniec wkłada na siebie ogromny kostium dłoni, który czekał oparty o ścianę. Po prawej stronie przed scenograficznym pudłem leżał od początku wielki zabawkowy młotek na płomień czerwonej krwi, wszystko wielkoformatowe i uszyte z materiałów, których używa się do szycia akcesoriów na wuef albo worka treningowego. To zakończenie jakoś porusza, wielka człapiąca dłoń nawet nie daje się pozginać, żeby wydostały się dłonie aktorki, która stara się chwycić ten wielki na kilka metrów młotek. Ręce prześlizgują się po nim, a pofałdowany materiał gigadłoni nie chce się uformować w uchwyt.

Trzeba szukać dalej, ale rozpatrując stosunki systemowe, ekonomiczne, klasowe, tożsamościowe – nie w cyrkulacji nagród, pieniędzy, estetyk i na wielkich scenach, skupionych na produkcji dzieła opakowanego jak cukierki za duże pieniądze. Ale to „dalej” nie jest niewinne. Może tam nie ma nic. To część systemu, mówmy o tym, nie wstydzmy się tego, nie maskujmy paradoksów, ale je ujawniajmy, przecież każda aktywność zasadza się na przecięciu biernego oporu i systemowej produkcji, która napędza finansowo świat. Przecież w najlepszym (rzekomo) wariacie sukcesu żyjemy i tak w tych samych zestetyzowanych, efektywnych wizualnie pudełkach, które unieważniają indywidualność. Obecnie zabarwionych wszystkim, co azjatyckie: od kina, ramenów, zup *phở bò* po minimalistyczny japoński dizajn i dyfuzory z Muji. Mamy w głowie zaprojektowane te same obrazki, które łączą nas w jedną maszynę frustracji. Nie ma co się czerwienić, przecież to nie nasz scenariusz na rzeczywistość. ■

¹ zob. <http://trwarszawa.pl/spektakle/chinka/> [dostęp: 9 XI 2018].

Bibliografia:
Mościcki, Paweł, *Godard. Pasaże*, ha!art, Kraków 2010.

MARYLA ZIELIŃSKA

DZIKOŚĆ CIAŁA

Maryla Zielińska – absolwentka krakowskiej teatrologii, pracowała w Starym Teatrze, Teatrze Narodowym i Wrocławskim Teatrze Współczesnym, „Didaskaliach”, „Gazecie Wyborczej”.

Nowy Teatr w Warszawie
Sonia Roszczuk, Paweł Sakowicz,
Anna Smolar

THRILLER

dramaturgia: Anna Smolar,
reżyseria, choreografia: Paweł Sakowicz,
Anna Smolar,
premiera: 24 października 2018

Już samo oglądanie *Thrillera* jest niewygodne. Strop sceny Świetlica wspiera centralnie słup. Jakbyś nie siadł, widzu, przeszkadza, choć rozrzucone po sali siedziska zachęcają do swobodnego czucia się w tej przestrzeni. Drugi dyskomfort serwuje rodzaj ekspresji wykonawców; niektórym może wydać się ona nieco krępująca. Sonię Roszczuk znamy z Teatru Polskiego w Bydgoszczy czy z poprzedniego spektaklu Anny Smolar w Nowym Teatrze – *Henrietty Lacks*. Charyzmatyczna aktorka – talent, uroda – ale tu równorzędna partnerka tancerza, Pawła Sakowicza. Choreografa, ale czasem też aktora, jak w *Kilka słów po polsku* Anny Smolar. Ci sami twórcy podpisują się jako autorzy scenariusza wraz z reżyserką, tą właśnie Anną Smolar, która zresztą ma też wkład w choreografię. *Thriller* jest więc zespołową wypowiedzią, dość hybrydową, którą można nazwać i teatrem tańca, i spektaklem, i performansem... Ale tu nie o tym, a o skrępowaniu.

W zapowiedziach premiery czytało się, że powstaje w trybie warsztatów z licealistami i gimnazjalistami. Ich tematem było codzienne zmaganie ciała – „jelit, serca i potu” (Sakowicz, 2018) – ze sobą, z rzeczywistością, z innymi. Przyszłość przedstawienia ma polegać nie tylko na graniu w siedzibie teatru, ale znów na spotkaniach z młodzieżą „13+” na ich gruncie, czyli na wizytach

w szkołach, na ciągłej wymianie energii. Za program edukacyjny odpowiada pedagog teatru Justyna Czarnota: „Przywołując sytuacje uważane za wstydliwe, [artyści] detonują je, normalizują rozmowę na ich temat. To szczególnie ważne dla młodych ludzi, którzy dzięki temu artystycznemu doświadczeniu mogą zweryfikować swoje obsesje i spojrzeć na siebie i swoje ciało na nowo” (Czarnota, 2018).

A więc receptory ciała zostały odsłonięte, przekaz stał się bezpośredni, biologiczny, choć wykonawcy zostali ukostiumowani, a działania okiełznane słownym i choreograficznym układem. Sensualność wyrazu jest zaskakująca – pulsująca, erotyczna, ekstatyczna,

Obydwoje w butach kowbojkach. Tacy nieco rockandrollowi, choć nie starają się przypodobać publiczności. Ciałem (ale i monologami) opowiadają dzień jak co dzień: wstać, ogarnąć się, strawić, wyjść z domu, iść przez miasto, być z innymi, wrócić do siebie... Ale co to jest „do siebie”, to „ja” – jeśli podmiotem opowieści nie jest umysł?! To nieustająca, burzliwa walka, której przekątnikiem jest dygoczące, wibrujące ciało, działające tyleż instynktownie, ile biochemicznie. Istny trip rodem z *Dzikości serca* Davida Lyncha, podsyćany muzyką. Sakowicz i Roszczuk w symbiotycznym zwarcu, niczym Sailor i Lula, ruszają w bój o kolejny dzień życia. W długich sekwencjach



spocona, ziejąca... Uczestniczymy w czymś tyleż przewrotnym, ile krępującym. Przede mną siedziała matka. Miała wyraźny problem z oswajaniem wrażeń w obecności nastoletniej córki. Zagadywała je, zaśmiewała, zamykała przytuleniem, podczas gdy dziewczynka oglądała spektakl z niezmałowanym spokojem.

Sakowicz w czarnych spodniach i kurtce dżinsowej, czarnym obcisłym golfie. Roszczuk w podobnym, tyle że błękitnym mundurku i podkoszulku z mocno wyciętym dekoltem i pachami.

we wspólnym rytmie, geście, ruchu, ale jednak każde w osobniczej ekspresji, na swoim zmęczeniu, któremu towarzyszy rozbieranie się, odpoczywanie, narastające plamy i strugi potu. Pokryte brokatem twarze przypominają maski: jego okolona pokaźnym zarostem, jej z rozwartymi bezwiednie ustami. Jak w jakieś katalepsji, która dotknęła też galek ocznych i pozostałych części ciała. Wszystko podlega powracającym, zmiennym, z rzadka uwalniającym napięcie ruchom. Nie ma w nich nic z ilustracyjności, abstrakcja

w przestrzeni pozbawionej scenografii, w niemal neutralnym świetle, mówi za siebie.

Zmordowane ciała, które zwycięsko wyszły z wszelkich kryzysów, nabierają mocy. Mogłyby krzyczeć pod tytułem innego filmu Lyncha – *Ogniu kroc ze mną!* Sonia Roszczuk mówi w finale, że czuje, jakby urósł jej ogromny, sprężysty ogon, którym mogła zmieść w proch miasto, niczym Godzilla. Nie robi tego, bo skoro mówi, to nie tylko ruchem wyraża swe odczucia, ale jakoś je jednak racjonalizuje, kalkuluje, godzi ze światem. Czy ciału należy się więc wolność, czy wręcz przeciwnie?

[...] to może się okazać niebezpieczne. Gdy człowiek nawiązuje kontakt ze swoim ciałem, może krytycznie spojrzeć na kolejne osiem godzin poczucia braku sensu w ławce albo przy biurku. Kontakt z ciałem to bardzo wywrotowe narzędzie. Nie leży w interesie władzy.

[...] Ten spektakl wziął się z niezgody na to, jak władze – politycy czy szkoła – próbują ideologizować ciało. Edukację seksualną zastępuje się kuriozalnymi podręcznikami do „wychowania do życia w rodzinie”, na lekcjach religii dzieci najczęściej muszą mierzyć się z treściami bazującymi na zawstydzaniu. Wstyd to silne narzędzie kontroli dorosłych wobec dzieci, co skutkuje kolejnymi pokoleniami seksualnie poblokowanych, za to posłusznych obywateli. Narzędziem kontroli jest też wywieranie permanentnej presji: ludzie masowo chorują na stres, od najmłodszego wieku dzieci żyją w ogromnym napięciu (Smolar, 2018).

Istny thriller. Znakomity temat lekcji. ■

Bibliografia:
Czarnota, Justyna, *Thriller*, ulotka do spektaklu, Nowy Teatr, 2018.
Anna Smolar, Paweł Sakowicz, Sonia Roszczuk, w rozmowie z Witoldem Mrozkiem, *Porozmawiajmy o ciele z nastolatkami*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane”, 2018 nr 244.

BEATA KUSTRA

POLACY Z POLSKI, CZYLI ELEMENTARZ NASZYCH STOSUNKÓW DO OBCYCH

Beata Kustra – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

Teatr Powszechny im. Zygmunta
Hübnera w Warszawie
LAWRENCE Z ARABII

reżyseria: Weronika Szczawińska,
scenariusz: Piotr Wawer Jr, Weronika
Szczawińska, Eileen Gricuk, Jose Luis
Sosa Estanga, Imru' al-Qais, Amin
Omer, Vira Popowa, dramaturgia: Piotr
Wawer Jr, scenografia: Daniel Malone,
ruch: Agata Maszkiewicz,
premiera: 22 czerwca 2018

W lutym tego roku na stronie Teatru Powszechnego w Warszawie oraz na e-teatrze pojawił się komunikat Weroniki Szczawińskiej. Reżyserka zapraszała do współpracy uchodźców, którzy nie czują się jeszcze zakorzenieni w Polsce. Nie było ograniczeń wiekowych, nie trzeba było też mieć doświadczenia teatralnego. Pomyśl świetnie wpisywał się w hasło Teatru Powszechnego – „Teatr, który się wtrąca”. *Lawrence z Arabii* – robocza nazwa projektu, która ostatecznie została tytułem spektaklu – miał dać obcokrajowcom możliwość opowiedzenia o ich doświadczeniach.

Ostatecznie zgłosili się imigranci, którzy od lat żyją w Polsce. Weronika Szczawińska, Piotr Wawer Jr, Agata Maszkiewicz i Daniel Malone podczas warsztatów wysłuchali ich opowieści i materiały te przekazali aktorom: Wiktorowi Łodze-Skarczewskiemu, Natalii Łągiewicz, Karinie Seweryn i Marii Robaszkiewicz. W trakcie prób dołączył do nich nowy aktor

Teatru Powszechnego – Mamadou Góo Bâ.

Widzowie zajmują miejsca na trybunach, które w kwadracie zamykają małą przestrzeń gry. Siedzenia są niewygodne, światła tylko momentami są wyciemniane – publiczność zmuszona jest cały czas na siebie patrzeć. Scena i miejsca dla widzów oklejone nieregularnymi wzorami w kolorze niebieskim, zielonym, czerwonym i żółtym. Kolory te budzą skojarzenie z barwami panafrkańskimi, obecnie często spotykanymi na flagach wielu państw Afryki. Panafrkanizm to ruch polityczny, który powstał na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Głównym jego celem było podkreślenie odrębności ludności afrykańskiej i pochodzenia afrykańskiego oraz walka z kolonializmem.

Aktorzy ubrani są w zwiewne tuniki w takich samych, jak scenografia, kolorach. Wszyscy siedzą na trybunach i czekają na publiczność. Nie ukrywają swojej obecności – patrzą na widzów, uśmiechają się. Przedstawienie rozpoczyna się od odczytania ogłoszenia Szczawińskiej w różnych językach, a następnie oczekiwania na przybycie emigrantów. W spektaklu, podobnie jak podczas warsztatów, nikt się nie zjawia. Ta sytuacja zmusza więc twórców do zastanowienia się nad tym, jak wygląda idealny uchodźca i skąd pochodzi. Aktorzy zaczynają

odgrywać szereg scen, wcielając się w stereotypowych imigrantów. Skąd czerpią wiedzę na ich temat? Jak się wkrótce okaże, są to ich własne poglądy, informacje zaczerpnięte z filmów, zakorzenione przekonania. Natalia Łągiewczyk jako idealna ukraińska dziewczyna stworzyła najlepszą postać

Mamadou Góo Bâ w tej sekwencji dyryguje kolejnością scen i przygląda się im uważnie. Ciekawa jest pozycja, jaką ten aktor zajmuje w przedstawieniu. Jego odmienność – ciemny kolor skóry, słaba znajomość języka polskiego – nie może zostać niezauważona. Można powiedzieć, że reżyserka potraktowała

powtarzają zdania oraz sekwencje ruchowe, grają mimiką i szerokim gestem. Działania sceniczne są odezwane od języka – gest staje się jednym z ważniejszych bohaterów przedstawienia. Za pomocą przeciągania samogłosek czy powtórzeń aktorzy współtworzą też charakterystyczną fonosferę przedstawienia, funkcjonującą obok jego warstwy muzycznej. Tę ostatnią współtworzy też Mamadou Góo Bâ. Artysta siedzi na końcu jednej z trybun, śpiewa i gra na aplikacji zainstalowanej na tablecie. Zaś w ostatniej scenie powtarza wszystkie wykonywane wcześniej przez aktorów gesty. Czarnoskóry mężczyzna wychodzi na środek sceny i bez słów, przez kilka minut, powtarza ruchy swoich „polskich kolegów”, którzy odegrali historie imigrantów. To piętrove zapośredniczenie bardzo trafnie ujmuje krytyczny wymiar spektaklu, który skłania publiczność do śmiechu z samej siebie. Pod warstwą humoru kryje się refleksja nad tym, jak „my” postrzegamy „innych” oraz w jaki sposób o nich mówimy. Jak w jednej z ostatnich scen mówi Maria Robaszkiewicz: „Ten projekt jest o «nie-nas», o tych innych”.

Lawrence z Arabii nie jest teatrem dokumentalnym. Nie ma także nic wspólnego z oscarowym brytyjskim filmem z 1962 roku pod tym samym tytułem. Według reżyserki, *Lawrence z Arabii* to dobre dwuczęłowe zestawienie, które od razu narzuca nam myślenie o tożsamości tej osoby. Takie myślenie znajduje odzwierciedlenie w spektaklu – zwłaszcza w pierwszych scenach, kiedy aktorzy zastanawiają się, jak wyglądają idealni uchodźcy. Korzystając ze swojej wiedzy, budują wyobrażenie na temat kobiety z Ukrainy bądź Czeczenii albo mężczyzny z Kanady. Ostatnia scena, w której Mamadou powtarza gesty wykonywane wcześniej przez innych aktorów, pokazuje, że przyswajamy i powtarzamy kulturowo zakorzenione stereotypy na temat „innych”. Ci, którzy są dla nas „obcy”, być może w ten sam sposób patrzą na Polaków z Polski. ■



w spektaklu, będąc także gorzkim komentarzem na temat Polaków i ich stosunku do wschodnich sąsiadów. Przez większą część spektaklu Łągiewczyk wdzięczy się do widzów, przesadnie wypinając pupę, wykonuje gesty wycierania podłogi. Wiktor Loga-Skarczewski miał się natomiast wcielić w Kanadyjczyka, który pojawił się na warsztatach. Aktor gra w koszykówkę i odgrywa scenę Leonarda DiCaprio z niedźwiedziem z filmu *Zjawa*. Jaka jest więc różnica w prezentowaniu stereotypowej Ukrainki i Kanadyjczyka? Coraz częściej mówi się o tym, że w Polsce jest wielu Ukraińców – sprzątają w biurach, jeżdżą taksówkami. Ukraina dla wielu osób jest gorszym krajem, dlatego więc ukraińska sprzątaczką jest kobietą lekkich obyczajów, która kusi widzów. Inny jest obraz Kanady – kraju wysoko rozwiniętego, w którym mieszkają najlepsi koszykarze NBA i gdzie kręcone są oscarowe produkcje.

Mamadou instrumentalnie, proponując mu tylko rolę dyrygenta. Jednak jego obecność i postać, jaką gra, wpływa na odbiór pozostałych aktorów. Bowiem to on, jako realny uchodźca (bądź, jak o sobie sam mówi, „półuchodźca”), powinien przedstawić swoje doświadczenie mieszkania w Polsce i reakcje, z jakimi się spotkał. Aktor gra w przedstawieniu, ponieważ przez swój kolor skóry staje się automatycznie figurą obcego, o którym mówią inni. W spektaklu *Lawrence z Arabii* tylko „rdzenni Polacy” mają prawo mówienia w imieniu obcokrajowców.

Specyficzna synteza ruchu, tekstu i muzyki cechuje wszystkie przedstawienia Weroniki Szczawińskiej, choć w każdym zyskuje inny charakter. W tym przypadku gesty są komiczne, a narracja muzyczna nadaje przedstawieniu wschodni akcent. Język spektaklu jest lekki, dowcipny i mocno obrazowy. Aktorzy wykorzystują bardzo wyraziste środki: modułują głos,



TEATR
ŻEROMSKIEGO
W KIELCACH

140
lat Teatru
w Kielcach

5-6 STYCZNIA 2019

140 LAT TEATRU W KIELCACH

Świętuj z nami jubileusz jednej z najstarszych scen w Polsce!

6 STYCZNIA 1879

w Teatrze Ludwika, przy głównej ulicy Kielc, odbyło się pierwsze przedstawienie – „Dzwony kornewilskie” Roberta Planquette’a w wykonaniu trupy dramatycznej Józefa Teksla.

140 LAT PÓŹNIEJ....W TEJ SAMEJ SIEDZIBIE

6 STYCZNIA 2019

zespół artystyczny Teatru im. Stefana Żeromskiego zaprasza na „Widnokrąg” Wiesława Myślińskiego w reżyserii Michała Kotańskiego.

TWÓRCY PREMIERY: REŻYSERIA | Michał Kotański

SCENOGRAFIA | Magdalena Musiał

MUZYKA | Lubomir Grzelak

PROJEKCJE | Jakub Lech

ADAPTACJA | Radosław Paczocha

KOSTIUMY | Kornelia Dzikowska

CHOREOGRAFIA | Szymon Dobosik

REŻYSERIA ŚWIATŁA | Damian Pawella

PATRONAT HONOROWY:

prof. dr hab. Piotr Gliński
Wiceprezes Rady Ministrów
Minister Kultury i Dziedzictwa
Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Marszałek
Województwa Świętokrzyskiego



URZĄD MARSZAŁKOWSKI
WOJEWÓDZTWA ŚWIĘTOKRZYSKIEGO

Wojewoda
Świętokrzyski



WOJEWODA
ŚWIĘTOKRZYSKI

Prezydent
Miasta Kielce



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury oraz ze środków Urzędu Marszałkowskiego Województwa Świętokrzyskiego.

KAROLINA WYCISK

TRYB CHOREOGRAFIOWANEJ UWAŻNOŚCI

Karolina Wycisk – krytyczka i menadżerka tańca. Doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ; stale współpracuje z Instytutem Muzyki i Tańca.

Centrum w Procesie 2018

Jak chcemy dzisiaj pracować?” – to tytuł artykułu Jeroena Peetersa, stanowiącego komentarz do debaty zorganizowanej przez André Lepeckiego i Myriam Van Imschoot pod hasłem *Choreographic Modes of Work*¹. Peeters przytacza w nim tematy konferencji, wychodząc od pytania, czy choreografia jako dziedzina wiedzy i praktyka artystyczna może operować pojęciami związanymi z „knowledge society”; czy badania artystyczne można porównać do naukowych; czy wiedza wytwarzana w ramach praktyk artystycznych ma inny, specyficzny status i czy nazywanie jej w kategoriach już istniejących dyskursów nie podważa tego statusu. Autor przywołuje propozycję Van Imschoot, aby przesunąć punkt ciężkości z pojęcia i definiowania funkcji choreografa na mówienie o pracy „choreograficznej”, rozumianej jako aktywność nieskupiona w jednej funkcji. Van Imschoot choreograficznym określa tryb pracy edukatora, producenta, dramaturga, osobę o zawodzie kreatywnym, koncentrując się bardziej na działaniach niż na granicach danej funkcji. Idąc tym tropem, choreograficzny sposób pracy zależy raczej od specyfiki danej dyscypliny, nie jest przypisany wyłącznie twórcom zajmującym się tańcem. Zatem pytanie: „Jak chcemy dzisiaj pracować” dotyczy nie tylko osób związanych z tańcem, a w związku z tą zmianą trybu myślenia o choreografii, również praktyki artystyczne wymagają zastosowania nowych kategorii i języka opisu. Problematiczny w tym kontekście wydaje się choćby status premiery czy spektaklu jako końcowego etapu pracy.

We wrześniu 2018 odbyły się trzy prezentacje Centrum w Ruchu, stowarzyszenia choreografek i choreografów² pracujących niezależnie, realizujących projekty w wielu instytucjach, głównie stołecznych. Tym razem organizatorzy (Fundacja Burdąg, Centrum w Ruchu) współpracowali z Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (w ramach programu performatywnego „Inne tańce” odbyły się pokazy *Królowej Wody* Marii Stokłosy i *Uncannings* Magdaleny Ptasznik) i Instytutem Teatralnym (CISZA Izabeli Chlewińskiej), co samo w sobie jest gestem anektowania instytucji muzeum czy reprezentującej środowisko teatralne³, poprzez działania choreograficzne. Poszerzając granice metod twórczych, choreografki skutecznie niwelują podziały między dyscyplinami czy instytucją a niezależną organizacją, w której są skupione. Ich działania są przykładem pracy, o której pisał Peeters – nie przynależnej do jednej funkcji, ale choreografującej (i produkującej) warunki, w których się pojawiają.

To tryb pracy zaangażowanej w tym sensie, że podważa ona instytucjonalno-produkcyjne schematy, poszukuje nowych sposobów dzielenia się praktykami⁴. Przede wszystkim jednak te trzy odsłony łączy odejście od gotowych scenariuszy na rzecz pracy procesualnej (słowo „premiera” jest tu szczególnie nieufnie traktowane), eksplorowania niuansów wybranej metody, świadomej obecności i skupienia na tym, co wyłania się w trakcie bezpośredniego spotkania z widzami.

W tym kontekście najbardziej eksperymentalna wydaje się „szamańska praktyka improwizacyjna” Marii Stokłosy w *Królowej Wody*. Istotne, że wyniknęła ona ze znużenia „kolejną premierą”, którą trzeba przygotować (o czym mówi na początku Stokłosa), ale też z potrzeby zmiany modelu pracy artystycznej oraz zmiany indywidualnej i społecznej. Z poczucia politycznej bezsilności bierze się więc motywacja do wypracowania nowego języka choreografii, który mógłby wpłynąć na redefinicję relacji między uczestnikami (dokonać społecznej zmiany). Intencja ma działać tu jak Austinowski performatyw – nazywając daną potrzebę, oddziałujemy na rzeczywistą zmianę (również cielesnego) doświadczania.

Performerzy⁵, jak dowiadujemy się na początku, wzięli udział we wspólnych warsztatach w niemieckim centrum tańca Ponderosa, aby później zastosować poznane tam praktyki *stricte* nieartystyczne w trakcie warszawskiego spotkania z widzami. Rytuał opiera się na stworzonych na tę okazję zasadach, a obecność publiczności ma wzmocnić performatywną moc współczesnej magii.

Performans dzieli się na część rozgrywającą się w niewielkim pomieszczeniu (widzowie siedzą obok siebie, w kręgu na podłodze) i na zewnątrz, na terenie parku otaczającego CSW. Seria kolejnych czynności wydaje się banalna, jednak precyzyjne zadania wymagają od widzów skupienia. Uczestnicy proszeni są o wybranie ulubionego zwierzęcia, o którym opowiadają jednemu z performerów; później zwierzę ma przyjąć kształt kasztana, patyka lub liścia, które tworzą szeroki krąg za naszymi plecami (przykład improwizacji opartej na zadaniach); performerzy mówią o swoich motywacjach do tej pracy, a jeden z nich przytacza historię cadyka i jego rytuałów w obliczu nadciągającej katastrofy (narzędzia *storytellingu*). Pod koniec performansu szeptane i podawane jest kolejnym osobom sformułowanie (cytat z Mickiewicza: „Jedna



jest rzecz na świecie godna ludzkiej pieczy; Ludzie o wszystkim myślą, prócz tej jednej rzeczy”), jak w zabawie w głuchy telefon. Język jest ważnym elementem dramaturgii spotkania – słowa ujawniają wtedy moc, kiedy kreowane są we wspólnym działaniu.

Tymczasowa wspólnota zawiązuje się poprzez grę z językiem, ale też ruch i zabawę (na początku skaczymy i tupiemy we wspólnym rytmie). Kiedy rytuał przenosi się na zewnątrz, a widzowie zaproszeni zostają na spacer, w ciszy, jej granice naturalnie poszerzają się o elementy przyrody (zauważamy je zwłaszcza, gdy stoimy przez dłuższy czas w skupieniu). Na koniec odbywa się wspólne parzenie herbaty (po to, żeby wyrzucić przy wyjściu nasączone negatywnymi emocjami torebki herbaty) – a trzy gotujące wodę czajniki umieszczone są w centrum pomieszczenia, stanowiąc niejako ironiczny, współczesny technosymbol tytułowej Królowej Wody.

Istotne jest tu doświadczanie poprzez własne ciało materialnego konkretnego (kasztań, liść czy torebka herbaty); improvizowane zadania z przedmiotami czy słowami wykonywane po to, by „wesprzeć” performerów, okazują się nie bez znaczenia. Ten tryb pracy choreografuje obecność – aby rytuał mógł się odbyć, potrzebna jest świadoma i skupiona obecność całej grupy, aktywne słuchanie. Właśnie w tym, dzielnym przez chwilę, doświadczeniu można by ponownie – jak tego chcą twórcy – uwierzyć w sprawczą moc sztuki, w performatyw tkwiący we współczesnej magii. Jednocześnie, ich praca nacechowana jest dystansem i humorem, a performowana przez artystów porażka (przecież nie udało się stworzyć spektaklu) odsłania (również kompromitujące) strategię tego eksperymentu.

Królowa Wody jest też swego rodzaju odpowiedzią na pytanie zawarte w artykule Peetersa – o tym, jak (nie) chcemy pracować. W tym przypadku artyści mówią o znużeniu znanymi formatami pracy (w tym formatem premiery), proponując wyjście poza sceniczną czy warsztatową formułę – w stronę procesualnego rytuału, którego cechy magiczne definiują w trakcie artystycznego researchu. Dwa inne podejścia proponują *Uncannings* i *CISZA*, jednak wszystkie łączy szczególna dystrybucja uwagi, praca na poziomie konkretnego i szczegółu. Choreografowane są tu odbiorcze strategie i sam język ich opisu, a poprzez praktykę uważności uruchamia się indywidualny kontekst odbioru.

CISZA Chlewińskiej to „spektakl, instalacja performatywna i seans leczniczy”⁶. Nazwy te nie są przypadkowe, przestrzeń performansu została zaaranżowana tak, aby poczuć się swobodnie, relaksująco (biel dominująca w przestrzeni, rozłożone na podłodze poduszki, ciepłe, rozproszone światło, rozwieszony rzeźby z półprzezroczystych materiałów; koncepcja scenograficzna Tomka Bergmanna). Widzowie mogą przyjść na daną godzinę i pozostać cały dzień, instalacja bowiem nie ma wyraźnego zakończenia, a samo pojęcie czasu upływa i rozprasza. Podobnie jak granice ciał. Performerzy są ubrani w elastyczne formy z jasnego materiału, który wydłuża się, tworząc obrazy (ciał?) o dziwacznych kształtach, ruchome instalacje o zatartych granicach. Ciała, które

rozciągają się wraz z tkaniną, walczą z nią lub wtapiają się w nią jak w swoją drugą skórę.

Najciekawsze są sytuacje, kiedy ubrane w tkaninę ciało animowane jest przez innego performera – staje się treścią jego gestów, materiałem zarzuconym na plecy, huśtawką lub poduszką, czymś ciężkim lub lekkim, niewygodnym lub przyjemnym. Korzystając z elementów improwizacji kontaktowej, siedmioro performerów (Izabela Chlewińska, Marta Bury, Aneta Jankowska, Lucyna Piwowarska, Karol Kadłubiec, Kamil Przysiał, Tomek Sobczak; dramaturgię opracowała Ela Chowaniec) wykonuje działania, partnerując, działając w grupach lub indywidualnie, pozostając wciąż w aktywnej relacji z otoczeniem, kostiumem (kolejnym działającym) i widzami. Czynności – zakładanie lub zdejmowanie kostiumu, animowanie ciała w kostiumie, przejmowanie zajętego przez kogoś innego kostiumu⁷ – wykonywane są w ciszy, ale często uczestnicy śmieją się i naturalnie komentują swoje działania. Nie ma restrykcyjnych zasad poza tą, żeby uważać na siebie nawzajem (materiał ogranicza widoczność i swobodę ruchów). Praca w tym trybie nacechowana jest troską o drugie ciało. W spektaklu-instalacji choreografowana jest uważność odbiorcy, wrażliwość na drugą osobę, na słowo. Poczucie komfortu można wzmocnić, zakładając wygłuszające słuchawki, a tym samym doświadczając dźwięków własnego ciała, wewnętrznych uderzeń i przepływów.

Trening uważności charakteryzuje też pracę Magdaleny Ptasznik. W *Uncannings* artystki (poza Ptasznik: Ola Osowicz i Natalia Oniś; dramaturgia: Eleonora Zdebiak) poddają rozmaitym działaniom duże płachty materiału, które wyciągają spod podłogi tanecznej. Aktywność płaskich obiektów buduje wizualne konteksty (co jest zakryte, co widoczne; jak materiały wchodzą w relację ze sobą i przestrzenią, jak zmieniają się ich granice), ale przede wszystkim umożliwia pogłębioną praktykę obserwacji i reagowania na to, co się wydarza, zarówno ze strony performerek, jak i widzów.

Powierzchnia jest istotnym polem odniesienia – różnej długości, wielkości i faktury tkaniny budują kolejne jej poziomy. Materiały układane są równolegle wobec siebie, na sobie, składane i zwijane, rozciągane, gładkie i pofałdowane; przywodzą na myśl skojarzenie z przekrojem geologicznym, w którym widać poszczególne warstwy różnych kształtów i kolorów. W pracy z dużymi obiektami z tkanin artystki inspirowały się geologią i naturalnymi zmianami tektonicznymi, co wpłynęło na język opisywania tej praktyki choreograficznej (jak „spowolnić ruch do prędkości sejsmicznej”), a także jej percepcję. Zmiana porządku postrzegania ciała – z symbolicznego na materialny – jest też jej cechą immanentną.

Wewnętrzna specyfika wybranych obiektów i ruch, którego nie da się w pełni kontrolować (bo zależy on również od czynników zewnętrznych, jak ruch powietrza czy śliskość materiału) radykalizują proces tej pracy. Performerki działają w relacji do obiektów, ale nie mogą poddać ich bez reszty manipulacji, tym samym to obiekty stają się „żywymi” elementami ludzko-nieludzkiego organizmu. Jego „ruch rozwoju i rozkładu” to seria kolejnych negocjacji: z krawędziami, granicami,

powierzchniami materiałów i ciał, a tym samym z naszym postrzeganiem tych kształtów jako osobnych, jednolitych lub wspólnych fragmentów przestrzeni. To, na przykład, działanie, podczas którego płaskie materiały zostają zwinięte w kolorowe kule i ponownie rozłożone na scenie. Wyraźne anektowanie przestrzeni przez pozornie nieaktywne obiekty w rzeczywistości działa, efektywnie skupiając na sobie uwagę i wzrok patrzących przez dłuższą chwilę. A kiedy performerki owijają się i siebie nawzajem kolejnymi płachtami materiału, nadając im trójwymiarowość, zacierają kontury własnych ciał tak, że nie można być pewnym, kto (lub co) porusza tą materią.

Konsekwentnie rozwijana przez Ptasznik praktyka (w dramaturgicznej asyście Eleonory Zdebiak powstał wcześniej *Surfing*), w *Uncannings* przechodzi na kolejny poziom. Praca z powierzchniami i obiektami tutaj odbywa się w wydłużonym czasie, co determinuje rodzaj odbiorczej uważności, dryfującej za kolejnymi, wylaniającymi się obrazami. Przez to jednak, że większa część działań odbywa się na poziomie podłogi, przestrzeń też wydaje się rozwarstwiona. Przyjęcie horyzontalnej perspektywy problematyzuje frontalny, w stosunku do sceny, sposób usytuowania widowni i podważa tradycyjną ramę oglądania spektaklu. Odtwarzane w trakcie performansu dźwięki też wywołują skojarzenie z rozwarstwieniem powierzchni, bo rozłożone są na niemelodyjne, niejednolite struktury (koncepcja i wykonanie: Justyna Stasiowska). Całość tych elementów – przestrzeń, dźwięk, ruch, materia – działa na podobnej zasadzie: funkcjonując równolegle wobec siebie, tworzą zamkniętą i przekrojącą formę, która, zupełnie jak struktura geologiczna, znajduje się w nieustannym procesie samoprzekształcania.

Tytułowe pytanie artykułu Peetersa: „Jak chcemy dzisiaj pracować” prowadzi go też do refleksji o języku. Według niego, mówienie o pracy artystycznej wytwarza jej nowe tryby, dlatego w języku poszukuje on szansy na większą autonomię i rozwój praktyk choreograficznych. Idąc tym tropem, *Królową Wody* można odczytać jako swoisty manifest wyczerpania znanych formuł (werbalnie komunikowany też na początku przez performerów), propozycję mówienia – i działania – w nowych relacjach, które może wytworzyć choćby traktowana pół-żartem, pół-serio praktyka rytuału. Z kolei *CISZA* i *Uncannings*, mimo że nie posługują się słowem na poziomie performansu, w milczeniu (Chlewińska) lub wykorzystaniu narzędzi innej dyscypliny do opisu działania (Ptasznik), dostrzegają potencjał zmiany myślenia o pracy choreograficznej i zmiany jej samej. ■

⁷ Debata zorganizowana przez oboje teoretyków i dramaturgów odbyła się w 2006 w ramach Dance Congress w Niemczech. Por.: Peeters, 2007.

² Centrum w Ruchu „pełni rolę platformy integrującej część warszawskiego środowiska choreografii niezależnej, umożliwiając członkiniom i członkom realizację autorskich projektów: produkcję oraz eksperyment. Zapewnia przestrzeń, status prawny (Fundacja Burdąg jako „osoba prawna”) oraz widzialność (działanie kolektywnego

podmiotu w miejsce rozproszonych działań niezrzeszonych artystów)". Por.: Zamorska, 2018, s. 20.

³ W artykule *Ruchy oporu* Anka Herbut pisze o schizofreniczności sytuacji obecności tańca w teatrze: „Teatr, chcąc nie chcąc, wsysa taniec, a taniec chce działać w jego ramach, nie porzucając jednocześnie swoich własnych, dlatego wykonuje ruchy separatystyczne” (Herbut, 2018). Tekst problematyzuje kontekst wystawy *Inne tańce* w CSW, w ramach której odbyły się opisywane tu prezentacje Stokłosa i Ptasznik.

⁴ Wystawa *Inne tańce*, kuratorowana przez Agnieszkę Sosnowską, jest również przykładem takiego myślenia, bo nie tylko mapuje wciąż procesualne zjawisko nowego tańca i teatru w Polsce, stawiając też pytanie o jego korzenie (ważnym punktem odniesienia jest działalność Akademii Ruchu), ale także włącza w swój program pokazy spektakli, rezydencje, program badawczy i inne praktyki dyskursywne. Wystawa odbyła się w CSW Zamek Ujazdowski w terminie od 27 kwietnia do 23 września 2018 roku.

⁵ Stokłosa do współpracy zaprosiła tancerkę i producentkę Kasię Sztarbałę. Mateusza Kowalczyka – tegorocznego absolwenta ASP w Warszawie, którego dyplom *Szaman polski. Mecz piłkarski* dotyczył połączenia szamanizmu wschodniosyberyjskiego z motywami piłkarskimi i narodowymi, a pod koniec procesu dołączył także reżyser teatralny Łukasz Kos.

⁶ Wszystkie cytaty pochodzą z opisów projektów, dostępnych na stronach internetowych CSW i Centrum w Ruchu. Por.: u-jazdowski.pl oraz centrumwruchu.pl.

⁷ Widzowie mogą spróbować tych aktywności, kiedy performerzy proponują im założenie kostiumów, dbając o bezpieczeństwo uczestników.

Bibliografia:

- Herbut, Anka, *Ruchy oporu*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8024-ruchy-oporu.html>, dostęp: 28 IX 2018.
- Peeters, Jeroen. *How Do We Want to Work Today? Notes on Alternative Choreographich Work for the Production of Speech*, [w:] *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, red. S Gehm, P. Husemann, K. von Wilcke, Transcript-Verlag, Bielefeld 2007.
- Zamorska, Magdalena, *Dynamika współpracy. Kolektywy, centra i platformy w obrębie polskiej niezależnej sceny tańca*, „Didaskalia” 2018 nr 145-146.

RADOSŁAW PINDOR

NA OSTRYCH ZAKRĘTACH

Radosław Pindor – student performatyki przedstawień UJ.

Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora

Cricoteka w Krakowie

ROLLERCOASTER. KOLEKCJONERZY WRAŻEŃ

6-27 października 2018

Siedem spektakli, składających się na program taneczny *Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń* w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie, starało się przedstawić kondycję współczesnego człowieka. Według zamysłu kuratorów – Eryka Makohona i Pawła Łyskawy – wybór został dokonany z inspiracji myślą Zygmunta Baumana, zawartą w szkicu *Ponowoczesne wzory osobowe* (zob.: Baumann, 1994), gdzie wyróżniono cztery wzorce osobowości. „Spacerowicz”, „gracz”, „włóczęga” i „turyista” w kontekście spektakli stają się nie tylko figurami stosunku do świata, jak to ujął Bauman, ale także sposobami uczestnictwa w wydarzeniu. Kuratorom najbliższa wydaje się postawa turysty – „Świat ma nam służyć do kolekcjonowania wrażeń; i tyle on wart, ile wrażeń dostarcza” (tamże, s. 32). Rollercoaster to kolejka górська, znana z lunaparków na całym świecie, wykorzystywana jako element rozrywki, pobudzająca aktywność adrenaliny i dostarczająca kontrolowanego poczucia zagrożenia. Przewrotny tytuł oraz inspirowany podtytuł programu tanecznego rzeczywiście wskazały tor podróży pomiędzy przeróżnymi formami teatralno-ruchowymi, a każde wydarzenie zabierało uczestników w inny rejon.

Przystanek: emocje

Na podstawowym poziomie rezonujące pomiędzy wszystkimi spektaklami tematy zawierają się w sferze emocji, emocjonalności, w relacjach łączących i dzielących ludzi, przeżyciach wewnętrznych, odseparowanych stanach, które emanują własną energią. *Stany skupienia* z Bytomskiego Wydziału Tańca AST w Krakowie w choreografii Jacka Przybyłowicza problematyzowały intymne, delikatne, ale także grupowe napięcia. Zaczynając w holu, tuż po wejściu

do budynku, bezdźwięcznie, pomiędzy uczestnikami, rozpoczęto pochód przez świat tancerzy – budowany początkowo wokół fragmentarycznych, dwójkowych czy trójkowych etiud. Sensualne ruchy rozpoczynano raz na klatce schodowej, innym razem przy wejściu na wystawy. Po przejściu wielu korytarzy i poziomów Cricoteki spektakl przeniósł się do sali teatralnej, gdzie, już z towarzyszeniem bębnow, cała plastyczna masa wytwarzała tańcem współczesnym kolejne napięcia. Tytuł kojarzy się dwójako. Może wskazywać na rozróżnienie fizyczne – stan ciekły, płynny i gazowy – co ma uzasadnienie w zmiennej strukturze etiud, składających się na cały spektakl. Drugie, bardziej filozoficzne, odnosi się do wspomnianych relacji między tancerzami. To, co tworzą pomiędzy sobą, staje się kruche, ulotne, następnie przeradza w wybuch spotęgowany grupowymi synchronicznymi ruchami obejmującymi całą scenę, żeby pod koniec zamknąć się w jednym tancerzu otoczonym grupą. Laserowa kropka na jego brzuchu jest ostatnim punktem styku uspokajających się emocji. Nagle gaśnie światło wraz z czerwonym punktem.

W podobnie onirycznym świecie umiejscowiony jest spektakl *Bataille i świt nowych dni* w reżyserii Sławka Krawczyńskiego i choreografii Anny Godowskiej. Wykonawczynie i wykonawcy ubrani są w klasyczne kostiumy biurowe, siedzą samotnie na krzesłach otaczających scenę. Ich nienaturalne, kanciaste, wytwarzające poczucie niepokoju ruchy, jak we wcześniejszym spektaklu, sugerują przede wszystkim niestabilność relacji między występującymi. Z tą różnicą, że kolejne fragmenty tej choreograficznej układanki tworzą staranną kompozycję, służącą wywoływaniu emocji w widzach – atmosfera wewnątrz spektaklu świadomie oddziałuje po obu stronach teatralnej sali. Do przekręconych ruchów dochodzą onomatopeje czy wręcz fragmenty śpiewane, co ma wpływać na różnorodne poziomy doświadczenia odbiorców. Oczywiście, sposób wyrażania czegośkolwiek w tym spektaklu wynika głównie z inspiracji filozofią Georges’a Bataille’a i dążenia do aktu transgresji, opuszczenia „strefy komfortu”, do odrodzenia. Widzowie pozostawieni są z groteskowym poczuciem popadania w szaleństwo – w ostatnim momencie spektaklu artyści pływają niczym radosne dzieci, co w kontekście wcześniejszych sekwencji może wyglądać optymistycznie (spełnione odrodzenie), ale z innej perspektywy wydaje się schizoidalne.

Przystanek: kobiecość

Tematem w spektaklach *Melancholia – druga część tryptyku* (choreografia: Jakub Lewandowski) czy *Melt* (reżyseria i wykonanie: Helena Ganjalyan), jest kobieca podmiotowość. Inne spektakle *Rollercoastera* albo zawierają w sobie generalnie heteronormatywne narracje (jak relacje między kobietami a mężczyznami w *Bataille i świt nowych dni*), albo rozróżnienie płci nie jest istotne dla choreografii czy odbioru (jak w *Stanach skupienia*). Dlatego też tematyzowanie kobiecości, czy też męskiego spojrzenia, wyróżnia się w tym zestawieniu.

W *Melancholii* skupiono się na figurze kobiety zagubionej w świecie, oddającej się wyprawom w samotność, tęskniącej.

Inspiracją dla spektaklu były, zgodnie z wypowiedziami twórców, obrazy Edwarda Hoppera – amerykańskiego malarza tworzącego w XX wieku, który skupiał się na społeczeństwie swoich czasów, zatrzymując się na osobliwych obrazach samotności. Większość scenek rodzajowych stanowią ujęcia odseparowanych od świata kobiet. W spektaklu trzy tancerki ubrane są w identyczne kostiumy, złożone z krótkich szortów i butów na obcasach. Podłoga staje się strefą rezygnacji, do której wciąż na nowo powraca język ich ciał. Dodatkowo, powtarzalne trasy wytyczone w choreografii oraz ruchowe motywy walki z samą sobą potęgują wizję swoistej „kwintesencji kobiecości”. Twórcy odwołują się jednak do bardzo tradycyjnych i patriarchalnych fantazji na ten temat, wytwarzanych przez nadrzędne oko choreografa oraz obrazy malarza. Takie rozumienie esencji mogłoby odebrać kobiecą podmiotowość i znormatywizować matrycę *Melancholii – drugiej części tryptyku* zgodnie z archaicznymi stosunkami pomiędzy płciami. Pomimo odwołań do „ducha lat 50. XX wieku”, kiedy w mieszczańskim społeczeństwie Ameryki ugruntowany był podział na sferę męską i żeńską, wykonawczynie konstytuują ten spektakl własną obecnością. Stan ukazany w przedstawieniu otwiera ostatecznie płaszczyznę tęsknoty za czymś, czego się nie przeżyło. W kontekście całego *Rollercoastera*, melancholia staje się kolejną cechą nie tylko świata tego projektu, ale także człowieka ponowoczesnego w ogóle.

W *Melt* (ang. „topnieć”) performerka przygląda się Ofelii z *Hamleta* Williama Szekspira. Ruchowo-słowny monodram opiera się na kolejnych spojrzeniach związanych z tą postacią. Musi pojawić się temat męskiej perspektywy, ponieważ Ofelia nie funkcjonuje w powszechnej świadomości jako postać odrębna – zawsze związana jest z Hamletem. W warstwie tekstowej *Melt* wykorzystane zostały słowa Ofelii z dramatu Szekspira, piosenka *In A Manner of Speaking* (1989) i autorskie dodatki. W sferze ruchowej nawiązano do orientalnych tańców, przywołujących na myśl zniewolenie obiektu seksualnego pożądania. I tak, trochę zdystansowana, trochę utożsamiająca się z postacią performerka w pewnym momencie wynajduje w tłumie widzów swojego ukochanego. Przypadkowy mężczyzna staje się, z jednej strony, obiektem manipulacji, ponieważ niewygodna dla niego sytuacja rzeczywiście jest odwróceniem życia Ofelii – niemającej własnego pola działania. To mężczyzna nie wie, co robić, jakie będą konsekwencje jego zachowania – a nie kobieta. Z drugiej strony, kobieta staje się ponownie ofiarą patriarchy – przedstawienie, które odbyło się w ramach *Rollercoastera*, dało wyraz niebezpieczeństwu przypadku. Mężczyzna wyciągnięty z tłumu, przy romantycznej muzyce starał się poczuć pewnie, dominująco – pocałować performerkę. Słowa, które zostały wypowiedziane podczas spektaklu, chociaż słuszne i zmieniające postrzeganie Ofelii, wybrzmiały inaczej przez tę niepewną sytuację – nie dokonało się odczarowanie, a Ofelia znów stała się ofiarą. I świadczy to przede wszystkim o ciągłej potrzebie przypominania i rozpatrywania męskiego spojrzenia jako opresji.

Przystanek: diagnoza

Gdzieś pomiędzy poprzednimi przystankami sytuuje się spektakl *Glamour* w koncepcji Eryka Makohona. Kryształowy żyrandol, miękki, czerwony dywan wyznaczający strefę tańca, designerskie kostiumy czynią główny temat z formy. Odwołując się do fasad Ervinga Goffmana – reguł, w których przybierane są adekwatne „twarze” – twórcy nadają formom



wizualnym metafizyczny charakter. Inspiracją estetyczną i sferą, w której odnalezione zostało najwyrazistsze połączenie sztuczności i życia, jest świat mody z okładek „Vouge’a”. Reguły *haute couture*, gdzie „ideał piękna” osiągnięty zostaje przez wyrzeczenia, uprzedmiotowienie człowieka i nadanie formie (fasadzie) nadrzędnego znaczenia, wykorzystano w charakterze paraleli. Odbiorca, nieutożsamiający się z sytuacją sceniczną, odnosi ją do generalnej refleksji na temat pozowania w określonych sytuacjach. Dlatego też, przez niemal cały czas trwania spektaklu, wyczuwalny jest splendor i prestiż bijący ze sceny – połączenie tańca, kostiumu i scenografii jest tutaj kompatybilne, a kolejne tematy wynikają samoistnie. Ciała stopniowo odchodzą od idealnych póz, min i ruchów, stają się coraz bardziej zmęczone, a ich ubrania, świadczące o ciągłej kontroli i stosowaniu zasady *decorum*,

zaczynają przeszkadzać. Dramaturgia dąży do oczywistej, ostatecznej, pozornie nieskażonej formy – nagości. W długim, wybrzmiewającym momencie, kiedy w bezruchu, z zamkniętymi oczami tancerze wsłuchują się w muzykę z poprzednich fragmentów spektaklu, pozorny brak staje się kolejną formą – na zakończenie dodatkowo upudrowaną. Ostatecznie spektakl pokazuje, że nie ma rozłączenia pomiędzy „ja” a fasadą – jedno zawsze przywiera do drugiego, a porządkujący muzycznie, powtarzający się przez cały czas wydarzenia delikatny dźwięk dzwonków wybrzmiewa wspólnie z rezygnacją, jako smutny *ambient* stagnacji.

Podobna nieoderwalność pozoru i esencji jest przedmiotem gry spektaklu *Idylluzja* w reżyserii Tomasza Ciesielskiego i choreografii stworzonej przez cały zespół. Nagromadzenie i połączenie bardzo wielu form w około godzinny spektakl wypełnia go niejako Goffmanowskimi fasadami. Taniec, ruch, choreografie słowno-dźwiękowe, sekwencja pokazu iluzji, fragment dramatu Szekspira *Sen nocy letniej*, dwóch muzyków i wokalistka, którzy uczestniczą w spektaklu również poza wyznaczonymi miejscami i określoną funkcją, powodują, że można zatracić się w oglądaniu tego przedsięwzięcia. I jeżeli widz dotrze do takiego stanu zagubienia, oznacza to, że spektakl osiągnął zamierzony cel. Gra z percepcją widza zostaje podjęta już od początku. Odbiorcy nie znają jej zasad, mogą być zdystansowani albo rozpocząć partycypację – oddychać i unosić ręce zgodnie z zaleceniami. Dwóch tancerzy (performerów) i tancerka (performerka), wszyscy ubrani w orientalizujące, wyraziste kostiumy z satyny, podając sobie piłeczkę w ocierającej się o iluzję choreografii rąk i słów opowiadają o roli percepcji, o jej mankamentach, przekonują widzów do bycia uważnymi, ale i nie pozwalają się skupić. Ciągłe rozpraszanie uwagi przez drobne gesty czy dysonanse pomiędzy ruchem, słowem, muzyką a całkowitym obrazem, będzie rozgrywane przez cały spektakl, podobnie jak filozoficzne monologi i psychologiczne manipulacje. Takie zabiegi są pokłosiem psychoanalizy Freuda, jak mówią ze sceny sami performerzy. Stąd, jak sądzę, subwersywna seksualizacja ruchów w choreografii, kiedy dwóch mężczyzn półzartobliwie wykonuje gimnastyczne ruchy przywodzące na myśl pózy z *Kamasutry*. Również apogeum wypróbowywania percepcji widzów w momencie, gdy połączone zostają formistyczne, komediowe gesty z fragmentem *Sen nocy letniej* rozlegającym się z głośników i dźwiękiem fletu, przypomina o grze, która nie została przerwana. Spektakl kończy się idealistycznie, klamrą tematyczną wyśpiewanych słów – zrównane zostają figury kulturowe, jak: wariat, poeta, człowiek zakochany. Dzieje się to poprzez taniec, muzykę, ale jednak słowa wybrzmiewają w sposób najpełniejszy, całościowy, sprowadzając wszystkie dotychczasowe zabiegi do próby akceptacji rzeczywistości wraz z jej niejednorodnością.

Spektakle *Rollercoastera* pokazują, że nie ma jednego sposobu radzenia sobie z ponowoczesną rzeczywistością. Aurora Lubos w swoim spektaklu *Witajcie/Welcome* proponuje niezgodę – dokładniej: przeciwstawienie się obojętności. Ważnym początkiem tworzenia spektaklu jest performans wykonany

w październiku 2015 roku, *Z wody*, polegający na wyciąganiu kukieł z morza na sopockiej plaży. Jego dokumentacja wyświetlana jest jako element wydarzenia. Te dwa, niewskazujące tematyki tytuły brzmią mroźco dopiero w kontekście, ponieważ Aurora Lubos, empatyzując z uchodźcami z Syrii, stara się przywołać ich głos. Niezwykle emocjonalne i wpływające na fizyczny dyskomfort wybory wizualne, ruchowe, scenograficzne wywierają nacisk na uczestników, zmuszają do zastanowienia się, empatii. Składają się na to: kukły, które są obecne w sali teatralnej, ale także na ekranie w odtwarzanej dokumentacji wspomnianego performansu; dokładane stopniowo z niewielkich głośników dźwięki – szczekanie psa, gwar rozmawiających ludzi, szum wody, płacz, muzyka Alexa Cantony (współpracującego z Lubos). Poza tym ciało performerki wiję się w wielokrotnie powtórzonej sekwencji ruchów sygnalizujących utratę, ból, okropności. W tym wydaniu materialność łączy się z afektywnością, sfera mediów – z dobitnymi gestami, jak rozłupywanie owoców granatu czy podawanie kukieł uczestnikom. Spektakl diagnozuje problem, na który ludzie reagują w sposób „niehumaniczny”, ale także wyraża niemoc, chęć przeciwstawienia się bezsensownym działaniom, co skomentowane zostaje pod koniec w legitymizującym tę perspektywę monologu – opowieści performerki o własnych przeżyciach z obozu dla uchodźców we Włoszech.

Przystanek: człowiek

Obraz człowieka – jak piszą kuratorzy – ponowoczesnego, który wylania się z zestawienia wymienionych spektakli, każe sądzić, że jako cywilizacja jesteśmy zagubieni w granicach czegoś, co stawia opór i nie może zostać przekroczone. Obecny brak rozwiązania, przewyciężenia form, ułomności, ciągłego obijania się w relacjach czy emocjonalnych porażkach, świadczy o generalnej nieprzewidywalności „jutra”, o możliwości napisania go na nowo, przekroczeniu dawnych błędów. Podróż rollercoasterem z bezpiecznymi (na szczęście!) barierkami dobiegła końca. ■

Bibliografia:

Bauman, Zygmunt, *Ponowoczesne wzory osobowe*, [w:] tegoż, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.



INSTYTUT
IM. JERZEGO
GROTOWSKIEGO

NOWA PUBLIKACJA



Theodoros Terzopoulos *Powrót Dionizosa*

Tłumaczenie **Maciej Kaziński**

Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2018

Ożywczy Dionizos wzywa aktora, aby ten szukał swojego archetypicznego ciała ukrytego w głębinach jego struktury, prześladowanego i gnębionego przez umysł. To Ciało, z jego źródłami bezprzykładnej psychofizycznej

energii, stanowi główne tworzywo aktora [...].

Ciało aktora rodzi czas, a czas jest nośnikiem znaczeń, wrażeń i obrazów. Czas nadaje ciału rytm; kiedy to się dzieje, w ciele rodzą się zarówno nieoczekiwane odgłosy, językowe osie parapraktyk, słowa-pociski, jak i wolno płynąca pieśń, całkowicie zdekonstruowany monolog [...].

Czas otwiera się, powiększa i rozkwita. FRAGMENT KSIĄŻKI

.....
ksiegarnia.grotowski-institute.art.pl
grotowski-institute.art.pl

KATARZYNA OSIŃSKA

WOŁGA, WOŁGA... I SZTUKA

Katarzyna Osinśka – 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-hiszpanskimi transferami kulturowymi. Opublikowała m.in.: *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne*; Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow (2003), *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania transformacje* (2009); *Twentieth-Century Russian Theatre and Tradition. Continuities, Ruptures, Transformations*, 2017, <http://ireteslaw.ispan.waw.pl/handle/123456789/84?show=full>.

X Międzynarodowe Biennale Sztuki Współczesnej
w Szyriajewie, 14 sierpnia – 14 października 2018

Wołga, Wołga, mat' rodnaja / Wołga russkaja rieka...". To pierwsze słowa pieśni, która nie jest – jak niektórzy sądzą – pieśnią radziecką; pochodzi ona z XIX wieku i odwołuje się do wiersza *Pieśń o Stience Razinie* Puszkina, a zatem do chłopskiego powstaniu z XVII wieku pod wodzą wspomnianego dońskiego kozaka. *Wołga, Wołga* to również tytuł radzieckiej komedii muzycznej z 1938 roku w reżyserii Grigorija Aleksandrowa. Film ten, jakby na przekór radzieckiej propagandzie, pokazywał obraz niewiarygodnie zacofanej cywilizacyjnie nadwołżańskiej prowincji, która stała się miejscem wysypu talentów. W filmie całe miasteczko zajmuje się głównie tańcem, śpiewem, a nawet komponowaniem (choćby *Pieśń o Woldze* autorstwa głównej bohaterki, listonoszki Duni o pseudonimie Striełka, granej przez gwiazdę rosyjskiej estrady Lubow Orłową). Komedie, będąca niezamierzoną auto-parodią gatunku, propagowała twórczość amatorską w epoce masowych represji, których ofiarami padali prawdziwi artyści, w tym autorzy filmu. Współautorem scenariusza był bowiem represjonowany już w tym czasie dramaturg Nikołaj Erdman; przed zakończeniem zdjęć aresztowany został operator Władimir Nilsen, rozstrzelany na początku roku 1938.

Dziś nad Wołgą, podobnie jak w całej Rosji, nasila się tendencja do sprzyjania „gustom powszechnym”¹. Jednak nadal, mimo narastających ograniczeń, funkcjonują powstałe w epoce przemian instytucje, zajmujące się wspieraniem i propagowaniem sztuki najnowszej. Taką instytucją jest Państwowe Centrum Sztuki Współczesnej (Gosudarstwiennij centr sowriemiennogo iskusstwa, znany pod skrótowcem GCSI), powołane do życia decyzją ministerialną w 1992 roku, łączące działalność muzealno-wystawienniczą z naukowo-badawczą. Organizacja ta powstała w Moskwie, z czasem obrosła filiami, z których najbardziej aktywna okazała się placówka w Jekaterynburgu (znana między innymi z organizowanego

od lat, znanego i szanowanego na arenie międzynarodowej Industrialnego Biennale Sztuki Współczesnej). Z biegiem lat pojawiły się odnogi Centrum we Władykaukazie, Kaliningradzie, Niżnym Nowogrodzie, Samarze, Petersburgu, Saratowie i Tomsku (aż trzy z wymienionych miast leżą nad Wołgą!). Wspomniane ograniczenia polegają na tym, że w 2016 roku GCSI utraciło autonomię, zostało bowiem wcielone do Państwowego Centrum Wystawowo-Muzealnego (ROSIZO), które w znacznie większym stopniu angażuje się w realizację odgórnej polityki kulturalnej, niż to robiło stosunkowo niezależne GCSI; na decyzji tej ucierpiały zwłaszcza filie, których byt i działalność w większym niż dotąd stopniu zależy dziś od decyzji centralnych.

W Samarze (bo o niej będzie tu mowa) Centrum Sztuki Współczesnej powstało stosunkowo późno, w 2007 roku, a samodzielność uzyskało, na krótko, w roku 2014. Nie pojawiło się na pustym miejscu. Żywą placówką, przyciągającą środowiska nowej sztuki, było w latach przemian miejscowe Muzeum Sztuki. Instytucja stara, powstała w końcu XIX wieku, w latach dziewięćdziesiątych złapała nowy oddech. Jej wieloletnia dyrektorka Anetta Bass (1930-2006), znana z tego, że w latach pięćdziesiątych uratowała przed przymusową rekwizycją dzieła awangardzystów radzieckich z lat dwudziestych, znajdujące się w zbiorach samarskiej placówki, zajęła fortelem chwilowo pusty, wspaniały modernistyczny gmach dawnego banku przy głównej ulicy miasta i przeniosła tam najważniejszą część kolekcji (dziś można tu obejrzeć interesującą ekspozycję awangardy, w tym jeden obraz Władysława Strzemińskiego). Po czym rozwinęła aktywną działalność wystawienniczą, skupiając się na prezentacjach sztuki najnowszej. Dzięki niej Samara stała się przystankiem na trasie słynnej wystawy *Biezumnyj dwojnik* (Obląkany sobowtór). Przygotowana przez kuratorów Andrieja Jerofiejewa oraz reprezentujących Francję Jeana-Yves'a Jouannaisa i Dimitria Konstantinidisa wystawa została otwarta w grudniu 1999 roku w Moskwie w Centralnym Domu Artysty, a następnie, w pierwszych miesiącach 2000 roku, była pokazywana w Niżnym Nowogrodzie, Samarze, Jekaterynburgu, wszędzie wywołując reakcje niechęci, protesty oraz skandale; latem zaś jej otwarcie odbyło się – bez żadnych wstrząsów – we Francji. Na wystawie zaprezentowano prace współczesnych artystów zachodnich i rosyjskich (m.in. Grupy AES, Jurija Lejdermana, Aleksandra Szaburowa, Aleksandra Brennera, Awdieja Ter-Oganjana).

Wernisaż wystawy w Samarze spotkał się z gwałtownym sprzeciwem części środowisk artystycznych, które zorganizowały mityng protestacyjny; przewodniczący lokalnego oddziału Związku Artystów stwierdził, że dyrektor samarskiego Muzeum Sztuki zajmuje się ideologiczną dywersją i demoralizacją narodu rosyjskiego; wskutek tych akcji Anetta Bass zmuszona była zdjąć z wystawy większość rosyjskich eksponatów.

Nadal jednak wspierała rozmaite inicjatywy artystyczne. Jej dziełem jest stworzenie we wsi Szyriajewo filii samarskiego muzeum, poświęconej XIX-wiecznemu malarzowi Ilji Riepinowi, ponieważ to w tej wsi namalował on słynny obraz *Burlacy na Woldze*. Anetta Bass od początku też wspierała organizowane w Szyriajewie Biennale Sztuki Współczesnej – w tym roku odbyła się dziesiąta odsłona przedsięwzięcia, którego twórcami, działającymi w pierwszych latach poza oficjalnymi strukturami, są artyści i kuratorzy: Roman Korżow, pełniący także funkcję dyrektora miejscowego Centrum Sztuki Współczesnej, oraz Nelli Korżowa.

Organizatorzy co dwa lata zapraszają do nadwołżańskiej wsi artystów z różnych stron świata na około dwutygodniową rezydencję, podczas której mają oni za zadanie przygotować obiekt bądź działanie artystyczne, korespondujące z ideą przewodnią danej edycji Biennale. W tym roku brzmiała ona: „Likowanie/Glee” (najlepszym chyba przekładem tego słowa na polski jest „radowanie się”); w ten sposób kuratorka Nelli Korżowa sugerowała uczestnikom możliwość „zbadań stanów radości, przejawiającej się w ruchu ciała, dźwięku”, a czerpanej ze zbliżenia do natury. Niektóre z tematów zadanych uczestnikom poprzednich Biennale odsyłały do kontekstu społecznego, np. temat sprzed dwóch lat brzmiał: „Cash”. Tegoroczne hasło można było odebrać jako próbę odwrócenia uwagi artystów od kwestii politycznych, co mogłoby wskazywać na asekuracyjną postawę organizatorów. Ale można też spojrzeć na ów zadany temat jak na sprawdzian: w jakim stopniu współcześni artyści są w stanie odejść od dyskursów kulturowych, polityczno-społecznych, i przenieść się w krainę „likowania”, czyli czerpania radości z przebywania w miejscu oddalonym od wielkomiejskiej rzeczywistości? Zwłaszcza gdy są to artyści uprawiający sztukę performansu. A trzeba tu dodać, że zasadą Biennale jest niepozostawianie trwałych śladów w przestrzeni wsi i jej okolic, stąd zapotrzebowanie na sztukę efemeryczną.

Pierwszy performans rozpoczął się już na statku wiozącym gości i obserwatorów, mających wziąć udział w tzw. Nomadic Show, podczas którego widzowie w ciągu jednego dnia podążają za artystami, oglądając stworzone przez nich akcje bądź obiekty. Performans nosił tytuł: *Córka Wołgi, moja Rasa Rekha*. Artystka z Indii, Piyali Gosh, ubrana w czarne sari, przechodząc między pasażerami statku ciągnęła za sobą długą, białą tkaninę przypominającą welon, a następnie malowała na niej czarną farbą (którą wcześniej rozcieńczyła w wodzie zaczerpniętej z Wołgi) wzory, będące przedłużeniem jej spontanicznych ruchów. Powstało coś w rodzaju choreograficznego rysunku, nie podporządkowanego narzuconym regułom, lecz wynikającego z wewnętrznych impulsów artystki. „Rasa Rekha” bowiem w ujęciu Piyali Gosh to praktyka, w której artysta za pośrednictwem fizycznego aktu rysowania dociera do swej emocjonalnej istoty. Po przybyciu do przystani w Szyriajewie, artystka przy pomocy widzów przeniosła na brzeg Wołgi wielometrową tkaninę, rozłożyła ją na piasku i zanurzyła w wodzie, tak że stała się ona jakby inną rzeką, wpadającą do Wołgi. Może Gangesem?

Osobisty, poetycki performans Piyali okazał się jedynym zdarzeniem Biennale, w którym dokonało się – za pośrednictwem gestu artystycznego – symboliczne zbliżenie sztuki do natury. Do tego problemu próbował podejść – jednak na zasadzie negacji – Andriej Kuzkin; w performansie zatytułowanym *Objawienie przyrody, albo 99 pejzaży z drzewem w tle*, widzowie obserwowali wychodzących na brzeg oddalonej wysepki nagich performerów, którzy stawali głową w dół w wykopanych na plaży dołkach. Performans ten ujawniał niemożność realizacji ludzkich marzeń o połączeniu z naturą. I Kuzkin jako jedyny artysta sproblematyzował ten temat.

W innych działaniach ta więź okazała się problematyczna, może nawet wbrew intencji artystów. Temat radości podjęli w sposób dosłowny, a zarazem ironiczny – w zgodzie z tradycją persyflaży albo rosyjskiego stiobu, żartu z elementami sarkazmu – młodzi rosyjscy artyści z Samary: Oleg Zacharkin, Kirill Jakunin i Maksim Jakunin. W happeningu zatytułowanym *Kompleks Radości* stworzyli interaktywną instalację, nazwaną Maszyną Radości: na łące, między wiejskimi domami ustawili słupy-totemy pomalowane w kolorowe wzory, przyozdobione równie kolorowymi wstęgami. Uczestnicy Nomadycznego Show przechodzili między słupami (podczas gdy z głośników dobiegała muzyka popowa z lat dziewięćdziesiątych), by trafić na rodzaj podestu, przypominającego szafot. Następnie każdy z chętnych był spychany z podestu-szafotu i upadał na rozłożone na ziemi materace. Po doświadczeniu przyjemności miękkiego upadku, wychodząc z terenu gry, trafiało się na mówiącą maszynę – kolorową kartonową budkę wielkości bankomatu. Wydobywający się z niej głos informował, że „za wszystko w życiu trzeba będzie zapłacić” i żądał gotówki.

Na przeciwnym biegunie emocjonalnym usytuowali się amerykańscy artyści z Chicago, z połączonych grup Antibody Corporation i Burning Orchid. W performansie zatytułowanym *Chichot* śmiech radości stopniowo zamieniał się w potworny, maniacki, wzmocniony głośnikami rechot. Performans, który równie dobrze mógłby zostać przedstawiony w miejskim, może wręcz queerowym klubie z uwagi na nieoczywistą tożsamość i niezwykłą powierzchowność jego wykonawców, zdumiewał oglądany w pustej wiejskiej chałupie. I prawdopodobnie przez ten kontrast wywołał największe zainteresowanie i poruszenie nie tylko pośród przybyłych z Samary obserwatorów, ale też wśród widzów miejscowych.

Artystki z Rosji, Wielkiej Brytanii i Łotwy (Natalia Wikulina, Anya Charikov-Mickleburgh, Anna Mochowa, Natalia Skobiejewa) przygotowały „transkulturowy projekt” – operę obiektów i ludzi *Szybolet* (według Kopalińskiego, szybolet to „hasło rozpoznawcze, zwłaszcza zawierające zgłoskę albo wyraz, których cudzoziemiec – obcy, nieprzyjaciół – nie potrafi wymówić”). „Opera”, zrealizowana w przestrzeni wiejskiego domu przy użyciu instalacji wideo, pośród wiejskich sprzętów, eksponowała dziwne dźwięki i obrazy, zawierające jednak, choć dobrze ukryte, elementy otaczającej rzeczywistości (na przykład przetworzone dźwięki fletu, na którym grało miejscowe dziecko).



Wbrew kuratorskim sugestiom, podczas Biennale nie zabrakło działań odsyłających do kwestii polityczno-społecznych, jak performans Olesi Mund z Estonii *Alien-nacja*. Artystka w tworzonej od lat w serii „oddychających rzeźb” porusza temat pogranicznego, „nieostrego” bytowania Rosjan na terenach krajów, które wyłoniły się z dawnego Związku Radzieckiego; jej zdaniem, przedstawiciele „nie-nacji” stali się szarą, prawie niewidoczną masą, funkcjonującą pokątnie, w szczelinach, zakamarkach rzeczywistości. W Szwajcarii zaplątana w półprzezroczystą folię artystka długo wyswobadzała się z niej, by wskoczyć do stawu i przepłynąć go. Ta akcja mogłaby jednak odbyć się gdzie indziej, a nawet – gdziekolwiek. Podobnie jak performans znanego w świecie artysty z Kazachstanu Erbossyna Mieldibekowa, poświęcony kultowi prezydenta tego kraju, Nursułtana Nazarbajewa.

Biennale zatem postawiło pod znakiem zapytania kilka kwestii, w tym ideę czerpania radości ze zbliżenia do natury. Nelli Korżowa podczas dyskusji organizowanych w miejscowym klubie (kuratorem programu dodatkowego był w tym roku Wiktor Miziano) wielokrotnie powracała do pytania: czy sztuka musi być polityczna? Rzecz jednak w tym, że performans czy sztuka instalacji, rozwijające się od lat sześćdziesiątych XX wieku, tworzone były przez artystów działających przede wszystkim w obszarze kultury miejskiej, wchodzących w dyskurs społeczny, polityczny, kulturowy. Performans jest sztuką w znacznej mierze kontekstualną, dyskursywną, a nie kontemplacyjną. Inna rzecz, że być może współczesna sztuka

krytyczna, interpretująca świat, a nawet dążąca do jego zmiany, wyczerpuje się dziś, podobnie jak kilka dekad wcześniej sztuka kojarzona z utopią powrotu do natury. A dodać jeszcze trzeba, że, jak zauważył podczas dyskusji brytyjski kurator i dyrektor muzeów (m.in. w Sztokholmie, Tokio, Istambule) David Elliot, nawet natura dziś jawi się jako konstrukt, rezultat naszych wyobrażeń.

Jeśli jednak jedną z kluczowych idei współczesnej sztuki było (i do pewnego stopnia jest nadal) odejście od tworzenia przedmiotu na rzecz tworzenia relacji, to idea ta zrealizowała się we wspomnianym Nomadycznym Show, podczas którego artyści, obserwatorzy, także miejscowi, zapoznawali się z rezultatami Biennale, wędrując przez cały dzień po okolicy, począwszy od przystani rzecznej, następnie wzdłuż rzeki, między domami w malowniczej dolinie Gór Żygulowskich, by wspiąć się na górę i zejść do starych sztolni. Na zakończenie programu we wspomnianym klubie, pozostałości po epoce socjalizmu, odbył się koncert. Muzycy z Moskiewskiego Ansamblu Muzyki Współczesnej (MASM) wykonali utwory przedstawicieli amerykańskiej awangardy: Philipa Glassa, Johna Cage’a (*Living Room Music*) oraz Federica Rzewskiego (*Coming Together*). Zwłaszcza dwa ostatnie utwory wywołały prawdziwy entuzjazm słuchaczy. I tak oto sztuka rozumiana jako dzieło stała się źródłem prawdziwego „likowania/glee”. ■

¹ Atakowanym przez Władimira Majakowskiego i innych futurystów w słynnym manifestie *Policzek gustowi powszechnemu* (1912).

KATARZYNA TÓRZ

OPERACJA NA OTWARTYM SERCU

Teatr Susanne Kennedy

Katarzyna Tórz – absolwentka filozofii UW. Od 2008 programerka Malta Festival Poznań, pomysłodawczyni tematycznego nurtu Malta – Idiomy. Współredaktorka książek: *Polityka wyobraźni – scena flamandzka* (2011) i *Granice wykluczenia. Pomiedzy estetyką a etyką* (2012). Redaktorka książki Tima Etchellsa *Tak jakby nic się nie wydarzyło. Teatr Forced Entertainment* (2015). Pracuje nad monografią Gisèle Vienne.

Volksbühne Berlin i Theater Rotterdam

WOMEN IN TROUBLE

tekst i reżyseria: Susanne Kennedy, scenografia: Lena Newton,
kostiumy: Lotte Goos, światło: Rainer Casper,
video: Rodrik Biersteker, dźwięk: Richard Janssen,
premiera: 30 listopada 2017 w Berlinie

Münchner Kammerspiele

DIE SELBSTMORD-SCHWESTERN / THE VIRGIN SUICIDES

według powieści Jeffreya Eugenidesa

reżyseria: Susanne Kennedy, scenografia: Lena Newton,
kostiumy: Teresa Vergho, video: Rodrik Biersteker,
światło: Stephan Mariani, dźwięk: Richard Janssen,
dramaturgia: Johanna Höhmann,
premiera: 30 marca 2017

Dla Susanne Kennedy wpadanie w amok może nie różnić się niczym od pójścia do biura i wypicia porannej kawy. Bo czy maski, które nosimy w codziennym życiu, nie przypominają tych, które przylegają do twarzy performerów w jej spektaklach? A my sami, czy nie zachowujemy się jak kukły, podmioty, tylko częściowo władne decydować o swoim losie, łatwo godzące się na kompromis i zamknięcie w bańkach małej stabilizacji? Centralnym tematem teatru Kennedy jest rodzina – wspólnota jednostek, na mocy umowy społecznej dzielących życie i sprawnie realizujących jego procedury. Bohaterowie jej spektakli wyglądają jak typowi przedstawiciele klasy średniej. Są biali, zrównoważeni, a może już trochę martwi. Noszą standardowe ubrania jak z przeciętnego wysyłkowego żurnala. *Jedermannen*. Ale pod tą powłoką drży od tłumionych neuroz realne ciało. Kennedy bada procesy, pod wpływem których małe życie traci równowagę i ujawnia to, co wymyka się racjonalności.

Urodziła się w 1977 roku we Friedrichshafen, jej matka jest Niemką, ojciec Anglikiem. Studiowała teatrologię w Niemczech i we Francji, potem wyjechała na studia do Hogeschool voor de Kunsten w Amsterdamie. Punktem wyjścia jej spektakli są istniejące teksty i hiperteksty kultury. Czasem sięga po sztuki teatralne (wystawiała między innymi Sarah Kane, Mariusa von Mayenburga, Endę Walsha, Elfriede

Jelinek, a jej debiutem była własna wersja *Marii Stuart* według Schillera, którą nagrodzono Top Naeff, najważniejszą nagrodą studencką w Holandii), innym razem po filmy (*Przekleństwo niewinności* Sofii Coppoli na podstawie powieści Jeffreya Eugenidesa czy *Warum läuft Herr R. Amok* Rainera Wernera Fassbindera i Michaela Fenglera). Kiedy w 2011 roku Johan Simons został dyrektorem Münchner Kammerspiele, zaproponował jej pracę nad adaptacją powieści Horace'a McCoya *Czyż nie dobija się koni*. Później powracała do tego teatru kilkakrotnie: z *Czyśćcem w Ingolstadt* na podstawie sztuki Marieluise Fleisser (za spektakl otrzymała w 2012 od magazynu „Theater heute” nominację dla najbardziej obiecującego reżysera roku, a pokaz w 2014 roku na Berliner Theatertreffen uczynił z niej gwiazdę młodego niemieckiego teatru), *Warum läuft Herr R. Amok* (w 2015 roku prezentowanym także na festiwalu Dialog we Wrocławiu) czy z ostatnim – *Die Selbstmord-Schwester / The Virgin Suicides*.

Szkole w Amsterdamie – a konkretnie: programowi, będącemu unikalnym połączeniem tańca i aktorstwa – zawdzięcza otwartość na pracę z ciałem i potrzebę pójścia dalej, kwestionowania granic pomiędzy byciem tancerzem, performerem i maszyną. Jej praca nad tekstem polega na wydobywaniu z niego esencji, dlatego dialog pochodzący z oryginalnego dzieła zostaje ograniczony do minimum, tak żeby słowo stało się nośnikiem niepokoju, który przenika jej świat sceniczny. W 2014 roku wyreżyserowała *Pelikana* Augusta Strindberga. W tej historii skupiła się na sile tabu – opowiedziała o matce, która nie troszczy się o swoje dzieci, sprawia, że czują się wiecznie głodne i nienasycone. Ma na koncie także projekty realizowane w przestrzeniach nieteatralnych. W 2015 roku, w ramach Ruhrtriennale pokazała *Orfeo. Eine Sterbeübung*, własną adaptację opery Monteverdiego. Przystawienie przypominało *parkour* w zaświatach. Po wejściu do wagonika hutniczej kolejki widzowie byli zabierani w niepokojącą, oniryczną podróż po surowych pomieszczeniach przemysłowego kompleksu PACT Zollverein, w których spotykali się oko w oko ze zmultiplikowanymi wersjami Eurydyki i w kolejnych odwiedzanych pokojach wkraczali w inną, za każdym razem coraz bardziej intensywną pustkę.

Susanne Kennedy w 2017 roku otrzymała Europejską Nagrodę Teatralną w kategorii „Nowe Rzeczywistości Teatralne”. Obecnie mieszka w Berlinie. W nowej erze Volksbühne pod dyktando Chrisa Dercona, w sezonie 2017/2018, była jednym z członków rady programowej i zrealizowała tam *Women in Trouble*. Pomimo niedawnych zmian w kierownictwie (w kwietniu 2018 roku Dercon przestał pełnić swoją funkcję), reżyserka nadal związana jest z teatrem przy Rosa Luxemburg Platz. W przyszłym sezonie odbędzie się tam premiera *Coming Society*, nad którym pracuje



wspólnie z artystą wizualnym Markusem Selgiem. Nota programowa informuje, że spektakl to zaproszenie publiczności „do podróży w czasie, odbycia *rite de passage* i wyobrażenia sobie sfery gdzie łączą się natura, matematyka i duchowość”. Ma opowiadać o społeczeństwie przyszłości, „które chce przekroczyć samo siebie i wejść na kolejny poziom ewolucji”. Susanne Kennedy poprzez teatr szuka sposobów, żeby dać wyraz swoim przeczuciom dotyczącym zmieniającej się rzeczywistości, kształtu, w jaki się przeistacza. Choć bliskie są jej pytania o przyszłą postać człowieka, relacje z otaczającym światem, odpowiedzialność za jego katastrofalny stan – po swojemu problematyzuje krytyczny ton, towarzyszący wielu posthumanistycznym debatom. Obserwowane zmiany – związane z rosnącą, wymykającą się spod kontroli rolą technologii, desubiektywizacją człowieka, nowymi modelami społecznymi czy cyborgizacją życia są w równej mierze niepokojące i ciekawe. Kennedy ma niezwykle teatralny instynkt wyczuwania napięć, jakie zmiany te powodują w ciele, we wspólnocie, w identyfikacji własnych pragnień, i przekuwania ich w fascynujące dynamiką i poczuciem niesamowitości obrazy sceniczne.

Kennedy zajęta przyszłością, zwraca się jednak ku przeszłości i potencjałowi, jaki tkwi w archaiczności teatru. Interesuje ją transgresyjna moc rytuału i maski, która skrywa inną tożsamość, stając się emblematem tajemnicy tego, kim/czym może stawać się człowiek. Twierdzi, że „na scenie możemy oglądać ludzi przemieniających się w różne stany i byty”

(Kennedy, *What can this...*), a my sami powinniśmy otworzyć się na przeobrażenie, możemy być „kobietą, zwierzęciem, rośliną, maszyną, częstką elementarną” (tamże). Dla Kennedy teatr „może być przestrzenią praktykowania własnego *stawania się niepostrzegalnym*, poprzez bycie na scenie” (tamże), miejscem, gdzie można „pozwolić naszym ciałom rozsypać się w tysiące fragmentów i stworzyć siebie na nowo” (Kennedy, *Healing the Self...*). W jej przedstawieniach ciało nie ogranicza się tylko do prostego: „jestem na scenie” (Ricklefs, 2017), twarz przestaje pełnić funkcję przekaznika emocji, a tekst, zamiast służyć relacjonowaniu jakiejś historii, potrzebny jest raczej, by zamarkować pole gry, które eksplorują performerzy, balansujący między różnymi stadiami własnej tożsamości i zwodzący widzów „tam, gdzie sami nie mają odwagi pójść” (tamże).

Reżyserka przyznaje, że ostatnio coraz częściej znów czyta teksty Antonina Artauda. Tak jakby czasy transformacji człowieczeństwa wymagały wyraźnych kategorii, gorącego stanowiska. Artaud przyczynił się do upadku współczesnego mu teatru upatrywał w tym, że „zerwał on z Niebezpieczeństwem” (2008, s. 78). A przecież – jak twierdził – rolą prawdziwej sztuki teatralnej musi być „burzenie spokoju zmysłów, wyzwolenie uciśnionej podświadomości, podleganie do potencjalnego buntu” (tamże, s. 64), zajmowanie się sobowtorem rzeczywistości. Teatr Susanne Kennedy nie jest bezpieczny. Niepokoi i destabilizuje. Fascynuje połączeniem precyzyjnego chłodu i gorączki – stanu wyzwającego emocje, które trudno zamknąć w codziennych, psychologicznych kategoriach, ponieważ są one symptomem głębokiego metafizycznego rozdarcia. Ponownie ożywa tu kategoria teatru okrucieństwa rozumianego jako „teatr trudny i okrutny najpierw dla mnie” (tamże). Choć nie zobaczymy tu dosłownej brutalności: „worków starannie poobcinanych uszu, nosów lub nozdrzy” (tamże) – jak obrazowo przedstawiał to Artaud – jej teatr jest operacją na otwartym sercu. Artystka pozostaje wierna przekonaniu francuskiego skandalisty, że chodzi o „okrucieństwo o wiele konieczniejsze i bardziej straszliwe, którego dopuszcza się na nas świat” (tamże). O dostrzeżenie, że „nie jesteśmy wolni. I niebo może nam jeszcze runąć na głowy. I teatr po to istnieje, by nas tego przede wszystkim nauczyć” (tamże).

Tym, co nas zniewala, są wzorce bycia kobietą, mężczyzną w relacjach: miłosnych, rodzinnych, ekonomicznych oraz przemoc towarzysząca ich performowaniu. Obserwowani z pewnego dystansu aktorzy w spektaklach Kennedy wydają, jakby odtwarzali postaci w realistycznej inscenizacji. Po chwili można dostrzec, że coś jest nie tak, brak im pełnego życia. Ich twarze szczelnie zasłaniają silikonowe maski. Emanują poczuciem opuszczenia, nieokreśloną melancholią. Wydaje się, że nerwy odpowiedzialne za emocje doznały paraliżu. Cienka plastikowa powłoka sprawia, że rysy są bardziej obłe, przeciętne. Jedyny ślad indywidualnego życia pod spodem to otwory na oczy, usta pozostają martwe, głos – uprzednio nagrany tekst – wydobywa się z głośników. Efekt jest hiperrealistyczny, a jednocześnie a realistyczny, obarczony błędem, uproszczeniem. Jak gumowe, produkowane

masowo w Chinach maski potworów, bohaterów kreskówek albo celebrytów. Łudząco przypominają pierwowzory, ale grzeszą topornością wykonania. Tak może wyglądać opuchnięta twarz po operacji plastycznej, eliminującej cielesne niedoskonałości – zmarszczki od grymasów i inne ślady świadczące o dotychczasowym ludzkim doświadczeniu.

Maski sprawiają, że postaci – choć ubrane w kostiumy i wygłaszające (w zapośredniczony przez urządzenia techniczne sposób) teksty – stają się przechodnimi reprezentacjami danych cech i afektów. To figury, których psychologiczna wiarygodność jest chwiejna i ujawnia wiele wewnętrznych person. Często są one sprzeczne, ale czy przez to nie bardziej autentyczne? Czy nasze własne życie także nie jest zbudowane na niekoherencji, nigdy nie zażegnanym konflikcie, na walce pomiędzy porządkami narzuconymi z zewnątrz i z wewnątrz? Choć koturnowe postaci przypominają „prawdziwych ludzi”, nie spełniają oczekiwań, jakie kierujemy w stronę aktora. Są niedosiężne: „mają twarze i mówią głosem, który nie jest ich. Komunikują się językiem, którego dopiero musimy się nauczyć” (Kennedy, *What can this...*) – wyjaśnia reżyserka. Niektórzy krytycy zarzucają jej, że odbiera aktorom podmiotowość, pozbawia ich godności. Kennedy przyznaje, że początkowo praca z aktorami nie była łatwym procesem. Jej współpracownicy reagowali irytacją na prośbę oddania części swojej osobowości. Z czasem jednak to zaakceptowali i dostrzegli w praktyce przekroczenia własnych przyzwyczajęń wyzwalającą dynamikę, pozwalającą na więcej wolności i eksperymentu.

Scenografia w teatrze Kennedy reprezentuje uproszczony, funkcjonalny model świata: dom/mieszkanie, bar, klinikę, kaplicę połączoną z multimedialnym studium telewizyjnym.

W *Women in Trouble* wystawionym w Volksbühne obrotowa scena wprawia w ruch sen-film, którym jest spektakl. Po bokach sceny, już w części audytorium, umieszczono dwa białe panele, podświetlane przez cały czas różnymi kolorami. Z koła wydzielono kilka pomieszczeń. Są tu: wanna, rowerek do ćwiczeń, kominek, salon, sypialnia, recepcja, sala z tomografem, pokój ze świecami. Materiały użyte do ich zbudowania rażą sztucznością – ściany pokryto pastelowymi fototapetami. To kalifornijski dom utrzymany w stylistyce *American dream*, ale zbudowany z tandetnych paneli i styropianowych ścianek o błyszczących frontach. Na elementy wystroju składają się też żaluzje i ekrany plazmowe. Dziedziniec okrągłej rezydencji wypełnia tropikalny ogród. Na początku są one iluzją – wydrukiem na ścianie, pod koniec spektaklu zyskują trójwymiarową formę sztucznych roślin. Jesteśmy w klinice LIFESPRING – „doskonałym miejscu kontemplacji i relaksu”.

Women in Trouble nawiązuje do tytułu amerykańskiego serialu, w którym kilka kobiet znajduje się w tarapatkach. Główną bohaterką spektaklu jest Angelina. U Kennedy kłopoty bohaterki się multiplikują jak ona sama – mająca wiele sobowtórów i mutująca w różnych odsłonach, zadaniach i momentach swojego życia. Ich uniformy to tenisówki, jeansy i białe koszulki z różnymi logotypami – napisami. Czasem są to slogany reklamowe, np. „Istock Getty Image”, czasem nazwy firm lub hasła filozoficzne: „Infinity”, „Revolution”.

Widzowie dowiadują się, że oglądają film, który powstał w pomieszonym umyśle szalonej kobiety. Angelina oznajmia zresztą wprost, że jest we śnie. W pierwszej scenie kobieta rozmawia z ekranem. Syntetyczny głos Siri zadaje jej banalne, systemowe pytania: jak tutaj trafiła, na jakim etapie terapii się znajduje, z czego składa się jej dieta i czy dostaje newsletter. Specjalnością kliniki jest innowacyjne leczenie raka. Na wirującej scenie przepływają obrazy: wizualizacje krwinek na monitorach i oknach, kosmos, kiczowate wygaszacze ekranów, tytuły scen (na przykład: CANCER TALK SHOW), animacje komputerowe, przedstawiające strzykawki i butelkę z jakimś mlecznobiałym preparatem, albo zbudowaną z klocków białą abstrakcyjną budowlę, przypominającą trochę scenografię przedstawienia. Oprócz aktorów i głosu Siri, komentatorem z offu jest też głos męski informujący o przebiegu akcji („they watch a film”, odpowiedź kobiety: „it's a sad movie”), czasem zadający pytania (na przykład, gdy pyta dziewczynę, co sprawia, że czuje się wesół, czy ma psa, jaki uprawia sport). Angelina jest w relacji nie tylko z sobowtórami pokazującymi jej życie, tytułowe problemy i dylematy w wielu odsłonach, ale też z matką i personelem kliniki. Aktorzy – w neutralnych kostiumach, perukach i maskach wydają się projekcjami jej umysłu, bohaterami snu, w którym przepracowuje swój smutek. Może ona sama jest *ready made*, dziełem sztuki, które tworzy z własnego życia i traum?

Scena kręci się i zatrzymuje, żeby ukazać określony mansjon, uchwycić fragment historii w statycznej ramie. To błędne koło życia i narodzin, zapętlenie, w którym zawsze powracają podobne sceny, jedynie w lekko różniących się między sobą wariacjach. Miejsce, o którym myślimy, że jest końcem, tak naprawdę jest początkiem wciąż tego samego. Powtarzają się również dialogi. Tak, jakby ktoś przewijał taśmę filmową. Poprzez zmianę światła pokoje pełnią różne funkcje. Przestrzeń jest żywą strukturą, postaci przechodzą tutaj swobodnie między pokojami. Kiedy światło się ściemnia, różowy pokój staje się sypialnią. W pewnym momencie kobieta mówi do matki: „zachowuję się histerycznie, ponieważ jestem w ciąży”, następnie wkłada koszulkę z napisem „Unreal”, siada na łóżku do tomografii i wyciąga sobie z waginy czerwony sznurek oznaczający strumień krwi. Ciało jest tutaj teatralnie spreparowane, ale wcale nie tak odległe od codziennych praktyk, jakim jest poddawane w wysoko-rozwiniętych krajach; ciało coraz doskonalsze, pozbawione wieku, aczasowe i anestetyczne. Ale nie mniej cierpiące.

Po ponad dwóch godzinach wydaje się, że wszelkie wersje interpersonalnych konstelacji zostały przetestowane, wyśniono przez bohaterkę. Świat LIFESPRING jest tak sztuczny, że się do tego przyzwyczajamy. Przecież sami z niego przychodzimy. W końcowej scenie wybrzmiewa dialog matki i córki, identyczny jak na początku spektaklu: „– Gdzie jest mój płaszcz? – Tam, gdzie go zostawiłaś”. Powtarzają się też inne pytania, ale konfiguracja postaci jest inna. Wielka scena kręci się coraz szybciej, w przeciwną, niż dotychczas, stronę. W kulminacyjnym momencie wybrzmiewa *Lacrimosa 2* Zbigniewa Preisnera (zapowiedziana tytułem i nazwiskiem

kompozytora). Kobiety stoją w różnych punktach sceny i udają śpiew. Przestrzeń się otwiera, zostają odsłonięte żaluzje, rozblaskują światła, dziedziniec staje się egzotycznym rajskim ogrodem pełnym roślin. Pompatyczność ociera się o kicz, ujawnia szwy inscenizacji, wprowadza zamęt, ale też porusza. Wreszcie machina teatru się zatrzymuje. Choć koło życia i śmierci ustaje, po wyjściu z teatru rytm, który wytworzyło, silnie rezonuje. Rzeczywistość faluje, a jej elementy stają się płynne i nawracające (por.: *Women in Trouble*, 2017).

W podobny stan wprowadza *Selbstmord-Schwester* / *The Virgin Suicides* z monachijskiego Kammerspiele. Tutaj transowość spektaklu jest wyjątkowo intensywna, choć scena, w przeciwieństwie do berlińskiej, pozostaje statyczna. Jesteśmy w środku kolorowego obrazu, który wygląda jak audiowizualna świątynia. Jej obramowanie tworzą konstelacje ekranów – ich rząd, zwieńczony łukowatym sklepieniem, umieszczono nad sceną, dwa wielkie podłużne wyświetlacze symetrycznie obejmują pole gry, towarzyszą im mniejsze video-walle umieszczone obok. Kwadraty i prostokąty segmentują przestrzeń, pokrywają także podłogę. Z perspektywy widowni wygląda to jak op-artowy labirynt. Psychodeliczne wrażenie potęgują kolorowe treści wyświetlane na ekranach, sztuczne kwiaty, światełka i neony, tworzące w ustawionych gablotach fluorescencyjne instalacje. Świat na scenie jest tak inny i zjawiskowy, że nie można oderwać od niego oczu.

„The goal of this trip is ecstasy” – mówi spokojnie głos z offu. Należy do awatara, który wtajemnicza nas w poszczególne etapy transformacji: śmierć, zagubienie, uwielbienie. Na umieszczonych nad sceną na ekranach wyświetlane są napisy: NIEPOKÓJ, POŻĄDANIE, GNIEW, ZWĄTPIENIE, INERCJA. W drodze do ekstazy – transformacji obejmującej trzy fazy: śmierć/opuszczenie, zagubienie, uwielbienie – towarzyszyć będą szamani. Każdy z nich reprezentuje jedną z pięciu siostrz Lisbon z opowieści *Przekleństwa niewinności*. Aktorzy ubrani są w białe nocne koszule, noszą maski lalek o nadnaturalnie wielkich niewinnych oczach postaci z mangi, z dekoracyjnymi kwiatowymi wiankami na głowach. To prze-rysowane twarze dziewcząt, które jeszcze mają nadzieję, że życie będzie piękne, wypełnione miłością i marzeniami. Wyglądają jak grupa sobowtórów, uczestników tajemnego stowarzyszenia, które zebrało się, by odprawić rytuał.

Uczestniczymy w podróży do świata nastolatek, które popełniły samobójstwo. W powieściowej rzeczywistości (a potem ekranizacji Coppoli) wychowywały się one na amerykańskich przedmieściach w przeciętnej rodzinie. Kennedy nie interesuje społeczny realizm, ale głęboka introspekcja w życie wewnętrzne bohaterek. Nie odtwarza rodzajowych scen, kreuje kolektywną sytuację bycia świadkiem duchowego procesu, który doprowadził je do tego czynu. Wizerunki kobiet oscylują między dojrzałością a niedojrzałością, archetypami a konkretnymi reprezentacjami. Podłoga sceny wyklejona została kolorowymi przedstawieniami realistycznych anatomicznych rycin. Na ekranach wyświetlane są animacje komputerowe, fragmenty współczesnych *selfie*-filmików z YouTube’a, gdzie młode dziewczyny prezentują

kosmetyki, opowiadając o swoim życiu. Bohaterka jednego z klipów mówi: „I don’t care if you like it. Who cares?”. Jednak najbardziej przejmującą reprezentacją kobiety, a zarazem symbolem głębokiej transformacji i odrodzenia, jest leżące w głębi sceny na katafalku ciało. Jest nagie, znieruchomiałe pod szklaną pokrywą. Moment deziluzji następuje, kiedy do martwej kobiety podchodzi jedna z siostr-szamanów, dotyka skóry i zdejmuje z niej powłokę pokrywającą całe ciało. Ponieważ wszystko dzieje się zbyt daleko od widowni, nie jestem pewna, czy widzę lalkę, czy aktorkę ubraną w hiper-realistyczny pancerz. Przestaje to mieć znaczenie, ponieważ aktor (poza)ludzki znajduje się na chwilę w nowym stanie skupienia. Jak w innej scenie, kiedy starzec-szaman wyjmuje z gabloty pulsujące czerwonym światłem plastikowe serce z pociętymi arteriami, przypominające te z sakralnych obrazów. Trudno wyobrazić sobie coś bardziej sztucznego. Jednak gest ten ma moc misterium.

W kulminacyjnym momencie spektaklu siła rytuału staje się realna. Szamani mruczą transową melodię, obracają się w koło. Rodzina jest modelem, który unaocznia egzystencjalną pustkę. Jak tragedia domu Lisbon była wyparta przez społeczność ich miasteczka, tak my robimy wszystko, żeby ukryć zakłócenia i rysy własnego życia. W audiowizualnych projekcjach nakładają się pejzaże, domy, twarze dzieci, codzienne czynności, wizerunki awatarów. Wszystko to są przedstawiciele treści pragnień, przeżyć, ślady doświadczeń. Reżyserka wkracza w pole reprezentacji, a nie tylko używa jej do zobra-zowania historii. Wyrusza z widzami i aktorami w podróż, by wspólnie poddać się halucynacji na temat człowieka. Artystka, zastanawiając się, jaka może być jego/nasza nowa postać, dopuszcza możliwość, że będzie ona piękna w sposób, którego w ogóle nie jesteśmy w stanie sobie wyobrazić. Ten nowy stan nie musi oznaczać obcości, wytwarza raczej nowy rodzaj relacji, do których badania teatr nadaje się najlepiej. To tutaj – w konkretnej przestrzeni sceny, światła i rekwizytów – odbywa się seans o tym, co nieuchwytnie. ■

Bibliografia:

- Artaud, Antonin, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2008.
- Kennedy, Susanne, *What can this 2,500-year-old-theatre ritual now bring forth?*, <https://www.volksbuehne.berlin/en/news/2472/susanne-kennedy-what-can-this-2-500-year-old-theatre-ritual-right-now-bring-forth> [dostęp: 1 VIII 2018].
- Kennedy Susanne, *Healing the Self. Healing the World. The protagonist without organs*, <https://bff.berlin/site/assets/files/1296/exorcism.pdf> [dostęp: 1 VIII 2018].
- Ricklefs, Sven, *Porträt einer Künstlerin, die Theater macht*, „BR” 5 XII 2017, <https://www.br.de/themen/kultur/susanne-kennedy-portrait100.html> [dostęp: 1 VIII 2018].
- Women in Trouble / Vermessung der Volksbühne*, „YouTube.com” 13 X 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=vgmVdSVJmhY> [dostęp: 1 VIII 2018].

SUSANNE KENNEDY

NIESKOŃCZONA GRA W STAWANIE SIĘ

Chcę nauczać myśli, która wielu ludziom da prawo wykreślić się – wielkiej idei hodowli (Nietzsche, 2011, s. 440)

Na początku był ON. Człowiek jako miara wszechrzeczy, tak, by mógł panować nad rybami morskimi, nad ptactwem powietrznym i nad wszystkimi zwierzętami pełzającymi po ziemi.

Oddzielił się od tańca i recytacji greckiego chóru; wypowiedział słowo „JA”: to narodziny bohatera tragicznego. Następnie wyruszył na podbój ziemi i jej mieszkańców. Siebie ogłosił „własnym ja”, a wszystko pozostałe – „innym”. Ogłosił się bytem racjonalnym i myślącym i opowiadał na scenie o swoich przygodach: podbijaniu dzikich i zabijaniu zwierząt.

Monolog imperialisty o uniwersalnej kondycji ludzkiej był wspnianiały: opowiadał nam, jak został stworzony na obraz i podobieństwo Boga. To ON uczynił go podmiotem, organizmem – tragicznym Adamem, wygnanym z raju, bo został uwiedziony przez Ewę. Bohater krzyczy, łka, błaga, porusza widownię do łez. Widzą w nim siebie! Oklaskom nie było końca. Krytycy rozpyliwali się w zachwytach.

Wtem! W samym środku przedstawienia twarz naszego bohatera się wykrzywia, słowa stają się niewyraźne, niezrozumiałe, dotąd silne i zdecydowane ruchy stają się nagle słabe i pozbawione życia. Z daleka słychać krzyk, ale źródłem tego krzyku jest jego własna klatka piersiowa. Jego oczy wywracają się do wnętrza głowy i nagle rozpryskuje się w tysiące odłamków!

Jego twardy skórzany pancerz rozsypał się w proch, a on sam przemienia się teraz w ciało pozbawione organów. Przerażeni widzowie wstrzymują oddech. Muszą patrzeć na dionizyjską kastrację.

„Żaden organ nie ma stałej funkcji ani miejsca... Wszędzie kielkują narządy płciowe... Odbytnice otwierają się i zamykają... Całe ciało zmienia barwę i gęstość...” (Burroughs, 2012, s. 13).

Nasz bohater przechodzi przez „stawanie-się-kobietą, stawanie-się-dzieckiem; stawanie-się-zwierzęciem, rośliną albo minerałem; wszelkiego rodzaju molekularne stawania się, stawania-się-cząstkami” (Deleuze, Guattari, 2015, rozdz. 1730). W końcu staje się niedostrzegalny. Jego stawanie się jest nieskończone i nie ma kresu. Przedstawienie wciąż trwa. Godziny zmieniają się w dni, tygodnie, lata.

Środek sceny wydaje się pusty, ale na jej krawędziach coś się porusza i chichocze. Dziwne istoty, ludzkie i nieludzkie, kłębią się w kulisach. Powoli wychodzą z lewej i prawej.

Mówią głosami i twarzami, które do nich nie należą. Poruszają ciałami wyposażonymi w macki, czułki i ogony, czołgają się i fruują, a czasem są zdalnie sterowane. Porozumiewają się w językach, których musimy się dopiero nauczyć.

Głosy na scenie miażdżą dobrze znany rytm. Wyją, wibrują albo trwają w dojmującej ciszy. Te istoty przeprowadzają egzorcyzm. Egzorcyzmowany jest człowiek.

Istoty umieszczają naszego bohatera – w każdym razie to, co z niego pozostało, a raczej to, co z niego nie pozostało – jeszcze jeden, ostatni już, raz na stole sekcyjnym, żeby przebudować jego anatomię.

Prowadzą następujący dialog:

- Człowiek jest chory, ponieważ jest źle skonstruowany.
- Trzeba się zdecydować obnażyć go, by wyskrobać mu to mikroskopijne żyjątko, które świerzbi go śmiertelnie, boga
a wraz z bogiem
jego organy (Artaud, 2011, s. 20).

Nasz Bohater, który nie jest już bohaterem, odpowiada radośnie:

Zwiążcie mnie jeśli chcecie,
ale nie ma nic bardziej bezużytecznego niż organ.

Kiedy stworzycie mu ciało bez organów,
uwolnicie go wówczas od wszelkich automatyzmów
i przywróćcie prawdziwą wolność.

Wówczas znów nauczycie go tańczyć na opak
niczym w szale zabaw ludowych
i to na opak będzie dlań właściwym miejscem (tamże).

Kilku psychoanalityków, którzy zostali jeszcze na wyciem-
nionej widowni, pokrzykuje: „Zatrzymaj się, znajdź własne
«ja»!”, ale ich rozpaczliwe krzyki w końcu wygasają.

Ciało bohatera roztrzaskało się na rój odłamków. Wciąż jest
w trakcie stawania się – to już nie „on”, tylko „ona” albo „ono”.
On lub ona lub ono rozwija ciało pozbawione organów. Ciało,
które stało się częścią wszystkiego innego, czy to zwierzę, czy
roślina, czy robot.

To radosne wydarzenie. Nie potrzebuje już głosu, żeby
nam opowiedzieć, jak zabił własnego ojca i poślubił matkę.
Nie potrzebuje już twarzy, wypłakującej jego tragiczne łzy.
Kompleks rozpułnął się w gorącym powietrzu teatru.

On/Ona/Ono jest niewidoczny/a/e. On/Ona/Ono nie jest już
człowiekiem, nie ma już „ja”, o którym by można mówić. On/
Ona/Ono chce wydobyć z siebie słowa „Być albo nie być”, ale
tych słów nie da się już wypowiedzieć.

Natura poszła swoim torem i pogrążona w delirium widow-
nia zaczyna rozumieć mroczną prawdę: nie ma już oddzie-
lenia! Ciało na scenie nie ma granic, bo zawsze jest częścią
czegoś innego. A widzowie zostają zmuszeni do oglądania
procesu jego transformacji.

Szerzy się zamieszanie: gdzie konflikt uczuć? Co to za dziw-
ne zdarzenie sceniczne? Gdzie nasz bohater?

Coraz więcej ludzi wychodzi z teatru. Niektórzy w geście
protestu trzaskają drzwiami.

Teraz dotarliśmy do sceny, w której nasz bohater zaczął się
mieszać z innymi ciałami, istotami, bytami i siłami na scenie
i poza nią.

To schizofreniczne!

Budzi się przerażająca świadomość: nie ma żadnego
podmiotu, który by stał za tym przedstawieniem, który
by je wystawiał.

To do wytrzymania. „Zaczynaj grać!” – woła jakiś udręczony
widz. Inni się dopytują: „Jak się nazywasz? Jakiej jesteś płci?
Narodowości? A twoje zamiary? Twoje cele? Twój język?”

Ale nasz bohater nie może już odpowiedzieć ani nie chce
tego zrobić. Z rozerwanego ciała wyrrywają się promienie
światła, ptaki i zakończenia nerwowe. Bez twarzy. Bez ust.
Bez języka. Bez wątroby. Bez wnętrzości.

A jednak są dźwięki. Buczenie i warczenie. Kosmiczne
dźwięki towarzyszące temu „przewycięzeniu człowieka”.
To piękne i radosne świętowanie.

Na widowni ludzie płaczą i krzyczą, chcą zwrotu pieniędzy.
Parskają z oburzeniem: „To jakiś skandaliczny absurd!”

Słowa się zapadły, nie w nonsens, tylko w ciała, które
je wypowiadają i ich słuchają.

[...] nowego wymiaru ciała schizofrenicznego –
organizmu pozbawionego części,
który dokonuje wszystkiego przez tchnienie i natchnienie,
ewaporację i emanację fluidów” (Deleuze, 2011, s. 129).

To ciało „wyje”, mówi „językiem pozbawionym artykulacji”,
który ma więcej wspólnego z pierwotnymi formami wydawa-
nia dźwięków niż z komunikowaniem konkretnych słów.

Głębokie, preracjonalne, nieświadome siły zostają tu wydo-
byte i przemienione, żeby stworzyć coś pięknego.

Nasz rozbity na kawałki bohater rośnie i rośnie – poza gra-
nice teatru, ulicy, miasta, narodu, wszechświata i jeszcze dalej.

Nasz bohater, który przestał być bohaterem, zbliża się
do tego, co niepoznawalne i nieprzewidywalne – to wyprawa
pełna niespodzianek i napięcia. On/Ona/Ono jest sobie do cna
wierny/a/e, poruszając się przez czas i przestrzeń: to wiecznie
zmienny podmiot nomadyczny.

Tego ciała nie można już nazwać ludzkim – stało się mine-
ralem, stało się zwierzęciem, stało się wielością możliwych
nowych połączeń i afektów łączących je z innymi ciałami,
a mówiąc szerzej – z samą ziemią.

Granice i ograniczenia, na które to ciało napotyka podczas
swojego stawania się, są po prostu przez nie wchłaniane:
instytucje, granice państwowe, strefy, wieki, płcie, śmierć.
Wszystko to staje się grą – nieskończoną grą w stawanie się.

Nikt nie wie, kiedy ta gra się zaczęła, bo nie istnieje począ-
tek ani koniec.

Ta niewyczerpana gra nie jest ograniczona czasowo, a regu-
ły wciąż się zmieniają. Nasz nieskończony aktor musi się
do nich raz za razem przystosowywać.

Wszystko się porusza, wszystko się staje, kombinacje
przepływów o różnych natężeniach. Przedstawienie, które

oglądamy, opowiada o całkowitym poddaniu się. To dramat kosmiczny, obejmujący wszystko, co żyje.

W tym przedstawieniu nie ma reżysera, scenariusza, zakończenia. Są tylko niebohaterowie.

Niebohaterowie zmieniają się w toku przedstawienia.

Ciało naszego niebohatera stało się wielością i jego polifoniczne krzyki odbijają się echem w przestrzeni kosmosu.

Tymczasem na scenie maszyny i istoty zaczęły się poruszać w takt *Święta wiosny* Strawińskiego. Jak tancerze baletowi przepływają przez scenę, sypiąc na nią, jako nawóz, biały proch ze zmielonych kości. Jest wiele rytualnych gestów, do których brakuje nam klucza. Ich ruchy są skoordynowane z leżącą u ich podstaw dynamiką porządku kosmicznego i natury. Mechaniczni tancerze stali się nośnikami ukrytej siły. Halucynacja i strach. Dionizyjski taniec ożywionych hieroglifów.

Dźwięk staje się nieznośny. Jęki i płacze i śmiechy przebijają się przez język, aby dotknąć życia – właśnie to nazywają rzeczywistością.

Powoli, z wielkim wysiłkiem, jesteśmy w stanie odróżnić konkretne słowa, istoty ze sceny szepczą do widowni:

Wynajdźcie sobie ciało bez organów, nauczcie się to robić – to kwestia życia i śmierci, młodości i starości, smutku i radości. O to toczy się gra.

Kiedy jest już po wszystkim, wchodzi grupa ludzi w białych strojach ochronnych i czyści scenę. Klaszcze tylko czworo osób.

Ludzka twarz
jest pustą siłą,
połem śmierci.
[...]
po niezliczonych tysiącach lat, kiedy ludzka twarz
mówiła
i oddychała
wciąż ma się wrażenie
że nawet nie zaczęła
mówić czym jest i co wie (Artaud, 2004, s. 1534). ■

Tłumaczenie: Paweł Schreiber

Bibliografia:

Artaud, Antonin, *Le Visage Humain*, [w:] tegoż, *Oeuvres*, Gallimard 2004, s. 1534 [tłum. P. Schreiber].

Artaud, Antonin, *Skończyć z sądem bożym*, tłum. B. Banasiak, *Teatr* 2011 nr 7-8.

Burroughs, William S., *Nagi lunch*, tłum.: E. Arden, *Vis-a-Vis* Etiuda, Kraków 2012.

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, *Tysiąc plateau*, tłum. J. Bednarek, Fudacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

Deleuze, Gilles, *Logika sensu*, tłum. G. Wilczyński, PWN, Warszawa 2011.

Nietzsche, Friedrich, *Wola mocy*, tłum. S. Frycz, K. Drzewiecki, Warszawa 1911.

Kraków

JACEK MAJCHROWSKI
PREZYDENT MIASTA KRAKOWA
ZAPRASZA

BOSKA KOMEDIA

11. Międzynarodowy
Festiwal Teatralny
8—16.12.2018

TEATR ŁAZNIA NOWA – INSTYTUCJA KULTURY MIASTA KRAKOWA

dziwny
jest ten
świat

www.boskakomedia.pl

Logos of various sponsors and partners are listed on the right side of the poster.

MAŁGORZATA JABŁOŃSKA

UFORMOWANI WŁASNYMI RĘKAMI

Małgorzata Jabłońska – teatrolożka, 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 poświęconą biomechanice teatralnej Wsiewołoda Meyerholda. Współautorka książki *Trening fizyczny aktora. Od działań indywidualnych do zespołu* (2015).

Samoformacja

W czerwcu minął rok od zakończenia pierwszej edycji Programu Podyplomowej Samoformacji Aktorskiej, powołanego we Wrocławiu jeszcze w ramach Europejskiej Stolicy Kultury, a realizowanego przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we współpracy z Państwową Wyższą Szkołą Teatralną im. Ludwika Solskiego Filią we Wrocławiu (obecnie: Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie Filia we Wrocławiu) i dzięki współpracy z Foundation For Performing and Visual Arts. Opiekunami merytorycznymi programu byli prof. dr hab. Elżbieta Czaplińska-Mrozek, prorektor PWST Filii we Wrocławiu, oraz Jarosław Fret – dyrektor Instytutu im. Jerzego Grotowskiego. Projekt ten, adresowany do absolwentów wrocławskiej szkoły, zakładał „finansowe oraz merytoryczne wsparcie młodych aktorów i reżyserów, którzy chcieliby realizować własne przedsięwzięcia teatralne, społeczne i edukacyjne, ale nie mają na to środków ani miejsca”¹. W ramach programu zakwalifikowani absolwenci otrzymywali wsparcie finansowe w wysokości dwudziestu tysięcy złotych, dostęp do infrastruktury zarówno szkoły teatralnej, jak i Instytutu Grotowskiego, cykl szkoleń z zakresu zarządzania projektem, organizacji produkcji teatralnej, pisanie wniosków i obsługi grantu, a także opiekę merytoryczną w postaci mentoringu prowadzonego przez wybranych doświadczonych twórców i pracowników kultury.

Jak w rozmowie wyjaśnił Jarosław Fret, pomysłodawca programu, każde ze słów tytułowej formuły ma nieprzypadkowe znaczenie. „Program” oznacza w zamyśle nie jednorazową interwencję finansową, ale otwarcie współpracy, która trwa co najmniej rok. Wszystkie projekty były konsultowane zarówno we wstępnej fazie konkursowej, jak i później, w czasie realizacji, kiedy młodzi twórcy napotykali problemy – nierzadko praktycznej natury, takie jak wymogi prawa autorskiego, księgowe zawiłości rozliczeń projektu czy konieczność sporządzenia techniczne adekwatnego ridera. „Podyplomowa” – bo pojawia się w kontekście całego systemu kształcenia w wyższej szkole artystycznej. Punktem wyjścia programu było pytanie o to, w jaki zestaw umiejętności szkoła wyposaża swoich absolwentów, stających w obliczu rynku pracy, a jakich umiejętności w tym zestawie brakuje.

Najważniejsze słowo to jednak „samoformacja”, z naciskiem na przedrostek „samo-”. Według Freta „to propozycja oddania młodym ludziom ich własnego losu w ich ręce”. Wsparcie finansowe pozwoliło uczestnikom programu zrobić dodatkowy dyplom, pierwsze profesjonalne przedstawienie autorskie lub inną prezentację – na własnych prawach i wedle własnego pomysłu. Byli oni ponadto odpowiedzialni za realizację i produkcję swoich projektów, dzięki czemu nabywali umiejętności wykraczające poza ścisły warsztat aktora. Tu docieramy do ostatniego słowa nazwy programu, który, choć objął także absolwentów reżyserii, adresowany był przede wszystkim do aktorów. To oni podczas studiów zdobywają najbardziej czasochłonny, wyspecjalizowany, ale jednak najbardziej jednostronny pakiet umiejętności, a dyplomy muszą z konieczności dzielić z innymi kolegami z roku i rzadko mają decydujący wpływ na ich kształt. Dużo rzadziej też, niż reżyserzy czy dramaturdzy, podejmują inicjatywę samodzielnej pracy. W rozmowie Fret nie ukrywał, że wybierając projekty do realizacji, dawał pierwszeństwo tym, które proponowały coś trwałego, na przykład produkcję przedsięwzięcia artystycznego, przed pomysłami dalszego (na przykład zagranicznego) dokształcania, które były jedynie powtórzeniem paradygmatu uczelni, a nie otwarciem nowej ścieżki zawodowej.

Beneficjentami programu zostało dziewięć osób. Dwie z nich przedstawiły projekty solowe: Mateusz Grabowski – koncert i nagranie płyty piosenek absurdałnych *Melodie w przejściu*, a Marta Streker – spektakl *Ustawienia*, oparty na zamówionym w tym celu scenariuszu Krzysztofa Kopki. Spektakl miał być realizowany w Teatrze Polskim, ale tymczasem doszło do zmiany dyrekcji, zapadła więc decyzja o realizacji filmu krótkometrażowego pod tym samym tytułem. Pozostali beneficjenci postanowili współpracować, w wyniku czego powstały dwie grupy teatralne: Teatr Grupa (w programie Samoformacji Kacper Pilch i Zofia Schwinke) oraz Układ Formalny (w programie Samoformacji Grzegorz Grecas, Anna Andrzejewska, Przemysław Furdak, Adam Michał Pietrzak i Maciej Rabski). Współpraca okazała się efektywna. Grupowe projekty pozwoliły na kumulację środków finansowych (każdy wniósł do puli swoje dwadzieścia tysięcy) i działanie z większym rozmachem artystycznym i organizacyjnym. W przypadku Układu Formalnego pozyskana suma stu tysięcy złotych zapewniła kapitał początkowy, pozwalający na założenie fundacji, produkcję czterech przedstawień (*Wszyscy=bogowie we krwi*, *Piotruś Pan?*, *Traktat o androidach*, *God hates Poland i Koniec*) oraz zakup sprzętu technicznego, który wszystkie te spektakle obsługiwał. W przypadku



Teatru Grupa z zapowiedzianej trylogii udało się zrealizować dwa spektakle – powstała *Dylogia wojny*, na którą składają się *Utopia* oraz *Jakoś to będzie. O robotach*. O ile wszystkie te działania przyniosły wykonawcom doświadczenie i stały się ważnym punktem w rozwoju indywidualnej kariery zawodowej (poszerzone portfolio, większa rozpoznawalność – film Marty Streker zdobył nagrodę publiczności na 6. Festiwalu Filmów Frapujących) – to trzeba przyznać, że projekty grupowe wytworzyły dodatkową wartość. W ciągu ostatniego roku od zakończenia Samoformacji Układ Formalny wyprodukował dalsze dwa spektakle, z których *#[+##@!/? (słowo na G)* został przyjęty do eksploatacji w ramach Konkursu im. Jana Dormana, zaś spektakle Teatru Grupa są obecne w repertuarze Teatru im. Słowackiego w Krakowie. Oba teatry sformalizowały swoje istnienie jako fundacje, spodziewać się więc można, że mamy do czynienia z przedsięwzięciami długodystansowymi.

A więc wojna?

Teatr Grupa, w skład którego, oprócz wymienionych wcześniej osób, wchodzi także: Pola Błasiak, Michał Siegoczyński, Kacper Sasin, Mateusz Brodowski i Maurycy Łyczko, będąc zespołem głównie aktorskim, podejmuje współpracę z różnymi reżyserami i dramaturgami. Ich dotychczasowe spektakle dotyczą tematu posthumanizmu w aspekcie technologicznym. Punktem wyjścia dla obu przedstawień jest interakcja maszyn myślących: świadomości człowieka i bardzo szeroko pojętej sztucznej inteligencji. W *Utopii* napisanej przez Jarosława Murawskiego i Michała Siegoczyńskiego, a wyreżyserowanej przez tego drugiego, oglądamy przebieg takiej interakcji, której jedynym celem jest przyjemność swobodnego operowania danymi i poczucie wolności, jaką to daje. Nic tu nie dzieje się naprawdę, a umowność sytuacji

teatralnej zdaje się tylko potęgować to wrażenie. W kameralnej przestrzeni dominuje parawan-ekran, na którym pojawiają się głównie informacje tekstowe określające okoliczności zdarzeń, kierujące do widzów zapytania natury filozoficznej lub grające z ich percepcyjnymi oczekiwaniami („W tej scenie wszyscy są nadzy”), co robi dość silne wrażenie – jak w grach, w których niebieskim kolorem napisane jest słowo „czerwony” i mózg musi zdecydować, która informacja jest ważniejsza.

Na tym tle pojawiają się aktorzy. Nie przedstawiają jednak ludzi, nie mamy tu do czynienia z postaciami Mii (Zofia Schwinke), Paula (Kacper Pilch) i Alana (Kacper Sasin), tylko z ich wirtualnymi konstruktami, których awatarami są aktorzy. Ich werbalna nadekspresywność wydaje się odcięta od reszty ciała, sprawia, że kolejne opowieści o surfingu, szczęściu i poliamorycznej miłości w górskich okolicznościach przyrody są niewiarygodne jak afirmacje z portali społecznościowych i podrasowane zdjęcia. Swobodny przepływ obrazów i słów, memy, idee jak wirusy – gra w asocjacje prowadzona jest dla przyjemności przekraczania granic: norm społecznych, przestrzeni, a nawet przyczyny i skutku. Węglowa maszyna myśląca używa maszyny krzemowej, by zagadać brak dręczący ją w realnym życiu. Gra ma jednak konsekwencje. Z interakcji wychodzi się przemienionym zgodnie z zasadą Nietzschego: „Kiedy spoglądasz w otchłań, ona również patrzy na ciebie”. Wcale nie jest oczywiste, kto jest graczem, a kto sterowaną postacią, i czy uda się osiągnąć finał, zanim z zapomnianej rzeczywistości przyjdzie informacja, że gra skończona.

Scenariusz spektaklu *Jakoś to będzie. O robotach* w reżyserii Jana Hussakowskiego opracował Hubert Sulima na motywach tekstów wygenerowanych przez sztuczną inteligencję (programy komputerowe, aplikacje, chatboty) oraz filmu *Człowiek idealny* Jørgena Letha. Nasza przewodniczka po prezentowanym

świecie (Pola Błasiak) siedzi przed mikrofonem obok wznie- sionej na scenie platformy, przypominającej boks wystaw- niennicze. Jest gładko zaczesana, ubrana w białą lateksową sukienkę. Z rękami na kolanach, sztywna i niewzruszona, poprzez polecenia będzie kierowała działaniami pozostałej trójki aktorów (obsada *Utopii*) znajdujących się na platformie. Najpierw przedstawi się jako robot głosem rodem z konwertera tekstu na mowę Ivona, znanego ze stacji kolejowych i nawiga- cji samochodowych. „Oto istota idealna. Stoi. Patrz, jak ona stoi” – mówi narratorka i zaprogramowani przyzwyczajeniem z łatwością podążamy za jej poleceniami, równie posłuszni jak aktorzy.

Jakoś to będzie opowiada o wplataniu się w ludzkie życie kodów, które programują zachowanie. Są to nie tylko kody technologiczne, ale także kody kultury, które czynią z nas maszyny nawyku, rytuału i tradycji, bezbłędnie wykonujące polecenia. Od czasu Golema fantazujemy o istocie sterowanej tekstem, przegapiając fakt, że sami jesteśmy takimi istotami, rzadko kiedy skłonnymsi wspiąć się na poziom meta, by powie- dzieć „sprawdzam” rządzącym nami zasadom.

Inspiracja filmem Jørgena Letha kieruje uwagę na nawyk oglądania człowieka – w tym przypadku aktora, którego nie- jednokrotnie wyobrażamy sobie jak istotę idealną. Patrzymy chętnie, chcąc poznać prawdę o sobie, tymczasem, co zna- mienne, aktor jest poddany oddziaływaniu jeszcze większej liczby kodów: tekstu dramatycznego, techniki, medium teatru. „Jest aktorką. Jest obrazkiem tak jak ja” – mówi robo- tyczna bohaterka. „Radość na 5. Smutek na 3” – nakazuje, odwołując się do znanej ćwiczebnej praktyki aktorskiej, a jej polecenie jest niezawodnie wypełniane. Jeśli nawet emocją można sterować za pomocą kodu, to nasuwa się tutaj pytanie, kto jest istotą idealną, a kto robotem. Jest ono o tyle zasad- ne, że w drugiej części przedstawienia narratorka-gynoidka w spontanicznym porywie postanawia dołączyć do pozo- stałych, by podjąć się odtworzenia fabuły napisanej przez generator słów. A my, widzowie, łapiemy się na tym, że z cie- kawością śledzimy przebieg tej nieco absurdałnej historii romantycznej, rozpoznając – być może ze wstydem lub przera- żeniem – językowe maniery (nazwiska w mianowniku, nazy- wanie wykonywanych w tym momencie czynności w trzeciej osobie), którymi sami posługujemy się, tworząc opisy naszego życia na portalach społecznościowych. Kto przez kogo jest zatem programowany?

Poukładani

Układ Formalny wyprodukował wszystkie cztery spektakle z propozycji aplikacyjnej do programu Samoformacji, choć dwa z nich, *Traktat o androidach*, *God hates Poland* i *Koniec*, m.in. ze względu na techniczne skomplikowanie nie były pokazywane od czasu premiery. Tym niemniej w kwietniu odbył się w Instytucie Grotowskiego mały przegląd, będący podsumowaniem dwuletniej oficjalnej działalności zespołu, której wynikiem jest imponująca liczba siedmiu spektakli w repertuarze. Podczas przeglądu zaprezentowano: *Matka Courage krzyczy*, *Kosmetyka wroga*, *Wszyscy=bogowie we krwi*

oraz *#[+#@!?* (*słowo na G*), wszystkie w reżyserii Grzegorza Grecasa. Spośród tych czterech tylko *Wszyscy=bogowie we krwi* to spektakl „samoformacyjny”, jednak wybór pre- zentacji pozwala skutecznie zorientować się w wachlarzu technik, kierunków estetycznych i tematycznych poszukiwań zespołu.

We wszystkich spektaklach Układu Formalnego, czy będzie to oparte na literaturze, oszczędne studium przypadku rozgry- wane przez dwóch aktorów na pustej scenie (jak w *Kosmetyce wroga*), czy zespołowy *site specific* skrojony na szkolną salę i pokój nauczycielski (jak w *#[+#@!?* (*słowo na G*)), wyczuć możemy łączący je nerw – eksplorowanie tematu granicy pomiędzy normą a ekscesem, granicy, za którą jest zbrodnia, szaleństwo, granicy przyzwolenia i wpływu, konsekwencji stania z boku, ale i konsekwencji interwencji. To badanie moż- liwości wychylenia ludzkiej psychiki za granice, zza których nie ma już powrotu, czy będzie to stan niewinności, zbrodni czy upodlenia. Nie są to nigdy spektakle łatwe, ale dojrzałe, gęste, operujące świadomie zarówno muzyką wykonywaną na żywo, jak i animacją przedmiotu, kostiumem, pomyslową scenografią autorstwa Alex Aleksiejczuk, a przede wszystkim dużą plastycznością aktorów i niekiedy gorzkim, absurdał- nym humorem. Grecas mówi, że robi spektakle o tym, co go przeraża. Podkreśla, że interesuje go teatr, który zostaje z widzem na długo po zakończeniu spektaklu, z którym wraca się do domu i nosi pod powiekami przez długi czas, o którym nie można nie rozmawiać. I taką rozmowę nie tylko chce umożliwiać, ale wręcz wpisuje ją w program pokazu przed- stawienia, rezerwując dodatkowy czas po spektaklu w nad- zorowanej przez psychologa przestrzeni dialogu, stwarzając możliwość wypowiedzenia swojej prawdy ludziom, o których i do których mówi spektakl.

W ten sposób konstruowane są spektakle adresowane do młodzieży, obecnie najważniejsza gałąź twórczości Układu Formalnego, który wziął na siebie nie tylko zadanie mocnego przekazu, ale także odpowiedzialności za jakość teatru, docie- rającego do zaniedbanej pod tym względem grupy wiekowej. Od czasu doświadczenia z pierwszym spektaklem, przyjętym do realizacji w ramach Konkursu im. Jana Dormana, *#entero- restes*, formuła warsztatów poprzedzających tworzenie spek- taklu, a następnie towarzyszących pokazom weszła na stałe do praktyki zespołu. W tym celu przy tworzeniu najnowszego spektaklu *#[+#@!?* (*słowo na G*), dotyczącego problemu przemocy seksualnej wśród nastolatków, zespół zasiłowała Żenia Aleksandrowa z Grupy Edukatorów Seksualnych „Ponton”. Wyniki rozmów z młodzieżą trafiły w ręce Magdaleny Drab. Na podstawie jej znakomitego tekstu powstało widowisko podzielone na dwie części. W pierwszej widzimy trzech chłopców (Jerzy Górski, Adam Michał Pietrzak, Maciej Rabski) oczekujących na spotkanie z władzami szkoły jako sprawcy incydentu, w wyniku którego Kaja, dziewczynka z ich klasy, zniknęła bez śladu. Chłopcy próbują między sobą uzgodnić „zeznanie”. Obserwujemy, jak z każdą kolejną kwe- stią ich wyznania brutalizują się, jak perswazja, zastraszenie i nacisk kolegów wpływają na zachowania, słowa, a w końcu

nawet na pamięć. „Sama tego chciała”. „Pewnie jej się podo- bało”. „Jak się tak ubiera, to czemu się dziwi” – wykrzykują, używając obiegowych wymówek i znacząc białą kredą na ciele czarnego, pozbawionego twarzy damskiego manekina miejsca dotyku, nazwy, znaki. Na drugą część spektaklu przenosimy się do pokoju nauczycielskiego, gdzie nie mniej dramatyczną dyskusję prowadzi nauczycielka odpowiedzialna za klasę w czasie zajęcia (Paulina Mikuśkiewicz) i dyrektorka szkoły (Malwina Rusów). Jak mogło do tego dojść? Kto ponosi winę? Czy to, do czego doszło, było gwałtem? Jak można było tego uniknąć? Na żadne z tych pytań nie ma łatwej odpowiedzi, twórcy nie zaspokajają naszej potrzeby wskazania kozła ofiar- nego i siedzący przy plenarnym stole, zaproszeni do odpowie- dzi widzowie czują ciężar tej sytuacji.

Warunki wyjściowe spektaklu *Wszyscy=bogowie we krwi*, opartego na *Władcy much* Williama Goldinga w opracowaniu Agnieszki Nasierowskiej, tworzy zbudowana z ubrań i szcząt- ków ciał wyspa, na którą w wyniku katastrofy lotniczej trafia grupa chłopców (Przemysław Furdak, Jerzy Górski, Paulina Mikuśkiewicz, Adam Michał Pietrzak). Od razu zaczynają się ustalać relacje, wyłaniać strategie i osobowości – społe- czeństwo w zarodku. W tym procesie macza jednak palce dziwna postać z głębi dżungli (gościnnie Kacper Pilch). A może ta głębia to nie dżungla? Manipulacja, mobbing, prze- moc fizyczna, kłamstwo, obojętność, milczenie ze strachu – wszystkie te reakcje nie są przypisane do wyspy, lecz okazują się charakterystyczne także dla naszych codziennych relacji. Aktorzy, wychodząc z ról, przedstawiają się własnymi imio- nami i opowiadają ze wzruszającą szczerością o sytuacjach małej, codziennej przemocy, które jednak niczym się nie różnią od katastrofalnych w skutkach wydarzeń na wyspie. Spektakl jest pokazywany nie tylko w programie Konkursu im. Dormana, ale także w ramach wieczornych pokazów w szkołach „Możemy pogadać”.

Matka Courage krzyczy to najważniejszy jak dotąd, inaugu- rujący istnienie zespołu spektakl. Swobodna reinterpretacja tekstu Brechta (w adaptacji Pawła Palcata i Grzegorza Grecasa akcja została przeniesiona do Liberii lat dziewięćdziesiątych XX wieku) oparta na reportażach i wywiadach z ocalałymi, opowiada o demoralizującym wpływie wojny, która tłamsi i upadła przede wszystkim uwikłanych w nią wbrew woli – głównie dzieci. Zmiana miejsca akcji pozwala twórcom także odnieść się do tematu niesprawiedliwości stosunków Pierwszego Świata do Afryki, której kryzysów jesteśmy winni w pierwszej kolejności. W tym wstrząsającym przedstawieniu artyści posługują się w tym celu remiksami najpopularniej- szych piosenek kojarzących się z Afryką (np. *We Are The World*) i odpryskami zachodniej popkultury (kiczowaty strój Batmana) stworzonymi ze śmieci, elementów oskarżycielsko niepotrzebnych.

Ten spektakl to także ciekawe zjawisko pokoleniowe. Do współpracy Grecas zaprosił Pawła Palcata i Joannę Gonschorek z Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, na zajęciach u której jako nastolatek przechodził pierw- sze doświadczenia techniczne i egzystencjalne, ucząc się

na własnej skórze siły oddziaływania teatru. Jest to pierwszy spektakl Układu Formalnego, w którym twórcy wykorzystali język migowy nie jako dodatek, ale jako pełnoprawny środek komunikacji (wszyscy aktorzy migają, mówiąc), tak że spek- takl jest dostępny dla osób niesłyszących. Język ten, wchodząc głęboko w ciała aktorów, wyznaczył niepowtarzalny, nieco nerwowy kinestetyczny rys spektaklu, mocno oddziałujący na widzów.

Formować czy pozwolić się formować?

Podsumowując owoce przedsięwzięcia, jakim był Program Podyplomowej Samoformacji Aktorskiej, trzeba przyznać, że pierwsze wyniki są bardzo obiecujące. Skok na głębo- ką wodę niezależności dla twórców był doświadczeniem mocnym, a z perspektywy szkolnictwa artystycznego sta- nowił ciekawą propozycję uzupełnienia własnej edukacji. Roczny program jest oczywiście zbyt krótki, by w absol- wentach wzbudzić potrzebę samodzielności, jasne więc, że Samoformacja była raczej sposobem na znalezienie i wspar- cie tych, którzy takie tendencje już przejawiali. Proponuję też, by oceniając program, spojrzeć nie tylko na jakość spektakli, ale także na środowiskowy wpływ działań arty- stów będących jego beneficjentami. Pomoc finansowa miała charakter zdecydowanie edukacyjny. Dzięki przekazaniu środków w zarządzanie uczestnikom programu uruchomio- no proces samostanowienia, w wyniku którego uczestnicy stali się równoprawnymi partnerami negocjacji z uczelnią, która udostępniła im infrastrukturę, z dyrektorami instytucji, w tym teatrów. Artyści dysponujący pieniędzmi wywołali ożywienie nie tylko w zakresie produkcji spektakli, ale rów- nież wśród dramatopisarzy – powstały teksty na zamówienie, niektóre z nich opublikował „Dialog”. W sieci współpracy pojawili się uczestnicy, którzy nie przychodzą po wsparcie, ale stają się współproducentami i aktywatorami działania. Układ Formalny przyłączył się do Wrocławskiej Offensywy Teatralnej, którą wspomógł także swoim zapleczem tech- nicznym, co jest nie bez znaczenia dla środowiska teatrów niezależnych Wrocławia. Wygląda na to, że doświadczenie zdobywane przy pracy stanowiło prawdziwy ryt przejścia. Dyplom, którego jakości nie trzeba się wstydzić. Niemal wszystkie dokonania uczestników projektu zostały dostrzeżo- ne w prasie, niektóre zdobyły festiwalowe nagrody, większość pozostaje w eksploatacji, co należy uznać za duży sukces.

Program obejmował także szkolenia z zakresu przygo- towania wniosków grantowych, zarządzania projektami, PR-u oraz marketingu, co zostało bardzo pozytywnie ocenione przez uczestników. Na koniec muszę więc przyznać, że wiele (i niekoniecznie dobrze) o naszej kulturze teatralnej mówi to, iż najbardziej pożądaną przez absolwenta szkoły teatralnej jest umiejętność pisania wniosków o dofinansowanie. ■

¹ <http://www.wroclaw2016.strefakultury.pl/program-podyplomowej-samoformacji-aktorskiej> [dostęp: 31 VIII 2018].

Z twórcami teatru UKŁAD FORMALNY rozmawia MAŁGORZATA JABŁOŃSKA

PROFESJONALNI I NIEZALEŻNI

Jak siebie widzicie: jako zespół teatralny, jako kolektyw twórczy? I czy w ogóle do czegoś jest wam potrzebne takie myślenie o sobie?

PRZEMYSŁAW FURDAK: Przede wszystkim myślimy o sobie jako o grupie osób, które chcą zrobić coś razem. Trzon obecnego Układu Formalnego stanowią osoby z tego samego roku Wydziału Lalkarskiego wrocławskiej AST. Później doszły osoby z sąsiednich roczników, z ASP – stale współpracujemy ze scenografką Agnieszką „Alex” Aleksiejczuk, która jest tam doktorantką, kompozytorzy z Akademii Muzycznej – Tymek Witczak i Paweł Głosz oraz Melchior [Piotr Torchała] z Uniwersytetu Wrocławskiego, a także osoby, które myślą podobnie jak my, jak na przykład Żenia Aleksandrowa.

GRZEGORZ GRECAS: Początki tej ekipy to rok 2006. Zespół kleił się naprawdę długie lata, właściwie od rozpoczęcia studiów w szkole teatralnej. Decydujący był jednak udział w Programie Podyplomowej Samoformacji Aktorskiej. Z mojej perspektywy, jako reżysera, to jest zespół. Jeżeli proponuję gościnnego aktora, to muszę tę propozycję poddać dyskusji w zespole – co nie znaczy, że nie chcemy się otwierać. Dzięki temu, że we Wrocławiu działa Offensywa Teatralna, poznaliśmy bardzo dużo świetnych i ciekawych ludzi, z którymi chcemy pracować, co nie zmienia faktu, że aktorski trzon jest bardzo mocno ze sobą związany.

PRZEMYSŁAW FURDAK: Ten trzon pracuje też organizacyjnie. Melchior jest prezesem fundacji, ja wiceprezesem – dyrektorem programowym, czyli ogarniam terminy, pomysły na miejsca pokazów, rozmowy np. z urzędem miasta. Maciek [Rabski] pełni funkcję sekretarza i kierownika technicznego. Mamy stałą grupę siedmiorga aktorów. Grzesiek [Grecas] jest naszym etatowym reżyserem (bez etatu). Można by go nazwać, nie wiem, dyrektorem artystycznym...

GRZEGORZ GRECAS: Chyba zostaną przy reżyserii. Tak naprawdę potrzeba stwarza nasze funkcje, bo Tymek Witczak podczas obecnego przeglądu stał się też koordynatorem – zbierał terminy, woził, montował. Rzeczywistość pokazuje, że działamy na zasadach kolektywu. Ktoś jest z nami pół roku, potem go nie ma. To przykład Piotra Bublewicza, który pracował ze mną od pierwszego roku swoich studiów, zrobił z nami jeszcze spektakl *Matka Courage krzyczy*, ale zabrał go etat, więc jest w Lublinie, w Teatrze im. Andersena. Tryb projektowy jednak bardzo ukształtował nam życie. Z tego czasem jest fajna kasa, z której da się przeżyć, bo na przykład w Konkursie im. Jana Dormana to jest sto tysięcy złotych na projekt i gwarancja trzydziestu pokazów, ale czasem dostajemy mikrogrant na pięć tysięcy złotych. Każdy próbuje się więc gdzieś zahaczyć. Układ Formalny ogarniamy po pracy lub w nocy.

MACIEJ RABSKI: W Układzie każdy z nas ma jeszcze jakąś dodatkową funkcję. W pewnym sensie to jest piękno wspólnej pracy. Poznajemy teatr z różnych perspektyw i to uczy pokory. Znamy się z Grzeskiem bardzo długo, ale na próbie pozostajemy w relacji: reżyser – aktor i ja stosuję się do jego uwag. Wydaje się jednak, że działanie w offie (a używam tego określenia dla opisanego sposobu organizacji naszej pracy wolnego od wpływu instytucji) powoduje, że kiedy przychodzi do przerzucenia trzech ton piasku na scenografię, to nie ma już prezesów i dyrektorów, reżyserów czy aktorów, tylko wszyscy chwytają worki.

GRZEGORZ GRECAS: Ciągłe czerpiemy z tego dużo radości. Oczywiście, że to jest idealistyczne. Trochę zahaczaliśmy o ten temat w spektaklu *Wszyscy=bogowie we krwi* – co się może wydarzyć, kiedy grupa ludzi trafi na bezludną wyspę i mówi „zarządzmy sobie strukturę”. Oczywiście, że się na tym wywalamy i są momenty kryzysowe.

A jak się sytuujecie na mapie teatralnej? Czujecie przynależność do nurtu offowego czy jednak głównego? Macie dyplomy, a jednak pracujecie niezależnie, przyjaźnicie się, a jednak działacie w hierarchii, mówicie o specjalizacji na stanowiskach.

PRZEMYSŁAW FURDAK: Zabawne jest to, że tłumacząc swoje pytanie, zrobiłaś gest, który w języku migowym oznacza „też”. I to jest tak naprawdę to, czym jesteśmy w offie. Stoimy trochę w rozkroku. Jednak ze względu na rozmiar i zasięg działania, tworzymy małą instytucję. Po dwóch latach działalności mamy w repertuarze siedem spektakli. Teraz robimy przegląd i pokazujemy cztery z nich dzień po dniu. To dużo dla takiej organizacji, jak nasza.

GRZEGORZ GRECAS: Założyliśmy, że nie chcemy być uzależnieni od instytucji. Mówię o sobie i kilkorgu aktorach, z którymi na początku rozmawialiśmy o organizacji. Wiem, co mnie spotka w państwowym teatrze: „Fajnie, że masz pomysły, ale na starcie zrób *Czerwonego Kapturka*, bo to się sprzeda”. Jestem po kilku rozmowach z dyrektorami teatrów i poza jednym wyjątkiem spotkałem się z brakiem zaufania, niechęcią do wysłuchania moich propozycji. Niektórzy przebrzeli trzy zdjęcia i nawet nie odbyli ze mną rozmowy. Tutaj mam niezależność i chcę z tej niezależności żyć. Docelowo chcę się zajmować tylko Układem Formalnym, dlatego to musi być działanie szeroko zakrojone i profesjonalne. To nie może być jeden spektakl w roku. Robimy pięć premier w roku, co byłoby niemożliwe bez profesjonalizacji. Jestem też niezwykle upierdliwy, więc podchodzimy do pracy bardzo profesjonalnie i mam nadzieję, że kiedyś stworzymy instytucję.

PRZEMYSŁAW FURDAK: Niezależność jest dla nas bardzo istotna. Spotykam się z kolegami absolwentami na Chełmskiej

i głównym tematem rozmowy jest: „czy byłeś na castingu do makaronu albo proszku do prania?”. Marzenie, żeby złapać reklamę, która pozwoli przeżyć pół roku i czekanie na oferty. Też to robię, ale mam również coś, co jest dla mnie ważne, o czym decyduję, za co ponoszę odpowiedzialność i na co mam realny wpływ.

Porozmawiajmy o samodzielności organizacyjnej i niezależności aktora. Diagnoza braku tych cech u absolwentów szkoły teatralnej była podstawą powstania Programu Podyplomowej Samoformacji Aktorskiej. Jak to wygląda z waszej perspektywy? Jesteście wyjątkami na tle kolegów ze szkoły? Czy potrzeba niezależności wynika z jednostkowego charakteru, narodziła się w wyniku konkretnego doświadczenia? Na ile program Samoformacji był dla was w tej kwestii przełomem?

PRZEMYŚLAW FURDAK: Jeśli chodzi o mnie, to zawsze miałem taką potrzebę. I wierzę w to, co Jarek Tumidajski powtarzał nam, gdy robiliśmy *Siedem minut po północy* – podział pracy między reżyserem a aktorami powinien być równy. Nie lubię być wyłącznie marionetką w rękach reżysera. Tym bardziej, że skończyłem wydział lalkarski i wiem, że lalka potrafi spłacać figla i zrobić coś zupełnie niezamierzzonego. Odbieranie głosu aktorowi pozbawia twórców teatru możliwości obserwowania widowni. To my się z nią spotykamy w czasie spektaklu. Muszę przyznać, że mam ochotę coś wyprodukować, wyreżyserować. Nie jestem jedyny. To pokazała Samoformacja. Obok nas powstał też Teatr Grupa, gdzie działają Kacper Pilch, Zosia Schwinke i Kacper Sasin, czyli tylko aktorzy. Chyba taki był cel programu Samoformacji Aktorskiej – wyłowić i wesprzeć chętnych do samodzielnego działania. Program z pewnością pomógł, bez niego na pewno nie rozmawialibyśmy w tej chwili. Owszem, myśleliśmy o formalizacji grupy jeszcze przed jego ogłoszeniem, ale w kontekście sytuacji teatrów niezależnych w Polsce impuls finansowy jest nie do przecenienia. Wracając do początku twojego pytania: jest pewna liczba aktorów, którzy podejmują taką walkę. Podejmują decyzję o tym, że chcą też być odpowiedzialni za to, co i dlaczego mówią na scenie, a nie tylko wypowiadać to, co ktoś im nakazał. Nie krytykuję tych, którzy wybierają drogę „czystego” aktorstwa, bycia narzędziem reżysera. Podejrzewam, że ja przez swoją krnąbrność i upór niektórych zadań nie jestem w stanie zrealizować.

Czy zatem szkoła w trakcie nauki stwarza okoliczności lub daje jakieś narzędzia, żeby w tym się sprawdzić?

PRZEMYŚLAW FURDAK: Na wydziale lalkarskim już od pierwszego roku jest się odpowiedzialnym za swoje etudy. Nie tylko realizujemy założenia, które daje nam pedagog, na przykład, że w tej scenie osiągasz dany stan emocjonalny, ale jesteśmy odpowiedzialni za całość etudy. Dostajesz temat i masz wymyślić wszystko: o czym to będzie, jakiego animanta użyjesz, jak oświetlisz, jaką muzykę przygotujesz. Młodych aktorów-lalkarzy szkoli się trochę jak reżyserów, bo oni są odpowiedzialni za lalkę i za cały obraz. To na pewno

wzmocniło we mnie poczucie, że wiem, jak wygląda cały spektakl, jakich narzędzi wymaga, jakie może wywrzeć wrażenie na widzu. Choć pewnie nie w takim stopniu, jak reżyser czy dramaturg.

Jak wygląda wasza współpraca ze szkołą teatralną po zakończeniu studiów oraz programu Samoformacji?

GRZEGORZ GRECAŚ: Zaproponowaliśmy szkole porozumienie, które już trzeci rok odnawiamy. Szkoła była koproducentem mojego spektaklu dyplomowego zrealizowanego w ramach pierwszego konkursu Dormana. Wypożyczyła nam sprzęt, dała salę na próby na trzy tygodnie. Na początku podchodzili do nas jak pies do jeża, bo byłem wstrętnym studentem i chcieli mnie z tej szkoły wyrzucić. Pewnie kilka razy mieli słuszość. Ale w którymś momencie zaczęli oglądać spektakle, doceniać je, a teraz się nami chwalą. Podobnie Instytut Grotowskiego, który bardzo nas wspiera.

PIOTR „MELCHIOR” TORCHAŁA: Myślę, że trzeba podkreślić, że to efekt dobrych praktyk wypracowanych przy programie Samoformacji, która była wspólnym projektem Instytutu Grotowskiego i AST. Ten program ustawił nas na dużo lepszych pozycjach w rozmowach zarówno ze szkołą, jak i z innymi instytucjami. Rozpoznanie i formalizacja podniosły naszą wiarygodność.

Szkoła, ujrzawszy, że jej studenci umieją być samodzielnymi, zaczyna was traktować...

GRZEGORZ GRECAŚ: Dużo lepiej niż wtedy, kiedy byliśmy studentami. Zauważyli po prostu jakość naszej pracy i docenili ją.

PRZEMYŚLAW FURDAK: Widzimy też po dwóch latach, jak to działa na młodszych studentów. Rozmawiamy z osobami z trzeciego i czwartego roku i spotykamy się z opinią, że dzięki naszej działalności oni widzą, że można robić coś swojego, że jest jakaś alternatywa.

ŻENIA ALEKSANDROWA: Rok pracy z Układem Formalnym bardzo mnie rozwinął. Studiowałam pedagogikę kultury z animacją teatru dzieci i młodzieży. Pracę magisterską napisałam na temat gwałtu i projektu wokół spektaklu Układu Formalnego #/+#@!/? (słowo na G). Zainteresowałam się pedagogiką teatru i teraz wraz z Adamem Pietrzakiem, który gra w tym przedstawieniu, zakończyliśmy kurs „Jak zbudować warsztat do spektaklu” w Instytucie Teatralnym. Za każdym razem po spektaklu #/+#@!/? (słowo na G) zostawialiśmy kontakty do siebie i do Fundacji Dzieci Niczyje (obecnie Fundacja Dajemy Dzieciom Siłę), bo to jedyna organizacja, która się zajmuje sprawą przemocy wobec dzieci. Jakiś czas temu zaczęłam tam staż, żeby wiedzieć, jak działa telefon zaufania.

PRZEMYŚLAW FURDAK: To, co mówisz, jest bardzo ważne. Zaczęło się od tego, że chcieliśmy robić razem teatr, a teraz widzimy, że nasza działalność może mieć szerszy zasięg. Uczestniczymy w spotkaniach grup dialogu społecznego organizowanych przez Urząd Miasta, gdzie spotyka się trzeci sektor i rady spółdzielni. Zaczynamy współpracę

z przedstawicielami trzeciego sektora z Wrocławia – na przykład Fundacją Katarynka, Fundacją Aktywny Senior na Popowicach. Prawdopodobnie będę brał udział w szkoleniu w szkole liderów organizowanej przez Polsko-Amerykańską Fundację Wolności, żeby dokształcić się w tym zakresie.

GRZEGORZ GRECAS: Nie chcemy się ograniczać do produkowania spektakli, ale brakuje nam sił przerobowych. Chciałbym obudować przedstawienia kontekstem. Fantastycznie byłoby mieć stałą grupę młodzieży. To jest zupełnie inne związanie się z widzem.

Można powiedzieć, że Samoformacja Aktorska ukształtowała was, *nomen omen*, formalnie, ale z tego, co mówicie, wynika, że na drodze waszego konstituowania się artystycznego czy też ideologicznego najważniejsze było doświadczenie związane z Konkursem im. Jana Dormana.

GRZEGORZ GRECAS: Pierwszym spektaklem w ramach konkursu był *#enterorestes* (2015), stworzony ze Stowarzyszeniem Artystów Bliski Wschód. Głównym założeniem w pracy z młodzieżą było to, że mamy z nimi rozmawiać, a nie do nich gadać. Chcę, żeby to była przestrzeń wolności, żeby się nikt nie wymądrzał i nie groził palcem. Co nie znaczy oczywiście, że jestem tam ich kumpłem, bo nie jestem.

ŻENIA ALEKSANDROWA: To właśnie mnie przekonało, że chcę uczestniczyć w tworzeniu spektaklu *#[+#@!?* (*słowo na G*). Jestem edukatorką seksualną z grupy Ponton. Regularnie prowadzę w szkołach zajęcia z edukacji seksualnej: rozmawiam z dziećmi, pytam, chcę się od nich czegoś dowiedzieć. Od razu spodobała mi się koncepcja pracy z młodzieżą w Układzie Formalnym. Po dwóch godzinach spektaklu mamy dwie godziny lekcyjne na warsztat. Byłam zdziwiona, jak szybko potrafimy przejść do rozmowy o tak trudnym temacie, jak gwałt. Może właśnie dlatego, że dla tych młodych ludzi szokujące jest to, że my, dorośli, nie stawiamy się w roli wiedzących wszystko najlepiej, tylko raczej staramy się z nimi porozmawiać. To widać zwłaszcza w małych miejscowościach.

GRZEGORZ GRECAS: Niesamowicie reagują. Od pierwszego spektaklu. Przy pracy nad *#enterorestes* mieliśmy sześć prób otwartych z młodzieżą w momencie, kiedy spektakl nie był gotowy. Nazwaliśmy ich grupą ekspercką, bo to z nimi powstawał ten spektakl. Tak samo przed *#[+#@!?* (*słowo na G*) z Moniką Wolińską, psycholożką, i Żenią w dwóch miastach mieliśmy warsztaty w czwartych klasach.

ŻENIA ALEKSANDROWA: Żeby się dowiedzieć, co młodzi wie. Co się z nimi dzieje, kiedy słyszą o temacie przemocy seksualnej.

GRZEGORZ GRECAS: Niestety, nie było z nami Magdy Drab, dramaturżki, ale zanim zaczęła pisać tekst, rozmawialiśmy z nią o tym, co wynieśliśmy z warsztatów. Myślę więc, że dzięki temu spektakl trafia do młodzieży. Po obejrzeniu spektaklu bardzo często mówią, że to, co zobaczyli, jest prawdopodobne, że mogłoby się wydarzyć w ich szkole. Bywa, że takie rzeczy się zdarzały.

ŻENIA ALEKSANDROWA: Ważne, że udało nam się wrócić do tych szkół, w których byliśmy na początku. Oni już wiedzieli, że po zajęciach z grupą ekspercką będziemy przez pół roku pracować nad spektaklem, a później do nich wracamy. Odbiór spektaklu był zupełnie inny. Byłoby fantastyczne, gdybyśmy mogli w ten sposób pracować. Dobrze byłoby też wrócić do tych samych szkół, na przykład, za pół roku lub za rok, żeby przeprowadzić ewaluację. To moje marzenie.

PRZEMYSŁAW FURDAK: Staramy się myśleć o tym, planując następne przedsięwzięcia. Dużo projektów pisaliśmy po to, żeby w małych miejscowościach udostępniać kulturę teatralną. Spotkania w małych miejscowościach to dla mnie, jako aktora, jedno z najważniejszych artystycznych wydarzeń. Po półtoragodzinnym spektaklu i półtoragodzinnym warsztacie potrafi podejść licealista i zapytać, co ma zrobić w życiu, bo on chce zostać strażakiem, a mama chce, żeby był lekarzem. Widzimy wtedy, że teatr potrafi stworzyć przestrzeń zaufania, że ludzie pytają o rzeczy naprawdę dla nich ważne. Chcemy robić teatr zaangażowany społecznie i nawiązywać dialog z grupami, o których opowiadamy w spektaklach.

GRZEGORZ GRECAS: Zawsze najbardziej bałem się, że oderwiemy się od rzeczywistości. Dla przykładu – *Piotrus Pan?* (2016), nasz spektakl dla niesłyszących. Nie wyobrażam sobie robienia takiego teatru w taki sposób, że przeczytam trzy artykuły i wezmę tłumacza. Maciej Jacyna, który jest osobą niesłyszącą, był na naszych próbach, oglądał wszystko i sprawdzał, co działa. Na premierze, choć trudno mówić o premierze w przypadku egzaminu studenta czwartego roku, było dwadzieścia osób niesłyszących z warsztatu terapii zajęciowej. Wszystko trzeba sprawdzać z widzom. Mam wrażenie, że obecny teatr artystyczny odrywa się od ludzi.

PRZEMYSŁAW FURDAK: Proponujemy pewien rodzaj wspólnego tworzenia. To my będziemy występować w spektaklach i odpowiadać za ich wartość artystyczną, ale bardzo nam zależy, żeby sposób spojrzenia na dany problem pochodził od grupy ludzi, których on dotyczy. Spektakl daje wyjątkowy, bardzo mocny impuls do znacznie głębszej rozmowy.

ŻENIA ALEKSANDROWA: Zaczynamy warsztat od tego, że rozmawiamy z młodzieżą o przedstawieniu. Nie wchodzimy od razu w temat, tylko zaczynamy od najprostszych uwag o tym, co w spektaklu było im bliskie, jakie emocje wzbudził.

GRZEGORZ GRECAS: To oczywiście nie zawsze działa. Czasem zdarza się spektakl-piekło i młodzież, której naprawdę nie da się przekonać. Dzieciaki są różne, mają różny poziom dojrzałości, gotowości. Ktoś ma prawo nie lubić teatru...

Rozumiem, że już na poziomie koncepcyjnym zakładacie warsztat, rozmowę – to jest integralna część waszego dzieła artystycznego, i to zarówno w procesie odbioru i oddziaływania, jak i w procesie tworzenia. Nie zamykacie się w zespole artystycznym, ale współpracujecie z edukatorami.

GRZEGORZ GRECAS: Psycholog i edukatorka seksualna są u nas równoprawnymi uczestnikami spektaklu. To nie jest tak, że robimy spektakl, zapraszam Żenię na próbę generalną i mówię: „wymyśl do tego warsztat”. Nie, ona jest od samego

początku. Jej wiedza i propozycje wpływają na kształt spektaklu podczas jego tworzenia.

ŻENIA ALEKSANDROWA: Pozytywnie zaskoczyło mnie to, że przyjęta została moja propozycja warsztatu o przemocy seksualnej dla zespołu. Czułam, że nie odwałam za artystów brudnej roboty, ale że mamy wspólną misję. Aktorzy biorą udział w warsztatach po spektaklu. Nie chcieliśmy takiej sytuacji, że młodzież podchodzi do aktora, a on mówi „nie wiem”. Chcieliśmy, by wszyscy byli na tyle zaznajomieni z tematem, by czuć się bezpiecznie. Na młodzieży robiło to ogromne wrażenie.

GRZEGORZ GRECAS: Ten warsztat był niezbędny. To już wiedzieliśmy po doświadczeniach z *#enterorestes*. Oczywiście, to edukator prowadzi warsztat, ale czasem jest po prostu tak, że młody człowiek nawiązuje więź z postacią i nie przyjdzie do prowadzących, za to chce rozmawiać z aktorem.

PRZEMYŚLAW FURDAK: Jako aktor jeszcze w trakcie spektaklu obserwujesz widza. Kontakt jest tak bliski, zwłaszcza w szkołach, że widzę reakcje poszczególnych osób. Potem mówimy naszej psycholożce, na kogo powinna zwrócić szczególną uwagę.

GRZEGORZ GRECAS: Mamy świadomość, że zarówno w *#enterorestes*, w którym była bardzo realistycznie inscenizowana scena samobójczego skoku, i teraz w *#/+#@!?* (słowo na G) musimy zachować ogromną czujność.

PIOTR „MELCHIOR” TORCHAŁA: Jednak jesteśmy teatrem i nie możemy wykonywać pracy za pedagogów szkolnych. Wydaje mi się, że od tego momentu, kiedy dziewczyna przyznaje w trakcie warsztatów, że została zgwałcona, zaczyna się tak naprawdę ich praca. Oni powinni być obecni i działać po naszym wyjeździe, bo w tym przypadku chodzi przede wszystkim o ofiarę.

GRZEGORZ GRECAS: Były takie sytuacje, kiedy zostawialiśmy kontakt do siebie i były osoby, które pilotowaliśmy. Po *#enterorestes* Monika skontaktowała z terapeutami dziesięcioro młodych ludzi.

PRZEMYŚLAW FURDAK: Wiemy, po co to robimy, i ta wiedza nas napędza. Jestem odpowiedzialny za kontakty ze szkołami. To bardzo trudne, bo zderzamy się ze ścianą stereotypów dotyczących tego, jak ma wyglądać teatr w szkole – teatr, który przychodzi, gra lekturę i wychodzi. Pamiętam też, że dziesięć lat temu, kiedy sami byliśmy w liceach, pójście do pedagoga zawsze wiązało się ze stygmatyzacją. Tak jest do tej pory. Nie chcemy występować przeciwko procesowi edukacji w szkołach. Staramy się go uzupełnić. W ofercie teatralnej po prostu jest luka, którą sobie zdefiniowaliśmy, gdy zakładaliśmy teatr. W Polsce jest dosyć dobrze rozwinięty teatr dla dzieci i nawet już dla najniższych, natomiast propozycji dla młodzieży nie ma zbyt wielu. Są pojedyncze przypadki spektakli w niektórych instytucjach. Konkurs im. Jana Dormana jest w tym zakresie pewną zmianą.

GRZEGORZ GRECAS: To dla młodzieży często pierwsza wizyta w teatrze od czasu, kiedy jako dzieci biły brawo Muminkom. W Legnicy nauczyłem się, że teatr może pomóc

w ważnych życiowych problemach. Na przykład zrobiłem *coming out* na scenie teatralnej jako postać. I właśnie to próbujemy proponować, bo jesteśmy przekonani, że tak potraktowany przez nas widz wróci potem do teatru. Nasza grupa ekspercka z *#enterorestes* w tej chwili zdaje maturę i widują ich na spektaklach. Dlatego też dbamy o to, żeby bilety były jak najtańsze.

PRZEMYŚLAW FURDAK: W ramach projektu „Możemy pogadać” koszt biletów to pięć złotych dla młodzieży i dziecięć dla dorosłych. Gramy w szkołach dzięki temu, że jest wsparcie finansowe ze środków miasta Wrocławia. Mimo to spotykamy się z opiniami, że to wciąż za drogo. A jednak zależy nam też na tym, żeby obecność młodych była dobrowolna. Gramy wieczorem, bo wtedy oni przychodzą, bo chcą. Czyli przyzwyczajamy ich do modelu, że to nie jest zawsze coś, co im się należy, że jednak trzeba zapłacić za czyjąś pracę. Oni z kolei chcą być na spektaklu, bo zapłacili, mają wobec nas oczekiwania. Ale to nie jest łatwa ścieżka.

Czy dialog z młodszą grupą wiekową jest waszym programem artystycznym? Młodzież jest docelowym odbiorcą?

ŻENIA ALEKSANDROWA: W wypadku *#/+#@!?* (słowo na G) to nie jest tylko młodzież, ale też nauczyciele. Zakładaliśmy, że będą w tym uczestniczyli wszyscy nauczyciele pracujący w danej szkole. Na pierwszych spektaklach w ramach cyklu „Możemy pogadać” było zresztą kilkoro nauczycieli, którzy specjalnie przyjechali na spektakl. To niesamowite, że ktoś przyjechał sto kilometrów, bo słyszał, że to jest ciekawa praktyka edukacyjna. „Możemy pogadać” jeszcze docelowo włącza rodziców, którzy też nie umieją rozmawiać o tych tematach, nie wiedzą, jak reagować.

GRZEGORZ GRECAS: Minęły dwa lata naszej oficjalnej działalności. Rozszerzamy teraz repertuar, zmieniamy estetykę. W jednym z najnowszych projektów stawiamy na dialog młodzieży z seniorami. To będzie spektakl o luźniejszej kompozycji, bo Przemek [Furdak] zaproponował coś bliższego teatru forum Augusto Boala z elementami gry fabularnej. Nasza choreografka jest na trzecim, ostatnim stopniu kursu Polskiego Języka Migowego – w tej chwili pracuje jedynie z natywnymi użytkownikami tego języka, więc na pewno i do tego wrócimy. Nie chcemy się zamykać w jednym gatunku teatru ani ograniczać naszej widowni do konkretnej grupy wiekowej. Każde kolejne przedsięwzięcie przynosi nowe otwarcie. ■

Rozmowa odbyła się 28 kwietnia 2018 roku podczas przeglądu dokonań Układu Formalnego odbywającego się w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu.

ANNA R. BURZYŃSKA

ŚWIAT W WIELU MAŁYCH KAWAŁKACH

Anna R. Burzyńska – adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu UJ. Autorka książek *Mechanika cudu* (2005), *The Classics and the Troublemakers* (2008), *Maska twarzy* (2011) i *Male dramaty* (2012), redaktorka książki *Joined Forces. Audience Participation in Theatre* (2016).

Międzynarodowy Festiwal Sirenos w Wilnie,
27 września-30 października 2018

Woyzeck w reżyserii Antanasa Obcarskasa zaczyna się i kończy emitowanym z głośników wezwaniem do wejścia na pokład samolotu Germanwings, wyruszającego w rejs o numerze 9525 z Barcelony do Düsseldorfu. 27 marca 2015 roku samolot ten stał się narzędziem, za pomocą którego rozszerzonego samobójstwa – zabójstwa stu pięćdziesięciu osób – dokonał jego drugi pilot, Andreas Lubitz: wycieńczony pracą ponad siły, cierpiący na depresję, tracący wzrok, błędnie diagnozowany i niewłaściwie leczony. Choć przebieg wydarzeń prowadzących do rozbicia airbusa we francuskich Alpach został dokładnie nakreślony przez śledczych, otwarte pozostało najważniejsze pytanie: o cel zbrodni. Czy miała ona doprowadzić do odzyskania, czy też przeciwnie, całkowitego przekreślenia sensu egzystencji Lubitza?

Skojarzenie przedzielnego dystansem dwustu lat historii dwóch prekariuszy, zarazem sprawców i ofiar przemocy, doprowadzonych przez czynniki wewnętrzne i (zwłaszcza) zewnętrzne do choroby psychicznej, jest tak oczywiste, że aż dziw, że nikt wcześniej na to nie wpadł. Przenikliwość Obcarskasa – debiutującego tym spektaklem na małej scenie Litewskiego Narodowego Teatru Dramatycznego reżysera, byłego studenta Eimuntasa Nekrošiusa i asystenta Oskarasa Koršunovasa – nie zatrzymuje się jednak na poziomie fabularnym. Młody twórca wyciągnął daleko idące wnioski z wyjątkowej formy dramatu, a właściwie dramatycznego fragmentu Georga Büchnera, tekstu rozbitego na kilkadziesiąt okaleczonych, nieczytelnych urywków, z których wiele zaginęło bezpowrotnie w wyniku tragicznych wydarzeń dziejowych: kolejnych pożarów, katastrof, wojen. Adaptatorzy *Woyzecka* z reguły starają się je zhierarchizować, połączyć ze sobą, ułożyć w logiczną, fabularną całość. Tymczasem Büchner w niemal wszystkich swoich tekstach stosuje metodę, której nauczył się jako student medycyny i badacz anatomii porównawczej: zaczyna od znanego, niepodważalnego stanu końcowego (w przypadku *Śmierci Dantona*, *Lenza*, *Woyzecka* są to powszechnie znane historie), by następnie metodą sekcijną, wycinek po wycinku, badać, jak do tego stanu doszło: co doprowadziło Lenza do szaleństwa, *Woyzecka* do zbrodni, rewolucję francuską do upadku?

Na scenie leżą fragmenty rozbitego samolotu: części kadłuba, drzwi, fotele, skrzydło, elementy kokpitu. Jesteśmy

równocześnie przed rozpoczęciem akcji, w jej trakcie i po jej końcu (być może w głowie *Woyzecka-Lubitza* w ostatnich sekundach jego życia, kierującego samolot wprost na zbocze góry): porozrzucane wokół pokruszone tafle lodu to zarazem odłamki alpejskiego lodowca, substancja służąca konserwacji zwłok w prosektorium i materiał pomocny w wykonywaniu relaksujących zabiegów spod znaku wellness & spa, zastępujących w przedstawieniu usługi golibrody. Będziemy oglądać kalejdoskop wielu krótkich, często niemych scen, sytuacji z życia *Woyzecka*, które czasami porażają emocjonalną intensywnością, a czasami wydają się blade i nieistotne. Trudno jednak powiedzieć, które zaważyły na jego tragicznej decyzji – hierarchizowanie ich to jedynie nasza, widzów, uzurpacja.

Woyzeck Giedriusa Savickasa to niepozorny, niski, krępy, przedwcześnie posiwiwały trzydziestoparolatek. Małomówny, wycofany, pokornie godzi się na bycie zawsze na dalszym planie. Praca na stanowisku drugiego, asystującego pilota tanich linii lotniczych nie ma w sobie nic ze splendoru otaczającego lotników; to długotrwały wysiłek, niedobór snu, konieczność podporządkowania życia rozkładowi lotów, niskie zarobki i brak satysfakcji. *Woyzeck* dorabia do pensji jako masażysta Kapitana (Kęstutis Cicėnas), który w inscenizacji Obcarskasa łączy funkcje Kapitana i Tamburmajora: to posągowo piękny, smukły, długonogi mężczyzna, na którym idealnie leży lotniczy mundur i który przyciąga zachwycone spojrzenia kobiet, w tym Marii (Agnieška Ravdo) – drobnej, zgrabnej, energicznej dziewczyny z burzą rudych loków pod maską uwodzicielskiej pewności siebie ukrywającej smutek i rozzarowanie.

Wątek erotycznego trójkąta jest jednak na drugim planie, zgodnie zresztą z najnowszym stanem badań dotyczących *Woyzecka*, z których wynika, że pierwotnie dramat wynikał z konfliktu społecznego (*Woyzeck* maltretowany przez Kapitana i Doktora), a dopiero w celu jego rozwiązania Büchner wprowadził konflikt prywatny *à la Otello*. Spektakl Obcarskasa to przede wszystkim przejmujące studium alienacji jednostki we współczesnym świecie, wbrew demokratyczno-liberalnym pozorom – sztywno zhierarchizowanym, opresywnym, narzucającym człowiekowi w imię jego rzekomego szczęścia i samorealizacji nieskończoną liczbę obowiązków i oczekiwań. *Woyzeck* powinien być nie tylko obowiązkowy, pracowity i uczciwy, zmotywowany i produktywny: powinien być też męski, silny, czuły, uważny, myśleć pozytywnie, prowadzić życie w rytmie *slow*, *zen*, *hygge*, *lagom*, *ikigai* – dbać o ciało, emocje i umysł.

Tymczasem jednak milczący *Woyzeck* krąży wśród padających z ust obsługi samolotu i pasażerów wypowiedzi na temat tego, kim i czym powinien być człowiek, tuląc do siebie ogromne śmigło. Natężenie pogardy, niechęci, sztywności, nienawiści, z jakim spotyka się ten potulny, cichy

człowieczek, da się wytłumaczyć jedynie tym, że w odbijającym całość społeczeństwa lotniczym mikrokosmosie przypadła mu w udziale rola kozła ofiarnego. Pomiedzy przygotowywaniem samolotu do lotu, posłusznym poddawaniem się eksperymentom Doktora (Gediminas Rimeika), masowaniem ramion Kapitana/Tamburmajora a bezsilnym obserwowaniem, jak Maria uprawia z nim seks, Woyzeck wybucha nieskładnymi monologami z głębi umęczonej świadomości. Widzi coś, czego my nie widzimy, słyszy głosy i muzykę; pod powierzchnią jego mrówczej krzątaniny i wypowiedzianych do siebie samego słów dojrzewa powoli, ale nieodwołanie, finalna decyzja.

Debiut Obcarkasa nieprzypadkowo miał miejsce – co dosyć wyjątkowe – na narodowej scenie: spektakl dowodzi, że reżyser ma bardzo dojrzały warsztat, ogromną wrażliwość, wyobraźnię plasującą go gdzieś pomiędzy Eimuntasem Nekrošiusiem a Jerzym Grzegorzewskim. A także podobną tym dwóm artystom umiejętność pracy z „niemożliwym” tekstem literackim. Oby ciąg dalszy jego zawodowej drogi był równie udany, jak jej początek.

Rozsypujący się teatr odbijający świat w rozsypce proponował widzom Sirenos także Árpád Schilling. Jego nowy spektakl, zrealizowany w Valstybinis jaunimo teatras (Państwowym Teatrze dla Młodzieży) *Autonomia* opiera się na podobnych założeniach formalnych, co poprzednia wileńska premiera, *Wielkie zło* na scenie Narodowego Litewskiego Teatru Dramatycznego czy warszawskie *Upadanie* w Teatrze Powszechnym. Złożony z największych lokalnych sław teatru i kina zespół aktorski zaproszony został do przyniesienia na próby przykładów najbardziej kontrowersyjnych kwestii dzielących dziś litewskie społeczeństwo: od działalności miejscowych „żołnierzy wyklętych” i antysemityzmu po formy odzyskiwania kamienic odebranych pierwotnym właścicielom przez sowieckie władze. Kwestie te rozdzielone zostały potem pomiędzy bohaterów spektaklu, umieszczonych w realistycznym mieszczańskim wnętrzu i połączonych ze sobą na kształt upiornej, post-Czechowowskiej rodziny: z Valentinasem Masalskischem jako zboczonym dziadkiem antysemitą, Dainiusem Gavenonisem jako krwiożerczym, cynicznym ojcem kapitalistą i Viktoriją Kuodytę jako piszczącym, złośliwym, upośledzonym (a może tylko zamkniętym w sobie w reakcji na brak miłości) kilkuletnim dzieckiem. W domu tej ulepionej z naszkicowanych grubą kreską publicystycznych stereotypów rodziny pojawia się klasyczny dramatyczny obcy – obcy pod względem poglądów, choć związany z resztą więzami krwi. To jeden z wnuków Valentinas (wszystkie postaci noszą imiona aktorów), student szkoły artystycznej Simas (Lunevičius), który w ramach projektu artystycznego wraz z swoją dziewczyną postanawia nakręcić film o historii rodu. Rodzice, ciotki, wujkowie, dziadkowie, kuzyni przyjmują przed kamerą heroiczne pozy, upiększają historie własne, rodzinne i narodowe, coraz bardziej zapętając się w samozakłamaniu i hipokryzji, a publiczności nie zostawiając wyboru w kwestii sposobu odbioru spektaklu, poza słusznym obrzydzeniem i potępieniem ich paskudnych uczynków.

Maszynka demaskacji rodzinnych i narodowych mitów działa bardzo sprawnie – tak sprawnie, że w pewnym momencie łatwość tej demaskacji zaczyna męczyć i irytować. I wtedy Schilling wykonuje wolte. W drugiej części spektaklu dokonuje dekonstrukcji teatru politycznego jako takiego. Aktorzy coraz wyraźniej demonstrują swój dystans do tego, co się dzieje na scenie i swoich (niby półprywatnych, a jednak sztucznych i źle napisanych) postaci, w zamian proponując demonstracyjnie „zły teatr”, czy też wręcz jego negację – demolując scenografię, okładając się po głowach torebkami, gadając o niczym, testując wytrzymałość widzów na nudę, bezsens, absurd, odmawiając dramaturgicznego działania, budowania napięcia, kulminacji, puenty. Pytanie o tytułową autonomię okazuje się nie tylko (wciąż bardzo aktualnym) pytaniem o polityczną autonomię Litwy, ale też pytaniem o autonomię aktorów i widzów. To spektakl świadomie męczący zbiorowość po obu stronach rampy – i to jeszcze bardzo długo po zakończeniu.

Mimo mocnej konkurencji, na bohatera tegorocznej edycji Festiwalu Sirenos wyrósł jednak Oskaras Koršunovas – nie dlatego, że zaprezentował aż trzy spektakle, ale dlatego, że były one tak skrajnie różne. Monodram *Pamiętnik wariata* z Oskaro Koršunovo teatras (OKT) to po prostu aktorski popis Eimantasa Pakalki, który w niemal pustej sali przez godzinę bardzo ekspresyjnie odgrywa opowiadanie Mikołaja Gogola; jedyne przesunięcie interpretacyjne jest takie, że jego bohater to współczesny korpuludek, którego presja otoczenia i marzenia o wielkości sprowadzają na drogę neofaszystowskiego kultu siły i władzy. Spektakl zgrabny, sprawnie zagrany, podobający się chyba każdemu, ale niewyrastający ponad przeciętność. Publiczność podzieliły za to dwie kolejne inscenizacje założyciela OKT.

Zrealizowany w Państwowym Rosyjskim Teatrze Dramatycznym w Wilnie *Rosyjski romans* Mariusa Ivaškevičia to monumentalna, nudna, niemal czterogodzinna opowieść biograficzna o Lwie Tołstoju. Oddanie w dramacie głosu jego żonie Zofii Andrejewnie miało rzucić nowe światło na postać pisarza; niestety, Ivaškevičius nie mówi nic ponad powszechnie znane fakty i garść banałów o tym, że geniuszom często brak empatii wobec najbliższych, a życie w ich cieniu bywa przekleństwem. Inscenizacja jest zachowawcza, aktorstwo przyciężkawe; jedynie wtedy, gdy do głosu dochodzi szczególnie wyobraźnia plastyczna Koršunovasa i scenografki Iriny Komissarowej, usiłujących opowiedzieć historię Tołstoja najprostszymi środkami, robi się ciekawiej (na przykład ustawione na scenie ławki bywają cerkiewnymi ławami, siedziskami pociągu uwiecznionego w *Annie Kareninie*, łańcami zboża, pomiędzy którymi pracują żniwiarze). Moskiewska prapremiera tekstu okazała się ogromnym sukcesem, przyniosła realizatorom Złotą Maskę dla najlepszego rosyjskiego spektaklu – na Litwie na pewno nie powtórzy tego sukcesu, choć zapewne spełnia oczekiwania zamieszkującej Wilno konserwatywnej mniejszości rosyjskiej.

Na przeciwnym biegunie estetycznym ustawić można ostatnią z propozycji Koršunovasa, *Próby z jej życia* Martina

Crimpa z Oskaro Koršunovo teatras. Powstały w 1997 roku tekst brytyjskiego brutalisty z perspektywy czasu wydaje się nieco już przebrzmiałym eksperymentem formalnym, demonstracyjnie odrzucającym najmniejsze ślady dramatyczności: siedemnaście dziwacznych scenek łączy jedynie to, że wszystkie z różnych perspektyw przedstawiają niejaką Anne (zwykłą kobietę, seksowną celebrytkę, zbrodniarkę, ofiarę tragicznych wydarzeń, a może najnowszy model samochodu?), której intensywna nieobecność jak czarna dziura przyciąga rój fantazmatów pożądania i przemocy. Koršunovasowi wraz z grupą młodziutkich aktorów (Kamilė Petruškevičiūtė, Taura Kvietinskaitė, Žygimantė Elena Jakštaitė, Oskar Vygonovski, Artiom Rybakov, Aidas Jurgaitis, Lukas Malinauskas) udało się nie tylko odzyskać ten tekst dla publiczności, ale też udowodnić, że wyprzedził on swoją epokę i dopiero dziś może być w pełni zrozumiały i wybrzmieć naprawdę mocno.

Afabularny tekst Crimpa został przez Koršunovasa osadzony w konkrety: początek spektaklu to wyświetlana na ekranie nad małą sceną transmisja z pozostałych pomieszczeń teatru, który na potrzeby przedstawienia stał się w pewnym sensie siedzibą agencji reklamowej, zaludnionej przez świetnie ubranych, nieco neurotycznych, prześcigających się w błyskotliwych złośliwościach hipsterów (identycznych jak młodzi ludzie zaludniający modne kawiarnie Wilna, miasta, które postawiło na rozwijanie przemysłu kreatywnego). W pewnym sensie – bo kamera robi zbliżenia na stare plakaty z kultowych produkcji OKT, makiety repertuaru, a nawet śledzi przez okno wychodzącego na papierosa dyrektora Koršunovasa. Jest lekko, ironicznie, naprawdę zabawnie, a czasami zaskakująco dosadnie: ktoś z kimś flirtuje, ktoś wykorzystuje wolne chwile na ćwiczenie mięśni, ktoś nieustannie chodzi do toalety, ktoś

dyskretnie zażywa narkotyki, żeby wspomóc swoją wyobraźnię. Pracownicy agencji wspólnie wymyślają reklamę z Anne w roli głównej; coraz swobodniej puszczając wodze wyobraźni, mnożąc warianty i skojarzenia, rozbawiona ekipa wpada pomiędzy widzów i rozpoczyna się dwugodzinna psychodeliczna jazda bez trzymanki, podczas której jesteśmy atakowani potokiem słów, muzyki, obrazów (z kamery, z laptopa, z internetu), migających świateł, tańca.

W szalonym tempie przeplatają się ze sobą migawki z luksusowego insta-życia Anne ze scenami przemocy, jaką fundują sobie kotłujący się u stóp widzów aktorzy, intymne wyznania z wymyślnymi układami choreograficznymi rodem z telewizyjnych *shows*, zachęcające do gargantuicznej konsumpcji reklamy z obrazami terroru i wojny. Całość nie jest poddana logice dramaturgicznego rozwoju akcji, lecz oddaje sieciowy, wirusowy charakter pączkujących obrazów, wciągając publiczność w oszałamiającą dynamiczną podróż coraz dalej i dalej od namacalnej rzeczywistości, w mroczną krainę symulaków – tam, gdzie nie jest już możliwy samodzielny wybór, panowanie nad swoim życiem, odróżnianie prawdy od fikcji. Jest głośno, kiczowato, zadziornie, odważnie. Podczas gdy w latach dziewięćdziesiątych prezentowane na środkowoeuropejskich scenach rozświetlone jarzeniowymi kolorami stroboskopowe migawki z życia stymulujących mózg amfetaminą i szybkim seksem w toalecie copywriterów uchodzić mogły za brutalistyczne przejawskrawienie, dziś widać wyraźnie, że – paradoksalnie – *Próby z jej życia* okazały się tekstem głęboko realistycznym, ukazującym i odwzorowującym mechanizmy wytwarzania rzeczywistości. I pytającym o modus funkcjonowania w coraz bardziej wirtualnej przestrzeni świata w wielu małych kawałkach. ■



STANISŁAW GODLEWSKI

BEZ DYSKUSJI

Stanisław Godlewski – student MISHiS UAM. Współpracuje z „Gazetą Wyborczą Poznań”, portalami Teatralia i eCzasKultury.

Malta Festival Poznań, 15-24 czerwca 2018

W jednym z pierwszych dni festiwalu w poznańskiej galerii Arsenał odbył się otwarty wykład Jana Lauwersa, lidera Needcompany i jednego z kuratorów tegorocznej Malty (pozostałymi kuratorami byli Grace Ellen Barkey i Maarten Seghers). Wykład nosił prowokacyjny tytuł: *Wszystko jest polityczne, ale sztuka nie jest wszystkim* i trwał niewiele ponad godzinę. Lauwers pokazywał, do czego może służyć sztuka (do zachwytu, do przemysłu, do działania, do szokowania – słowem, do wszystkiego), a jednocześnie, odwołując się do napiętej sytuacji politycznej w Europie, postulował zredefiniowanie pojęcia i miejsca sztuki we współczesnym świecie. Na slajdach pojawiały się kolejne dzieła: od Lascaux po Paula McCarthy’ego, a Lauwers mówił o tym, że trzeba na nowo przemyśleć, jaką rolę może obecnie pełnić sztuka i czym ona właściwie jest. Żadna konkretna odpowiedź jednak nie padła, być może poza hasłem tytułowym: wszystko jest polityczne, ale nie wszystko jest sztuką. Wniosek: sztuka nie zawsze jest, nie zawsze musi być polityczna.

Gdy nadszedł czas na pytania publiczności, dwie siedzące w pierwszym rzędzie dziewczyny zarzuciły Lauwersowi modernistyczną i oderwaną od rzeczywistości postawę. Bo jak niby dzisiaj, właśnie w tak mocno podzielonym świecie, sztuka ma nie być polityczna? Od słowa do słowa zaczęła się ostra kłótnia. Z obu stron padły poważne zarzuty: o lenistwo i brak logiki, o demagogię i seksizm, o pięknoduchostwo i agitacyjność. Skończyło się tym, że dziewczyny uznały, iż „nie warto rozmawiać” i wyszły, trzaskając drzwiami.

W tej nieprzyjemnej i niezbyt dobrze poprowadzonej (przez obie strony) dyskusji wybuchł na nowo spór znany od bardzo dawna, a dotyczący właśnie funkcji sztuki i jej znaczenia. A to pociąga za sobą szereg innych kwestii, takich jak zaangażowanie i postawa twórcy, wiara lub niewiara w siłę sprawczą sztuki, w możliwość zmiany rzeczywistości pozaartystycznej. Pytania Lauwersa pozostają zatem w mocy, zwłaszcza dzisiaj. Gdy społeczeństwa stają się coraz bardziej radykalne, od sztuki oczekuje się podobnej siły i bezkompromisowości. Lub przynajmniej zajęcia określonej postawy i dookreślenia

własnej pozycji: nawet odmowa uprawiania sztuki politycznej czy wyrażania swoich poglądów jest jakąś deklaracją ze strony artysty. Dlatego właśnie wykład Lauwersa mógł budzić irytację: reżyser nawoływał jedynie do przemyślenia związków sztuki i polityki, do zredefiniowania tych, bardzo pojemnych przecież, pojęć. Sam jednak nie opowiedział się za niczym i poza dostrzeżeniem kilku „paradoksów” (na przykład: „Leonardo da Vinci projektował maszyny wojskowe, a jednocześnie był wielkim artystą”), w żaden sposób nie dopowiedział jak on sam, Jan Lauwers, artysta, twórca, dyrektor i lider jednego z najbardziej rozpoznawalnych kolektywów teatralnych na świecie, definiuje w swojej praktyce takie pojęcia jak polityczność czy zaangażowanie.

Być może ta niechęć do ujawniania własnych poglądów wynikała z samego idiomu tegorocznej Malty. „Skok w wiarę” został zinterpretowany przez kuratorów przede wszystkim jako „skok w nieznanne”. Tyle tylko, że to, ezoteryczne zgoda, określenie nijak się ma do pytań postawionych przez Lauwersa podczas wykładu i w żaden sposób nie można go odnieść do festiwalu, który od lat staje się miejscem starcia różnych wizji polityczności sztuki. Jeżeli, jak chce Marta Keil, traktować festiwal jako publiczną instytucję sztuki, która nie tylko kreuje wydarzenia artystyczne, lecz także wpływa na relacje społeczne (zob.: Keil, 2017), to Malta od samych swych początków jest poligonem relacji pomiędzy sztuką a polityką w sferze publicznej. I nie chodzi tutaj tylko o początki, kiedy festiwal prezentował głównie działania artystów w przestrzeni miejskiej, czy o późniejsze „idiomy”, poświęcone takim tematом jak wykluczenie społeczne („Wykluczeni”, 2011), przepływy kapitału i globalizacja („Akcje azjatyckie”, 2012), związki między tym, co ludzkie i nie-ludzkie („Oh men, oh machine”, 2013). Od kilku lat istotną rolę spełnia także sztuka partycypacyjna (idiom „Paradoks widza”, 2016) i działanie w lokalnej społeczności – mam na myśli przede wszystkim projekt Generator Malta, który od 2013 roku daje mieszkańcom możliwość uczestnictwa w różnych imprezach, warsztatach czy wspólnych działaniach. Słowem, Malta wydaje się instytucją publiczną poświęconą właśnie relacjom sztuki i polityki, która z każdym kolejnym rokiem rozszerza oba pojęcia i pokazuje ich związki z nowych, nieoczywistych perspektyw. Nie dziwi zatem, że dosyć szybko festiwal stał się miejscem różnorakich konfliktów i starć.

Zarzuca się Malcie homogenizację: oferta obejmuje wszystkie dziedziny sztuki, niekończące się listy warsztatów, spotkań i imprez. W żadnym razie nie można zobaczyć wszystkiego. Poznański festiwal zagarnia nie tylko kolejne miejskie przestrzenie (bo warsztaty i projekty coraz częściej wychodzą poza centrum miasta), lecz także coraz więcej

instytucji. W ramach programu swoje spektakle pokazują niemal wszystkie poznańskie teatry. Nie można w ciągu tych kilku czerwcowych dni w Poznaniu nie natknąć się na wydarzenia związane z festiwalem. A jeżeli ktoś mieszka w Poznaniu i zajmuje się kulturą, to w pewnym momencie rozpocznie współpracę z Małtą: jako wolontariusz, artysta, animator kultury. Wszyscy jesteśmy jakoś z fundacją organizującą festiwal powiązani. Niekoniecznie są to zależności, w których rolę odgrywają pieniądze. Malta powstaje w dużej mierze dzięki sile wolontariuszy, a wielu ludzi kultury może pokazać swoje prace w ramach festiwalu za darmo.

I chociaż tak wiele osób jest zaangażowanych w tworzenie festiwalu, tak dużo jest wydarzeń darmowych lub bardzo tanich (cena biletów nigdy nie przekracza trzydziestu złotych, zazwyczaj jest to piętnaście), od lat słychać zarzuty o elitarności Małty. Od czasu przyjęcia „idiomów” i prezentowania coraz bardziej wyrafinowanej sztuki tu i ówdzie słychać głosy o tym, że Malta przestaje być imprezą dla tak zwanych normalnych ludzi (czemu łatwo zaprzeczyć, bo właśnie wieczorne imprezy zawsze zbierają tłumy – ale chyba nie o *silent disco* tutaj chodzi...).

Inną kwestią są pieniądze. Malta ma gigantyczny budżet, ku rozgoryczeniu wielu mniejszych fundacji działających w kulturze. Szerokim strumieniem płyną pieniądze z Urzędu Miasta, Urzędu Wojewódzkiego, niezależnych sponsorów, a ostatnio, jeśli nie z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, to z *crowdfunding*. Choć i bez tego ostatniego źródła Malta spokojnie dałaby sobie radę. Tutaj dochodzimy do znanych powszechnie afer: w 2014 roku Michał Merczyński odwołał pokaz spektaklu *Golgota Picnic* Rodrigo Garcii, co wywołało falę protestów i (razem z innymi wydarzeniami, jak choćby odwołaniem przez Jana Klatę premiery *Nie-boskiej komedii. Szczątków*) spowodowało gorącą dyskusję na temat cenzury artystycznej w Polsce. Rok temu, gdy MKiDN uświadomiło sobie (a rzecz była wiadoma od kilku lat), że kuratorem Małty 2017 ma być Oliver Frlić, zdecydowano o złamaniu umowy i nieprzyznaniu dotacji dla festiwalu. To znów wywołało burzę i protesty. Brakujące pieniądze zebrano zawiązką, niedawno sprawa trafiła do sądu. Zaś sam Frlić zdecydował się nie przyjeżdżać na Małtę – przesłał jedynie list, w którym tłumaczył, że o skandalicznych decyzjach rządu w Polsce będzie informował międzynarodową opinię publiczną i odpowiednie instytucje. Można by dodać złośliwie, że w czasach powszechnego dostępu do Internetu taki emisariusz to prawdziwy skarb. Rozgoryczenie, gniew, zniechęcenie, smutek, ekscytacja – w polu tych wszystkich silnych, często sprzecznych ze sobą, afektów oczekiwano kolejnej edycji festiwalu. Tym bardziej, że kuratorami mieli być członkowie uwielbianej w Polsce grupy Needcompany.

Zamiast próby odpowiedzenia na pytanie o związki sztuki i polityki lub próby ujęcia problemu funkcji twórczości artystycznej w dzisiejszym świecie, program idiomu *Skok w wiare* (pomijam kilka innych nurtów programowych tegorocznej edycji) okazał się raczej przeglądem tego wycinka belgijskiego teatru, który w jakiś sposób łączy się z Needcompany.

Prezentowane spektakle tworzyli członkowie kolektywu wchodzący w inne inicjatywy artystyczne, ich dzieci i przyjaciele – wszyscy zresztą wyjątkowo uzdolnieni muzycznie i niezwykle sprawni ruchowo, czemu wielokrotnie w trakcie przedstawień dawali wyraz. Trudno jednak uciec od wrażenia, że tematycznie idiomowych spektakli nie łączyło nic: hasło „Skok w wiare” okazało się workiem, do którego można wrzucić niemal każdy temat. Spektakle ze sobą nie dialogowały, nie układały się w żadną kuratorską linię. Niemal każdy z nich poruszał jakiś wielki topos kultury zachodniej (Miłość, Śmierć, Sztuka, Podróż, Wojna, Bóg), jednak rozpracowywał go w estetycznej próżni. Nie byłoby to może największym zarzutem, gdyby nie wspólny rodzaj ideologicznego przesłania, bardzo charakterystycznego dla Needcompany, który trącił naiwnością. Chodzi o pewien naddatek pozytywnej energii, która dzisiaj łatwo kojarzy się z tanimi zabiegami marketingowymi. Trudno wierzyć tym, bardzo utytułowanym przecież, artystom, gdy opowiadają o sile płynącej z porażek i o radości z podejmowania kolejnych prób, o tym, że proces jest ważniejszy niż ostateczny efekt.

Po pierwsze dlatego, że właśnie artyści związani z Needcompany, aplikujący o różne granty, wspierani przez festiwale, raczej zajmują się produkcją łatwych w eksploatacji produktów-spektakli. Po drugie, ponieważ ten rodzaj retoryki, paradoksalnie, może zostać przejęty przez różne ideologie kapitalizmu, z coachingiem na czele. Dlatego właśnie estetyka niektórych spektakli pokazywanych na Małcie, mimo całego wdzięku, drażniła pięknoduchostwem i banalnością.

Na przykład w *The Moon* kolektywu MaisonDahlBonnema, w którym czwórka performerów, ubrana w powłóczyście szare szaty, krążyła między widzami, śpiewając pieśni o księżycu, miłości, przyrodzie i kosmosie. Co jakiś czas aktorzy prezentowali niezbyt skomplikowane zbiorowe układy, przetykali opowieść różnymi, mniej lub bardziej dowcipnymi scenkami. Nie było bohaterów, linearnej historii, raczej chodziło o wspólne słuchanie pieśni (bardzo melodyjnych, wykonywanych z delikatnym nagrany akompaniamentem) i bycie razem. Światła były przygaszone, co jakiś czas jeden z reflektorów służył za tytułowy księżyc, widzowie mogli się przemieszczać po przestrzeni gry. W efekcie – choć można było potraktować tę „Jedną Wielką Pieśń” (określenie z opisu przedstawienia) jako punkt wyjścia do namysłu nad przyszłością, ekologią czy rytuałem, pozostało raczej wrażenie urokliwego koncertu, który nie oferował nic więcej. Podobnie eteryczny, choć dużo bardziej interesujący, był spektakl duetu Lemm&Barkey *Forever*, gdzie ubrany w czarny płaszcz Maarten Seghers a *capella* nucił *Das Lied von der Erde* Gustava Mahlera (co istotne, nucił jedynie melodię, w spektaklu nie pada ani jedno słowo), a dwójka ubranych na białą tancerzy (Sarah Lutz, Mohamed Toukabri) tańczyła w rytm jego melodii. Biel podłogi łączyła się z bielą tiulowych kurtyn. W głębi sceny ustawiono liczne konstrukcje wypełnione porcelanowymi filiżankami, bibelotami, odłamkami kruchych, ceramicznych naczyń. To, co najciekawsze, kryło się w kontrastach – perfekcyjne, wytrenowane ciała tancerzy zderzone

z kruchością przedmiotów. Kompozycja Mahlera, w oryginalnie rozbudowana i rozpisana na orkiestrę, tutaj wykonana była przez jednego performera. W finale, gdy tancerze zeszli już ze sceny, uruchamiały się konstrukcje w głębi sceny. Porcelanowe figurki zaczynały dygotać, a potem roztrzaskać się o ziemię. Tak poetyckie i nieco sentymentalne przedstawienie można interpretować na wiele sposobów, jednak najbardziej interesujące było zderzanie różnych materialności, testowanie ich wytrzymałości – czy to byli tancerze, dyszący ze zmęczenia i wykonujący coraz bardziej akrobatyczne figury, czy śpiewak próbujący własnym głosem oddać melodię Mahlera, czy właśnie twardość i kruchość porcelanowych naczyń.

Związki Erosa i Thanatosa były tematem *Wojny i terpentyny* – megaprodukcji Jana Lauwersa, przygotowanej na podstawie książki Stefana Hertmansa, wpisującej się w rocznicę Wielkiej Wojny. Historia jest prosta: oto artysta malarz rusza na front, potem z niego wraca i próbuje ułożyć sobie życie. Tak prosty temat otwierał pole do różnych poszukiwań czy wydobywania niuansów tkwiących w historii, jednak Lauwers zdecydował się na epicką narrację. W sensie dosłownym, bowiem przedstawienie oparte jest w głównej mierze na tekście podawanym przez legendarną aktorkę Viviane de Muynck (która gra jednocześnie drugą żonę głównego bohatera Urbaina Martiena). Stoi ona z przodu sceny, zaś po jej bokach lub w głębi rozgrywają się inscenizowane sytuacje (jest, na przykład, wyjątkowo realistycznie odtworzone studio malarskie, gdzie bohater pracuje) lub wielkie choreograficzne sekwencje (tu zwłaszcza trwająca bardzo długo scena walk na froncie, odgrywana wyjątkowo naturalistycznie: z krzykami, spazmami, wierzaniem). Nad wszystkim krąży Grace Ellen Barkey ubrana w kostium sanitariuszki, a odgrywająca – według zamierzeń reżysera – Anioła Historii.

Gest oddania tak klasycznej narracji kobiecie mógłby wydawać się subwersywną grą z tradycją europejską, mógłby oferować przemieszczenie perspektywy z tego, co oczywiste i znane, na to, co przemilczane lub ukryte. Tymczasem uczynienie z de Muynck narratorki nie zmienia nic – nadal w centrum pozostaje biały mężczyzna, który dojrzewa do stania się artystą, a którego człowieczeństwo hartowane jest podczas wojennej hekatomby. Klasyczne, epickie *Bildung* zrobione na dużej scenie, z bogatą scenografią i dużym zespołem.

Światową premierą w ramach tegorocznego idiomu miał projekt Maartena Seghersa *Concert by the band facing the wrong way*. Tytuł dosyć dobrze oddawał zamierzenie całego wydarzenia. Perkusja była przewrócona, tak że grający na niej Nicolas Field musiał leżeć, podobnie zresztą jak grający na gitarach Seghers i Rombout Willemsem. Kakofonia dźwięków, a także ruchy, jakie wykonywali – pełzanie, skakanie, czołganie się, turlanie – wywoływały sporą zazdrość, bo ewidentnie wykonawcy bawili się dużo lepiej niż widzowie unieruchomieni w fotelach. Zabawa bez żadnego celu i sensu, performowanie głupoty, mogłaby zostać uznana za działanie wywrotowe, podkopujące sztywność reguł produkcji sztuki i konwencji panującej w instytucji teatralnej. Tyle tylko,

że właśnie – bawili się tylko wykonawcy, widzowie mogli ewentualnie uśmiechać się do nich z widowni.

W trakcie koncertu wykonawcy dużo krzyczeli, jednak były to przede wszystkim nieartykułowane dźwięki. Jedyne, co zostało wyraźnie wypowiedziane i powtarzane wielokrotnie w finale, to słowa „Let’s not get lost in a detail now”. Czyli – nie pogubmy się w szczegółach. A szkoda, bo właśnie tego, czego brakowało w takcie całego festiwalu, był właśnie szczegół, konkretnie, jakaś szczelina wyzierająca spoza ogólnych, uniwersalnych i rzekomo wspólnotowych haseł.

Entuzjastyczne reakcje wywołał otwarty koncert Needcompany zatytułowany *O, tomorrow’s parties (or fun is politics)*, w trakcie którego członkowie kolektywu wykonywali jedną piosenkę Velvet Underground, śpiewając ją w różnym tempie i rytmie. Energia wykonawców, prosty pomysł i równie prosty rytm sprawiły, że publiczność niemal od razu kupiła całe przedsięwzięcie (trudno zresztą o prostszy populistyczny zabieg niż wspólne wybijanie rytmu). Najbardziej drażnił chyba zmarnowany potencjał owej tytułowej polityczności zabawy. Ostatnio powstaje wiele projektów, które wykorzystują zabawę, wspólny taniec czy imprezowanie jako narzędzie do wyrażania politycznych przekonań lub okazania solidarności z wykluczonymi. Na samej Malcie zresztą, ale w innych nurtach niż idiom, było kilka takich projektów – dużo bardziej dobitnych, angażujących, a jednocześnie zabawnych.

Koncert Needcompany natomiast był właściwie pozbawiony jakiegokolwiek „sprawy”, polityczność zabawy objawiała się jedynie we wspólnym byciu – a to dzisiaj trochę za mało. Wielokrotnie przecież ludzie się zbierają, by wspólnie coś zrobić lub czegoś doświadczyć i nie zawsze jest to zgromadzenie o charakterze politycznym. Potrzebny jest wspólny cel lub przynajmniej wyraźna artykulacja poglądów, która pozwoli zbudować taką – niepozbawioną konfliktów – wspólnotę. W przypadku Needcompany coś takiego jak konflikt zdaje się nie istnieć. „Skok w wiarę” pod płaszczykiem uniwersalizmu odsuwał na bok wszelkie doraźne lub niewygodne problemy, byleby tylko „pobyć razem”. Bez dyskusji. ■

Bibliografia:

Keil, Marta, *Wprowadzenie. Polityczna instytucja festiwalu*, [w:] *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*, red. M. Keil, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego i Konfrontacje Teatralne, Warszawa – Lublin 2017.

KATARZYNA LEMAŃSKA

A KTÓRY TEMAT JEST TYLKO DLA DOROSŁYCH?

Katarzyna Lemańska – absolwentka performatyki i edytorstwa UJ. Publikuje m.in. w „Ricie Baum”, „Performerze”, na platformie taniecPOLSKA(pl). Jest współredaktorką magazynu internetowego „Teatralia”.

5. Przegląd Nowego Teatru dla Dzieci
1-9 czerwca 2018, Wrocławski Teatr Lalek

Wspólnota, ojczyzna, patriotyzm, tożsamość, migracja, asymilacja – nie we wszystkich spektaklach przeglądu hasła te padały wprost ze sceny, ale przedstawienia podejmujące kwestie narodowościowe były mocnym punktem festiwalu, od 2016 roku realizowanego w formule biennale. W tematykę programu, opracowanego przez Jakuba Koftę, świetnie wpisali się *Krzyżacy* na podstawie Henryka Sienkiewicza w reżyserii i według scenariusza Jakuba Roszkowskiego z gdańskiego Miejskiego Teatru Miniatura (premiera: 3 kwietnia 2016). Teatralna adaptacja, adresowana do dzieci od lat dziesięciu, wiernie podąża za fabułą powieści, opowiada przygody Maćka z Bogdańca, perypetie miłosne Zbyszka, Danusi i Jagienki, konflikt Juranda z Zakonem, porwanie Danusi przez Krzyżaków, bitwę pod Grunwaldem.

Scenografia, zaprojektowana przez Mirka Kaczmarka (również aranżera świateł i autora projekcji wideo), przedstawia skalisty, pusty teren z piętrzącą się pośrodku sceny makieta drewnianego miasta z budowlą przypominającą Pałac Kultury i Nauki. W powieściowe postaci wcielają się gliniane, humanoidalne figurki różniące się barwami – Polacy są koloru naturalnej gliny, a biali Krzyżacy przypominają żołnierzy Imperium z *Gwiezdnych wojen*. Postaci są animowane przez aktorów ubranych w granatowe robocze kombinezony. Animatorzy-budowniczości z wielkim wdziękiem i sprawnością poruszają się w tej ciasnej przestrzeni. Na fortepianie gra siedząca z boku sceny Sandra Szwarc (współodpowiedzialna za dramaturgię), ubrana w biały strój ślubny – to ona pożyczka Danusi welon. W głębi sceny znajduje się ekran, na którym wyświetlany jest obraz transmitowany na żywo. Zbliżenia pokazują fakturę i kruchość materiału, z którego wykonane są lalki; mamy też na to inny dowód – w scenie śmierci Danusi: Edyta Janusz-Ehrlich (która porusza także figurką



Jagienki) z impetem uderza glinianym ludzikiem o podłogę, roztrzaskując Danusi głowę.

Sposób, w jaki twórcy naświetlili problematykę wojny, od początku odbiega od ogólnego charakteru przedstawienia, wiernie podążającego za oryginałem. Sienkiewicz gloryfikował polskie społeczeństwo (rycerstwo i dwór) z czasów Jagiełły i krytykował Zakon Krzyżacki, co mogłoby narzucać analogie do współczesności, w której Polacy nadal walczą z „duchem krzyżackim”. Dzisiaj mogliby reprezentować go Unia Europejska albo opozycja. Roszkowski nie bawi się w podobne uproszczenia, temat Grunwaldu jest kłamrą przedstawienia. W pierwszej scenie, kiedy bohaterowie śpiewają hymn *Gaudeamus*, na ekranie za nimi płonie obraz Jana Matejki przedstawiający bitwę. W ostatniej rozgrywa się, jak u Sienkiewicza, bitwa pod Grunwaldem – rozbrzmiewa wówczas *Bogurodzica*. To dwie najmocniejsze sceny przedstawienia, krytyczny komentarz do polityki prowojennej. Polacy i Krzyżacy przystępują do bitwy. Z góry zjeżdża niszczarka do papieru, a aktorzy stają na górnych partiach scenografii. I Polacy, i Krzyżacy mieli w urządzeniu kartki z nadrukami wizerunków wojowników z różnych epok – od średniowiecznych rycerzy, przez żołnierzy z czasów II wojny światowej i szturmowców z *Gwiezdnymi wojen*, po ludzkie szkielety. Przeciwnikami wojny są król Jagiełło (Hanna Miśkiewicz) i Wielki Mistrz (Joanna Tomasik) – obydwie postacie animowane są przez kobiety. Twórcy nie podejmują wprost kwestii roli kobiet w sferze polityczno-społecznej, ale sugerują, że reprezentowana przez polskiego i krzyżackiego przywódcę pacyfistyczna postawa jest godna podziwu, więc może to kobiety lepiej sprawdziłyby się w tych rolach.

W *Królu Maciusiu Pierwszym* (premiera 26 lutego 2017) na motywach powieści Janusza Korczaka reżyser Konrad Dworakowski podejmuje temat samotności dziecka. Po śmierci ojca dziesięcioletni Maciuś zostaje królem. Żyjący wśród nieprzychylnych mu ministrów o trupich twarzach, bez rówieśników, boryka się z problemami i wyzwaniem ponad jego wiek. Przez większą część spektaklu Teatru Lalek Baniałuka w Bielsku-Białej z ust Maciusia nie pada żadne słowo. Tylko z offu rozbrzmiewa głos dziecka (Franek Ignatowski), powtarzającego: „Jestem sam. Dam sobie radę sam”. Przejmująca jest scena, kiedy Maciuś samotnie bawi się żółtą kaczką w wielkiej wannie. Brak słów szybko staje się dotkliwy dla widzów, a cisza byłaby nie do zniesienia, gdyby nie poruszająca muzyka Piotra Klimka.

Z prawie trzystustronicowej powieści Korczaka Dworakowski wybiera wątki osamotnienia, odpowiedzialności, niedojrzałości Maciusia, który nie potrafi przewidzieć skutków swoich reform. Na odleglejszym planie są manipulacje dorosłych, dążących do przejęcia władzy. Spektakl kończy się wraz z pierwszą częścią powieści, kiedy bohater staje przed sądem wojennym, jeszcze przed wygnaniem go na bezludną wyspę.

W przedstawieniu, z elementami animowanej scenografii i masek, tytułową rolę gra świetny Mateusz Barta. Na początku spektaklu nad sceną wisi ogromna korona. Maciuś, ubrany

w czarny strój, jest za niski, aby jej dosięgnąć. Kiedy korona zjeżdża na dół, podtrzymywana przez animatorów, okazuje się za duża i trudna do udźwignięcia. Maciuś się nie poddaje. Skoro korona jest niefunkcjonalna (a więc niepotrzebna) używa jej jako hula-hopu (ruch sceniczny Anatolii Ivanov). Im Maciuś jest bardziej bezradny i osamotniony, tym mniej przydatne okażą się jego kreatywne dziecięce pomysły. Ostatecznie korona przygwoździ go swoim ciężarem do ziemi.

Reżyser zrezygnował z dosłownego przeniesienia na scenę realiów powieści – u Korczaka Maciuś mieszka w fantastycznej krainie. Na scenografię Mariki Wojciechowskiej składają się olbrzymie szare prostopadłości, które tworzą umowne granice królestwa. Bryły przesuwane przez animatorów, ubranych w białe kostiumy z czarnymi nakolannikami (znów skojarzenia z *Gwiezdnymi wojenami*), pełnią różne funkcje: tronu, mównicy, wybiegu, okopu wojennego, wreszcie pokoju Maciusia (który on sam tak charakteryzuje: „Ściany są jak powietrze. Najchętniej bym je zburzył”). Piękny jest *entourage* charakterystyczny dla teatru lalek, także utrzymany w smutnych barwach: wielkie kamienne maski ludożerców, biała lalka-robot Obcego Króla, podszywanego się pod Maciusia, strój blond księżniczki Klu-Klu, ministrowie w czarnych pelerynach z wystającymi z nich na kijach białymi trupimi maskami o świecących oczodołach.

Kiedy wybucha wojna (na ekranie pojawia się wtedy wizualizacja powiększającej się planety Mars; animacje wideo są autorstwa Michała Zielonego), Maciuś, niezauważony przez ministrów, wyrusza na front. To doświadczenie uwrażliwia go na problemy poddanych – zwłaszcza dzieci pozbawionych praw. Maciuś wyraża sprzeciw – rezygnuje z godności króla. Mateusz Barta schodzi do publiczności i prosi dzieci o pomoc. Chce odczarować szare królestwo, w którym dotychczas mieszkał. Wspólnie z widzami rzuca na scenę „niewidzialne” bomby napełnione farbami (na ekranie pojawiają się wizualizacje barwnych plam). Ostatecznie Maciuś zmienia zdanie, nie zrzuca się korony i wprowadza liczne reformy, m.in. powołuje parlament dziecięcy, a państwem rządzi odtąd cały naród. Nieprzemyślane zmiany doprowadzają jednak kraj do ruiny i wznowienia wojen z sąsiadami. Opuszczony przez poddanych Maciuś przegrywa. Twórcy spektaklu zostawiają młodych widzów z pytaniem, w jakim stopniu król Maciuś Pierwszy jest odpowiedzialny za efekty swoich decyzji. Czy jego królestwo było gotowe na rządy dzieci?

Wśród zaprezentowanych we Wrocławskim Teatrze Lalek osiemnastu wydarzeń oprócz przedstawień dla dzieci i młodzieży były trzy propozycje dla najmłodszych: *Kuuki*, *Dżungla* oraz jedno z dwóch na festiwalu czeskich przedstawień – *O baranku, który spadł z nieba* z Naivni Divadlo Liberec dla dzieci powyżej dwóch lat. Pierwszy z wymienionych spektakli, w reżyserii Alicji Morawskiej-Rubczak, wyprodukowany przez Art Fraction Foundation w Poznaniu (premiera 4 lipca 2017), adresowany jest do najmłodszych w wieku do osiemnastu miesięcy. Na zaciemnionej widowni rodzice siadają z dziećmi na poduszkach. Blisko małych widzów, na białej podłodze baletowej stoją boso tancerki, połączone

ze sobą przepasaną na biodrach szarfą. Za nimi falująca kurtyna zasłania drugą część sceny. Scenografia Barbary Małeckiej utrzymana jest w jasnych błękitach, bielach, szarościach, kolorach kojarzących się z tytułem spektaklu – *Kuuki* to po japońsku powietrze. Wszystkie elementy przedstawienia są refleksją na temat ruchu – wiatru, kurzu, oddechu, ciała, przedmiotów, wreszcie ruchu fal akustycznych, dających dźwięk (muzykę, skomponowaną przez Kanako Kato, wykonuje na żywo Jakub Drzastwa). Przedstawienie powstało w koprodukcji z Japońską Unią Teatrów dla Dzieci i Młodzieży JIENKYO. Na Przeglądzie Nowego Teatru dla Dzieci spektakl grano w polskiej obsadzie.

Ubrane w biało-szare stroje tancerki (Magda Wolnicka i Monika Kiwak) do wtóru ukulele poruszają szarfą, jakby była lekko wzburzonym morzem lub wirem powietrza. Ich ruch jest bardzo płynny, spokojnie wykonują faliste ruchy rąk, kołyszą się. Wreszcie jednym szybkim ruchem uwalniają się z opasującej je szarfy i upadają na ziemię. Od momentu wstania ani przez chwilę nie tracą kontaktu wzrokowego z dziećmi, a z ich twarzy nie schodzi uśmiech. W tańcu wykorzystują baloniki, wiatraki w kształcie słoneczek, dzwoneczki. Kiedy podchodzą do dzieci, pokazują im trzymane przedmioty, a te reagują bardzo żywiołowo, klaszczą i próbują dotknąć zabawek, imitują ruchy aktorek.

Przed spektaklem tancerki poinformowały rodziców, że dzieci zostaną zaproszone na scenę do wspólnych działań (jedna z najmłodszych widzek towarzyszyła aktorkom na scenie od pierwszych minut). Momentem, który zaktywizował najnaje, już raczkujące lub chodzące, było odsłonięcie kotary, za którą kryły się pudełka z przyklejonymi do nich białymi i czarnymi balonikami. Dzieci coraz śmielej zaczęły wchodzić w głąb sceny, aby sprawdzić, co jest w pudełkach, i przynieść rodzicom nowe zabawki. Tancerki razem z dziećmi wyciągały przezroczyste kulki, w których znajdowały się mech, piasek, koraliki, świecące lampki. Dźwięczące i migoczące przedmioty krążyły między sceną a widownią. Tancerki animowały zabawki, zachęcając do tego dzieci. Niezauważalnie ich taniec zmienił się we wspólne sprzątanie przestrzeni zabawy. Dzieci pomagały w zbieraniu zabawek, po czym wracały do rodziców i obserwowały tancerki, które powoli wyciszały swoje ruchy i emocje widzów.

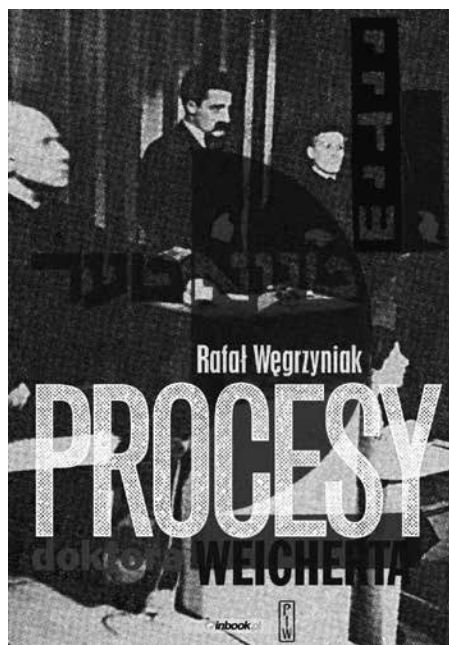
Wspólna zabawa aktorek z dziećmi charakteryzowała także spektakl *W kole* Teatru Miejskiego w Gliwicach, przeznaczony dla dzieci od trzech do pięciu lat. Otwarta forma przedstawienia, zakładająca współudział dzieci, dwie wykonawczynie i muzyk grający na żywo – to się sprawdziło również tutaj.

Alicja Morawska-Rubczak (reżyseria) i Barbara Małecka (scenografia) zaprezentowały jeszcze jeden spektakl – *Dżunglę* dla widzów w wieku od sześciu do trzydziestu miesięcy. Przedstawienie zrealizowane we Wrocławskim Teatrze Lalek (premiera 7 kwietnia 2018) to dźwiękowa podróż (muzyka Waclaw Zimpel) do egzotycznego lasu amazońskiego. Widzowie wchodzą, przedzierając się przez zielony labirynt, i siadają w kręgu z trzech stron sceny zadaszonej zielonymi lianami. Przewodniczkami w tej wyprawie są trzy rdzenne

mieszkanki dżungli (Anna Bajer, Agata Cejba, Irmina Praszyńska), które fosforyzującą farbą malują sobie na twarzach symboliczne wzory. Aktorki podchodzą do najmniejszych widzów, pokazują im egzotyczne kwiaty, łapią z nimi świetliki (za które służą im małe lampki do czytania), animują zwierzęta zamieszkujące las: mrówkojada, tukana, kapucynkę – dzieci nieczęsto przełamują strach przed dotknięciem włochatych stworów. Spektakl utrzymany jest w bardzo dynamicznym rytmie, najmłodszy z zaangażowaniem obserwują rytuały szamanek, które na drzewnym ołtarzu przesypują do urn piasek i leśne orzechy, wróżą z piór. Dźwięki bębnow, fujarek, fletu oddają odgłosy ptaków i zwierząt, skrobanie owadów, szelesty rosnących roślin, trzaski gałęzi. Wszystkie te dźwięki ze zdwojoną siłą wybuchają w scenie, kiedy w dżungli zapada noc i dzieciom ukazuje się (fosforyzujący) obraz życia owadów.

Morawska-Rubczak mniejszą rolę, niż w *Kuuki*, przeznacz tu interakcji z dziećmi. *Dżungla* ma wymiar edukacyjny, służy pokazaniu widzom piękna natury. „Matko Ziemio – otul nas swoją zielenią. Natura karmi każdego, nie oddalajmy się od niej” – śpiewają aktorki do Mamy Pachy, inkaskiej bogini ziemi, urodzaju i płodności. Dzieci podchwytują rytm piosenki, ale czy poza poprawnym rozpoznaniem nazw egzotycznych zwierząt wynoszą coś więcej ze spektaklu – z tym pytaniem twórcy pozostawiają rodziców.

Tegoroczny Przegląd Nowego Teatru dla Dzieci stał na bardzo wysokim poziomie pod względem rozwiązań inscenizacyjnych i technik animacji – od tego poziomu nowatorstwa odbiegała jedynie premierowa *Babcia na jabłoni* Wrocławskiego Teatru Lalek w reżyserii Jarosława Kiliana. Festiwal charakteryzowało ambitne podejście do trudnych tematów wspólnotowości, emigracji, tożsamości, także artystycznej – jak w spektaklach *Odłot* Janni Younge z Teatru Animacji w Poznaniu, *Straszna piątka* Białostockiego Teatru Lalek, *Kasieńka* na podstawie książki Sarah Crossan z Teatru Miniatura w Gdańsku, *Polska 120* z Teatru Lalki i Aktora w Wałbrzychu oraz w kabaretowym *show* Kazia Sponge, zatytułowanym *Estradowy wycierus, czyli o kondycji artysty we współczesnym świecie*, w wykonaniu Anny Makowskiej-Kowalczyk, twórczyni lalki Kazia, i muzyka Grzegorza Mazonia (występy Kazia zasługują na osobną recenzję). Tematów zarezerwowanych nie tylko dla dorosłych. Twórcy w ciągu ostatnich dwóch lat podejmowali reinterpretacje polskiej klasyki (Sienkiewicz, Korczak), tekstów współczesnych rodzimych autorów (Malina Prześluga, Karolina Kaleta, Krystyna Miłobędzka) czy znanych dorosłym czytelnikom utworów Judith Schallansky i Istvána Tasnádiego. Oprócz spektakli, rozmów z artystami i debaty *Sztuka dzieci* – z wyłącznym udziałem dzieci jako panelistów – ważnym punktem programu był cykl warsztatów *Ogród sztuk*, adresowany do dzieci i dorosłych – składały się na niego zajęcia teatralne, ruchowe, komiksowe, plastyczne, kulinarne. Tak ułożony program festiwalu pokazuje, jak organizatorzy i zaproszeni artyści definiują nowy teatr dla dzieci. Tworzą oni spektakle i wydarzenia adresowane do młodych widzów, których traktują jako pełnoprawnych, dojrzałych odbiorców, moim zdaniem także współtwórców, teatru. ■



MAŁGORZATA LEYKO

ŻYCIE I ŚMIERĆ SĄ W MOCY JĘZYKA¹

Wokół „Procesów doktora Weicherta”

Rafała Węgrzyniaka

Małgorzata Leyko – profesor w Katedrze Dramatu i Teatru UŁ. Specjalizuje się w dziejach teatru oraz w historii europejskich doktryn i teorii teatralnych. Wydała książki: *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego teatr dla pięciu tysięcy* (2002) i *Teatr w krainie utopii* (2012). Jest autorką przedkładów i wydań krytycznych gdańskiej serii „Theatroteka”: Georga Fuchsa *O scenie przyszłości* (2005), Maxa Reinhardta *O teatrze i aktorze* (2006), Ludwiga Tiecka *O cudowności u Shakespeare’a* (2006), *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim* (wspólnie z Wojciechem Dudzikiem, 2009) oraz Oskara Schlemmiera *Eksperymentalna scena Bauhausu* (2010).

Rafał Węgrzyniak
PROCESY DOKTORA WEICHERTA
 Państwowy Instytut Wydawniczy
 Warszawa 2017

Rafał Węgrzyniak, autor książki *Procesy doktora Weicherta* (PIW, Warszawa 2017), który wiele lat przygotowywał się do napisania biografii wybitnego reżysera teatru żydowskiego, gromadził materiały i wnikliwie studiował dokumenty archiwalne, w *Wyjaśnieniu* zamieszczonym na końcu książki nie krył intencji, jakimi kierował się, przystępując do pracy: „[...] doszedłem do przekonania, że trzeba się upomnieć o niego [Weicherta – M.L.], odtworzyć w miarę możliwości dorobek i dokonać wreszcie – w pięćdziesiąt lat po śmierci – rehabilitacji” (Węgrzyniak, s. 343). Na takie przypomnienie Michał Weichert faktycznie zasługiwał, gdyż mimo ważnej roli, jaką odegrał w przedwojennym procesie kształtowania się nowoczesnych form teatru żydowskiego w Polsce, podobnie jak wielu innych reformatorów o żydowskich korzeniach, na przykład Andrzej Marek i Ryszard Ordyński, popadł w całkowite niemal zapomnienie. W przypadku Weicherta zaważyły na tym bez wątpienia oskarżenia dotyczące jego działalności w czasie okupacji w akceptowanych przez nazistów organizacjach pomocy Żydom.

Nie wnikając tymczasem w motywy tych działań, przyznać należy, że Weichert dzielił los wielu ocalałych z Zagłady, którym dobre imię odebrał nie tyle wyrok sądowy, ile *laszon ha-ra* – plotka szerząca prawdziwe informacje, lecz obarczona negatywnymi intencjami. Po zakończeniu wojny zarówno w polskim środowisku teatralnym – mimo deklarowanej życzliwości – jak i w kręgach żydowskich w Polsce i w Izraelu, Weichert spotykał się z odmową współpracy i nigdy nie zdołał się uwolnić od ciąży na nim infamii. Tytuł książki Węgrzyniak odnosi się do dwóch typów procesów sądowych – teatralizowanych w przedstawieniach, których reżyserem był Weichert, i realnych, w których występował jako oskarżony o kolaborację.

Reżyser

Przedstawiona przez Węgrzyniaka artystyczna biografia Michała Weichert jest obszernym i wyczerpującym omówieniem jego – wcale nieoczywistej – drogi do teatru, zaangażowania w tworzenie podstaw nowoczesnej kultury żydowskiej i osiągnięć artystycznych. Na wstępie autor dokonuje rewizji wszelkich błędnych bądź nieścisłych informacji, jakie pojawiały się w polskich publikacjach poświęconych Weichertowi, co pokazuje skalę przekłamań i mylnie przedstawionych faktów dotyczących przede wszystkim jego twórczości teatralnej, ale także znamienych pominięć i przemilczeń. I w tym wstępnym rozliczeniu, i w całej książce Węgrzyniak przyjmuje stanowisko badacza śledczego, który chce przywrócić właściwą rangę dokonaniom artystycznym Weichert i oddać sprawiedliwość jego postawie w czasie okupacji, łącznie z późniejszymi konsekwencjami prawnymi.

Michał Weichert wychował się w atmosferze oświeceniowej idei emancypacji Żydów, której podstawą było wykształcenie – sam uczęszczał do cesarsko-królewskiego gimnazjum męskiego w Stanisławowie i jednocześnie do hebrajskiej szkoły średniej. Jako ich absolwent wziął udział w 1908 roku w odbywającej się w Czerniowcach konferencji poświęconej uprawnieniu języka jidysz jako języka Żydów w Europie Wschodniej; zetknął się tutaj z pisarzami żydowskimi – Icchakiem Lejbem Perecem, Szalomem Aszem i sam – mimo hebrajskiego wykształcenia – stał się zwolennikiem kultury jidyszowej. Rozpoczął studia na wydziale prawa i filozofii uniwersytetu lwowskiego, które od 1910 roku kontynuował w Wiedniu, gdzie po sześciu latach uzyskał stopień doktora prawa. W czasach studenckich zainteresował się teatrem, we Lwowie był w żydowskim teatrze Jakuba Bera Gimpla i w Teatrze Miejskim, w Wiedniu nie tylko odwiedzał Burgtheater, ale także brał lekcje u aktora i reżysera tej sceny, Alberta Heinego. Zaczął ogłaszać teksty o teatrze w niemieckiej „Die Szene” i polskim „Teatrze”. Od tej pory niemal do wybuchu II wojny światowej posłannictwo teatralne Michała Weichert zdominowało jego praktykę prawniczą. Kiedy w 1916 roku przeniósł się do Berlina, poświęcił się wyłącznie teatrowi – słuchał wykładów Maxa Hermanna z historii teatru na Friedrich-Wilhelm-Universität, choć raczej nie studiował teatrologii (jak pisze Węgrzyniak), gdyż

Theaterwissenschaftliche Institut powstał dopiero w roku 1923. Był zafascynowany teatrem Maxa Reinhardta, nie tylko bywał na jego przedstawieniach, ale także brał udział w zajęciach aktorskich w Schauspielschule przy Deutsches Theater. Poznawał środowisko artystyczne skupione wokół Reinhardta, uczestniczył w próbach, obserwując pracę reżysera, ale informacji o asystenturze przy inscenizacji *Śmierci Dantona* Georga Büchnera z 1916 roku nie potwierdzają źródła niemieckie (zob.: Huesmann, 1983)². Niewątpliwie jednak dwuletni pobyt w Berlinie w sposób decydujący wpłynął na kształtowanie się stylu teatralnego Weichert, co widoczne jest w jego wyborach repertuarowych, w pracy z aktorem, wreszcie w poszukiwaniu nowych środków scenicznych i wzbogacaniu warsztatu reżyserskiego. Węgrzyniak trafnie wskazuje rozwiązania z zakresu techniki teatralnej, jakie Weichert mógł przejąć od Reinhardta – pantomimiczne wstawki, precyzyjny montaż kolejnych scen, muzyczna introdukcja, reżyseria mas, stylizacja gestu i powściągnięta ekspresja aktora, przestrzenna aranżacja przebiegu wydarzeń scenicznych. Wprawdzie te znamienne cechy reżyserskiego stylu Reinhardta zarówno przez polską, jak i żydowską krytykę były piętnowane jako przejaw efekciarstwa, ale trzeba przyznać, że sposób ich zastosowania przez Weichert przyczynił się do stworzenia nowego języka artystycznego w teatrze żydowskim, który był ważną alternatywą wobec skostniałego stylu tradycji goldfadenowskiej i wpisywał się w program wyprowadzenia Żydów z getta kulturowego.

Debiut reżyserski Weichert nie był udany. W sezonie 1918/1919 został kierownikiem artystycznym Trupy Wileńskiej, której założyciele stawiali sobie za cel wystawianie utworów o wysokiej wartości literackiej. Weichert sięgnął więc po dramat odnoszący swego czasu sukcesy w Berlinie – po *Woźnicę Henszela* Gerharta Hauptmanna, tyle tylko, że w dopiero co oswobodzonej Warszawie sztuka niemiecka nie była dobrym wyborem. Reżyser tak boleśnie odczuł to niepowodzenie, że opuścił Trupę Wileńską i przez kolejnych dziewięć lat nie parał się reżyserią, choć – jako nauczyciel języka niemieckiego w żydowskim gimnazjum – był aktywny w polskich i żydowskich środowiskach artystycznych: uczestniczył w I Zjeździe Reżyserów Scen Polskich (1919), był członkiem Komitetu do spraw Sztuki Żydowskiej (od roku 1921), redaktorem miesięcznika „Ring” – forum awangardy żydowskiej (1921-1922), przez kilka miesięcy współredaktorem „Jidisz Teater” (sezon 1921/1922), sam dużo pisał o teatrze i poświęcał mu publiczne wykłady. Przekonany, że podstawą artystycznego teatru żydowskiego musi być dobrze wykształcony aktor, w 1922 roku włączył się w działalność Żydowskiej Szkoły Dramatycznej założonej przez Dawida Hermana i związanej ze środowiskiem Trupy Wileńskiej, a finansowanej przez Kultur Lige. Ze słuchaczami szkoły – amatorami wystawił w roku 1924 sceny z *Człowieka masy* Ernsta Tollera we własnym przekładzie. Po cofnięciu finansowania, absolwenci szkoły wraz z Hermanem utworzyli Żydowski Teatr Miniatur Azazel. Rozpadowi szkoły towarzyszyły gwałtowne polemiki i usunięcie Weichert z Związku Zawodowego

Artystów Żydowskich. W latach 1925-1927 Weichert stanął natomiast na czele Związku Artystów Scen Żydowskich, lecz i z tej funkcji został odwołany w czasie nocnego posiedzenia zarządu, który nie akceptował jego śmiałych inicjatyw i działań reformatorskich, godzących w interesy prywatnych przedsiębiorców teatralnych. Zastanawiać właściwie może, dlaczego Weichert, powracając w 1919 do Warszawy z wiedeńskim dyplomem doktora prawa, nie próbował podjąć praktyki prawniczej, lecz starał się wyrobić sobie pozycję w żydowskim środowisku teatralnym, gdy – poza jednym przedstawieniem – nie miał dorobku reżyserskiego ani aktorskiego, nie był przez dłuższy czas związany z żadną sceną, a dał się poznać przede wszystkim jako krytyk literacki i teatralny, piszący do „Ringen”, „Literarische Blätter” i „Illustrierte Woch”. Wszystkie jego działania w redakcjach, związkach i stowarzyszeniach były raczej krótkotrwałe, i mówiąc wprost – pozbawiano go stanowisk. Warto tu zatem za Węgrzyniakiem powtórzyć opinię Szaloma Asza o Weichertcie: „Pan musi być wiele wart, bo ma wielu wrogów” (Węgrzyniak, s. 54). Siła tych słów miała się bowiem potwierdzić po dwóch dekadach.

Pisał dużo, skoro już w 1922 roku wydał swoje szkice i recenzje w tomie *Teater un drama*, a cztery lata później w Wilnie ukazały się dwa tomy jego pism krytycznych; zajmował się także weryfikacją i redakcją jidyszowych przekładów Isaaca Baszewisa Singera powieści Ericha Marii Remarque'a *Na zachodzie bez zmian* i *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna. Dzięki takim pracom wyrobił sobie pozycję w środowisku literackim, o czym świadczy powierzenie mu funkcji wiceprzewodniczącego żydowskiego PEN Clubu. Utrzymywał także kontakty z polskimi artystami teatru i pisarzami – Leonem Schillerem, Aleksandrem Zelwerowiczem, Zofią Nałkowską, Antonim Słonimskim.

Do teatru powrócił dopiero w roku 1928, kiedy ponownie nawiązał współpracę z Trupą Wileńską, z którą w ciągu dwóch lat zrealizował cztery przedstawienia: *Kidusz Haszem* – adaptację powieści Szaloma Asza (1928), *Shylocka* według *Kupca weneckiego* Williama Szekspira (1929), *Miasto Żydów* Arona Cajtlina (1929) i *Opowieść o Herszlu z Ostropola* – komedię chasydzką Mojżesza Lifszycy (1930). Węgrzyniak, który skrupulatnie odtwarza okoliczności powstania i współtwórców wszystkich dwudziestu dwóch przedstawień wyreżyserowanych przez Weichtera, zwraca uwagę, że o ile w rozwiązaniach scenicznych wyraźnie widoczne są wpływy Reinhardta czy Aleksandra Tairowa, o tyle pod względem doboru repertuaru – może z wyjątkiem komedii Lifszycy – Weichert wyznaczał program nowego teatru żydowskiego, w którym nie było miejsca na nostalgicznie wspominaną przeszłość, lecz zwrot ku odwiecznemu losowi żydowskiemu i ku teraźniejszości. O pierwszej z wystawionych przez Weichtera sztuk wiele lat później Adolf Rudnicki pisał: „*Kidusz Haszem* to tytuł wielu sztuk. Krew, krew dla chwały Pana, dla uświęcenia świętości Jedyne Imienia, zawsze krew. To nie jest prawda, że krew Żydów płynie za nic, ten naród uważa się za wybrany i płaci za to” (Rudnicki, 1987, s. 96). Przedstawienia zrealizowane z Trupą

Wileńską pokazywane były m.in. w Warszawie, Krakowie, Łodzi, Białymstoku, Wilnie, Rydze i wszędzie spotykały się z żywą reakcją tak wymagających recenzentów, jak Jakub Appenzlak, Mojżesz Kanfer i Wilhelm Fallek; pisano o „nowej erze w historii żydowskiego teatru” (*Kidusz Haszem*), o „wielkim tryumfie” Ajzyka Samberga jako Shylocka, a o *Mieście Żydów* – „[s]mierć staje się tutaj nie negacją życia, ale najwyższą jego afirmacją” (za: Węgrzyniak, s. 69, 71, 73).

Sukcesy odniesione z Trupą Wileńską na tyle umocniły pozycję Weichtera jako reżysera, że odważył się na przedsięwzięcie – jak sam pisał – „obciążone ryzykiem [...] największym” (za: Węgrzyniak, s. 78) – na wystawienie *Śmierci Dantona* Georga Büchnera (1930), którego powstawanie obserwował w teatrze Reinhardta przed czternastu laty³. Ryzyko wynikało przede wszystkim z nieznamości przez publiczność żydowską historycznych kontekstów towarzyszących akcji dramatu, ale dzięki udziałowi aktorów Warszawskiego Nowego Teatru Żydowskiego kierowanego przez Jonasa Turkowa – Samberga, Abrahama Morewskiego, Racheli Holcerówny, Klary Segalowicz i Diany Blumenfeld, doświadczonych aktorów w rolach drugoplanowych i grona słuchaczy Żydowskiego Studia Teatralnego; dzięki aranżacji przestrzeni opracowanej przez Konstantego Mackiewicza oraz reżyserii scen zbiorowych przez Leę Rotbaumównę, *Śmierć Dantona* – w ocenie Węgrzyniaka – miała „przełomowy charakter” i zapowiadała w twórczości Weichtera okres „postekspresjonistycznego teatru bezpośrednio komentującego życie współczesne” (Węgrzyniak, s. 80).

W sezonie 1931/1932 – przypadającym na kryzys ekonomiczny – Weichert prowadził z ramienia ZASŻ w sali Elizeum Żydowski Teatr Dramatyczny, połączony z częścią zespołu Trupy Wileńskiej, i sam przygotował tylko dwa przedstawienia (*Rabi doktor Silber* Asza i *Parnuse* Chune Gotesfelda), zapraszając do współpracy innych reżyserów – Andrzeja Marka i Jakuba Rotbauma. Dopiero od następnego sezonu – jak świetnie dokumentuje to Węgrzyniak – Weichert zyskał pełną swobodę działania, tworząc własny zespół z członków prowadzonego od 1929 roku Żydowskiego Studia Teatralnego. Słuchacze studia w większości nie mieli wykształcenia, byli robotnikami lub rzemieślnikami, dlatego program trzyletniej nauki obejmował nie tylko przedmioty „zawodowe”, ale także ogólnokształcące. Poza publicznymi pokazami studentów, Weichert przygotował z nimi pod szyldem Teatru Młodych – do chwili jego rozwiązania w roku 1936 – kilka liczących się przedstawień, spośród których największy rozgłos zyskał *Boston* – teatralizacja procesu sądowego Sacco i Vanzettiego, będąca adaptacją sztuki *W imieniu ludu!* Bernharda Blume'a (1933). Premiera odbyła się w Galerii Luxenburga przy ul. Senatorskiej 29 ze scenografią i aranżacją przestrzeni autorstwa Szymona Syrkusa. Przedstawienie zyskało niebывały rozgłos głównie dzięki prowadzeniu akcji wśród publiczności, co znacznie wzmacniało dramaturgię toczącego się procesu. Weichert zapraszał na przedstawienia *Bostonu* polskich reżyserów i recenzentów, dzięki czemu to żydowskie studyjne przedstawienie przeniesione zostało,

w przekładzie na język polski i w wykonaniu polskich aktorów, na scenę Studia Teatralnego im. S. Żeromskiego Ireny Solskiej i zainaugurowało nową salę teatralną na Żoliborzu, gdzie Szymon i Helena Syrkusowie z większym rozmachem mogli zaprojektować „ukształtowanie przestrzenne widowiska” (Węgrzyniak, s. 113).

Po sukcesie – także finansowym – *Bostonu* Teatr Młodych mógł się przenieść do własnej siedziby przy ul. Długiej 19. Tu wystawiono kolejne głośnie przedstawienia, o których sporo informacji ujawnili już przed laty syn reżysera, Józef Weichert, i izraelska badaczka Elinor Rubel (zob.: Weichert, 1998; Rubel, 1992)⁴, pisząc m.in. o *Trupie Tanencapa* (1933), *Krasinie* (1934), *Missisipi* (1935). Teatr Młodych wystawił także *Skarb Napoleona* (1934), *Życie woła!* w reżyserii Rotbauma (1934), *Symche Plachte* Jakuba Pregera (1935). Pomiędzy tymi przedstawieniami Weichert wyreżyserował w roku 1934 w Teatrze im. Kamińskiego *Żółtą latę* (*Profesor Mamlock*) Friedricha Wolfa, aktualną sztukę ukazującą prześladowanie Żydów w Trzeciej Rzeszy.

Węgrzyniak słusznie uważa, że w latach trzydziestych XX wieku, po osłabnięciu działalności teatralnej Granowskiego i Hermana, a następnie ich śmierci w 1937 roku, Weichert „pozostał najwybitniejszym żyjącym reżyserem w teatrze żydowskim nie tylko w Polsce, lecz także w całej Europie Środkowo-Wschodniej” (Węgrzyniak, s. 193). O ile stworzony przez niego styl reżyserski spotykał się z uznaniem wykształconej i postępowej części krytyków i widzów, o tyle z powodu problemów poruszanych w przedstawieniach zgłaszano przeciwko niemu protesty i oskarżenia, na przykład po premierze *Symche Plachte* w Teatrze Młodych zainscenizowano proces reżysera obwinianego o nawoływanie do „zeświecczenia życia”, z kolei premiera *Grobowca pod Łukiem Tryumfalnym* Paula Raynala (1936) została odwołana z nakazu cenzury; w konsekwencji – podczas występów w Wilnie – teatr został pozbawiony koncesji, a jego dalszy byt podważały donosy wysyłane do władz, oskarżenia o głoszenie haseł komunistycznych, z powodu których wszczęto nawet śledztwo. Weichert nie poddawał się tym szykanom, zarejestrował w 1936 roku w Warszawie nowy zespół – Młodą Scenę, z którym wystawiał dawny repertuar i kolejne nowe produkcje (np. *Don Kichota żydowskiego* wg powieści Mendele Mojcher Sforima), a gdy teatr został eksmitowany z warszawskiej siedziby, podjął działalność w Wilnie jako Teatr Nowy, w którym w 1937 roku wystawiono w reżyserii Weichtera *Dęby Fiszla Bimki* i *Proces* Edwarda Woola oraz dwa przedstawienia przygotowane przez Rotbauma, a rok później dał kilkutygodniowy cykl przedstawień w Krakowie. Kolejnym zespołem, z którym związał się przed wojną, był Teatr Ludowy i dla Młodzieży, założony przez Klarę Segalowicz, w którym w listopadzie 1938 wyreżyserował swoje ostatnie przedstawienie – *Króla Wesółka* Pregera. Był to moment, w którym artystyczny program Weichtera załamał się i nigdy już w teatrze żydowskim na ziemiach polskich nie znalazł kontynuatorów. Kanfer doceniał wagę eksperymentów podejmowanych przez Weichtera i uważał, że Teatr Młodych „to może jedyny u nas w Polsce

prawdziwy teatr awangardowy” (za: Węgrzyniak, s. 195), porównując go z krakowskim Cricotem.

Mimo trudności z utrzymaniem kolejnych zespołów bądź nawiązaniem trwałej współpracy z którąś z istniejących scen, Weichert w latach trzydziestych był radcą prawnym organizacji działających na rzecz rozwoju gospodarczego i kulturalnego środowisk żydowskich, korzystających ze wsparcia finansowego Joint w Stanach Zjednoczonych, m.in. Zjednoczonego Komitetu do spraw Żydowskiego Rzemiosła. Węgrzyniak słusznie podkreśla – pisząc o „ideologicznym zaślepieniu” Weichtera (Węgrzyniak, s. 197) – że o ile jako artysta krytykował ustrój amerykański (*Boston, Missisipi*), o tyle jako prawnik podejmował działania oparte na czerpaniu z niego profitów na cele społeczne. Zapewne także ta przedwojenna współpraca z Jointem miała wpływ na działalność Weichtera w organizacjach pomocowych dla Żydów w czasie okupacji.

Kolaborant?

W 2006 roku niemiecki historyk z Uniwersytetu im. Justusa Liebiga w Giessen, Hans-Jürgen Bömelburg, opublikował obszerne studium (zob.: Bömelburg, 2006), w którym podjął badania nad naturą oskarżeń o kolaborację w polskiej i żydowskiej opinii publicznej po roku 1945 na przykładzie sprawy Weichtera. Bömelburg jako pilny dezyderat badawczy zgłosił konieczność odejścia od powtarzanych w publikacjach naukowych oraz w publicystyce prawicowo-radykalnej i antysemitkiej słabo zweryfikowanych oskarżeń o kolaborację i wnikliwe zbadanie autobiograficznych zapisków Weichtera oraz obszernych akt dotyczących wszelkich form działalności żydowskich instytucji samopomocy społecznej (tamże, s. 287-288). Rafał Węgrzyniak odpowiedział na ten postulat i skrupulatnie przejrzał dokumenty – zarówno osobiste notatki i korespondencję Michała Weichtera, jak i akta spraw toczonych w wyniku oskarżenia go o kolaborację z władzami nazistowskimi Generalnego Gubernatorstwa na terenie okupowanych ziem polskich w czasie II wojny światowej.

Autor *Procesów doktora Weichtera* precyzyjnie odtwarza kalendarz formowania się i przekształcania żydowskich organizacji samopomocowych po wybuchu wojny. Przedstawia Weichtera jako jednego z głównych aktorów tego złożonego oraz obfitującego w liczne konflikty procesu, jako współorganizatora, a następnie przewodniczącego Komisji Koordynacyjnej Żydowskiej Samopomocy Społecznej, która przy akceptacji władz niemieckich miała się zająć rozdziałem transportów żywności i leków nadsyłanych przez Amerykański Czerwony Krzyż i Amerykańską Komisję Pomocy dla Polski, później także przez Niemiecki Czerwony Krzyż. Chcąc kontrolować rozdział zagranicznej pomocy charytatywnej, władze GG zażądały podporządkowania wszystkich żydowskich organizacji ogólnokrajowej Jüdische Soziale Selbsthilfe, czyli Żydowskiej Samopomocy Społecznej, którą 29 maja 1940 roku Urząd Generalnego Gubernatora – przy istotnym udziale w negocjacjach

Weichert – uznany za organizację nadrzędną wobec pozostałych żydowskich instytucji pomocowych. Węgrzyniak opisuje zabiegi Weichtera – przedstawiającego się jako wykształcony w Wiedniu prawnik, dobrze znający język niemiecki – o objęciu funkcji przewodniczącego siedmioosobowego prezydium ŻSS, jego spory osobiste (m.in. z Adamem Czerniakowem, przewodniczącym Judenratu w warszawskim getcie) oraz konflikty między przedstawicielami poszczególnych organizacji bądź lokalnych rad żydowskich:

[...] wcześniej i później – pisze Węgrzyniak – Weichertowi stojącemu na czele prezydium ŻSS zarzucano, że realizując polecenia władz niemieckich, zniszczył działające w getcie warszawskim żydowskie organizacje opiekuńcze, tak jakby z nimi nie współdziałał. Z tego powodu dochodziło nawet do gwałtownych sporów. W rezultacie zaś warszawscy działacze nastawili się negatywnie do Weichtera i zaczęli go oskarżać o współpracę z Niemcami (Węgrzyniak, s. 214).

Warto w tym miejscu przywołać najnowszą publikację Aleksandry Bańkowskiej, która zajmowała się trybem tworzenia sieci pomocowej ŻSS w wybranych losowo komitetach lokalnych:

Celem [ŻSS – M.L.] było stworzenie sprawnie działającej reprezentacji jedynej centralnie zarządzanej organizacji żydowskiej w GG, niezależnej od dotychczasowych przedstawicielstw, czyli rad żydowskich. Pytanie, na ile to się udało, pozostaje otwarte. Niemniej, poszukując właściwych kandydatów, prezydium niewątpliwie dołożyło starań, by odnaleźć prawdziwe elity społeczne i im, a nie przypadkowym ludziom, oddać zarząd nad kluczowym odcinkiem pracy – opieką społeczną (Bańkowska, 2017, s. 130).

W latach 1940-1944 Weichert osobiście odwiedzał dwadzieścia dziewięć gett i obozów, w których nadzorował rozdział żywności i leków, był także pośrednikiem w przekazywaniu informacji mieszkańcom gett i więźniom, np. w obozie w Płaszowie. Jako przedstawiciel ŻSS współpracował z Naczelną Radą Opiekuńczą, otrzymując z jej strony istotną pomoc dla ludności żydowskiej także po delegalizacji ŻSS w lipcu 1942. Początkowo w to miejsce miał być powołany Jüdische Unterstützungstelle für das GG (JUS) – Żydowski Ośrodek Wsparcia dla GG – lecz legalizacja tej instytucji nastąpiła dopiero w połowie marca 1943 roku, a więc już po szczytowych wydarzeniach Zagłady na ziemiach polskich. Na jego czele znów stanął Weichert, który wraz z rodziną po likwidacji krakowskiego getta otrzymał ausweis i zwolnienie z obowiązku noszenia opaski z gwiazdą Dawida. Jako przedstawiciel JUS, nie mógł liczyć na współpracę z podziemiem polskim i żydowskim, które oskarżało go o działalność mającą na celu kamuflowanie przed światem zbrodni nazistów i stwarzanie pozorów możliwości niesienia pomocy Żydom, o przekazywanie do obozu w Płaszowie tylko niewielkiej części przesyłek odbieranych

przez niego, których większość miała trafiać do Niemców, o czym donoszono także drogą kurierską do Londynu⁵. Węgrzyniak szczegółowo rekonstruuje kontakty przedstawicieli podziemia i niejawnie działających organizacji żydowskich z Weichertem, przedstawiając stanowisko każdej strony i konkludując:

Działacze krakowskiej Rady Pomocy Żydom – powstałej równocześnie z zalegalizowaniem JUS w połowie marca 1943 – traktowali Weichtera jako zaufanego współpracownika, korzystali z jego wiedzy, doświadczeń i kontaktów. Ale po wojnie stał się on rywalem mogącym pomniejszać ich zasługi. Dlatego przy każdej okazji go przemilczali albo przypisywali sobie jego dokonania (Węgrzyniak, s. 243).

W 1944 Żydowska Organizacja Bojowa wydała na Weichtera wyrok śmierci. Końca wojny doczekał w ukryciu.

Powołując się na wcześniejszą pracę amerykańskiego badacza Davida Engela (zob.: Engel, 1999, t. 2, s. 339-370), który zajmował się oskarżeniami o kolaborację, w tym jako pierwszy badał sprawę Weichtera, Bömelburg przychylił się do jego stanowiska i pisze:

wspólnota żydowska w Polsce po 1945 tak konstruowała swoją historię, że na zewnątrz gett i obozów w Polsce istniały tylko dwie możliwe drogi przeżycia: opór w podziemiu albo zdrada. Ostatnia z tych dróg była osądzana w procesach o kolaborację po 1945, tak że ci, którzy nie byli nimi objęci, definiowali się jako uczestnicy oporu i pod wieloma względami mogli przypisywać sobie część bohaterskiego męstwa. Trzecia droga, ograniczone przystosowanie się i przetrwanie w sposób półlegalny było z zasady odrzucane. Rezultatem tego było wyjątkowo szerokie i pod wieloma względami uniwersalne pojęcie kolaboracji: każdy kto nie mógł dowieść aktywnej działalności w ruchu oporu, narażał się na zarzut kolaboracji (Bömelburg, 2006, s. 285)⁶.

Mechanizm ten po wojnie zastosowano wobec wielu osób, w tym także artystów żydowskich.

Kilka tygodni po wyzwoleniu Krakowa, w lutym 1945 roku, Weichert zwrócił się do prezesa Centralnego Komitetu Żydów w Polsce z prośbą „o powołanie komisji w celu zbadania oskarżeń formułowanych przeciwko niemu” (Węgrzyniak, s. 251). Z cytowanego przez Węgrzyniaka pisma wynika, że Żydowski Komitet Koordynacyjny negocjował w czasie okupacji zasadność kierowania pomocy przez JUS do Żydów w obozach, ponieważ uważano, że są skazani na zagładę, natomiast pomoc potrzebna jest ukrywającym się, którzy mają większe szanse przetrwania. Proces przeciwko Weichertowi był nie do uniknięcia, gdyż jeszcze w styczniu do Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego wpłynęły na niego trzy donosy – formalne aresztowanie nastąpiło 7 kwietnia roku 1945, a oskarżenie dotyczyło działania „na szkodę osób ze względów politycznych, narodowościowych, wyznaniowych lub rasowych poszukiwanych

lub prześladowanych” (Węgrzyniak, s. 254), a więc był to zarzut o bycie agentem Gestapo. W sumie przed polskimi sądami podobne procesy wytoczono czterdziestu trzem Żydom, trzydziestu skazano, w tym dziesięciu na karę śmierci (Węgrzyniak, s. 255). Proces Weicherty toczył się przed Specjalnym Sądem Karnym w Krakowie pod nadzorem Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego i Ministerstwa Sprawiedliwości; na podstawie zachowanych dokumentów i doniesień prasowych Węgrzyniak rekonstruuje jego przebieg, relacjonuje zeznania świadków; niektóre dziś nadal wydają się wstrząsające, jak np. Ferdynanda Arczyńskiego, oskarżyciela Weicherty, przedstawiającego stanowisko Żydowskiej Komisji Koordynacyjnej, która doszła „do przekonania, że to tzw. niesienie pomocy Żydom w obozach przeciągało tylko agonię konającej ludności żydowskiej” (Węgrzyniak, s. 257). Dopiero 7 stycznia 1946 roku zapadł wyrok uniewinniający, a Weichert po dziesięciomiesięcznym aresztowaniu odzyskał wolność. Wprawdzie prokuratura zgłosiła apelację od wyroku, ale Sąd Apelacyjny nie znalazł przesłanek do jego zmiany.

Wyrok uniewinniający oburzył środowiska związane z Centralnym Komitetem Żydów Polskich, zwłaszcza że po uwolnieniu Weichert nie opuścił Polski, jak uczyniło to wielu funkcjonariuszy żydowskich, lecz powoływany był jako ekspert i świadek w procesach przeciwko zbrodniarzom nazistowskim, toczących się przed Najwyższym Trybunałem Narodowym. W prasie żydowskiej pojawiły się artykuły szkalujące Weichertę⁷, a za ich sprawą zaczęła się także szerzyć *laszon ha-ra*. Przy CKŻP w latach 1946-1949 działał Sąd Obywatelski (Społeczny), który prowadził własne procesy Żydów oskarżanych o współpracę z nazistami. Wiedząc, że we władzach CKŻP, które przygotowują proces także przeciwko niemu, znajdują się ludzie zwalczający JUS w czasie wojny, Weichert czynił liczne zabiegi o powołanie bezstronnej komisji prowadzącej jego sprawę, lecz nie osiągnął swego celu. W końcu w sierpniu 1948 roku wyraził gotowość poddania się orzeczeniu komisji. Gromadzenie dokumentów (w tym zarekwirowanie domowego archiwum Weicherty) i przesłuchiwanie świadków trwało do grudnia roku 1949 (a więc była to końcowa faza działalności Sądu Społecznego) i zakończyło się napiętnowaniem Weicherty jako kolaborantysty. Jak wynika z odnalezionych i obszernie cytowanych przez Węgrzyniaka dokumentów, w tym zeznań świadków, w początkowej fazie proces „opierał się na stronnictwie i w znacznym stopniu opartym na kłamstwach lub przemilczeniach artykuły Finkelsteina [zob.: Finkelstein, 1946] oraz listach działaczy podziemnych z maja 1944 opublikowanych w książce Neustadta [Neustadt, 1946, 1948] bez jakiegokolwiek weryfikacji zawartych w nich insynuacji” (Węgrzyniak, s. 278), zaś w fazie końcowej przyjął postać procesu politycznego, „[w]yeksponowano więc zgodzie z komunistyczną propagandą poczynania PPR i GL oraz Komitetu Antyfaszystowskiego i ŻOB” (Węgrzyniak, s. 285-286), przemilczano natomiast udział m.in. Delegatury Rządu na Kraj, RGO i AK.

Zarówno w czasie przygotowywania i przeprowadzania procesu warszawskiego, jak i po jego zakończeniu Weichert daremnie starał się o powrót do działalności teatralnej i publicystycznej. Nie było możliwe włączenie się w prace teatru żydowskiego, gdyż jedyną sceną był Teatr Żydowski prowadzony przez Idę Kamińską, która czas okupacji przetrwała w Związku Radzieckim. Przedsiębiorstwo to, upaństwowione w 1949, działało od 1950 pod protektorem Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Żydów (jako zjednoczenie CKŻP i ŻTK) w Polsce jako dwa połączone zespoły – łódzki i wrocławski – między którymi nie brakowało konfliktów. Nie udało mu się także podjąć pracy w teatrach polskich. Mimo wsparcia Schillera, który zabiegał u Jerzego Pańskiego i Kazimierza Dejmka o możliwość zatrudnienia twórcy Teatru Młodych, mimo spotkań Weicherty z Henrykiem Szletyńskim, Bolesławem Drobnerem, Zofią Nałkowską i mimo petycji w jego sprawie skierowanej w 1955 roku do Witolda Balickiego w MKiS, a podpisanej przez pisarzy i prawników żydowskiego pochodzenia (m.in. przez Słonimskiego, Jastruna, Rudnickiego, Sandauera, Łastikę), Weichert nie reżyserował i nie publikował, odrzucono jego teksty przygotowane dla „Pamiętnika Teatralnego” i dla „Dialogu”. Od roku 1953 utrzymywał rodzinę dzięki zatrudnieniu go w podkrakowskiej spółdzielni przez Emanuela Taubego, byłego więźnia obozu w Płaszowie, a rok później dzięki innemu więźniowi obozu, Markowi Birnfeldowi, w biurze przedsiębiorstwa budowlanego w Bronowicach Małych, gdzie awansował na stanowisko radcy prawnego. Jego sytuacja jako twórcy teatralnego zaczęła się zmieniać po przełomie październikowym – w 1957 roku został przyjęty do Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu, do Związku Literatów Polskich i do Zrzeszenia Prawników Polskich. Wtedy także otrzymał paszport i, po wielu latach starań, zgodę na wyjazd do Izraela, dokąd wyjechał w styczniu 1958 roku, ale i tam nie miał możliwości reżyserowania, nie udało mu się także założyć Instytutu Teatrolologicznego. Nadzorował jedynie pracę teatrów amatorskich i organizował dla nich kursy, w roku 1960 uczestniczył w sympozjum z okazji trzydziestolecia Teatru Młodych i pozostawał w kontakcie z jego dawnymi członkami; wydał w jidysz trzy tomy wspomnień i obszerny tom dokumentów ŻSS⁸.

W Polsce stopniowo zaczęto przypominać dokonania teatralne Michała Weicherty i znaczenie Teatru Młodych dla awangardowych poszukiwań scenicznych, ale dopiero książka Rafała Węgrzyniaka ukazała je w całości i uświadomiła, jak liczne powiązania artystyczne łączyły teatr żydowski i polski. Jest to także pierwsze opracowanie, które – wobec powtarzanych w licznych publikacjach oskarżeń wobec Weicherty – tak szeroko odwołuje się do dokumentów archiwalnych, naświetlając przeprowadzone procesy z wielu stron. Autor nie kryje, że jego celem była rehabilitacja Weicherty, ale nie można mu zarzucić, że jest stronnictwo, oddaje głos obu stronom.

Michał Weichert był jedną z siedemdziesięciu ośmiu osób, przeciwko którym Sąd Społeczny przy CKŻP w latach 1946-1949 prowadził procesy w sprawie niegodnego zachowania

w czasie Zagłady. Spośród artystów teatru oskarżono także Wierę Gran, której losy prześledziła Agata Tuszyńska w literackiej biografii *Oskarżona Wiera Gran* (zob.: Tuszyńska, 2010). Autorka również dotarła do wielu dokumentów dotyczących procesu Gran i przeprowadziła rozmowy z żyjącymi jeszcze wówczas świadkami tych wydarzeń, między innymi z jednym z przywódców powstania w getcie, który zeznawał przeciwko Gran (a także przeciwko Weichertowi). W rozmowie z Tuszyńską w 2009 roku inaczej patrzył na te wydarzenia: „To, co wtedy mówiłem, to bujdy. Zostałem namówiony, Turkow mnie poprosił, dobrze było wtedy zeznawać, że ktoś jest agentem” (tamże, s. 161). Czy zatem panująca po wojnie atmosfera zastraszenia powodowała, że niektórzy woleli przemilczeć swoje trudne doświadczenia okupacyjne z obawy, że staną się trybem maszyny oskarżeń, jak choćby Stefania Grodzieńska, która w wydanym po półwieczu książkowym wywiadzie nie wspominała o pobycie w getcie warszawskim (zob.: Grodzieńska, 2000, s. 46) i dopiero w 2014 ukazały się przejmujące teksty Jerzego Jurandota i Grodzieńskiej, dokumentujące okres spędzony w getcie (por.: Jurandot, 2014).

¹ Księga przysłów (18:21).

² W tym kanonicznym zestawieniu przez Huesmanna danych dotyczących teatrów Maxa Reinhardta nie pojawia się nazwisko Michała Weichert, co jednak nie wyklucza możliwości jakiejś formy zaangażowania przy inscenizacji *Śmierci Dantona*.

³ Przedstawienie to w 1921 Reinhardt przeniósł z Deutsches Theater na scenę Grosses Schauspielhaus i w nowy sposób zaaranżował na scenie przestrzennej, pozbawionej kulis.

⁴ Trudno powiedzieć dlaczego Węgrzyniak pomija ten tekst Józefa Weichert, choć wykorzystał trzy towarzyszące mu zdjęcia. Podobnie (poza jedną informacją) nie odnosi się do przywołanego artykułu Elinor Rubel.

⁵ Szerzej na temat działalności organizacji pomocowych i opiekuńczych por.: Sakowska, 1993; Leociak, 2013.

⁶ Bömelburg odwołuje się do artykułu Engela, (Engel, 1999, s. 370). W oryginale przytoczony fragment brzmi następująco: „[...] die jüdische Gemeinschaft in Polen habe ihre Geschichte nach 1945 so konstruiert, dass außerhalb Gettos und Lager in Polen nur zwei Wege für ein Überleben möglich gewesen seien: Widerstand im Untergrund oder Verrat. Letzterer Weg sei in den Kollaborationsprozessen nach 1945 verurteilt worden, so dass sich die davon nicht Betroffenen als teil des Widerstands definieren und in mancher Hinsicht ein Stück heroischer Tapferkeit einheimsen konnten. Ein dritter Weg, eine begrenzte Anpassung und ein Überdauern in der Halblegalität sei grundsätzlich verworfen worden. Daraus resultierte ein extrem weiter und in vieler Hinsicht allumfassender Kollaborationsbegriff: Jeder, der nicht umfangreiche eigene Widerstandsaktivitäten nachweisen konnte, setzte sich dem Kollaborationsvorwurf aus”.

⁷ Kampanię tę rozpoczął artykuł Leona Finkelsteina (zob.: Finkelstein, 1946).

⁸ *Galicje, Win, Berlin 1890-1918* (1960), *Warsze 1918-1939* (1961), *Melchome* (1965), *Jidisze Alajnhilf 1939-1945* (1962).

Bibliografia:

- Bańkowska, Aleksandra, *W poszukiwaniu elit. Rekrutacja członków komitetów lokalnych Żydowskiej Samopomocy*, [w:] *Elity i przedstawiciele społeczności żydowskiej podczas II wojny światowej*, pod red. M. Grądzkiej-Rejak i A. Namysła, IPN, Kraków–Katowice–Warszawa 2017.
- Bömelburg, Hans-Jürgen, *Der Kollaborationsvorwurf in der polnischen und jüdischen Öffentlichkeit nach 1945 – das Beispiel Michał Weichert*, [w:] *„Kollaboration“ in Nordosteuropa. Erscheinungsformen und Deutungen im 20. Jahrhundert*, (= Veröffentlichungen des Nordost-Instituts, 1), ed. J. Tauber, Wiesbaden 2006.
- Engel, David, *Who is a Collaborator? The Trials of Michał Weichert*, [w:] *The Jews of Poland*, red. S. Kaprański, t. 2, Kraków 1999.
- Finkelstein, Leon, *Obrzydliwość, brzydz się nią*, „Folkscajtung” 1946 nr 7.
- Grodzieńska, Stefania, *Nic już nie muszę*, Akapit Press, Łódź 2000.
- Huesmann, Heinrich, *Welttheater Reinhardt. Bauten. Spielstädte. Inszenierungen*, Prestel-Verlag, München 1983.
- Jurandot, Jerzy, *Miasto skazanych. 2 lata w warszawskim getcie*; Grodzieńska, Stefania, *Dzieci getta*, red. Agnieszka Arnold, Paweł Szapiro, Muzeum Historii Żydów Polskich, Warszawa 2014.
- Leociak, Jacek, *Opieka społeczna*, [w:] Barbara Engelking, Jacek Leociak, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, wyd. 2, Warszawa 2013.
- Neustadt, Melech, *Churn un ofsztrand fun di jidn in Warsze*, Tel Aviv 1946 (hebr.), 1948 (jidisz).
- Rubel, Elinor, *Teatr Młodych (Jung Teater). Materiały*, przeł. J. Weichert, „Pamiętnik Teatralny” 1992, z. 1-4.
- Rudnicki, Adolf, *Teatr zawsze grany*, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Sakowska, Ruta, *Ludzie z dzielnic zamkniętej*, PWN, wyd. 2, Warszawa 1993.
- Tuszyńska, Agata, *Oskarżona Wiera Gran*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.
- Weichert, Józef, *Teatr Młodych. Kilka wiadomości, kilka wspomnień*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, M. Leyko, Wydawnictwo UŁ, Łódź 1998.

„Didaskalia” można kupić:

BIAŁYSTOK

w księgarni **Akcent**, Rynek Kościuszki 17

GDAŃSK

w Uniwersyteckiej Księgarni Naukowej **Arche**, ul. Bażyńskiego 6
w księgarni **Na Biskupiej Górze**, ul. Bażyńskiego 4

KATOWICE

w księgarni **Libella**, pl. Sejmu Śląskiego 1

KRAKÓW

w siedzibie **Redakcji**, ul. Gołębia 16
w księgarni **Akademickiej**, ul. św. Anny 6
w **PWST**, ul. Straszewskiego 22
w **Bunkrze Sztuki**, pl. Szczepański 3A
w **Klubie Pauza**, ul. Floriańska 18/3
w **MOCAK-u**, ul. Lipowa 4

ŁÓDŹ

w księgarniach: **Księgarnia LITERA**, ul. Nawrot 7
Mała Litera, ul. Ogrodowa 19
Światowid, Piotrkowska 86

OLSZTYN

w Księgarni Naukowej „**Arche**”, ul. Oczapowskiego 12b

POZNAŃ

w księgarni **Powszechna**, ul. Szkolna 5

TORUŃ

w **CSW „Znaki Czasu”**, Wały gen. Sikorskiego 13

WARSZAWA

w księgarniach:
Liber, Krakowskie Przedmieście 24; **Prospero**, Aleje Ujazdowskie 6
Lexicon, ul. Sengera Cichego 24/2a; **Tarabuk**, ul. Browarna 6
Główna Księgarnia im. B. Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7
Wiejska 14, ul. Wiejska 14
w teatrach: **Narodowym**, **Studio**, **Ateneum**
w **Akademii Teatralnej**, ul. Miodowa 22/24
w **MiTo artcafébooks**, ul. Waryńskiego 28

WROCŁAW

w siedzibie **Wydawcy**, Rynek-Ratusz 27
w księgarni **Tajne Komplety**, Przejście Garncarskie 2
w **Teatrze Współczesnym**, ul. Rzeźnicza 12
Nieme Kino. Księgarnia filmowa w DCF, Piłsudskiego 64a

ZIELONA GÓRA

w Księgarni **Staromiejskiej**, ul. Żeromskiego 16

W salonach prasy **EMPIK** sp. z o.o. na terenie całego kraju oraz za pośrednictwem Polperfect (Warszawa, ul. Stągiewna 2c). Wszystkie dostępne numery „Didaskaliów” są do nabycia również za pośrednictwem serwisu aukcyjnego Allegro.pl

DRUK

Drukarnia Skleniarz, 30-133 Kraków, ul. Lea 118
tel. (012) 31 22 300, 31 22 322, fax (012) 31 22 349
Nakład: 1000 egzemplarzy

„Didaskalia” są dostępne w bazie CEEOL (<https://www.ceeol.com/>)



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 Guczalska, 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 2019 przyjmujemy na konta:
złotówki – 05 1020 5226 0000 6902 0416 7540
euro – 98 1020 5226 0000 6602 0416 7565
z dopiskiem „Didaskalia. Gazeta Teatralna” oraz z informacją o liczbie egzemplarzy.
Prenumerata krajowa: roczna – 40 zł; dwuletnia dla osób prywatnych – 60 zł;
dwuletnia dla instytucji – 75 zł.
Prenumerata zagraniczna roczna – 40€ lub 45 USD.
Paulina Erdanowska: paulina@grotowski-institute.art.pl

Prenumerata dostępna także za pośrednictwem:

Ruch SA, Kolporter SA, Garmond Press S.A.



INSTYTUT IM. JERZEGO GROTOWSKIEGO

Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu jest miejską instytucją kultury realizującą przedsięwzięcia artystyczne i badawcze, które odpowiadają na wyzwania postawione przez praktykę twórczą Jerzego Grotowskiego oraz dokumentują i upowszechniają wiedzę o jego dokonaniach.

ARCHIWUM



Zbiory Archiwum stanowią rdzeń Instytutu Grotowskiego, który zasila i kształtuje jego działalność, począwszy od organizacji bieżących wydarzeń i prowadzenia działalności edukacyjnej, poprzez przedsięwzięcia wydawnicze, skończywszy na upowszechnianiu, w wielu językach, dzieła Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium. Zbiory udostępniane są w nowo otwartej **Czterdziestu im. Ludwika Flaszena**.



DZIAŁALNOŚĆ WYDAWNICZA



Działalność wydawnicza, która obejmuje wydawnictwa książkowe, czasopisma i filmy w językach polskim i angielskim, skupia się na tematach związanych z poszukiwaniami kulturowymi i teatralnymi, obejmując również dokumentowanie i interpretowanie dokonań twórczych Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium. Instytut jest wydawcą *Gazety Teatralnej „Didaskalia”* i czasopisma internetowego „Performer” oraz współwydawcą angielskiego czasopisma „Polish Theatre Perspectives”. Jako Icarus Publishing Enterprise – we współpracy z Odin Teatret (Dania) i Theatre Arts Researching the Foundations (Malta) – publikuje serię poświęconą tradycji teatrów laboratoryjnych w tłumaczeniu na język angielski.

DZIAŁALNOŚĆ EDUKACYJNA



Program edukacyjny obejmuje działania praktyczne, badawcze i upowszechniające, o zasięgu ogólnopolskim i międzynarodowym, adresowane zarówno do specjalistów, aktorów i studentów, jak i szerokiego kręgu odbiorców, i aspiruje do stworzenia wokół Instytutu prężnego środowiska intelektualnego i kulturotwórczego, otwartego na nowe inicjatywy, metodologie i tematy. Oprócz seminariów praktycznych i warsztatów program obejmuje konferencje, wykłady, seminaria, promocje książek i projekcje filmowe.

WYBRANE PROJEKTY
REALIZOWANE W INSTYTUCIE:

- BodyConstitution
- Grotowski.net
- SŁOŃCE Szkoła Reny Mireckiej
- Otwarty Uniwersytet Poszukiwań
- Teatr na faktach
- Actor's Hub



REZYDENCJE ARTYSTYCZNE



Instytut wspiera pracę niezależnych artystów, zarówno młodych, jak i uznanych, produkując i współprodukcję spektakle, organizując sesje i pokazy pracy.

WYBRANE PROJEKTY ARTYSTYCZNE:

- program „Masters in Residence” (Peter Brook, Eugenio Barba i Odin Teatret, Anatolij Wasiljew, Theodoros Terzopoulos, Diamanda Galás)
- projekt „Anamnesis” Teatru ZAR
- rezydencje: Teatr ZAR, Studio Matejka

WYDARZENIA



Instytut organizuje wiele różnorodnych wydarzeń, w tym spektakle, wystawy, koncerty i festiwale (m.in. Olimpiada Teatralna „Świat miejscem prawdy” Wrocław 2016). Współpracuje z wieloma instytucjami z Polski i ze świata, zarówno ośrodkami akademickimi, jak i artystycznymi.



grotowski-institute.art.pl

księgarnia.grotowski-institute.art.pl

bilety.grotowski-institute.art.pl

Instytut Grotowskiego

grotowski.net

Adres do korespondencji:

Rynek Ratusz 27, 50-101 Wrocław

Tel./faks: +48 71 34 34 267

tel.: +48 71 34 45 320

sekretariat@grotowski-institute.art.pl