

PESTA

JAREMIANKA

BERGMAN

didaskalia

GAZETA TEATRALNA

luty 2019

NR 149



CENA 10 zł
(w tym 5 % Vat)

02



9 771233 047902

CSW: DOWNTOWN

HOMOLOBBY W TEATRZE

KATALONIA I NACJONALIZM

WYDAWCA



WSPÓŁWYDAWCA



Wydział Polonistyki
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

NA OKŁADCE

Teatr 21, Biennale Warszawa
Rewolucja, której nie było
fot. Grzegorz Press

SWINARSKI

- 2 WNIOSEK O SPROSTOWANIE ARTYKUŁU PRASOWEGO
 4 **Beata Guczalska.** WYJAŚNIENIE W SPRAWIE ARTYKUŁU „ZNANE I NIEZNANE LISTY KONRADA SWINARSKIEGO”

CSW: DOWNTOWN

- 5 **Monika Świerkosz.** REWOLUCJA POZA POLITYKĄ
 Teatr 21, Biennale Warszawa: *Rewolucja, której nie było*,
 reż. Justyna Sobczyk
 9 **Klaudia Muca.** POSZERZANIE POLA WALKI O EMANCYPACJĘ
 (NAUKA JAKO BROŃ)
Odyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie, Warszawa 2017

ARTYŚCI W PRACY

- 11 LUBIĘ CZUĆ STRACH PUBLICZNOŚCI. Z **Maciejem Pestą** rozmawia
Monika Kwaśniewska

SCENA PUBLICZNA

- 19 **Ewa Bal.** STREFY KONTAKTU JAKO PRZESTRZEŃ
 NACJONALISTYCZNEGO ANTAGONIZMU. PRZYPADEK KATALONII
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]
 29 **Jakub Papuczys.** „PUBLICZNOŚĆ” SPORTOWYCH PRZEDSTAWIEŃ,
 CZYLI JAK KRĄŻĄ AFEKTY NA STADIONACH
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]
 40 **Katarzyna Waligóra.** HOMOLOBBY I SPOŁECZNE PARANOJE
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

BERGMAN

- 50 **Jan Balbierz.** CIAŁO I DEMONY. „LATERNA MAGICA” INGMARA
 BERGMANA W PERSPEKTYWIE SOMATOPOETYKI
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

JAREMIANKA

- 57 **Agnieszka Dauksza.** WRAŻLIWOŚĆ TKANKOWA. MATERIALIZM
 PLASTYCZNY MARIJ JAREMY
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

REPERTUAR

- 68 **Agata Chałupnik.** MANTRA NA KONIEC PATRIARCHATU
 Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego: *Malina*,
 reż. Marta Malikowska
 70 **Aneta Głowacka.** GRANICE, BARIERY I OGRANICZENIA
 Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie: *Lwów nie oddamy*, reż. Katarzyna Szyngiera
 72 **Maryla Zielińska.** ENTHOUSIASMOS? NO NIE...
 Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie:
Bachantki, reż. Maja Kleczewska
 75 **Olga Katafiasz.** „KTO MIAŁ WYBACZYĆ, TEN WYBACZYŁ?”
 Teatr Narodowy w Warszawie: *„Burza” Williama Szekspira*,
 reż. Paweł Miśkiewicz
 78 **Paweł Schreiber.** RYTUAŁY I CHICHOTY
 Dream Adoption Society i Teatr Powszechny im. Zygmunta
 Hübnera w Warszawie: *Nietota*, reż. Krzysztof Garbaczewski
 80 **Julia Kowalska.** ZABAWY Z BRONIĄ, ZABAWY Z DŹWIĘKIEM,
 ZABAWY Z ADEŁĄ SZ.
 Komuna// Warszawa: *Nigdy więcej wojny*, koncepcja:
 Weronika Szczawińska, Piotr Wawer jr

- 83 **Maciej Guzy.** MIĘDZYGATUNKOWY VIBE
 Komuna// Warszawa: *Święta Kluska*, reż. Agnieszka
 Smoczyńska
 85 **Witold Loska.** MELANCHOLIA
 Teatr Polski w Bydgoszczy: *Wampir. Trauerspiel*,
 reż. Tomasz Węgorzewski
 87 **Karolina Habryło.** GOETHE NA KOZETCE U CHRISTIE
 Teatr im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu: *Instytut
 Goethego*, reż. i chor. Cezary Tomaszewski
 89 **Marta Bryś.** I DOKĄD TY POJECHAŁEŚ, DAWIDKU?
 TR Warszawa, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN:
Dawid jedzie do Izraela, reż. Jędrzej Piaskowski

TANIEC

- 92 **Alicja Müller.** ŚNIADANIE NA TRAWIE Z PLASTIKU
 Nowy Teatr w Warszawie: *You Are Safe*, chor. Agata
 Siniarska, Ania Nowak, Katarzyna Wolińska
 94 **Pamela Bosak.** FIZYCZNIE RZECZ TAŃCZĄC
 Nowy Teatr w Warszawie: *This is the Real Thing*, realizacja:
 Anna Nowicka
 97 **Monika Kwaśniewska.** „ARE WE THE LATIN DIVISION OR THE
 BLEACH SQUAD?”
 Nowy Teatr w Warszawie: *Masakra*, chor. Paweł Sakowicz
 100 **Dorota Sosnowska.** CIAŁO, WOJNA I TRADYCJA.
 JAK ZORIENTOWAĆ SIĘ WE WSPÓŁCZESNOŚCI?
 Ciało/Umysł w Warszawie

ZAGRANICA

- 105 **Aleksandra Szczepan.** KRAKELURA
 João Cabral de Melo Neto / Companhia de Dança Deborah
 Colker: *Cão sem plumas*
 108 **Natalia Jakubowa.** POZA JĘZYKIEM: BIEG KATIERINY, TANIEC
 ŁARISY ALBO DLACZEGO ONE NIE LATAJĄ
 Teatr Narodów w Moskwie: *Burzaburza*, reż. Jewgienij
 Marcelli; Burgtheater w Wiedniu: *Panna bez posagu*,
 reż. Alvis Hermanis
 113 **Aleksandra Spilkowska.** CZEGO NIE ZOBACZYCIE W TELEWIZJI
 Międzynarodowy Festiwal Divadelná Nitra
 115 **Jan Karow.** MIĘDZY KOSZMAREM KOBIECOŚCI A MARZENIEM
 O BLISKOŚCI
 Theater Freiburg: *Sen nocy letniej*, reż. Ewelina Marciniak

TEATR W KSIĄŻKACH

- 117 **Agnieszka Marszałek.** USTANAWIANIE OŚWIECENIA
 Piotr Morawski, *Oświecenie. Przedstawienia*, Warszawa 2017
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]
 123 **Krystyna Koziółek.** DRAMAT CHOROBY. TEATR LECZENIA
Medycyna w teatrze, Kraków 2017
 127 **Magdalena Hasiuk.** TEATR POZWALA BYĆ SŁABYM
 Julia Kluzowicz, *Teatr codzienności. Animacyjne
 i samokształtujące funkcje twórczości Alvisa Hermanisa
 i Stefana Kaegiego*, Kraków 2017

23 listopada 2018 roku pani Barbara Sieroslawski za pośrednictwem kancelarii prawniczej wystosowała do redakcji „Didaskaliów” list z prośbą o sprostowania informacji podanych w artykule Beaty Guczalskiej *Znane i nieznane listy Konrada Swinarskiego*, wydrukowanym w 147 numerze „Didaskaliów” (październik 2018). Poniżej publikujemy list oraz odpowiedź Autorki artykułu.

Oświadczamy, że dopełniliśmy wszystkich obowiązków spoczywających na redakcji czasopisma celem zapewnienia rzetelności publikowanego artykułu. Artykuł był recenzowany przez dwóch niezależnych recenzentów naukowych. Mamy też pełne zaufanie do Autorki tekstu, wybitnej znawczyni polskiego teatru, pani Beaty Guczalskiej.

Warszawa, dnia 23.11.2018 r.

Barbara Sieroslawski

[...]

reprezentowana przez

radcę prawnego

Sławomira Brudzińskiego

Kancelaria Prawnicza

ul. Filtrowa 59 lok. 10

02-056 Warszawa

Do Redaktora Naczelnego

Didaskalia

31-007 Kraków

ul. Gołębia 16

Wniosek o sprostowanie artykułu prasowego

Działając w imieniu mojej Mocodawczyni p. Barbary Sieroslawski, na podstawie udzielonego pełnomocnictwa, którego odpis załączam, zwracam się z prośbą o opublikowanie sprostowania dotyczącego artykułu „Znane i nieznane listy Konrada Swinarskiego” opublikowanego w numerze 147 dwumiesięcznika „Didaskalia” autorstwa Beaty Guczalskiej. Informacje zawarte w tym artykule dotyczące w szczególności jej ojca Huberta Sierosławskiego i stryja, Jerzego Sierosławskiego, są oparte w głównej mierze na informacjach ustnych i pisemnych zaczerpniętych przez autorkę artykułu z cytatów p. Barbary Witek-Swinarskiej. Autorka artykułu nie dokonała żadnych własnych ustaleń dotyczących losów wojennych i powojennych rodziny Sierosławskich a informacje podane w publikacji naruszają dobra osobiste jej rodziny. Należy wskazać, że informacje przywołane przez autorkę na podstawie przekazów p. Barbary Witek-Swinarskiej powinny być poddane krytycznej ocenie m.in. ze względu na okoliczności podane na 3 stronie artykułu, a mianowicie fakt współpracy p. Barbary Witek-Swinarskiej z SB. Ponadto autorka mogła skontaktować się z moją

Mocodawczynią, ponieważ posiadała wiedzę, że córka Huberta Sierosławskiego żyje i zamieszkuje w Polsce a także żyje syn Huberta Sierosławskiego. Zgodnie z art. 6 ust. 1 art. 12 ust. 1 prawa prasowego prasa jest zobowiązana do prawdziwego przedstawiania omawianych zjawisk natomiast dziennikarz jest obowiązany zachować **szczególną staranność** i rzetelność przy zbieraniu i wykorzystaniu materiałów prasowych, zwłaszcza sprawdzić zgodność z prawdą uzyskanych wiadomości lub podać ich źródło.

W przedmiotowym artykule autorka na str. 7 sugeruje, że rodzina Sierosławskich musiała mieć wysoki numer na Volksliście, ponieważ brat Huberta Sierosławskiego został przyjęty do dywizji SS. Przede wszystkim brat Huberta Sierosławskiego nie został „przyjęty do dywizji SS”, ale był przymusowo wcielony do Wehrmachtu na początku 1945 roku (w ostatnich miesiącach wojny) do kompanii szkoleniowej w miejscowości Lubań (Lauban) – zginął w wieku 20 lat w lutym 1945 roku w okolicach Lubania a nie Raciborza. Babka mojej Mocodawczyni (matka Huberta Sierosławskiego) była Niemką urodzoną w Bautsch, natomiast jej dziadek (ojciec Huberta) był podpułkownikiem Wojska Polskiego, internowanym w latach 1939-1945 na terytorium Rumunii.

Autorka wskazuje, że Hubert Sierosławski pozyskał (wyłudził) listy Konrada Swinarskiego od rodziny Seyffertów, aby zapewne ukryć naturę przyjaźni pomiędzy nim a Konradem Swinarskim. Pani Beata Guczalska wręcz insynuuje, że przyjaźń ojca mojej Mocodawczyni z Konradem Swinarskim ze względu na orientację seksualną Konrada Swinarskiego miała również charakter homoseksualny a ojciec mojej Mocodawczyni „wyłudził” listy od rodziny Seyffertów aby ukryć charakter związku z Swinarskim.

Autorka zdaje się sugerować, że relacje z osobą homoseksualną nie mogą mieć innego charakteru niż seksualny. Pan Hubert Sierosławski przyjaźnił się z Konradem Swinarskim – znali się jeszcze jako chłopcy – sprzed II wojny światowej i ich bliska przyjaźń trwała również po wojnie. Zapewne zbliżył ich również wspólny tragiczny los – obydwaj stracili swoich starszych braci w ostatnich dniach wojny. Obydwaj musieli się mierzyć z trudnościami wynikającymi z wielonarodowego charakteru ich rodzin.

Ojciec mojej Mocodawczyni zwrócił się do rodziny Seyffertów z prośbą o przekazanie listów Konrada Swinarskiego do swojej ciotki (p. Seyffert) w celu udostępnienia tych listów panu Dedeciusowi. Pan Hubert Sierosławski od początku lat 70-tych był w osobistym i listownym kontakcie z Karlem Dedeciusiem. Przytoczone w tym kontekście wobec jej ojca przez p. Guczalską słowa „wyłudził” pod „kłamliwym pretekstem” są w wysokim stopniu krzywdzące.

Wszystkie powołane stwierdzenia bezpodstawne wraz z nieprawdziwymi informacjami o Jerzym Sierosławskim (stryju) Barbary Sierosławskiej naruszają dobra osobiste jej rodziny.

Podniesione powyżej zarzuty wskazują jednoznacznie, że nie został zachowany przez autorkę artykułu wymóg „szczególnej staranności” określony w powołanych przepisach prawa prasowego. Orzecznictwo sądowe formuje zasadę, że wymóg „szczególnej staranności” należy rozumieć jako zalecenie kierunkowe wskazujące zasady oceniania staranności dziennikarza, m.in. przez sądy. Wymóg ten zakłada każdorazowo potrzebę konstruowania modelu działania o szczególnie surowych i wymagających kryteriach, stanowiących wzorzec, z którym należy porównywać kwestionowane zachowanie dziennikarza podczas wykorzystywania zebranych informacji. Powoływanie się przez autorkę jedynie na p. Barbarę Swinarską w żaden sposób nie spełnia kryterium „szczególnej staranności”.

Z tych względów wnoszę o publikację w najbliższym numerze państwa dwumiesięcznika stosownego sprostowania wraz z przeprosinami autorki artykułu jak również o zaniechanie dalszego rozpowszechniania nieprawdziwych informacji o rodzinie mojej mocodawczyni.

Proszę również o poinformowanie mnie o sposobie w jaki zmierzacie Państwo dokonać stosownego sprostowania.

Sławomir Brudziński
Radca prawny

BEATA GUCZALSKA

WYJAŚNIENIE W SPRAWIE ARTYKUŁU „ZNANE I NIEZNANE LISTY KONRADA SWINARSKIEGO”

Jest mi niezmiernie przykro, że za sprawą mojego tekstu *Znane i nieznanne listy Konrada Swinarskiego* uraziłam uczucia rodzinne rodziny Sierosławskich – nie było to oczywiście moim zamiarem. Żałuję, że użyłam w tekście nazwiska „Sierosławski” – równie dobrze mogłam posłużyć się inicjałem, jako że osoba Huberta Sierosławskiego nie była przedmiotem mojego artykułu, ale występowała jedynie w celu zobrazowania sytuacji osobistej Konrada Swinarskiego. Sądziłam jednak, że relacja z wybitnym artystą jest raczej powodem do dumy, i w moim odczuciu pominięcie nazwiska byłoby krzywdzące.

Ponieważ postawione mi zostały konkretne zarzuty, pozwolę sobie odnieść się do nich.

Sprawa brata Huberta Sierosławskiego, stryja pani Barbary Sierosławski: istotnie nie sprawdzałam w innych źródłach, w jakiej dokładnie formacji służył Jerzy Sierosławski, posłużyłam się jedynie informacjami z listów Barbary Swinarskiej. Z pewnością rodzina ma na ten temat dokładniejsze informacje, co jest istotne o tyle, że w kontekście polskiej pamięci historycznej służba w Wehrmachcie i w formacji SS ma zupełnie inny charakter i ciężar gatunkowy – przepraszam zatem za moją pomyłkę. Pragnę równocześnie zaznaczyć, że poświęcam spory fragment sytuacji osób, które w czasie II wojny światowej zostały – decyzją urzędników, a nie z własnej woli – wciągnięte na tzw. volkslistę (dotyczyło to większości mieszkańców Śląska), a po wojnie niejednokrotnie były traktowane jako „folksdojczę”, całkowicie niesprawiedliwie. Również brata Konrada Swinarskiego, Henryka, który służył w SS, postrzegam jako ofiarę historii, co w moim tekście jest dość jednoznaczne.

Kwestia relacji Konrada Swinarskiego i Huberta Sierosławskiego: oczywiście nie ma żadnych pewnych dowodów na charakter tej relacji. Jednak ton listów Swinarskiego i charakter wzmianek na temat przyjaźni z Hubertem pozwalały mi domniemywać, że chodziło tu o coś innego niż przyjaźń – przynajmniej ze strony Konrada Swinarskiego. Tematem tekstu jest między innymi homoseksualizm reżysera, a szczególnie jego związana z tym sytuacja społeczna, uniemożliwiająca jawność w tym zakresie. W relacji homoseksualnej (jak w każdej innej, nieprzekraczającej granic prawa) nie upatruję niczego nagannego, więc trudno mi zgodzić

się z określeniem, że taki jej charakter „insynuuję” – insynuować można, w moim rozumieniu, coś, co ma negatywny wydźwięk.

Zarzut dotyczący rzekomego wyłudzenia listów Swinarskiego od rodziny Seyffertów pod „kłamliwym powodem” – być może użycie słów „wyłudzić” i „kłamliwy” było zbyt mocne i niezręczne, za co również przepraszam. Jednak nie zmienia to faktu, że Peter Seyffert, przekazując kopie listów, mówił z żalem o tym, że oryginały zostały panu Sierosławskiemu wypożyczone w dobrej wierze i z zaufaniem, rzekomo dla Karla Dedeciusa, i nigdy do rodziny nie wróciły. Nie wiadomo nic o tym, by Karl Dedecius gdziekolwiek się na te listy powoływał. Z pozyskanych od znajomych nieżyjącego już wybitnego tłumacza i popularyzatora polskiej literatury informacji nie wynikało, by Dedecius poważnie pracował nad książką o Swinarskim – a przynajmniej nikt o tym nie słyszał.

Nie bardzo umiem odnieść się do zarzutu, że nie kontaktowałam się z rodziną Sierosławskich: mój tekst dotyczy biografii Konrada Swinarskiego, zatem ustalenia szczegółów biograficznych jego przyjaciela z młodości nie wydało mi się konieczne, zwłaszcza że żadna z podanych przeze mnie informacji nie miała na celu godzić w dobre imię rodziny Sierosławskich, na co kontekst całego artykułu wyraźnie wskazuje.

Nie mam wątpliwości, że pan Hubert Sierosławski był niezmiernie ważną – w pozytywnym sensie – osobą dla Konrada Swinarskiego. Jeśli ich relacja miała w jakimś stopniu dramatyczny charakter, wynikało to z okoliczności historycznych i społecznych, na co chciałam zwrócić uwagę.

Konkludując: raz jeszcze podkreślam, że moim zamiarem było nakreślenie sytuacji osobistej Konrada Swinarskiego w złożonych okolicznościach społecznych i historycznych, nie zaś „demaskowanie” czyichkolwiek działań. Za nieścisłość, która mogła kogoś urazić, przepraszam. Jestem przekonana, że niezbędna korekta nie wpłynie na zasadnicze tezy i wnioski mojego artykułu. ■



MONIKA ŚWIERKOSZ

REWOLUCJA POZA POLITYKĄ

Monika Świerkosz – pracuje na Wydziale Polonistyki UJ. Współtworzy Pracownię Pytań Krytycznych na Wydziale Polonistyki UJ, współredaguje pismo „Wielogłos”. Autorka książek: *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm* (2014) oraz *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiece klasycyzm* (2017). Członkini Rady Naukowej krakowskiej Fundacji Przestrzeń Kobiet.

Teatr 21, Biennale Warszawa **REWOLUCJA, KTÓREJ NIE BYŁO**

spektakl powstał na podstawie improwizacji aktorskich
reżyseria: Justyna Sobczyk, dramaturgia: Justyna
Lipko-Konieczna, scenariusz: Justyna Lipko-Konieczna,
Justyna Sobczyk, ruch sceniczny: Justyna Wielgus, kostiumy,
scenografia: Wisła Nicieja, reżyseria światła: Sebastian Klim,
muzyka na żywo: zespół Pokusa – Tymek Bryndal, Natan
Kryszk, Teo Olter, premiera: 7 grudnia 2018, Teatr Soho

Najnowszy spektakl Teatru 21 (jedynej w Polsce profesjonalnej grupy teatralnej, która zatrudnia aktorów z zespołem Downa i autyzmem) i Biennale Warszawa – *Rewolucja, której nie było* – choć inspirowany czterdziestodniowym protestem osób niepełnosprawnych i ich rodziców (RON), nie jest publicystycznym komentarzem do wydarzeń, jakie rozgrywały się na sejmowych korytarzach wiosną ubiegłego roku. Scenarzystce (Justynie Lipko-Koniecznej), reżyserce (Justynie Sobczyk) oraz zespołowi aktorskiemu udało się wyjść poza ramy sztuki interwencyjnej i stworzyć pełen artystycznej siły i krytycznej energii przekaz. Słyszymy w nim głos niepełnosprawnych oraz ich bliskich, którzy z przekorną ironią, ale i nieskrywanym gniewem, mówią o swoim doświadczeniu bycia ignorowanym i marginalizowanym „politycznym innym”: albo wiecznym dzieckiem – przedmiotem okazjonalnej i protekcyjnej troski, albo pięknym, bo pokornym, symbolem cierpienia.

Mimo prowokacyjnie defetystycznego tytułu, *Rewolucja, której nie było* to artystycznie udane przejęcie dyskursywnej

perspektywy w mówieniu na temat niepełnosprawności, które stanowi konieczny element odzyskiwania obecności osób z niepełnosprawnościami nie tylko w teatrze czy sztuce, ale również w szerszej przestrzeni relacji społecznych¹. W procesie poszerzania pola widzialności, który rozpoczął się choćby w Wielkiej Brytanii czy USA w latach siedemdziesiątych (czego konsekwencją były narodziny ruchu społecznego *Disability Right Movement* oraz nieco późniejszych *disability studies*, krytycznych studiów nad niepełnosprawnościami), nie brakowało nigdy mocnych, prowokacyjnych działań performansowych. Ich miejscem była zwykle miejska agora, ich narzędziem – indywidualne i kolektywne ciało z niepełnosprawnością, zamykane dotychczas w czterech ścianach domów, tych prywatnych i tych zinstytucjonalizowanych. Jego powrót do porządku widzialności i słyszalności wydaje się więc najważniejszą stawką rewolucji, o której mówimy.

Ciało roześmiane, ciało rozgniewane

Zanim jednak rewolucja się rozpocznie i przeniesiemy się na sejmowe korytarze, publiczność Teatru 21 przywita Maciej Pesta monologiem utrzymanym w konwencji wykładu o śmiechu, w którym z naukową powagą opisuje fizjologiczny i psychologiczny fenomen śmiania się. Wkrótce do przemawiającego profesorskim tonem mężczyzny dołączają dwie aktorki Teatru 21 (Aleksandra Skotarek i Teresa Foks). Gdy demonstrują fazy i odmiany śmiechu, tylko przez chwilę wydają się cielesną ilustracją jego mądrych słów. Zараźliwa moc śmiechu zaczyna łączyć wszystkich – zarówno aktorów na scenie, jak i nas, publiczność. W tym udanym performansie tkwi jednak coś niepokojącego: nie tylko dlatego, że już za moment wybuchy śmiechu przerwie długie wyciszenie chorób i dolegliwości, na jakie cierpi od dzieciństwa jedna z aktorek z zespołem Downa. Nieoczywistość tej teatralnej sytuacji polega również na tym, że zostajemy niejako sprowokowani do złamania kulturowego tabu, które zakazuje nam reagowania śmiechem na widok niepełnosprawnego ciała (czy to nie podstawowa lekcja dobrego wychowania, to powtarzane w dzieciństwie przez rodziców i nauczycieli: „nie wolno się śmiać z takich biednych ludzi”?).

Ale w tej sytuacji łączącej śmiech i niepełnosprawność odbija się – jak w krzywym zwierciadle – coś jeszcze. Głęboko skrywany pod podszewą cywilizacyjnego postępu wstyd sięgający korzeni naszej kultury. Nie mam tu znowu na myśli jedynie jarmarcznych *freak shows*, w czasie których ciała dziwolągów – zdeformowane, niekompletne lub po prostu inne – wystawiano na pokaz jako ciekawą, uciechowo-straszną osobliwość. Pamiętam również tę żenującą i kłopotliwą dla filologów scenę w *Iliadzie* – scenę, w której nad głową chromego Hefajstosa, obsługującego niezręcznie bogów na olimpijskiej uczcie, rozbrzmiewa niepohamowany i szczery „homerycki śmiech”. Komentatorzy eposu odwołują się w tym miejscu do starogreckiego ideału *kalos kagathos* („piękny i dobry”), który utożsamiał piękno fizyczne z duchowym. Kulejący Hefajstos był nie tylko nie w pełni sprawny, był zwyczajnie

brzydki, a przez to pozbawiony wzniosłości, więc narażony na drwiny oraz niewybredne żarty współbiesiadników i – niemal równie boskiego – Homera. Ciekawski wzrok i śmiech w połączeniu z niepełnosprawnym ciałem daje (lub może dać) efekt uprzedmiotowienia i wyśmiania, toteż – dla spokoju naszych sumień, bardziej cywilizowanych niż u starożytnych Greków czy bywalców *freak shows* – lepiej go zaniechać, stłumić, odwracając wzrok.

Rosemarie Garland-Thompson – jedna z czołowych przedstawicielek nurtu *disability studies* – w eseju zatytułowanym *Ośmielone spojrzenia. Sposoby wykorzystywania dynamiki relacji opartych na gapieniu się przez niepełnosprawne performerki* genialnie opisuje, w jaki sposób można wykorzystać tę ambiwalentną władzę spojrzenia. Artystki, których performanse analizuje: Cheryl Marie Wade, Mary Duffy i Carrie Sandahl, wystawiają swoje zniekształcone ciała na widok, zmuszając niejako widzów do gapienia się na ich niepełnosprawności i odzyskując w ten sposób podmiotową kontrolę nad spektaklem patrzenia. Częściowo za pomocą czulej, ale niepozbawionej krytycznego ostrza autoironii, a częściowo dzięki brechtowskiemu efektowi wyobcowania budują (nie w pełni komfortową) więź między oglądanym i oglądającym (zob.: Garland-Thompson, 2017). W spektaklu Teatru 21 i Biennale Warszawa dzieje się chyba coś podobnego: śmiejemy się razem z tymi, którzy zwykle są wyśmiewani, nie po to jednak, by rozkoszować się przyjemnie uspokajającą atmosferą charytatywnego koncertu „na rzecz naszych wspaniałych niepełnosprawnych”. *Rewolucja, której nie było* nie jest ani formą teatralnej autoterapii, ani socjoterapii stworzonej ku pokrzepieniu sumień. To dlatego obok śmiechu w spektaklu od samego początku obecny jest gniew. „Jestem zła” – wykrzykuje szczególnie charyzmatycznie Aleksandra Skotarek, sygnalizując, że roześmiane i zagniewane ciała niepełnosprawnych będą w tym przedstawieniu dwiema równoważnymi strategiami rewolucyjnego oporu.

Gdzie jest agora?

Według Hannah Arendt, działaniem politycznym możemy nazwać każde zdarzenie, które ma miejsce w przestrzeni publicznej: na ulicy, skwerze czy w miejskim parku (zob.: Arendt, 2000). Wyrastające z liberalnych i humanistycznych podstaw myślenie niemieckiej filozofki, poszerzyło w znaczny sposób dotychczasowe rozumienie polityczności, ale jednocześnie przeoczyło jeden zasadniczy problem: problem samego dostępu do sfery publicznej. W ujęciu Arendt obywatelską sprawczość i polityczną siłę przypisać możemy jedynie tym, którzy samodzielnie wkroczyli na agorę. Co jednak z tymi, którzy nie są w stanie wyjść z własnego domu, by zabrać głos w swojej (i nie tylko swojej) sprawie? – pyta w manifestie *Sick Woman Theory* Johanna Hedva, unosząc w łóżku pięść na znak solidarności z protestującymi za oknem uczestnikami marszu Black Lives Matter (zob.: Hedva, 2016). Jak przekonuje również Judith Butler w eseju *Re-thinking Vulnerability and Resistance*, naszym pierwszym ćwiczeniem z myślenia politycznego jest nie tyle analiza tego, o czym dyskutujemy w przestrzeni

publicznej, ile pytanie o to, kto miał prawo i szansę w ogóle się w niej znaleźć (zob.: Butler, 2016).

Nie jest zatem przypadkowe, że również w *Rewolucji, której nie było*, zanim zobaczymy transparenty z postulatami protestujących i zanim usłyszymy ich żądania, obejrzymy sceny z podróży pociągiem do Warszawy i przedzierania się do budynku Sejmu na Wiejskiej. A są to sceny zagrane w konwencji igrzysk kabaretowej. Najpierw dwie matki z dorosłymi synami (duety Beaty Bandurskiej i Martyny Peszko z Danielem Krajewskim i Aleksandrem Orlńskim) muszą przeprowadzić absurdalny dialog z konduktorem pociągu, który jest wyraźnie zaniepokojony tym dziwnym opuszczeniem przestrzeni domowej przez „takie dzieci”. Potem również przedstawiciel straży sejmowej (obydwie role gra Maciej Pesta) nie wie, jak zareagować na to wtargnięcie obcych w obszar politycznej widzialności. Agora próbuje bronić się przed inwazją nieproszonych gości za pomocą haseł odwołujących się do troski i bezpieczeństwa, maskując tylko swoje marzenie o tym, by prywatne pozostało prywatnym. Argumenty o braku odpowiednich rozwiązań dotyczących dostępności okazują się narzędziem odmowy udostępnienia przestrzeni wspólnej tym, którzy nie są w niej mile widziani. Miejsce niepełnosprawności jest w domu – nie na ulicy, nie w pociągu, nie na korytarzu sejmowym.

Jeszcze ciekawsze, niż desperackie próby obrony szczelności granic politycznego, wydały mi się jednak komediofarsowe niemal strategie niepełnosprawnych, którzy z determinacją przedostają się w obszar widzialności. Ktoś nadepnął strażnikowi na palce, ktoś onieśmielił go „cudzoziemską” mową, ktoś pokazał legitymację ze zdjęciem czy bukiet kwiatów od ważnego polityka, ktoś inny chciał dziecku sejm pokazać lub przyszedł odwiedzić tatę posła. Wszystkie te zabawne gagi pokazują, że teoretycznie powszechne prawo dostępu do sfery publicznej w praktyce jest dla wielu z nas osiągalne w drodze przypadku, precedensu lub jako efekt gry z systemem, wymagającej sprytu, pomysłowości, czasem podstępów, czasem rozpychania się łokciami. Każda rewolucja jest zjawiskiem przestrzennym i zwykle wiąże się z jakimś szturmem: na Bastylię, na Pałac Zimowy, na Belweder. Jak pokazuje jednak spektakl Teatru 21, w czasach względnie cywilizowanych demokracji liberalnych trudniej jest przeprowadzić rewolucję i dokonać społecznej zmiany, ponieważ polityczne centrum ma nadal wiele eleganckich metod uciszania i unieważniania głosu kontestatorów.

Uciszenie – u(nie)widocznianie

Jak pokazał zeszłoroczny protest, najbardziej chyba rozpowszechnioną metodą unikania rzeczowej dyskusji nad społeczną sytuacją rodzin osób z niepełnosprawnościami jest udzielanie powierzchownego wsparcia, odwołującego się do poczucia międzyludzkiej solidarności i uniwersalnej troski o słabszych. Aktorzy z doskonałym wyczuciem ironii cytują te krągłe slogany, obietnice i deklaracje, płynące z ust polityków. Zarazem jednak splatają się one w spektaklu z komentarzami, które zbudowane zostały na oceniających

i personalnych wypowiedziach (również medialnych i internetowych) towarzyszących protestowi RON. Kluczową rolę odgrywa w nich symbol cierpiącej matki Polki oraz niepełnosprawnego dziecka-ofiary, zderzany z ekonomicznymi żądaniami protestujących oraz ich rzeczywistych ciał, niepasujących do romantycznych wyobrażeń. Matki są zbyt umalowane i uczesane, mają nieodpowiednie buty, pchają się przed kamery ze swoimi osobistymi tragediami, męcząc przy tym niepełnosprawne dzieci, które pozostają zawsze tylko narzędziem w rękach (tym razem wyrodnym) opiekunów.

W monologach Macieja Pesty, utrzymanych w tonie zjadliwego hejtu, doskonale widać nie tylko to, jak dalece polska wyobraźnia symboliczna ufundowana została na kulcie bezsilnej, pokornej i pozbawionej głosu ofiary, ale również to, jak wzniosłe mity służą nam dziś do społecznej kontroli nad nieposłusznymi i do podtrzymywania nierówności społecznych. Ekonomia mitu jest szczególnie silną bronią przeciw ekonomicznym żądanom tych, którzy od systemu oczekują należytego im wsparcia, a nie jałmużny. Niepełnosprawni (i ich opiekunowie) są szantażowani własnym, sprywatyzowanym cierpieniem, które staje się najważniejszym miernikiem ich symbolicznej wartości.

Gdy jednak okazuje się, że te wszystkie dyskursywne praktyki uciszania są niewystarczające, władzy pozostaje jeszcze w zanadru inny, bardziej fizyczny sposób na unieważnienie niewygodnego głosu zbuntowanych „ofiary”. Metaforycznie przedstawia to scena, w której protestujący z wypisanymi na transparentach żądaniami, zostają przykryci białym prześcieradłem przez oburzonego komentatora. Niczym duchy czy senne zjawy (to wyobrażenie wykorzystał Tymon Bryndał, twórca plakatu do przedstawienia), uczestnicy protestu pozbawieni zostają twarzy, podmiotowości, realności: „Sejm jest miejscem dialogu, ale żeby prowadzić dialog, trzeba być kimś!” – pokrzykuje dalej Maciej Pesta, obnażając w chwili złości bolesną prawdę o traktowaniu niepełnosprawnych jako nie-osób i nie-obywateli.

Jak odpowiedzieć na taką retorykę? Wiemy, że 27 maja sejmowy protest został zawieszony – czy to znak słabości, a jeśli tak, to czyjej? Protestujących czy może jednak zadowolonego z siebie politycznego establishmentu? Również twórcy *Rewolucji, której nie było* – wbrew tytułowi, sugerującemu raczej zaprzepaszczenie szansy na zmianę – postawili na niejednoznaczność, wskazując zarówno na miejsca systemowej opresji, jak i możliwego oporu.

Zjadliwym komentarzom „cytowanym” przez Macieja Pestę odpowiadają przejmujące monologi jednej z matek (Beata Bandurska), która świadomie gra z przyklejoną jej gębą „celebrytki”, zbijającej kapitał popularności na plecach niepełnosprawnego syna. Kobieta dzieli się z nami ogromem bólu, zmęczenia i frustracji, wiążących się z jej codziennym życiem. Widzimy, że cierpi, choć nie aspiruje do roli „Mater Dolorosa”: widzimy jej złość, czasem bezskuteczną walkę, ale to nie słabość, lecz siła pozwala jej nie poddawać się samotności, zniechęceniu czy społecznym ocenom.

Z drugiej strony, aktorki i aktorzy Teatru 21 jeszcze inaczej odzyskują dla siebie przestrzeń działania, śmiało i z ogromnym wyczuciem teatralności wykorzystują strategię mimikry, imitując zachowania i wypowiedzi poszczególnych osobistości, które pofatygowaly się do gmachu sejmu, najczęściej po to, by równie szybko go opuścić. To właśnie dzięki ironicznemu śmiechowi aktorzy wydobywają się spod narzuconych na nich prześcieradeł, znaku społecznej niewidzialności. Doskonale zagrana została Agata Duda (Magdalena Świątkowska) ze swoim uroczym uśmiechem i pustym, pełnym grzecznościowych frazesów językiem, świetnie pokazana została „silna” osobowość Lecha Wałęsy, pragnącego „zwyciężyć, a nie siedzieć” z protestującymi, czy też szlachetne i ogólnikowe deklaracje rzucane na wiatr ustami Jarosława Kaczyńskiego (w obydwu rolach Barbara Lityńska).

Znowu śmiech uruchamia maszynę krytyczną – za tymi dowcipnymi scenkami stoi przecież wyraźna świadomość sposobu, w jaki niepełnosprawność i obraz osób z niepełnosprawnością wykorzystywany jest w przestrzeni publicznej do rozgrywania rozmaitych spektakli politycznych i społecznych. Nie zawsze zresztą pogardliwych, przemocowych czy udawanych – w czasie protestu nie brakowało przecież płynących z różnych stron szczerych wyrazów wsparcia, czego świadectwem są w spektaklu stopy autentycznych pocztówek, przesłanych do sejmu w czasie tych ważnych czterdziestu dni. Czy to jedynie warstwa lukru, pod którą czujemy gorzki smak porażki?

Choć pierwsza część spektaklu kończy się wymuszonym zawieszeniem broni, a druga rozpoczyna od pytania, jak wrócić do życia w rzeczywistości, w której żadna rewolucja się nie dokonała, to nie miałam wrażenia, że ze sceny bije obezwładniający smutek bezsilności. Wręcz przeciwnie – po przerwie z nową, inną energią obejrzałam zaskakująco różnorodny performans niepełnosprawności, która jest widzialna, słyszalna, która mówi swoim głosem, posługuje się własnym ciałem, przebijając się przez pajęczynę kulturowych i społecznych klisz.

„I am Down!”

„Przyjęta w latach dziewięćdziesiątych przez European Disability Forum (Europejskie Forum Niepełnosprawności) definicja określa, że «osobą niepełnosprawną jest jednostka w pełni swych praw, znajdująca się w s y t u a c j i upośledzającej ją na skutek barier środowiskowych, ekonomicznych i społecznych, których z powodu występujących u niej uszkodzeń nie może przezwyciężyć w taki sposób, jak inni ludzie. Bariery te są zwiększane przez deprecjonujące postawy ze strony społeczeństwa»” (Przybylski, 2010, s. 145, podkr. MŚ). To przeniesienie ciężaru w myśleniu o niepełnosprawności z ujmowania jej jako zestawu wrodzonych (lub nabytych przez chorobę, wypadek itd.) cech fizycznych i psychicznych danego człowieka na sytuacyjny i konstruowalny społecznie status tożsamości osoby niepełnosprawnej pozwoliło dostrzec, jak bardzo niepełnosprawność jest relacyjna i relatywna. Widzimy to w spektaklu bardzo wyraźnie w dwóch scenach:

najpierw, gdy Martyna Peszko opowiada o sytuacjach, w których ktoś inny lub ona sama pomyślała o sobie „ty Downie”, potem zaś, gdy Maciej Pesta i Aleksander Orliński siedzą obok siebie i za pomocą analogicznych lub opozycyjnych przymiotników próbują określić, jacy są. Z tej wyliczanki wyłania się zaskakujący obraz dwóch młodych mężczyzn, którzy na różny sposób czują się (lub nie chcą/nie potrafią/nie mogą się poczuć) samodzielni, dojrzały, odpowiedzialni i zaradni. Granica między pełno- i niepełnosprawnymi nie jest ani oczywista, ani stabilna, ponieważ właściwie każdy z nas na różny sposób doświadcza siebie jako jednostki sprawczej i upodmiotowionej.

Dlaczego zatem to, co wydaje się niezbywalnym prawem jednych, dla innych stanowi dopiero obszar emancypujących walk? Czy osoby z niepełnosprawnościami mają prawo do miłości i seksu, do zawierania małżeństw i zakładania rodzin, samodzielnego mieszkania, zdobywania wiedzy, picia alkoholu, podróżowania, decydowania o własnym ciele, wyrażania siebie własnym językiem? Zjawiskowo piękny jest śpiew Teresy Foks, która przeistacza się w sceniczną diwę i porywa publiczność przejmującym głosem do swojego językowego świata. Podobnie jak energetyczny protest-song Aleksandry Skotarek, która w piosence *Jestem zła!* nie chce być grzeczną (niepełnosprawną) dziewczynką. Niezwykle silny jest cielesny manifest najmłodszej chyba w zespole Mai Kowalczyk, krzyczącej odważnie „This is my body!”, a także utrzymane w uroczym sentymencie wystąpienie Magdaleny Świątkowskiej, marzącej o romantycznym ślubie, weselu w takt przeboju *Jesteś szalona*, i o podróży z ukochanym nad morze. Ogromne wrażenie robią także zmysłowe zbliżenia Martyny Peszko i Daniela Krajewskiego, który mówi: „Jestem mężczyzną, któremu nic nie brakuje”. Tym większą siłę ma widok półnagiętego męskiego ciała Piotra Sakowskiego, gniewnie przechadzającego się po scenie w płaszczu uszytym z pluszowych misiów – symbolu społecznie narzucanego osobom z niepełnosprawnością „wiecznego dzieciństwa”.

Bynajmniej nie chodzi tu o prościutki, asymilacyjny przekaz: spójrzcie, jesteście tacy sami jak wy, tak samo zdrowi, piękni i sprawni. Doświadczenie niepełnosprawności nie jest tu ani maskowane, ani unieważniane – wręcz przeciwnie. Justyna Sobczyk sięga po różne estetyki, by pozwolić swoim aktorkom i aktorom opowiedzieć o sobie – o tym, jak siebie widzą (lub chcieliby widzieć), co jest dla nich ważne, co ich smuci lub bawi. Ale to nie tylko siła autentyzmu czy charyzma aktorów napędza ten spektakl i nadaje mu wyrazistość. Zgranie zespołu, wzajemna uważność, jakieś udzielają sobie znajdujący się na scenie ludzie, wydają mi się tu równie ważne. Doskonałym pomysłem było zaproszenie do udziału w przedstawieniu muzyków zespołu Pokusa (Tymka Bryndala, Natana Kryszka i Teo Oltera), którzy raz delikatnie i nastrojowo, a raz z werwą i dowcipem podkreślają rytm aktorskich działań. Gdy w końcowych akordach *Rewolucji...* rozbrzmiewają dźwięki buntowniczej piosenki, w której Daniel Krajewski i Aleksander Orliński z dziką satysfakcją wyśpiewują „I am Down!”, widzimy i słyszymy,

że niepełnosprawność nie musi być ani niewidzialna, ani tuszowana, ani stygmatyzująca. Może być czymś odzyskanym – nie tylko dla osób z niepełnosprawnościami. Dla nas wszystkich, a może zwłaszcza dla tych, którzy 27 maja 2018 roku stracili ducha walki. I choć mam świadomość, że przestrzeń sztuki nie jest tym samym co polityczna agora, to, co się wydarza w „Centrum Sztuki Włączającej: Downtown”, jest wyraźnym sygnałem tego, że ta rewolucja się wcale nie skończyła, że trwa nadal, choć z dala od sejmowych korytarzy. Nie tylko w teatrze bywa tak, że polityczność realizuje się najlepiej poza polityką ■

¹ Fundacja Teatr 21 wspólnie z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie wydała pionierski na gruncie polskim zbiór tekstów teoretycznych z zakresu *disability studies* oraz wywiadów z praktykami teatru, włączającymi osoby z niepełnosprawnościami do swoich działań. Zob. *Odzyskiwanie nieobecności*, 2017.

Bibliografia:

Arendt, Hannah, *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodźka, Aletheia, Warszawa 2000.

Butler, Judith, *Re-thinking Vulnerability and Resistance*, [w:] *Vulnerability and Resistance*, eds. J. Butler, Z. Gambetti, L. Sabsay, Duke UP, Durham 2016.

Garland-Thompson, Rosemarie, *Ośmielone spojrzenia. Sposoby wykorzystywania dynamiki relacji opartych na gapieniu się przez niepełnosprawne performerki*, [w:] *Odzyskiwanie nieobecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, wybór i opracowanie E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Teatr 21, Instytut Teatralny im. Z. Raszeńskiego, Warszawa 2017.

Hedva, Johanna, *Sick Woman Theory*, „Mask Magazine” 2016 (*The Not Again Issue*: January)

<http://www.maskmagazine.com/not-again/struggle/sick-woman-theory> (dostęp: 23 XI 2019).

Przybylski, Krzysztof, *Znaczenie terminu osoba niepełnosprawna – ku edukacyjnym społecznym warunkom integracji osób niepełnosprawnych*, „Niepełnosprawność” 2010 nr 3.



KLAUDIA MUCA

POSZERZANIE POŁA WALKI O EMANCYPACJĘ (NAUKA JAKO BROŃ)

Klaudia Muca – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, pracowniczka Instytutu Książki w Krakowie; współredaktorka monografii *Współczesne życie literackie* (2018; z J. Osińskim); redaktorka monograficznego numeru „Fragile” poświęconego niepełnosprawności.

ODZYSKIWANIE OBECNOŚCI. NIEPEŁNOSPRAWNOŚĆ W TEATRZE I PERFORMANSIE

red. Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, Wydawnictwo Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017

Wydanie książki *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie* można uznać za krok milowy w udostępnianiu i promowaniu narracji naukowych na temat doświadczenia niepełnosprawności. Antologia wprowadza wiele podstawowych perspektyw badawczych dla reprezentacji niepełnosprawności w sztuce teatralnej i performansie, będąc jednocześnie wprowadzeniem do teorii studiów nad niepełnosprawnością. Badaczki i badacze, których teksty zgromadziły redaktorki publikacji – Ewelina Godlewska-Byliniak i Justyna Lipko-Konieczna – zwracają uwagę na zjawiska oraz doświadczenia, których nie opisuje się w Polsce łatwo ze względu na nieobecność, po pierwsze, rzetelnej debaty na temat braku pełnej sprawności jako jednego z wielu stanów życia, po drugie – języka dla naukowego opisu przedstawień niepełnosprawności oraz niedostępność dzieł obcojęzycznych z nurtu *disability studies*, po trzecie wreszcie – brak społecznego popytu na narracje o różnicy w sytuacji nadpodaży narracji o jednolitej tożsamości zbiorowej.

Odzyskiwanie obecności... częściowo te braki wypełnia. Prezentuje teksty, które problematyzują obecność osób z niepełnosprawnościami w teatrze i sztuce performatywnej, skupiając się nie tylko na analizie artystycznych reprezentacji doświadczenia niepełnosprawności i przedstawieniu zarysu

historii społecznej tego doświadczenia, lecz przede wszystkim na analizie zmian, jakie obecny na scenie nie w pełni sprawny/a aktor/ka wprowadza w przestrzeni powstawania, prezentacji i odbioru dzieła scenicznego oraz w postrzeganiu osoby niepełnosprawnej jako wykonawcy pracy kreatywnej. Teatr jako przestrzeń emancypacji i miejsce spotkania – jak zaznaczają redaktorki we wstępie do książki – pozwala na krytykę oraz performatywne przekształcenie narracji i dyskursów na temat niepełnosprawności, jakie funkcjonują w przestrzeni odbioru, a także na ponowne przetestowanie możliwości teatralnego medium. Omawianą publikację można potraktować również jako naukową odpowiedź na rosnącą popularność różnego rodzaju projektów artystycznych z udziałem osób niepełnosprawnych.

Tematyczny podział zebranych w antologii tekstów układa się w bardzo spójny przegląd dominujących perspektyw analizowania niepełnosprawności. Pierwszą perspektywą jest badanie przedstawień ciała niepełnosprawnego, naznaczonego w dyskursie publicznym „negatywnym markerem różnicy” (jak powiedziałaaby Elizabeth Barnes) ze względu na fizyczną odmienność albo powiązany z ciałem atrybut niepełnej sprawności (np. laska, wózek inwalidzki czy proteza). Ciała niepełnosprawne zostają wyeksponowane, na przykład, w tańcu jako ciała wystawione na widok publiczny, rozgrywające swoją niepełną sprawność jako splot stereotypów, oczekiwań oraz emancypacyjnej, ruchowej relacji na temat osobistego doświadczenia. W tekstach Ann Cooper Albright, w wywiadzie z Rafałem Urbackim czy w analizie spektaklu *Teatr Niepełnosprawny* Jérôme’a Bela na pierwszy plan wysuwa się możliwość stworzenia silnej reprezentacji niepełnosprawności, opartej na doświadczeniu autobiograficznym, kwestionującej przekonanie o tym, że osoba z niepełnosprawnością nie może kontrolować swojego ciała i narracji na własny temat, a w konsekwencji nie może być aktywnym aktorem życia społecznego. Badacze i badaczki zestawiają społeczne przekonania z manifestacjami zdolności i możliwości podejmowania różnorodnych działań przez osoby niepełnosprawne, czynionych nie po to, by sprostać społecznie określonej normie, ale po to, by podkreślić nieredukowalną wartość własnej tożsamości i wkładu w różnicowanie społecznych narracji. Tymi manifestacjami w Polsce są między innymi *Klauni*, *czyli o rodzinie* i *Upadki* Teatru 21, *Paradiso* w reżyserii Michała Borczucha, *Podopieczni* Pawła Miśkiewicza czy *Jeden gest* Wojtka Ziemińskiego.

Kolejną istotną perspektywą uwzględnioną w publikacji są badania nad wizualnością i performatywnym oddziaływaniem przedstawień. W wielu tekstach w *Odzyskiwaniu obecności...* pojawia się kluczowy w obszarze badań nad niepełnosprawnością temat patrzenia na niepełnosprawne ciało i tworzenia jego obrazu, a w konsekwencji – tworzenia wzoru tożsamości kulturowej osoby z niepełnosprawnością. W antologii nie mogło zabraknąć tłumaczenia tekstu Rosemarie Garland-Thompson – badaczki, która podjęła temat empatycznego gapienia się na to, co odmienne, niezgodne z wyuczoną

i wizualnie przyswojoną normą, ani tekstu Tobina Siebersa – jednego z najbardziej znanych badaczy z nurtu *disability studies*, autora tekstu na temat strategii ukrywania piętna, która może stać się strategią subwersywną, pozwalającą na krytyczną analizę mechanizmów zmuszających do ukrycia tego, co inne.

Kolejnymi perspektywami badań nad niepełnosprawnością, uwzględnionymi w *Odzyskiwaniu obecności...*, są perspektywa historyczna i ekonomiczna. Ważne wątki historyczne przypominają prace na temat akcji eksterminacyjnej o kryptonimie T4, realizowanej przez Trzecią Rzeszę (tekst Katarzyny Ojrzyskiej), oraz niewydolnego systemu wsparcia stworzonego przez PRL (tekst Natalii Pamuły). Te wypowiedzi uzupełniają narracje na temat artystycznych przedstawień doświadczenia niepełnosprawności o konieczny historyczny kontekst, który (przynajmniej częściowo) wyjaśnia dystans, jaki współcześnie naznacza relacje między pełnosprawnymi a niepełnosprawnymi członkami społeczeństw. Historia relacji między państwem a osobą z niepełnosprawnością dowodzi też, że polityki wobec niepełnosprawności opierają się zazwyczaj nie tyle na realnym rozpoznaniu potrzeb osób nie w pełni sprawnych, ile na wyobrażeniu o jakości życia tych osób, formułowanym, na przykład, w oparciu o medyczny dyskurs na temat niepełnosprawności. Krytyka tego ostatniego jest jedynie sugerowana w niektórych tekstach antologii, co nie stanowi znaczącego braku w publikacji – to dyskursywne miejsce, które trzeba będzie w przyszłości wypełnić.

Jednym z tekstów na temat ekonomicznych uwarunkowań aktywności osób niepełnosprawnych jest tekst Sharon L. Snyder i Davida T. Mitchella, dotyczący pracy osób niepełnosprawnych w systemie kapitalistycznym, który klasyfikuje je jako „nieproduktywne” z powodu niepełnosprawności. Autorzy analizują nie tylko praktyki otwierania i dostosowywania rynku pracy, lecz postulują także dowartościowanie pracy, docenienie i odpowiednie wynagradzanie pracy kreatywnej, a także opiekunczej osób z niepełnosprawnościami, o zrównanie szans na uzyskiwanie niezależności. Ocena *status quo* spleta się w tekście Snyder i Mitchella z politycznym sprzeciwem wobec czynienia osób z niepełnosprawnościami „ciałami nieproduktywnymi”, usuwanymi poza kapitalistyczny stosunek pracy.

Omawiana książka jest bardzo ważną manifestacją obecności osób z niepełnosprawnościami w przestrzeni sztuki, a także manifestacją obecności krytycznego namysłu nad dyskursami, jakimi posługujemy się w opisie doświadczeń tych osób. Oprócz narracji na temat konkretnych zdarzeń artystycznych, otrzymujemy bardzo bogate dyskursywne wyposażenie, które pozwala rzetelnie wypowiadać się na temat współczesnych rewolucji przygotowywanych i przeprowadzanych przez osoby z niepełnosprawnościami. Dzięki tej publikacji bardzo istotna przestrzeń kulturowa została odzyskana, a narracja naukowa zaprezentowana jako broń przydatna w działaniach na rzecz emancypacji. ■



Z MACIEJEM PESTĄ
rozmawia MONIKA KWAŚNIEWSKA

LUBIĘ CZUĆ STRACH PUBLICZNOŚCI

Zanim rozpocząłeś studia w PWSFTviT w Łodzi, ukończyłeś Studium Aktorskie im. Aleksandra Sewruka przy Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie. To była dobra szkoła?

Ta szkoła funkcjonuje na marginesie szkolnictwa teatralnego. Jej absolwenci mają duży problem ze znalezieniem pracy, mimo że otrzymują dyplom. Wydaje mi się natomiast, że takich miejsc mogłoby być więcej. Wybierasz teatr, który odpowiada ci pod względem estetyki i repertuaru, wchodzisz w zespół i uczysz się, uczestnicząc w pracy. Szkoła trwa trzy lata, ale od razu wchodzi się w obsadę spektakli, uczestniczy w próbach. Na poziomie warsztatowym to jest najlepsza metoda. Zaraz po maturze to było dla mnie trudne wyzwanie. Zwłaszcza że bywało różnie. Byliśmy nazywani słuchawkami (bo nie byliśmy studentami, tylko „słuchaczami”), mieliśmy fuksówkę, w teatrze panowała silna hierarchia.

Czy fuksówka i silna hierarchia nie zniechęciły cię do teatru?

Fuksówki to bardzo kontrowersyjny temat. W Olsztynie była dużo łżejsza od tej w Łodzi, bo przygotowywała do wejścia w strukturę teatru. Nie widzę zresztą nic złego w tym, że musiałem nauczyć się imion i nazwisk osób, z którymi

pracowałem. W Łodzi natomiast banda pijanych, zakompleksionych dzieciaków, rocznikowo młodszych ode mnie, próbowała się na nas odegrać za własne doświadczenia i dzięki temu poczuć władzę.

Kto fuksował?

W tej patologii są pewne zasady: fuksować mogą tylko studenci najwyższego roku, którzy sami przeszli fuksówkę. Mnie, na przykład, fuksował Łukasz Gajdzis, po latach dyrektor teatru, w którym pracowałem...

Mieliście obowiązek uczestniczenia w fuksówce?

Nie. Byłem na roku z Romkiem Krężelem, Dobromirem Dymeckim, Justyną Wasilewską, Krzysztofem Wachem – to silne osobowości. W pierwszym czy drugim dniu przerwaaliśmy fuksówkę. Powiedzieliśmy, że nie zgadzamy się na to, aby nas poniżano. Ustaliliśmy, że fuksówka może się odbywać w określonych godzinach, nie będzie jej towarzyszył alkohol, nie może nam utrudniać uczestnictwa w zajęciach.

Byliśmy buntowniczym rokiem. Gdzieś w połowie studiów wstrzymaliśmy sesję, usiedliśmy w sali gimnastycznej i powiedzieliśmy, że dopóki nie przyjdzie pani dziekan i nie porozmawia z nami na temat nieprawidłowości prawnych w czasie wyborów do Rady Wydziału Aktorskiego, sesja się nie odbędzie. Ostatecznie wszystkie nasze żądania zostały spełnione: wybory przeprowadzono ponownie, tym razem zgodnie z prawem, a studenci dostali swojego reprezentanta.

Potem nasza solidarność nie dopuściła do wykluczenia dyplomu *Cztery* w reżyserii Szymona Kaczmarskiego, w którym grałem, z Festiwalu Szkół Teatralnych. Mój rok

powiedział, że albo zagramy wszystkie dyplomy, albo żadnego. Ostatecznie nasze przedstawienie nie tylko zostało pokazane, ale też otrzymało rekomendację do wzięcia udziału w Międzynarodowym Festiwalu Szkół Teatralnych w Warszawie, Piotr Trojan za rolę w tym spektaklu dostał główną nagrodę, a ja wyróżnienie.

Czytałam, że pedagodzy nie chcieli dopuścić tego spektaklu do premiery. Dlaczego?

Zrobiliśmy dyplom, który dotyczył inicjacji seksualnej chłopców w wieku dojrzewania. Nie baliśmy się mówić o homoseksualizmie. Szkoła nie dźwignęła tematu, mimo że tam nie działo się nic strasznego – nie było nagości, seksu...

Powiedzieli otwarcie, że problemem jest homoseksualizm? Twierdzili, że jest to zbyt kontrowersyjny spektakl...

Rozmawiali o tym z wami, czy tylko z Szymonem Kaczmarkiem?

Z Szymonem. Powtórzył nam potem usłyszane od jednego z profesorów zdanie: „Wziął pan sobie homoseksualistów do obsady, to teraz pan ma”. Rzeczywiście, większość chłopaków w obsadzie to geje. Byliśmy niemal od początku wyautowani.

Miałeś z tego powodu jakieś problemy?

Nie. Wręcz przeciwnie, często byłem uspokajany, że nie muszę udawać, że jestem twardzielem. Jeden z wykładowców powiedział mi jednak kiedyś: „Widzę, że kochasz inaczej. Ja nie mam z tym problemu, ale...”. Na długo zapamiętałem tę rozmowę, zrobiła mi straszny mętlik w głowie, nadal nie wiem, jak ją rozumieć. Czułem, że to jest nieumiejętna próba pomocy w pracy nad własnym wizerunkiem, tak by publiczność nie klasyfikowała mnie automatycznie jako homoseksualisty. Często spotykałem się z sugestiami, że jestem niewystarczająco męski (cokolwiek to znaczy!), za bardzo dziecinny, że nigdy nie zagram „prawdziwego” faceta, nie powiem monologu Makbeta. Teraz odcinam się od takiego rozumienia kreacji aktorskiej – nie chcę i nie zagram już ani Makbeta, ani Romea. W teatrze, który tworzę, to nieistotne. Gdybym dziś usłyszał coś takiego, rozpocząłbym ostrą polemikę. Kiedyś jednak brałem takie uwagi do siebie, myślałem, że mam mówić basem, przytyć. Jestem jednak w stanie zrozumieć tego starszego profesora, z innymi nawykami i wyobrażeniami o zawodzie.

A czy byłeś w jakiś sposób dyskryminowany w teatrze, już po studiach, ze względu na orientację seksualną?

Nie mam dużego doświadczenia z teatrami i zespołami, bo byłem częścią tylko dwóch – w Kielcach i w Bydgoszczy. Kiedy przyszedłem do Kielc, były tam dwie garderoby – męska i damska. Nikt mnie nie znał, nic o mnie nie wiedzieli. Zauważyłem, że parę osób przesadza z żartami na temat homoseksualizmu, więc w pewnym momencie przestałem

ukrywać swoją orientację seksualną. Jedna z osób nadal jednak żartowała, więc zasugerowałem, że to nie jest śmieszne i warto uważać na słowa. Nie wiem, czy ta osoba zmieniła poglądy, ale żarty się skończyły. W Bydgoszczy to w ogóle nie był problem.

Podobno chcieliście po studiach stworzyć kolektyw?

Szkoła jest, moim zdaniem, potrzebna, by gromadzić ludzi o podobnych zainteresowaniach, którzy się ze sobą zderzą, skonfrontują, stworzą silną grupę. Pod koniec studiów wiele osób chciało robić autorskie rzeczy. Wtedy powstała idea kolektywu. Ja jednak od początku bardzo chciałem dostać etat w teatrze, gdzie osiąść, mieć poczucie przynależności do grupy, sprawdzić swoje możliwości. Nie widziałem siebie jako freelancera. Kiedy prezentowaliśmy w Warszawie *Cztery*, w przerwie między jednym pokazem a drugim płakałem i mówiłem do Krzysztofa Nowińskiego, że po tym ostatnim spektaklu stanę się bezrobotnym aktorem. Choć trudno w to uwierzyć, w tym momencie zadzwonił telefon i Piotr Szczerski zaprosił mnie do Teatru im. Żeromskiego.

Jak wspominasz pracę w Kielcach?

Mój ówczesny chłopak, który jest aktorem i teatrologiem, mówił, że to zły teatr i radził mi, bym uciekał z niego jak najprędzej. Miałem zupełnie inne nastawienie. Praca w Kielcach bardzo dużo mi dała, wcale nie miałem ochoty uciekać. Kiedy tam byłem, teatr zaczął się bardzo zmieniać, powstały wspólnie spektakle.

Dlaczego w takim razie przenieśliście się do Bydgoszczy?

Przyczyniła się do tego Julia Wyszyńska, która opowiadała mi o Bydgoszczy, gdzie zagrała już jedną rolę. Wiktor Rubin zrobił wtedy w Kielcach jeden z najważniejszych spektakli w moim życiu – *Joannę Szaloną; królową*. Na Boskiej Komедii zobaczył go Paweł Łysak, więc kiedy się do niego odezwałem, wiedział, kim jestem. Początkowo chciałem zagrać w jednym spektaklu w Bydgoszczy i wrócić do Teatru Żeromskiego. Szczerski, chcąc mnie zatrzymać, przyczynił się do tego, że odszedłem z Kielc na dobre. Zadzwonił do Łysaka, by mu nagadać, jaki jestem nielojalny i leniwy. A przecież byłem „traktorem roku” – robiłem wszystkie zastępstwa... Poszedłem do niego, tłumaczyłem, że mam propozycję roli, a nie etatu, że zależy mi na rozwoju, chcę zobaczyć, jak pracuje inny zespół, wszystko zaplanowałem tak, by praca w Bydgoszczy nie kolidowała z obowiązkami etatowymi. Nie zgodził się i wyraził to w dość wulgarnych słowach, traktując mnie jak własność teatru. Bardzo mnie to zdenerwowało. Spotkałem się z Łysakiem, powiedziałem, że Szczerski nie pozostawia mi wyboru, chce mnie zwolnić. Dlatego będę zmuszony zrezygnować z roli w Bydgoszczy, mimo że bardzo mi na niej zależy, jeżeli on nie weźmie mnie na etat. Następnego dnia zadzwonił i powiedział, że się zgadza.

Szczerski tak właśnie traktował ludzi. Teatr uważał za swój prywatny folwark. Tam wszystko, co dobre, emancypacyjne, wynikało z ludzi. Sama instytucja teatru repertuarowego jest

średniowieczna, skostniała, hierarchiczna, okropna – głową muru nie przebijesz. Pan dyrektor podejmuje decyzje, które na tablicy wywiesza pani sekretarka. Musieliśmy nieustannie obchodzić ten system. Wspaniale jest teraz wracać do Kielc i widzieć, jak pod nową dyrekcją Michała Kotańskiego teatr odżywa, a ludzie przestali się bać.

Czy doświadczyłeś w Teatrze Polskim w Bydgoszczy jakichś sytuacji opresyjnych?

To ciekawe, że nawet w tak wyemancypowanym zespole też się zdarzały sytuacje przemocowe, nieczyste, doprowadzające do łez, frustracji. Najczęściej wynikały z hierarchii i warunków narzuconych przez osoby, które przyjechały realizować spektakl.

Na czym one polegały?

Chodziło generalnie o siłowe narzucanie koncepcji spektaklu i brak dialogu. Nie wejść do czyjejś głowy, by zobaczyć jego/jej wizję. Musi mi ją opowiedzieć, przekonać mnie do niej, bym mógł ją zrealizować na scenie. Potrzebuję spotkania, chcę poznać człowieka, z którym pracuję – wiedzieć, czego słucha, co ogląda, czym się fascynuje. Jeśli jest rozczeniowy, chce mnie użyć i jeszcze cały czas krytykuje, robię się spięty, wycofany i nie jestem w stanie pracować twórczo i efektywnie. Nikt wtedy nie jest zadowolony – ani reżyser/reżyserka, ani ja.

I co wtedy? Obrażacie się na siebie?

Obrażanie się na aktora to jedna z „najwspanialszych” metod reżyserów i reżyserek. Nie ma niczego bardziej osłabiającego niż sytuacja, kiedy reżyser/reżyserka myśli, że celowo źle grasz, bo chcesz mu/jej zrobić na złość. Czy naprawdę może mi zależeć na tym, by wkurzyć reżysera/reżyserkę na próbach? W konsekwencji takich kuriozalnych oskarżeń pojawiają się, na przykład, groźby, że moja scena zostanie wyrzucona ze spektaklu. To systemy niewolnicze.

Czy mogłeś odmówić współpracy np. ze względu na wcześniejsze doświadczenia z daną osobą?

Nie zdarzyła mi się taka sytuacja. Najczęściej miałem szczęście spotykać się z ludźmi, którzy chcieli, abym na scenie prezentował również własne spojrzenie na proponowany przez nich problem. To, co robię w spektaklach, to nie jest kreacja, rola, lecz autorska wypowiedź. Nie odpuszczam łatwo, lubię trudne i niewygodne dla mnie sytuacje. Zdarzyło mi się więc grać na bazie tego, że jakiś temat mnie nie interesuje lub wręcz mnie wkurza. Nigdy zresztą nie zrezygnowałem z roli, jeśli nie musiałem tego zrobić ze względów terminowych. Była innego typu sytuacja, która ostatecznie rozwiązała się bardzo dobrze. To był sezon, w którym wszedłem w większość premier Teatru Polskiego. Ledwo skończyłem jedną rzecz, więc na pierwszej próbie kolejnej produkcji – *Bóg w domu* – powiedziałem, że wątpię w to, czy zdołam zaangażować się w pracę. Czułem się przeciążony – fizycznie i psychicznie. Patrzyłem na dwadzieścia stron skomplikowanego monologu

i byłem przerażony. Zaproponowałem, że oddam komuś ten tekst na rzecz mniejszej roli. Twórcy spektaklu – Kasia Szyngiera, Mirosław Wlekły, Grzegorz Niziołek – potraktowali to jako atak na ich półroczną pracę riserczową i scenariuszową. Uznałem, że to nie fair. Powiedziałem, że nie uważam ich pracy za niepotrzebną czy nieinteresującą; mówię o sobie, bo widzę, ile pracy nas czeka i wiem, w jakim jestem stanie. Ostatecznie zostałem wysłuchany, a te nasze pierwsze napięcia zbudowały rodzaj zażyłości i zaufania na kolejnym etapie. To było dla mnie bardzo pochwalebne, że kiedy przeszła pierwsza uraza, nadal zależało im na pracy ze mną. Chyba pierwszy raz mogłem tak wyraźnie narzucić swoje warunki. Miałem indywidualny tok prób, mnóstwo wolnego czasu na naukę tekstu. Zadanie nadal nie było łatwe, ale dałem radę. Poczułem wtedy po raz pierwszy, że mam jakąś wartość. Pomyślałem, że skoro twórcom tak bardzo zależy na konkretnych aktorach, to nasze relacje muszą ulec przewartościowaniu. Może ta sytuacja nie zmieniła całego świata, ale mój własny – na pewno.

Dyrekcja była tu mediatorem?

Tak. Paweł powiedział, że mam prawo czuć się wyczerpany. Zaproponował jednak, abym przemyślał swoją decyzję.

Dlaczego tak szybko odpuściliście walkę o ten teatr?

Zorientowaliśmy się, że sprawa jest ustawiona. Koronny argument przeciwko dyrekcji Wodzińskiego i Frąckowiaka – brak publiczności – był bzdurą. Piotrek Wawer, który był przewodniczącym związków zawodowych, po zapoznaniu się ze statystykami stwierdził, że frekwencja niewiele się zmieniła na przestrzeni lat. Były takie spektakle, na które nie przychodziły tłumy, ale zawsze te trudniejsze pod jakimś względem produkcje przygotowywaliśmy na małą scenę. Nie uważam też, żeby decyzje repertuarowe Wodzińskiego były radykalne. Nie wiem, skąd się wzięła ta nagonka na nasz teatr. Zwłaszcza że ani prezydent miasta, ani urzędniczka, która zajmuje się kulturą, nie pojawili się na żadnej premierze.

Te wszystkie okoliczności sprawiły, że postanowiliśmy przekierować naszą energię w rozkręcenie nowego miejsca w Warszawie.

Pod koniec dyrekcji Wodzińskiego i Frąckowiaka w Bydgoszczy toczyły się rozmowy na temat waszego przyszłego funkcjonowania. Brałeś w nich udział?

Tak, oczywiście. Ale trudno uruchomić wyobraźnię, kiedy jest tak dużo niewiadomych. Wtedy trzeba dostosowywać się do tego, co jest realne. Mimo że chcieliśmy odejść od tradycyjnej instytucji, musieliśmy znaleźć jakąś ramę organizacyjną. Rozpatrywaliśmy możliwość założenia spółdzielni czy spółki, ale takie formy powodowały problemy prawne i finansowe. Najlepszym rozwiązaniem okazało się Biennale Warszawa, ale teraz sytuacja zaczęła się komplikować, bo miasto wycofało część funduszy. Wiem też, że Teatr 21 nie dostał żadnego wsparcia, mimo kilkuletnich rozmów z miastem na temat utworzenia Centrum Sztuki Włączającej Downtown. Nie

ma więc możliwości, by kontynuować to przedsięwzięcie. Wielka szkoda. Plany Biennale Warszawa również stoją pod znakiem zapytania. Jedyne co nas pociesza w tej chwili, to liczne zaproszenia z Polski i zagranicy – *Rewolucja...* okazała się nośnym spektaklem.

Jaki status mają aktorzy w Biennale Warszawa?

Jesteśmy zatrudniani na umowy zlecenie, ale nigdy dotąd nie zaproponowano mi tak wysokich stawek za pracę. Mam poczucie, że moja sytuacja jest czysta. Paweł nie wymagał od nas nigdy, abyśmy go pytali o zgodę na inne prace, ja też nie stawiałem go na pozycji wyroczni. To działa na zasadzie wzajemnego informowania się o planach. Wszyscy sobie zdawali sprawę z tego, że odchodząc z Bydgoszczy, decydujemy się na ostrą walkę o przetrwanie. Skoro jednak zadeklarowałem, że chcę być częścią tej niestabilnej instytucji, to muszę ponieść konsekwencje. Na przykład takie, że częstotliwość produkowania spektakli jest dużo mniejsza niż w teatrze. Nie biorę też udziału we wszystkich inicjatywach Biennale.

Co dla ciebie oznacza odchodzenie od instytucjonalizacji?

Dla mnie najbardziej fair i jednocześnie najtrudniejsze jest właśnie to, że jestem zatrudniony na umowę zlecenie. To generuje zupełnie inne warunki pracy – nie jestem niewolnikiem, który ma podpisaną umowę i zależy od okólnika informującego go, co teraz będzie robił, w czym grał. Zatrudnia się mnie celowo, jestem zaproszony do współpracy i traktowany jak osoba, która ma się jakoś ustosunkować do podejmowanego w spektaklu problemu. W teatrze raczej ze mnie korzystano. Paweł nie przyszedł do nas i nie powiedział, że robimy teraz *Globalną wojnę domową*, tylko zapytał, kto chce pracować nad tym projektem.

W spektaklach Biennale Warszawa poruszacie bardzo aktualne, polityczne tematy. Jak wspomnialeś, aktorzy nie grają ról, lecz raczej prezentują różne, w tym własne, opinie i poglądy. Jak pracujecie?

Te spektakle wymagają bardzo starannego riserczu. W przypadku *Globalnej wojny domowej* Pawła Wodzińskiego był on bardzo trudny ze względu na ogromną skalę problemu populizmu, który stanowił nasz punkt wyjścia. Próbowaliśmy zrobić przekrój różnych populistycznych retoryk, stosując porządek chronologiczny – zaczynamy więc od Milтона Friedmana, a kończymy na Donaldzie Trumpie. Chcieliśmy pokazać, jak z biegiem lat zmienia się język polityków, dostosowując się do preferencji odbiorców. Cały czas jednak jest to takie samo pierdolenie bazujące na tym, że większość osób jest skazana na pracę w systemie kapitalistycznym, z którego tylko garstka czerpie ogromne profity. Tak w największym skrócie. Paweł dał nam bardzo duży przekrój monologów i zachęcał do tego, abyśmy wybierali te, które nas zainteresują. Mimo poczucia niezgody z cytowanymi przez nas ludźmi i głoszonymi przez nich hasłami, musieliśmy wejść w ich świat, retorykę, medium, zrozumieć tych, którzy za nimi podążają. Mnie pociągnęły typy, które negują ten

porządek, dlatego z propozycji Pawła wybrałem tory ekstremistyczne. Mówię monolog człowieka, który uważa, że rozwiązaniem wszystkich problemów jest śmierć rasy ludzkiej. Jest to, poniekąd, prawda i ja też się czasami budzę z takim nastawieniem do świata. Paweł nas zachęcał, żeby bawić się mediami, jakimi posługują się ci ludzie. Mój bohater mocno siedział w sieci, we vlogach... Szukaliśmy więc właśnie w tym obszarze – przyglądając się, jak Internet otworzył pole dla fundamentalistów.

Mnie najbardziej zainteresował wątek anarchistycznej partii szczęśliwych bezrobotnych.

Nam ich manifest wydał się absurdalny. Komuś się chciało zakładać taką partię, budować jej struktury. A co by było, gdyby ludzie ich posłuchali, przestali robić cokolwiek i umarli z głodu, leżąc na chodniku? To jest chyba równie niebezpieczne, jak idea zastrzelenia wszystkich ludzi w imię sprzeciwu wobec świata.

To, że oni założyli partię i aktywnie działali, jest dla mnie jednak dowodem na to, że odmowa przymusu produktywności mierzonej kryteriami kapitalistycznymi nie oznacza absolutnej bierności i niemocy.

Coś w tym jest. Jako aktorzy też cały czas musimy być produktywni. Jeśli na próbie nie poddam żadnego pomysłu, którym reżyser się zachwyci, przyzwyczajony pracować w grupie, która jest bardzo kreatywna, zaczynam mieć lęki, że nie mam już nic do powiedzenia, nie jestem dobrym aktorem. A przecież można mieć po prostu gorszy dzień. Tyle że idea zrzucenia z siebie tego przymusu jest jednak utopijna.

Tematy, które teraz poruszamy w spektaklach, niestety, bardzo często mnie prowadzą do jakiegoś momentu utopijnego, niemożliwego. Przeraza mnie to, że za mojego życia dokonała się taka wielka zmiana cywilizacyjna i polityczna; to, że robię teraz spektakle, które pokazują wady czy koszty demokracji i kapitalizmu, jeszcze stosunkowo niedawno tak w Polsce pożądanym. Widzę już nie tylko wynaturzenia systemu, ale ich realne efekty.

Powstanie *Modern Slavery* poprzedziło śledztwo. Czy aktorzy też w nim uczestniczyli?

Wstępną, największą, żmudną, bibliotekarską robotę wykonali Bartek Frackowiak i Natalia Sielewicz. To oni szukali akt spraw sądowych powiązanych z tematem współczesnego niewolnictwa i czytali je. Oczywiście, tematów było dużo, okazało się, że ten problem dotyczy bardzo wielu gałęzi produkcji. W czasie późniejszego, wspólnego już grzebania w przyniesionych przez nich materiałach, postanowiliśmy skoncentrować się na sprawie Mirosława K. i warszawskich restauracji, które korzystały z niewolniczej pracy ukraińskich imigrantów oraz na historii włoskich obozów pracy dla Polaków.

Na czym polegało wasze śledztwo?

Byliśmy zasypani aktami, dowodami. Chcieliśmy więc poszukać jakichś emocji, doświadczeń. Wychodziliśmy

w miasto. Dowiedzieliśmy się, że głównym punktem przetrutowym nielegalnych pracowników jest Dworzec Zachodni w Warszawie. Tam jest bardzo dużo Ukraińców, często oszukanych przez biura pracy. Martyna Peszko chodziła tam z ukrytą kamerą. Węszenie tam okazało się dość niebezpieczne... Swoją materiał starałem się zebrać w knajpach. Nie powiem, że bym był całkiem zadowolony z rezultatów... Mieliśmy niewielu świadków. Proces sądowy i śledztwo w sprawie tych restauracji nadal trwały, dlatego o niektórych rzeczach nie mogliśmy mówić, nie mogliśmy też z niektórymi osobami rozmawiać. Zabrakło nam konkretów, by nadać temu osobistą, indywidualną perspektywę.

Niedawno, również w ramach współpracy z Biennale Warszawa, zrealizowałeś spektakl z Teatrem 21 – *Rewolucja, której nie było*.

Kiedy się dowiedziałem, że dojdzie do tej współpracy, od razu głośno sygnalizowałem, że chciałbym w niej uczestniczyć. Okazało się, że Justyna Sobczyk nie ignoruje takich głosów, bo jednak nie każdy z naszego środowiska chce pracować z aktorami z zespołem Downa, choć nie każdy umie się do tego przyznać.

Dlaczego tak ci zależało na tej współpracy?

To była reakcja na mój osobisty kryzys dotyczący politycznej nośności teatru. W Teatrze 21 zobaczyłem nową furtkę, nową drogę, której nigdy dotąd nie próbowałem. Poza tym, to jest zespół świetnie dopełniających się ludzi pracujących dla idei – z własnej woli i potrzeby, zarabiając naprawdę niewiele.

Czy trudno ci było wejść do tak zgranej grupy?

Nie musiałem wchodzić w zespół, po prostu przyszedłem na pierwszą próbę i zostałem włączony. Zresztą było więcej

nowych osób – Beata Bandurska czy zespół Pokusa. To ja miałem więcej problemów, oporów i lęków niż aktorzy Teatru 21. Nie pracowałem wcześniej z osobami z zespołem Downa, jako aktor zawodowy i pełnosprawny byłem w mniejszości. Teresa Foks rozumie wszystko, ale komunikuje się po swojemu. Na początku byłem przerażony tym, że jej nie rozumiem. Ona z kolei była wyluzowana – po prostu robiła swoje. Teraz sobie normalnie dyskutujemy. Potrzebowałem czasu i grupa mi go dała. Czułem się „zaopiekowany”.

Martyna Peszko mówiła w radiu, że nigdy wcześniej nie czuła się tak podmiotowo traktowana, jak właśnie podczas prób do *Rewolucji*... Czy też miałeś takie wrażenie?

Na pewno czułem się traktowany podmiotowo. Ale nie wiem, czy pracując z Pawłem Wodzińskim nad *Globalną wojną domową*, byłem traktowany mniej podmiotowo. Praca była inna, Paweł więcej kwestii przemysłał przed próbami, ale nie robiłbym takiego rozróżnienia. Pole, które Justyny – Sobczyk, Wielgus oraz Lipko-Konieczna – nam zostawiły, było ogromne. Kiedy miałem wątpliwości, rozmawialiśmy o nich. Czułem, że moje zdanie, również na temat całego spektaklu, jest brane pod uwagę. Justyna Sobczyk chciała, żebyśmy się dzielili swoim doświadczeniem, pytała nas o zdanie na temat poszczególnych scen, nawet jeśli sama była z nich zadowolona. Kiedy widziała, że rozmawiamy na boku – mówiła, żebyśmy przenieśli naszą dyskusję na forum. Ale w pracy z Pawłem Wodzińskim też wszystko mogę powiedzieć. Rozpatrywanie, kto mi zagwarantował więcej podmiotowości, nie ma sensu. To aktorzy muszą się wykazać inicjatywą. Okazuje się, że kiedy walczę o podmiotowość, to nie napotykam na opór. Przeciwnie, niekiedy reżyserzy się dziwią, że aktorzy wypowiadają głośno swoje zdanie, czasem o scenach, w których ich nie ma.



Wspomniałeś, że jeśli nie zgadzasz się z treścią spektaklu – swój opór wpisujesz w obręb roli. Z jaką reakcją reżyserów i reżyserek spotykała się ta metoda kontestacji?

Dobrym przykładem są tu *Żony stanu...* Ten spektakl mnie od początku najeżył. Powiedziałem Wiktorowi, że moja rola została napisana dokładnie tak samo, jak postać Suchego Faktu, którą grałem w Kielcach w *Joannie Szalonej...* W obu przypadkach co kilka scen komentowałem przebieg akcji. Wiktor powiedział, żebym tak wymyślił postać, by była inna. Myślę, że ostatecznie udało mi się to osiągnąć. Przyczynił się do tego z pewnością mój bunt na trzeciej próbie generalnej. Powiedziałem wtedy, że nie wyjdę na scenę na jutrzejszej premierze, jeśli spektakl będzie wyglądać tak jak teraz. Wkurzyła mnie scena, w której Roland Nowak i Marcin Zawodziński bez spodni, w podwiązках, wynosili na scenę wannę; był to znak zmiany ich statusu z wodzowskiego na służalczy. Moja postać miała demonstrować, jak rozmaite formy i realizacje przyjmuje męskość, zachęcać do odwagi w przełamywaniu stereotypów. Nie mogłem się zgodzić na tak groteskowy i stereotypowy obraz zniewieściałości i podległości, podszyty nieoczywistym podtekstem homoseksualnym. Odebrałem to bardzo osobiście, zwłaszcza że świetnie się z Wiktorem znamy i często w żartach wzajemnie piętnujemy – zarówno mój homoseksualizm, jak jego heteroseksualizm. Na próbie generalnej, zamiast wypowiedzieć moją kwestię, zapytałem, gdzie jest Wiktor, bo nie rozumiem tej sceny i chcę, żeby mi ją wytłumaczył. Paweł Wodziński dławił się ze śmiechu, myślał, że to zostało wyreżyserowane. A ja byłem naprawdę wkurwiony. Charakter i rozwój mojej postaci oraz otwartość Wiktora Rubina na takie sytuacje tworzyły, oczywiście, bardzo sprzyjające warunki do buntu i autorskiej wypowiedzi, która ostatecznie została włączona do spektaklu.

Czy na kolejnych spektaklach powtarzałeś słowa, które wypowiedziałeś wtedy na próbie?

Żony stanu... były bardzo często grane. Z czasem impet emocjonalny wyhamował, reakcja nie była już spontaniczna. Gest się zużył. Dlatego zacząłem improwizować. Bardzo mi zależało na tym, by trzymać się realnej sytuacji, szukać tego, co mnie w danym momencie dotyka oraz dokonać jakiejś formy *coming out*. Często reakcje siedzących na widowni mężczyzn na scenę wyjścia chłopaków w podwiązках były dziwne, więc odnosiłem się do nich. W Kaliszu na Festiwalu Sztuki Aktorskiej powiedziałem natomiast, że lubię ssać kutasy i nikomu nic do tego. Na ostatnim pokazie nie wiedziałem, co powiedzieć. Jedyne, co mogłem zrobić, to podzielić się z widownią żalem, że żegnamy się ze spektaklem. Czułem, że ten moment w spektaklu to przestrzeń wolności, którą sobie wywalczyłem, ale też przebyłem dzięki temu jakąś wewnętrzną drogę.

Lubisz pracować metodą improwizacji?

Tak, to moja ulubiona metoda pracy.

Jak improwizujesz?

Opcje są różne i zależą od reżyserów/reżyserek. Zdarzało mi się pracować z ludźmi, którzy chcą, by aktorzy improwizowali, ale ponieważ zwykle bazują na tekście i na bardzo sztywnej formie, nie znają żadnych zasad. To spory problem. Podczas improwizacji trzeba być bardzo czujnym i jasno określać granice. Trzeba zachować ostrożność, bo wchodzi się w bardzo prywatne rejestry. W *Skąpcu* Eweliny Marciniak graliśmy z Julką Wyszyńską rozwodrzone rodzeństwo, które bardzo siebie nie lubi, ale stwarza pozory wzajemnego wsparcia. Nie było w spektaklu sceny na temat ich relacji, choć musiała być ona czytelna. Pożądany efekt wypracowaliśmy za pomocą improwizacji, w czasie których strasznie się wyzywaliśmy. Przyjaźnimy się, byliśmy wtedy zatrudnieni w jednym teatrze, więc improwizując, czerpaliśmy również z własnych relacji. Potrzebne były zaufanie, cierpliwość i dystans. Wyobraź sobie, co by się mogło stać, gdyby reżyserka nieumiejętnie pokierowała taką sytuacją, pozwoliła nam na zbyt dużo, nie wiedziała, kiedy przerwać.

W czasie pracy nad *Henriettą Lacks* tworzyliśmy sceny, z których czasem zostawał tylko ślad. Chodziło o stworzenie sytuacji, które nas wypełnią kontekstami, emocjami... Można powiedzieć, że to jest w sumie dość stara szkoła. Ania Smolar dała nam czas na poszukiwanie postaci. Każdy z nas znalazł jakiś motyw przewodni. Były też improwizacje na temat naszego stosunku do postaci. Ania mnie zatrzymywała i pytała, co George Gey teraz czuje. W ten sposób powstał monolog o tym, jakie prawo do swojego raka miała Henrietta Lacks. Podczas tej pracy dotarło do nas, że nie znamy żadnego przełomowego odkrycia naukowego, które nie wiązałoby się z przekroczeniem podstawowych zasad etycznych. A w tym kontekście istotne wydaje się pytanie Geya, czy chcę swojego raka zachować dla siebie, czy wolę oddać do badań, skoro może się przyczynić do rozwoju medycyny. Gey chciał być jak Henrietta Lacks, pragnął, by jego komórki zapewniły mu nieśmiertelność. To dla mnie bardzo osobisty temat. Wizja śmierci jako końca świadomości mnie przeraża. W tym kontekście bardzo ważne były warsztaty z piętnastoma kobietami chorymi na raka. Spędziliśmy sześć godzin słuchając ich opowieści. Chodziło o to, abyśmy przestali traktować raka jak temat tabu. Z tych rozmów dało się wyczuć, że osoby otaczające chorych boją się cokolwiek powiedzieć, bo martwią się, że to źle zabrzmie. Zrozumieliśmy, że najczęściej wcale nie chodzi o osobę chorą, tylko o nas. To otoczenie powoduje, że choroba nabiera mocy performatywnej, staje się osobnym bytem, wynaturzeniem, wyrokiem.

Improwizowałem też podczas pracy z Szymonem Kaczmarkiem – najpierw w dyplomie, potem w *Jądrze ciemności* w Kielcach. U niego metoda wynikała z relacji, jakie tworzył na próbach. To wspaniały reżyser, robi świetne spektakle, bardzo ciekawie myśli, fantastycznie pracuje z aktorem. Ma cechy, które dla mnie są w pracy najważniejsze: szuka spotkania z człowiekiem, nie ocenia wyborów i postaw, nie krytykuje, wszystko stara się zrozumieć. Zostawia dużo wolności i otwiera dostęp do siebie, pomagając w ten sposób dobrze ukierunkować

swoje emocje i zmieścić je w jego poetyce. Podążaliśmy za naszymi intuicjami, nie wiedząc, dokąd nas to zaprowadzi.

Ostatnim moim doświadczeniem improwizacji była praca nad *Rewolucją, której nie było* Teatru 21 i Biennale Warszawa. Na początku Justyna Sobczyk wiedziała, że chce robić spektakl o czterdziestodniowym proteście opiekunów i matek osób z niepełnosprawnościami w sejmie. Dostaliśmy od protestujących skrzynie wypełnione przedmiotami otrzymanymi od wspierających ich ludzi: pluszaki, listy, pocztówki, transparenty. Wiedzieliśmy też, że będziemy mieć muzykę na żywo. To były jedyne punkty wyjścia. Nie mieliśmy scenariusza. Dopiero później Justyna Lipko-Konieczna zebrała, spisała i uformowała nasze improwizacje. Pracę zaczęliśmy od rozmowy na temat, czym jest rewolucja, z czym nam się kojarzy. Część aktorów z Teatru 21 nie wiedziała, co oznacza to słowo. Rozmawialiśmy też dużo o motywach i znaczeniu protestu w sejmie tak, by każdy mógł sobie go wyobrazić i przenieść na swoje doświadczenie. Chcieliśmy, żeby aktorzy Teatru 21 zaczęli mówić o swoich potrzebach. I to się udało. Barbara Lityńska, na przykład, zaczęła w pewnym momencie przynosić na próby swoje wiersze. Po bardzo intensywnej próbie, na której czytaliśmy kartki wsparcia, Barbara postanowiła napisać poemat, który teraz odczytuje na końcu pierwszej części spektaklu. Przyniosła też inne wiersze o tym, co to dla niej znaczy mieć zespół Downa. Powiedziała też, że chciałaby, żeby każdy z nas odczytał jeden z nich, a potem typowała tych reprezentantów. Z tej spontanicznej inicjatywy Barbary powstała scena, w której Barbara mówi, że jest poetką rewolucyjną i prosi, by przeczytać jej wiersze. Improwizowaliśmy też, zastanawiając się nad tym, co to znaczy „buntować się”. Bardzo ważne były też improwizacje ruchowe prowadzone przez Justynę Wielgus. Ciało staje się środkiem wyrazu, ale też symbolem rewolucyjnym. Często zaczynaliśmy próby od rozmowy, jak się dzisiaj czujemy, jakie mamy przemyślenia. W tym czasie miałem bardzo dużo snów, więc opowiadałem o nich, a Justyna Sobczyk wyciągała z nich czasem temat do improwizacji. Mieliśmy też improwizację na temat „Jak można wejść do sejmu”. Protestujące osoby zostały przemyczone do sejmu, nikt nie wiedział, że chcą strajkować – tylko dwie matki wiedziały, że tam zostaną. Zastanawialiśmy się więc, jak one tam weszły – z dziećmi, wózkami, torbami... Z tych improwizacji wyszła scena, w której każdy po kolei próbuje dostać się do sejmu. Jestem strażnikiem, więc konfrontuję się ze wszystkimi, a przecież co aktor, to wyobraźnia. A niektórzy pozostali w fazie improwizacji. Magda Świątkowska sobie wymyśliła, że będzie jakąś postacią z show-biznesu, ale za każdym razem wybiera kogoś innego. Mam trudne zadanie, bo większości tych celebrytów nie znam. Dopiero reakcja publiczności pomaga mi się zorientować, z jakim typem postaci mam do czynienia.

W pierwszej części tego spektaklu przyjmujesz rolę strażników, kontrolerów... Dlaczego? Jaką pozycję chciałeś zająć w czasie prób? Miałeś przecież inną perspektywę niż osoby z zespołem Downa.

Nie miałem żadnych założeń. Byłem i jestem bardzo przejęty tematem. Każdy dzień prób był dla mnie nową dawką informacji – chłonałem je i byłem coraz bardziej przerażony, a zarazem zbuntowany. To się jednak nie przekładało na próby, na których musiałem działać zadaniowo. Podczas improwizacji o wejściu do sejmu od razu było wiadomo, że na straży nie stanie nikt z Teatru 21 ani Martyna Peszko czy Beata Bandurska. Mówię też bardzo długi monolog, który Justyna Lipko-Konieczna skomponowała z wypowiedzi hejtujących protest. W drugiej części jest inaczej. Pierwszą moją rolą jest fizjoterapeuta. Pod koniec spektaklu znikam za kulisami i pomagam aktorom się przebierać. Zresztą w całym spektaklu mam też rolę wspomagającą: czasami trzeba pomóc komuś się przemieścić, bo nie widzi dobrze. Czuję się w tej roli fantastycznie. Jestem bardzo dumny z tego spektaklu.

Czy robisz risercz w domu, poza próbami? Czy, na przykład, grając Rasputina, czytałeś o nim?

Tak, risercz jest bardzo ważny, tylko nie zawsze musi być akademicki. To może być równie dobrze risercz głupich filmów na YouTube. Z *Rasputinem* jest o tyle ciekawie, że cokolwiek byś nie przeczytała, wszystko jest niespójne, kontrastowe... Wiktor dał mi książkę o nim, przeczytałem ją, a potem znalazłem dwie kolejne. W każdej były inne, sprzeczne informacje. Ta sytuacja pomogła mi luźniej potraktować tło historyczne. Oglądałem wtedy *Miasteczko Twin Peaks* i dużo rozmawiałem o tym z Wiktorem. W tym serialu wszyscy są dziwni, mają nietypową wrażliwość, inaczej reagują na zwykłe sprawy, każdy wydaje się osobną planetą. Te postaci, ich dziwność, były moją najważniejszą inspiracją. Nie sądzę jednak, żeby Lynch myślał o Rasputinie, tworząc *Miasteczko Twin Peaks*, ani nie oczekuję, że widz dostrzeże taką analogię.

Lubię tworzyć trochę przerysowane formy, przepoczwarzać się – nauczyć się nowego rodzaju chodzenia, mówienia, zmienić wygląd. Fascynują mnie peruki, charakteryzacja. Moim marzeniem jest zagrać w farsie. Od wielu lat namawiam Weronikę Szczawińską, żeby wyreżyserowała farsę.

Co masz na myśli, mówiąc „farsa”?

Chodzi mi o formę. Treść może być bardzo poważna. Myślę o farsie jako o polu, w którym można sobie na więcej pozwolić, operować mocnymi formami, silnymi znakami. Tematy, które ostatnio poruszam w teatrze, są na tyle mocne, kontrowersyjne, ważne, że nie trzeba o nich opowiadać w dosłowny sposób, ale należy użyć mocnej formy. Tak jak w scenie „twoja stara” w *Henriettcie Lacks*, kiedy pada seria inwektyw rozpoczynających się od sformułowania „twoja stara”. Ta scena mówi bardzo dużo.

Mam wrażenie, że jesteś bardzo wymagający w stosunku do widzów. Kilka lat temu, kiedy pokazywaliście w Kaliszu *Afrykę*, w pierwszym rzędzie zasnęła starsza pani...
...i chrapała...

...podszedłeś do niej i zacząłeś krzyczeć. Obudziła się przerażona. Miałam wrażenie, że ten gest był obroną nie tyle spektaklu, ile sprawy, której on dotyczył. Byłam też na premierze *Rasputina*. Wasze propozycje interakcji odebrałam jako podstępną prowokację. Uznałam, że bierność jest tu najlepszą reakcją, jeśli nie chcę reprodukować gestów przemocy i nienawiści. Miałam jednak wrażenie, że ty – nie tyle jako postać, ile jako aktor – wkurzasz się na nas, jesteś nami rozzaczarowany, że nie jesteśmy wystarczająco odważni, by, na przykład, publicznie zniszczyć portret jakiegoś polityka.

Pamiętam tę sytuację z Kalisza trochę inaczej. Zauważyłem, że pani siedząca w pierwszym rzędzie zasnęła i chrapała. Mieliśmy w Kaliszu ogromny problem z przestrzenią, która okazała się tak mała, że wręcz czułem zapach, oddechy, ciepło widzów. Miałem wtedy monolog skierowany bezpośrednio do nich. Byłbym idiotą, gdybym udawał, że nie dostrzegam, że ktoś, do kogo mówię, chrapie. Nie krzychałem. Stałem przed tą panią i zamilkłem. Czekałem tak, do momentu, w którym ktoś, kto siedział obok, trącił ją łokciem, podniosła głowę, zobaczyła mnie i powiedziała „Jezus Maria, przepraszam”. Wtedy się uśmiechnąłem, tłum naokoło ryknął śmiechem, miałem czas, żeby odejść i wrócić do monologu, który, faktycznie, był agresywny.

Ale tak – mam problem z widzami. Nie rozumiem, dlaczego ktoś, kto siedzi dwa metry od aktora, nie jest w stanie empatycznie, po ludzku domyślić się, że widzimy i słyszymy, jeżeli rozmawia przez telefon, pisze esemesa, komentuje naszą grę. Widzowie też lubią grać: że nie rozumieją, że im się nie podoba... Na takie zachowania reaguję agresją, nazywam je i piętnuję – mówię o tym, że komuś zadzwonił telefon; wszyscy to przecież słyszeli, po co więc udawać, że nic się nie stało. Mam tak ogromną potrzebę nazwania sytuacji wprost, bo uważam, że generalnie jako społeczeństwo za dużo udajemy: że w naszym kraju jest dobrze, że nie jesteśmy homofobiczni, albo przeciwnie – że homofobiczni jesteśmy. Widz jest dla mnie bardzo ważny, chcę nawiązać z nim dialog, cenię jego uwagę i mocne reakcje – ale w temacie spektaklu. Prawie zawsze solidnie, od samego rana przygotowuję się do przedstawienia – fizycznie i psychicznie. Wykonuję ciężką pracę, do której podchodzę poważnie, bardzo mi zależy na przekazaniu myśli. Chciałbym więc, żeby widz też był przygotowany, żeby miał świadomość, że idzie na sztukę żywą.

Co do *Rasputina*, chyba masz rację. Wiktor też zapytał mnie po którymś z pokazów, być może premierowym, dlaczego tak się wkurzam na widzów. Powiedział, że kiedy ich oceniam, to wytraca się energia i gubi temat. Musiałem wtedy zapamiętać, że, na przykład, scena z niszczeniem portretu polityka/polityczki przez kogoś z publiczności nie jest o mnie, tylko o widzach. Zapomniałem też o tym, że tutaj każdy wybór jest dobry, bo mówi coś o tej konkretnej grupie ludzi, która dziś przyszła do teatru. Dlatego zmieniłem swoje zachowanie. Teraz nie oceniam.

Często widzowie wchodzą w te interakcje?

Tak, i to jak! Często nawet nie chcą oferowanej przez nas zapłaty za gest zniszczenia zdjęcia, tylko motywują swój wybór, opowiadając dość osobiste historie. Zdarzają się takie międzyludzkie spotkania, kiedy ktoś wychodzi na scenę, patrzymy sobie w oczy i nawiązujemy kontakt, albo gdy ktoś z widowni krzyczy, że z czymś się nie zgadza. Nie chodzi o to, abyśmy mieli te same poglądy. Może nas łączyć jakaś generalna niezgoda, na przykład na to, by nas skłócano.

Bywają jednak również prostackie reakcje, na przykład w scenie, w której się rozbieram.

To kojarzy mi się z sytuacją Marty Ścisłowicz w *Carycy Katarzynie*, kiedy widzowie nie szczędzili jej komentarzy na temat jej nagiego ciała. Często zdarzają się takie reakcje?

Nie, nieczęsto. Bardzo ciekawią mnie jednak różnice w reakcjach publiczności na nagość kobiety i nagość mężczyzny. Myślę, że można by zrobić na ten temat badania. Widziałem, jak ludzie reagowali na Martę – pamiętam, że mężczyźni dotykali jej, jakby mieli do tego prawo. Z kolei ja, w tym samym teatrze, na tej samej scenie, wzbudzam konsternację i bezradność mężczyzn. Kobiety natomiast komentują, chichoczą, wychodzą. Podobne reakcje obserwowałem na spektaklu *Sons of Sissy*, prezentowanym w czasie festiwalu Ciało/Umysł, kiedy czterech nagich mężczyzn wykonywało różne działania. W takich sytuacjach tracę wiarę w ludzi, jest mi zwyczajnie smutno.

Ten śmiech może być strategią obronną wobec sytuacji, na którą nie ma kulturowo wypracowanej reakcji. Tylko męska dominacja wobec nagiego kobiecego ciała ma mocny kulturowy wzorzec. Poza tym reakcje obronne prowokuje chyba brak w tej scenie jakiejś wyraźnej ramy estetycznej czy erotycznej. Nie jesteśmy wychowani w kulturze akceptacji tak bezpośredniej nagości.

Masz rację, ale to nie tłumaczy podobnych zachowań. Bo jednak, kiedy dorosła kobieta chichocze na widok nagiego mężczyzny na scenie, to świadczy o jej głębokiej niedojrzałości.

Ciekawe, że teraz pojawia się kolejna relacja oparta na pewnym rodzaju obustronnej przemocy – między aktorem a widzem.

Coś w tym jest, bo uwielbiam interakcje z publicznością, ale tylko z perspektywy aktora. To jest trochę perwersyjne, bo jako widz na pewno nie skorzystałbym z tego typu zaproszenia, jakie pojawia się w *Rasputinie*. Rozumiem potencjalny lęk, że zostanę w coś wmanewrowany. Grając, lubię czuć ten strach publiczności. Z drugiej strony brak zaangażowania i empatii ze strony widzów, ich głupawe komentarze osobiście mnie dotykają. ■

Rozmowa odbyła się w październiku 2018 roku i została uzupełniona w styczniu 2019 roku.

EWA BAL (Uniwersytet Jagielloński)

STREFY KONTAKTU JAKO PRZESTRZEŃ NACJONALISTYCZNEGO ANTAGONIZMU. PRZYPADEK KATALONII

Ewa Bal (ewa.bal@uj.edu.pl) – adiunkt w Katedrze Performatyki na Wydziale Polonistyki UJ. Autorka monografii *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli* (2017) oraz *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje* (2006) oraz redaktor serii wydawniczej Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego: Nowe Perspektywy – Performatyka.

Abstract: Ewa Bal, "Contact zones as a space of nationalist antagonism: The Case of Catalonia"

The article is an attempt to creatively develop the concept of "contact zones" (Mary Louise Pratt and Stephen Greenblatt) as an epistemological tool for describing contemporary social antagonisms and nascent nationalisms. According to the author, the contact zone, instead of serving to destroy the dualistic divisions in the world, as the aforementioned theorists have hoped for, should today become a tool for organizing cultural reality by revealing the processes of having members of affective communities fill the antagonistic roles of the conflict. The author discusses the mechanisms of the formation and antagonism of these affective communities on, for example, the media performances and discourses accompanying the Spanish-Catalan conflict around the independence referendum in Catalonia in October 2017.

Key words: contact zones; Catalonia; Spain; antagonism; nationalism

Stephen Greenblatt, formułując dziesięć lat temu swój *Manifest mobilności kulturowej*¹, twierdził, że typowy dla początków XXI wieku przyspieszony rytm przemieszczania się ludzi, towarów i dóbr kultury po świecie, związany z rozwojem transportu oraz możliwością transmitowania treści, obrazów, dźwięków oraz komunikowania między sobą ludzi na odległość za pomocą współczesnych mediów elektronicznych, powinien skłaniać nas do zawieszenia myślenia o stałości tożsamości kulturowych w ich wymiarze etnicznym, narodowym i substancjalnym. Zamiast bowiem śledzić napięcia między antagonistycznymi narodami, wspólnotami etnicznymi czy dynamiką imperialnych podbojów, należałoby się skupić na jednostkowych przypadkach mobilności kulturowej, które pozwolą zburzyć dualistyczne myślenie o kulturowych relacjach oraz wpływach opartych na dominacji i podboju. Służyć zaś temu celowi miało, między innymi, zdefiniowanie tzw. stref kontaktu, czyli miejsc i okoliczności, w których dochodzi do spotkania różnych podmiotów i wymiany dóbr kultury. Z takiego spotkania wyłaniała się wyspecjalizowana grupa mobilizatorów, agentów i pośredników postulowanej przez Greenblatta kulturowej mobilności. W podobnym duchu myślał pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku Arjun Appadurai (zob.: Appadurai, 2005). Obserwując proces integracji państw byłego bloku wschodniego w ramach Unii Europejskiej, rozwój masowej telekomunikacji i internetowego medium oraz procesy

globalizacji gospodarczej, wieścił, że żyjemy w świecie, w którym zdecydowanie zmniejszy się znaczenie wspólnot i tożsamości narodowych powiązanych z określonym terytorium, a na sile zyskają wyobrażone wspólnoty o ponadnarodowym charakterze, których członkowie komunikować się będą poprzez sieć elektronicznych mediów. Stanie się to wyznacznikiem nowej epoki w dziejach ludzkości, epoki postnacionalizmu. Takich myślicieli, którzy ulegli – wprost lub tylko pośrednio – wizjom Francisa Fukuyamy o „końcu historii” (miał on nastąpić wraz z końcem zimnej wojny i poszerzeniem na początku XX wieku międzynarodowych i globalnych organizacji o nowych członków), było z pewnością więcej. Wszyscy oni w rozwoju neoliberalnej gospodarki, powszechnej dostępności mediów elektronicznych oraz stałego rozszerzania się granic wspólnot podzielających zasady liberalnej demokracji, takich jak chociażby Unia Europejska, widzieli przezwyciężenie historii narodów, która w Europie zebrała krwawe żniwo w XX wieku.

Jak bardzo mylili się ci myśliciele, pokazuje dynamika politycznych i kulturowych napięć w Europie w ciągu ostatnich dziesięciu lat. Pierwszym jej sygnałem był światowy kryzys 2008 roku, w wyniku którego zachwiane zostało poczucie odpowiedzialności poszczególnych krajów za wspólny rynek i walutę. Wiele państw, które szczególnie ucierpiały ekonomicznie z powodu kryzysu, takie jak Portugalia, Włochy, Grecja i Hiszpania, zapracowało sobie wśród neoliberalnej prasy na miano „PIGS of Europe” (skrót od pierwszych liter tych krajów w języku angielskim), gdyż jako „świnie Europy” nie starały się (z powodu rzekomo typowego „południowego lenistwa i niezaradności”) przeciwdziałać kryzysowi w swoich gospodarkach krajowych. Sformułowanie to odzwierciedlało zatem deprecjonujące spojrzenie zamożniejszych krajów Europy na państwa o gorszych wynikach ekonomicznych, aktualizujące niezwykle stereotypowo pojmowaną kulturową różnicę między południem a północą kontynentu. Wśród społeczeństw wymienionych krajów, na przykład w Grecji

i we Włoszech, pojawiło się zatem bardzo silne zniechęcenie do wiodących gospodarczo krajów Unii Europejskiej (głównie Niemiec) – wyrażane chociażby w ulicznych manifestacjach – któremu towarzyszył wzrost lokalnych nacjonalizmów, tym mocniejszy, im bardziej restrykcyjną politykę finansową próbowała narzucić im Unia.

Drugim sygnałem, budzącym w państwach europejskich nastroje nacjonalistyczne, był w 2015 roku masowy napływ imigrantów z Syrii, który wyostrzył istniejący już wcześniej problem braku solidarności krajów Unii w sytuacjach kryzysowych. Zamiast więc umacniania się organizacji międzynarodowych, które przedkładają interes wspólnotowy ponad krajowy, zamiast osłabiania się dyskursów tożsamościowych w etnicznym i narodowym wymiarze, ze zdumieniem odkryliśmy, że stało się dokładnie odwrotnie – nacjonalizm pokazał nowe, współczesne oblicze. A wychwalane do tej pory za swój międzynarodowy zasięg i demokratyczne zasady ogólnodostępności nowe i stare media w sposób coraz bardziej dla nas dzisiaj oczywisty (zwłaszcza po skandalu Cambridge Analytica, w który zamieszany był Facebook) przyczyniły się do wzrostu fali nacjonalizmów w Europie, a także ostrych podziałów i polaryzacji nastrojów społecznych w obrębie poszczególnych krajów (jak chociażby w Hiszpanii lub w Polsce).

Piszę o tym, widocznym z dzisiejszej perspektywy, przeoczeniu kulturoznawców w przewidywaniach na przyszłość głównie dlatego, że chciałabym w niniejszym artykule zrewidować i krytycznie rozwinąć wspomnianą na wstępie koncepcję stref kontaktu, o której pisał Greenblatt. Pojęcie to wprowadziła do humanistyki Mary Louise Pratt już pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku dla określenia takiej specyficznej przestrzeni spotkania kolonizatorów i skolonizowanych, nieznających wzajemnie swoich języków i obyczajów, w których zarówno jedna, i jak i druga strona musiała wypracować nowe umiejętności komunikacyjne oraz wykształcić wśród członków swoich społeczności tłumaczy i pośredników, by spotkanie – niezależnie od tego, czy wrogie, czy przyjazne – w ogóle mogło dojść do skutku. Badanie tak rozumianych *contact zones* pozwoliło Pratt spojrzeć krytycznie na zawarty w studiach postkolonialnych dualistyczny model świata, oparty na podziale między kulturą dominującą i zdominowaną. Pratt chciała bowiem skomplikować ten obraz świata, zwracając uwagę na inne możliwe emergentne relacje i efekty spotkania heterogenicznych podmiotów, które muszą w tej specyficznej przestrzeni zredefiniować się wzajemnie (zob.: Pratt, 2008, s. 497-516)². Zarówno Pratt, jak Greenblatt interesowały więc w strefach kontaktu przede wszystkim potencjał i narzędzia zmiany czy przewyższenia dualistycznych podziałów i kulturowych antagonizmów.

Tymczasem współczesna rzeczywistość kulturowa każe raczej krytycznie przyglądać się koncepcji stref kontaktu jako przestrzeni mediacji i współpracy. Domaga się ona bowiem uzupełnienia i zrewidowania o ten wymiar spotkania, o którym mówiła Chantal Mouffe w *Paradoksie demokracji*,

a później w *Agonistyce i politycznym myśleniu o świecie*. Strefy kontaktu służą dziś bowiem raczej odkrywaniu takiego wymiaru relacji społecznych, w którym znika przestrzeń dialogu, a ujawniają się konflikty i antagonizmy. Zdaniem Mouffe, w ostatnim dziesięcioleciu w krajach europejskich uwidoczniła się bowiem zasadnicza słabość liberalnej demokracji, wynikająca z faktu, że jej zwolennicy nie chcieli zrozumieć ani dopuścić możliwości rozładowania antagonizmów społecznych lub ich sublimacji w formie agonistycznej debaty. Dlatego ów antagonizm musiał w końcu wybuchnąć w formie otwartej manifestacji sprzeciwu. Za taką można bowiem uznać dojście do głosu w krajach europejskich sił populistycznych, które dążą do jasnego dyskursywnego rozdziału społeczeństwa na „nas” i „ich”. W konstytuowaniu się tych antagonistycznych podmiotów kluczową rolę odgrywają zaś, według Mouffe, afekty rozumiane przez nią (za Freudem) jako siły libidynalne. Jak pisała: „Zbiorowa tożsamość, jakieś «my» jest rezultatem namiętnego, afektywnego obsadzenia, wytwarzającego silne poczucie jedności między członkami wspólnoty” (Mouffe, 2015, s. 57-58). Interesuje mnie zatem proces owego afektywnego obsadzania określonych podmiotów w roli reprezentantów antagonistycznych wspólnot narodowych oraz sposoby osiągania widzialności owych skonfliktowanych wspólnot w strefach kontaktu.

Pod tym względem modelowy wydaje mi się przykład Katalonii i Hiszpanii, gdyż w ciągu ostatniego dziesięciolecia, w zasadzie od wybuchu kryzysu gospodarczego w 2008 roku, doszło tam do szczególnie wyraźnego zaostrzenia relacji między orędownikami jedności Hiszpanii a zwolennikami niepodległego katalońskiego państwa; zaostrzenia, które znalazło ujście i zyskało powszechną widzialność w dniu katalońskiego referendum niepodległościowego. Zdarzenia, jakie rozegrały się 1 października 2017 w różnych miastach tego regionu, obfitujące we frontalne starcia lokalnych mieszkańców z hiszpańską Policją Narodową i Gwardią Cywilną, chciałabym zatem potraktować jako rodzaj stref kontaktu, w których uwidoczniły się afektywne antagonizmy między dwiema stronami konfliktu. Ów afekt, który popchnął obie strony do otwartego starcia, nie zrodził się jednak z dnia na dzień (pewne jego symptomy można zauważyć jeszcze przed 2008 rokiem), ani nie został w tym jednym starciu rozładowany. Warto zatem przeanalizować dynamikę eskalacji tego konfliktu i towarzyszących mu afektów, śledząc jego dramatyczne punkty zwrotne na przykładzie retoryki wystąpień publicznych, sposobów konstruowania przekazów prasowych, obrazów telewizyjnych i internetowych oraz relacji wideo z mediów społecznościowych i portalu YouTube, płynących z obydwu stron. Analiza ta pozwoli bowiem przekonać się, jak w ostatnich latach obie strony wzajemnie definiowały się w tym konflikcie oraz czy istnieją rzeczywiście jakieś sposoby przewyższenia antagonizmów społecznych, o co upominała się Chantal Mouffe.

Jednocześnie pragnę podkreślić, że przyjęta przeze mnie perspektywa spojrzenia na konflikt hiszpańsko-kataloński

z założenia ma charakter ściśle usytuowany, a przez to częstokowy. Starając się zrekonstruować dramaturgię i znaczenie symboliczne zdarzeń, zachodzących w zdefiniowanych przeze mnie strefach kontaktu traktowanych jako przykład performansu, nie twierdzę, że są one ekwiwalentem badań socjologicznych lub historycznych. Zgodnie z koncepcją wiedzy sytuowanych Donny Haraway (zob.: Haraway, 1988), trudno wyobrazić sobie badacza, który obejmuje spojrzeniem „całość” pola badawczego. Zawsze bowiem, zarówno w badaniach humanistycznych, jak i ścisłych, przyjmuje on, jawnie lub niejawnie, określoną perspektywę spojrzenia, na którą wpływ mają obrane przez niego metodologie, zaplecze kulturowe czy nawet postawy ideologiczne.

Dlatego, gdy mowa o konflikcie hiszpańsko-katalońskim, od razu zaznaczyć muszę, że nie będzie mi chodziło o esencjonalnie rozumiany wymiar tożsamości narodowej zwolenników jedności Hiszpanii oraz niepodległości Katalonii, ale o krytyczną analizę dynamiki jej wzmacniania i narastania, w której aktywny udział mają współczesne media elektroniczne o zasięgu zarówno globalnym, jak i lokalnym. Katalonię i Hiszpanię, podobnie jak w przypadku większości krajów zachodnioeuropejskich, zamieszkują przecież przybysze z różnych części świata, imigranci wewnątrzni z Półwyspu Iberyjskiego i zewnątrzni, głównie z Afryki, Ameryki Południowej, a także wschodniej Europy. Tym bardziej zatem ciekawy z polskiej perspektywy wydaje mi się mechanizm włączania w ostatnich latach szerokiego spektrum obywateli tego kraju w spór polityczny, którego narzędziem stała się indukowana przez *establishment* identyfikacja społeczeństwa z określoną wspólnotą narodową oraz wytyczanie wewnątrz niej nowych emergentnych podziałów.

Pre-historie

Dzieje relacji hiszpańsko-katalońskich można wyklądać rozmaicie, w zależności od specjalizacji, ideologicznych postaw i politycznego zaangażowania samych badaczy. Na przykład jako historię ponad trzechsetletniego, nieustającego i symbolicznego procesu walki o niezależność małego kraju od imperialistycznej polityki Korony Hiszpańskiej albo, bardziej materialistycznie, jako rezultat pewnego splotu czynników ekonomicznych i politycznych, które w ostatnich dziesięciu latach wpłynęły determinująco na radykalizację postaw mieszkańców tej części Półwyspu Iberyjskiego. Pierwszy sposób został wypracowany głównie przez akademickich historyków, a następnie przejęty przez polityków i orędowników niepodległości Katalonii po to, by uwierzytelnić dążenia Katalonii do odzyskania utraconej ponad trzysta lat temu państwowości. Drugi tryb retoryki przeważa za to wśród ekonomistów i socjologów. Został on przechwycony przez hiszpańską klasę polityczną, która na proces oddzielenia się Katalonii od Hiszpanii patrzy jako na wyraz braku troski o wspólny los kraju oraz przejaw krótkowzroczności gospodarczej Katalończyków. Spróbujmy zatem prześledzić obydwa tryby retoryki historycznej i ekonomicznej, by zobaczyć, w jaki sposób zostały one w ostatnich latach zagospodarowane w eskalacji

narodowościowego konfliktu, głównie na polu przedstawień kulturowych i wypowiedzi w sferze publicznej.

Dobrym przykładem pierwszego modelu myślenia jest Jordi Canal, kataloński historyk pracujący na stałe w École des Hautes Études en Sciences Sociales w Paryżu (zob.: Canal, 2018), który zresztą z nieskrywaną rezerwą traktuje niepodległościowe dążenia Katalończyków. W niedawno wydanej książce, powstałej na fali skrajnych społecznych emocji po feralnym referendum, Canal analizuje historyczne dyskursy niepodległościowe Katalończyków, by na wybranych przykładach pokazać, jak wiedza historyczna przekształcała się stopniowo w rodzaj narodowego habitusu w sferze publicznej³. Pokazuje między innymi sposób, w jaki wyzyskana została rocznica wydarzeń z 11 września 1714 roku, kiedy to Barcelona, będąca częścią Królestwa Aragonii, musiała skapitulować pod naporem wojsk Burbonów (czyli tej samej dynastii, która panuje w Hiszpanii do dzisiaj) w walce o sukcesję na tronie hiszpańskim, a w konsekwencji utraciła swój parlament, instytucje rządowe, samodzielność finansową, a wreszcie możliwość używania katalońskiego jako języka urzędowego. Canal dowodzi, że w katalońskiej polityce tożsamościowej datę tę traktuje się jako symboliczny początek procesu, w którym wszystkie późniejsze wydarzenia są jedynie etapami na drodze do odrodzenia narodowego Katalończyków i przywrócenia im państwowej niezawisłości. W ten sposób w logiczną całość układają się w politycznej wyobraźni Katalończyków zakończone porażką starcia z Koroną Hiszpanii w XIX wieku, czasy zyskiwania przez obywateli regionu świadomości narodowej na przełomie XIX i XX wieku (kiedy powstała większość pisanych historii narodu, słowniki, gramatyki języka katalońskiego czy hymn *Els Segadors*), trwające ledwie jeden dzień istnienie państwa katalońskiego w ramach Republiki Hiszpańskiej w 1934 roku (zakończone interwencją wojsk hiszpańskich), czy wreszcie okres konspiracyjnego działania katalońskiej opozycji wobec trwającej blisko czterdzieści lat represyjnej polityki kulturowej Francisco Franco. Choć z całą pewnością na proces ten można spoglądać w sposób bardziej złożony i skomplikowany, to jednak skrajnie uproszczona logika historycznej konieczności „zmierzania ku wolności”, powtarzana ostatnimi czasy w przeróżnych odsłonach zarówno przez katalońskie media (nawet w wersji animowanej z udziałem figurek Playmobil, transmitowanej na oficjalnych stronach internetowych TV3, należącej do regionalnej sieci Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals⁴), jak w większości narodowej propagandy, stała się skuteczną, bo niewymagającą krytycznego myślenia, narracją ruchów niepodległościowych w tym regionie.

Ważniejszy jednak od tej opowieści wydaje mi się sposób, w jaki eksponenci dążeń niepodległościowych, sprawujący w Katalonii władzę w ciągu ostatnich piętnastu lat po odejściu Jordi Pujola (premiera Autonomii Katalońskiej, znanego z dobrej współpracy z rządem hiszpańskim, choć mającego na sumieniu skandale korupcyjne), odnoszą się do wydarzeń historycznych w swojej retoryce. Słusznie bowiem zauważa Jordi Canal, że przeszłość ma dla reprezentantów

katalońskiego społeczeństwa znamiona teraźniejszości, tak jakby upływ czasu, zmieniający dawne uwarunkowania społeczno-polityczne, nie istniał. Na przykład w 2014 roku premier Autonomii Katalońskiej Artur Mas ogłosił się sto dwudziestym dziewiątym premierem Katalonii (licząc od roku 1359!). Podobnie myślał o sobie Carles Puigdemont, kolejny premier Autonomii Katalońskiej, odpowiedzialny za organizację niepodległościowego referendum w 2017 roku, kiedy w rok później na Uniwersytecie w Kopenhadze podczas jednego z wykładów mówił o sobie, że jest sto trzydziestym premierem Katalonii (zob.: Canal, 2018, s. 33-34).

Dzień 11 września z kolei, choć zawsze obchodzony hucznie (ustanowiony świętem narodowym jeszcze pod koniec XIX wieku), ostatnio stał się jedną z głównych dat w kalendarzu wzmożonej nacjonalistycznej mobilizacji społecznej. A sposób upamiętniania przez Katalończyków utraty niepodległości w wyniku przegranej bitwy z Koroną Hiszpanii obchodzony jest publicznie tak, jakby był dniem zwycięstwa albo nadchodzącego właśnie historycznego zadośćuczynienia za dawne klęski, które przejawia się w performatywnej sile masowych ulicznych manifestacji. W ciągu ostatnich kilku lat obchody tzw. Diady, czyli dwóch dni niepodległości 10 i 11 września przerodziły się wręcz w milionowe pochody⁵.



I powiedziałabym, że stały się też pokazem zdyscyplinowania społeczeństwa, które poprzez sieć lokalnych organizacji oraz mediów społecznościowych nie tylko potrafi zmobilizować obywateli do wyjścia na ulicę, ale jeszcze skłonić ich do tworzenia dosyć złożonych mozaik ludzkich według odpowiednich instrukcji, załączonych do korespondencji internetowej. Mniej istotny w tych manifestacjach wydaje się faktyczny udział większości mieszkańców w pochodach, bardziej liczy się natomiast spektakularna w sferze medialnej widzialność tłumów, która staje rodzajem wspólnotowej aklamacji: „jesteśmy”, albo „istniejemy” pomimo wszelkich trudności. Powodem narodowej dumy Katalończyków było chociażby utworzenie 11 września 2013 roku łańcucha ludzkiego, łączącego północ i południe kraju w ramach tak zwanej Via Catalana, w której wzięło udział, według Ministerstwa Spraw Wewnętrznych Rządu Katalońskiego, milion sześćset tysięcy osób (inne szacunki wskazywały niecały milion – por.: Canal, 2018, s. 371).



Za tymi manifestacjami zdyscyplinowanego, masowego zaangażowania w sprawę tożsamości narodowej Katalończyków stoi niewątpliwie, prowadzony przez władze regionu przez ostatnich trzydzieści lat, system patriotycznego wychowania, nauczania historii i języka. Katalonia, będąc bogatym regionem, w ciągu ostatnich lat rozwinęła bardzo skutecznie działający mechanizm promocji narodowej kultury i języka. Jej przykładem może być działalność Instytutu Ramona LLulla, który finansuje przekłady na kataloński literatury światowej, promuje kulturę katalońską za granicą oraz wspiera lokalne inicjatywy i instytucje (w tym teatry i kinematografię). Katalonia rozwinęła też system autonomicznego szkolnictwa w języku katalońskim i wprowadziła obowiązek znajomości katalońskiego w administracji publicznej. Dla starszych Katalończyków te osiągnięcia lokalnej polityki kulturalnej mają charakter rekompensaty za okres frankizmu, kiedy to publiczne używanie katalońskiego karane było więzieniem. W przypadku młodszych pokoleń zaangażowanie patriotyczne jest raczej efektem „klubowej afiliacji”, czyli skutecznie rozbudzonej w sferze publicznej za pomocą symbolicznych barw, flag, insygniów i pieśni identyfikacji obywateli z narodową wspólnotą, tak jakby była ona wspólnotą kibiców piłkarskich.

Efekty tego afiliacyjnego wychowania oraz zbiorowego działania w przestrzeni publicznej widać bardzo dobrze chociażby podczas meczów piłki nożnej FC Barcelona na stadionie Camp Nou. W siedemnastej minucie i czternastej sekundzie meczu (oczywiście nawiązanie do kluczowej daty utraty niepodległości w 1714 roku) kibice zwykle wstają z miejsc, skandując hasło: „Niepodległa Katalonia!”⁶. Zwyczaj ten, wraz z różnymi układami kolorów i transparentów w barwach narodowych, rozwijany przez kibiców na trybunach podczas meczu, przekształcił się ostatnimi laty w rodzaj atrakcji turystycznej, replikowanej następnie w mediach społecznościowych, prasie i na YouTube przez widzów sportowych. Klub sportowy Barça wcale zresztą nie kryje zaangażowania w zaszczepianie miłości do ojczyzny u swoich kibiców, zwłaszcza od momentu, kiedy koszulki w barwach katalońskich stały się oficjalnym strojem treningowym i sparingowym w meczach młodzieżówki tej formacji klubowej (zob.: Canal, 2018, s. 318).



Trzeba też powiedzieć, że Internet dał zgromadzeniom i manifestacjom publicznym nacjonalizmu katalońskiego (i oczywiście nie tylko katalońskiego) niespotykaną dotąd widzialność i skuteczność rozbudzania afektów konsolidujących wspólnotę. Efektywność tych obrazów bierze się zarówno z masowości ich uczestników (poglądowo fotografowanej za pomocą dronów), ale także z możliwości powszechnego teleuczestnictwa ludności w wydarzeniach za pomocą mediów społecznościowych, filmów na YouTube czy telewizji. Zgodnie z Lacanowskim mechanizmem interpasywności a także nażywości, opisywanym przez Auslandera, widzowie telewizyjni oraz użytkownicy Internetu mają dziś możliwość uczestniczenia we wspólnocie, mimo że nie zawsze fizycznie mogą być obecni na ulicach i na stadionach. Wspólnota narodowa Katalończyków (która jest tu, według mnie, jedynie przykładem współczesnego nacjonalizmu) wytwarza się więc jako wspólnota afektywna w ramach szeregu praktyk kulturowych (takich jak edukacja, społeczna mobilizacja, zdyscyplinowanie) i za pośrednictwem różnych mediów (zarówno tradycyjnych, jak elektronicznych). Należy jednak podkreślić, że ta afektywna identyfikacja nie od razu przekształciła się w realnie polityczne działanie na rzecz odzyskania niepodległości. Nasilenie tych trendów to raczej kwestia ostatnich kilku lat.

By więc zrozumieć dynamikę zaostrzenia kursu zwolenników niepodległości Katalonii oraz narastającego sprzeciwu orędowników jedności Hiszpanii, trzeba przyjrzeć się drugiemu typowi retoryki, która towarzyszy konfliktowi hiszpańsko-katalońskiemu w ostatnim dziesięcioleciu; retoryki, która punkt oparcia znajduje w analizie rachunku ekonomicznego kraju oraz w krytyce elit politycznych, jakie kierowały Hiszpanią i Katalonią przez pierwszych trzydzieści lat po upadku reżimu Franco. Zdaniem hiszpańskiego ekonomisty Corsino Veli, napięcia między obydwoma stronami konfliktu po restauracji monarchii w okresie późnego frankizmu rozwiązywane były przez długi czas (w zasadzie aż do 2006 roku, czyli do uchwalenia nowego Statutu Katalonii) na drodze konsensusu (zob.: Vela, 2018). Partia Convergència Democràtica de Catalunya dowodzona od 1974 do 2003 roku przez Jordi Pujolę, długoletniego premiera Autonomii Katalońskiej i zwolennika zwierzchnictwa królestwa Hiszpanii, współtworzyła system państwowy oparty na autonomiach regionalnych, obowiązujący tam od 1978 roku. Zdaniem Veli, system ten polegał jednak na nie całkiem przejrzystych zasadach dystrybucji i wykorzystania finansowych środków krajowych, regionalnych i unijnych, nie był przy tym wolny od korupcji, sięgającej czasem najwyższych organów państwowych. Kryzys ekonomiczny w 2008 roku nie tylko obnażył mankamenty tego systemu, ale gruntownie naruszył ekonomiczną równowagę między Hiszpanią a Katalonią.

Trzeba bowiem pamiętać, że, jak podkreślają ekonomiści, gospodarki narodowe, zarówno całej Hiszpanii, jak i mniejszej Katalonii, funkcjonują w systemie powiązań międzynarodowych i globalnych, co oznacza, że ich istnienie zależne jest od skali inwestycji zagranicznego kapitału. Załamanie się światowego systemu bankowości w 2008 roku sprawiło, że w Hiszpanii oraz Katalonii pękła inwestycyjna bańka budowlana, która do tej pory w głównej mierze napędzała te gospodarki. Miliony ludzi zostały bez pracy (w szczytowym, pokryzysowym okresie bezrobocie w Hiszpanii sięgało nawet dwudziestu siedmiu procent), przez co wielu ludzi nie było już stać na spłatę kredytów mieszkaniowych. Załamała się także rynek inwestycji, a w wydatkach na opiekę zdrowotną, edukację i publiczną administrację wprowadzono drastyczne cięcia. W obliczu kryzysu ekonomicznego temat podziału środków finansowych między Katalonię a resztę kraju stał się problemem szczególnie gorąco dyskutowanym, gdyż region znacznie więcej wpłacał do kasy państwowej w postaci podatków, niż z niego z powrotem dostawał. Z punktu widzenia Hiszpanii z kolei, wizja utraty ważnego dla kraju podatnika groziła zachwianiem (i tak już nadwężoną) gospodarką kraju.

Trzeba jednak powiedzieć, że spory między Barceloną a Madrytem, dotyczące sposobu finansowania i podziału środków publicznych w autonomii katalońskiej, trwały już co najmniej od 2006 roku czyli od chwili wprowadzenia nowego Statutu Autonomii, który miał zwiększać samodzielność finansową regionu. Już wtedy populistyczna

prawicowa Partido Popular – Partia Ludowa zaniepokojona możliwością utraty około dwudziestu procent dochodów całego kraju, pochodzących właśnie z Katalonii, natychmiast zaskarżyła proponowane zmiany w Statucie do Trybunału Konstytucyjnego. Ten ostatni jednak przez kilka lat zwlekał z wydaniem orzeczenia, z kolei lewicowy rząd José Zapatero sprzyjał poniekąd postulatowi Katalonii. Jednak w obliczu narastającego kryzysu ekonomicznego w 2010 roku Trybunał Konstytucyjny ostatecznie zdecydował o niezgodności z konstytucją wielu propozycji w Statucie Autonomii i – co ważniejsze – wykreślił ze statutu określenie „naród kataloński”, tłumacząc, że w Hiszpanii istnieje tylko jeden naród, a są nim Hiszpanie. („No hay otras naciones que España” – por. tamże, s. 31-45). To uzasadnienie okazało się dla Katalończyków jednym z tych raniących performatywów, który podważył ich podmiotowość jako równorzędnych partnerów politycznego dialogu, a jednocześnie przeciął możliwość dalszej pokojowej i koncyliacyjnej współpracy z rządem w Madrycie. Wtedy też coraz silniejsze poparcie w Katalonii zaczęła zyskiwać partia Esquerra Republicana de Catalunya (Katalońska Lewica Republikańska), sięgająca korzeniami okresu drugiej Republiki Katalońskiej z 1934 roku), która w 2014 roku doszła do władzy pod hasłem „Madrid ens roba” (Madryt nas okrada). Katalończycy w wyniku tej kampanii zaczęli postrzegać siebie jako wspólnotę ludzi ekonomicznie pokrzywdzonych, których potrzeby zostały przez rząd centralny zignorowane.

Takich punktów kluczowych czy zapalnych, które, zdaniem Veli, zaowocowały rozpowszechnieniem się nastrojów niepodległościowych w Katalonii, było więcej. Nie za wszystkie jednak odpowiedzialność ponosi polityka madryckiej prawicy. W 2010 roku na jaw wyszły, na przykład, oszustwa podatkowe długoletniego premiera Katalonii Jordi Pujola, który zataił posiadanie ogromnej fortuny w bankach szwajcarskich, reinwestowanej następnie przez jego synów w rajach podatkowych. Katalończycy byli rozżaleni skalą finansowego oszustwa elit politycznych, odpowiedzialnych za relację autonomicznych regionów z Madrytem. Dlatego też chętnie przystali na radykalne hasła niepodległościowe, gdyż znalazły w nich ujęcie bardzo różne lęki i żale społeczne. Tak jakby obietnica niepodległości pozwoliła jednym gestem odciąć się zarówno od stolicy kraju, jak od niekorzystnych czynników ekonomicznych, które przesądziły o niezadowoleniu społecznym: wysokiego bezrobocia i negatywnych skutków globalnego kryzysu.

I trzeba przyznać, że pomysł niepodległości spotkał się z niezwykle szerokim społecznym poparciem, wyrażanym przez lokalne środowiska akademickie i intelektualne, szkoły i instytucje edukacyjne, ruchy miejskie, organizacje społeczne, stowarzyszenia na rzecz praw kobiet, stowarzyszenia kościelne, kluby sportowe, a nawet kręgi zasymilowanych imigrantów. A określenie „Nous Catalans” (Nowi Katalończycy), za pomocą którego politycy zwracali się do swoich wyborców, nie odnosiło się już wyłącznie do osób urodzonych na terytorium Katalonii, ale stało się otwartym wezwaniem całej populacji zamieszkującej region do oddania

głosu na młode elity polityczne dążące do niepodległości. Kataloński ruch niepodległościowy nie budował bowiem swojego ideologicznego przekazu na nienawiści do imigrantów, a w ostatnich latach zrezygnował z retoryki etniczno-kulturowej, która zwykle towarzyszyła historycznym nacjonalizmom. Katalończykiem, zainteresowanym niepodległością kraju, mógł tym samym stać się każdy mieszkaniec regionu, który utożsamiał się z ruchem oporu wobec dominującej i krzywdzącej polityki Madrytu. Kiedy więc Carles Puigdemont został premierem Katalonii w styczniu 2016 roku, nie miał właściwie innego wyjścia, jak tylko oświadczyć wyborcom, że w ciągu osiemnastu miesięcy doprowadzi do niepodległościowego referendum.

Zawiązanie akcji

Gdybyśmy chcieli umieścić dzień referendalnego głosowania 1 października 2017 roku w jakiejś dramaturgicznej ramie wydarzeń, należałoby postrzegać go jako kulminacyjny punkt akcji, którą rozpoczyna uchwalenie na początku września 2017 ustawy przejściowej do oddzielenia się Katalonii od Królestwa Hiszpanii, zakładającej rozpisanie referendum. Ustawę tę rząd w Madrycie zaskarżył natychmiast do Trybunału Konstytucyjnego, który podważył jej legalność. Od tego momentu rozpoczyna się w kraju wymiana ciosów między stronami konfliktu za pomocą aktów prawnych, wypowiedzi publicznych, komentarzy prasowych, telewizyjnych i treści internetowych, która dzieli Hiszpanię na dwa przeciwne obozy. Co ciekawe, oba w swojej retoryce powołują się na zapisy w aktualnej konstytucji z 1978 roku, choć zupełnie inaczej je interpretują (zob.: tamże, s. 84). Katalonia podnosiła gwarantowane w konstytucji prawo do wolności wypowiedzi i poglądów, podczas gdy strona hiszpańska podkreślała konstytucyjny obowiązek respektowania porządku systemowego państwa ustalonego w 1978 roku.

Linia demarkacyjna pomiędzy tymi dwoma obozami przebiegała też z grubsza zgodnie z podziałem językowym kraju: na kastylijski i kataloński. Gdyby popatrzeć tylko na główne stacje telewizyjne, to TVE na wszystkich swoich kanałach nadawała po kastylijsku treści, które pokrywały się z argumentacją rządu centralnego, podczas gdy katalońska TVC, właściciel siedmiu kanałów, była tubą lokalnej klasy politycznej. Z trudem udało się znaleźć w sieci materiał po katalońsku, który nie wspierałby procesu niepodległościowego, gdyż jego treści kierowane były do lokalnych wyborców. Czasem, ale rzadko, na kanałach telewizji katalońskiej lub w internecie można było spotkać mówiącego po kastylijsku eksperta, najczęściej jednak wtedy, kiedy trzeba było zagranicznym odbiorcom wyjaśnić argumenty strony katalońskiej⁷.

Na YouTube oba typy retoryki – za i przeciwko odłączeniu się Katalonii od Hiszpanii – zostały przekute na krótkie spoty lub kilkuminutowe wywiady, które w uproszczonej, poglądowej formie przedstawiały straty i zyski takiego procesu dla jednej i drugiej strony⁸. Wszystkie one nie pozostawiały jednak miejsca na stawianie pytań ani na swobodną interpretację, gdyż ich ideologiczna i perswazyjna wymowa

konstruowana była w taki sposób, by odbiorca mógł z łatwością zidentyfikować nadawcę, skojarzonego z jednym lub drugim obozem. Trudno też potraktować przestrzeń telewizji i mediów elektronicznych jako strefę agonistycznej debaty w rozumieniu Chantal Mouffe, gdyż w rzeczywistości nie dochodziło w niej do wymiany argumentów i do dyskusji, a jedynie do akumulacji przekazów stanowiących w warstwie czysto retorycznej przykład groźby (zapowiedzi ekonomicznej katastrofy Katalonii, która po odłączeniu się od reszty kraju utraci finansową płynność i możliwość funkcjonowania w kontekście globalnych powiązań ekonomicznych, a tylko w niewielkim stopniu nadwątlili Hiszpanię) albo obietnicy lepszej przyszłości (Katalonia staje się rajem światowej finansjery, jak Monako czy Szwajcaria). W pierwszym przypadku celem było wywołanie u odbiorcy strachu, w drugim – entuzjazmu połączonego z wielkimi nadziejami na przyszłość.

Nieco inną strategię retoryczną przyjęły rządy w Madrycie i Barcelonie w sferze polityki realnej. Wybrały one drogę wewnętrznego publicznego unieważniania przeciwnika za pomocą performatywów, które negowały jego istnienie oraz prawną skuteczność podejmowanych przez niego działań (zob.: Vela, 2018, s. 99). O ile wcześniej Trybunał Konstytucyjny orzekł, że nie ma w Hiszpanii innych narodów poza narodem hiszpańskim, o tyle teraz rząd hiszpański, a za nim media, orzekały, że „nie było ustawy referendalnej” (gdyż została uznana za nielegalną), że w Katalonii „nie ma żadnych przygotowań do referendum” (gdyż rząd hiszpański zawiesił finansową autonomię regionu i przejął zarządzanie jej funduszami), wreszcie, że nie ma ani kart, ani urn do głosowania, gdyż zostały one skonfiskowane, co gorliwie pokazywały media na wybranych przykładach interwencji policji.

Strona katalońska, działając w ramach swojej interpretacji praw konstytucyjnych, postępowała z kolei tak, jakby orzeczenia Trybunału Konstytucyjnego i wypowiedzi rządu pozostawały jedynie opiniami (jednak tylko do pewnego czasu), gdyż kampania referendalna trwała zgodnie z planem. Bardziej radykalne ugrupowania niż sprawująca władzę ERC (Esquerra Republicana de Catalunya), jak Assemblea Nacional Catalana oraz Òmnium Cultural, wraz z organizacjami społecznymi wzięły też na siebie zadanie wywierania coraz większej presji na obywateli i mobilizowania ich oddolnie do finansowego wsparcia całej inicjatywy. W rezultacie tych przygotowań zdołano z publicznej zbiórki zakupić zarówno urny do głosowania (zamówione w Chinach i przesmyglane do Katalonii w prywatnych samochodach przez granicę z Francją⁹), jak i karty, wreszcie przygotować lokale wyborcze. Głosowanie miało się odbyć tak czy inaczej, niezależnie od stanowiska strony hiszpańskiej.

Rząd Mariano Rajoya w obawie, że dojdzie jednak do głosowania i że będzie po jego zakończeniu musiał ustosunkować się „jakoś” do jego pozytywnych (jak zakładał) wyników, postanowił nie dopuścić do referendum za pomocą siły. Wysłał więc do Katalonii policję i żandarmerię z różnych regionów Hiszpanii, co YouTube skrzętnie odnotował, przedstawiając nagrania, na których policjanci wyjeżdżali z miast

i miasteczek Hiszpanii wozami pancernymi, odprowadzani przez rozentuzjasmowane tłumy na ulicach śpiewem „A por ellos!” (co oznacza w przybliżeniu „Naprzód do boju!” albo dosłownie „Na nich!”). Zaśpiew „A por ellos!” znany był doskonale hiszpańskim kibicom piłkarskim, gdyż w ten sposób trener krajowej reprezentacji w 2008 roku zagrzewał do walki swoich piłkarzy przed kamerami telewizyjnymi tuż przed wyjazdem na Mistrzostwa Europy. Tu jednak okrzyk „A por ellos” został wykorzystany w zmienionej funkcji, gdyż czynił z Katalończyków owych „Ellos” czyli „Innych”, „Obcych” i, jak można się domyślać, zakładał istnienie jakichś „Nosotros”, czyli „Nas” (Hiszpanów), którzy rezerwowali dla siebie prawo reprezentowania kraju lub przemawiania głosem narodu.

W prawicowej prasie hiszpańskiej, potępiającej dążenia Katalończyków, pojawiły się też hasła „Mejor roja que rota” („Lepiej czerwona niż podzielona”), co można rozumieć na dwa sposoby. Z jednej strony słowa te nawiązywały do wypowiedzi José Calvo Sotelo, przywódcy parlamentarnej prawicy antyrepublikkańskiej w 1936 roku, który rok wcześniej powiedział: „Gdybym miał wybierać pomiędzy Hiszpanią czerwoną (komunistyczną) a podzieloną, wybrałbym pierwszą opcję, gdyż byłby to jedynie etap przejściowy, podczas gdy podział dokonałby się na stałe”¹⁰. Z drugiej – ich współczesne znaczenie zyskiwało nowy wymiar, gdyż użyty w tym zdaniu przymiotnik „czerwony” wskazuje raczej na konieczność przelania krwi jako cenę za utrzymanie jedności państwa (cenę, którą Hiszpania już raz zapłaciła podczas wojny domowej). Hasło „Mejor roja que rota” było w takim ujęciu sygnałem groźby. Niewątpliwie więc populistyczne siły prawicowe w Hiszpanii ożywiały w wyobraźni Hiszpanów retorykę frankistowskiego reżimu, która nie w pełni została w tym społeczeństwie przezwyciężona. Ten z kolei komunikat uświadomił mieszkańcom Katalonii, że, sprowadzeni do roli zastraszonego przeciwnika, muszą przygotować się do nierównej i, być może, straceńczej walki. Dlatego też wielu z nich sprawowało nocną wartę w lokalach wyborczych na dzień przed głosowaniem, w obawie, że policja podejmie siłową interwencję w celu zarekwirowania urn.

Jak pokazuje ta skrócona relacja z „przedakcji” samego referendum, obywatele całej Hiszpanii zostali niejako obsadzeni w afektywnym porządku dwóch podzielonych obozów: zwolenników jedności kraju i zwolenników odłączenia się Katalonii – porządku, który nie dopuszczał postaw pośrednich. W tym układzie sił, noszącym wszelkie cechy antagonizmu wojennego, trudno byłoby wskazać takie miejsce lub przestrzeń, gdzie obie strony zechciałyby lub mogły usiąść do wspólnego stołu. Przestrzeń publiczna została zdominowana raczej przez retorykę antagonizmu. Nietrudno też dostrzec, że sporą odpowiedzialność za utrwalanie się tego demarkacyjnego podziału między obydwoma stronami konfliktu, które okopały się na swoich pozycjach, ponoszą media elektroniczne i portale społecznościowe. Obywatele zorganizowani w grupach „znajomych” mających mniej więcej te same poglądy polityczne lub obcujący z obrazami

internetowymi podsuwanymi im w efekcie odpowiednich algorytmów zarządzających treściami w sieci, zamykali się bańkach informacyjnych bliskich im poglądów i opinii, tworząc tak zwane cyberplemiona. Jak twierdził niedawno Paweł Matuszewski (który analizował zachowania użytkowników sieci w Polsce w 2015 roku podczas kampanii wyborczej, choć jego konkluzje można odnieść do funkcjonowania większości użytkowników internetu), ludzie w cyberplemionach wprawdzie nie są zupełnie zamknięci w swoich poglądach i czasem wychodzą na obcy sobie teren, jednak nie po to, by dyskutować z przeciwnikiem, ale po to, by zaatakować go na jego terenie (por.: Matuszewski, 2018). Ten rodzaj kontaktu czy stref kontaktu ma więc wszelkie znamiona przestrzeni wojennej, w której jasno zostały wytyczone linie demarkacyjne i pozycje wroga. Obecni w nich żołnierze prężą muskuły, by odstraszyć przeciwnika, głównie jednak wzmacniają mobilizację we własnych szeregach. Nie ma tu miejsca na agonistykę lub mediację, gdyż trzeba przygotowywać się do walki.

Frontalne starcie

W sieci można znaleźć wiele obrazów, przedstawiających starcia policji i Gwardii Narodowej Hiszpanii z mieszkańcami Katalonii, próbującymi bronić tego dnia lokali wyborczych. Pokazują one różne, niejednokrotnie dramatyczne i krwawe, momenty konfrontacji cywilów ze służbami porządkowymi. Chciałabym jednak skupić się na dwóch obrazach, które, według mnie, poglądowo pokazują, jak uczestniczące w nim antagonistyczne podmioty na zasadzie sprzężenia zwrotnego funkcjonują jednocześnie w dwóch przestrzeniach: zarówno fizycznej przestrzeni zdarzeń, jak w przestrzeni medialnej, oraz jakie są tego sprzężenia zwrotnego konsekwencje. Wymowny pod tym względem wydaje mi się film nakręcony telefonem komórkowym przez pewnego Katalończyka, pokazujący interwencję policji w miasteczku Sant Iscle de Vallata, przed jednym z lokali wyborczych, gdzie rozpędzeni w zwartym szyku policjanci hiszpańscy uderzali tarczami i pałkami w zgromadzony tłum cywilów stojących przed nim z podniesionymi w górę rękami¹¹. Podniesione ręce, zwyczajem wszelkich pacyfistycznych manifestacji polegających na biernym oporze, były gestem, który w czytelny dla obserwatorów sposób miał obsadzać policjantów w roli czynnych agresorów, zaś protestujących w roli ofiar tej agresji.



Zarazem jednak, jak widać na załączonym kadrze, nie wszystkie podniesione ręce służyły jedynie manifestacji bierności, bo niektórzy uczestnicy trzymali je w górze także dla lepszego uchwycenia zdarzeń za pomocą telefonu i wyraźniejszego wskazania, kto w tym starciu jest ofiarą, a kto napastującym. Rejestrowanie za pomocą kamery lub telefonu komórkowego interwencji w przestrzeni publicznej i udostępnianie ich w sieci dla zwiększenia ich widzialności i oddziaływania, to strategia wcale nie nowa (stosowały ją chociażby aktywistki, np. Femen na Ukrainie). Dziś jednak technologia LTE pozwoliła na przekazywanie dużych plików online w czasie rzeczywistym. Wszyscy niemal ulegamy więc pokusie, by wydarzenia o charakterze lokalnym stały się ogólnodostępne i zyskały widzialność w przestrzeni globalnej oraz by nabrały nowej, symbolicznej wartości. To oznacza, że dzisiejsi uczestnicy manifestacji, dzięki ogólnodostępności mediów, są świadomi symbolicznego potencjału filmowanych pojedynczych gestów i podejmowanych akcji w procesie tworzenia się wspólnot afektywnych. Dlatego też chętnie korzystają z kulturowego repertuaru takich działań, podejmowanych już wcześniej w innych kontekstach i miejscach. Wspólnoty te mają bowiem wielu aktorów i twórców, choć pewnie nie w pełni mogą oni zaplanować lub przewidzieć skalę swoich interwencji.

W jednym z filmów znalazłam moment, gdy jeden z Katalończyków wręcza kwiaty członkowi regionalnej katalońskiej policji Mossos d'Esquadra, której zadaniem była, przynajmniej w sferze jawnej, pacyfikacja referendum (choć w sfilmowanych działaniach chodziło raczej o to, by nie dopuścić do bójek i starć głosujących z siłami policji krajowej). Gest ten klarownie odwoływał się do znaczenia „flower power”, siły kwiatów przeciwstawionej sile karabinów. W rezultacie tej akcji jeden z policjantów nie może powstrzymać się od łez, następnie pozwala się objąć w geście pocieszenia jednemu z manifestantów, po czym zostaje odciągnięty przez kolegów na bok, jako niezdolny do dalszego sprawowania funkcji porządkowej.

Sfilmowany moment, choć jest czytelny cytatem ze znanego repertuaru gestów pokojowych, stanowi, według mnie, jeden z nielicznych przykładów próby przełamania antagonistycznego modelu relacji, jaka ustanowiła się pomiędzy stronami konfliktu hiszpańsko-katalońskiego. I pokazuje między





innymi, że polityczne spory prowadzić mogą do bratobójczej, tragicznej w skutkach walki. Nie ma jednak żadnej pewności, że taki jednostkowy gest trwale zmieni charakter relacji między przeciwnikami w sferze symbolicznej i afektywnej. Problem polega bowiem na rozproszeniu tego typu obrazów w sferze medialnej i ich trudnej do zaplanowania dystrybucji, o ile nie stoją za nią potężne siły polityczne, zdolne do finansowania trolli internetowych. Tak więc sfera działań ulicznych oraz medialnych wciąż pozostaje w sprzężeniu zwrotnym z działaniem w sferze polityki realnej. Ta zaś nadal leży w gestii elit politycznych, które nie przestały ponosić odpowiedzialności za podsycanie lub rozładowywanie nacjonalistycznych nastrojów. Jeśli zawczasu ich nie wyhamują, sami staną się niewolnikami retoryki, jaką rozpętali. Widać to dobrze na przykładzie działań Mariano Rajoya i Carlesa Puigdemonta już po zakończeniu referendum.

Pozytywne wyniki referendum (choć zebrane jedynie z około sześćdziesięciu procent lokali wyborczych, do których udało się około czterdziestu trzech procent ludności) postawiły premiera i parlament kataloński w sytuacji, w której zmuszeni byli, zgodnie zresztą z zapowiedziami, ogłosić niepodległość regionu. Z drugiej strony, takie ogłoszenie stałoby się powodem zapowiedzianego przez Mariano Rajoya egzekwowania artykułu 155. konstytucji hiszpańskiej, czyli likwidacji Autonomii Katalońskiej oraz wprowadzenia bezpośrednich centralnych rządów w ramach stanu wyjątkowego. Pod koniec października 2017 roku Carles Puigdemont po głosowaniu katalońskiego parlamentu wypowiedział więc przed kamerami telewizyjnymi formułę niepodległości (chcąc usatysfakcjonować rozbudzone oczekiwania jego wyborców), ale niemal natychmiast ją odwołał, tłumacząc, że okoliczności nie sprzyjają dalszej realizacji procesu. W odpowiedzi na oświadczenie Puigdemonta Senat w Madrycie jeszcze

tego samego dnia, nie bawiąc się w subtelności, zawiesił funkcjonowanie Autonomii Katalońskiej, zaś polityków odpowiedzialnych za przeprowadzenie referendum i ogłoszenie niepodległości prokuratura oskarżyła o zdradę stanu, żądając dla nich trzydziestu lat więzienia. W obliczu takiej kary część katalońskich polityków (w tym Carles Puigdemont) postanowiła uciec z kraju – co część wyborców katalońskich odebrała jako kolejną zdradę elit, część zaś postrzegala jako szansę kontynuacji działania z bezpiecznej pozycji za granicą. Kilka miesięcy później upadł też pod zarzutami korupcji rząd Rajoya, który zdecydował o użyciu siły wobec manifestantów. Jednak te „abdykacje” i „ucieczki” liderów politycznych nie zmieniły nic w pozycyjnym charakterze relacji raz ustanowionym między Katalonią a Hiszpanią i do dzisiaj trudno zaangażowanym stronom mówić o jakimkolwiek konsensusie.

Akcja i przedakcja referendalna w Katalonii pokazuje zatem dosyć wyraźnie, że we współczesnych społeczeństwach demokratycznych przestrzenie publiczne nie służą prowadzeniu pokojowej debaty nad spornymi kwestiami dzielącymi społeczeństwo. Upowszechnienie się mediów elektronicznych zaowocowało bowiem osłabieniem społecznej roli tradycyjnych organów i mediów (jak prasa czy parlament), które, jeszcze w wizji Habermasowskiej strefy publicznej, miały być narzędziami deliberacji określonych grup czy klas społecznych, przypisujących sobie przywilej reprezentowania całego społeczeństwa. Dziś każdy *de facto* czuje się wolny, by wyrażać własne zdanie na każdy temat i publikować je w sieci, a także, by dowolnie ustanawiać interpretację prawa. Ta ogólnodostępność mediów, perswazyjność i performatywny potencjał przekazywanych w ich ramach treści, profilowanych tak, aby jak najlepiej odpowiadały prywatnym preferencjom użytkowników sieci, sprzyja jednocześnie powstawaniu cyberplemion i polaryzacji nastrojów społecznych. Chcąc nie chcąc, egzystując w takich cyberplemionach, stajemy się częścią wspólnot afektywnych, także tych, które określają się jako wspólnoty narodowe (lub przypisują sobie przywilej definiowania tej wspólnoty). Te ostatnie nie mają jednak, w moim przekonaniu, charakteru esencjonalnego, związanego z dyskursem czystości krwi i wielopokoleniowego związku z terytorium (czego próbowałam dowiedzieć), a jedynie posługują się odpowiednią retoryką historyczną i ekonomiczną, która nadaje im charakter stałości lub ciągłości oraz swoście pojętej racji. W rzeczywistości bowiem o trwaniu tych wspólnot przesądza identyfikacja z pewnym porządkiem wyobrażeń symbolicznych (do którego, jak się wydaje, akces w Katalonii zdobyli także nowi obywatele, imigranci wewnątrzni i zewnątrzni) oraz afekt, czyli skutecznie rozbudzana w społeczeństwach poprzez serię performatywów i przedstawień wrogość wobec „Innego” (utożsamianego, z jednej strony, z wywierającym presję rządem w Madrycie, a z drugiej – z dążącymi do niepodległości Katalończykami).

Strefy kontaktu zatem, które dla Louise Pratt stwarzały jeszcze szansę na przełamanie dualistycznych podziałów społecznych, w moim mniemaniu, służą dzisiaj przede wszystkim

ujawnianiu antagonizmów społecznych. Nie są więc synonimem strefy publicznej, w rozumieniu Habermasa, ani nie służą rozwijaniu oddolnych inicjatyw społecznych, które sublimowałyby konflikty społeczne w formie agonistycznej debaty, jak chciała Chantal Mouffe. Stały się miejscami, w których dochodzi do porządkującego rozróżnienia na „my” i „oni”. To rozróżnienie, prowadzące często do siłowej konfrontacji, jak w przypadku referendum w Katalonii, jest jednocześnie rodzajem epistemologicznego rozpoznania współczesnej rzeczywistości kulturowej w jej konfliktowym wymiarze, którą Arjun Appadurai w swojej najnowszej książce określił mianem „wojny jako ładu” (zob.: Appadurai, 2009). Patrząc bowiem na to, co wydarza się w sferach kontaktu, powinniśmy właściwie odwrócić założenia kulturoznawców, formułowane jeszcze dziesięć lat temu, dotyczące osłabienia dyskursów opartych na dualistycznych podziałach społecznych podporządkowanych retoryce wojny i podboju. Żyjemy bowiem, jak się wydaje, w epoce, w której na znaczeniu zyskiwać będą wspólnoty afektywne, zasadzające swoje istnienie na wrogości lub niechęci do różnie definiowanych „Innych”. Mogą one, choć wcale nie muszą, pokrywać się z definiowanymi jeszcze w poprzednim stuleciu podziałami narodowościowymi, politycznymi lub terytorialnymi. Albo wyłaniać się z nowych politycznych napięć i kształtowanej *ad hoc* retoryki medialnej. Jak pokazuje przykład Katalonii i spór zwolenników niepodległości z rzecznikami jedności kraju, dynamika konstytuowania się owych wspólnot afektywnych może być bardzo wysoka i nieprzewidywalna. Czasem wystarczy jedna wypowiedź medialna, która wyznaczy w sferze symbolicznej i afektywnej demarkacyjną linię między różnymi podmiotami. Dlatego też dostrzeganie, wyodrębnianie i obserwowanie stref kontaktu może stanowić konieczne kognitywne rozpoznawanie świata, bliskie temu, co Iwan Krastew nazywa mentalnością *déjà vu* (Krastew, 2018, s. 16). Ma on na myśli nieodparte, nawracające poczucie, że nasze współczesne doświadczenia są powtórzeniem pewnych historycznych momentów i wydarzeń, które tylko pozornie zostały przezwyciężone na drodze cywilizacyjnego rozwoju. Myślał, oczywiście, o takich rzekomo lokalnych sytuacjach zapalnych (jak zamach na arcyksięcia Ferdynanda w Sarajewie w 1914 roku), które niespodziewanie uruchamiają lawinę wydarzeń o konsekwencjach globalnych. Stref kontaktu w tym rozumieniu z całą pewnością nie można uznać za przestrzeń naszego epistemologicznego komfortu. ■

¹ Tekst ukazał się w książce: Greenblatt, Županov, Kalkus, Paul, Nyíri, Pannebeck, 2010.; polskie tłumaczenie we fragmentach zob.: Greenblatt, *Mobilność kulturowa. Wprowadzenie i Manifest badań nad mobilnością kulturową*, tł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011 nr 106.

² Na początku XXI wieku o strefach kontaktu mówiła też Donna Haraway, która jako badaczka feministyczna i biologka a także jedna z czołowych teoretyczek postantropocentryzmu, starała się podważyć istniejące w kulturze podziały na świat zwierzęcy i ludzki. Przejęła od Pratt pojęcie stref kontaktu, by pokazać, jak dochodzi w nich

do spotkania zwierząt i ludzi (jak chociażby między człowiekiem i psem na polu treningowym), a biorące w nim czynny udział podmioty, zarówno ludzkie, jak i zwierzęce zmuszone były do wzajemnej nauki swoich kodów zachowań, nie zawsze zakończonej sukcesem, częściej konstatacją porażki lub różnicy i wypracowania nowych emergentnych modeli współpracy na hybrydycznych łączach pomiędzy różnymi światami. Zob.: Haraway, 2008.

³ Przytaczam tezy Jordi Canala ze względu na podjętą przez niego próbę poszerzonej analizy procesów historycznych znajdujących wyraz w sferze publicznej, których kulminacyjnym zwieńczeniem były wydarzenia towarzyszące referendum 1 października 2017 roku. Canal traktuje jednak dążenia niepodległościowe Katalończyków ze sporą rezerwą. Wśród historyków katalońskich są oczywiście i tacy, którzy takiego dystansu nie manifestują, jak chociażby Josep Fontana, *La formació d'una identitat. Una historia de Catalunya* (Eumo 2014). Trzeba jednak pamiętać, że jego książka powstała jeszcze przed niepodległościowym referendum. Powyższe zestawienie dowodzi jednak wyraźnego ideologicznego zróżnicowania postaw wśród samych akademickich historyków.

⁴ <http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/adeu-espanya/la-historia-de-catalunya/video/2927310/> [dostęp: 13 X 2018].

⁵ Zdjęcia przedstawiające te uroczystości z różnych lat znajdują się pod adresem: https://www.google.es/search?q=11+de+setembre+manifestacions+a+Barcelona&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwihRLbnn7PaAhVByRQKHSGfA10Q_AUICygC&biw=1366&bih=637#imgsrc=kzBuFiza7tE-LM [dostęp: 2 IX 2018].

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=itO_AwaJlJ8 [dostęp: 05 X 2018]. Por.: Canal, 2018, s. 256.

⁷ W Hiszpanii, zgodnie z konstytucją, każdy obywatel ma obowiązek znać język kastylijski, ale poszczególne autonomie (jak na przykład Kraj Basków, Galicja i Katalonia) mają prawo oprócz kastylijskiego używać swoich regionalnych języków, baskijskiego, galicyjskiego i katalońskiego, jako języka urzędowego. Można więc powiedzieć, że wszyscy obywatele Hiszpanii znają kastylijski, ale w sferze publicznej mieszkańcy Katalonii podkreślają wyraźnie swoją dwujęzyczność (w znacznie mniejszym stopniu czynią tak mówiący także po katalońsku mieszkańcy Walencji i Balearów), nadając jej bardziej polityczny wymiar.

⁸ Argumenty strony hiszpańskiej np.: <https://www.youtube.com/watch?v=1zXZz7GuXbo> [dostęp: 13 X 2018], argumenty strony katalońskiej: <https://www.youtube.com/watch?v=2bRJK8ojxr8> [dostęp: 13 X 2018], <https://www.youtube.com/watch?v=v5LDYDPg2IA> [dostęp: 13 X 2018].

⁹ Akcję zakupu, przewozu oraz użycia urn do głosowania opisują, na przykład, Laia Vicens i Xavi Tedó (zob.: Vicens, Tedó, 2017).

¹⁰ https://es.wikiquote.org/wiki/Jos%C3%A9_Calvo_Sotelo [dostęp: 05 X 2018].

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=9RhAffoa3ZA&t=48s> [dostęp: 01 X 2018].

Bibliografia:

Appadurai, Arjun, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005.
Appadurai, Arjun, *Strach przed mniejszościami. Esej o geografii gniewu*, Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Canal, Jordi, *Con permiso de Kafka. El proceso independentista en Cataluña*, Barcelona 2018.

Greenblatt, Stephen; Županov, Ines; Kalkus, Reinhard Mayer; Paul, Heike; Nyíri, Pál; Panneville, Frederieke, *Cultural Mobility. A Manifesto*, Cambridge University Press, Cambridge 2010; polskie tłumaczenie we fragmentach: Stephen Greenblatt, *Mobilność kulturowa. Wprowadzenie i Manifest badań nad mobilnością kulturową*, tł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011 nr 106.

Haraway, Donna J., *Training in the Contact Zones. Power, Play and Invention in the Sport of Agility*, [w:] tejże, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2008, s. 205–246.

Haraway, Donna, *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, „Feminist Studies” 1988, nr. 3, s. 575–599.

Krastew, Iwan, *Co po Europie*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

Matuszewski, Paweł, *Cyberplemiona. Analiza zachowań użytkowników Facebooka w trakcie kampanii parlamentarnej*, Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa 2018.

Mouffe, Chantal, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, tłum. B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

Pratt, Mary Louise, *Art of the Contact Zone*, [w:] *Ways of Reading*, ed. D. Bartholomae, A. Petrosky, 8th edition, Boeford/St. Martin's, Boston 2008.

Vela, Corsino, *Cataluña, república fallida. Una panorámica crítica*, [w:] Corsino Vela, Santiago López Petit, Tomás Ibáñez, Miguel Amorós, Paco Madrid, *No le deseo un Estado a nadie. A propósito del “conflicto catalán”, seguido de algunas consideraciones para entenderlo*, Pepitas, Barcelona 2018.

Vicens, Laia i Tedó, Xavi, *Operació urnes*, Columna Edicions, Barcelona 2017.



JAKUB PAPUCZYS (Uniwersytet Jagielloński)

„PUBLICZNOŚĆ” SPORTOWYCH PRZEDSTAWIEŃ, CZYLI JAK KRĄŻĄ AFEKTY NA STADIONACH

Jakub Papuczys (kpapuczys@gmail.com) – doktorant w Katedrze Performatyki UJ. Autor książki *Tour de France jako przedstawienie kulturowe* (2015). Numer ORCID: 0000-0002-0677-0458.

Abstract: Jakub Papuczys, “The “Audience” of Athletic Performances, or How Affects Circulate in Stadiums”

The article analyzes social reactions to two sporting events during the time of the Polish People's Republic: protests during the last stage of the Peace Race in 1968 and fans hissing at player Kazimierz Deyna during the match against Portugal in 1978. Using the category of contact zones defined by Mary Louise Pratt and the affective theory of Sarah Ahmed, the author tries to outline the social context of these manifestations and show that they were the result of wider cultural and political changes taking place during that period.

Key words: protest; contact zones; affect; sport; March '68

1.

Strefa kontaktu (*contact zone*) to heterogeniczna, niejednorodna przestrzeń styku i wzajemnego oddziaływania rozmaitych sił politycznych oraz wpływów kulturowych. Jej konsekwencją jest wytworzenie zarówno materialnego, jak i symbolicznego pola nachodzenia na siebie i funkcjonowania często sprzecznych porządków. Mary Louise Pratt, która pojęcie to sformułowała i wprowadziła w obszar krytyki postkolonialnej, tego rodzaju strefy dostrzegała:

[...] w odniesieniu do przestrzeni imperialnego zetknięcia się kultur, przestrzeni, w której geograficznie i historycznie odległe ludy kontaktują się ze sobą i nawiązują relacje wiążące się zazwyczaj z przymusem, skrajną nierównością i trudnym do zażegnania konfliktem [...]. Perspektywa

„kontaktu” uwypukla to, w jaki sposób ludzie mu poddani są kształtowani przez swe wzajemne relacje. Rozpatruje relacje pomiędzy kolonizatorami i skolonizowanymi, czy też „podróżującymi” i „podróżowanymi” nie w kategoriach odrębności i odseparowania, lecz współobecności, interakcji, zazębiającego się rozumienia i działania, często też w obrębie skrajnie asymetrycznych stosunków sił (Pratt, 2011, s. 26-27).

Zatem strefa kontaktu to przestrzeń działania sił, które pozwalają ujawnić się i rozegrać różnego rodzaju społecznym napięciom, konfliktom i konfrontacjom, opartym na relacjach władzy i podporządkowania. Pewne rzeczy, niewidoczne wcześniej, przez ten kontakt nagle stają się widzialne. Jednak, co dla mnie ważne, nie jest to relacja binarna, a jej kierunek nie jest jednostronny. W strefach kontaktu zastane hierarchie ulegają zaburzeniu, a antagonizm nie zawsze rozstrzyga się na korzyść silniejszego, często bowiem niesie ze sobą sprawczą, emancypacyjną moc. Nieco upraszczając można powiedzieć, że efektem kontaktu, ustanawiającym heterogeniczną strefę spotkania odległych i rozdzielonych normalnie społecznych napięć, historycznych śladów czy kulturowych wpływów są takie praktyki, narracje i działania, które rozszczelniają ustanowioną odgórnie sferę publiczną i otwierają ją na nowe podmioty. Podmioty te stają się dzięki temu widzialne i zyskują sprawczość; ujawniają się też tłumione do tej pory afekty, emocje i sposoby zbiorowej oraz jednostkowej ekspresji.

Przykładem tego rodzaju kontaktu, który ustanawia w dalszej części strefę heterogenicznego spotkania i zetknięcie rozmaitych społecznych sił, są, moim zdaniem, wydarzenia sportowe. To w ich trakcie dochodzi często do nieoczywistych, niekontrolowanych i nieprzewidywalnych, emergentnych form oporu.

24 maja 1968 roku rozegrany został ostatni etap XXII edycji Wyścigu Pokoju, a właściwie dwa etapy. Rano kolarze musieli zmierzyć się z czterdziestodzieciokilometrowym odcinkiem jazdy indywidualnej na czas z Puław do Radomia, by po południu ze startu wspólnego pokonać sto dwadzieścia trzy kilometry z Radomia do Warszawy. Warto wspomnieć, że pod względem sportowym dla Polaków wyścig ten był średnio udany. Choć bowiem wygraliśmy w klasyfikacji drużynowej, to zwycięstwo indywidualne po raz kolejny przypadło w udziale kolarzowi zagranicznemu. I było to właściwie wiadome jeszcze przed rozpoczęciem ostatniego dnia rywalizacji. Przed porannym etapem najlepszy z Polaków, Zygmunt Hanusik, sklasyfikowany był dopiero na siódmym miejscu, tracąc prawie pięć minut do prowadzącego Czechosłowaka Vladimira Vavry. Poranna indywidualna jazda na czas sprawiła, co prawda, że inny polski zawodnik – Jacek Magiera – przesunął się w klasyfikacji generalnej na trzecie miejsce, ale wciąż tracił prawie minutę do prowadzącego kolarza z NRD Axela Peschela. Tak duża strata była praktycznie nie do odrobienia na ostatnim, krótkim i płaskim etapie. Peschel wygrał cały wyścig, a w jego ostatniej odsłonie zwyciężył inny reprezentant NRD, Uwe Ampler, finiszując z peletonu na Stadionie

X-lecia. Klasyfikację drużynową Polacy wygrali, utrzymując osiągniętą rano ponadpięciominutową przewagę nad kolarzami z NRD.

Jest to ważne w kontekście tego, co stało się na stadionie już po przejeździe kolarzy przez linię mety. Jak obszernie informowała „Trybuna Ludu”:

Atmosfera zakończenia wspaniałego wyścigu zakłócona została – niestety – przez grupy rozwydrzonych chuliganów, którzy wtargnęli na płytę boiska. Miały też miejsce wypadki rzucania butelkami przez pijanych wyrostków w kierunku służby porządkowej (*A jednak...*, 1968, s. 8).

W artykule podano też informację, że awanturę wywołało szczególne napięcie, jakie ogarnęło stadion jeszcze na długo przed wjazdem kolarzy. Widzowie mieli rzekomo oczekiwać z tak wielkim niepokojem, czy Polacy zdołają utrzymać pozycję liderów klasyfikacji drużynowej. Biorąc pod uwagę aż pięciominutową przewagę polskich kolarzy, trudno jednak w ów niezwykle niepokój uwierzyć.

Incydent musiał być przy tym poważniejszy, niż mogło wynikać z lektury cytowanego artykułu, bo „Trybuna Ludu” wróciła do tematu dzień później. W artykule zatytułowanym *Echa skandalu* podano dużo obszerniejszą interpretację wypadków:

Dokonałi tego pijani chuligani, dla których założenia i hasła Wyścigu są pustym dźwiękiem. Oni nie wiedzą co to jest szlachetna rywalizacja, piękno sportowych zmagania. Patrzą na wszystko przez pryzmat rozróby i butelki z wódką, dla której opróżnienia sportowe zawody są jedną z okazji [...]. I jeszcze jedno: chuligani i pijane wyrostki stanowiły znakomitą mniejszość wśród widzów. A przecież nie było dostatecznej reakcji ze strony samych widzów. Zabrakło po prostu społecznej aktywności i chęci wyeliminowania łobuzów ze swego grona (*Echa...*, 1968, s. 8).

Sprawę obszernie skomentował także „Przegląd Sportowy”. Na jego łamach napisano, że „tragiczną w skutkach” awanturę, kładącą się cieniem na końcówce pięknego wyścigu, wywołała duża grupa chuliganów, którym „nie podobało się to, że nie polski zawodnik przyjechał pierwszy na metę w Warszawie” (*Po prostu...*, 1968, s. 4). Grupa miała przeszkadzać w zakończeniu imprezy, a służby porządkowe nie mogły sobie z nią poradzić. W tekście podano również liczbę poszkodowanych – miało to być trzydzieści jeden osób, w tym osiem kobiet i ośmioro dzieci. Informowano także, że zajścia ze stadionu przeniosły się na przylegającą do niego ulicę Zieleniecką i na pobliski przystanek kolejowy. Później, w dość ogólnym i moralizatorskim tonie, artykuł ujmował zachowanie oglądających Wyścig Pokoju w ramy patologicznego w tamtym czasie pijaństwa kibiców podczas imprez masowych oraz rzekomej naturalnej dyspozycji Polaków do awantur. Tekst był zresztą wewnętrznie sprzeczny, nieco niżej pojawiały się w nim zapewnienia, że większość zgromadzonych na Stadionie

X-lecia nie brała udziału w zamieszkach i była zgorzonna tym, co się działo. W innych gazetach pojawiła się zaś identyczna (a więc najprawdopodobniej zredagowana odgórnie) notka. Pisano w niej, że „znakomita postawa polskich kolarzy w jeździe indywidualnej na czas sprawiła, że blisko 100 tys. widzów z wielkim napięciem oczekiwało przyjazdu na metę bohaterów”. Atmosfera została zakłócona przez wtargnięcie na murawę stadionu grupki „rozwydrzonych wyrostków stwarzających zamieszanie”. Interwenująca służba porządkowa została przez nich obrzucona butelkami i kamieniami. Na koniec również tutaj wyraźnie zaznaczano, że „ekscesy te spotkały się z powszechnym oburzeniem i potępieniem ze strony publiczności znajdującej się na stadionie”. Podkreślano także marginalny charakter zdarzeń oraz fakt, że służbom porządkowym i funkcjonariuszom MO błyskawicznie udało się opanować całą sytuację (zob.: Mrzygłód, 1968, s. 4; *Entuzjizm...*, 1968, s. 8).

Po przeczytaniu prasowej relacji z tych zajęć nasuwa się kilka wątpliwości. Po pierwsze, dziwią nieścisłości pojawiające się w tekstach. „Przegląd Sportowy” pisał o tragicznej w skutkach awanturze (choć nie informował, co uprawnia do takiego określenia), pozostałe tytuły wskazywały na jej incydentalność oraz brak poważnych konsekwencji zajęć. Napięcie panujące na stadionie próbowano wyjaśniać nadinterpretacją tego, co działo się na kolarskiej trasie: niezadowolaniem z przegranej Polaków w klasyfikacji indywidualnej czy niepewnością co do zwycięstwa drużynowego. Tymczasem na sukces indywidualny polskiego kolarza kibice w 1968 roku czekali już dwanaście lat, czyli od wygranej Stanisława Królaka. Do porażek w tej rywalizacji byli więc raczej przyzwyczajeni. Uwagę zwraca również tak silny nacisk na pijaństwo jako główną przyczynę opisywanych zajęć. Ich sprawców przedstawiano jako wyizolowaną grupkę chuliganów, niemającą nic wspólnego z resztą oglądających. Oczywiście, socjalistyczna władza od dawna za winowajców wszelkich wystąpień społecznych i aktów oporu uznawała małe, oddzielone od „zdrowej tkanki” grupy „wichrzycieli” bądź „warcholów”. Nowością było uzupełnianie od jakiegoś czasu tej retoryki oskarżeniami awanturników o alkoholizm. Był to prosty sposób na bagatelizację poważniejszych przyczyn społecznych wystąpień.

Już krytyczna lektura prasy wskazuje zatem, że zdarzenia na Stadionie X-lecia niekoniecznie były incydem czy chuligańskim wybrykiem. Energia, z jaką władza starała się zatuszować zdarzenia, jest zaskakująca, zważywszy że awantury i protesty w czasie imprez sportowych w tamtym okresie zdarzały się dość często. Także, a nawet szczególnie, w czasie Wyścigu Pokoju. Ta kolarska impreza z różnych przyczyn stała się przestrzenią, w której społeczeństwo bardzo często manifestowało swoją podmiotowość, a także wyrażało sprzeciw wobec sytuacji w kraju i braku narodowej autonomii. Rywalizacja w Wyścigu bardzo szybko stała się metonimią kolonialnego starcia z radzieckim imperium, a jej charakter często wykraczał poza wąsko rozumiany nacjonalizm. Jak wspomina dziennikarz sportowy Tomasz Jaroński:

Przypomina mi się Wyścig Pokoju z 1962 roku, który wygrał Gajnan Sajdhużin, „Tatarska Strzała”. Bardzo mu kibicowałem. To było dla mnie ważne, że on był Tatarem, bo odczuwałem, że to jest kontra w stosunku do ZSRR. Jak już ma wygrać reprezentant tego kraju, niech będzie to Tatar. Sajdhużin cieszył się bardzo dużą popularnością (Jaroński, Wyrzykowski, 2015, s. 178).

Wyścig Pokoju był więc po prostu takim obszarem polskiego życia zbiorowego, który charakteryzował się tym, że „była to jedna z niewielu możliwości, gdy można było bić Ruskich” (tamże, s. 202). Jednak na kolarzy z innych niż ZSRR krajów nie reagowano aż tak nerwowo. Trudno więc zakładać, że furię kibiców wywołała wygrana kolarza z NRD. Zresztą zdarzenia z 24 maja bardzo szybko zaczęto tłumaczyć zwycięstwem kolarza czy kolarzy radzieckich. Tak wspomina to obecny wówczas na stadionie sekretarz Władysława Gomułki, Walery Namiotkiewicz:



Siedziałem obok trybuny honorowej [...]. Oczekiwanie na kolarzy trwało ok. trzech godzin. Co jakiś czas spiker opowiadał o sytuacji na trasie. Wyglądało na to, że wygrywają Rosjanie. Pod wpływem tych meldunków stadion zaczynał coraz bardziej szumieć, a gdy przyjechali kolarze, panował już zupełny bałagan. Na nieszczęście wygrał kolarz radziecki. Oczywiście posypały się butelki. [...] Ktoś kazał wyprowadzić batalion ZOMO na murawę i otoczyć kolarzy (cyt. za: *Największe starcie...*, 2018).

Opowieść ta dobrze nadawała się na wyjaśnienie tych zdarzeń, bo idealnie wpisywała się w powszechne wyobrażenia o tym, co się zwykle podczas Wyścigu Pokoju działo i przeciwko komu „tak naprawdę” walczyli kolarze z orłami na pierśsiach (zob.: Papuczys, 2015, s. 226-228). Sam jednak fakt, że nawet władza rozpowszechniała i podtrzymywała mylną tezę o buncie przeciwko Związkowi Radzieckiemu, jest dość zaskakujący. Stało to bowiem w sprzeczności z jej strategią propagandowego gloryfikowania wschodniego sąsiada.

Wydarzenia, jakie miały miejsce podczas ostatniego etapu XXII edycji Wyścigu Pokoju, nie były ani marginalne, ani krótkotrwałe. Jak ustalili (m.in. na podstawie milicyjnych raportów) Tomasz Marszałkowski i Antoni Dudek, „awantura” z 24 maja 1968 roku szybko przerodziła się w regularne starcia z milicją, które trwały całą noc. Rannych zostało czterestu milicjantów i trzydziestu jeden kibiców, „zniszczono również kilkanaście milicyjnych samochodów, co świadczy o dużej agresywności tłumu” (Dudek, Marszałkowski, 1999, s. 166). Marszałkowski i Dudek próbują także zrekonstruować scenariusz pierwszej, „stadionowej” fazy tych starć:

W stutysięcznym tłumie zgromadzonym na stadionie panowało duże napięcie, podsycane wiadomościami, że na trasie etapu prowadzą kolarze radzieccy¹. Wprawdzie jako pierwszy na metę wjechał reprezentant NRD, ale i tak rozzuchwalony tłum obrzucił płytę stadionu butelkami. Wstępem do zamieszek na dużą skalę stała się bijatyka między milicjantem a pijanym kibicem, w którego obronie stanął tłum widzów. Obecny na trybunie honorowej premier Cyrankiewicz polecił wówczas użycie zwartych oddziałów MO [...] (tamże, s. 165).

Intensywność zamieszek była więc tak duża, że władzy mogło również chodzić o ukrycie nieudolności organów bezpieczeństwa. Przy innej okazji rządzący mogliby chcieć wykorzystać skalę zdarzeń, żeby uzasadnić użycie przez siebie środków kontroli i represji. Tym razem jednak zamieszki były na tyle niewygodne, że chciano je jak najszybciej zmarginalizować i zneutralizować w zbiorowej pamięci.

Przyczyna takiego stanu rzeczy jest dość prosta – wystąpienia miały miejsce w nieco ponad dwa miesiące po protestach studenckich określanych jako Marzec '68². Ostatnie protestacyjne zgromadzenie zorganizowane przez studentów w Warszawie to wiec w Auditorium Maximum Uniwersytetu Warszawskiego z 28 marca. W czasie Wyścigu Pokoju pamięć o tych zdarzeniach musiała być ciągle bardzo silna.

O tym, że przebieg ostatniego etapu kolarskich zmagani miał z nimi bezpośredni związek, świadczy Polska Kronika Filmowa, która zarejestrowała to, co działo się w końcówce etapu i po jego zakończeniu. Choć lektor zaznaczał oczywiście, że to „tłum pijanych chuliganów wywołał gorszącą awanturę” (Polska Kronika Filmowa, 1968), obrazy uchwycone przez kamerę przeczą jego słowom. Tych kilka ujęć pokazuje, że w zamieszkach bierze udział nie grupka chuliganów, a niemal cały stadion – w różnych jego częściach można dostrzec płonące gazety. Palenie prasy i robienie z gazet pochodni

było stałą praktyką marcowych wystąpień – wydarzenia na stadionie można zatem uznać za przedłużenie studenckich protestów przeciwko polityce rządzących. Skoro część kibiców miała przygotowane gazety, zamieszki na stadionie musiały być choć częściowo zaplanowane. Władza próbowała zatem ukryć „marcowy” charakter wystąpień, nawet za cenę przekierowania agresji na Związek Radziecki. Jak zauważa Andrzej Leder, analizując dynamikę przemian zbiorowej świadomości polskiego społeczeństwa w 1968 roku, wydarzenia marcowe przypieczętowały proces „uwewnętrzniania wroga” czyli przekształcania wroga zewnętrznego w przeciwnika wewnętrznego. Oprócz Żydów, funkcję wroga zaczynała pełnić jednak, wbrew woli rządzących, również PZPR (zob.: Leder, 2016, s. 53-54). Próbowano więc ten proces zatrzymać. Ale to nie było jedyne zmartwienie władzy.

Na Stadionie X-lecia znajdowali się przecież przedstawiciele różnych grup społecznych, zwłaszcza że wyścig działał jednocześnie ponad podziałami na wiek, płeć, wykształcenie, klasę czy poglądy polityczne. Był więc to wyraźny moment, kiedy protesty studentów wsparli, między innymi, robotnicy. Skoro na nagraniu z kroniki filmowej widać, że w zamieszkach bierze udział cały stadion, możemy wnioskować, że nawet jeśli to nie robotnicy protest zainicjowali, byli w tej chwili gotowi udzielić mu wsparcia. Wzniesienie buntu w czasie Wyścigu Pokoju ze strategicznego punktu widzenia było przedsięwzięciem znakomitym. Ta kolarska impreza niemal od początku swojego istnienia pozwalała kibicom na znacznie swobodniejsze zachowania niż w innych obszarach życia społecznego czy kulturowego (zob.: Papuczys, 2015, s. 232). W czasie Wyścigu Pokoju mogło więc dojść do kontaktu i twórczego współistnienia tych społecznych porządków, przekonań, praktyk i postaw, które w tamtym czasie wydawały się od siebie odseparowane. Tak pisał historyk życia codziennego, Błażej Brzostek, o postawie społeczeństwa polskiego w tamtym czasie:

W 1968 r. biernie, powszednie niezadowolenie nie miało wiele wspólnego z aktywnym żądaniem wolnościowym; „rewolucyjne nastroje” dotyczyły tylko garstki zbuntowanych inteligentów i żywej, przesyconej zachodnią kulturą młodzieży. Kolejkowe utyskiwania i przerwy w pracy, skrzętnie notowane przez odpowiednie komórki władzy, nie były tym, za co dziś mogą uchodzić. Dlatego wydarzenia Marca nie przyniosły haseł ekonomicznych: były buntem przeciwko ograniczaniu wolności, fałszowi świata słów. Problem ten nurtował, jak się zdaje, ograniczone środowiska. Trzeba było wielu lat, by żądania socjalne, kulturalne i polityczne spotkały się na jednej płaszczyźnie (Brzostek, 1998, s. 38).

Lidia Burska, rysując zbiorowy obraz pokolenia tamtego czasu, również zauważa, że:

Zastraszone społeczeństwo milczało wówczas i biernie uczestniczyło w organizowanych przez partię robotniczych masówkach, na których potępiano „syjonistów”, „wicherzyścieli” i „politycznych bankrutów” [...]. Przypominam

o piętnującej marginalizacji, mściwości władzy, osamotnieniu, bo chcę podkreślić raz jeszcze, że zbiorowa świadomość pokolenia była w istocie świadomością niszową ludzi wykluczonych i napiętnowanych (Burska, 2013, loc. 2316-2323)

Pomijając więc wspomniany etap Wyścigu, tego rodzaju wspólnych, międzyklasowych protestacyjnych spotkań było w okresie Marca niewiele. Marcin Zaremba twierdzi wręcz, że właściwie nie było ich wcale, że polski Marzec charakteryzował się brakiem konsolidacji różnych środowisk społecznych i klasowych, a przede wszystkim tym, że „w dużej mierze robotnicy i chłopci bądź świadomie poparli władzę partyjne w konflikcie ze studentami oraz niezależnie i opozycyjnie nastawioną część inteligencji, bądź zachowali się konformistycznie przyjmując bierną postawę” (Zaremba, 1998, s. 150). Historyk, choć miejscami bardzo przekonująco buduje swoją argumentację, pomija, moim zdaniem, wydarzeniową naturę Marca '68. Nie dostrzega, na przykład, tych stref, w których poglądy i emocje robotników i studentów mogłyby się spotkać. Jedną z nich był właśnie ostatni etap tej edycji Wyścigu Pokoju. Powstaje więc pytanie, czy etap ten był odbiciem szerszych tendencji, utrzymujących się w społeczeństwie, a niewidocznych w analizowanych przez historyka archiwaliach? Czy protesty pojawiały się także podczas poprzednich etapów Wyścigu w 1968 roku? Czy miały miejsce także podczas innych, odbywających się w tamtym czasie, wydarzeń sportowych?

Odpowiedź na te pytania wymaga zapewne żmudnych badań i kwerend, trzeba jednak zaznaczyć, że skala oraz charakter zajęć z 24 maja³ pozwalają przypuszczać, iż nie była to pojedyncza i odizolowana reakcja. Tym bardziej że wymieniając czynniki odpowiedzialne za wrogą bądź bierną i konformistyczną postawę reszty społeczeństwa wobec marcowych protestów, Zaremba wskazuje między innymi na: zanik więzi lokalnych, postępującą elitaryzację społeczeństwa, rozpad jednoczących i wspólnotowych praktyk. A także strach, i to nie tylko przed represjami, ale przede wszystkim wywołany tym „że ludzie czuli, iż są sami [...] że nie czuli moralnego poparcia swoich kolegów” (Zaremba, 1998, s. 162). Wielkie wydarzenia sportowe, skupiające tysiące ludzi, pozwalające niezwykle szybko i sprawnie rozpowszechniać się wytworzonym w ich trakcie afektom, bardzo skutecznie budujące poczucie międzyludzkiej solidarności i wspólnoty skupionej wokół określonych wartości, zdawały się więc idealnym miejscem przełamującym podkreślany przez historyka strach i entropię więzi. O tym, że wspólne protesty mogły się przenosić na inne wydarzenia, świadczy również fakt, że skutki oddziaływania Wyścigu i wypracowanych w jego trakcie społecznych działań zwykle przenikały głęboko do świadomości ówczesnych Polaków, mocno zakorzeniając się w ich zbiorowej pamięci i codziennych praktykach. Tym bardziej że rozpalona przez studentów na Stadionie X-lecia iskra musiała trafić jednak na podatny grunt. Być może świadczy o tym także jedno, wielokrotnie reprodukowane zdjęcie z zakończenia tego Wyścigu. Widać na nim partyjnych notabli

siedzących na stadionie, a w tyle stojących za nimi obywateli. Ich wzrok skierowany na przedstawicieli władzy wyraża gwałtowną niechęć, może nawet nienawiść, i na pewno nie jest wyrazem poparcia ani nawet konformistycznej bierności.

2.

Drugim wydarzeniem sportowym, które chciałbym poddać analizie, jest piłkarskie spotkanie w ramach eliminacji do Mistrzostw Świata '78 pomiędzy Polską a Portugalią, rozegrane 29 października 1977 roku na Stadionie Śląskim w Chorzowie.

Analiza piłkarskiej strony meczu Polska – Portugalia nie ujawniłaby żadnych niezwykłości. Było to całkiem dobrze rozegrane spotkanie z groźnym i nieobliczalnym przeciwnikiem, zakończone remisem jeden do jednego. Wynik musiał cieszyć, bo stawka meczu była wysoka – z Portugalią graliśmy wtedy bezpośrednio o awans do Mistrzostw Świata i, aby osiągnąć ten cel, nie mogliśmy przegrać.

Mecz Polska – Portugalia został jednak zapamiętany nie ze względu na wynik, prestiż, perspektywy jakie otwierał, czy piłkarską postawę naszych zawodników na boisku, ale przez sytuację, do jakiej doszło w jego trzydziestej ósmej minucie. Objęliśmy wówczas prowadzenie po fenomenalnym голу, strzelonym bezpośrednio z rzutu rożnego przez kapitana reprezentacji Kazimierza Deynę. Jego autora, zamiast euforii i radości ze strony osiemdziesięcioletniego tłumu zgromadzonego na Stadionie Śląskim w Chorzowie, spotkały jednak przeciągłe, głośnie gwizdy. „Stadion podniósł się z miejsc, ryknął w zachwycie, a po chwili, kiedy zorientowano się, kto wbił gola – zaniósł się gwizdami” (Gowarzewski, 1996, s. 116).

Ten niezrozumiały w gruncie rzeczy (i dość haniebnym) incydent próbowano od razu strywalizować. Stąd, podobnie jak w przypadku wystąpień podczas Wyścigu Pokoju, pierwszą próbą jego wyjaśnienia było tłumaczenie, że gwizdała tylko grupka kibiców, do tego pijana. Winę próbowano zrzucić na osoby z, jak to określano, społecznego marginesu, które swoim zachowaniem przysłoniły kulturalną i właściwą postawę reszty kibiców, czyli „normalnego społeczeństwa” (zob.: Górzański, 1977, s. 46; *Nie gwizdać*, 1977, s. 18; Szczepiek, 1977, s. 2; Bazyłow, 1977, s. 6; Jeleń, 1977, s. 6).

Wart uwagi jest fakt, że chyba nawet władza nie wierzyła do końca, że przedstawiona w ten sposób narracja przekona opinię publiczną i zamknie dyskusję na temat tego incydentu. W kronice filmowej, prezentującej reportaż z tego meczu, oprócz uwag o pijanych kibicach, próbowano stworzyć wrażenie, że oglądający gwizdali na słabą grę polskiej reprezentacji. W pewnym momencie pojawia się nowatorski formalnie i raczej niestosowany w tego typu materiałach zabieg, polegający na puszczeniu w zwolnionym tempie wypracowanych kadrów, przedstawiających same nieudane akcje naszych piłkarzy. Ujęcia te opatrzone zostały następującym komentarzem: „Trzeba przyznać, że nie był to popisowy występ naszej reprezentacji. Na zwolnionych klatkach filmu widzimy, że same akcje na boisku są jakby zwolnione i słamazarne, zbyt często biało-czerwoni tracą kontrolę nad sytuacją” (Polska

Kronika Filmowa, 1977). Kiks językowy mówiący, że na puszczonej w *slow motion* klatkach akcje naszych reprezentantów są „zwolnione i ślamazarne” jest właściwie najlepszym dowodem na to, że materiał z meczu został odpowiednio spreparowany. Ponownie włożono więc dużo wysiłku w wyciszenie całego zajścia.

Wyjaśnienie, mówiące o pojawieniu się na stadionie pijanej grupki awanturników, jest, rzecz jasna, nieprawdziwe. Gwizdał cały stadion, co słychać na nagraniu z tego meczu i co pojawia się we wspomnieniach biorących w nim udział piłkarzy. Nie był to jedynie przypadkowy czy bezmyślny incydent. Gwizdano wyłącznie na Deynę. Nie jeden zresztą raz. Kapitan słyszał też gwizdy, kiedy opuszczał boisko, i w czasie przedmeczowej prezentacji, a także zawsze wtedy, kiedy znajdował się przy piłce. Jak sam wspominał: „Jeszcze nigdy nie grałem w reprezentacji Polski, mając przeciw sobie polską publiczność” (*Po meczu...*, 1977).

Ponieważ sprawy nie dało się zatuszować strategiami znanymi z Wyścigu Pokoju, szybko stworzono alternatywne wyjaśnienie, które zresztą całkiem nieźle się przyjęło i funkcjonuje do dziś. Emocje kibiców próbowano w nim racjonalizować za pomocą lokalnego antagonizmu: Deyny nigdy na Śląsku nie lubiano i gwizdano na niego zawsze, gdy grał w tym regionie mecze ligowe. Należy jednak pamiętać, że przed meczem z Portugalią Deyna na Stadionie Śląskim rozegrał osiem spotkań reprezentacyjnych i oprócz jednego z nich, o którym zaraz wspomnę, nie spotkały go negatywne reakcje ze strony kibiców. O tym, że konflikty klubowo-lokalne nie mogły odgrywać w tym przypadku decydującej roli, świadczy również fakt, że choć mecz rozgrywano w Chorzowie, było to spotkanie reprezentacyjne, więc na trybunach znajdowali się kibice z różnych części kraju. W przypadku meczu z Portugalią kibicowskie zatargi i praktyki nie odgrywały większej roli. Zresztą zarówno mecze piłkarskiej reprezentacji przez niemal całe lata siedemdziesiąte, jak i Wyścig Pokoju wynikały się logice czysto sportowego odbioru i wąsko rozumianych kibicowskich fascynacji. Były to wydarzenia budzące zainteresowanie niemal całego społeczeństwa, również osób na co dzień niezainteresowanych sportem.

W przypadku meczu z Portugalią decydujący okazał się czas i społeczny kontekst. Jak twierdzi jeden z najbardziej skrupulatnych kronikarzy naszego futbolu, Andrzej Gowarzewski, był to drugi narodowy mecz, podczas którego gwizdano na kapitana naszej reprezentacji. Wcześniej zdarzyło się to na tym samym stadionie nieco ponad miesiąc przed spotkaniem z Portugalią, podczas eliminacyjnego meczu z Danią:

Stadion Śląski przypominał 21 września 1977 roku tamten sprzed czterech lat, kiedy w ciężkich bojach z Anglią i Walią biało-czerwoni walczyli o awans do finałów mistrzostw świata w RFN. Znowu komplet widzów, transparenty i chóralne śpiewy. Ale brakowało tej spontaniczności, co dawniej, publiczność nie była już tak zjednoczona, kibice poszczególnych polskich klubów ubliżali sobie, a kiedy Kazimierz Deyna schodził z boiska – żegnały go gwizdy. To wszystko

jeszcze kilka lat wcześniej byłoby nie do pomyślenia (Gowarzewski, 1996, s. 114-115).

Choć w meczu z Danią gwizdy były dużo rzadsze i mniej gwałtowne niż w meczu z Portugalią, to wskazują na pewną tendencję. W cytowanym fragmencie relacji Gowarzewskiego zwraca uwagę stwierdzenie, że sytuacja była niemal analogiczna do tej sprzed czterech lat. Niemal, gdyż jeśli porównać wcześniejsze eliminacje z tymi z roku 1977, teraz byliśmy w dużo lepszej sytuacji. Przed meczem z Portugalią mieliśmy w eliminacjach komplet zwycięstw, a mecz był decydujący tylko dlatego, że przeciwnicy także do tej pory z nikim nie przegrali. Zjednoczenie wokół piłkarskiej drużyny narodowej, a także euforia, jaką wzbudzały jej wyniki, nie były już jed-



nak tak jednoznaczne i powszechne, jak podczas mistrzostw w RFN. Pokazuje to, jak bardzo przez te cztery lata zmieniła się świadomość polskiego społeczeństwa. Nie chodzi mi tutaj jedynie o przyzwyczajanie do piłkarskich sukcesów, które warunkowały wyższe wymagania. Od początku lat siedemdziesiątych polskie społeczeństwo dojrzało i dostrzegało coraz więcej wad w systemie komunistycznym, choćby patologiczne funkcjonowanie w nim piłki nożnej, także na poziomie reprezentacyjnym. Raz zauważony mechanizm łatwo było przenieść na ocenę sposobu zarządzania państwem. Coraz trudniej było więc władzy zasłaniać się sportowymi

zwycięstwami. Na stadionach, gdzie trudniej było kontrolować reakcje ludzi ciągle pobudzanych przez krążące afekty, można było dostrzec, jak propaganda sukcesu traci skuteczność. Przez reakcje na zdarzenia sportowe wyrażano kwestie znacznie poza sport wykraczające. Gowarzewski, pisząc dalej o kontekście meczu z Danią, wspomina:

Edward Gierek znów wysłał depeszę gratulacyjną, a sekretarz partii Zdzisław Żandarowski przybył kilka dni później na posiedzenie zarządu PZPN. Futbol na poziomie reprezentacji stawał się dla władzy coraz ważniejszą dziedziną życia. I nic dziwnego. Po okresie prosperity na kredyt coś w państwie polskim zaczęło się psuć, a robotnicy Radomia i Ursusa starali się to pokazać już przed rokiem. Ponieważ cały kraj interesował się meczami reprezentacji, władza robiła wszystko, żeby z tego zainteresowania wyciągnąć korzyści dla siebie. Stąd te telegramy, spotkania jak z Żandarowskim, obowiązkowo nagłaśniane przez prasę, deklaracje pomocy, mające zresztą czasami potwierdzenie w rzeczywistości (Gowarzewski, 1996, s. 115-116).

Władza doskonale zdawała sobie sprawę z tego, że sportowy sukces już nie wystarczy. Dla piłkarzy trzeba było znaleźć inny, dużo bardziej przekonujący sposób reprezentacji – przedstawienia ściśle odpowiadającego wprowadzanemu z rzekomym rozmachem cywilizacyjnemu projektowi modernizacji. Przedstawienie to w pełni ujawni się już niespełna rok później, w trakcie przygotowań do argentyńskiego mundialu. Te, nieraz nadmiernie gorączkowe, działania władzy wiązały jednak sport jeszcze bardziej z ogólnym obrazem polskiej rzeczywistości. Obrazem, pomimo modernizacyjnego zapалу, coraz mniej korzystnym⁴.

Wracając do Deyny: czemu gwizdali właśnie na niego? Dlaczego to właśnie na naszym najlepszym zawodniku skupiła się tak gwałtowna, wyrażona tak impulsywnie nienawiść społeczeństwa? Gwiżdząc na niego, przeciwko komu lub czemu gwizdano? Jeśli Deyna miał coś świadomie bądź podświadomie symbolizować, to co by to było?

Zacznijmy od Legii Warszawa, w której Deyna występował przez niemal całą swoją ligową karierę, a przez długi czas był jej kapitanem i najsilniej musiał być z tym klubem kojarzony. Nie chodziło tutaj jednak o zatargi lokalne, gdyż Legia poza stolicą była klubem w całej Polsce bardzo nie lubianym. Był to klub wojskowy i przez to najsilniej kojarzył się w tamtym czasie z komunistyczną władzą.

Legia była obiektem dużo silniejszej niechęci niż inne kluby, przede wszystkim ze względu na praktyki, jakie stosowała. Jako klub wojskowy mogła pozyskać praktycznie każdego gracza z polskiej ligi, po prostu wcielając go do wojska. Deyna był tego przykładem. Swoją karierę jako obiecujący osiemnastolatek zaczynał bowiem w łódzkim ŁKS-ie i, wbrew kontraktowi, po rozegraniu zaledwie kilku spotkań Legia pozyskała go przez powołanie do odbycia zasadniczej służby wojskowej. Stołeczny klub był więc w tamtym czasie symbolem skrajnie nieuczciwych działań panujących w rodzimych

rozgrywkach piłkarskich, które to praktyki skutecznie i niemal automatycznie w zbiorowej świadomości przenoszono na sposób funkcjonowania państwa. Czy kibice, gwiżdżąc na Deynę, protestowali więc po prostu przeciwko władzy i czy Deyna z władzą aż tak silnie i wprost był w tamtym czasie utożsamiany?

W pewnym sensie tak. W ten sposób coraz częściej odczytują tamto wydarzenie pamiętający ówczesne czasy piłkarscy kibice. Ten pogląd wydaje się potwierdzać też autor najnowszej biografii Deyny, Roman Kołtoń, który zauważa, że:

Pierwszy sekretarz KC PZPR wymienia nazwisko Deyny w swoim pierwszym przemówieniu po sukcesie. Na dniach podejmuje piłkarzy w pałacyku w Jabłonnej. Deyna pozuje z Gierkiem, trzymając szampana. Trzymali rzecz jasna i inni, ale to Deyna ogniskuje na sobie niechęć... Deyna dla rzeszy kibiców stał się symbolem nie tylko Legii, ale wojska, a nawet aparatu partyjnego [...]. Deyna stał się pupilkim władz. Te wspólne zdjęcia z Jaruzelskim i Gierkiem, to było coś, co mocno drażniło ludzi, którzy z trudem wiązali koniec z końcem (Kołtoń, 2014, s. 276).

Oliwy do ognia miał, zdaniem Kołtonia, dolać wywiad, udzielony przez piłkarza 4 czerwca 1977 roku wojskowemu i propagandowemu pismu „Żołnierz Wolności”. Drażnił zwłaszcza fragment, w którym Deyna wyjaśniał, a właściwie deklarował, że:

Był czas, kiedy dużo mówiono na temat mojego przejścia do zawodowych drużyn. Oświadczam więc, że moim celem jest gra w barwach CWKS Legia. Jest to dla mnie dużym zaszczytem, jak też bronienie honoru reprezentacji Polski. Sądzę, że jeszcze co najmniej cztery lata mogę powalczyć w gronie najlepszych. Moje życiowe losy związałem z Ludowym Wojskiem Polskim i jemu zamierzam dochować wierności [...]. Nie sądzą więc, by trzeba było jeszcze wracać do tematu poszukiwania przeze mnie szczęścia w zespołach na zachodzie Europy. W życiu sportowca przecież są sprawy znacznie więcej warte niż dolary (tamże, s. 377).

Już podkreślenie przez Deynę słowa Zachód (zamiast po prostu nazwania tych klubów zagranicznymi) i wymienienie przez niego konkretnej waluty było ideologicznie nacechowane. Widać wyraźnie, że władza miała bardzo duży wpływ na to, co Deyna w tym wywiadzie powiedział. Retoryka ta wpisywała się bowiem w od dawna stosowany przez komunistyczny rząd sposób określania rzeczywistości po drugiej stronie żelaznej kurtyny. Choć ton ten został wyciszony na początku lat siedemdziesiątych, w okresie prosperity, nasilonej współpracy międzynarodowej oraz zaciągania zagranicznych kredytów, wrócił ponownie, kiedy okres gospodarczej pomyślności zaczął dobiegać końca, a gigantyczne pożyczki trzeba było zacząć spłacać. Mrzonka, że komunistyczna rzeczywistość może być równie atrakcyjna i życiowo korzystna jak ta zachodnia, zaczęła się rozmywać

wobec nasilających się trudności codziennego życia. A Deynę obarczono współodpowiedzialnością za podtrzymywanie tego coraz wyraźniej odczuwanego fałszywego złudzenia. Jak pisze Wiktor Bołba:

Właśnie ten fragment wywiadu przedrukowano potem we wszystkich gazetach w kraju. Dziennikarze zachwyceni patriotyczną postawą kapitana reprezentacji nawoływali wręcz, by zdanie: „W życiu sportowca przecież są sprawy więcej warte niż dolary” zostało wywieszone w każdej szatni piłkarskiej. „W kwietniu odbyło się VII Plenum KC PZPR, po którym w artykule pt. «Świadomość, jedność, motywacje», napisaliśmy, że jedynym miernikiem społecznej i zawodowej oceny jednostki oraz skuteczności jej wyników, jest praca, świadomość patriotyczna i społeczne motywacje. Wypowiedź Kazimierza Deyny w «Żołnierzu Wolności» jest przykładem takiej postawy i zrozumienia przez tak zwaną jednostkę swojego właściwego miejsca w rodzinnym kraju” – pisała patetycznie... „Piłka Nożna” (Bołba, 2014, s. 215-216).

Wydaje mi się jednak, że twierdzenie, iż gwizdanie na Deynę było jawną, bezpośrednią, i kierowaną wprost przeciwko władzy manifestacją oporu i sprzeciwu wobec jej działań, nie wyczerpuje w pełni przyczyn i sensu tamtego wydarzenia. Było po części skierowane przeciwko władzy i wydarzenie to bardzo dobrze pokazało narastającą frustrację oraz wstręt do komunistycznej rzeczywistości. Przyjrzeć się jednak należy dokładniej zarówno przedmiotowi, jak i strukturze tego wydarzenia.

Po pierwsze, gwizdano na piłkarskim stadionie podczas sportowego wydarzenia. Sportowy stadion, jak już pisałem, to miejsce szczególne, przestrzeń generowania, wyrażania i przepływu gwałtownych emocji oraz silnych afektów. Miejsce, w którym – mówiąc wprost – można sobie pozwolić na zachowania i reakcje niekoniecznie dopuszczalne w świecie poza piłkarską trybuną. A także nie do końca racjonalne, świadome i w pełni kontrolowane. Tym bardziej, że zarówno Stadion Śląski, jak i Stadion X-lecia to były gigantyczne, betonowe molochy. Na ich trybunach, głównie przez brak numerowanych miejsc oraz to, że publiczność w większości stała, na niewielkiej przestrzeni mogło zgromadzić się od osiemdziesięciu do stu tysięcy widzów. Każdy więc okrzyk, gest, emocja czy reakcja rozchodziły się błyskawicznie i w olbrzymim spotęgowaniu. Jednocześnie, jak starałem się pokazać, to, co się działo na sportowych stadionach, było ściśle powiązane ze stanem społecznych nastrojów czy sposobem kształtowania i prowadzenia publicznej debaty. Ta podwójność sprawia, że homogeniczna, ustalona poprzez ogólnie wyznaczone polityczne podmioty (zwłaszcza w systemach ściśle kontrolujących obywatelskie swobody i działania) sfera publiczna ulega rozszczelnieniu poprzez włączenie w jej obręb nieprzewidywanych i wypieranych wcześniej uczestników oraz reprezentowanych przez nich praktyk czy rozbudzanych przez nich nastrojów. Gwizdanie na Deynę nie było rodzajem zaplanowanego działania, zorganizowanego i kierowanego

przez określoną grupę protestu. Nie było to też działanie w pełni spontaniczne, o czym świadczy wcześniejszy mecz z Danią. Ta forma ekspresji była więc wyrazem podświadomie odczuwanej w społeczeństwie tendencji, tym bardziej że sam przedmiot, do którego adresowane były te emocje, okazał się w gruncie rzeczy bardzo nieokreślony i mglisty. Wobec Deyny nie można było znaleźć jednego, określonego znaczenia, czy też – mówiąc inaczej – w zależności od historycznego i kulturowego kontekstu znaczenia, jakie z tym piłkarzem wiązano, dynamicznie się zmieniały:

Chociaż Kazimierz Deyna był oficerem Ludowego Wojska Polskiego, do partii nigdy nie należał. Owszem, zdarzało się, że czasem wyraził zgodę na odczytanie jakiegoś listu pochwalnego sławiącego władzę PRL-u, ale takiej prośbie niełatwo było w tamtych czasach odmówić. Tak naprawdę jednak był apolityczny. Jako znany sportowiec, reprezentant Polski był natomiast przez komunistów rozpieszczany i... wykorzystywany. Cyniczni partyjni wyjadacze potrafili użyć go do propagandowych celów i przedstawić jako wielkiego zwolennika socjalizmu (tamże, s. 215).

Tego rodzaju nachalna propaganda i wykorzystywanie piłkarza do określonych celów było przynajmniej częściowo widoczne. Świadczy o tym chociażby opublikowany w 1977 roku w „Dialogu” dramat *Mecz* Janusza Głowackiego. Wobec tej sytuacji można by się więc zastanowić, czy gwizdano przeciwko władzy, którą symbolizował w tym momencie Deyna, czy przeciwko praktykom wykorzystywania i okłamywania obywateli przez władzę? Zwłaszcza jeśli powszechnie wiadome było, że Deyna marzy o grze na Zachodzie i że na różne sposoby starał się o pozwolenie na wyjazd, co wcześniej wielokrotnie publicznie manifestował. Narastająca osobista frustracja, wywołana brakiem możliwości rozwoju kariery w profesjonalnym klubie, sprawiła, że Deyna sam kilkakrotnie delikatnie skrytykował władzę, a nawet chciał w pewnym momencie zrezygnować z gry w reprezentacji. I to nie dlatego, że nie zależało mu na występach w barwach narodowych, ale po to, by wyrazić swój sprzeciw i złość na sytuację, w jakiej władza go postawiła. Choć i ten fakt mógł zostać mylnie odebrany i zinterpretowany, bo Deyna nie mógł swoich odczuć wyrazić wprost. We wrześniu 1975 roku, udzielając wywiadu Stefanowi Szczepłowski, powiedział, że nie zamierza już grać w kadrze narodowej (za: Kołtoń, 2014, s. 324). Choć psychiczne zmęczenie i zniechęcenie Deyny były w wywiadzie aż nadto widoczne, to w zależności jednak od interpretacji, jego słowa można było odbierać niekoniecznie jako sprzeciw wobec sytuacji panującej w polskiej piłce, ale jako narzekanie na brak wygod i komfortu oraz niechęć do ciężkiej pracy i poświęcenia, jakiego wymaga gra w narodowej kadrze. Co musiało szczególnie razić zwłaszcza wtedy, kiedy tysiące Polaków pracowały dużo ciężiej od piłkarzy, a skutki pogorszenia gospodarczego zaczęły być dla szarego obywatela coraz silniej odczuwalne. Do Deyny zresztą bardzo szybko po sukcesie w RFN przylgnęła łątka kobieciarza, osoby lubiącej

luksus oraz niestroniącego od alkoholu bon-vivanta. Dość łatwo można więc było powiązać jego pozaboiskowe zachowania i przyzwyczajenia nie z tragedią piłkarza, który odreagowuje to, że jego kariera, nie z jego winy, została zahamowana, ale z tym, że po prostu nie chce mu się już grać. Dla części społeczeństwa dramat Deyny musiał być jednak widoczny, o czym świadczy chociażby felieton Krzysztofa Mętraka opublikowany w 1976 roku w „Kulturze”. Publicysta pisał w nim:

Nie trzeba się na nich zżymać, trzeba im współczuć, że stracili swą szansę, że są w sytuacji przecenionego, przechodzonego towaru. Prawienie o tym, że prawdziwy sportowiec pragnie ciągłego doskonalenia się jest czystą kazuistyką, gdyż człowiek nie może się doskonalić, kiedy ustawicznie rozgląda się za pracodawcą. Pragnienie nieustannego sukcesu, potrzeba walki rozpiera tylko tych, którym za to nie płacą. Natomiast piłkarze zawodowi są moralni, bo im płacą więcej, ale za to wyzyskują jak niewolników, co nam się oczywiście nie podoba (Mętrak, 1976).

Powiedziałbym więc, że w meczu z Portugalią różnie postrzegano i oceniano Deynę. Gwizdy zostały zaś sprowokowane przez cały szereg nakładających się czynników, a nie wynikały z psychologicznej dyspozycji zgromadzonego na stadionie tłumu. Jak pokazuje Sara Ahmed w książce *The Cultural Politics of Emotion*, emocje, w tym nienawiść, nie są prostą, autonomiczną reakcją podmiotu (czy to pojedynczego, czy zbiorowego) na jeden trwały i niezmienny obiekt, który je wywołuje. Emocje powstają relacyjnie jako efekt cyrkulacji w społecznym polu rozmaitych czynników i nałożenia się co najmniej kilku obiektów, które tę cyrkulację powodują. Podmiot emocji przechowuje pamięć o wywoływanych przez pewne praktyki, symbole, wydarzenia i wyobrażenia afektach po to, żeby – jak nazywa to Ahmed – „przyłgnąć” (*to stick*) do jakiegoś konkretnego przedmiotu w określonej, odbywającej się tu i teraz, sytuacji (Ahmed, 2004, s. 8). Zdaniem Ahmed, są to rozmaite obiekty czy przede wszystkim konkretne ciała, które w danym kulturowym i historycznym momencie najskuteczniej i najłatwiej te wszystkie sprzeczne, społecznie skonstruowane afekty na sobie skupiają: „tego typu obiekty stają się lepkie albo nasycone afektami, będącymi efektem osobistych i społecznych napięć” (tamże, s. 11). Choć Ahmed w swojej książce zajmuje się przede wszystkim materialnością ciała, ukazywaniem tego, jak jego fizyczne czy fizjologiczne cechy i rzekome odchylenia od skonstruowanej normy potrafią stać się przedmiotem afektów manipulowanych w określony politycznie sposób, to wydaje mi się, że jej podejście może być użyteczne także przy analizie obiektu wzbudzającego afekty nie ze względu na swoją materialność czy fizyczność, a przez szczególne uwikłanie w społeczny i kulturowy kontekst.

Deyna był bowiem „obiektem” przez kolejne lata nasycanym wieloma nakładającymi się wyobrazeniami, wzbudzającymi silne afekty. Wyobrażenia te i związane z nimi afekty najczęściej zależały od kontekstu, w jakim się

pojawiały. A zdaniem Ahmed afekt nie jest przypisany do konkretnego przedmiotu lub znaku, lecz powstaje jako efekt krążenia pomiędzy przedmiotami i znakami. Jak dalek zauważa Ahmed, emocje takie jak nienawiść zbudowane są na rewersie emocji pozytywnych, przedmiot identyfikacji jest w związku z tym budowany na zasadzie negacji poprzez przedmiot nienawiści. Deyna, pomimo wszystkiego, o czym pisałem wcześniej, był przedmiotem nie tylko niechęci, ale też uwielbienia – nienawidzono go, ale również kochano, co sprawiało, że tym silniej społeczeństwo się z nim utożsamiało. Kapitan reprezentacji (a więc poniekąd jej uosobienie) w sposób najbardziej wyrazisty odzwierciedlał sytuację Polaków. Jego rozbudzone aspiracje nie uzyskiwały ostatecznego spełnienia, jego praca i talent ze względu na warunki, w jakich żył, dały mu jedynie namiastkę prawdziwego sukcesu i życia w „normalnych” warunkach. Był symbolem tragicznego niespełnienia, które odczuwała wówczas większość jego rodaków. I to też był niewątpliwie istotny czynnik, który „przyłgnął” do niego w afektywnie wyrażanej niechęci. Gwizdząc na niego, gwizdano więc, jeszcze nieświadomie, na sytuację zbiorowej egzystencji w komunistycznej Polsce końca dekady lat siedemdziesiątych. Albo, mówiąc jeszcze dosadniej: gwizdano na realny obraz samych siebie.

Jak silnym obiektem zbiorowego utożsamienia się był kapitan narodowej reprezentacji i jak poprzez niego „opowiadano” własne porażki i niespełnienia, pokazały jeszcze wyraźniej Mistrzostwa Świata w Argentynie i przestrzelony przez niego w kluczowym momencie karny. Warto jednak zauważyć, że mecz z Portugalią i reakcja kibiców, chociaż nieświadomiona i chyba wynikająca z nieumiejętności prawidłowego ułożenia obiektu złości i niechęci, była kolejnym po protestach w Ursusie i Radomiu wyrazem sprzeciwu wobec tego, co się wówczas działo w kraju. Ten sprzeciw był jednak o tyle szczególny, że nie był odpowiedzią na konkretne działanie władzy: podwyżkę cen, ograniczenie kolejnych swobód, jeszcze silniejsze uzależnienie od Związku Radzieckiego, gwałtowny wybuch studenckich protestów czy tym podobne, dające się uchwycić zjawiska. Jak starałem się pokazać, manifestacja sprzeciwu na Stadionie Śląskim w Chorzowie była wywołana doświadczeniem egzystencji w określonym politycznym i społecznym systemie jako całości. Była ona gwałtownym, niekontrolowanym wybuchem trudnego do zracjonalizowania afektu, który był wynikiem kontaktu narastających od dawna, sprzecznych i nieznaających skutecznego ujścia zbiorowych uczuć i emocji. Dlatego ten sprzeciw był właściwie projekcją nieokreślonego gniewu, mglistego buntu, który, choć powinien być skierowany przeciwko władzy, w większym stopniu był afektem skierowanym przeciwko samej zbiorowości. Wspólnocie, uwikłanej tak samo, jak obserwowany przez nią piłkarz, w ideologię, której coraz bardziej sama nie akceptowała, ale pozwalała się jej manipulować i wykorzystywać. Mówiąc bardziej metaforycznie: wspólnocie, której czasem, jak Deynie, udało się strzelić pięknego gola, ale której cała praca i tak była ostatecznie marnowana przez system. Ten głęboko ukrywany resentyment społeczeństwa do samego siebie

Deyna boleśnie odsłaniał. Znacznie komplikował też obraz kontaktu społeczeństwa z władzą. Cytowany wcześniej Błażej Brzostek zauważa:

Spółeczeństwo polskie było społeczeństwem małych potrzeb, chcącym zaspokajać mały apetyt – bez jego wzrastania. Gdy w grudniu 1970 r. ten mały apetyt został zagrożony, nastąpił wybuch. Potem ekipa Gierka uczyniła swym celem właśnie wzbudzenie społecznych aspiracji, widząc w nich siłę zdolną pchnąć kraj do przodu. Cechy systemu sprawiły jednak, że rozbudzone nadzieje i apetyty zawisły po kilku latach w próżni: niewydolne państwo nie mogło im sprostać. Dopiero wtedy społeczeństwo zaczęło się buntować w sposób zagrażający ustrojowi (Brzostek, 1998, s. 37).

Zanim jednak do tego – tak wyraźnego i zbudowanego na prostej opozycji władza kontra społeczeństwo – buntu doszło, potrzebne było wydarzenie, które jednocześnie rozładowałoby wstydlive, niewygodne afekty i pozwoliło ukryć ich rzeczywiste przyczyny.

3.

Jak starałem się pokazać, sport może być przestrzenią złożonego kontaktu różnych politycznych podmiotów, rozgrywających między sobą relacje władzy i podporządkowania. Może być także miejscem zetknięcia się praktyk i działań, które zaburzają binarny charakter tych relacji; polem odkrywania niewidocznych gdzie indziej napięć i konfliktów a także przekształcania ich w społeczną energię, wzbogacającą sferę publiczną, często o elementy autorefleksyjne. W prezentowanym przeze mnie ujęciu wydarzenia sportowe mogły służyć wyrażaniu i ustanawianiu złożonych konstruktów, syntetyzujących zbiorowe doświadczenia, sposoby myślenia i działania, emocje czy ideologie.

W okresie PRL sport bardzo często pełnił taką właśnie funkcję i przez to wymykał się prostym kategoryzacji. Nie był ani nieznaczącą ucieczką od rzeczywistości, ani wyłącznie upolitycznionym środkiem propagandy czy narzędziem dyscyplinowania jednostki w ramach wychowywania „nowego socjalistycznego człowieka” (zob.: Mazur, 2009, s. 527-534). Stanowił raczej obszar, w którym relacje władzy i zakres publicznej aktywności były za każdym razem negocjowane i na nowo ustanawiane; gdzie dochodziło do kontaktu i spotkania rozdzielonych w innych przestrzeniach grup, klas, politycznych i kulturowych porządków. Spojrzenie na historię tamtego okresu przez pryzmat tak rozumianych wydarzeń sportowych pozwala więc na nieco inny ogląd dynamiki politycznych i społecznych przemian czy sposobu kształtowania zbiorowej świadomości tamtego czasu. Tym bardziej że kulturowy aspekt funkcjonowania sportu w PRL jest właściwie niezbadany, zwłaszcza przy użyciu wypracowanych przez humanistykę w ostatnich latach narzędzi metodologicznych⁵. Dlatego położenie nacisku na afektywny i wydarzeniowy charakter przedstawień sportowych, będących zarówno częścią szerszego kulturowego kontekstu, jak tenże kontekst

dynamicznie kształtujących, pozwala na zaburzenie ustalonych chronologii, utartych interpretacji faktów czy ugruntowanych przekonań o tamtej epoce. Nie dotyczy to, oczywiście, tylko Polski drugiej połowy XX wieku. Zaprezentowana tutaj perspektywa postrzegania wydarzeń sportowych pozwala przededefiniować ich ogólnie rozumianą polityczną funkcję oraz konstruowane przez nie pole społecznej aktywności. Szukanie w sporcie tych momentów czy wydarzeń, które uruchamiają złożony proces inicjowania kontaktu rozmaitych heterogenicznych, niewidocznych w innych obszarach życia społecznego sił, grup, praktyk czy działań pozwala, jak starałem się pokazać, wykroczyć poza traktowanie sportu jako bezpośredniego przeniesienia i powtórzenia ustanowionych poza stadionem procesów społecznych i systemów ideologicznych (zob.: Sowa, Wolański, 2017; Czuba, Drożdża, Myszkowski, 2012). Owszem, sport bywa często mechanizmem władzy utrwalającym utarte podziały, podtrzymującym anachroniczne stereotypy czy wzmacniającym szkodliwe narodowe resentymenty, ale równie często staje się przestrzenią oporu i emancypacji wobec rządzących nim szerszych i odgórnych politycznych czy ekonomicznych procesów. Jednak zazwyczaj wymyka się tej binarnej logice, gdyż konstruowana przez przedstawienia sportowe sfera publiczna rozszerza się o afektywne, nieprzewidywalne i rzadko dające się uchwycić w oderwaniu od swojej wydarzeniowej dynamiki kulturowe scenariusze działań niemieszczących się w jej odgórnie ustanawianych, dyskursywnych i racjonalnych ramach. ■

¹ To również raczej nie jest prawdą – w czasie tego etapu nie zdarzyła się ani jedna ucieczka, w której prowadziłby kolarz radziecki.

² Zaznaczyć też trzeba, że w jakiś sposób na rewolucyjną atmosferę tamtego czasu w Polsce musiały wpływać również wydarzenia mające miejsce w sąsiedniej Czechosłowacji, która była współorganizatorem Wyścigu. Choć nie można mówić tutaj o bezpośrednich działaniach (nie istniała wtedy tradycja jeżdżenia za kolarzami, obecność kibiców czechosłowackich na Stadionie X-lecia była więc raczej niewielka), to kontakt z kolarzami zza naszej południowej granicy niewątpliwie przypominał o dysydenckim, reformatorskim ruchu przemian, zainicjowanym wówczas w tym kraju. Jeśli chodzi o Wyścig Pokoju, to dużo poważniejsze reperkusje Praskiej Wiosny miały miejsce w trakcie jego kolejnej edycji. Czechosłowacy na znak protestu zrezygnowali z roli współorganizatora i w 1969 roku trasa Wyścigu Pokoju przebiegała niemal wyłącznie przez terytorium Polski i NRD. Niemal, bo po gorączkowych negocjacjach organizatorom udało się symbolicznie przeprowadzić kolarzy przez Czechosłowację podczas 6 etapu, prowadzącego z Wałbrzycha do Wrocławia. Tych kilkadziesiąt kilometrów stało się jednak okazją dla Czechosłowaków do spektakularnych manifestacji przeciwko wkroczeniu wojsk Układu Warszawskiego do ich kraju – pod koła wyścigowej kolumny sypano gwoździe i szkło, a stojący na trasie wyścigu kibice pokazywali przejeżdżającym sędziom i organizatorom nagie pośladki. Do dokładniejszego przebadania z pewnością pozostaje kwestia wpływu, jaki te wydarzenia wywarły na polskich kibiców i ich odbiór tamtej edycji Wyścigu, a także, czy miały miejsce jakiejkolwiek gesty solidarności z protestującymi Czechosłowakami.

³ Niektóre źródła wskazują, że były to nawet największe, jeśli chodzi o liczebność, starcia z Milicją w PRL. Miało w nich zostać rannych nawet ponad sto osób, całe zaś zdarzenie trwało około dwudziestu godzin (zob.: *Dramatyczny finał...*, 2001).

⁴ Szerzej o przemianie, dekonstrukcji tego obrazu oraz roli jaką odgrywała w nim postać kapitana naszej reprezentacji po nieudanych dla nas Mistrzostwach Świata w Argentynie pisałem w: Papuczys, 2017, s. 234-242. Przyglądam się w tym tekście, między innymi, sposobowi, w jaki mit Deyny ulegał rozpadowi (zwłaszcza po niestrzelonym w kluczowym meczu tamtych mistrzostw karnym) oraz jak wiązało się to z mentalnymi przemianami jakim podlegało polskie społeczeństwo na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

⁵ Istnieją oczywiście artykuły zajmujące się poszczególnymi aspektami sportu w tym okresie, w szerszym zaś kontekście metodologii badań nad sportem w Polsce bardzo prężnie rozwijane są na gruncie socjologii, zob. np.: Kossakowski, 2017; Socjologia..., 2017. Chodzi mi jednak o brak prac kulturoznawczych, które sport okresu Polski Ludowej badały jako istotny czynnik kulturowych przemian kształtujących codzienną egzystencję i praktyki ówczesnego społeczeństwa. Jedyłą znaną mi pracę spełniającą ten postulat jest książka Marty Kurkowskiej-Budzan i Marcina Stasiaka (zob. Kurkowska-Budzan; Stasiak, 2016)) która bardzo dobrze pokazuje, jak ważny dla kształtowania obyczajowości i sposobu życia obywateli PRL był sport zarówno w jego wymiarze widowiskowym jak i w formie instytucjonalnie organizowanej praktyki. Nie omawiam tej pracy szerzej nie tylko ze względu na brak miejsca, ale również dlatego, że wspomniani wyżej autorzy skupiają się w większości na kulturowym oddziaływaniu sportu we wsiach i małych miasteczkach, co znajduje się poza tematem moich rozważań.

Bibliografia:

A jednak Polacy najlepsi, „Trybuna Ludu”, 25 V 1968 nr 143.

Ahmed, Sara, *The cultural politics of emotion*, Edinburgh University Press, Edynburg 2004.

Bazyłow, Krzysztof., *Dokopiem tej Portugalii*, „Przegląd Sportowy” 2 XI 1977 nr 212.

Bołba, Wiktor, *Deyna. Geniusz futbolu, książkę nocy*, The Facto, Warszawa 2014.

Brzostek, Błażej, *Życie codzienne w przeddzień Marca* [w:] *Marzec 1968 trzydzieści lat później. Tom I: referaty*, red. M. Kula, P. Osęka, M. Zaremba, PWN, Warszawa 1998.

Burska, Lidia, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, Ebook format MOBI.

Czubaj, Mariusz.; Drozda, Jacek; Myszkowski, Jakub, *Postfutbol. Antropologia piłki nożnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Warszawa 2012.

Dramatyczny finał Wyścigu Pokoju, „Biuletyn historyczny IPN” nr 8/2001, dostępny online <https://ipn.gov.pl/obep-warszawa/publikacje-internetowe-obep/dramatyczny-final-wyscigu-pokoju> [dostęp: 6 VIII 2018].

Dudek, Antoni; Marszałkowski, Tomasz, *Walki uliczne w PRL*, GEO, Kraków 1999.

Echa Skandalu, „Trybuna Ludu”, 26 V 1968 nr 144.

Entuzjizm, szowinizm i balagan, „Sztandar Młodych” 25-26 V 1968 nr 125.

Gowarzewski, Andrzej, *Encyklopedia piłkarska Fuji. Białoczerwoni. Dzieje reprezentacji Polski 1971-1980. Tom 16*, Wydawnictwo GiA, Katowice 1996.

Górzański, Jerzy, *Złe i dobre dni*, „Sportowiec” 16 XI 1977 nr 46.

Jaroński, Tomasz; Wyrzykowski, Krzysztof, *Rach-ciach-ciach czyli pchamy, pchamy!*, Burda Publishing Polska, Warszawa 2015.

Jeleń, Janusz *Droga wolna do Argentyny!*, „Sport” 2 XI 1977 nr 212.

Kołtoń, Roman, *Deyna, czyli obcy*, Zys i S-ka, Poznań 2014

Kossakowski, Radosław., *Od chuliganów do aktywistów? Polscy kibice i zmiana społeczna*, Universitas, Kraków 2017.

Kurkowska-Budzan, Marta; Stasiak, Marcin, *Stadion na peryferiach*, Universitas, Kraków 2016.

Leder, Andrzej, *Marzec 1968 przez pryzmat rewolucji 1905 roku* [w:] *1968/PRL/Teatr*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Warszawa 2016.

Mazur, Mariusz, *O człowieku tendencyjnym... Obraz nowego człowieka w propagandzie komunistycznej w okresie Polski Ludowej i PRL 1944-1956*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2009.

Mętrak, Krzysztof, *Przecena*, „Kultura” 6 V 1976.

Mrzygłód, Jerzy, *Etap „prawdy” powiedział prawdę!*, „Sport”, 27 V 1968 nr 64.

Największe starcie z milicją w Warszawie, <http://www.ekartkaszawarszawy.pl/kartka/najwieksze-starcie-milicja-warszawie/> [dostęp: 20 VIII 2018].

Nie gwizdać!, „Sportowiec” 22 XI 1977 nr 47.

Papuczys, Jakub, *Rozczarowanie, wstyd i trauma, czyli kulturowy odbiór Mistrzostw Świata w piłce nożnej Argentyna 78'* [w:] *Strach, wstyd, wstyd i inne fobie*, red. M. Czapiga, K. Konarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2017.

Papuczys, Jakub, *Sport inaczej, czyli analiza Wyścigu Pokoju jako przedstawienia kulturowego* [w:] *Wobec kanonu. Problemy metodologiczne*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.

Po meczu Polska-Portugalia, „Przegląd Sportowy”, 2 XI 1977 nr 119.

Po prostu wstyd..., „Przegląd Sportowy”, 27 V 1968 nr 68.

Polska Kronika Filmowa, wydanie z dnia 5 listopada 1977, nr katalogowy: PKF 1977 46a.

Polska Kronika Filmowa, wydanie z 5 V 1968, numer katalogowy: PKF 22B/68, dostępna online: <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/11314> [dostęp: 18 VIII 2018].

Pratt, Mary-Louise, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkulturowanie*, przeł. E. Nowakowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

Socjologia sportu, red. H. Jakubowska, P. Nosal, PWN, Warszawa 2017.

Sowa, Jan; Wolański, Krzysztof, *Sport nie istnieje. Igrzyska w społeczeństwie spektaklu*, W.A.B., Warszawa 2017.

Szczepiek, Stefan, *Ta wspaniała publiczność*, „Piłka Nożna” 31 X 1977 nr 44.

Zaremba, Marcin, *Biedni Polacy 68. Społeczeństwo polskie wobec wydarzeń marcowych w świetle raportów KW i MSW dla kierownictwa PZPR* [w:] *Marzec 1968 trzydzieści lat później. Tom I: referaty*, red. M. Kula, P. Osęka, M. Zaremba, PWN, Warszawa 1998.

KATARZYNA WALIGÓRA (Uniwersytet Jagielloński)

HOMOLOBBY I SPOŁECZNE PARANOJE

Katarzyna Waligóra (katarzynaa.waligora@gmail.com) – doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, autorka książki „*Koń nie jest nowy*”. *O rekwizytach w teatrze* (2017). Zajmuje się badaniem wystąpień kobiet w przestrzeni publicznej. Numer ORCID: 0000-0001-5297-2889.

Abstract: Katarzyna Waligóra, “Homo-Lobby and Social Paranoia” The article presents the discussion instigated by Joanna Szczepkowska’s column *Homo Childhood* in 2013. The author reconstructs certain threads of the dispute, focusing primarily on the belief expressed on that occasion concerning the alleged prevalence of homosexuals in the world of theater. She regards these issues in the context of the parliamentary and media debates, happening more or less concurrently, related to drafting a law proposing the institutionalization of partnerships. The text is an analysis of the concept of the “homosexual lobby” used by both Szczepkowska and parliamentarians. The author attempts to reveal a plexus of affects and fears that provoke the use of this term.

Key words: Szczepkowska; homolobby; homophobia; partnerships; LGBTQ

1.

22 marca 2013 roku na łamach portalu e-teatr.pl ukazał się felieton Joanny Szczepkowskiej zatytułowany *Homo dzieciństwo*. Aktorka wyraziła w nim swoją opinię na temat pozycji osób homoseksualnych w polskim teatrze, określając ich działania mianem lobbingu. Swoje tezy rozwinęła trzy dni później w programie Moniki Olejnik „Kropka nad i”. Dyskusja o rekomym działaniu lobby homoseksualnego w polskim teatrze trwała przez kilka miesięcy, a jej efektem jest kilkadziesiąt publikacji i wypowiedzi. W tym samym niemal czasie w Polsce toczyła się polityczna i medialna debata na temat projektów ustaw o związkach partnerskich. Chciałabym przyjrzeć się wybranym aspektom obu tych dyskusji, żeby zastanowić się nad podobieństwami i różnicami w używanym w nich dyskursie na temat osób homoseksualnych. Interesuje mnie także przyczyna szczególnego poruszenia wywołanego przez sformułowanie „homolobby”.

Joanna Szczepkowska twierdzi, że tekst *Homo dzieciństwo* napisała pod wpływem przypadkowej, ale dramatycznej w przebiegu rozmowy z Grzegorzem Małeckim, który miał się jej zwierzyć z ciężającej na nim środowiskowej presji (Szczepkowska, 2014, s. 389). 23 lutego 2013 roku na łamach pisma „Plus Minus” – dodatku do „Rzeczpospolitej” ukazał się wywiad z nim przeprowadzony przez Roberta Mazurka (*Na scenie ma być mokro i czerwono*, 23 II 2013). Aktor wyraził w nim obszernie swoje zdanie na temat kondycji współczesnego teatru: skrytykował sposób tworzenia tekstu, nazbyt częste wprowadzanie scen, w których występują nadzy aktorzy, produkowanie przedstawień zrozumiałych tylko dla recenzentów oraz nieprzygotowanie reżyserów do pracy. Wyraził także w następujących słowach ubolewanie nad obecnością zbyt wielu osób na próbie:

Małecki: [Dramaturg] wpada zwykle z całą świtą. I tak na małej scenie jest: reżyser, choreograf, ktoś od świateł, dwie dziewczynki, które piszą o reżyserze pracę magisterską, delegaci „Krytyki Politycznej” i koniecznie para gejów, którzy nie wiadomo, czym się zajmują, ale dobrze, żeby byli... (tamże).

Najważniejszą odpowiedzią na wywiad okazał się felieton opublikowany 12 marca 2013 roku na łamach „Przekroju” przez Macieja Nowaka. Tekst zatytułowany *Szczęściem pederasta*, wbrew temu, jak został przeczytany, krytykował przede wszystkim banalność i powtarzalność debaty toczącej się w środowisku teatralnym, posługiwanie się kliszami i mówienie bardziej o wyobrażeniach niż o rzeczywistości polskich scen. Jeden akapit poświęcił Nowak wyrażeniu zdziwienia, że Małecki, chociaż pochodzi z teatralnej rodziny, jest „oburzony, że współczesny teatr opanowały pedały” (Nowak, 11 III 2013). Felieton *Szczęściem pederasta* znalazł się na portalu e-teatr.pl, gdzie mógł być czytany przez wszystkich za darmo. Został także opublikowany przez Macieja Nowaka na Facebooku. I to on miał przysporzyć aktorowi Teatru Narodowego kłopotów, z których zwierzył się Joannie Szczepkowskiej. Małecki odpowiedział zresztą na felieton Nowaka, pięć dni po jego publikacji, listem otwartym zamieszczonym na portalu e-teatr. Felieton uznał za manipulację i wytłumaczył, że słowa o parze gejów obecnych na próbach były jedynie żartem. Aktor zapewnił też, że nie ma w nim cienia niechęci do środowiska gejowskiego (Małecki, 16 III 2013).

2.

Do dyskusji Małeckiego i Nowaka Szczepkowska włączyła się, publikując felieton *Homo dzieciństwo*. Chciałabym poświęcić chwilę uwagi konstrukcji tego tekstu. Chcę jednak zajmować się nie sytuacją Joanny Szczepkowskiej w czasie inicjowania i trwania konfliktu, a raczej praktykami dyskursywnymi, które ujawniły przy okazji tej dyskusji. Ponieważ *Homo dzieciństwo* jest odpowiedzią Maciejowi Nowakowi, zaczyna się i kończy aluzjami do publikacji w „Przekroju”.

Aktorka, chociaż nazywa tekst Nowaka „durną manipulacją”, rezygnuje z pokazania, w jaki sposób owa manipulacja się dokonuje. W swoim tekście nie zajmuje się też przytaczaniem argumentów, które mogłyby poprzeć tezy Małeckiego o kondycji współczesnego teatru (z którymi przede wszystkim polemizował Nowak). Zamiast tego, w odpowiedzi na zdumienie felietonisty, że osoba pochodząca z teatralnej rodziny może dziwić się obecności osób homoseksualnych w teatrze, Szczepkowska postanawia mówić o swoim dzieciństwie. Okazuje się jednak, że jej opowieść (w której pojawia się para gejów w ustabilizowanym, wieloletnim związku, nieszczęśliwie zakochany Andrzejewski i romantyczna para anonimowych homoseksualnych kochanków), jest pretekstem do wypowiedzenia słów, które padają w dalszej części tekstu. Szczepkowska chce zatem udowodnić, że nie jest homofobką, bo przewiduje, że to, co chce powiedzieć, może zostać uznane za homofobiczne. Tak ubezpieczona, przypuszcza atak:

I dlatego właśnie nie daję gejom taryfy ulgowej. Jak wszyscy dzielą się na zdolnych i niezdolnych, na spryciarzy i na ofiary sprytu. Otóż spryciarze z gejowskich środowisk znakomicie żonglują dziś słowem „tolerancja”. I to jest nowość w ich wielowiekowej obecności w sztuce. Spryciarze zręcznie wykorzystują fakt, że świadomość i tolerancja jest w naszym kraju w powijakach. W imię pracy nad świadomością społeczną są w stanie każdy głos krytyczny nazwać homofobią. To czysta manipulacja i przede wszystkim blokowanie prawdziwej, rzetelnej dyskusji (Szczepkowska, 22 III 2013).

W tekście nie padają żadne nazwiska, nie wiemy więc, czy Szczepkowska za spryciarza uważa Macieja Nowaka, czy kogoś innego. Podejrzanie tym samym zostaje rzucone na wszystkich homoseksualistów. W kolejnych słowach aktorka zdaje się jednak powracać do wyjściowego tematu, ponieważ pisze:

Wprowadzanie na widownię rozszepczanych amatorów jest niedopuszczalne dla normalnego aktora, który chce się rozwijać w swoim zawodzie jak z pewnością to jest w przypadku Grzegorza Małeckiego. Geje chcą być widoczni, jako zbiorowość, i widoczni są. I jeśli zachowują się irytująco, to to irytuje (tamże).

Chociaż w późniejszych wypowiedziach (choćby w autobiografii) Szczepkowska uznawała kontrowersyjny fragment wywiadu z Małeckim za żart podany dla lepszego zobrazowania tezy o nadmiernej liczbie osób na próbach, to w felietonie słowa aktora potraktowała dosłownie. Małecki miał zatem skrytykować wprowadzanie na próby gejów niezwiązanych zawodowo z teatrem, którzy chcą być widoczni i zachowują się irytująco. Tekst Szczepkowskiej jest jednak skrajnie nieprecyzyjny. Możliwe więc, że powyższy fragment należy czytać w inny sposób: spryciarze podobni do Macieja Nowaka blokują możliwość krytyki zwyczajów niektórych reżyserów, między innymi zapraszania na próby zbyt wielu obserwatorów amatorów. Jeszcze inna możliwość jest taka, że to homoseksualni reżyserzy zachowują się irytująco, wprowadzając na próby obserwatorów amatorów.

W kolejnym akapicie Szczepkowska wprowadza kontrowersyjny termin lobby homoseksualnego (nazwanego też przez komentatorów „homolobby”):

Nie tylko w Watykanie jest homoseksualny lobbying. I nie tylko kler należy za to ścigać. Gazeta, do której pisuję felietony, bardzo chętnie i pilnie zamieszcza fakty świadczące o lobbingsach homoseksualnych wśród kleru. Spróbuj jednak napisać tekst o takim lobbingu w teatrze. Ja spróbowałam. Tekst został zatrzymany i określony, jako donos. Ja zostałam nazwana szmatą (tamże).

Po publikacji swojego tekstu Szczepkowska wielokrotnie tłumaczyła, że słowa „lobby” nie użyła w negatywnym sensie, a zgodnie z definicją, jako wspieranie się grup interesów. Słowa „i nie tylko kler należy za to ścigać” przeczą jednak

neutralności znaczeniowej użytego pojęcia. Powyższy cytat jest też kolejnym przykładem na nieprecyzyjność wywodu. Sugeruje bowiem, że to redakcja „Gazety Wyborczej”, której aktorka była wówczas felietonistką, nazwała Szczepkowską „szmatą” za napisanie tekstu o lobby homoseksualnym. Artykuł, który ma na myśli aktorka, to prawdopodobnie *Teatr czyli ludzka praca* – tekst nieprzyjęty do druku przez „Gazetę Wyborczą” w 2010 roku, który Szczepkowska zdecydowała się opublikować na portalu e-teatr.pl 15 kwietnia 2013 roku. Nic jednak nie wskazuje na to, by po przedstawieniu tego właśnie tekstu redakcji „Gazety Wyborczej” została przez jej członków nazwana wulgarnymi określeniami. Kiedy Monika Olejnik dopytywała aktorkę, kto i kiedy nazwał ją „szmatą”, okazało się, że Szczepkowskiej chodziło o nieusunięty przez „Gazetę Wyborczą” komentarz internauty pod jednym z jej felietonów („Kropka nad i”, 25 III 2013).

Tekst *Homo dzieciństwo* kończy się następującym fragmentem:

Otóż, jeśli mamy szczerze rozmawiać o prawach gejów do normalnego życia, to zachowujemy się jak w normalnym kraju i dajmy prawo do oceniania gejów też. Dyktat środowisk homoseksualnych musi się spotykać z odporem tak jak pary gejowskie muszą się doczekać praw małżeńskich. I nie trzeba sprawdzać nikogo pod względem preferencji seksualnych, żeby ten dyktat widzieć. Na zebraniu w Teatrze Dramatycznym wybitny homoseksualny reżyser powiedział do mnie – „Będiesz coraz bardziej martwa i coraz bardziej niepotrzebna”. Wierzę mocno, że to się uda, bo ja dzieciństwo spędziłam wśród innych, mniej sprawczych gejów. Nie udało się jednak odebrać ostrości widzenia, ani gejom praw do traktowania ich równorzędnie. Test Macieja Nowaka jest po prostu durną manipulacją, bez względu na to, jak wielkim jest on pederastą (Szczepkowska, 22 III 2013).

Szczepkowska przyznaje, że chciałaby, żeby geje mogli być oceniani, co ma być przejawem normalnego życia. Aktorka nie wprowadza jednak rozróżnienia między krytykowaniem osoby homoseksualnej za działania niepowiązane z jej seksualnością a krytykowaniem jej za tożsamość seksualną. Dalej ponownie wraca do tematu teatru i stwierdza, że panuje w nim dyktat środowisk homoseksualnych. Kolejne zdanie odwołuje się do sporu Szczepkowskiej z Krystianem Lupą. Konflikt aktorki z tym reżyserem rozpoczął się w 2010 roku, kiedy, w czasie premiery spektaklu *Persona. Ciało Simone*, pokazała nagie pośladki. Ten nieskonsultowany z nikim gest był, w jej przekonaniu, wyrazem sprzeciwu wobec metod pracy Lupy. Reżyser, oburzony niesubordynacją aktorki, po tygodniu zastąpił ją w przedstawieniu Mają Ostaszewską. Konflikt pomiędzy Lupą i Szczepkowską częściowo toczył się na forum publicznym, bo oboje udzielali wywiadów, pisali oświadczenia i komentowali nawzajem swoje wypowiedzi. Głos w sporze zabrali też liczni dziennikarze i przedstawiciele środowiska teatralnego, opowiadając się albo po stronie Szczepkowskiej, albo Lupy. Wydarzenia w Teatrze Dramatycznym z pewnością

miały istotny wpływ na wybuch afery wokół homolobby, bo Szczepkowska, o czym opowiada w autobiografii, po 2010 roku zaczęła czuć się wykluczana z życia kulturalnego. Konflikt z Lupą, którego echa do 2013 roku już nieco przygasły, miał bardzo złożony charakter i jego omówieniu należałoby poświęcić osobny artykuł. Tutaj chciałabym tylko zaznaczyć, że Szczepkowska sama otworzyła drogę do interpretowania tekstu o homolobby jako kolejnego ataku na reżysera. Innych dowodów na władzę gejów w teatrze aktorka nie podaje, nie ujawnia też żadnych nazwisk. Tekst kończy się ponownym odniesieniem do felietonu Nowaka, choć nie wiadomo, jaki ma on związek z wydarzeniami w Teatrze Dramatycznym. Swoje tezy Szczepkowska podtrzymała w telewizyjnej rozmowie z Moniką Olejnik. Występ w „Kropce nad i” zapewnił Szczepkowskiej już nie branżowy, a ogólnopolski rozgłos („Kropka nad i”, 25 III 2013).

3.

Na krytykę za powyższe wypowiedzi Joanna Szczepkowska niezmiennie reagowała zdziwieniem. Uznawała też, że liczba głosów potępiających jej diagnozy jest najlepszym dowodem na działanie gejowskiego lobby. Tymczasem publikacja felietonu nie nastąpiła w momencie przypadkowym. W 2013 roku temat praw osób homoseksualnych był żywo obecny w debacie publicznej ze względu na konstelację partii zasiadających w parlamencie, która, zdaniem wielu, stwarzała możliwość zmiany prawnego statusu par nieheteronormatywnych. W latach 2011-2015, kiedy władzę dzierżyła koalicja Platformy Obywatelskiej i Polskiego Stronnictwa Ludowego, a na czele rządu stał Donald Tusk, czterokrotnie głosowano nad różnymi projektami ustaw o związkach partnerskich, które postulowały częściowe uznanie praw osób homoseksualnych pozostających w relacjach ze stałym partnerem bądź partnerką. Związki partnerskie, w myśl proponowanych ustaw, nie miały być równe małżeństwom heteroseksualnym. Stosunkowo najwięcej udało się osiągnąć za pierwszym razem, kiedy w sejmie tego samego dnia – 25 stycznia 2013 roku – czytano trzy projekty ustaw. Dwa z nich napisały wspólnie Sojusz Lewicy Demokratycznej i Ruch Palikota, trzeci przygotował poseł Artur Dunin z Platformy Obywatelskiej. Projekt Dunina, który miał największe szanse, był najbardziej zachowawczy – przewidywał nie tyle związki partnerskie, ile możliwość zawarcia umowy cywilnej z ograniczonymi prawami partnerów (Siedlecka, 17 XII 2014). Gdyby ta ustawa weszła w życie, osoby homoseksualne nie miałyby możliwości wspólnego rozliczania podatków, objęcia partnera/partnerki ubezpieczeniem zdrowotnym, zmieniania nazwiska po zawarciu związku, pobierania zasiłku opiekuńczego z tytułu opieki nad chorym partnerem/partnerką, renty czy odszkodowania po śmierci partnera/partnerki (*Trzy projekty...*, 24 I 2013). Nie wspominając już o, nieprzewidzianym przez żaden z projektów, prawie do adopcji dzieci. Najważniejsze postulaty wysuwane przez ruchy LGBTQ+ projekt Dunina realizował jedynie w zakresie przyznania prawa do otrzymania informacji o stanie zdrowia partnera przebywającego w szpitalu, do otrzymania jego zwłok w celu dokonania

pochówku i do dziedziczenia po nim majątku. Wszystkie propozycje zakładały, że związek partnerski, inaczej niż małżeństwo, będzie można rozwiązać za zgodą obu stron bez udziału sądu.

W 2013 roku losy projektów tych ustaw, szczególnie tej przygotowanej przez posła największej partii rządzącej, nie były przesądzone. Czołowi politycy Platformy Obywatelskiej (jak Donald Tusk, Ewa Kopacz czy Joanna Kluzik-Rostkowska) wyrażali nadzieję, że projekty zostaną skierowane do prac w komisjach sejmowych, choć jednocześnie zapewniali, że nie zamierzają wprowadzać dyscypliny partyjnej na żadne z trzech głosowań. W partii jasne stanowisko zajęło skrzydło konserwatywne (z Jarosławem Gowinem na czele), sprzeciwiające się związkom partnerskim. Przed głosowaniem kalkulowano jednak, że zdecydowanych konserwatystów w Platformie Obywatelskiej jest około czterdziestu, co wciąż dawałoby szansę proponowanym projektom. Ale choć szacunki niewiele różniły się od prawdy (przeciw skierowaniu projektu Dunina do dalszych prac głosowało czterdziestu sześciu posłów Platformy Obywatelskiej), to nie uwzględniały one możliwości, że sześciu posłów PO nie weźmie udziału w głosowaniu, a ośmiu wstrzyma się od głosu (*Trzy pomysły...*, 24 I 2013). W ten sposób wszystkie trzy projekty zostały odrzucone przez sejm w pierwszym czytaniu, choć projekt Dunina przepadł większością jedynie siedemnastu głosów.

Długą debatę parlamentarną (pierwszą i, jak dotąd, jedyną na ten temat w historii polskiego prawodawstwa¹) chciałabym wykorzystać do przyjrzenia się temu, jak wygląda dyskurs na temat osób homoseksualnych w Polsce. Wystąpienia posłów i posłanek traktuję tu jako reprezentatywne, pamiętając cały czas, że ich dyskusja toczy się na forum publicznym i w miejscu, które (przynajmniej w teorii) zakłada formułowanie wypowiedzi w sposób adekwatny do jego powagi. Na wstępie trzeba stwierdzić, że debata miała charakter niemerytoryczny. Większość posłów odwoływała się do swoich przekonań światopoglądowych, a nie do argumentów prawnych. Osoby homoseksualne przez znaczną część przemawiających były natomiast uznawane nie za wyborców i równorzędnych obywateli, lecz za grupę odseparowaną od reszty społeczeństwa i wysuwającą bezzasadne roszczenia. Z tego powodu kilku posłów wyraziło przekonanie, że debata o ich prawach to jedynie temat zastępczy, który odciąga uwagę wyborców od poważnych problemów nierozwiązanych przez rządzące partie.

W książce *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality* Sara Ahmed analizuje sposób, w jaki konstruowana jest figura obcego (Ahmed, 2000). Chociaż badaczka zajmuje się w tej publikacji niemal wyłącznie odmiennością rasową lub etniczną, uważam, że jej uwagi są pomocne w opisie sytuacji społeczności LGBTQ+ w Polsce. Ahmed wychodzi z założenia, że obcy to nie jakiekolwiek ciało, którego nie znamy lub nie umiemy rozpoznać, a ciało konkretne, które już zostało rozpoznane jako obce. O tym, kogo należy się bać, poucza nas dyskurs obcego jako zagrożenia (*stranger danger*). Ahmed stawia tezę, że umiejętność rozpoznawania innych jest kluczowa w konstruowaniu własnej podmiotowości.

To rozpoznawanie oparte jest na ekonomii wizualnej – zakłada rozróżnianie swojskich innych od obcych po sposobie, w jaki jawią się oni podmiotowi. Obcy są nam zatem niezbędni, żebyśmy wiedzieli, kim sami jesteśmy. W dyskurs obcego jako zagrożenia wpisana jest paranoiczna podwójność: figura obcego uosabia to, co musi zostać wykluczone z czystej przestrzeni wspólnoty i z życia obywateli, ale z drugiej strony przestrzeń wspólnoty wytwarza się i określa dzięki dostrzeżeniu zagrożenia dla jej dobrobytu i zdrowia moralnego, jakie stanowią obcy. A więc obcy, który jest dla niej zagrożeniem, jest jednocześnie niezbędny do jej istnienia (tamże, s. 22). Ahmed zauważa, że warunkiem zapewnienia sobie bezpieczeństwa jest podejrzliwość – bezpieczny podmiot to ten, który zawsze czujnie wypatruje obcego, bo wie, że ten może cziąć się tuż za rogiem. To również podmiot, który raczej podejrzewa niż jest podejrzewany (tamże, s. 33).

Mechanizm, jaki opisuje Ahmed, jest dość oczywisty, ale mimo swojej prostoty z powodzeniem działa w dyskursie posłów i posłanek, wywołując poważne konsekwencje. Groźnym obcym staje się homoseksualista, który chce zarówno zniszczyć usankcjonowany porządek moralny, jak zmusić praworządnych obywateli do ponoszenia znacznego wysiłku finansowego na jego utrzymanie. Celem tak budowanej retoryki jest nie tylko napiętnowanie gejów i lesbijek, ale przede wszystkim użycie jej do stworzenia wizji „zdrowej” wspólnoty narodowej, dla której homoseksualizm jest jedynie aberracją. Te kwestie pojawiają się już w początkowych wystąpieniach trojga parlamentarzystów (Krystyny Pawłowicz, Tadeusza Woźniaka i Franciszka Stefaniuka), którzy w imieniu swoich klubów poselskich (Prawa i Sprawiedliwości, Solidarnej Polski oraz Polskiego Stronnictwa Ludowego) wnioskowali o odrzucenie ustaw w pierwszym czytaniu. Krystyna Pawłowicz mówiła, że:

Spółczesność nie może jednak fundować „słodkiego życia” nietrwałym, jałowym związkom osób, z których nie ma ono żadnego pożytku, tylko ze względu na łączącą je więź seksualną (Sprawozdanie stenograficzne..., 24 I 2013, s. 164).

I dodawała:

Projekty zmieniają też naturalny, biologiczny sens zwrotu „wspólne pożycie”, oznaczającego m.in. więź fizyczną, seksualną między kobietą i mężczyzną – tylko między nimi. Zwrot „wspólne pożycie” odnoszony w projektach do układów homo nie ma sensu, gdyż w tych relacjach nie ma żadnego „pożycia”. W tych układach jest co najwyżej tylko jałowe „użycie” drugiego człowieka traktowanego jak przedmiot (tamże).

Franciszek Stefaniuk mówił natomiast:

Kierujemy się ideową linią naszej formacji, nad którą pracujemy, linią przyszłości, zdrowego społeczeństwa. Jeżeli ma miejsce rozpad i upadek moralny społeczeństwa, to nie znaczący, że mamy temu ustępować. (tamże, s. 168).

Podobny pogląd wyraził Tadeusz Woźniak:

Homoseksualizm od wieków uważa się za poważne zepsucie, a akty homoseksualne z samej swojej wewnętrznej natury za nieuporządkowane i niezgodne z prawem naturalnym, mimo że zjawisko to występuje w różnych kulturach na przestrzeni dziejów. Propagatorzy homoseksualizmu podjęli podstępny próbę zrównania związków homoseksualnych ze związkami heteroseksualnymi (tamże, s. 170).

Podjętą przez Pawłowicz kwestię rzekomego finansowego obciążenia państwa przez związki partnerskie poruszali także inni posłowie. Na przykład w wystąpieniu Artura Górskiego geje i lesbijki zostali opisani jako wyłudzacze ulg podatkowych:

Nie może być tak, że dwóch gości łączy się w parę, by płacić mniejsze podatki oraz korzystać z innych uprawnień i przywilejów przysługujących małżeństwu i rodzinie (tamże, s. 175).

Także odwoływanie się do moralności i prawa naturalnego było częste wśród przemawiających. Waldemar Andzel mówił wprost: „Tego typu projektami ustaw o związkach partnerskich chcecie zniszczyć państwo, doprowadzić do jego moralnego upadku” (tamże, s. 183). A Piotr van der Coghen dodawał nieco łagodniej: „Prywatnie mogę im [gejom i lesbijkom] tylko współczuć, że ich tak inna seksualność wzięła górę nad przyjętym w tym kraju od wieków obyczajem” (tamże, s. 185). Polscy parlamentarzyści opisują homoseksualistów jako byty abstrakcyjne, ignorując fakt, że przedstawiciele społeczności LGBTQ+ zasiedli w dniu debaty na galerii Sejmowej, by przysłuchiwać się obradom.

Za pomocą przytoczonych powyżej opisów posłowie i posłanki próbowali wytworzyć obraz spokojnej wspólnoty, żyjącej harmonijnie, przestrzegającej obyczajów i praw naturalnych, napastowanej przez domagających się przywilejów obcych, a więc produkowali dyskurs obcego jako zagrożenia. Jednak najmocniejszy argument stosowany przez przeciwników ustawy odwoływał się do konieczności ochrony dzieci. Ahmed także zauważa, że figura dziecka katalizuje społeczne lęki, dlatego „niewinność i czystość dziecka staje się kwestią społecznej i narodowej odpowiedzialności” (Ahmed, 2000, s. 35). Z tego powodu, chociaż żaden z projektów ustaw o związkach partnerskich nie dopuszczał adopcji dzieci, posłowie starali się podsycić lęk przed taką możliwością. Anna Sobecka mówiła na przykład:

Brak dwubiegunowości płciowej stwarza przeszkody w normalnym rozwoju dzieci włączonych w takie związki. [...] Stawiając związki homoseksualne na tej samej płaszczyźnie prawnej co małżeństwo albo rodzina, państwo działa arbitralnie i wchodzi w konflikt z prawem naturalnym i pełnym rozwojem człowieka (Sprawozdanie stenograficzne..., 24 I 2013, s. 176).

John Godson stwierdzał, że projekt ustawy to „początek próby legalizacji małżeństw homoseksualnych, a za jakiś czas

nastąpi próba legalizowania adopcji dzieci przez związki gejowskie” (tamże, s. 179). Marian Cycoń pytał natomiast:

Czy projektodawca nie obawia się, że projekt może skutkować zakwestionowaniem ładu społecznego i moralnego poprzez zmarginalizowanie małżeństwa i opierającej się na nim rodziny i czy nie będzie stanowił w konsekwencji zagrożenia dla wychowania i rozwoju dzieci, którym rodzina zapewnia optymalne warunki życia? (tamże, s. 177)

Adopcja dzieci przez pary homoseksualne była tak przerażającą wizją, że nawet wspierająca projekt Joanna Kluzik-Rostkowska z Platformy Obywatelskiej czuła się w obowiązku zapewnić, że:

Projekt Platformy Obywatelskiej daje gwarancję – i Platforma Obywatelska jest tutaj gwarancją – że wszelkie ekstremizmy, które pojawiłyby się czy pojawiają się w tej dziedzinie, jaką są projekty ustaw o związkach partnerskich, zostaną przycięte. Bo, powtórzę jeszcze raz, związki partnerskie – tak, ale pod warunkiem, że nie wkraczają na pole zarezerwowane dla małżeństwa (tamże, s. 163).

Fakt, że debata parlamentarna odzwierciedlała (choć też zapewne kształtowała) nastroje i lęki społeczne, potwierdza badanie sondażowe, opublikowane w lutym 2013 roku przez Centrum Badania Opinii Społecznej. Według tego raportu, tylko dwanaście procent ankietowanych uznało homoseksualizm za coś normalnego, choć ponad połowa (pięćdziesiąt siedem procent) uznała, że należy go tolerować. Tolerancja nie oznacza jednak prawa do publicznego pokazywania swojej tożsamości seksualnej (sześćdziesiąt trzy procent odpowiedzi negatywnych w tej sprawie, trzydzieści pozytywnych), prawa do zawierania związków małżeńskich (sześćdziesiąt osiem procent negatywnych odpowiedzi, dwadzieścia sześć procent pozytywnych) ani, tym bardziej, prawa do adopcji dzieci (osiemdziesiąt siedem procent głosów na „nie”, osiem procent głosów na „tak”). Aż osiemdziesiąt trzy procent Polaków chciało natomiast w tamtym czasie legalizacji heteroseksualnych związków partnerskich, przy zaledwie trzydziestotrzyprocentowym poparciu dla takich samych związków homoseksualnych. Poglądy Polaków i tak uległy liberalizacji w stosunku do badania przeprowadzanego dwa lata wcześniej, przy okazji próby wprowadzenia analogicznej ustawy (*Stosunek do praw...*, 2013).

4.

Wśród licznych komentarzy po debacie parlamentarnej jedną z najgłośniejszych i najważniejszych dla sprawy Szczepkowskiej (ze względu na korelację czasową) była wypowiedź Lecha Wałęsy. Były prezydent 1 marca 2013 roku był gościem Grzegorza Kajdanowicza w programie „Fakty po Faktach”. Poproszony o komentarz w sprawie ustawy o związkach partnerskich, przedstawił swoją koncepcję demokracji, w której każdy powinien dostawać przestrzeń

do publicznej ekspresji własnych poglądów, wyznaczaną zgodnie z liczebnością grupy, którą reprezentuje. Kierując się tą logiką, Wałęsa stwierdził, że gdyby homoseksualista został wybrany do parlamentu, to, jako przedstawiciel mniejszości, powinien zasiadać w ostatniej ławie „albo nawet za murem” (por. „Fakty po Faktach”, 1 III 2013). Tekst Szczepkowskiej – ku oburzeniu autorki – porównany z wypowiedzią Wałęsy, umiejętnie rozgrywał homofobiczne nastroje. Najbardziej wyraźnym na to dowodem jest użycie określenia „homoseksualny lobbing”, o którym mówiono także w debacie parlamentarnej. Najpierw poseł Artur Górski z Prawa i Sprawiedliwości powiedział, że „środowiska gejowskie wylobbowały w Sejmie zniesienie zakazu pełnienia przez homoseksualistów funkcji rodziców zastępczych oraz prowadzenia rodzinnych domów dziecka” (Sprawozdanie stenograficzne..., 24 I 2013, s. 175). Następnie Robert Telus, także z Prawa i Sprawiedliwości, stwierdził, że w Polsce i w Sejmie „lobby homoseksualne jest coraz silniejsze” (tamże, s. 186). Dowodem na to miałyby być uchwalenie dwóch ustaw, rzekomo uderzających w rodzinę. Pierwsza dotyczyła obowiązku honorowania w Polsce małżeństw homoseksualnych zawartych za granicą. Nie wiadomo natomiast, jaką drugą ustawę miał na myśli Telus, bo czas jego wystąpienia dobiegł końca i marszałek odebrał mu głos. O lobby homoseksualnym miał też mówić Jarosław Jagiełło, poseł niezrzeszony, który jednak nie wygłosił swojego wystąpienia (ale zostało ono włączone do stenogramu z obrad w końcowej części). Jagiełło chciał apelować do parlamentarzystów o nieuleganie „marginalnemu lobby, ale i wielkim, wpływowym, stojącym za nim siłom kierującym się dogmatami skrajnie lewicowej ideologii” (tamże, s. 216).

Eve Kosofsky Sedgwick w książce *Between Men* przekonująco pokazuje, że celem wzbudzania lęku przed homoseksualizmem (homoseksualnej paniki – używając terminu badaczki), kształtowanego przez paranoiczne, sporadyczne i niejasne zarzuty, oskarżenia czy ataki, jest regulowanie zachowań heteroseksualnej większości poprzez opresjonowanie określonej grupy. Zdaniem Sedgwick, możliwość dojścia do nagłych i niespodziewanych represji oddziałuje nie tylko na homoseksualnych mężczyzn, którzy nie wiedzą, kiedy spodziewać się agresji, ale pozwala na kontrolowanie wszystkich innych typów więzi istniejących między mężczyznami. Wytwarza bowiem przestrzeń niepewności, w której żaden mężczyzna nie jest w stanie udowodnić, że więź, którą utrzymuje z innym mężczyzną, nie ma natury homoseksualnej. Relatywnie mała dawka przemocy skierowana na określoną grupę pozwala w ten sposób oddziaływać także na tych, którzy do niej nie należą, co z perspektywy społecznej kontroli jest bardzo opłacalne (Sedgwick, 1985). Mówienie o istnieniu tak zwanego lobby homoseksualnego można uznać za modelowy przykład wytwarzania paranoicznych lęków poprzez rzucanie niejasnych oskarżeń. W homoseksualnej panice należy, moim zdaniem, widzieć najmocniejszy punkt dyskursu obcego jako zagrożenia, bo prowadzi ona do szybkiej konsolidacji wspólnoty skupionej na potwierdzaniu własnej heteronormatywności i szukaniu ukrytych homoseksualnych obcych.

Szczepkowska wielokrotnie starała się wyjaśniać, że używając sformułowania „lobby homoseksualne”, nie miała niczego złego na myśli. Lobbying to przecież tylko wspieranie interesów określonej grupy. Jednak to słowo w kontekście osób homoseksualnych nie ma tak niewinnego znaczenia. W książce *Rykoszetem. Rzecz o płci, seksualności i narodzie*, wydanej po raz pierwszy w 2008 roku, Agnieszka Graff poświęciła rozdział związkowi antysemityzmu z homofobią i w tym kontekście krótko omówiła także termin „lobby homoseksualne”. Jako źródło wskazała opublikowany w 2005 roku na łamach „Rzeczypospolitej” tekst eurodeputowanego z listy Prawa i Sprawiedliwości, Wojciecha Roszkowskiego², który miał użyć tego pojęcia. Ale interesujący mnie termin z pewnością jest znacznie starszy, bo, na przykład, w trzecim odcinku serialu *Ekstradycja* (z roku 1995) mówi się o „pedalskim lobby”, które wywiera naciski w świecie biznesu. Graff w swojej książce wskazuje, że słowo „lobby” w języku polskim funkcjonuje inaczej niż w angielskim czy francuskim, gdzie oznacza jeden z elementów demokracji. W Polsce sformułowanie to kojarzy się z głęboko zakorzenionym w mentalności antysemickim terminem „lobby żydowskie” używanym jako synonim spisku (Graff, 2008, s. 117). „Wyjątkowo łatwo zatem od sensu neutralnego przejść do insynuacji czy wręcz oskarżenia. To właśnie atmosfera niedopowiedzenia, zawoalowanej groźby, sprawia, że robi się duszno i lepko” – komentuje Graff (tamże).

W dyskusji o homolobby w teatrze także dostrzeżono powiązanie z kliszą antysemicką. Połączenie to umacniało się tym bardziej, że tekst Szczepkowskiej często był omawiany wspólnie z cytowaną wypowiedzią Wałęsy o konieczności usadzenia gejów w ostatniej ławie sejmu (często określaną jako projekt getta ławkowego dla homoseksualistów). W wywiadzie opublikowanym na łamach „Gazety Wyborczej Opole” do tej kwestii odniosła się dr Marzanna Pogorzelska z Uniwersytetu Opolskiego:

W dyskusji o dyskryminacji nazywa się [to] judaizacją geja. Nietolerancja wobec osób homoseksualnych przebiega w podobny sposób, jak kiedyś antysemityzm. Dziś już nie bardzo można powiedzieć, że Żyd to ten, który jest wszystkiemu winien, więc jego miejsce zastępuje gej (*Judaizacja geja*, 29 III 2013).

Dla Joanny Szczepkowskiej porównanie jej słów do wypowiedzi antysemickich było szczególnie oburzające. Do wywiadu z Marzanną Pogorzelską odnosiła się wielokrotnie, uznając interpretację doktorki za skandaliczną i nieuzasadnioną (por. np. „Hala odlotów”, 11 IV 2013).

5.

Chociaż uwagi Graff i Pogorzelskiej wydają mi się trafne, a za źródło sformułowania „lobby homoseksualne” rzeczywiście można uznać antysemicką kliszę użytą w odniesieniu do innej grupy, sądzę, że kariera tego terminu ma jeszcze inną przyczynę. Chciałabym to wyjaśnić na przykładzie jednego wątku z dyskusji o homolobby w teatrze.

Reakcje na tekst Szczepkowskiej były, oczywiście, bardzo różne i nie brakowało w nich merytorycznych argumentów przeciwko retoryce używanej przez aktorkę. Część polemistów zastosowała strategię wyśmiania³. Podobnie jak w przypadku debaty parlamentarnej, wielu wyraziło przekonanie, że dyskusja o homoseksualistach to jedynie temat zastępczy, podejmowany ze względu na dużą atrakcyjność medialną. Najbardziej interesujący wydaje mi się jednak stale powracający wątek szczególnie licznej reprezentacji homoseksualistów w teatrze oraz ich wzajemnego wspierania się. Polemiści Szczepkowskiej często czuli się w obowiązku wyjaśnić tę kwestię. Małgorzata Braunek mówiła między innymi:

Homoseksualiści w teatrze siłą rzeczy wspierają się, bo każdy ma jakieś środowisko. Co w tym dziwnego, że się wspierają? Każde środowisko wspiera się wzajemnie. Homoseksualiści mają taką samą wrażliwość, to działanie mnie nie dziwi, jest dla mnie oczywiste (*Małgorzata Braunek o homolobby...*, 4 IV 2013).

Braunek zakładała zatem, że rzeczywiście istnieje środowisko jednoczące wszystkich homoseksualistów. Przyjmowała też, że orientacja seksualna jest wyznacznikiem wrażliwości (choć jej wypowiedź można także rozumieć jako stwierdzenie, że homoseksualiści mają taką samą wrażliwość jak inne, także wspierające się, środowiska). Fakt, że Małgorzata Braunek, odtwórczyni głównej roli w spektaklu *Persona. Ciało Simone*, została poproszona o komentarz w sprawie homolobby pokazuje, że w tej dyskusji żywo obecne były echa konfliktu Joanny Szczepkowskiej z Krystianem Lupą. Co zresztą, jak wskazywałam, Szczepkowska sama sprowokowała.

Wątek większej wrażliwości osób homoseksualnych podjął także Jacek Poniedziałek na swoim blogu, gdzie jako jeden z pierwszych skomentował tekst Szczepkowskiej:

Gejów jest sporo w każdej dziedzinie sztuki. Bo są często po prostu wrażliwi i sztuka jest ich azyłem, jest ich językiem, ich światem (Poniedziałek, 26 III 2013).

Aktor także odniósł się do sporu w Teatrze Dramatycznym, tłumacząc Szczepkowskiej, że to nie homoseksualizm Lupy leżał u podstaw tego konfliktu. Poniedziałek połączył jednak przede wszystkim dwa wątki: to z większej wrażliwości homoseksualistów miałyby wynikać ich liczna obecność w sztuce. W programie „Hala odlotów” aktor mówił jednak, że wcale nie oznacza to, by homoseksualiści byli skłonni do wzajemnego wspierania się – wręcz przeciwnie, zdaniem aktora, „nienawidzą się jak cała reszta populacji” („Hala odlotów”, 11 IV 2013).

Krystian Legierski, poproszony o wypowiedź przez reporterkę portalu naTemat, użył natomiast niemal takich samych słów, jakimi posłużyła się Joanna Szczepkowska:

„Nie ma czegoś takiego jak homoseksualne lobby. Nic takiego nie widzę” – mówi Legierski w rozmowie z naTemat. Jego zdaniem, może do tego dochodzić co najwyżej w pojedynczych

przypadkach, gdzie „jakieś homoseksualne cwaniaki wykorzystują swoją orientację do uzyskania przywilejów, krzycząc wszędzie o homofobii”. – Ale to nie reguła, nie jest to element tajemniczej ideologii gejowsko-lesbijskiej i mechanizm, który ma kogoś zniszczyć czy wypromować (Pawłowska, 27 III 2013).

Chociaż więc Legierski negował istnienie lobby, to – podobnie jak aktorka – zakładał, że istnieją jednostki (przypomnijmy, że Szczepkowska mówiła o gejach zdolnych, niezdolnych, spryciarzach i ofiarach sprytu), które wykorzystują mówienie o tolerancji i homofobii do pozyskania przywilejów.

Także Maciej Nowak wyrażał pogląd o dużej liczbie gejów w środowiskach artystycznych i próbował ją wyjaśnić, używając podobnych argumentów, co Jacek Poniedziałek:

To, że w środowisku teatralnym, w środowisku artystycznym jest pewna nadreprezentacja osób homoseksualnych, obojga płci, to rzecz oczywista i tak zawsze było. Teatr, sztuka były zawsze pewnym azylem, w którym osoby nieakceptowane z powodu swojej seksualności szukały ucieczki, bezpieczeństwa. Poza tym osoby homoseksualne chyba mają jakąś tam szczególną wrażliwość, choć do końca nie wierzę, ale powiedzmy... Jest jeszcze jeden powód. Jacek Ostaszewski powiedział mi, że on mi bardzo zazdrości tego, że jestem pedałem i zajmuję się sztuką, bo nie mam obowiązków rodzinnych i mogę się poświęcić działalności artystycznej (*Znaj pro-porcje...*, 2 IV 2013).

Wątek licznej obecności gejów w teatrze w dyskusji o homofobii jest jednak interesujący przede wszystkim dlatego, że krytycy i (mniej liczni) obrońcy Szczepkowskiej przynajmniej częściowo się w nim zgadzają. Jedni i drudzy są przekonani, że takie zjawisko ma miejsce, choć różnie to oceniają i do mówienia o tym używają zupełnie odmiennego języka. Obrońcy aktorki stosują przy tym argumenty podobne do tych, jakie wytaczali posłowie i posłanki przeciwko projektowi ustawy o związkach partnerskich. I te argumenty odwołują się przede wszystkim do zdrowia moralnego wspólnoty i do jej dobra ekonomicznego. Elżbieta Baniewicz w liście otwartym do Joanny Szczepkowskiej pisała na przykład:

Naprawdę tak trudno zauważyć, najdelikatniej mówiąc, nadreprezentację przedstawień o homoseksualistach? W stosunku do populacji geje i lesbijki stanowią nikły procent, a prośbę obliczyć, ile w ostatnich latach powstało przedstawień z wyraźnym akcentowaniem owych wątków. Wiadomo, dobry *coming out* lub sztuka o cierpieniach osób homoseksualnych załapie się na festiwale, bo to się ostatnio nosi, bo taka jest poprawność polityczna, bo poprawne politycznie media to zauważą, niektóre będą promowały, inne nagrodzą. Nawet gdy na ten temat ma się już niewiele ciekawego do powiedzenia (ile razy można powtarzać rzeczy oczywiste), trudno odpuścić taką szansę. Nic dziwnego, że chała goni chałę (Baniewicz, 2013).

W tekście Baniewicz pobrzmiewa, podobnie jak w debacie parlamentarnej, argumentacja ekonomiczna – krytyczka oskarża o to, że homoseksualiści dominują sceny, spychając na marginesy inne estetyki, a także niesłusznie zdobywając nagrody. Łatwo przechodzi też między spektaklami robionymi przez gejów i lesbijki a tymi, które o nich opowiadają (zakładając chyba, że osoby homoseksualne muszą robić spektakle o swojej orientacji).

List otwarty do Szczepkowskiej napisała także Anna Schiller:

Joasiu, nie mają racji ci, którzy zarzucają ci homofobię. Masz rację, bo tęczyowy kolor jest mocno widoczny w pejzażu polskiego teatru, a każdy ma prawo lubić go albo nie lubić. Minęły czasy, kiedy reżyserzy i aktorzy zostawiali swoją legitymację erotyczną na portierni. Ale co można poradzić na to, że w dziko kapitalistycznym kraju samce robią pieniądze, nadwrażliwi mężczyźni, jakimi są homoseksualiści, sztukę? Nic nie można poradzić, bo to nie szkarlatyna, to epoka. Z nostalgią wspominam czas miniony, gdy w teatrach rządili ludzie silni, jak Lidia Zamkow, Dejmek, Axer, kiedy aktorzy (także pedały) na scenie byli męscy do zakochania. Kobiety trudniły się głównie aktorstwem, czasem reżyserią, nigdy genderreżyserią (Schiller, 9 IV 2013).

W argumentacji Schiller powraca argument odwołujący się do zdrowia moralnego wspólnoty (choć mniej wyraźnie niż w debacie parlamentarnej) – kiedy „samce” zarzucały produkcję artystyczną, teatr zaczęli robić ludzie słabi, nadwrażliwi i nie-męscy. Na ich określenie Schiller używa obraźliwego słowa „pedały”.

Kazimierz Kutz, który był gościem Grzegorza Kajdanowicza w programie „Fakty po Faktach”, powiedział natomiast:

Kutz: Jeśli o środowisko zwłaszcza teatralne chodzi, uczciwie chcę powiedzieć, że nigdy nie było takiej inwazji gejów i ożywienia w środowisku teatralnym. Chodzi o aktorów, reżyserów, ale również o przejmowanie placówek teatralnych. Wyłoniło się trzech bardzo wybitnych reżyserów z tej grupy, natomiast jest dwudziestu innych czy trzydziestu, którzy ten teatr psują w gruncie rzeczy i rzecz polega na tym, ja myślę, że o tym mówiła Joanna, bo ona to przeszła, ona tego doświadczyła. [...] [Szczepkowska] uważa, że przekracza się pewne granice.

Kajdanowicz: No właśnie, przekracza się czy nie?

Kutz: Przekracza się, i również przekracza się wobec widza, dlatego, że tam mało się myśli o widzu, większość tych przedstawień... no, czasem są... mówią innym językiem, ale ludzie jakby specjalnie na to nie chodzą i jest to jakby wewnętrzny teatr dla pewnych kręgów, którzy się tym interesują („Fakty po Faktach”, 6 IV 2013).

Kutz zatem też mówi o ochronie zdrowia wspólnoty poprzez wskazanie, że niezdolni geje psują teatr, i sugerowanie, że jest on odbierany „ludziom”, którzy nie należą do „pewnych kręgów” zainteresowanych „wewnętrzną”, gejowską sztuką⁴.

Podjeżdżuje również argumentację ekonomiczną – jego zdaniem, homoseksualiści już nie tylko dominują zawody takie jak aktorstwo czy reżyseria, ale także przejmują instytucje teatralne. Wypowiedzi Baniewicz, Schiller i Kutza są, oczywiście, jawnie homofobiczne (i, co ciekawe, nigdy nie wywołały skandalu podobnego do tego, który wybuchł po publikacji *Homo dzieciństwa*). Cała trójka jest przekonana, że homoseksualizm oznacza nie tyle preferencję miłosno-seksualną, ile zestaw poglądów, twórczą estetykę i podejmowany zakres tematów. Uruchamiają też retorykę, zgodnie z którą homoseksualni obcy osaczyli heteroseksualnych twórców i widzów. Wytwarzana w ten sposób homoseksualna panika staje się narzędziem do regulowania polityki teatru. Schiller, Kutz i Baniewicz łączą obecność gejów i lesbijek w teatrze z tym, co przez homoseksualnych twórców i twórczynie zostanie pokazane na scenie. Skoro bowiem obcy wykluczeni ze wspólnoty dokonali – używając słów Kutza – inwazji na polski teatr, mogą wykorzystać go do stworzenia reprezentacji tej wspólnoty zupełnie odmiennych od sposobu, w jaki ona sama siebie postrzega. Trójka komentatorów nie tylko przewiduje, że takie wykrzywienie obrazu narodowego mogłoby mieć miejsce, ale w zasadzie uznaje je za już dokonane, a nawet potwierdzone rzekomym odpływem widzów teatralnych.

Kutz, Schiller, a szczególnie Baniewicz powołują się przy tym na rzekomo dużą liczbę spektakli, w których pojawia się wątek homoseksualny. To często spotykana teza, używana także przez drugą stronę sporu na potwierdzenie rzekomej progresywności teatru, który nie boi się podejmować tematów tabu. Tak, na przykład, polskie sceny widzi Bryce Lease w książce *After '89. Polish Theatre and The Political*. Lease, choć przywołuje dyskusję o homolobby, stawia tezę, że – w przeciwieństwie do filmu – teatr jest w Polsce kluczowym obszarem, w którym do głosu dochodzą kontrdyskursy i w którym ucieleśniają się queerowe światy (por. Lease, 2016). Twierdzi tak w oparciu o analizę przedstawień Warlikowskiego (*Anioły w Ameryce, Oczyszczeni, Kabaret warszawski*), Wojcieszka (*Cokolwiek się zdarzy, kocham cię* czy *Darkroom*) i Strzępki (*Tęczowa trybuna*). Lease nie zastanawia się jednak nad tym, że tych kilka spektakli, powstałych na przestrzeni ponad dekad, niemal wyczerpuje zbiór głośnych produkcji, w których pojawia się homoseksualny wątek. Jeśli nie liczyć *Tęczowej trybuny*, której wartość Lease, moim zdaniem, mocno przecenia, do 2013 roku w polskim teatrze nie powstawały też szerzej dyskutowane spektakle, które wprost opowiadałyby o prawnym wykluczeniu osób homoseksualnych albo jasno opowiadałyby się za zmianą funkcjonowania gejów i lesbijek w życiu publicznym. Okazjonalna możliwość zobaczenia przedstawienia, w którym pojawia się homoseksualny wątek, wytwarza jednak złudzenie powszechnej tolerancji i utrudnia stawianie pytań o rzeczywistą ilościową i jakościową reprezentację gejów i lesbijek w teatrze. Tak podtrzymywana iluzja obyczajowej swobody powoduje zatem, że teatr częściej, niż narzędziem emancypacji, staje się zasłoną dla homofobii.

Chciałabym teraz postawić kilka pytań, które pozwalają, w moim przekonaniu, podać w wątpliwość przekonanie

o nadreprezentacji osób homoseksualnych w teatrze. Co to znaczy, że w teatrze pracuje wielu gejów? Czy „wielu” oznacza stosunek ilościowy osób homo- i heteroseksualnych? A może to stosunek homoseksualistów pracujących w teatrze do tych, którzy wykonują inne zawody? Nigdy nie przeprowadzono badań na ten temat, ale czy naprawdę w kilkuset polskich instytucjach teatralnych pracuje wielu gejów i wiele lesbijek? Ile z kilku tysięcy premier w 2013 roku podjęło temat homoseksualności? Czy w teatrach lalkowych i dziecięcych, w teatrach prowincjonalnych, teatrach muzycznych i rozrywkowych także powstawały liczne spektakle robione przez homoseksualistów albo o homoseksualistach? Czy działała wtedy choć jedna stała scena teatralna, która deklarowałaby się jako lesbijska, gejowska czy queerowa? Czy jakiś reżyser odważył się zadeklarować, że swoje spektakle chce skierować przede wszystkim do gejowskiej widowni? Jak w tego typu rachunkach uwzględnić osoby biseksualne? Czy one też wykazują szczególną wrażliwość? A przede wszystkim: co z osobami homoseksualnymi, które z różnych powodów się nie ujawniły?

Kwestia coming outu wydaje mi się kluczowa dla zrozumienia przekonania o istnieniu homoseksualnego lobby. Sara Ahmed w cytowanej już książce wskazuje, że jednym z modeli spotkania z obcym jest jego „uchodzenie za kogoś innego” (*passing*). Badaczka stwierdza, że aparat poznawczy, jakim posługujemy się w kontaktach z innymi (umożliwiający nam ich rozpoznawanie), podlega ekonomii pragnienia, aby nazwać różnicę. To pragnienie zakłada, że różnicę można znaleźć na ciele obcego lub w jego wnętrzu. Czasami jednak można ją przeoczyć lub zignorować i wtedy obcy nie zostaje zdemaskowany – uchodzi za kogoś innego. Ahmed omawia „uchodzenie” na przykładzie relacji rasowych:

Osoba uchodzi za białą, chyba że wygląda na czarną. W ten sposób „wyglądanie na czarnego” staje się dewiacją od znormalizowanego stanu „bycia białym”. Tak więc uchodzenie za białego gwarantuje formę społecznej asymilacji, w której spojrzenie innych zatrzymuje się tylko przy tych, którzy już zostali oznaczeni jako inni, takie zatrzymywanie się pozwala społeczności na wyobrażenie sobie siebie jako nieoznaczonej (*unmarked*), a więc białej. [...] Uchodzenie za białego wspiera narodowe pragnienie, żeby zasymilować różnice w ogólnej białej „twarzy narodu” (Ahmed, 2000, s. 127).

Już choćby na podstawie cytowanych wcześniej wypowiedzi krytyków i obrońców Szczepkowskiej możemy zauważyć pragnienie esencjalizacji homoseksualności, która ma wiązać się nie z seksualnością, a z poglądami, trybem życia, preferowaną estetyką czy określoną wrażliwością. Można dostrzec w tym opisywane przez Ahmed pragnienie nazwania różnicy. Jeśli jednak podmiot nie wygląda na geja, może uchodzić za osobę heteroseksualną. Jest oczywiste, że narodowe pragnienie w polskim dyskursie publicznym dotyczy nie tylko utrzymania przekonania o białej twarzy narodu, ale także o twarzy heteroseksualnej (stąd tak silne, zapisane w konstytucji, zastrzeżenie co do małżeństwa jako związku kobiety i mężczyzny). Z drugiej

jednak strony zwykle istnieje możliwość, że gej lub lesbijka będą uchodzić za heteroseksualistę/heterosualistkę, jeśli nie zdecydują się dokonać coming outu. A zatem oznaczenie kogoś jako homoseksualisty jest obciążone możliwością błędu. Ale z tego, że proces oznaczania jest w tym przypadku tak skomplikowany, można wyciągnąć także przeciwny wniosek: każda napotkana osoba może okazać się homoseksualna (a więc każda może okazać się obcym). Lęk przed homolobby – jak paranoicznie pisał poseł Jagiełło, jednocześnie marginalnym i ogromnie wpływowym – jest, w moim przekonaniu, podszyty właśnie świadomością łatwości uchodzenia za osobę heteroseksualną, a więc świadomością potencjalnej wszechobecności gejów i lesbijek (mimo wiedzy, że statystycznie stanowią oni kilka procent społeczeństwa). To też element doskonale wspierający wytwarzanie homoseksualnej paniki, bo jak pamiętamy, jej celem jest doprowadzenie do stanu, w którym żaden mężczyzna nie może udowodnić, że więzi, jakie łączą go z innym mężczyzną, nie mają natury homoerotycznej – wszyscy więc muszą pilnować i kontrolować tak siebie, jak innych. Z drugiej strony lęk przed homolobby, mającym walczyć o przywileje dla gejów i lesbijek, jest kształtowany przez lęk przed coming outem, który rozbija wyobrażenie o heteroseksualnej twarzy narodu. Ahmed wcale bowiem nie afirmuje „uchodzenia” jako sposobu na funkcjonowanie w społeczeństwie tych, którzy zostali naznaczeni jako obcy. Przeciwnie – zauważa, że to technika, która, w gruncie rzeczy, afirmuje białą, męską (dodajmy: heteroseksualną) tożsamość.

Pod wpływem homoseksualnej paniki parlamentarzysty zabierający głos w debacie sejmowej byli przeważnie przekonani, że homoseksualiści stanowią mniejszość, ale mimo to mogą stanowić zagrożenie. Podobna retoryka ujawniła się w wypowiedzi Lecha Wałęsy, który, żeby potwierdzić mniejszościowy status gejów i lesbijek, chciał wyznaczyć ich obecności granice przestrzenne. Natomiast w debacie, która toczyła się w środowisku teatralnym, niezależnie od stanowiska politycznego, zwiększoną widzialność osób homoseksualnych uznawano za fakt. Argument ten przybierał albo łagodną formę opowieści o nadreprezentacji gejów i lesbijek w teatrze, wynikającej z ich zwiększonej wrażliwości, albo ostrą formę sugerowania osaczenia przez homoseksualistów, którzy już zdominowali sceny. Obie debaty przenika podejrzenie o działanie homoseksualnego lobby, które walczy o przywileje, a jednocześnie utrudnia głośne mówienie o swoim istnieniu. Te dwie dyskusje pokazują, moim zdaniem, w jaki sposób dyskurs obcego jako zagrożenia, używany w stosunku do gejów i lesbijek, przenika i kształtuje sferę publiczną. W jego działaniu upatrywałabym też odpowiedź na pytanie o to, dlaczego rzekoma liczna obecność osób homoseksualnych w teatrze jest przedmiotem dyskusji, oskarżeń i nerwowych wyjaśnień. Skoro bowiem w teatrze jest aż tylu groźnych obcych, naturalne, że ta przestrzeń powinna podlegać wzmożonej społecznej trosce i kontroli. Gra toczy się przecież nie tylko o samą pracę homoseksualistów w teatrze, ale przede wszystkim o prawo do tworzenia reprezentacji wspólnoty narodowej i utrzymanie bądź zniszczenie jej heteronormatywnego wizerunku. ■

Artykuł jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na Seminarium im. prof. Piotra Kowalskiego „Antropologia, komunikacja, media” (Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego, Łądek Zdrój 29 V 2018).

¹ Druga i trzecia próba (z 17 XII 2014 i z 25 V 2015) przedstawienia projektu ustawy o związkach partnerskich skończyła się jeszcze na etapie wniosku o włączenie do porządku obrad Sejmu. Oznacza to, że projekty nigdy nie były czytane i dyskutowane.

² Warto zaznaczyć, że Wojciech Roszkowski jest nie tylko posłem VI kadencji Parlamentu Europejskiego, ale także autorem licznych publikacji na temat historii Polski XX i XXI wieku i działaczem opozycji w okresie PRL-u.

³ Na przykład Michał Centkowski i Ireneusz Janiszewski na portalu Facebook założyli fanpage „Homolobby w teatrze”, gdzie publikowali ironiczne wypowiedzi i memy nawiązujące do rzekomej dominacji gejów i lesbijek w polskim teatrze.

⁴ W dyskusji pojawił się także wątek troski o dobro młodzieży. Joanna Szczepkowska we wspomnianym artykule *Teatr czyli ludzka praca* pisała, że nie ma różnicy między „molestowaniem koleżanek [dokonywanym przez osoby heteroseksualne] i przeciąganiem chłopców hetero na stronę gejów”. W tych słowach aktorka zamiast nazwać czyn zabroniony prawnie, sugeruje, że osoby homoseksualne mogą deprawować młodzież (wskazuje na to użycie sformułowania „chłopcy hetero”, chociaż w teatrze zatrudnia się przecież przeważnie osoby dorosłe, zwykle po dwudziestym piątym roku życia). (por. Szczepkowska, 15 IV 2013).

Bibliografia:

- Ahmed, Sara, *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*, Londyn – Nowy Jork, 2000.
- Baniewicz, Elżbieta, *List do Joanny Szczepkowskiej na sześćdziesiątę urodziny*, „Twórczość” 2013, nr 9, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/169001.html>, [dostęp: 24 VIII 2018].
- „Fakty po Faktach”, Telewizja TVN24, 1 III 2013, fragment dostępny pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=BsNqORI78JU>, [dostęp: 24 V 2018].
- „Fakty po Faktach”, Telewizja TVN24, 6 IV 2013, <https://www.tvn24.pl/wiadomosci-z-kraju,3/kut-z-o-nwazji-gejow-w-teatrze-i-slowach-walesy-wszystko-mu-wolno,316895.html>, [dostęp: 25 VIII 2018].
- Graff, Agnieszka, *Rykoszetem. Rzecz o płci, seksualności i narodzie*, Warszawa 2008.
- „Hala odlotów”, TVP Kultura, odc. pt. *Jakość debaty publicznej*, 11 IV 2013, <https://vod.tvp.pl/video/hala-odlotow,jakosc-debaty-publicznej-11042013,10484625>, [dostęp: 25 VIII 2018].
- Judaizacja geja*, z M. Pogorzelską rozmawia A. Dmitruczuk, „Gazeta Wyborcza Opole”, 29 III 2013, nr 75.
- Kosofsky Sedgwick, Eve, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985.
- „Kropka nad i”, J. Szczepkowska gościem M. Olejnik, program z 25 III 2013, <https://www.tvn24.pl/kropka-nad-i,3,m/szczepkowska-taryfa-ulgowa-dla-gejow-powinna-sie-skonczy,314420.html>, [dostęp: 26 V 2018].
- Kyzioł, Aneta, *Straszna homoprawda*, „Polityka”, 28 III 2013, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/159362.html>, [dostęp: 10 IX 2018].

Leace, Bryce, *After '89: Polish Theatre and The Political*, Manchester 2016.

Małecki, Grzegorz, *List otwarty Grzegorza Małeckiego do Macieja Nowaka*, 16 III 2018, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/158321.html>, [dostęp: 26 V 2018].

Małgorzata Braunek o homolobby w teatrze: Homoseksualiści w teatrze wspierają się siłą rzeczy. Co w tym dziwnego?, M. Braunek w rozmowie z K. Majakiem, portal natemat.pl, 4 IV 2013, <http://natemat.pl/56711,małgorzata-braunek-o-homolobby-w-teatrze-nic-takiego-nie-istnieje>, [dostęp: 23 VI 2018].

Nowak, Maciej, *Szczęściem pederasta*, „Przekrój”, 11 III 2013, nr 10, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/157933.html>, [dostęp: 24 V 2018].

Na scenie ma być mokro i czerwono, rozmowa R. Mazurka z G. Małeckim, „Plus Minus” nr 46, 23 II 2013, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/156744.html>, [dostęp: 14 V 2018].

Pawłowska, Marta, *Tajne homolobby, które trzęsie Polską*, natemat.pl, 27 III 2013, <https://natemat.pl/55785,tajne-homolobby-ktore-trzesie-polska>, [dostęp: 23 VIII 2018].

Poniedziałek, Jacek, *Szczepkowska, opamiętaj się!*, blog w portalu naTemat.pl, 26 III 2013, <http://jacekponiedzialek.natemat.pl/55631,szczepkowska-opamietaj-sie>, [dostęp: 31 VIII 2018].

Schiller, Anna, *List otwarty do Joanny Szczepkowskiej*, 9 IV 2013, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/160050.html>, [dostęp: 24 VIII 2018].
Siedlecka, Ewa, *Trzecie podejście do ustawy o związkach partnerskich. Jakie przywileje i obowiązki dla partnerów*, „Gazeta Wyborcza”, 17 XII 2014, http://wyborcza.pl/1,76842,17142453,Trzecie_podejscie_do_ustawy_o_zwiazkach_partnerskich_.html, [dostęp: 1 VI 2018].
Sprawozdanie stenograficzne z 32. posiedzenia Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej, 24 I 2013, http://orka2.sejm.gov.pl/StenoInter7.nsf/0/DD77A77593CF34CAC1257AFE0004A965/%24File/32_b_ksiazka.pdf, [dostęp: 11 VI 2018].

Stosunek do praw gejów i lesbijek oraz związków partnerskich, oprac. M. Feliksiak, raport BS/24/2013, CBOS, Warszawa 2013, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2013/K_024_13.PDF, [dostęp: 8 VI 2018].

Szczepkowska, Joanna, *Homo dzieciństwo*, 22 III 2013, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/158856.html>, [dostęp: 23 VIII 2018].

Szczepkowska, Joanna, *Teatr czyli ludzka praca*, 15 IV 2013, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/160461.html>, [dostęp: 28 VIII 2018].

Szczepkowska, Joanna, *Wygrasz jak przegrasz*, Warszawa 2014.
Trzy pomysły na związki partnerskie. Pierwsze czytanie, reportaż C. Jopka (materiał wideo w artykule), 24 I 2013, <https://www.tvn24.pl/wiadomosci-z-kraju,3/trzy-pomysly-na-zwiazki-partnerskie-pierwsze-czytanie,302027.html>, [dostęp: 1 VI 2018].

Trzy projekty o związkach partnerskich. Zobacz, czym się różnią, wiadomosci.gazeta.pl, 24 I 2013, http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,13283818,Trzy_projekty_ustaw_o_zwiazkach_partnerskich__czym.html, [dostęp: 1 VI 2018].

Znaj proporcje, mocium geju!, M. Nowak w rozmowie z P. Najsztubem, „Wprost” 2 IV 2013, nr 14, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/159586.html?josso_assertion_id=B06B5B0F1744C961, [dostęp: 23 VIII 2018].

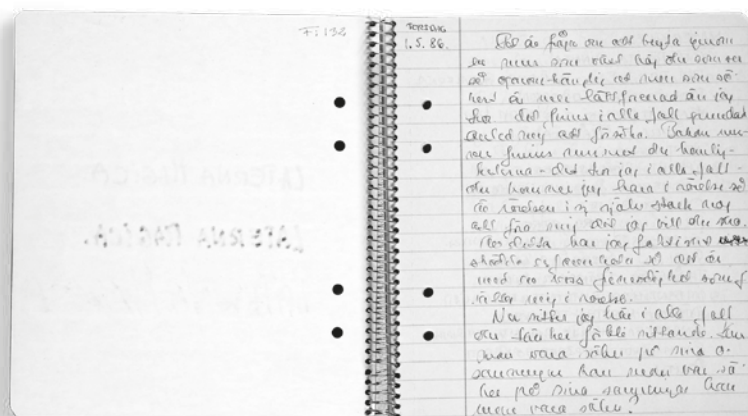


Stuart Isacoff

Temperacja. Jak muzyka stała się polem bitwy wielkich umysłów zachodniej cywilizacji

**Wstęp, przekład i redakcja: Tomasz Wierzbowski |
Seria 3/2 | Instytut im. Jerzego Grotowskiego |
Wrocław 2018**

Dla przeciętnego czytelnika, bez względu na stopień wykształcenia muzycznego, system dźwiękowy, jakim posługuje się dzisiejsza muzyka Zachodu, jest rzeczywistością oczywistą i zastaną. Niewielu odbiorców zdaje sobie jednak sprawę z tego, że jej powstawanie było w przeszłości nie tylko długotrwałym i złożonym procesem (bo tak oczywisty dla współczesnego ucha układ dźwięków, jaki odpowiada np. skali *do-re-mi-fa-sol-la-si-do* zawdzięczamy bardzo złożonym matematycznym wyliczeniom), ale także przedmiotem zacieklej debaty światopoglądowej (bo w związku z tą złożonością przeczy prostocie współbrzmień skali naturalnej). Tymczasem z dystygnowanych debat filozoficznych, a niekiedy także niemal karczemnych awantur dotyczących opracowania i stosowania takiego systemu dźwiękowego, wyłania się zadziwiająca i trzymająca w napięciu opowieść o tworzeniu podwalin współczesnego rozumienia muzyki.



JAN BALBIERZ (Uniwersytet Jagielloński)

CIAŁO I DEMONY

„Laterna magica” Ingmara Bergmana w perspektywie somatopoetyki

Jan Balbierz (jan.balbierz@uj.edu.pl) - pracownik naukowy Uniwersytetu Jagiellońskiego i współpracownik Uniwersytetu Humanistycznospołecznego SWPS w Warszawie. Doktor habilitowany. Autor książek i artykułów z zakresu skandynawistyki i komparatyki. Stypendysta Fundacji Fulbrighta i Fundacji Kościuszkowskiej. Finalista Nagrody Literackiej Gdynia 2014. Obecnie pracuje nad książką na temat Ingmara Bergmana i kina skandynawskiego. Numer ORCID: 0000-0001-7625-9551.

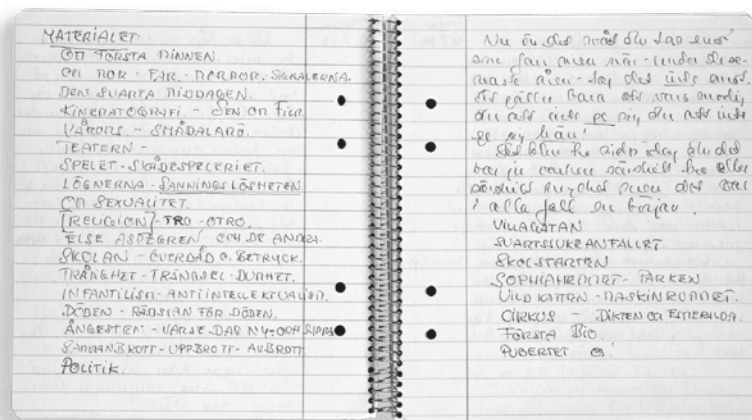
Abstract: Jan Balbierz, “Demons and the Body: Ingmar Bergman’s The Magic Lantern in Somatopoetic Perspective”

The article is an attempt to show the work of Ingmar Bergman, in particular his quasi-autobiography *The Magic Lantern* from 1987, from the perspective of the medical humanities. Following a slew of Swedish commentators, the article shows the problematic nature of autobiographically reading Bergman’s text, instead focusing on numerous representations of the body and illness. The somatic, psychic and psychosomatic insecurities of the narrator occupy a central place not only here, but they are also one of the basic themes of the whole work of the Swedish director (they appear, for instance, in the related narrative of Fanny and Alexander). The article also shows how Bergman benefited from the achievements of the American anti-psychiatry movement and how his literary texts fit into the wider cultural contexts in the tradition of melancholy, carnival and abject writing.

Key words: medical humanities; Ingmar Bergman; somatoestetyka; abiekt; disease

1.

Dział humanistyki zwany *medical humanities*, sytuujący się na pograniczu literaturoznawstwa, antropologii, teorii kultury i nauk medycznych, od ponad dekady przeżywa burzliwy rozwój. Jak wszystkie tak zwane interdyscyplinarne gałęzie humanistyki, przynosi nowe, nieoczekiwane perspektywy w interpretacji werbalnych i wizualnych tekstów kultury, ale zawiera również aspekty problematyczne, z których najważniejszym są ograniczone kompetencje znakomitej większości humanistów w rozumieniu i opisywaniu współczesnych praktyk medycznych i przyrodoznawczych. Z drugiej strony, ogromne bogactwo materiału – od zdeformowanych płatów mięsa na obrazach olejnych Francisza Bacona, przez powieści medyczno-historyczne Pera Olova Enquista takie jak *Wizyta królewskiego konsyliarza*, aż po dysertacje na temat psychofizycznego podłoża stanów chorobowych autorstwa młodego Friedricha Schillera (z wykształcenia lekarza) – otwiera przed humanistami szerokie i fascynujące pole badań. Terminów, perspektyw teoretycznych i działów cząstkowych jest, oczywiście, legion. Anna Burzyńska, pisząc w jednym z rozdziałów *Anty-teorii literatury* o Barthes’owskim projekcie przeniesienia sfery intymności i kategorii przyjemności czytania do teorii literatury, zauważa, że „[l]ektura stała się dla Barthes’a po prostu sposobem doświadczenia «radości pisania», nie zaś przymusem poszukiwania treści, paraliżującym wszelką przyjemność” (Burzyńska, 2006, s. 235). Owe hedonistyczne aspekty pisania i czytania nierozłącznie wiążą się z wyobrażeniem „czytającego ciała”, cielesnego, materialnego i otwartego na seksualne (w przypadku francuskiego autora homoseksualne) rozkosze podmiotu. Anna Łebkowska z kolei w artykule opublikowanym w drugim tomie *Kulturowej teorii*



literatury proponuje określenie „somatopoetyka” (Łebkowska, 2012). Jeżeli za autorką przyjmujemy, że somatopoetyka to dział teorii kulturowej, starający się odpowiedzieć na pytania związane z możliwościami reprezentacji i artykulacji naszych doświadczeń cielesnych, to twórczość Ingmara Bergmana znakomicie wpisze się w to pole badawcze. Filmy szwedzkiego reżysera interpretowane bywają zwykle w dwóch kontekstach. Po pierwsze, Bergman prezentowany jest jako mroczny postęgzystencjalista, ukazujący tragizm istnienia ludzkiego w świecie pozbawionym instancji boskiej, po drugie – jako diagnostyk toksycznych relacji rodzinnych i partnerskich. Obie linie interpretacyjne są, rzecz jasna, uzasadnione; chciałbym się jednak skupić na innym aspekcie dzieła szwedzkiego reżysera, a mianowicie na pojawiających się w nim wątkach cielesności i choroby.

Znakomitym punktem wyjścia jest tu wydana w 1987 quasi-autobiografia *Laterna magica*. Powstała ona w okresie kreatywnego *flow* po powrocie reżysera z – w dużej mierze dobrowolnej – emigracji w Niemczech, gdzie przez siedem lat pracował w monachijskim Residenztheater. Maaret Koskinen zwraca uwagę na to, że powstałe w latach osiemdziesiątych hybrydyczne teksty i inscenizacje skierowane są ku przeszłości, i to zarówno tej osobistej, jak artystycznej. Bergman powraca w nich do znanych z wczesnych filmów motywów i tematów, ale współpracuje również z aktorami z tamtych produkcji. Nie stroni przy tym od aluzji autobiograficznych: Peter Stormare jako Hamlet (1976) występuje w czapeczce i kurtce ludzako podobnych do tych, jakie Bergman nosił w latach pięćdziesiątych; w *Twórcach obrazów* (2000) Enquista na scenie odtwarzana jest projekcja *Furmana*

śmierci Victora Sjöströma, dawnego mentora Bergmana, który zagrał główną rolę w *Tam, gdzie rosną poziomki*. Powstają wtedy też dwa autobiografizujące scenariusze, formą przypominające powieści: *Dobre chęci* (1991) i *Niedzielne dziecko* (1993, por.: Koskinen, 2001). *Laterna magica* znakomicie wpisuje się w intermedialną przestrzeń pamięci, tworzoną przez Bergmana w ostatnich dekadach. Pierwotna wersja tekstu zapisana została długopisem w notatniku szkolnym formatu A4. Na pierwszych stronach manuskryptu pojawiają propozycje motywów i tematów, które później wejść miały do książki: odnajdziemy tu rubryki: „O matce, ojcu i babci”, „teatr”, „gra”, „aktorstwo”, „kłamstwa”, „seksualność”, „szkoła”, „śmierć i lęk przed śmiercią” albo „codziennie nowe lęki”. Reżyser *Siódmej pieczęci* przez wiele lat zapisywał swoje scenariusze i teksty prozatorskie prawie nieczytelnym pismem w notatnikach, kolejne wersje przepisywane były potem na maszynie. Różnice między wariantami tekstów są często znaczne. W archiwum Bergmana zachował się rękopis oraz kilka wersji maszynopisów *Laterna magica*. Zmiany polegały przede wszystkim na wprowadzeniu poprawek stylistycznych i wykreśleniu niektórych dłuższych – jak możemy się domyślać, nazbyt kontrowersyjnych – fragmentów. Tytuł książki zmieniał się kilkakrotnie: odnajdziemy wśród nich *Gycklarens afton* (Wieczór kuglarza), czy *Skala lök* (Obieranie cebuli), co jest nawiązaniem do znanej sceny z – wystawianego przez Bergmana dwukrotnie – *Peera Gynta* Henrika Ibsena (w manuskrypcie tak zatytułowanym całą scenę odnajdziemy na pierwszych stronach jako motto-). W narastającej lawinowo produkcji akademickiej na temat szwedzkiego reżysera *Laterna magica* niezmiennie traktowana jest jako literatura wspomnieniowa, a informacje w niej podane powtarzane są przez licznych biografów *in extenso* jako fakty z życia reżysera. Przynależność prozy Bergmana do gatunku autobiograficznego nie została jednak nigdzie w tekście potwierdzona. Nie odnajdziemy zatem żadnych wskazówek paratekstualnych (takich jak podtytuł) czy nawet Lejeune’owskiej jedności imienia autora-narratora-bohatera. Nowsze badania archiwalne, przede wszystkim wydana w roku bieżącym praca Jana Holmberga *Författaren Ingmar Bergman* (Ingmar Bergman. Pisarz) wskazują, że poziom sfikcjonalizowania jest tu nie mniejszy niż w – inspirowanym opowieściami fantastycznymi E.T.A. Hoffmanna – scenariuszu filmu *Fanny i Alexander*, czy we wspomnianych już narracjach *Niedzielne dziecko* i *Dobra wola*. „Istnieje kilka powodów – pisze Holmberg – dla których należałoby umieścić książkę wspomnieniową *Laterna magica* obok napisanej tuż przed nią opowieści filmowej *Fanny i Alexander*” (Holmberg 2018, s. 165). (Nie powinno nas zatem dziwić, że – o czym szwedzki komentator nie wspomina – w archiwum Bergmana odnajdziemy kopertę zatytułowaną *Laterna magica*, zawierającą jednak nie tekst quasi-autobiografii, ale wczesną wersję scenariusza *Fanny i Alexander*). Kilka kluczowych epizodów quasi-autobiografii – opis domu babci w Uppsali, pierwszy kinematograf jako prezent bożonarodzeniowy dla brata – pojawia się w pismach Bergmana już

w latach czterdziestych. W komentarzu *W domu babci* z 1947 roku reżyser pisał: „Byłem całkiem mały, kiedy pierwszy raz odwiedziłem to mieszkanie. Potem już go nie widziałem, i zapewne dlatego opisałem je oczyma dziecka” (cyt. za: Holmberg, 2018, s. 164); podobne stwierdzenia wracają w tekście *Robić filmy* z roku 1954. W *Laterna magica* i *Fanny i Alexander* opisy mieszkania w Uppsali powracają w formie prawie identycznej. Relacje na temat czarnej pedagogiki, jakiej poddawany miał być reżyser przez ojca, pastora, niezmiennie mroczny Bergmanowski wizerunek Erika Bergmana „jest kompozycją, obrazem fantomowym, na który składają się fragmenty pojawiające się w całym projekcie autobiograficznym”. Tymczasem „inne, bardziej od Bergmana godne zaufania źródła twierdzą coś zupełnie innego o tym, kim był i jaki był Erik Bergman” (Holmberg, 2018, s. 173). Równie interesujące są mielizny pamięci i przemilczenia w projekcie autobiograficznym. Nigdzie w jego publikowanych pismach i manuskryptach nie odnajdziemy, na przykład, wzmianki o tym, że rodzice reżysera przed II wojną światową przyjęli do swego domu żydowskiego chłopca, który przez kilka lat mieszkał z rodzeństwem Bergmanów; nieobecne w pismach reżysera są również miesiące, gdy służył w wojsku jako poborowy. Zarówno wstęp, jak i zakończenie quasi-autobiografii są przykładem rozbudowanych strategii automitologizacyjnych. (W krótkiej, pisanej odręcznie notatce reżyser tak komentował swój tekst: „Miałem zamiar trzymać się rzeczywistości. Rzecz to jednak trudna dla starego, zatwardziałego męczennika fantazji i oszusta znajdującego rozkosz w swych praktykach, kogoś, kto nigdy nie wahał się nadawać rzeczywistości formy, jakiej wymagała dana chwila”, cyt. za: Holmberg, s. 167).

I tak, w pierwszym akapicie narrator opisuje własne dramatyczne narodziny:

Kiedy urodziłem się w lipcu 1918 r., matka moja zapadła na hiszpankę, byłem w kiepskiej formie i ochrzczono mnie po laicku w szpitalu. Pewnego dnia odwiedził naszą rodzinę stary lekarz domowy, popatrzył na mnie i powiedział: Przecież on umiera z niedożywienia (Bergman, 1991, s. 5).

Do tematu narrator powraca na ostatniej stronie książki, cytując dłuższy fragment dziennika swojej matki:

Nasz syn urodził się w niedzielę rano czternastego lipca. Dostał natychmiast wysokiej gorączki i ciężkiej biegunki. Wygląda jak mały szkielecik z dużym płomiennoczerwonym nosem. Uparcie odmawia otwarcia oczu. Po kilku dniach stracił pokarm z powodu choroby. Wtedy ochrzczono go z konieczności tu, w szpitalu. Ma na imię Ernest Ingmar (Bergman, 1991, s. 275).

Rodzice Bergmana zajmowali wysokie miejsce w hierarchii społecznej, a jego ojciec pełnił funkcje publiczne (był wikariuszem w parafii sztokholmskiego kościoła Jadwigi Eleonory, następnie pastorem na dworze królewskim), zachowało

się więc wiele oficjalnych dokumentów związanych z ich życiem. Pisane w tajemnicy przed mężem dzienniki matki Bergmana, które powracają w późnych filmach, takich jak *Dobra wola* czy *Rozmowy poufne*, dostarczają dodatkowych informacji biograficznych. Dokumenty te wskazują na to, że Bergman ochrzczony został nie w szpitalu, ale w czasie konwencjonalnej ceremonii kościelnej, że jego matka nigdy nie chorowała na hiszpankę, a co najważniejsze – że rzekomy fragment z jej dziennika został w całości napisany przez reżysera; w autentycznym dzienniku nie ma takich słów. Zamiast tego odnajdziemy lakoniczny wpis: „Ernst Ingmar urodzony 14 lipca 1918. Szw.[edzki] Ps.[ałterz] 257:10” (cyt. za: Holmberg, 2018, s. 182).

Zamiast drobiazgowo wykazywać kolejne niezgodności z dokumentami i świadectwami pozostawionymi przez innych czy też powracać do – nazbyt oczywistej – tezy o konstytutywnej niespolegliwości gatunku autobiograficznego, warto zwrócić uwagę na upodobanie, z jakim Bergman używa w *Laterna magica* narracyjne chwytły znane z filmu. Po pierwsze zatem, posługuje się dobrze znaną, a użytą przez niego między innymi w *Personie* i *Godzinie wilka*, techniką *mindscape*; cała diegeza została tutaj poddana introspekcyjnemu załamaniu perspektywicznemu, uwewnętrzniona i skrajnie zsubiektywizowana. Po drugie, nawiązuje do niskich i przaśnych form kultury, do których miał wyraźną predylekcję (kochał cyrk, melodramat, opery mydlane i komercyjny film niemy); inscenizacja „ja” w *Laterna magica* przejęta została, jak sądzę, z komedii slapstickowej, gatunku, w którym reżyser sam siebie prezentuje przed kamerą w swej przesadnej i dosadnej fizyczności.

2.

Laterna magica tym się różni od tradycyjnej literatury wspomnieniowej, że jest przede wszystkim pseudo- (lub też krypto-) autobiografią ciała (zaskakująco podobny pomysł wykorzystał w wydanej kilka lat temu autobiografii Paul Auster; w jego *Dzienniku zimowym* towarzyszymy narratorowi od wczesnego dzieciństwa do wieku emerytalnego z perspektywy korporalnych doświadczeń). Od pierwszego akapitu, często w sposób drastyczny, tekst Bergmana traktuje o biologicznych aspektach egzystencji i somatycznych lub psychosomatycznych niedomaganiach narratora:

Zawsze dręczyła mnie tak zwana nerwica żołądka, dolegliwość równie śmieszna, co upokarzająca. Moje trzewia z nigdy niewyczerpaną, a często wyrafinowaną wynalazczością sabotowały moje wysiłki. Szkoła stała się w ten sposób nieustanną męką, ponieważ nigdy nie mogłem przewidzieć, kiedy przyjdą ataki. Nagle zrobić w spodnie to doświadczenie traumatyczne. [...]

Żadne leki nie pomagają, gdyż albo otepiają, albo działają za późno. [...] We wszystkich teatrach, gdzie pracowałem dłuższy czas, dostawałem własną wygodkę. Te wygodki są przypuszczalnie moim trwałym wkładem do historii teatru (Bergman, 1991, s. 62).

Jak pisze Edward Shorter, procesy somatyzacyjne podlegają uwarunkowanemu historycznie ciśnieniu kulturowemu; stąd też wraz ze zmieniającymi się konceptami i definicjami choroby zmieniają się także symptomy psychosomatyczne:

Choroby psychosomatyczne istniały zawsze, ponieważ psychogeneza – konwersja stresu albo problemów natury psychologicznej w symptomy fizyczne – jest jednym z podstawowych mechanizmów, jakie natura wypracowała, by zmobilizować ciało do radzenia sobie z mentalnym niepokojem. [...] Nieświadomość pragnie być traktowana na serio, a nie obśmiewana. Dlatego też dąży do prezentacji symptomów w taki sposób, by dla otaczającej ją kultury jawiły się jako prawomocne dowody na zaistnienie choroby natury organicznej (Shorter, 1992, s. X).

Termin „psychosomatyka” pojawia się w indeksach chorób dopiero w latach pięćdziesiątych XX wieku. Sam koncept jest – rzecz jasna – dużo starszy. W szczególności okres przełomu wieków XIX i XX obfituje w opisy przypadków neurotyków/neurotyczek i histeryków/histeryczek, u których spektakularna, quasi-teatralna często incenizacja objawów cielesnych (paroksyzmy, natrętne tiki, obsesyjne, monotonne diety, katatoniczne zastyganie w jednej pozycji) jest jedynie objawem wewnętrznych dysonansów i niepokojów.

Tego rodzaju postrzeganie choroby jako swego rodzaju translacji napięć wewnętrznych („noszę w sobie ustawiczny niepokój, który muszę kontrolować” – Bergman, 1991, s. 35) na język symptomów fizycznych, jako „dramatu id” (jak rzecz nazywał jeden z prekursorów myślenia w kategoriach psychosomatyki, niemiecki lekarz i psychoanalityk Georg Groddeck) powraca w narracjach szwedzkiego reżysera wielokrotnie.

O swoim bracie, skonfliktowanym z rodziną i dotkniętym pod koniec życia ciężkim porażeniem, pisał:

Dla mnie choroba brata jest zrozumiała: sparaliżowany z wściekłości, porażony przez dwie przemożne, przesłaniające go postaci, dławiące i niepojęte: ojca i matkę. [...] Ból i fizyczne upokorzenie przyjmował z gniewną niecierpliwością i starał się zachowywać tak antypatycznie, żeby nikomu nie wpadło do głowy żywić dla niego współczucie (Bergman, 1991, s. 58).

Laterna magica to w wielu miejscach kronika najrozmaitszych, prawdziwych i urojonych, dolegliwości ciała i ducha:

Sprawdzam moją obecną sytuację, jak miewa się ciało, jak miewa się dusza i, przede wszystkim, co jest dziś do zrobienia. Konstatuję, że mam zatłakany nos (suche powietrze), pobolewa mnie lewe jądro (przypuszczalnie rak), rwie mnie w biodrze (stara, zwykła historia), dzwoni mi w kieszonkowym uchu (nieprzyjemne, ale nie ma się czym martwić) (Bergman, 1991, s. 64).

Uprzywilejowaną pozycję zajmują choroby układu gastrycznego. Powtarzające się opisy zaburzeń trawiennych wpisują narrację Bergmana w długą tradycję kulturową, związaną z temperamentem melancholicznym. Zgodnie z ukonstytuowanym w antyku przekazem kulturowym, u melancholików kreatywność i skłonność do działalności artystycznej wiązały się z kłopotami żołądkowymi. Korespondencja pomiędzy procesem kreatywnym a organami i płynami ciała ludzkiego (w tym przypadku: czarną żółcią) przez stulecia definiowała medyczno-psychologiczny dyskurs zajmujący się genezą sztuki i literatury. Chandra, depresja, spleen – to nie tylko stany sprzyjające twórczości artystycznej, wiązały się one też z, często wysoce osobliwymi, przymusami i obsesjami żywieniowymi oraz z notorycznymi zatwardzeniami i rozwolnieniami (objawy te odnajdziemy, na przykład, w klasycznym opisie Roberta Burtona). Wracam do tezy przedstawionej na początku tekstu: Bergman to nie tylko postreligijny egzystencjalista, ale również pisarz i reżyser przedstawień teatralnych oraz filmów na wskroś skarnawalizowanych, inscenizator chorych, pokracznych, abiektywnych ciał. Ujawnianie sfery korporalnej intymności, skatologiczne dowcipy, degradacja cielesna, fascynacja fekaliami i regres do sfery analnej zajmują miejsce centralne nie tylko w jego projekcie autobiograficznym, ale w całej jego twórczości. Fizyczność śmierci, szpetota schorowanego ciała powracają w postaciach takich jak wyczerpana chorobą tłumaczka Esther w *Milczeniu*, umierająca w męczarniach Agnes w *Szeptach i krzykach* (nie przypadkiem Susan Sontag wymienia ten film jako jedną z najważniejszych reprezentacji fizyczności choroby nowotworowej w kulturze XX w.: „Proszę porównać [...] uszlachetniającą, pogodną śmierć gruźlika z haniebną, bolesną śmiercią na raka ojca Eugene Ganta z *O czasie i rzeczy* Thomasa Wolfe’a i śmiercią jednej z siostr w filmie Bergmana *Szepty i krzyki*” – Sontag, 1999, s. 20), sparaliżowana Helena w *Sonacie jesiennej* czy przykuta do łóżka Blenda Vergérus w *Fanny i Alexander*. W spektaklu *Puszy się i miota*, zrealizowanym dla teatru telewizji, oraz dużo wcześniejszej inscenizacji *Żywota rozpustnika* Strawińskiego, Audena i Kallmana (Opera Królewska, 1963) protagoniści dogorywają w ostatniej fazie syfilisu, w inscenizacji *Heddy Gabler* (Dramaten, 1964) zdeglustowana własną ciężką bohaterka ręką usiłuje spowodować poronienie, Panna Julia (Dramaten, 1985, wznowienie 1991) z kolei długo i z obrzydzeniem wyciera krew dziewczyną spływającą jej po udach. Zrealizowane w czasie *lock-out* reklamy mydła Bris w całości traktują o fatalnych skutkach pocenia się. Najbardziej fizycznym (i najbardziej feministycznym) spośród wszystkich filmów Bergmana jest jednak *Blisko życia*, kameralny dramat w całości rozgrywający się na porodówce i podejmujący temat niechcianego macierzyństwa i nieobecnych ojców (scenariusz napisała przyjaciółka Bergmana, znakomita pisarka Ulla Isaksson). Osobne miejsce zajmują Bergmanowskie reprezentacje chorób psychicznych. O własnych stanach granicznych reżyser w licznych wywiadach mówił jako o „moich demonach”. *Persona* czy *Godzina wilka* przedstawiają, być może, epizody psychotyczne bohaterów.

W bardziej eksplicytniej formie choroba psychiczna pojawia się w wyprodukowanym przez Dino De Laurentiisa, anglojęzycznym i dosyć mało znanym obrazie *Twarz w twarz* (tytuł roboczy brzmiał *Psychiatra*; szersze omówienie filmu odnaleźć można w: Tapper, 2017, za nim też podają informacje związane z powstaniem filmu). Gęsta sieć intertekstualnych odniesień obejmuje tu *Spowiedź szaleńca* Strindberga, *Lot nad kukułczym gniazdem* Keseya/Formana, *Szklany klosz* Sylvii Plath, *Przed zstąpieniem do piekieł* Doris Lessing, a wreszcie obrazy Leonor Fini, które Bergman oglądał przed rozpoczęciem produkcji filmu. Reżyser był też zadziwiająco odczytany w nowszej, „alternatywnej” literaturze psychiatrycznej. Już w latach sześćdziesiątych poznał pisma Karen Horney, w jednej ze scen filmu na stoliku przy łóżku granej przez Liv Ullmann protagonistki dostrzec można dwa tomy: *Prisoners of Psychiatry* (1972) Bruce’a J. Ennisa, autora książek o represyjnym systemie szpitali psychiatrycznych, oraz *The Psychiatric Interview* (1970) Harry’ego Stacka Sullivana. Głównym źródłem inspiracji był jednak, dziś już mocno wyblakły i ośmieszony w profesjonalnych środowiskach psychiatrycznych, ale w latach siedemdziesiątych niebywale popularny w całej Skandynawii klasyczny przykład antypsychiatrii, *The Primal Scream* Arthura Janova. Bergman przeczytał tę książkę w 1974 roku, a w rok później, w czasie wizyty w Kalifornii (gdzie zresztą zawsze czuł się fatalnie) odwiedził klinikę Janova i spotkał się z jej twórcą. Wiele lat później wspominał w *Obrazach*:

Twarz w twarz powstało pod bezpośrednim wpływem lektury *Primal Scream* Janova. Chodzi bez wątpienia o wielki krzyk, który czeka na swój głos. Inna sprawa, czy potrafię ten krzyk wyzwolić. [...] Czy potrafię zbliżyć się do miejsca, w którym kryje się moja własna rozpacz i w którym czeka na mnie moje własne samobójstwo. Nie wiem. Prawdziwe narodziny to: obejmij mnie, pomóż mi, bądź dla mnie miły, przytul mnie, dlaczego nikt się mną nie przejmuje (Bergman, 1993, s. 75).

Teoria Janova wywodziła wszelkie choroby ludzkie z jednego źródła – niedostatku miłości macierzyńskiej. Remedium na nie miała być terapia przez pierwotny wrzask (pod jej wpływem powstał album *John Lennon/Plastic Ono Band*, w szczególności piosenka *Mother*; Bergman, dodajmy, był zagorzałym fanem Beatlesów). Teoria amerykańskiego psychiatry znakomicie wpisywała się w antropologię sformułowaną przez Bergmana dużo wcześniej, a głoszącą, że brak miłości jest najpierwotniejszą ze wszystkich traum i uniwersalną skazą natury ludzkiej.

3.

„Podjęcie przez Bergmana w połowie lat osiemdziesiątych pracy nad *Laterna magica* – pisze Jan Holmberg – było w dużej mierze pokłosiem *Fanny i Alexandra*. Warto na to zwrócić uwagę. Podobieństwo między tym dwoma dziełami jest tak wielkie, że często trudno je rozróżnić, nawet sam autor miał

z tym kłopot” (Holmberg, 2018, s. 173). Jednym z wątków powracających w obu tekstach (a także w filmowej realizacji opowieści o dwojgu rodzeństwa z aktorskiej rodziny Ekdahlów) jest – często obsceniczna – cielesność. Oba też układają się w dwuczęściową anatomię dysgustu.

W monografii poświęconej *Fanny i Alexandrowi* Maaret Koskinen i Mats Rohdin zwracają uwagę na to, że w filmie tym „fascynacje Bergmana zjawiskami mającymi do czynienia z funkcjami żołądka i jelit” i z „dolnymi regionami ciała ludzkiego” (Koskinen/Rohdin, 2005, s. 168), oraz jego upodobanie do „tragikomicznych scen ze szczegółowymi opisami à la Rabelais” (Koskinen/Rohdin, 2005, s. 171) osiąga punkt kulminacyjny. W prologu, po krótkiej introdukcji, w której Alexander bawi się kartonową makietą teatru i ogląda czarodziejskie wnętrze mieszkania babci, akcja filmu przenosi się do wychodka:

Przez mieszkanie biegnie długi ciemny korytarz [...]. W zakątku za zakrętem korytarza znajduje się tajemny pokój. Drzwi do niego mają przewiercone pięć otworów tuż nad podłogą, a ściany pokryte są czerwonym materiałem, wisi tam kilka kolorowych obrazów oprawionych w ramy i oszkłonych, przedstawiających zamki rycerskie i piękne młode kobiety w powiewnych welonach. Pośrodku ciasnego czworokątnego pokoju stoi krzesło tronowe z poręczami i oparciem, również pokryte czerwonym materiałem i mosiężnymi okuciami na rogach i po bokach. Siedzenie można podnosić, a pod nim jest czarna dziura, przepaść, jak uważa Alexander. Tu babka przesiaduje długie chwile stękając i wzdychając. Alexander wielokrotnie zaofiarowywał się, że dotrzyma jej towarzystwa, żeby ją rozerwać, ale babka zawsze odmawiała. Ojciec Alexandra mówi, że babka cierpi na zaparcie, dlatego, że jest skąpa (Bergman, 1987, s. 21n.).

Podobną scenę odnajdziemy w zapiskach roboczych do *Szeptów i krzyków*: „Tam siedzi Amelia, ciotka Amelia na kibelku, je kanapkę z pasztetem i wygłasza drobiazgowy monolog o swoim trawieniu, jelitach, stolcu” (Bergman, 1993, s. 88). Karnawaliczne upodobanie do obrazów biesiadnych, opisów brzucha i cielesnego dołu czy parodystyczne opisy transgresyjnej korporalności (w ujęciu Bachtina: „wesoła, obfita i pokonująca wszystko cielesność” – Bachtin, 1975, s. 329) przenikają zarówno scenariusz do *Fanny i Alexandra*, jak tekst *Laterna magica*. Kolejne epizody wspomnieniowej prozy Bergmana układają w gromady chorób, nieszczęść i wszelkiego rodzaju dolegliwości somatycznych. Grająca w *Jesiennej sonacie* Ingrid Bergman umiera na raka, homoseksualny asystent reżysera zapija się na śmierć po nieudanych romansach, ulubiony stryj młodego Ingmara cierpieć zaczyna na inkontynencję. W całej, bardzo rozbudowanej galerii ludzkich dziwadeł i ekscentryków pojawiającej się we wspomnieniowej prozie Bergmana trudno znaleźć choćby jedną postać, która kiedyś nie zapadłaby na tyfus, polio, gruźlicę, schizofrenię lub przynajmniej, i w najlepszym razie, na którąś z pomniejszych chorób wenerycznych. Przerażeniu

i obrzydzeniu często towarzyszy przyjemność erotyczna, jak w opowieściach o wychodzącym z trumny pastorze o przegniłej, trupiej twarzy i potajemnych wizytach w kostnicy (motyw ten pojawia się też w prologu do *Persony*). Pojęciem kluczowym jest tutaj wstręt; Bergman dołącza do długiego szeregu kopro-erotyków i skatologów, ale również do portrecistów odrażających, a zarazem pociągających wetul, pojawiających się w literaturze modernizmu (por. analizy Menninghausa w: Menninghaus, 2009). Cieleśność zdominowała pełen dygresji i anegdot rozdział poświęcony pracy nad inscenizacją *Gry snów* Strindberga z 1986 roku:

Czytam w dzienniku moje zapiski z pracy nad *Grą snów*, nie jest to zachęcająca lektura. Jestem w kiepskiej formie, niespokojny, markotny, zmęczony, boli mnie w prawym biodrze. [...] Żołądek strajkuje kurczami i atakami biegunki. [...] Po raz pierwszy odczuwałem starzenie się jako sabotaż (Bergman, 1991, s. 43).

i kilka stron dalej:

W nocy z niedzieli na poniedziałek dostaję wysokiej gorączki. Męczą mnie dreszcze i pocę się, każdy nerw się buntuje. [...] Przez dziesięć dni mam wysoką gorączkę, nie mogę nawet czytać, przeważnie leżę i drzemię. Gdy wstaję z łóżka, tracę natychmiast równowagę, jestem tak chory, że robi się to niemal interesujące. Drzemię, zasypiam, budzę się, kaszlę, smarkam. Grypa rozkwita ochoczo i opuszcza mnie niechętnie: gorączka skacze (tamże, s. 46).

Na miesiąc przed rozpoczęciem prób do *Gry snów* grająca córkę Indry Lena Olin prosi Bergmana o krótką rozmowę. Okazuje się, że: „Zaraziła się grasującą w teatrze płodnością” (Bergman, 1991, s. 43) i jest w ciąży, w związku z czym przedstawienie trzeba będzie zdjąć z afisza wkrótce po premierze. Dalej następuje ciąg fragmentarycznych narracji o osobach z najbliższego kręgu Bergmana. Była kochanka narratora, „piękna i genialna aktorka straciła pamięć i zęby i zmarła w wieku lat pięćdziesięciu w szpitalu wariatów” (Bergman, 1991, s. 37). Scenograf, którego Bergman angażuje na wstępie pracy nad inscenizacją, wycofuje się szybko z projektu:

Jego przyjaciółka po dziesięciu latach porzuciła go dla młodego aktora. Scenograf zapadł na wrzód żołądka i przybył do Fårö tuż po świętym Janie w stanie godnym pożałowania. W nadziei, że praca będzie gorsetem na depresję, zaczęliśmy nasze codzienne spotkania. Wargi artysty drżały, patrzył na mnie lekko wylupiastymi oczami i szeptał: Chcę, żeby wróciła (Bergman, 1991, s. 37).

Wspomnieniowy przepływ konsekwentnie związany jest z chorobą i śmiercią: „Kilka lat przedtem odwiedziłem przyjaciela umierającego na raka, który zżerał go i przemieniał w skurczonego gнома o wielkich oczach i ogromnych żółtych zębach. Leżał na boku podłączony do mnóstwa aparatów”

(Bergman, 1991, s. 45). W czasie szkolnej inscenizacji *Makbeta* jeden z aktorów zostaje zdziesiąty mieczem „w głowę tak, że trysnęła krew, odwieziono go po przedstawieniu do szpitala” (Bergman, 1991, s. 48). Jednocześnie ciało samego reżysera ulega deterioracji: „Noce są bezsenne, pełne niepokoju i fizycznych dolegliwości, grypa pozostawiła po sobie depresję, jakiej dotąd nie znałem, żyje ona w ciele własnym zatrutym życiem” (Bergman, 1991, s. 46), a w innym miejscu: „W nocy przed próbą dostaję nawrotu gorączki i kurczów żołądka. [...] Byłem jak zatruty” (Bergman, 1991, s. 61). O tym, że ciało bywa – przynajmniej czasami – również źródłem przyjemności i rozkoszy, dowiemy się z *Laterna magica* niewiele. Obligatoryjne w opowieściach o męskim dorastaniu epizody związane z masturbacją i pierwszymi doświadczeniami seksualnymi ograniczają się tu prawie wyłącznie do opisów fizycznego bólu, wstrętu oraz poczucia głębokiego wstydu i wewnętrznego chaosu, jakie im towarzyszy:

Choroba albo opętanie dręczyły mnie bezlitośnie, czynność ta powtarzała się ustawicznie, niemal przymusowo. W desperacji – konkluduje ten wątek narrator – zwróciłem się do Jezusa i poprosiłem ojca, bym mógł uczestniczyć w naukach konfirmacyjnych [...]. W nocy przed pierwszą komunią starałem się ze wszystkich sił zwalczyć mojego demona [...], ale przegrałem. Jezus ukarał mnie ogromnym, zainfekowanym pryszczem na bladym czole. Gdy przyjmowałem dowód łaski, żołądek skurczył mi się i omal nie zwymiotowałem (Bergman, 1991, s. 107).

Bergmanowska fikcja korporalna i nieustannie pojawiająca się u niego wizerunki rozpadu cielesnego (przypomnijmy chociażby zżarte zarazą ciało trupa w *Siódmej pieczęci*) mają istotny wymiar intertekstualny. Otóż świat przedstawiony w *Laterna magica* to świat późnych sztuk Strindberga, w którym egzystencja jawi się jako niekończąca się gehenna i, być może, kara za grzechy popełnione przez nas we wcześniejszych wcieleniach. W *Grze snów* wysłana na ziemski padół Agnes trafia w materialny świat przeniknięty cierpieniem i wulgarną trywialnością, a jej deziluzja obejmuje kolejne sfery ludzkiego doświadczenia. Bergman tak komentuje okoliczności powstania – pisanego w czasie długiego i bolesnego procesu separacji Strindberga z jego trzecią żoną, aktorką Harriet Bosse – onirycznego dramatu:

Rana jest teraz głęboka i krwawi obficie, nie można się przed nią uchronić ani odwrócić od niej plecami, jak w innych życiowych niepowodzeniach. Ból wwierca się w nieznane miejsca i otwiera drogę dla czystych źródeł. Poeta pisze w swoim dzienniku, że płacze, ale łzy oczyszczają mu wzrok i patrzy na siebie samego i swoich bliźnich z pojednawczą wyrozumiałością. Przemawia doprawdy nowym językiem (Bergman, 1991, s. 40).

Laterna magica jest nie tylko metakomentarzem do Strindberga, teatralizuje też na poziomie diegezy

Strindbergowską wizję świata jako inferna. Jednocześnie narracja układa się w pasywną historię o męce, śmierci i zmarłych wstaniu artysty. Punktem zwrotnym jest tu dzień, gdy w życiu chłopca pojawia się kinematograf. Moment pierwszego zetknięcia się narratora z medium filmowym to również początek symbolicznego wyzwolenia. Kultura modernizmu w sposób zasadniczy przewartościowała opozycję: *bios* – *logos*. Kartezjański paradygmat antropologiczny, zgodnie z którym istotą człowieczeństwa jest myślenie, zastąpiony tu zostaje szerokim spektrum poglądów i postaw, przedstawiających człowieka jako istotę rządzoną podziemnymi impulsami i popędami niepoddającymi się władzy rozumu. Jak zauważa Birgitta Steene, Bergman – mimo że urodził się kilka lat po śmierci Strindberga – przynależy do tej samej formacji kulturowej: hierarchicznej, patriarchalnej i głęboko zakorzenionej w religii protestanckiej. Do tego dodać należy, że reżyser z upodobaniem podejmuje wielkie tematy literatury wczesnej fazy modernizmu, takie jak przekonanie o niemożności wyrażenia naszych doświadczeń za pomocą słów (stąd zwrot w stronę dźwięków i obrazów) czy opozycja artysta – mieszczanin. W wykreślonym i niepublikowanym fragmencie maszynopisu *Laterna magica* pojawia się – bardzo dobrze znane chociażby z *Buddenbrooków* Tomasza Manna – przekonanie o artyście jako ostatnim ogniwie w ewolucji ulegającego degeneracji i skazanego na wygaśnięcie rodu mieszczańskiego:

W rodzie Bergmanów grasuje tajemnicza i nieuleczalna choroba mięśni, ich atrofia. Spada na nas w sposób kapryśny i niemożliwy do wyjaśnienia; mój ojciec pod koniec życia był mocno niesprawny, mój brat był całkowicie sparaliżowany, w ostatnich latach życia poruszał tylko głową. Jedna z ciotek umarła w młodym wieku. Istnieje też Bergmanowski zanik uczuć, który doprowadzić może do katastrofalnych sytuacji, jeśli pozwolimy mu grasować bez ograniczeń i przestaniemy go obserwować. Wydaje mi się, że w młodych latach zaraził on moją matkę, że dzielnie próbowała się przed nim obronić, ale w końcu zrezygnowała z oporu – nie do końca jednak. Sam jestem rozdarty: pycha, nieśmiałość, płytkie emocje, drażliwość, odwrócenie się od świata. Ale także potrzeba kontaktu, ciepło, radość, złość, czułość, pożądanie (wersja maszynopisowa, archiwum Bergmana).

Bergmanowska estetyka cielesna, obecna w jego pseudo-autobiografii, ale również w twórczości filmowej i teatralnej, jest subwersywna wobec globalnych przemian kultury masowej. Współczesna, zmerkantyliзовana i zwrócona w stronę hedonizmu kultura popularna – na co, pośród wielu innych, wskazuje Mike Featherstone – wytworzyła estetykę korporalną, której centralnymi aspektami są narcyzm oraz kult piękna i młodości. Wystylizowane, idealizowane, wieczne młode ciała pojawiające się w reklamach mają skłaniać konsumentów do utrzymywania własnego ciała w zdrowiu poprzez uprawianie joggingu czy jogi, konsumpcję jogurtów, suplementów żywieniowych i beztłuszczowego jedzenia czy

przez stosowanie rozlicznych diet. Jeżeli z kolei spojrzymy na *Laterna magica* w kontekście przemian kultury szwedzkiej od lat trzydziestych do siedemdziesiątych, to i tutaj tekst ten znajduje się w zdecydowanej opozycji wobec dominującego wtedy dyskursu politycznego i kulturowego. Dyskurs ten oparty był na funkcjonalistycznej definicji nowoczesności, postęp pojmowano w kategoriach zachowań racjonalnych i przynoszących korzyść społeczną. Funkcje cielesne miały przy tym być poddawane kontroli i regulowane poprzez praktyki takie jak gimnastyka i sport, odpowiednie schematy żywieniowe i wybór zdrowej żywności, ograniczenie konsumpcji alkoholu czy antykoncepcja. Tymczasem *corpus* w tekście Bergmana jest transgresywny i karnawaliczny, płyny cielesne – krew, sperma, wymioty, płwociny, uryna – leją się tutaj strumieniami, a niesterowalne, ekscesywne ciało jawi nam się w dosadnej materialności i nieustannie grawituje w stronę obszaru abiektywnego, w którym wstręt i obrzydzenie stykają się z fascynacją i seksualnym *plaisir*. ■

Bibliografia:

- Bachtin, Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Bergman, Ingmar, *Fanny i Alexander. Z życia marionetek*, przeł. Z. Łanowski, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Tenże, *Obrazy*, przeł. T. Szczepański, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993.
- Tenże, *Laterna magica*, przeł. Z. Łanowski, Czytelnik, Warszawa 1991.
- Burzyńska, Anna, *Anty-teoria literatury*, Universitas, Kraków 2006.
- Holmberg, Jan, *Författaren Ingmar Bergman*, Norstedts, Stockholm 2018.
- Koskinen, Maaret, *Ingmar Bergman: "Allting föreställer, ingenting är". Filmen och teatern – en tvärestetisk studie*, Nya Doxa, Nora 2001.
- Koskinen, Maaret; Rhodin, Mats, *Fanny och Alexander: Ur Ingmar Bergmans arkiv och hemliga gömmor*, Wahlström och Widstrand, Stockholm 2005.
- Łebkowska, Anna, *Somatopoetyka*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. R. Nycz, T. Walas, Universitas, Kraków 2012.
- Menninghaus, Winfried, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009.
- Shorter, Edward, *From Paralysis to Fatigue: A History of Psychosomatic Illness in the Modern Era*, The Free Press, New York 1992.
- Sontag, Susan, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999.
- Tapper, Michael, *Ingmar Bergman's Face to Face*, Columbia University Press, New York 2017.

AGNIESZKA DAUKSZA (Uniwersytet Jagielloński)

WRAŻLIWOŚĆ TKANKOWA. Materializm plastyczny Marii Jaremy

Agnieszka Dauksza (agnieszka.dauksza@uj.edu.pl) – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych WP UJ. Autorka książek: *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej* (2017), *Klub Auschwitz i inne kluby. Rwane opowieści przeżywców* (2016) i *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XIX i XX wieku* (2013). Obecnie pracuje nad biografią Marii Jaremy. Numer ORCID: 0000-0001-8269-6096.

Abstract: Agnieszka Dauksza, "Tissue Sensitivity: The Plastic Materialism of Maria Jarema"

Agnieszka Dauksza reinterprets the artistic practices of Maria Jarema in the context of new materialism, primarily employing Louis Althusser and Catherine Malabou's materialism of the encounter. She analyzes Jarema's painting from the 1950s, showing the method of experimentally confronting non-identical forms on the surface of the image in terms of plasticizing social relations through the impact of art. The dependence of Jarema and artistic material establishes another, non-representational, unrepresentative economy of transmission, and equates the positions of agents – "human" (the artists) and "nonhuman" (material) – as diverse but equally material entities, and finally abolishes speculation concerning the source of their agency. Jarema's art is not autonomous – it is exposed to interaction, creation of differences, as well as physical, plastic and affective displacement.

Keywords: Jarema; new materialism; plasticity; monotype; avant-garde

Emocjonalna ekspresjonistka, zimna abstrakcjonistka, racjonalna konstruktywistka, fowistka, kolorystka, materialistka, fascynatka surrealizmu, waleczna formalistka, nieprzejednana eksperymentatorka – to tylko niektóre z etykiet, jakie nadawano Marii Jareme (por. np.: Lenica, 2001, s. 28; Stażewski, 2002, s. 27; Kowalska, 1975, s. 86; Rosiak, 1994, s. 5; Ilkosz, 1998, s. 67). Szeroki repertuar ocen niekoniecznie wynikał jednak z dynamiki rozwoju twórczości tej artystki. Był raczej przejawem trudności wpisania jej praktyk w rozpoznawalne ramy. Proponowane pojęcia niekoniecznie ukazują zjawisko w nowym świetle, niekiedy przysłaniają jego unikalność i stępią czujność odbiorczą. Trudno pozbyć się bowiem wrażenia, że sztuka Jaremy nie jest ani ekspresyjna, ani konstruktywistyczna, nie jest sztuką tematyczną, ale też nie jest czystą abstrakcją – słowem, wymyka się kolejnym rozpoznaniom estetycznym. Prawdopodobnie tę dostrzegł Mieczysław Porębski, komentując udział Jaremy w weneckim Biennale w 1958 roku:



Prace jej spokojnie przeciwstawiała swą obecność tysiącom rzeźb i obrazów, setkom nazwisk, reprezentujących sztukę współczesną całego świata. Zastanawiając się jak je określić, z czym porównać – wyraźniej niż kiedykolwiek uprzytomniłem sobie ich niezależność. [...] sztuka Marii Jaremy spokojnie i prosto proponowała świadomą konsekwencję wyboru, jednoznaczność środków, własną rację wypowiedzi. (Porębski, s. 259)

Artystka nie reprezentuje żadnego konkretnego stylu, nie podąża za modami swojej epoki, nie wpisuje się w generalne prądy. Owszem, twórczo odnosi się do kulturowego kontekstu, czerpie „punktowe”, formalne inspiracje np. z dzieł Picassa, Legera czy Chagalla, filtruje i rozwija malarskie pomysły, po czym momentalnie je porzuca. Porzuca czy raczej katalizuje, zachowując świadomość danych chwytów, metod i technicznych rozwiązań. Obrazy Jaremi pozostają „samoswoje”, osobne, wymagające, trudne nie tylko w interpretacji, ale i percepcji.

Podstawowym problemem, który mnie nurtuje, jest właśnie pytanie: jak percypować sztukę Marii Jaremy? Być może nie rozumiemy jej metody, nie pojmujemy kodu, w którym tworzyła, być może patrząc na jej prace, wcale ich nie widzimy, oślepieni własnymi oczekiwaniami i schematami emocjonalnymi. Trzeba zapewne zmienić kierunek poszukiwań i pytać nie o to, czym jest i jaka jest sztuka Jaremy, ale zastanowić się nad jej zasadniczym programem, metodą, oddziaływaniem i konsekwencjami – odejść od rozumienia ontologiczno-rzeczownikowego na rzecz odbioru czynnościowo-czasownikowego (por.: Nycz, 2017; Ingold, 2014; Rakowski, 2017). Taki tryb percepcji sugeruje zresztą sama artystka:

stać się okiem, kiedy będę zmieniać się w oko, kiedy cały organizm zmienia się w jedno wielkie oko, które równocześnie nie przestaje być wszystkimi zmysłami razem i każdym z osobna (Jarema, 2001, s. 39).

Narastający imperatyw „bycia” ucieleśnionym okiem – a właściwie przeobrażenia całego ciała w wielozmysłowy organ odbiorczy – oddaje charakter konfrontacji z dziełem plastycznym: maksymalną uważność, otwartość i stopniowe, polisensualne „wyczuwanie” obiektu, które w swojej intensywności zawłaszcza władze poznawcze. A gdyby podążyć za tym tropem w interpretacji praktyk artystycznych Jaremy?

„Silnie unerwiona ruchliwość” (Kantor, 2003, s. 31)

Patrząc przekrojowo na teksty poświęcone sztuce Jaremy, można dostrzec pewną dominantę – ruch, dynamika, rytm i taniec stały się głównymi kategoriami opisu. Julian Przyboś określał malarstwo Jaremy jako „widzenie ruchu” (Ilkosz, 1998, s. 68), Mariusz Rosiak dostrzegał w nim „dynamizm na ogół antropomorficznych form, rytmizację linii i płaszczyzn” (1994, s. 5), a Wojciech Krauze dodawał: „rytm uchwyconych w przelocie form może być w każdej chwili przerwany, zburzony” (16 II 1979, s. 9). Helena Blum widziała w tych pracach eksperymentatorskie próby „przedstawienia plastycznego pojęć czy zjawisk z zakresu fizyki” (1992, s. 41), a Tadeusz Kantor przekonywał, że „obrazy Marii Jaremy przypominają żonglera: przedmioty dematerializują się, stają się kształtami w ruchu, uzyskujemy w końcu ich czyste wrażenie” (2003, s. 31). Barbara Ilkosz z dużą intuicją wskazywała: „prace Marii Jaremy wywołują odczucie kinetycznego niepokoju, jakby podskórnie wyczuwalnego śladu przepływającej energii” (1998, s. 67).

Istotnie, permanentne poruszenie jest istotną cechą ogromnej większości prac Jaremy. Problem jednak w tym, czemu ono służy, jak objawia się w przestrzeni malarskiej, jaki jest jego wpływ na figury. Wszystko wskazuje bowiem na to, że Jaremę fascynował nie tyle sam ruch, ile jego formotwórcza siła, dynamika i sprawstwo materii, proces rozwoju „od bezruchu do coraz szybszego obrotu” – jak określał to Przyboś (za: Ilkosz, 1998, s. 68). Niewątpliwie artystka stopniowo odchodzi od naśladowania ruchu obiektów rzeczywistych: w szkicach i gwaszach z lat trzydziestych i czterdziestych widać jeszcze, że nośnikami ruchu są konkretne postaci, sylwetki ludzkie i zwierzęce, obiekty nieożywione i elementy krajobrazu, jednak od początku lat pięćdziesiątych formy, które prezentuje Jarema, tracą referencyjny związek z pozaobrazowymi obiektami. Źródłem wszelkiego poruszenia – dynamiki, fizycznych przesunięć, napięć i wrażeń – jest proces konfrontowania się form.

Aby zrozumieć, jak artystka osiąga ten efekt, trzeba rozważyć specyfikę jej pojmowania autonomii sztuki awangardowej:

Na przestrzeni pięćdziesięciu lat, poprzez falęizm, przez niesłyszalnych hukach kolejnego upadania i rodzenia się myśli, koncepcji, szła może największa w sztuce rewolucja

– sztuka wyzwalała się z funkcji przedstawiania świata, zrzucała naskórek bierności i zaczęła atakować życie wprost swoją wyłaniającą się coraz wyraźniej wewnętrzną strukturą obrazu – jego myślą (Jarema, 2001, s. 37).

Niezależność praktyk artystycznych jest w tym ujęciu tożsama z twórczym eksperymentowaniem, wolnością doboru metody i środków, ciekawością spotkania z danym materiałem, wyzwoleniem od przymusu przedstawiania, komentowania i interweniowania, nie jest zaś jednoznaczna z odcięciem czy zdystansowaniem od kontekstu społeczno-politycznego, przeciwnie – sztuka ma odtąd sprawczo „atakować życie” argumentami spoza porządku racjonalności społecznej, racjami niespodziewanymi, gdyż pochodzącymi z innej, zmiennej logiki każdego kolejnego obrazu. Mówiąc wprost, ambicją Jaremy było stworzenie nowego, niemimetycznego systemu przekazu, obecności i zmienności form, odrębnego systemu relacji. Artystka nie chciała reprezentować, naśladować, przedstawiać – stworzony przez nią kod jest osobny i konkurencyjny, ale zarazem równoczesny, a momentami także komplementarny z innymi „kodami”, jak natura ożywiona i nieożywiona, prawa fizyczne i język. Sztuka Jaremy jest zatem współbieżna z innymi systemami, bywa podatna na wpływ ich mechanizmów, nacisk czy napięcie, a niekiedy też sama na nie wpływa, pobudza, stymuluje do reakcji.

Wielu interpretatorów dostrzega w pracach Jaremy „poza-geometryczne” życie form, wyczuwa ich trudną do sprecyzowania aktywność, sprawczość, pulsowanie¹. Jak gdyby oddziaływanie form i figur wykraczało poza ich mechaniczne konfrontacje na płaszczyźnie obrazu. Procesy natury, reprodukcji genetycznej z nieskończonym repertuarem heterogenicznym form, powieleń, przesunięć i mutacji były dla Jaremy największą inspiracją. Co istotne, nie chodziło o naśladowanie ich efektów, ale o tworzenie sztuki według analogicznych mechanizmów. Zapewne właśnie tę dążność przeczuwali niektórzy krytycy, m.in. Jonasz Stern, który przekonywał: „Jarema poddawała się rytmowi natury, utożsamiała się z naturą” (Stern, 2001, s. 25). Kornel Filipowicz dodawał:

Zdawała się pracować tak, jakby tworząc osiągnąć chciała to, co jest cechą natury (choć nigdy natury w sensie dosłownym nie naśladowała): jej różnorodność i niepowtarzalność. W naturze nie ma przecież kształtów i osobników identycznych, istnieją tylko między nimi podobieństwa. Osobnik może być identyczny tylko sam z sobą (K. Filipowicz, 1992, s. 52).

Porębski zaś intrygująco diagnozował: „Jarema buduje formy z fragmentów, segmentów podobnych do kłaczy. Przy ich pomocy tworzy żywe i prężne organizmy, obdarzone własną logiką – logiką wzrostu, zmian i niespodzianek [...]. Prężne, zaskakująco pozrastane kształty dźwigają się, rosną, rozkwitają” (1983, s. 254). Porównania Filipowicza i Porębskiego ułatwiają zrozumienie efektu cykliczności obrazów Jaremy. Wrażenie powtarzalności form okazuje się powierzchowne, gdyż – podobnie jak w naturze – każdy

z tworów, każda z tych prac ma własną logikę, napięcie i rytm. Zdarzają się ludozłoczące podobne monotypie „siostrzane” czy „bliźniacze”, jednak nie są one przecież identyczne, za każdym razem widoczne jest pewne przesunięcie, wyostrenie lub uplastycznienie struktury.

Pisano o dematerializacji rzekomo charakterystycznej dla prac Jaremy (por. np.: Czerni, 2000, s. 38). Jednak odejście od przedstawiania rozpoznawalnych postaci i przedmiotów nie jest przecież tożsame z zanikiem materii jako takiej. W malarstwie Jaremy nie ma miejsca na kubistyczny rozkład rzeczywistości na części pierwsze, nie ma też redukcji jakichś pierwotnych jedności; odwrotnie, artystka prowokuje proces wyłaniania się form z chaosu nieskończonej liczby elementów o nieograniczonym potencjale konfiguracji. Te elementy konfrontują się, zderzają się jak „rozbijające się o siebie planety” (Jarema, notatki), wchodzą w relacje, stanowiąc właściwy zaczątek postrzegalnych figur i form. Słowem, twórczość Jaremy jest hołdem składanym materii, jej plastyczności, potencjalności i amalgamatyczności. Monotypie to wielobarwne portrety elementarnej, heterogenicznej materii uchwyconej w toku przestrzennych i czasowych przeobrażeń. Podstawą koncepcji jest materializm, jednak jest to materializm swoiście pojęty. W pismach artystki pojawia się intuicja świadcząca o wątpliwościach związanych z tym terminem:

Nasuwa mi się przypuszczenie, że u mnie w sposób otwarty toczy się walka dwu motorów. Zleść z konia materialistycznego na płaszczyznę „metafizyki”, która zajmuje się zjawiskami nie niepoznawalnymi, lecz nie poznanymi, czyli nie zmaterializowanymi (Jarema, notatki).

Refleksja Jaremy może być niejasna, gdyż mowa tu o dwóch nieoptymalnych typach materializmu. Pierwszy, od którego ewidentnie dystansuje się artystka, to materializm rozpoznawalnych obiektów rzeczowych, „pozaobrazowych”. Drugi typ, który przewrotnie lub nieporadnie Jarema określa mianem „metafizyki”, to zapewne materializm substancji, którym nie sposób przypisać cech stałych, materializm „bezformia”, bezkształtu lub form nieukonstytuowanych, dynamicznych, płynnych, ruchomych, o nieprzecutych granicach, także abstrakcyjnych w tym sensie, jaki wynika z idei i pomysłów jeszcze nieukształtowanych; wreszcie jest to materializm sił oddziaływania – fizycznych, organicznych i biologicznych. W zrozumieniu tego problemu pomoże teoria materializmu plastycznego Louisa Althussera i jej wykładnia, proponowana przez Catherine Malabou.

Materializm spotkania

W tekście *Podziemny nurt materializmu spotkania* Louis Althusser kreśli perspektywę „pewnej niemal całkowicie zapomnianej tradycji materialistycznej”, którą nazywa materializmem spotkania lub materializmem plastycznym, czyli materializmem tego, co przypadkowe i przygodne (2016, s. 53). Według badacza, teoria ta lokuje się w wyraźnej opozycji do dominującego w filozofii zachodniej „materializmu

konieczności i teleologii”, który, „jak cała tradycja racjonalistyczna, jest niczym innym, jak przekształconą i przebraną formą idealizmu” (tamże). Jako podstawę swojego myślenia Althusser wskazuje atomizm Epikura i przekonanie, że „przed ukształtowaniem się świata nieskończoność atomów spadała równolegle w pustkę. Spadają one nadal” (s. 39).

Althussera fascynuje przypadkowość i ateleologiczność istnienia tych osobnych atomów czy elementów, ale też ich formatwórczy potencjał – są „gotowe zaskoczyć, jak zaskakuje deszcz, ale właściwie nie istnieją one jeszcze, pozostają abstrakcyjne, dopóki nie zjednoczą się i nie zaistnieją w formie spotkania” (s. 43). Spotkanie dotychczas fantomowych, „pozbawionych spójności i istnienia” (s. 39), nierejestrowalnych elementów to *clinamen*, minimalne odchylenie trajektorii ich spadania, „nieskończenie małe, przygodne wahnięcie”, skutek którego dochodzi do „pogwałcenia paralelizmu”, co aktywuje proces formowania:

gigantyczne zderzenie i sprzężenie atomów w ich nieskończonej liczbie, skąd rodzi się świat (ten czy inny: stąd wielość światów możliwych i fakt, że sama kategoria możliwości wywodzi się z pojęcia pierwotnego chaosu). Stąd forma porządku i forma bytów powołanych do istnienia w tym zderzeniu określane są przez strukturę spotkania; stąd, kiedy już do spotkania dojdzie (ale nie wcześniej), prymat struktury nad jej elementami; stąd także wreszcie powinowactwa i komplementarność elementów spotkania będących w grze, ich „sprzęgalność”, z której „bierze się” (*prende*) spotkanie, to znaczy „przyjmuje formę”, dając tym samym początek Formom (s. 56).

Konstituowanie się form – niepowodowane żadnym celem i działaniem jakiejś konkretnej instancji – otwiera nowe perspektywy myślenia o sprawstwie, autonomii i dynamice relacji. Althusser chce rozważać nie tyle mechanizmy, które doprowadzają do przypadkowego spotkania, ile jego skutki: zarówno dla filozofii idealizmu i tradycyjnie pojętego materializmu, jak i dla nowo powstałych, przeobrażających się form, które w bezosobowym procesie „pochwytyują” (s. 40) kolejne elementy i „narzucają się” (s. 55) jednostkom. Według Althussera, ateleologiczny, procesualny charakter relacji znany z życia biologicznego jest projektem zarówno dla sfery polityki i etyki, jak dla sposobu funkcjonowania społeczeństwa. Jednak dopiero Catherine Malabou podejmuje tę myśl, pytając wprost: „Czy nie możemy wyobrazić sobie, wbrew wszystkiemu, plastyczności stanu społecznego i odzyskać bogactwa zmienności oraz odstępstw od struktury w samym sercu kultury? Czy nie da się pomyśleć społecznej i politycznej równowagi pomiędzy zmiennością i doborem?” (s. 22). Oddziaływanie materializmu spotkania, który przekracza konieczność, przyczynowość i wszelki uzus, możliwe jest jedynie w punkcie „zerowym”, w miejscu „niedającym się ustalić”, *unassignable*, to znaczy nieprzeznaczonym i niezde-terminowanym, miejscu, które nie może zostać odrzucone i zamienione na coś innego (s. 26). Althusser i Malabou

zgodnie twierdzą, że ów materializm może jedynie „zaczynać od niczego”, jakkolwiek wieloznacznie to brzmi (Malabou, 2018, s. 17). Pytanie jednak, co to właściwie znaczy, w jakich kategoriach myśleć o tej niedającej się ustalić pozycji i jak aktywować oddziaływanie materializmu spotkania w polu społecznym.

Materializm plastyczny Marii Jaremy

Nieoczekiwanie koncepcja Althussera pozwala spojrzeć pod innym kątem na praktykę artystyczną Jaremy. Mam tu na myśli odbiór jej prac, ale i metodę twórczą oraz postawę polityczno-społeczną. Rozpatrywane z tej perspektywy przemiany formalne sztuki Jaremy zdają się nieodmiennym poszukiwaniem pozycji niezdeterminowanej, otwartej, plastycznej, to znaczy zakładającej maksymalną otwartość poznawczą, wyczulenie na materiał, uważność wobec danego kontekstu. Artystka traktuje sytuację twórczą jako eksperyment, a jego przebieg uzależnia od „argumentów” materii, na które „odpowiada” własnymi intuicyjnymi reakcjami:

Pierwszym ograniczeniem wyobraźni plastyka jest materiał. Ten materiał go ogranicza, ale i równocześnie określa. Zależność od materiału – aczkolwiek nie jest bezwzględna, ponieważ i on się zmienia (również w swoich pewnych granicach) – a równocześnie podnieta, która stwarza ten aspekt sztuki dzisiaj bardzo żywy. Artysta wybiera formę w danym materiale, ale im ona jest bliższa temu materiałowi, tym jaśniejsza staje się koncepcja artysty. To nie znaczy, że artysta podlega materiałowi, ponieważ on go wybiera dla siebie, [podobnie jak] i formę. „Wyobraźnia materiału!”. Wybór materiału, który w malarstwie można nazwać raczej wyborem techniki (Jarema, 2001, s. 34).

Odkrywcza jest przede wszystkim prostota tej metody. Zależność Jaremy i materiału artystycznego ustanawia inną, pozamimetyczną ekonomię przekazu, zrównuje pozycje aktantów „ludzkich” (artystki) i „niehumanicznych” (materiału) jako zróżnicowanych, ale jednak materialnych bytów, wreszcie znosi spekulacje co do źródła czy przyczyny ich sprawczości: artystka nie tworzy w próżni, lecz w konkretnym materiale, a z kolei forma kształtuje się w procesie, jedno nie istnieje bez drugiego. Potencjał zmienności, o którym wspomina Jarema, jest tu kluczowy, nie jest jednak jasne, o jakich zmianach mowa. Według Althussera, „zmienność jest pustką, punktem zero, nicością, z której wyłaniają się formy” (za: Malabou, 2018, s. 19-20). Badacz rozważa kategorię zmienności na przykładzie mutacji genetycznej: „Najważniejszą cechą gatunku jest podatność na mutację: wielość potencjalnych transformacji morfologicznych, jakie można zaobserwować w strukturze organizmu, stanowi funkcję jego zdolności do zmieniania formy” (tamże). Malabou idąc tym tropem, stwierdza: „zmienność, plastyczność desygnują quasi-nieskończoną możliwość zmian w strukturze, autoryzowaną przez samą żyjącą strukturę. Właśnie ta quasi-nieskończoność konstituuje otwartość czy brak predeterminacji, które umożliwiają spotkanie”

(s. 20). Zapewne o podobną „zasadę” zmienności chodzi Jaremie – relacja „zależności” materiału, przypadku, techniki, fizycznego i afektywnego poruszenia – „podniety” – składa się na „metodę” i decyduje o kolejnych wariantach monotypicznych ujęć.



Któregoś dnia pewna znajoma malarka zadała mi takie pytanie: Czy mogłabyś mi opowiedzieć przebieg procesu wyobraźniowego, poprzez który przechodzisz, żeby dojść do swojego obrazu? Odpowiedziałam, że nie. [...] Każdy nowy obraz jest wypadkową twórczych sił człowieka, jego myśli i przeżyć przechodzących jak przez filtr przez wypracowaną metodę, która też nigdy nie jest ani filozofią, ani matematyką, bo należy do dziedziny sztuki i jest sztuką.

Nie potrafiłabym wyłączyć wyobraźni od formy a materiału od mego myślenia plastycznego, od metody, którą się zdobywa w pracy (Jarema, 2001, s. 35).

Jarema nie rozstrzyga apriorycznie rezultatu swoich działań. Nigdy nie przygotowywała szkiców przed rozpoczęciem pracy nad obrazem, nie umiała przewidzieć efektu (zob.: Stern, 2001, s. 25). Nie są to też jednak działania spontaniczne. Proces twórczy Jaremy jest metodycznym, wielostopniowym aktem, w którym istotne znaczenie odgrywa wiedza estetyczna, wieloletnia praktyka, ucieleśniona świadomość chwytów i gestów i cały amalgamat zmiennych afektów, intensywności i napięć, które czynnie wpływają na myślenie i działanie plastyczne, są „filtrowane”, oczyszczane z narracji i tematycznej ekspresji, ale wciąż zachowują ładunek energetyczny i żywo oddziałują na wybory formalne.

Jarema specyficznie pojmuje rolę przypadku. Jest to przede wszystkim ciekawość skutków ruchu wydarzającego się na płaszczyźnie obrazu, otwartość czy wręcz oczekiwanie na ujawnienie się potencjału różnicy, uleganie temu napięciu, ale też wywieranie wpływu na formę. „Sztuki nie można planować” (Jarema, 2001, s. 37) – to jedna z podstawowych zasad artystycznych Jaremy i faktycznie jej praktyka była ciągłym prowokowaniem materii, inicjowaniem kolejnych „niespodzianek formalnych” (Porębski, 1983, s. 12). Co istotne, właściwość ta nie dotyczy jedynie procesu twórczego, ale i percepcji prac – obrazy Jaremy „nie sugerują żadnych rozstrzygnięć” (Krauze, 16 II 1979, s. 9), „zmienności i zaskoczenia ukrywają się poza zarysem każdego profilu” (Porębski, 1983, s. 10), a efekt niespodzianki potęgują przekonane tytuły, niekiedy nadawane jakby dla celowego wyprowadzenia odbiorcy w pole rutynowych skojarzeń. Te tendencje charakterystyczne są zwłaszcza dla malarstwa Jaremy z lat pięćdziesiątych. Porębski dostrzega w tym czasie zasadnicze przesunięcie w sposobie, w jaki artystka uzyskuje efekt zmiany i różnorodności: „Dochodzi do zwrotu od eksperymentu, który szuka nowych możliwości formy, sugestii, metafory, do eksperymentu w głąb, czyli automatycznego wyzwalania obrazów, szukania w obrazie sfery autonomicznej, która dla autora też stanowi niespodziankę” (Porębski, 1983, s. 15). Interesujący jest ten potencjał obcości czy samodzielności obrazu. Jarema opisuje to konfrontowanie się elementów rozpoznawalnych i nowych jako proces walki:

Płótno jest polem bitwy, powiada jeden z francuskich tasytów. Tę definicję białego prostokąta możemy interpretować. A więc [sam] dla siebie jest polem walki, na którym wyobrażenia natychmiast zaczyna ustawiać swoje wojska, a nie walką artysty ze swoim urojeniem. Gdzie są ci wrogowie wojujący ze sobą? Czy istnieją na nim dwaj wrogowie walczący, dwie siły przeciwstawne złożone z całej masy elementów, które przez wzajemne niszczenie się, poprzez emocje tej gry, zderzenie, tworzą nowe zjawisko, nowe życie, życie obrazu. [...] Artysta niezupełnie kieruje tą walką. Raz wyzwolone siły robią mu niespodziankę i ciekawość tego nieprzewidzianego

jest jedynym motorem, a może głównym i jedynym motorem realizacji, wyzwoleniem twórczości. Na tym polega potrzeba realizacji, która gdyby była realizacją przewidzianego, prawdopodobnie nigdy by nie zaistniała. Widzenie jest tylko początkiem, obraz się rozwija, zmienia, różnicuje. Istnieją u twórcy momenty (w chwilach największego wysiłku i wyzwolenia wrażliwości) przeczcucia odpowiedzialności za wyzwolenie tych sił, za ich działanie psychochemiczne, za nieuświadomione komplikowanie ludzkich uczuć i myśli. On [tę walkę] rozpoczyna, on nią kieruje. To są momenty rzadkie, kiedy artysta odzyskuje na moment wrażliwość dziecka a nawet barbarzyńcy, którego możliwości apercpcji były tak ostre, że działanie sztuki wywoływałoby u niego wstrząsy biologiczne (Jarema, 2001, s. 39).

Jarema projektuje proces twórczy jako intensywny akt zmagania z własnymi przyzwyczajeniami percepcyjnymi, utartymi gestami, nawykowymi wyobrażeniami i skojarzeniami, ale i jako konfrontację z unikalnością materiału, który wymaga zindywidualizowanej, kontekstowo zmiennej reakcji. Artystka akcentuje siłę, niekiedy wręcz gwałtowność tego procesu wstrząsającego ciałem i wrażliwością, zaskakującego skutkami autora i odbiorców, otwierającego nowe połączenia percepcyjne, niekiedy wręcz nieprzyjemnego w swej intensywności. Przyczyną tych gwałtownych poruszeń jest współreagowanie Jaremy z tworzoną obrazem, otwarcie na wpływ logiki wrażenia. Jest to niewątpliwie afektywna relacja, „psychochemiczny” proces oddziałujący tak na ciało artystki, jak i na materialną formę obrazu. Co ciekawe, ten afektywny proces jest zarówno efektem praktyki artystycznej (wstrząsy biologiczne pod wpływem „wyzwolonych sił”), czynnikiem wpływającym na jej przebieg (gdy „obraz się rozwija, zmienia, różnicuje”), jak i gwarantem jej efektywności („ciekawość tego nieprzewidzianego jest głównym i jedynym motorem realizacji”). Pytanie jednak, czym są te siły, o których wspomina Jarema, co jest ich źródłem i nośnikiem, skoro artystka „jedynie” aktywuje ich erupcję? Słowem, skąd bierze się efekt obcości, owo „niespodziewane” obrazu?

Kluczowe są wzajemne oddziaływania elementów obrazu, nie tylko jednak elementów materialnych, „technicznych”, jak rodzaj i faktura podłoża, określone narzędzie, którym nanoszona jest farba lub tusz, ale przede wszystkim elementów „graficznych”, płaszczyzn, linii, plam, zarysów, siatek i kształtów rzutowanych na płaszczyznę obrazu. Ich relacje, czyli to, co między nimi się wydarza, jest źródłem autonomii obrazu i stanowi dla Jaremy podstawowy bodziec działania. Gdy stwierdza: „ścieranie się przeciwieństw, zderzanie się całej masy elementów, które poprzez wzajemne ich zapładnianie, niszczenie się, powoduje powstanie nowego zjawiska, nowego życia – życia obrazu”, ewidentnie traktuje te elementy jak żywe organizmy, które zachowują pewną samodzielność i którymi można manipulować jedynie w ograniczonym stopniu. Właśnie konfrontacje i interakcje elementów, ich kompozycje, filtrowanie, penetracje, rytmizacje i przenikanie są przejawem działania „niespodzianych” sił sterujących

poczynaniami Jaremy i to one także decydują o wrażeniu ruchu i dynamiki charakterystycznej dla tego malarstwa. Artystka wyznała niegdyś: „Zderzenie dwu form na obrazie odkrywam czasem jak zderzenie dwu planet, słyszę prawie huk tej katastrofy” (Jarema, notatki). Obserwacja świadczy nie tylko o ponadprzeciętnej, polisensualnej wrażliwości Jaremy, ale też o osobliwym stosunku do formy, która, według artystki, żyje pełnią swojej materialnej sprawczości zarówno w akcie twórczym, jak i w ponawianych aktach percepcji skończonego, ale nieodmiennie otwartego obrazu. Z czego wynika ta intensywność „zderzania się” form, porównywana do katastrofy kosmicznej?

Wszystko wskazuje na to, że najistotniejsza jest różnica powstająca wskutek „ścierania się” nietożsamyh aktantów na powierzchni obrazu, ale i konfrontacji z autorką, a następnie z odbiorcami w ponawianych aktach percepcji. Jarema, inicjując powstanie każdego kolejnego obrazu, prowokuje takie spotkania, daje przestrzeń do wystąpienia i ukazania się różnicy, dopuszcza do powstania zderzeń czy „odchyleń” w dotychczasowym biegu rzeczy. Dochodzi więc do interferencji o znacznym ładunku energetycznym, która inicjuje powstanie formy plastycznej. Mechanizm koresponduje z rozpoznaniem Althussera: „miało miejsce spotkanie i pochwycenie (*prise*) jednych elementów przez drugie (w podobnym sensie, w jakim chwyta mróz)” (Althusser, 2016, s. 40). Malabou rozwija tę myśl, stwierdzając: „w naturze relacja między zmiennością a doбором nie jest, w sensie ścisłym, zaplanowana” (Malabou, 2018, s. 20), a „forma krzepnie, kiedy zmienność spotyka dobór naturalny, który przekształca jej przygodność w konieczność” (tamże).

Zarówno Althusser, jak i Malabou dodają, że jedną z ich podstawowych inspiracji w myśleniu o materializmie spotkania jest *O powstawaniu gatunków* Darwina. Proponują rewizję jego koncepcji i przekonują, że wbrew dominującym odczytaniom, nie diagnozuje ona ciągłej walki i rywalizacji w świecie natury, ale opisuje przygodność, zmienność, ateologiczny dobór i plastyczność organizmów. Co to oznacza dla rozumienia malarstwa Jaremy? Otóż oceniając przez pryzmat jej pism, można dokonać nieuzasadnionego uproszczenia, podobnie jak dzieje się w przypadku teorii Darwina. Artystka stale opisuje proces tworzenia jako przestrzeń agonu, zderzania się, niszczenia i znoszenia się nietożsamyh elementów. Wydaje się jednak, że ta retoryka „walki przeciwieństw” jest kalką modernistycznego języka, który nie oddaje logiki obrazów. Jarema poszukiwała inspiracji i legitymizacji swoich działań w teoriach estetycznych epoki, być może nie mając jeszcze przeświadczenia, że jej prace znacznie wykraczają poza kanon swego czasu.

Nawet z wypowiedzi odwołujących się do retoryki walki wyłania się zgoła inny ogląd rzeczywistości artystycznej. Mowa przecież o „heterogeniczności zjawisk świata”, „płodnej różnorodności”, formacyjnym potencjale nietożsamyh sił itd. Ewidentnie Jaremie bliższy był język dialektyki, zresztą do niego też nawiązuje, niekoniecznie intencjonalnie: „świat balansujący, zawieszony na tych dwu antypodach,

ma wspaniałą równowagę. Stąd narzucająca się heterogeniczność zjawisk, sprawa kontrastów – jednym słowem: świat zerujący na przeciwieństwach” (Jarema, notatki).

Jeśli konsekwentnie uznawać praktykę Jaremy za osobny, niemimetyczny system powoływania nowych form, można dla ułatwienia wyobrazić sobie jego mechanizmy przez analogię do praw biologicznych. Prace nie są przestrzenią walki i destrukcyjnych sił, podobnie jak nie są powtórzeniem doświadczeń artystki, doznanej przemocy i krzywd. Relacje prezentowanych przez nią elementów – owo ścieranie się, nawarstwianie, pochłanianie, penetrowanie, filtrowanie – przypominają biologiczny proces doboru naturalnego w całej jego plastyczności, procesualności i zmienności. Te dynamiczne relacje to właśnie akt formowania, wyłaniania się formy z „niczego”, a właściwie z „wszystkiego” – amalgamatu materii, nietożsamyh kształtów i zarysów, sterujących nimi napięć, poruszeń i sił. Jak przypomina Malabou, forma „krzepnie”, kiedy zmienność spotyka dobór naturalny, który przekształca jej przygodność w konieczność (Malabou, 2018, s. 20). Trafną intuicję miał Klaudiusz Świącicki stwierdzając, że w dorobku Jaremy „przedmiot przedstawiany jest jako lokalne napięcie przestrzeni” – to „przestrzeń rodzi przedmiot” (Świącicki, 2011, s. 29). Różnica jest podstawową wartością w twórczości Jaremy i – podobnie jak w środowisku naturalnym – jeśli nie zostanie wyeliminowana, doprowadza do stopniowej zmiany „gatunków” form. Poszczególne cykle prac – jak *Wyrazy*, *Penetracje*, *Głowy*, *Filtrowanie* czy *Kompozycje* – można postrzegać jako prezentacje ewolucji rodzajów i gatunków.

Zerowanie

Jarema konsekwentnie deklarowała się jako artystka lewicowa i niemal od początku lat trzydziestych wraz z przyjaciółmi ze studiów angażowała się w działalność polityczną i społeczną, wspierała aktywność ruchów robotniczych, uczestniczyła w protestach i zbiórkach pieniędzy, współorganizowała wraz z Jonaszem Sternem szopkę dla robotników, zaprojektowała też pomnik na krakowskich Rakowicach dla uczczenia pamięci poległych w strajkach 1934 roku, wreszcie – pragnąc edukacji klasy pracującej – przygotowywała odczyty i prezentacje nowej sztuki. Gdy w 1945 roku powróciły nadzieje na kształtowanie percepcji odbiorców sztuką abstrakcyjną, szybko okazało się, że dążenia i ideały przedwojennej lewicy nie są zbieżne z programem partii komunistycznej. Pogarszająca się atmosfera w środowisku twórczym, negatywne recenzje, szykany i nagonki, pierwsze zapowiedzi estetyki socrealistycznej i zamknięcie nowo otwartej w krakowskim Pałacu Sztuki Wystawy Młodych, powstałej m.in. dzięki staraniom Jaremy, były jedynie zapowiedzią zmian w polityce kulturalnej. Konsekwentnie wdrażano je po zjeździe plastyków w Nieborowie w lutym 1949 roku. W tym czasie działania dyskryminujące twórczość Jaremy przybrały charakter jawnej manifestacji: odmówiono jej możliwości wykonania płatnych zleceń plastycznych pod pozorem „braku ich czytelności”² i nie przyznano jej środków na organizację kolejnej wystawy.

Jarema nie ponawiała starań o współpracę z instytucjami państwowymi, uznając propagowaną przez nie twórczość za „łatwą, strychulcową i bezmyślną” (cyt. za: A. Filipowicz, s. 48). Nie zdecydowała się na zmianę kierunku swoich działań artystycznych, zrezygnowała z możliwości zarobku i szansy na wystawianie prac. Przez pięć lat pracowała w domu, pokazując obrazy jedynie nielicznym i obawiając się, jak ta izolacja wpłynie na rozwój jej koncepcji.

Prostota egzystencji Jaremy wiązała się z adekwatnymi warunkami pracy i oszczędnością środków formalnych. Artystka „wyprowadzała układy sił” (Jarema, 2001, s. 38) na najprostszych materiałach, rysowała i malowała na papierze, najczęściej kiepskiej jakości, na skrawkach tektury, fragmentach kartek, odwrocie druków, w podręcznych szkicownikach. Trudność zdobycia materiałów plastycznych i ich zła jakość wiązały się z czymś jeszcze: Jarema od początku swojej działalności nie skupiała się ani na kunszcie wykonania decydującym o wartości handlowej obrazu, ani na jego trwałości i wytrzymałości. Pierwszorzędny był dla niej efekt wizualny, jedyna, właściwa dla każdego obrazu logika, spójność, samonarzucająca się konieczność takich a nie innych rozwiązań, intensywność wrażenia uzyskiwanego w kontakcie z odbiorcą. Podstawową cechą właściwie wszystkich praktyk artystycznych Jaremy – malarstwa, rzeźb, kostiumów teatralnych, lalek, projektowanych pomników – jest więc prostota. Oszczędność środków i minimalizm formy nieodmiennie wiąże się z oryginalnością ujęcia. Kreatywność wynika zaś ze sposobu pracy z danym materiałem, umiejętnego wydobycia jego potencjału i wyeksponowania go w relacyjnym kontekście – z innymi elementami formy lub w przestrzeni, w której jest prezentowany. Jarema kładzie nacisk zwłaszcza na heterogeniczność materii, która skłania do różnicowania działań:

Dochodzi często do tworzenia rzeczy sztucznych i skomplikowanych tylko dlatego, że się nie zna prostej metody pracy innej dla każdego materiału. Mówiąc o metodzie pracy, myślę o technikach stosowanych w nowym budownictwie i w związanym z nim malarstwie [...]. Mechaniczne przenoszenie istnieje jedynie przy braku świadomości i wykształcenia u artysty, tam, gdzie artysta przyjmuje jedynie powierzchnię sprawy i ją wykorzystuje (Jarema, 2001, s. 37).

„Prosta metoda pracy inna dla każdego materiału” to założenie, które wymusza nie tylko maksymalną uważność, ale też elastyczność wyborów i otwartość na różnicę. Rutynowe działania są niemożliwe, najważniejsza zasada to nie mieć utartej metody. Sytuacja 1949 roku i lat kolejnych umocniła te tendencje. Nagonka, odmowy, odcięcie od oficjalnego życia artystycznego były dla Jaremy zerowaniem jej dotychczasowych oczekiwań, nadziei i planów. Jako dojrzała artystka o uznanej pozycji i autorytecie musiała wieść życie „katakumbowe” (Różewicz, 2003, s. 146). Jednak właśnie wtedy, jakby na przekór otaczającym realiom, Jarema konstituuje

się na nowo i tworzy unikalną, autorską technikę monotypii połączonej z temperą. Rozpoczyna się najbardziej efektywny i intensywny etap jej twórczości.

Przełom lat czterdziestych i pięćdziesiątych był zatem dla Jaremy przejściem w miejsce „niezdeteminowane”, wiązał się z koniecznością twórczego przekroczenia własnej złości i niezgody na estetykę socrealizmu, przewyciężenia niemocy i wyjścia poza przeczucie wyczerpania abstrakcji w realiach powojennych. W Jaremie zwyciężyła potrzeba twórczego eksperymentowania, „poszerzania” formuły sztuki abstrakcyjnej, nadawania formom nowego życia, odciskania na nich indywidualnego piętna. Powstają m.in. prace *Kompozycja z trzema postaciami (Akty)*, *Rytmika*, *Teatr*, *Przełot-ptaki czy Skrzydła motyla*, które są ucieleśnieniem tego, czym może być materializm plastyczny w estetyce.

Althusser i Malabou przekonują, że ten typ materializmu może zaistnieć jedynie w przypadkowym spotkaniu, „z którego wyłania się forma” (Malabou, 2018, s. 19). Owo „zaczynanie od niczego” (s. 17) to jednak w istocie mierzenie się z chaosem, wielością czy wręcz nadmiarem. Plastyczność rozumiana jako zmienność, otwartość, brak predeterminacji (s. 20), jakiej doświadczyła Jaremianka, była kluczowa dla zainicjowania eksperymentów formalnych, a następnie ukonstytuowania nowej techniki pracy z monotypią. Artystka uczyniła metodę z tego, co mogło uchodzić za mankament czy przeszkodę: mimo biedy, wycofania i braku perspektywy, wykorzystwała kruche, niedoskonałe, podatne na zniszczenie materiały, tworząc bezpretensjonalne i niepowtarzalne kompozycje. „Zerowanie” okazało się szansą na innowacyjność, ale wiązało się też z określoną postawą: radykalnością rozwiązań, determinacją w pracy artystycznej, ciągłą aktywnością, czujnością, ostrością percepcji i sądów. Być może dlatego Jarema pozostała bezkompromisowa, wierna jedynie swoim intuicjom, wyborom formalnym i jeszcze przedwojennym ideałom lewicowym.

Lewicowość znaczy w przypadku Jaremy tyle co pryncypialność, otwartość na wszelkie różnice, nieobojętność i chęć reagowania. To także gotowość, by za wewnętrzną wolność i choćby częściową niezależność od ideologii komunistycznej doświadczać złej sytuacji egzystencjalnej i wykluczenia. Postawa Jaremy przejawiała się zresztą w różnych aspektach codzienności – tylko pozornie prozaicznych – jak choćby ograniczenie pożywienia czy bardzo skromny ubiór. Nie chodziło jednak wyłącznie o biedę, ostentację czy jakiegokolwiek zaniedbanie – wszystko wskazuje na to, że Jarema pragnęła minimalizmu i prostoty, by ciągle pozostawać w stanie nie-nasyceń, wystrzonej percepcji, ruchu i „głodu” bodźców, nie doprowadzić do rozleniwienia zmysłów i złagodnienia. Energia i pasja artystki łączyły się z wyczuleniem na różnicę, ale i potrzebą wytwarzania tej różnicy swoimi decyzjami politycznymi, zachowaniem, stylem i działaniami artystycznymi. Wybór, który miał jej sztuce zapewniać niezależność od uwikłania ideologicznego, był zarazem wyrazem faktycznego zaangażowania we wspólnotę w jej najbardziej podstawowym wymiarze materialności.

Wrażliwość tkankowa

Znamienna jest technika, którą wybrała Jarema na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Monotypia określana bywa jako „technika przypadku” i wielce prawdopodobne, że właśnie eksperymentatorski charakter skłonił artystkę do tej metody. Istnieją różne, autorskie strategie tworzenia monotypii. Jarema przykładła papier do gładkiej płaszczyzny – syn artystki, Aleksander Filipowicz, wspomina, że najpierw używała szkła, które później zamieniła na płytę pleksi. Korzystała z farb drukarskich i tempery. Następnie dociskała papier dłonią, niekiedy używała do tego także narzędzia, które Filipowicz określa jako „prosty, prymitywny grzebień”. Jarema rysowała na tym papierze – rysikiem lub ołówkiem. Porębski oceniał te działania następująco: „Pracując nad monotypią, rysuje się po przeciwnej stronie arkusza” (1983, s. 260). Artystka malowała, siedząc całe dnie na bardzo niskim, skleconym z dykty taboreciku, z którego schylała się ku leżącym na podłodze materiałom:

Kłęczała nad białą, obcą powierzchnią, kryjącą pod sobą prze-myślny zespół form i kolorów, w pewnym stopniu już zdecydowanych, w pewnym zaś czekających jeszcze na decyzję, które przyjdą z zewnątrz, które sprawdzi się dopiero potem, jako wynik w samym momencie jego realizowania niewidoczny, kontrolowany tylko i wyłącznie pośrednio – pamięcią, doświadczeniem ręki, zewnętrznym śladem narzędzia. [...] w ten sposób, odrywając się na długie godziny od rozleniwiającej obecności malarskiego wyniku, osiągnąć można maksymalne napięcie uwagi i maksymalną koncentrację twórczej wyobraźni w momentach naprawdę decydujących. Bo w ten właśnie sposób rezultat zjawia się w końcu jako coś, co do ostatka było nieznane, nie istniejące, nieobecne, jako coś, na co się czeka z niepokojem, z obawą, w niepewności i co się wreszcie spotyka [...]. W ten sposób droga nie będzie równoznaczna z dziełem, a kontrolująca świadomość z twórczym, rozwijającym się wśród wielorakich oporów materialnego tworzywa działaniem (Porębski, 1983, s. 257).

Uwagi Porębskiego ukazują kolejne aspekty materializmu plastycznego: to, „co do ostatka było nieznane, nie istniejące, nieobecne”, jedynie przeczuwane w pustce oczekiwań, a co wyłania się na powierzchni obrazu, jest tworem czynnościowym i takim już pozostaje. Fakt, że dzieło nie jest równoznaczne z drogą jego powstania, oznacza nie tylko otwartość formy i jej potencjalność, ale też jej niejasną, zawikłąną proveniencję. Monotypie są więc wypadkową pracy z materiałem, nieraz wymagającym i opornym, przypadku i działań artystki, jej fizycznego i afektywnego wpływu na kształt obrazu. Konstrukcje powstałe w laboratorium form Jaremy to także rodzaj spotkania, efekt przyjęcia nowych struktur, nawet jeśli nie były oczekiwane (zob.: Malabou, 2018, s. 27).

Jarema marzyła o osiągnięciu najwyższej intensywności odbioru sztuki przez somatyzowanie bodźców wizualnych i jednocześnie polisensualizowanie widzenia w ogóle („stać się okiem, które równocześnie nie przestaje być wszystkimi

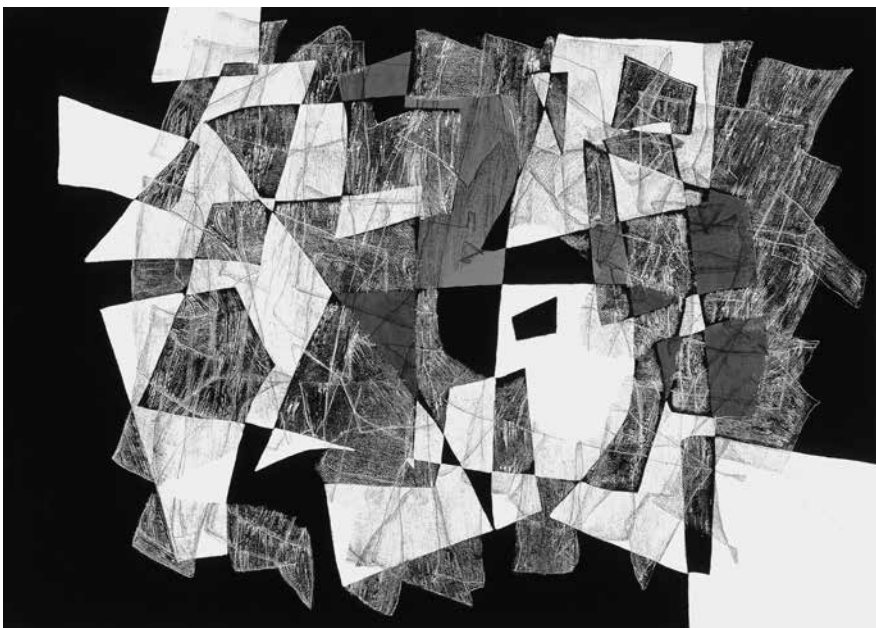
zmysłami razem i każdym z osobna”). Ideały percypowania sztuki odpowiadały także metodzie jej tworzenia, co zresztą wyczuwalne jest w komentarzach odbiorców stwierdzających pulsowanie, rytm i energię tych obrazów. Istotnie, materialność prac Jaremy żywo oddziałuje na ciała odbiorców, co jest – zdaniem niektórych interpretatorów – konsekwencją reprezentowania „obecności form odludzkich, oczu, ust, dłoni, rąk, stóp, powidoków gestów, uśmiechów, dramatów” (Rosiak, 1994, s. 5) czy „wielokształtnych sylwetek [...] powtarzających motyw okaleczonej, uwięzionej postaci ludzkiej. Bezrękie, wykręcone kadłuby w kleszczowych uściskach, cyklopie oczy, rozwarłe niemo usta, oplatająca wszystko, rozrastająca się sieć – malarska metafora bezsilności i uwikłania” (Czerni, 2000, s. 38). Widziano też w malarstwie Jaremy uchwycone „w powiększeniu cząstki materii biologicznej” (Rosiak, 1994, s. 5) i „napięcie włókien, ścięgien i mięśni” (Ilkosz, 1998, s. 120), postrzegano je także jako „abstrakcję organiczną” (Rosiak, 1994, s. 5). Tadeusz Różewicz interpretował zaś monotypie Jaremy przez pryzmat choroby malarki: „Malowała historię swojego organizmu [...], swoje ukryte wnętrza i rozwijającą się w nim chorobę. Były to obrazy tkanek i komórek oglądane przez mikroskop. [...] martwa forma abstrakcyjna zaczęła karmić się w tych obrazach swoim twórcą” (Różewicz, 2003, s. 148).

Analiza Różewicza jest przekonująca, jednak leukemiczne autoportrety nie obejmują całego dorobku Jaremy z lat pięćdziesiątych. O takich „chorobowych” przedstawieniach można mówić w przypadku kilku obrazów, np. kompozycji z lat 1956 i 1957. Podobnie rzecz ma się z ludzkimi sylwetkami i strukturami organizmu lub też powidokami ciał doznających przemocy, rzekomo stale obecnymi w tym malarstwie. Te rozpoznania są adekwatne do pojedynczych obrazów, ale z pewnością nie do wszystkich cykliów z ostatniego dziesięciolecia działalności Jaremy; nie rozstrzygają także przyczyn i konsekwencji pewnej bardziej generalnej właściwości charakterystycznej dla tego dorobku.

Mam na myśli zmiennokształtne struktury płynnie organizujące kompozycje Jaremy, obecne właściwie w każdym obrazie, poczynawszy od drugiej połowy lat czterdziestych. Zmienne są postaci tych struktur: w pracach z lat 1947-1951 są to najczęściej jasne obramowania każdego prezentowanego kształtu. Rację ma Krystyna Czerni, gdy twierdzi, że efekt przypomina rozsunięte elementy mozaiki. Można uznać, że formy są rozczłonkowane, rozbite, poszatkowane, ale zdecydowanie bliższa jest mi inna koncepcja: jasna linia okalająca kształty i łącząca poszczególne elementy obrazu jest rodzajem elastycznego „szkieletu”, który podtrzymuje, unosi, spaja całość konstrukcji, ale i pozwala na ruch, pewne wahanie i plastyczne odkształcenia. Widać to doskonale w kompozycjach z lat 1950-1951: *Teatrze czy Przelocie-ptakach*. Na początku lat pięćdziesiątych Jarema tworzy też szereg czarno-białych monotypii, w których owe łącza stają się mniej dosłowne: są nimi grube, swobodnie wijące się czarne linie, podłużne formy przypominające puste w środku rurki lub cieńsze, geometryczne linie układające się w ostre formy. Elastyczna

konstrukcja nie dzieli elementów obrazu, ale odpowiada za ich integralność, bliskość, bezpośrednią zależność. Dzięki niej prezentowane kształty przywodzą na myśl system naczyń połączonych. Dynamika prac Jaremy sprawia, że relacje między formami wydają się zmienne, płynne. Być może jest to zasługa właśnie elastycznej struktury, która nie jest przecież sztywną ramą, stelażem, przypomina bardziej tkankę łączną niż kostną, plastyczne włókna aniżeli kości.

Dobrym przykładem jest monotypia *Dwie siostry* z 1954 roku. Na tle trzech dużych kolorowych trójkątów prezentowane są dwie ciemne figury, których zarysy wypełnione są wrzecionowatą strukturą, przypominającą układem sploty mięśniowe. Trójkąty przenikają substancję obu tych figur, tworząc wrażenie kameralności, być może intymności. Relacja form jest ewidentna: dążą do siebie, zwracają się ku sobie kogucimi głowami. Pomiedzy nimi wyraźnie rysuje się różnokształtny twór podobny nieco do splecionych palców lub pazurów, od którego odchodzą na boki mięśniokształtne wypustki przenikające „ciała” figur. Jak zwykle w twórczości Jaremy, tytuł jest tyleż prosty i jednoznaczny, ile mylący. Łatwość skojarzenia dwóch figur z siostrami bliźniaczymi Jaremi jedynie przysłania intensywność tego obrazu. Wyrazista, wrzecionowata struktura prowokuje raczej do myślenia o fizycznej relacji, geście, „szczepieniu się” dwóch figur w agresywnej konfrontacji lub uścisku, rysunku wrażliwości tkankowej.



Z kolei monotypia *Trzy postacie* z 1954 roku przywodzi na myśl nie trójgłowego stwora o jednym ciele, ale rysunek trajektorii poruszania się figury czy rzeźby – czasowe i przestrzenne wydarzanie się ruchu lub gestu, uchwycone w kolejnych „stop-klatkach”. Wrażenie potęgują prostopadłe łukowe linie, sugerujące zarys ruchu. Gęsta sieć kreskowych połączeń nie tyle przenika te figury, ile wprost stwarza ich substancję.

Sieć wygląda jak układy naczyń krwionośnych z wyraźnie oznaczonymi czterema ciemnymi punktami centralnymi.

Wrażenie biologiczności czy organiczności prac Jaremy wywołują także inne, pozamalarskie praktyki: niektóre projekty kostiumów – zarówno grafiki, jak i same kostiumy – przypominają ludzkie, zwierzęce, owadzie i ptasie układy tkankowe: mięśniowe, nerwowe, kostne, krwionośne itd. Poszczególne kostiumy wyglądają jak hybrydy łączące materię biologiczną różnego pochodzenia i przeznaczenia. Na przykład projekty do baletu *Swantewit* Piotra Perkowskiego z 1947-1948 roku: kostium Dziwożony to połączenie piór pawia (nakrycie głowy), lotek jakiegoś innego ptaka (spódnica) i skrzydeł ćmy (gorset), zaś strój Czarownicy to splot włókien mięśniowych (płaszcz) połączonych ze szczypcami homara (prawa ręka) i kończyną jakiegoś płaża (lewa ręka), uwieńczony fryzurą ze sztywnego włosia zwierzęcego.

„Biologiczne” jest także pismo Jaremiarki i jej sygnatura – płynne, nieprzewidywalne, zmienne – widoczne na niektórych obrazach i projektach okładek, np. *Póki my żyjemy* Juliana Przybosia, *W drugiej osobie* Jana Brzękowskiego czy *Mijani* Kornela Filipowicza. Ewidentnie linia tego pisma jest integralną częścią dzieła, sterowana jakimś rytmem czy afektywnym impulsem upodabnia się do prezentowanych form albo wręcz jest kolejną, relacyjną formą. Chyba najbardziej wyrazistym przykładem jest obraz *Rytmika* z 1950 roku, którego tytuł widnieje w prawnym dolnym rogu pracy, jednak litery – ustawione skośnie wobec płaszczyzny – stopniowo, rytmicznie „spadają” w dół obrazu, w rezultacie ostatnie litery „K” i „A” są prawie nieczytelne.

Wraz z zaangażowaniem Jaremy w technikę monotypii, elastyczne linie, włókna czy błony spajające formy zostają wyparte przez inny typ struktury, mianowicie wrzecionowate lub gąbczaste wypełnienia form, które na kolejnych obrazach stopniowo „rozlewają się” i dotykają także innych form o gładkich powierzchniach. W pracach z ostatniego okresu twórczości te struktury przypominają już zwarte, ale nieregularne siatki oplatające i przenikające większość kształtów. Są jak sieci powiązań, zaskakujące swoją różnokształtnością. Jaką jednak spełniają funkcję?

Trudno oprzeć się wrażeniu, że te postaci błoniaste, włókniste i siatkowe są delikatnymi, ale wytrzymałymi strukturami transferu. Dzięki nim formy nie tylko utrzymują równowagę i balansują w swoich polach, ale też pozostają w ciągłej wzajemnej relacji. Te struktury są jak tkanka łączna, która spaja, zapewnia podporę narządom i ochrania wrażliwe części organizmu. Przypominają zwłaszcza *interstitium*, czyli śródmiąższ, nowo odkryty organ ludzki, który – jak niedawno udowodniono – jest siateczką drobnych włókienek wypełnionych płynem. Sieci, które Jarema prezentuje na swoich monotypiach, są niczym śródmiąższ tworzące struktury połączonych ze sobą przedziałów obecnych w przestrzeni pomiędzy tkankami, wpływających na pracę innych narządów i transferujących między nimi różne substancje.

Jarema traktuje obrazy jak żywe organizmy, których energia, puls czy intensywność pochodzi z kilku źródeł

– dynamiki plastycznego konfrontowania się form, ich każdorazowej aktywacji w kontakcie z odbiorcą, ale przede wszystkim z materialnej relacji z artystką, dosłownie poruszającą formy w polu oddziaływania obrazu. Malarka ewidentnie nie chce, by te relacje były „jednorazowe”, aktualne jedynie w akcie tworzenia. Struktura, która ma zapewniać łączność, spójność, „żywość” poszczególnych elementów, są właśnie włókna, błony, gąbki i sieci rozpościerające się na obrazach. To one „wyposażają” raz zasklepione formy w puls, rytm, siłę. One także świadczą o łączności obrazów z autorką – ich graficzna struktura powstaje wskutek nacisku, który Jarema wywiera na papier przykładany do płaszczyzny. Każde poruszenie ciała, drgnienie, intensywność, moc nacisku znajdują odzwierciedlenie na powierzchni obrazu. Bezpośredniość kontaktu Jaremy z materiałem, zmienna plastyczność interakcji stanowi jeszcze jeden wymiar materializmu spotkania.

Artystka nie reprezentuje zjawisk i obiektów otaczającego świata, nie przedstawia „narracji”, która wyjaśniałaby funkcję figur, ale tworząc, zachowuje pamięć doświadczenia, wrażliwość tkankową, której przejawy są bardziej wyraziste niż każda znakowa sygnatura. Znamienne zresztą, że Jarema najczęściej nie podpisywała swoich prac – wpływ na dzieło miał być jednoznacznie rozpoznawalny, jedyny, autorski. Zatem metodą artystki nie jest reprezentowanie, ale kreowanie nowych, ożywionych struktur plastycznych, których forma jest uzależniona od nacisku i siły fizycznej, poruszeń, afektywnych pobudzeń ciała i pamięci gestów. „Nasz biologiczny organizm doznawał tych wstrząsów fizycznych, o których już dawnośmy zapomnieli rozmienieni na drobne i znieczuleni przez ludzkie życie” (Jarema, 2001, s. 37) – pisała Jarema i sugerowała, że celem sztuki jest prowokować tak silne, „wstrząsowe” reakcje. Wrażliwość tkankowa, według Jaremy, to wiedza „jak”, a nie wiedza „że”:

Nie wiem, co z tego wyniknie – opowiadała Jarema Mieczysławowi Porębskiemu – niespodzianka. To przecież jedyne, co cieszy człowieka w sztuce. Nie wiem, co wyjdzie, nie widzę, co się wtedy dzieje z obrazem. Nie malowałoby się, gdyby się widziało gotowy obraz (Porębski, 1983, s. 257).

Jarema, przystępując do działania artystycznego, nie chce przedstawiać czegoś, co rozpoznane czy rozpoznawalne, nie zna celu i spodziewanych efektów, wie za to, jak chce pracować i jakich środków użyć. Pytana, czy była pewna tej metody, odpowiadała: „Byłam pewna tylko, kiedy malowałam” (Jarema, 2001, s. 257).

Obrazy jak planety

Jarema uczy się techniki monotypii ze swoich obrazów, metodą prób i błędów, na prawach eksperymentu. Uczy się z nich czegoś jeszcze: nieodmiennie zaskakują ją swoją zmiennością, otwartością i plastycznością – są wyzwaniem dla kolejnych działań. Jej metoda była ciągłym poszukiwaniem nowej formy i być może dlatego artystka niechętnie o niej opowiadała; unikała generalizacji i sztamper.

Andrzej Turowski słusznie twierdził, że praktyka Jaremy jest prowadzona tak, by „być problemem” (Turowski, 2011, s. 11), stawiać opór, „bić odbiorców młotkiem po głowie” (Jarema, notatki), wprawiać w stupor poznawczy, prowokować do reakcji. Pracownia artystki to laboratorium, otwieranie pola nowych relacji na płaszczyźnie każdego kolejnego obrazu. Podobnie jak formotwórcze są konfrontacje prezentowanych przez nią zderzających się, filtrujących i przenikających się elementów, tak też kształtujący ma być kontakt z odbiorcą. Prace powinny działać jak zaczyn ruchu i zmienności: „Obrazy jak planety drzemące na ścianie eksplodują w zetknięciu z psychiczną zawartością człowieka na skutek przemian, które my, nie znając ich, możemy nazwać chemicznymi – eksplozją uczuć” (Jarema, 2001, s. 39). Forma ma zatem powstawać w konfrontacji z odbiorcą przez afektywne spięcia, rejestrowanie różnic, narastanie wrażeń, koincydencje skojarzeń. Jednocześnie sytuacja odbioru ma „ścinać się”, przeraść w nową formę relacji bycia wobec kogoś lub czegoś, co nie jest tożsame z postrzegającym:

W sztuce jak w życiu odrzucamy stare konwencje, kiedy znowu dajemy nowe. Odrzucamy stare, kiedy już nowe narzuca nam swoje sugestie, swoje nowe emocje. Synchronizacja życia i sztuki polega na wzajemnym wycuciu, na wspólnych sprawach, na wspólnym myśleniu, w końcu na wzajemnym dążeniu dokąś. Rezygnacja ze starych konwencji, zwyczajów, przyzwyczajzeń, norm obowiązujących (czyli tego, co nas ludzi w każdym czasie tworzy) jest równie trudne w życiu, jak i w sztuce. I jedno, i drugie jest wieczną rewolucją, mniej lub bardziej szokującą. Sztuki nie można planować, tak samo jak nowego życia. Sztuka przyszłości jest tym, czego nie znamy i czego nie możemy przewidzieć (Jarema, 2001, s. 39).

Według Jaremy, doświadczanie rzeczywistości może być współbieżne ze sztuką, ale nie jest tożsame. Te odrębne systemy powinny funkcjonować na własnych prawach. Sztuka – a z pewnością praktyka Jaremy – nie ma więc prawa ani możliwości przedstawiać przeżycia codzienności, dokonywać transferu afektów i traum. Dostrzegając w pracach Jaremy przemoc, zniszczenie czy degenerację, albo, dla odmiany, odczuwając pod ich wpływem przyjemność lub radość, odbiorcy jedynie rzutują na nie własne emocje. Obrazy wyprzedzają o krok ludzkie doświadczenie, są sztuką przyszłości, mają wytwarzać nowe połączenia, relacje i wrażenia, stawiać nowe wyzwania.

„Wspólne wyczuwanie życia i sztuki”, które postulowała Jarema, to projekt nowej wrażliwości, zaangażowania, formy bycia. Chodziło o to, by konfrontacja ze sztuką nie była zwyczajowa. Ale nie tylko – główną stawką Jaremy było uplastycznienie relacji społecznych przez oddziaływanie sztuki, która wpływa na reakcje ciała, kształtuje wyobraźnię, a także zmienia przestrzeń publiczną: „tam, gdzie architekt na skutek funkcjonalnej konieczności zamyka przestrzeń gładką ścianą, tam ją otwiera, zwielokrotnia malarz, tam ją prowadzi dalej

rzeźba, rozwijając przestrzeń, wprawiając w ruch powietrze” (Jarema, 2001, s. 38). W tym sensie sztuka Jaremy nie jest autonomiczna; jest wystawiona na interakcję, tworzenie różnicy, fizyczne, plastyczne, materialne i afektywne przesunięcie. „Otwieranie, rozwijanie, wprawianie w ruch” to podstawowe cele, które stawia swoim pracom Jarema. Holistyczne postrzeganie i praktykowanie sztuki jako czynnika uplastyczniającego relacje jest gestem paradoksalnym, dającym artystce wolność i jednocześnie świadczącym o zaangażowaniu we wspólnotę, pojmowaną jako sieć materialnych powiązań, które coś otwierają i coś znaczą. ■

¹ Np. Ryszard Stanisławski stwierdza: „[to jest] świat form subtelnych i osobistych, które żyją i pulsują własnym życiem” – fragment listu Stanisławskiego do Jaremy z 17 IV 1958 r. (list w archiwum rodzinnym artystki). Bożena Kowalska dostrzega „obrazy, [które] pulsują podskórnie urzekającym liryzmem” (1975, s. 87). Agata Małodobry pisze zaś m.in. o: „Biologicznych, utrzymanych w poetyce surrealistu formach z cyklu *Wyrazy*, które sprawiają wrażenie żywych, choć są dalece nierzeczywiste” (2008, s. 24).

² Np. w listopadzie 1949 roku Jarema dostała odpowiedź z ministerialnego Biura Nadzoru Estetyki Produkcji w sprawie nadesłanego projektu: „projekt gobelinu nadesłany przez Obywatelkę nie został przez Komisję zaakceptowany. Uwaga Komisji jest następująca: brak czytelności, nie odpowiada technice tkackiej” (dokument z archiwum rodzinnego artystki).

Bibliografia:

- Althusser, Louis, *Podziemny nurt materializmu spotkania*, „Praktyka Teoretyczna” 2016, nr 1(19).
- Blum, Helena, *Wspomnienia i refleksje*, [w:] *Maria Jarema. Wspomnienia i komentarze*, red. J. Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992.
- Czerni, Krystyna, *Rezerwat. Tropami artystów polskich XX wieku*, Znak, Kraków 2000.
- Filipowicz, Aleksander, *Mówiłem o niej*, [w:] *Maria Jarema. Wspomnienia i komentarze*, red. J. Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992.
- Flipowicz, Kornel, *Maria*, [w:] *Maria Jarema. Wspomnienia i komentarze*, red. J. Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992. [1992a]
- Ilkosz, Barbara, *Maria Jarema*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Fundacja Instytut Promocji Sztuki, Warszawa 1998.
- Ingold, Tim, „Człowieczyć” to czasownik, przeł. E. Klekot, [w:] *Colloquia Anthropologica*, red. M. Buchowski, A. Bentkowski, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2014.
- Jarema, Maria, Notatki, [w:] Archiwum rodzinne artystki.
- Taź, *Zapiski*, [w:] *Maria Jarema. Wspomnienia, zapiski i komentarze*, red. J. Chrobak, M. Branicka, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 2001.
- Kantor, Tadeusz, [w:] *Maria Jarema. Wspomnienia, zapiski i komentarze*, red. J. Chrobak, M. Branicka, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 2001.
- Krauze, Wojciech, *Penetracje Marii Jaremy*, „Życie Warszawy” 16 II 1979.

Kowalska, Bożena, *Polska awangarda malarska 1945-1970. Szanse i mity*, PWN, Warszawa 1975.

Lenica, Alfred, *Dialog o artystce*. Rozmawiał S.K. Stopczyk, [w:] *Maria Jarema. Wspomnienia, zapiski i komentarze*, red. J. Chrobak, M. Branicka, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 2001.

Malabou, Catherine, *Dokąd zmierza materializm? Althusser/Darwin*, „Praktyka Teoretyczna” 2018, nr 2(28).

Małodobry, Agata, *Maria Jarema*, Wydawnictwo Bosz, Olszanica 2008.

Nowosielski, Jerzy, *Droga prawdy*, [w:] *Maria Jarema. Wspomnienia, zapiski i komentarze*, red. J. Chrobak, M. Branicka, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 2001.

Nycz, Ryszard, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017.

Porębski, Mieczysław, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1983.

Rakowski, Tomasz, *Etnografia i eksperymenty artystyczne. O powstawaniu nowych pól poznawczych we współczesnej antropologii*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.

Rosiak, Mariusz, *Taniec z przestrzenią*, [w:] *Maria Jarema. Prace z lat 1939-1958*, Arsenał, Galeria Miejska, Poznań 1994.

Różewicz, Tadeusz, *W najpiękniejszym mieście świata*, [w:] tegoż, *Proza. Utwory zebrane*, tom I, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.

Stażewski, Henryk, *Zawsze w awangardzie*, [w:] *Maria Jarema. Wspomnienia, zapiski i komentarze*, red. J. Chrobak, M. Branicka, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 2001.

Stern, Jonasz, Stopczyk, Stanisław, *W oczach przyjaciół. Rozmowa z Jonaszem Sternem*, [w:] *Maria Jarema. Wspomnienia, zapiski i komentarze*, red. J. Chrobak, M. Branicka, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 2001.

Święcicki, Klaudiusz, *Maria Jarema i Tadeusz Kantor. W obronie wolności artystycznej kreacji*, [w:] *Święci rewolucji*, Galeria Fizek, Poznań 2011.

Turowski, Andrzej, *Święci rewolucji* [w:] *Święci rewolucji. Maria Jarema, Tadeusz Kantor*, Galeria Fizek, Poznań 2011.

AGATA CHAŁUPNIK

MANTRA NA KONIEC PATRIARCHATU

Agata Chałupnik – adiunkt w Zakładzie Teatru i Widowisk IKP UW, teatrołożka, kulturoznawczyni, krytyczka teatralna. Autorka książek *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska o kobiecym doświadczeniu ciała* (2004) i *Niech się pan nie wyteatrze. Auschwitz w twórczości Mariana Pankowskiego* (2017). Współautorka podręczników *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów* (2005) i *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów* (2008) oraz książki *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* (2008).

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konkurs „Placówka III”

MALINA

pomysł i reżyseria: Marta Malikowska,
tekst i dramaturgia: Anka Herbut,
scenografia i kostiumy: Maja Skrzypek,
choreografia: Agata Siniarska, muzyka:
Maniucha Bikont, video: Nastia
Vorobiova, reżyseria światła:
Aleksandr Prowaliński,
produkcja: Stowarzyszenie Twórców
„Cztery wymiary to dla nas za mało”,
premiera: 3 listopada 2018

Trzeciego listopada w Instytucie Teatralnym odbyła się premiera *Maliny*, w reżyserii i według pomysłu Marty Malikowskiej. Premierę przygotował wszakże kobiecy kolektyw, obejmujący jeszcze grające w spektaklu Agatę Siniarską i Maniuchę Bikont, dramaturżkę Ankę Herbut, projektantkę scenografii i kostiumów Maję Skrzypek oraz autorkę projekcji wideo Nastię Vorobiovą. (Jedynym mężczyzną w drużynie był reżyserujący światło Aleksandr Prowaliński). Zwracam na to uwagę, bowiem w zapowiadających premierę wywiadach Marta Malikowska podkreślała zespołowość przygotowanego w ramach programu „Placówka” projektu. Tym samym wpisuje się on też w kontekst, jakim jest odbywający się w tym sezonie cykl czytań dramatu kobiecego, zatytułowany *Scena niepodległych kobiet* i wieńczący realizowany w Instytucie Teatralnym projekt HyPaTia, poświęcony obecności kobiet w historii polskiego

teatru. Do tej pory w cyklu odbyły się dwa czytania i oba zespoły (pracująca pod kierunkiem Karoliny Maciejaszek ekipa przygotowująca czytanie *Zasypać bunkry* Idy Kamińskiej oraz kierowana przez Katarzynę Szyngierę ekipa *Pięści* Antoniny Sokolicz), podkreślały swój kolektywny, niehierarchiczny tryb pracy nad tymi zdarzeniami. Kobięca rewolucja w teatrze – jeśli jesteśmy jej świadkami – miałyby więc nie tylko wymiar estetyczny, ale polityczny. Polegałaby w pierwszym rzędzie na zakwestionowaniu panujących w teatrze relacji władzy. Hierarchicznej, przemocowej struktury reżyser/ka – aktor/ka.

Ale *Malina* wpisuje się ciekawie w kontekst HyPaTiovych poszukiwań, tym razem archiwalnych i biograficznych, także w innym wymiarze, podejmując – jak znów zapowiadała w wywiadach Malikowska – wątek Maliny Michalskiej, polskiej prekursorki jogi, tancerki i pedagogożki tańca. Wprawdzie z tych biograficznych inspiracji pozostaje w spektaklu niewiele poza tytułem i pytaniem o kobiecą drogę w jodze, niemniej – znów – podkreślenie tego wątku wydaje mi się ważne. Być może bowiem burzliwe przemiany obyczajowe, w których uczestniczymy w ostatnim czasie i których konsekwencji doświadczamy – z jednej strony narastająca konserwatywna reakcja na różnych polach – tak w polskiej, jak w światowej polityce, z drugiej strony ruch (rewolucja?!) sygnowana #metoo, wymuszająca realną zmianę przynajmniej w komunikacji między płciami – każą nam się skonfrontować z pytaniami o kobiecą solidarność i wspólnotę, ale też szukać kobiecych korzeni i genealogii, wypartych – jak pisała Joanna Brach-Czaina – z naszej patriarchalnej i patrylinearnej kultury. Duchowych matek i mistrzyń.

Kierowany przez Malikowską kolektyw robi to lekko i z wdziękiem. W słodkiej estetyce, przywołującej

chwilami skojarzenia z instalacjami Marii Pinińskiej-Bereś, i w dowcipnej formie stawiając bardzo poważne pytania – o relacje władzy, seksualizację przemocy, naturę pracy czy też drogi duchowej. Dlaczego, ach dlaczego – wydają się pytać artystki – jest ona (w Polsce? w Indiach? na świecie?) zawsze rodzaju męskiego? Ubranie w różowe legginsy, z obnażonymi pierściami – przyczepiają sobie długie białe brody na gumce, szydząc z wizerunku białobrodego mędrca. Chcemy innych guru – zdają się mówić. Potrzebujemy innych strategii, żeby radzić sobie w życiu. Joga według Malikowskiej jest strategią radzenia sobie w patriarchacie.

Sala Instytutu Teatralnego zostaje zamieniona w Świątynię Różowego Jednorożca (wiemy, że jednoroźców nie ma, ale na wszelki wypadek – mówi aktorka – mamy działać tak, jakby były). Maniucha Bikont będzie intonować mantry, śpiewać i podgrywać na wielkiej tubie, która odsyła do zupełnie innej tradycji, ale też wydaje się pochodzić z innego porządku: jest metalowa, duża, twarda – chociaż dźwięki, jakie wydaje, są łagodne, miękkie i śpiewne. Widzowie zostają poproszeni o zdjęcie butów przed wejściem i posadzeni na materacach wokół wysypanej różowymi gąbkami sceny. Jest miękko, delikatnie i stereotypowo kobieco (stąd moje skojarzenie z Pinińską-Bereś), chociaż – co warto zauważyć – ów kobiecy stereotyp zostaje wzięty w cudzysłów przez owe białe brody, założone przez performerki. Ale to zdjęcie butów i posadzenie widzów na podłodze (a nawet zaproszenie ich na scenę, tam gdzie miękko i przyjemnie) jest też ważnym gestem, znoszącym w pewnym sensie stosunki władzy wpisane w teatralną przestrzeń i relację: scena – widownia, aktor/ka – widz/ka. Poza przywołaniem oczywistego skojarzenia z salą ćwiczeń, ten gest ma uświadomić widzom ich własną cielesność wobec cielesności i nagości performerek. Uczynić ich

bezbронnymi, podatnymi na płynący ze sceny przekaz. Część widzów podejmuje tę grę – zaproszeni do medytacji w ostatniej scenie, układają się wygodnie

żeby pięta osłaniała cipkę. Mocno dociskasz”; „zamiast beczynn timer siedzieć, zaplatasz nogi, ręce i zaciskasz uda”). Asana „Na kres męskiego geniuszu”



na różowej gąbce i odpływają w teatralną nirwanę, uniemożliwiając zakończenie przedstawienia.

Narracja (o ile o takiej można mówić, bo znów wydaje się, że kobiecie kolektyw odrzuca narrację i *mimesis*, jako patriarchalny koncept – jak interpretowała kategorię Arystotelesa klasyczna feministyczna teoria teatru, Elin Diamond) prezentuje „system jogi Malina”. Wychodząc od rozpoznania, że to kobiety częściej ćwiczą jogę (na pewno w każdym razie w Polsce, podobnie zresztą jak częściej czytają książki i chodzą do teatru), autorki przedstawienia zadają pytanie: do czego im ta joga służy? Prezentują zatem serię dowcipnie opisanych asan, pozwalających kobietom radzić sobie w różnych – frustrujących, wkurzających, a czasem groźnych sytuacjach życia codziennego. Pozycja Gruszy oraz pozycja Orlicy, na przykład („Krija na dobry flow w patriarchacie”), pozwalają radzić sobie w sytuacjach seksualnych zaczepki. („Nogę zginasz w kolanie, tak

pozwała przetrwać niekończące się sytuacje opisywanego przez Rebecę Solnit mansplainingu („Pochylasz się nad sobą. Prostujesz łokcie i patrzysz sobie na ręce. [...] Nie przejmujesz się. Zaczynasz wypowiadać imiona mężczyzn, którzy objaśniali ci rzeczy, których nie powinni”). Pozycja Flądry oraz asana „Na nieużywającego” polecane są w sytuacjach, „kiedy zostajesz sprowadzona do parteru”: „Powstajesz z kolan i trzymasz pion. Robisz głęboki wdech i oczyszczający wydech. Bierzesz się w garść i zmieniasz się o 180 stopni. Wyprostowanymi rękami wyznaczasz przestrzeń wokół siebie. To twoje pole ochronne. Zapamiętujesz tę pozycję. Będziesz ją wykonywała wiele razy” (wszystkie cytaty z programu przedstawienia). Najważniejsza z nich wszakże jest mantra „Na niewstyd”, będąca długą litanią grzechów przeciw sprzecznym wymaganiom, stawianym kobietom w naszej kulturze, która każe nam się wstydić równocześnie tego, że zaniedbujemy – dom,

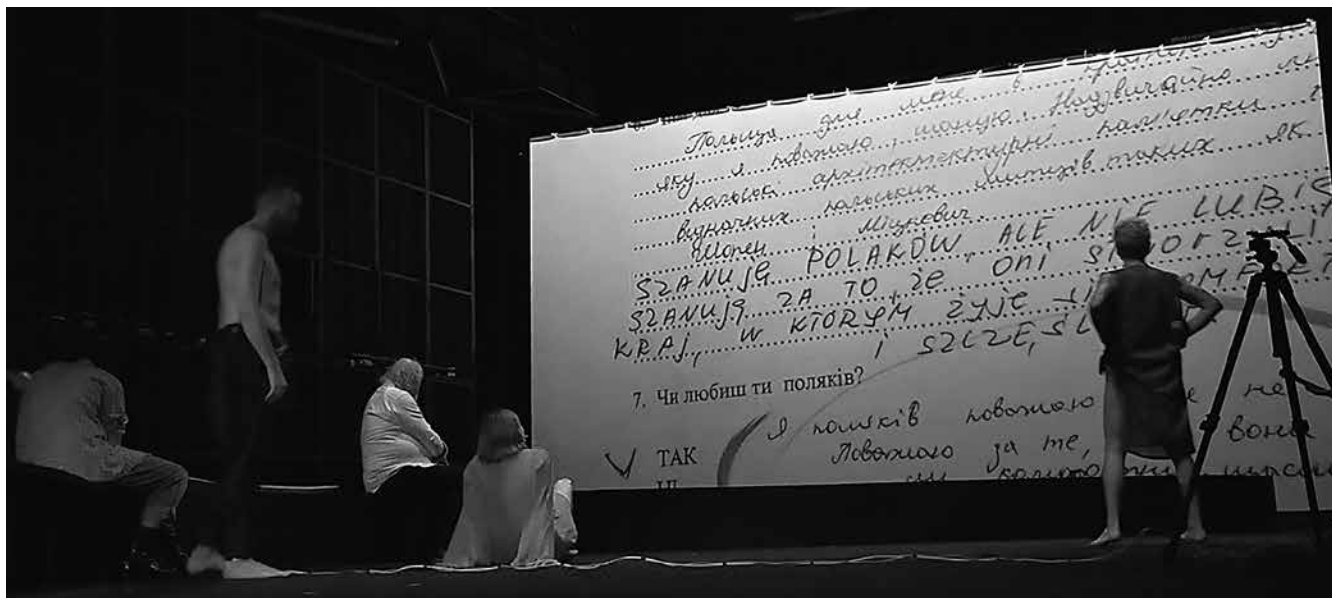
dzieci, swojego faceta i siebie same, i że o dom, dzieci, faceta i siebie same dbamy za bardzo. Że zawsze robimy coś nie tak, jak trzeba, i nie tak, jak się od nas oczekuje. Codzienne praktykowanie mantry „Na niewstyd” ma być ćwiczeniem z myślenia o sobie dobrze, ciepło i z czułością. Kobięta drogi jogi zatem nie prowadziłyby praktykujących ją kobiet do alienacji czy oderwania od rzeczywistości. Przeciwnie – pozwalałyby się zakorzenić, uziemić. Ale też zobaczyć, że w zgodzie z feministycznym hasłem – prywatne jest polityczne. Mocnym punktem przedstawienia jest asana „Na legalną aborcję” – artystki siedząc na podłodze, rytmicznie uderzają miednicą o podłogę, jakby chciały wytrząsnąć z siebie płód. W beznadziejności przypominając, że dyskryminacja i opresja ma w naszym kraju wiele wymiarów – psychologicznych, obyczajowych, politycznych, ekonomicznych, prawnych.

Performerki uprawiające różne gatunki performatywne (Marta Malikowska jest aktorką dramatyczną, Agata Siniarska – tancerką i choreografką, Maniucha Bikont uprawia muzykę tradycyjną) badają możliwości stworzenia języka teatralnego opartego na działaniach ruchowych, przebiegających przy poszanowaniu wzajemnych granic. Niehierarchicznego i włączającego. Owszem – żeby docenić subtelny dowcip w opisie asan, warto mieć za sobą przynajmniej jedną sesję jogi i mieć rozeznanie w pracy z ciałem (i językiem, jaki jej towarzyszy) z jednej strony, a z bieżącymi debatami genderowymi – z drugiej. Ale *Malina* otwiera też możliwość innego odbioru – zmysłowego, pozaintelektualnego. Bardzo udana propozycja feministycznego teatru. Teatru, który nie skupia się na formie, ale na ustanowieniu nowej relacji z widownią. Ciepłej i czulej. ■

Bibliografia:

Diamond, Elin, *Unmaking mimesis. Essays on feminism and theatre*, Routledge, New York 1997.
<http://www.hypatia.pl>
 Solnit, Rebecca, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, przeł. A. Dzierzgowska, Karakter, Kraków 2017.

ANETA GŁOWACKA

GRANICE, BARIERY I OGRANICZENIA

Aneta Głowacka – adiunkt w Zakładzie Dramatu i Teatru Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych UŚ. Zainteresowania badawcze: estetyczne przemiany w teatrze i dramacie XX i XXI wieku, społeczne praktyki performatywne, krytyka i eseistyka teatralna, instytucjonalne podstawy działalności teatralnej.

Teatr im. Wandy Siemaszkowej
w Rzeszowie

Katarzyna Szyngiera, Marcin
Napiórkowski, Mirosław Wlekły

LWÓW NIE ODDAMY

reżyseria: Katarzyna Szyngiera,

dramaturgia: Olga Maciupa, scenografia:

Przemysław Czepurko, Katarzyna Ożgo,

światło: Michał Stajniak, muzyka: Jacek

Sotomski, kostiumy: Ireneusz Zajac,

wideo ze Lwowa: Miłosz Kasiura,

premiera: 26 sierpnia 2018

Wscenie otwierającej spektakl pojawia się lipa. Rozłożyste drzewo, które dostojnie przystało na granicy łąki i lasu, staje się częścią stereotypowego sielskiego krajobrazu. Jego fotograficzne odwzorowanie pojawia się na dużym ekranie umieszczonym w głębi sceny. Na tle, a właściwie w cieniu lipy odpoczywają

aktorzy rzeszowskiego teatru, którzy ćwiczą jogę, leżąc, wsłuchując się w odgłosy ptaków albo po prostu popijają herbatę z „prądem”, siedząc na jednym z podestów. Grono odbywające „śniadanie na trawie” może być również grupą mieszkańców przygranicznej miejscowości, na przykład wsi Beniowa, przez którą płynie San, oddzielający na pewnym odcinku Polskę od Ukrainy. Tożsamości aktorów i odgrywanych przez nich postaci stale się bowiem zacierają, co powoduje, że nakładają się na siebie przekonania mieszkańców przygranicznych terenów z poglądami aktorów, wyrażających swój stosunek do postawionych im przez reżyserkę zadań. Na przykład buntują się przeciwko odgrywaniu szowinistycznych Polaków, oceniając samych siebie jako ludzi otwartych.

Obecność międzypaństwowej granicy zostaje na scenie zaznaczona podestem, który wije się niczym rzeka. Po jednej stronie znajdują się Polacy, po drugiej – Ukrainka Oksana (brawurowa, niezwykle energetyczna Oksana Czerkaszyna), która ma wielką ochotę dołączyć do osób odpoczywających pod drzewem, ale nie może tak po prostu przejść przez rzekę. Kiedyś Beniową

zamieszkiwali Ukraińcy i Polacy, którzy wspólnie korzystali z cienia słynnej dwustuletniej lipy. Teraz, gdy przez wieś biegnie wyznaczona po wojnie granica, jedyną możliwością dotarcia na polską stronę jest przejście graniczne w Krościenku. Trzeba jednak nadłóżć prawie siedemdziesiąt kilometrów drogi. Na ten absurd zwraca uwagę Oksana, relacjonując w szczegółach wyprawę do punktu granicznego, gdzie próbuje się dostać bez samochodu, korzystając ze wskazówek GPS i życzliwości napotkanych ludzi. O ile obywatele obu krajów muszą dostosować się do arbitralnych decyzji polityków, o tyle zwierzęta mogą nie zwracać na nie uwagi. Polskie osy lecą więc na Ukrainę, zaś ukraińskie pszczoły bez problemu przylatują na polską stronę.

Opowieść o rozdartej przez historię wsi przywołuje nie tylko refleksje na temat państwowych granic, które często brutalnie przecinają ludzkie losy. Jej wspomnienie uruchamia również wzajemne uprzedzenia. Kiedy Beniową podzieliła wojna, a niemiecko-radziecka linia demarkacyjna zamieniła się we wschodnią granicę Polski, miejscowi Ukraińcy zostali wywiezieni w ramach wymiany ludności. Przy wysiedlaniu

brano pod uwagę narodowość ojca. Żona Polka mogła wrócić do domu, choć najczęściej nie było do czego, bo już wszystko zostało rozszabrowane. Polityka rozdzielała rodziny albo karała tych, którzy za wszelką cenę postanowili zostać razem, na przykład utratą pracy. Polacy opuścili wieś po tym, jak została spalona przez UPA. Ukraińcy, którzy zostali i byli świadkami tzw. akcji żniwnej, schronili się po drugiej stronie rzeki. Od tej pory wielokulturowa miejscowość, w której była potażnia i szutownia, po polskiej stronie zamieniła się w odludzie, a po ukraińskiej liczy zaledwie kilka domów.

Sekwencja o mitycznej starej lipie i opuszczonej wsi w Bieszczadach posłużyła twórcom scenariusza: Katarzynie Szyngierze, Marcinowi Napiórkowskiemu i Mirosławowi Wleklemu za prolog do szerszych rozważań na temat polsko-ukraińskich relacji. Choć związki obu narodów sięgają czasów Bolesława Chrobrego, którego rycerze przegonili Jarosława Mądrego za Bug – co przypomina się widzom w historycznej rekonstrukcji – nie jest to proste sąsiedztwo. Wydaje się, że łatwiej przekroczyć granicę państwa, nawet jeśli dla Ukraińców oznacza to oczekiwanie w kilkugodzinnej kolejce, niż pokonać narosłe w Polakach bariery mentalne. Oksana została zaproszona do Rzeszowa, żeby odegrać „prawdziwą Ukrainkę”. Co to jednak oznacza, nie wiadomo. Aktorka kpi z przydzielonej roli, przywołując różne stereotypy. Deklaruje, że jako biedny przybysz ze Wschodu nie ma samochodu, przywiozła za to w prezencie ukraiński koniaczek, krówki i ludową chustę. Na co może liczyć w zamian? Raczej na niewiele, skoro jej rodacy kojarzą się w Polsce z niskopłatną pracą, szmuglowaniem tanich papierosów oraz wykupywaniem mięsa w Biedronce. Dostaje więc scenariusz napisany po polsku.

Dylemat Oksany, która chętnie zagrababy w swoim języku z tłumaczeniami wyświetlanymi na prompterze, wiąże się również z problemem podmiotowego traktowania imigrantów zza Buga, często nieukrywaną wobec nich pogardą i odmawianiem im w Polsce

prawa do godności. W prześmiewczej piosence aktorka tworzy więc litanie polskich uprzedzeń, prezentując się jako „bohaterka pracy kapitalistycznej” i „banderówka”, która uciekła do Polski z kraju ogarniętego wojną, by zarobić na utrzymanie dzieci. Mimo ukończonych trzech fakultetów, ma status nielegalnej pracownicy, szukającej szczęścia w różnych zawodach: zbieraczki malin, sprzątaczkę, pokojówkę, pomywaczkę, praczkę, a nawet masażystkę z elementami intymnymi. W jej profil wpisana jest nie tylko praca poniżej kwalifikacji, ale również konieczność wykazania się dobrym zdrowiem i dyspozycyjnością wykraczającą poza ramy kodeksu pracy, co zwykle oznacza rezygnację z dni wolnych, świątecznych przerw i wakacji. Choć żarciki o „czarnym” ukraińskim podniebieniu nie napawają Oksany optymizmem, pogodnie stwierdza, że „dopóki w Polsce są muzułmanie i geje, nie ma czego się bać”.

Przygotowanie scenariusza spektaklu poprzedził reportaż Szyngierzy i Wleklego, którzy wyjechali do Lwowa, by porozmawiać z mieszkającymi tam Polakami i Ukraińcami na temat wzajemnych kontaktów. Punktem wyjścia była bitwa o Lwów w roku 1918. Jednak bardziej niż historyczne wydarzenia interesowała ich współczesna perspektywa oraz sposób, w jaki przeszłość, a w zasadzie pamięć historyczna, odciśnięta ślad na dzisiejszych międzyludzkich relacjach. Te rozmowy powtórzyli również w Rzeszowie. Z wypowiedzi napotkanych przechodniów, wywiadów z osobami, które prowadzą działalność usługową, pracowników muzeów, rekonstruktorów historycznych czy wreszcie licealistów, którzy dostali do wypełnienia specjalne ankiety, powstał patchwork opinii i wzajemnych wyobrażeń, które w spektaklu są cytowane przez aktorów albo odczytywane z ekranu projektora. Wydaje się, że mimo różnych uprzedzeń, Ukraińcy mają bardziej realny stosunek do Polaków: szanują ich za rozwój kraju, który stwarza duże możliwości, ale też nie ukrywają, że nie są w nim dobrze traktowani. Z kolei Polacy ciągle poruszają się w bańce resentymentu.

Wypominają zabranie Lwowa i rzeź wołyńską, zarzucają odbieranie miejsc pracy. Szczególne wrażenie robi nagrana w Rzeszowie sonda uliczna, w której lekarz ze Lwowa, opowiadając o swoich przyjaciółach z Polski, zostaje zidentyfikowany jako potencjalne zagrożenie i słownie zaatakowany przez przechodnia.

Elementy dokumentalne spektaklu są przeplatane fragmentami fikcji, w których ujawniają się strategie memorialne Polaków. Odpowiedzialny za politykę zagraniczną minister najchętniej widziałby Ukraińców w ludowym anturazie, tańczących hopaka, infantylnych i oswojonych. Ta wizja przeszłości nie dopuszcza refleksji drugiej strony, choćby takiej, że Polacy na Ukrainie są postrzegani również jako byli agresorzy. Warto dodać, że w podobny sposób, na zderzaniu opinii z obu stron granicy, powstawał poprzedni spektakl Szyngierzy i Wleklego – *Swarka* w Teatrze Polskim w Bydgoszczy (2015), który dotyczył masowych mordów na Wołyniu pod koniec drugiej wojny światowej. W rzeszowskim przedstawieniu niewrażliwym elementem przeszłości jest Stepan Bandera, przez Polaków uznany za postać kontrowersyjną, którą stygmatyzuje się wschodnich sąsiadów. Żeby udowodnić, jak bardzo obraz Ukrainca-banderowca jest krzywdzący i nieprawdziwy, Oksana oddaje Bandere, a właściwie jego zdjęcie, rzeszowskiej publiczności, podkreślając, że chętnie się go pozbędzie, bo był przecież obywatelem ówczesnego polskiego państwa.

Spektakl Szyngierzy dotyczy różnych punktów zapalnych w polsko-ukraińskich relacjach, choć skalę zaniedbań i zakłamujących rzeczywistość miraży reżyserka wskazuje przede wszystkim po polskiej stronie. „Jakiej przeszłości potrzebuje przyszłość?” – to pytanie z książki historyka Tomasza Stryjka pozostaje na koniec w przestrzeni sceny jako temat do przepracowania. Na polityków na razie nie można liczyć, ale aktywność organizacji obywatelskich i społeczników daje nadzieję na sforsowanie ograniczeń i barier, które nierzadko są trudniejsze do przekroczenia niż granice państwowe. ■

MARYLA ZIELIŃSKA

ENTHOUSIASMOS? NO NIE...

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

Teatr Powszechny im. Zygmunta
Hübnera w Warszawie

BACHANTKI

wg Eurypidesa

tłumaczenie: Stanisław Hebanowski;

reżyseria: Maja Kleczewska;

dramaturgia: Łukasz Chotkowski;

scenariusz: Maja Kleczewska, Łukasz

Chotkowski; muzyka: Cezary

Duchnowski; instalacja *Unionizing the
Polish Parliament* (2018): Jonas Staal,

kostiumy: Konrad Parol; światło,

ustawienie kamer, projekcje: Kuba

Olszak; premiera: 7 grudnia 2018

Boskie natchnienie, opętanie, posiadanie boga w sobie... ten stan dawał starożytnym Grekom Dionizos, jeśli poddali się jego misteriom, ale też teatr – w obydwu przypadkach stan podsycany był winem. Pierwsza okoliczność wyzwalała czyn, druga oczyszczała emocje. Obydwie generowały przemianę, rozpoznanie, dawały nową energię. Maja Kleczewska usiłowała połączyć te dwie narracje na terenie polityki, tu i teraz. Dionizos, mszcząc się za matkę, też funkcjonował w sferze publicznej. Niestety, w przypadku *Bachantek* polityczne zapamiętanie reżyserki i dramaturga Łukasza Chotkowskiego zdusiło działanie artystyczne. „Teatr, który się wtrąca”, żeby być skuteczny, musi być twórczy. Jeśli miałby to być spektakl o sile kobiet i bierności społeczeństwa, tym bardziej powinien mieć moc prowokacji, a nie manipulacji. Dostaliśmy słuszne argumenty, do których i tak zapewne publiczność Teatru Powszechnego jest przekonana. Jest klasyk Eurypides, klasyki współczesnej sztuki krytycznej,

autorytety feminizmu, znawcy teatru greckiego. Zabrakło wina.

W foyer krąży ubrana na czarno Karolina Adamczyk z atrapą karabinu maszynowego w rękach. Ale nie ten symbol męskiej władzy działa na widzów, tylko dziura wycięta w spodniach, obnażająca włosy łonowe. To wersja performansu wiedeńskiej akcjonistki Valie Export *Spodnie akcji. Panika genitalna* z 1969 roku.

Artystka w spodniach z dziurą wyciętą w kroku wkroczyła do kina w Monachium przechadzając się między publicznością z odsłoniętą waginą na wysokości wzroku. Jedna z wersji jest taka, że było to kino porno, a Valie podchodziła do mężczyzn i przystawiając im broń do głowy kazała dotykać swojej waginy. Jednak nie jest to do końca jasne, gdyż wszystko, co zostało po tej akcji, to zdjęcie przedstawiające autorkę performansu w swym niecodziennym stroju, trzymającą karabin. Kilka lat później, w 2006 roku, performans ten odtworzyła Marina Abramović (*Seven Easy Pieces*). W przestrzeni muzealnej pozowała na zdjęcie, które pozostało po akcji Valie Export. Nie wywołała jednak takich reakcji jak tamta akcja (Płatek, 2012).

Przestrzeń galerii osłabiła działanie Abramović, zwiedzający spodziewali się, co zobaczą. W teatrze jest to moment zaskoczenia, zwłaszcza dla tych, którzy nie rozpoznają cytatu, a takich będzie przecież wielu. Działanie aktorki czyta się w kontekście innych obiektów zauważalnych w foyer – sterty zużytych damskich ubrań i projekcji. I znów, można skonstatować: aha, Christian Boltanski, akcje z ubraniami z second-handu w galeriach i muzeach, organizowane od lat dziewięćdziesiątych. Jedna z ich

asocjacji – Holocaust – ukonkretniona jest przez film. Na sporym ekranie przelatuje napis „Rondo Legalnej Aborcji”. Premierę poprzedziła ponaddwumiesięczna akcja happeningowa. Aleksandra Bożek co wtorek o godzinie szesnastej czytała przed Sejmem kanoniczne manifesty kobiet walczących o prawo do aborcji (na przykład Simone Veil *O prawo do aborcji*). Reakcją posłów i przechodniów była obojętność. Nazwa ronda jest cytatem z akcji przejęcia nocą przez aktywistów ronda Romana Dmowskiego w Warszawie w dniu stulecia uzyskania praw wyborczych przez Polki.

Sytuację w foyer odczytuję jako początek manipulacji. Część widzów w skrupowaniu omija Karolinę Adamczyk nieobecny wzrokiem, ktoś chichra, zaciekawienie rozplywa się w gadaninie ze znajomymi. Wreszcie otwierają się drzwi i wchodzimy na Dużą Scenę. Bileterka jedną ręką daje nam poduszkę, drugą wskazuje, że kobiety siadają na prawo, mężczyźni na lewo – klasyczny podział.

Na scenie zastajemy masywne drewniane konstrukcje przypominające amfiteatr, parlament czy sąd, tyle że zamknięte w owal. W tej konfiguracji przestrzeni można czytać też jako arenę, agorę. W rogach widzimy mównice na tle wysokich zastawek, na których przetwarzane są polskie barwy narodowe i godło. To instalacja *Unionizing the Polish Parliament* Jonasa Staala, artysty działającego w polu sztuki i polityki. Za dnia obradowało w niej Forum Przyszłości Kultury, zorganizowane w Powszechnym po raz drugi, tym razem pod hasłem *Feminizm! Nie faszyzm*. Premiera Kleczewskiej je zainaugurowała. Nie jest to dekoracja ładna czy finezyjna, ale funkcjonalna i w oczywisty sposób znacząca. Jednoczenie polskiego parlamentu to prowokacja. Przecież już na wstępie zostaliśmy posegregowani ze względu

na pleć. Przy każdej „ambonie” znajduje się wejście w główne pole gry, bo akcja dzieje się także na trybunach i poza nimi, które podzielone są dodatkowo dwoma przesmykami na część męską i damską. Na krótszych bokach amfiteatru nad widzami wiszą duże ekrany, nie zawsze obraz na nich pokazywany jest taki sam, tu też jest dyskryminacja – widza.

Tak jest z pierwszą projekcją. Widzimy mocno powiększone, pulsujące narządy mowy. Taki obraz w takiej przestrzeni znaczą politycznie: „zabrać głos”, „odebrać głos”, „oddać głos”. Przekaz jest niemy, komentarz pochodzi od aktora na mównicy. Fizjologia wydobywania głosu przypomina poród, brak tylko płodu. Teatralny komunikat radykalizuje się: męska debata o kobietach, o ich ciele, bez ich udziału. Czy dlatego ten obraz wisi nad głowami kobiet, żeby faceci dobrze go widzieli?

Dwóch funkcjonariuszy (mogliby służyć w BOR) wciąga i porzuca na scenie tłumok, w którym ktoś się porusza. Szarpanina rozrywa worek.

To schwyta na rozkaz króla Teb, Penteusza, Bachantka Ino (ciotka Dionizosa i Penteusza), gra ją Karolina Adamczyk. Czy więc w foyer pilnowała, by niepowołani nie wtargnęli na Kitajron, nie zakłócili Dionizji? Teraz wdrapuje się na mównicę i zaczyna stroić w kobiece piórko – wyciąga żelazko i prasuje sukienkę. Pozostałe mównice też opanowują bachantki, każdej zostanie przypisana stereotypowa rola kobiety: sprzątająca, malująca się, aktywistka. Wszystkie piękne: Autonoe – kolejna ciotka Penteusza i Dionizosa, rozpoznajemy w niej kobietę z Ronda Legalnej Aborcji (Aleksandra Bożek) – Lidia (Karina Seweryn) i Menada (Magdalena Koleśnik). Tu stają się córami rewolucji, bowiem chór bachantek wzywa do buntu, do Dionizji. Menada przykleja poplamione podpaski na ścianę w barwach narodowych, dobrze już umazanej szminką, obok napisu „Femme Dirt”. I... „biegną wyzwolone bachantki”! Jako tłum popierający Menadę występują widzki, wciągane przez aktorów pod mównicę.

Były król Teb Kadmos (Michał Jarmicki) jest nieporadną *drag queen*. Wróżbita Terezjasz (Mateusz Łasowski) ma wypisane na koszulce „I’m feminist” i bryluje na parkiecie, zapraszając do tańca widzów. Bachantki mu pomagają, choć jego *image*, podobnie jak Kadmosa, może być podejrzany i dla menad, i dla Penteusza, który po powrocie do kraju chce przywrócić stare porządki. Mało w nich ideologii, więcej campu. Nowy władca zgodnie ze stereotypem faszysty ma gładko przyczesaną blond grzywkę z przedziałkiem, umundurowany jest w golf, garnitur, lakierki, czarne rękawiczki. Rozkazuje „wytropić zniewieściucha”, któremu Teby zawdzięczają to rozprężenie. Przestroga Terezjasza, że wino zawsze ma moc, a władza niekoniecznie, sprawia się stopniowo. Na razie funkcjonariusze wrzucają na scenę podejrzanego włóczęgę, w którym Penteusz nie rozpoznaje Dionizosa. Sandra Korzeniak gra androgynicznego boga, używa końcówek męskich i żeńskich, hipisowskimi spodniami i marynarką usiłuje gubić



płciowość, ale pozostawia swój charakterystyczny głos, którego manieryczność gra tu znakomicie.

Teraz słyszymy autoprezentacyjny monolog, którym Eurypides otwiera dramat, i otrzymujemy kolejną aluzję do klasyka performansu. W splątanych włosach aktorki uwił sobie gniazdo wąż. *Głowy smoka* to pierwsze samodzielne działanie Mariny Abramović po rozstaniu z Ulayem, kontynuowała je przez kilka lat. Kobieta i wąż to Ewa z biblijnego raju, ale kobieta o węzowych włosach to antyczna Meduza – jedna z siejących grozę Gorgon, która rzuciła wyzwanie bogom. Strategie *guerilla art* polegają na tym, by zadając sobie ból, stawiając w psychicznej opresji, uwolnić się od strachu. W wywiadzie udzielonym Katarzynie Michalak Abramović powiedziała o jeszcze innym znaczeniu swego performansu:

[...] symboliczne znaczenia węża były dla mnie bardzo ważne. Są one reprezentatywne dla różnych kultur. Chciałam pokazać, jak te pierwotne obrazy wyzwalają doświadczenia widza. Gdy jednak mówimy o obiektach, to istotna jest dla mnie ich fizyczna obecność oraz konkretna, emitowana przez nie energia. [...] Ich zadaniem jest wywołanie w tobie doświadczenia. Potem mogą zostać usunięte, bo nie są już ważne (Michalak, 1998).

Wężę wrócą jeszcze na scenę, o ich działaniu na publiczność później.

Bachantki wymknęły się z więzienia, bachiczny trans przeciąga się (prowokowanie ciałem męskiej części widowni, lesbijska miłość na mównicy, ekstazyjne oddanie się zmechanizowanej stymulacji – sztuczemu śniegowi z wentylatora). Mężczyznom zostaje odebrany głos, także ten publiczny, czyli mikrofon. Traktowany jest jako atrybut męskości, fallus. Widz dostaje zadanie od bachantki – naciągnąć na mikrofon prezerwatywę (nie każdemu się udaje i wtedy pomagają wprawne palce menady). Za chwilę obejrzymy kolejne fellatio w Powszechnym. Trwa postkłátkowy dialog przedstawić, niczym w dawnym

Starym Teatrze, tyle że Powszechny ma inne tematy i ikony.

Tymczasem Ino zyskuje moc karateki z czarnym pasem, mistrza. Wykorzystuje ją do sprowadzenia tabletek gwałtu, a że w Polsce są one zakazane, dostarcza je robot... Słuchamy aborcyjnych statystyk, między innymi o śmiertelności kobiet. Mówiąc o holokauście dzieci, trzeba też pamiętać o holokauście zastraszonych prawem kobiet. Mimo bliskiego kontaktu wykonawców z widzami, aktorzy posługują się mikroportami, ale tylko w tej scenie ich użycie gra. Głos Karoliny Adamczyk jest nieco przesterowany, w tle słyszymy wycie. Psów, wilków, bachantek? Czy to relacja społeczeństwa i kobiet walczących o prawo do decydowania o aborcji? Ino wystarcza jeszcze mocy, by zbudować wirtualny czat z doktor Rebeccą Gomperts – aktywistką praw kobiet z Holandii, „współczesną bachantką” – i zyskać jej wsparcie. Czuje się już tak silna, że wzywa Dionizosa i nawołuje do obalenia Penteusza. Jeszcze tym razem nie udaje się, na mównicę wraca król Teb, a panowie w czerni wywlekają bachantkę ze sceny. Miejsce Rebekki na ekranie zajmuje Bachus. W trakcie telemostu-starcia z Penteuszem bóg bawi się wężem i klejnotami. Z Kitajronu przybywa pasterz, jego goły tors przyozdabiają dwa węże, znak przypomina z Dionizosem. Zwierzę na scenie, publiczność kupiona. Żeby nie wiadomo co Julian Świeżewski grał i mówił, jakkolwiek wyglądał (opięte spodnie z węzowej skóry), nie przebiję się przez obecność żywych gadów. Pasterz kładzie je na Penteuszu, daje do dotknięcia widzom. Doświadczeniem widza jest atrakcja, obiekt usunięty ze sceny przestaje być ważny.

Mimo że Sandra Korzeniak ostrzega króla Teb stanowczym tonem – „nie walcz z bogiem, z Bachusem” – na scenie pojawia się niepostrzeżenie, porusza się tanecznie, niemal bezszelestnie, potrąca tylko dzwoneczkami opinającymi kostkę (to te klejnoty). Ma piękny przezroczysty damski garnitur, z materiału przypominającego węzową skórę (podobno występowała w nim w spektaklu Krystiana Lupy w Chinach), upięte

włosy. Przekonuje Penteusza, by ruszył w góry Kitajronu w przebraniu kobiety i zobaczył orszaki bachantek; jeden z nich prowadzi jego matka – Agawe. By poznał to, co chce zwalczyć, i żeby się przekonał, że przemoc to nie jest dobry oręż w walce z kobietami.

Jego przejście w przebraniu przez miasto, pod rękę z Dionizosem, wzniesia bachiczny trans, czego wyrazem jest głowa byka na ekranie i pasterz z głową byka na mównicy. Wszystko to jest rozegrane zewnętrznymi środkami, nie ma w tych scenach napięcia. Michał Czachor gra to, co zwykle. Decyzje Penteusza – pójście incognito w góry, uleganie pokusie zgłębnienia tajemnicy – są po prostu nałożeniem sukienki, peruki, pomalowaniem paznokci i okazywaniem zniewieścienia. Trochę więcej się dzieje w scenie podglądania menad. Penteusz leży, trzymając głowę na kolanach Dionizosa, który delikatnie go gładzi, rozmawiają niemal intymnie: czy Agawe wróci po misteriach do Teb, do domu. Penteusz i Dionizos to bracia cioteczni, ale przez połączenie postaci boga z postacią kobiety scenę tę można czytać jako powrót dziecka do łona matki. Także przez sposób filmowania z góry, niejako z planu boskiego. Dionizos/Agawe mówi władcy Teb, że wróci z Kitajronu „rozpieszczony na strzepy”, że idzie na straszne męki. Może odzywa się w nim wyobrażenie śmierci matki – Semele, która spłonęła przed obliczem ojca dziecka, Zeusa, niepomna tego, że śmiertelni nie są godni patrzeć na boga. Że ta krzywda wciąż domaga się zemsty, ukojenia.

To, co ma się dokonać w górach, zapowiedziane jest tekstem podanym w oryginale, nadając sytuacji aurę pierwotności. (Podobną funkcję ma muzyka Cezarego Duchnowskiego, oparta jest na skali frygijskiej, mocno basowa.) Kamera zjeżdża z nadscenia na poziom wzroku widzów i przypomina zdjęciami na ekranie – między innymi Rondem Legalnej Aborcji, stertą ubrań – że jesteśmy tu i teraz. Stąd też pewnie wcześniejsze natarczywe pytanie Dionizosa, skierowane do widzów: „Która godzina?”. Z tego świata przychodzi Połaniec, by opowiedzieć o tym,

jak matka rozszarpała syna. To ocalony mężczyzna w potarganych bandażach, szmatach, wspiera się na kulach, szpitalny balkonik obwieszony jest reklamówkami. Zdaje relację, brzmia skrzypce. A więc tylko przez filtr sztuki można oddać grozę transu bachantek? Dobry pomysł, ale sceniczna reprezentacja swą nachalnością zabija jego potencjał, choć znów są w niej echa klasyka współczesnego tańca – Marie Chouinard, która poszukuje piękna i wolności w ułomnym ciełe.

Na scenie pojawia się Sandra Korzeniak. Na premierze miała kostium, który mógł wciąż identyfikować postać z Dionizosem. A to przecież już Agawe, która rzuca zawiniątko na ziemię. Głowę syna czy lwa zawiniętą w białe płótno? Na później oglądanym przedstawieniu aktorka ma czarną prostą sukienkę, związane włosy, co ułatwia rozumienie przemiany boga w człowieka.

Na scenę wchodzi inspicjent i prosi mężczyzn o opuszczenie widowni. Nie tłumaczy powodu. Obsługa próbuje tego dopilnować, ale nie ma siłowania się i kilku mężczyzn zostaje. Wykluczenie przyjmowane jest przez publiczność jako kolejne „jajo”, niektóre kobiety wykorzystują sytuację, by wyjść z przedstawienia. Choć można domniemywać, że zbliżamy się do *clou* dionizyjskich misteriów, wtajemniczenia, w którym uczestniczyły tylko kobiety.

Pozostając w żeńskim gronie, rozpoznamy z Agawe jej czyn. Że nie rozszarpała zwierza, ale syna. Wytyka publiczności, że każda z nas go zabiła. Ekrany mrowią jak telewizory z usterką, nic już nie podpowiadają. Z czterech stron wchodzi bachantki, Agawe wita się z nimi jako Dionizos i opuszcza z siostrami scenę. Ale nie jest to już radosny Bachus, tylko silna doświadczeniem kobieta, która zabiła szowinistycznego władcę, ucięła głowę symbolowi patriarchalnego społeczeństwa. Może to ten Dionizos, który zszedł do Hadesu po matkę? Androgyniczność boga została tu przełożona na ambiwalencję: boskość/człowieczność. Bóg, który niesie w sobie

częstkę kobiety, po matce, interesuje się problemami na ziemi.

Na ekranie pojawiają się nagie menady, zbroją się, nawołują, zagrażają do boju. Uwalniają swój głos i ciało. Czy nam się ta siła udziela? Raczej nie... Dionizos nie pojawił się w Warszawie. W foyer natykamy się na wykluczonych mężczyzn. Nie rzucamy się na nich. Pytam napotkanego Tomasza Pląte, osobę dobrze poinformowaną i empatyczną, czy mężczyźni oglądali scenę na podglądzie. Nie. Dostali ankiety do wypełnienia, mężczyźni nieznający kobiety, która dokonała aborcji, mieli się zgrupować.

Maja Kleczewska po udziale w weneckim Biennale, po *Golemie*, dalej zgłębia obszary galerii, performansu, tańca... W *Bachantkach* jest to uzasadnione, Bachus nie chce jednak walczyć tylko bronią, ale i sztuką. Siłę jej wypowiedzi zabija nie tylko wspomniana słusność. Mimo uruchomienia tyłu doświadczeń współczesnej sztuki zaangażowanej, aktorzy Powszechnego grają to, co już dobrze znamy z tego teatru, do znudzenia. Są pewni siebie. Czy „teatr, który się wtrąca”, nie popełnia *hybris*? Zabrakło „wina”, by nieco rozluźnić doniosłość ich kolejnego przekazu, nadać mu lot. Tylko rola grającej gościnnie Sandry Korzeniak wniosła niepokój w plakatowy świat *Bachantek* – tajemnicę, którą chce się zgłębić w oderwaniu od reszty. ■

Bibliografia:

Michalak, Katarzyna, *Życie poza życiem*, rozmowa z Mariną Abramović, „Magazyn Sztuki” 1998 nr 19.
Plątek, Katarzyna, *Valie Export*, blog „Body Art. Ciało w sztuce współczesnej”, 20 III 2012, <http://cialowsztucewspolczesnej.blogspot.com/2012/03/valie-export.html> [dostęp: 16 I 2019].

OLGA KATAFIASZ

„KTO MIAŁ WYBACZYĆ, TEN WYBACZYŁ?”

Olga Katafiasz – teatrolog i filmoznawca. W latach 1995-2008 w redakcji „Didaskaliów”. Pracuje na Wydziale Reżyserii Dramatu krakowskiej AST. Opublikowała m.in. *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence'a Oliviera i Kennetha Branagha* (2005), *Krzysztof Globisz. Notatki o skubaniu roli* (2010), *Shakespeare i kino* (2012).

Teatr Narodowy w Warszawie
„BURZA” WILLIAMA SZEKSPIRA
reżyseria: Paweł Miśkiewicz,
scenografia: Barbara Hanicka,
muzyka: Maja Kleczysz, Wojciech Krzak, choreografia: Dominika Knapik, dramaturgia: Joanna Bednarczyk, reżyseria światła, projekcje wideo: Marek Kozakiewicz,
premiera: 1 grudnia 2018

Po tym, jak wybrzmiewają ostatnie słowa Epilogu Szekspirowskiej *Burzy*, monologu Prospera (Jerzy Radziwiłowicz), na widowni rozlegają się nieśmiało, pojedyncze oklaski. Cichną, bo aktorzy nie wychodzą do ukłonów; część publiczności jest zdeorientowana, część po prostu czeka. Szybko okazuje się, że to nie koniec przedstawienia: Ferdynand (Daniel Namiotko) wciąga na scenę ciężkie kłody. Rozpoczyna się dialog z pierwszej sceny III aktu *Burzy* – tyle że na wyznania młodzieńca odpowiada nie Miranda, ale Kaliban (Mariusz Benoit). Dojrzały mężczyzna



nieudolnie naśladuje gesty i pozy zakochanej dziewczyny. Na scenie pojawiają się Prospero, Trinkulo (Mariusz Bonaszewski), Stefano (Arkadiusz Janiczek), Sebastian (Kamil Mrozek) i Antonio (Jan Frycz). Padają pojedyncze kwestie z dramatu Szekspira. Antonio pyta: „Już wszystko w normie, wszyscy zdrowi? / Kto miał wybaczyć, ten wybaczył?”. Prospero odmawia Arielowi (Mariusz Benoit) spełnienia obietnicy – uwolnienia. Na projekcji w tle czytamy słowa (wypowiedziane jednocześnie przez jednego z Majtków) z *Wyspy skażących* Stiga Dagermana. To fragment o niemożliwości jakiegokolwiek odmiany losu rozbitków, którzy w wyniku zatopienia przez sztorm statku turystycznego trafiają na bezludną wyspę. „[...] plecy się garbią, coraz bardziej poddańcze, oczy coraz bardziej harde i obłąkane z braku snu i braku nadziei, [...] słowa stają się nieliczne, usta spękane i sztywne, [...] skóra ciaśniej opina kości biodrowe, rzepki, żebra, obojczyki, kości łokciowe, kości policzkowe, kręgi, piszczęła, kości udowe, nadgarstki, miednice i czaszki”.

Przestrzeń gry jest niewielka, bo publiczność zasiada na scenie, rzędy widowni – przez dużą część przedstawienia oddzielonej ciężką czarną zasłoną – zakrywa ciemna, mieniąca się tkanina. Niekiedy przypomina morze, ale częściej zdaje się czeluścią – piekła? przeszłości? złych wspomnień? sennych koszmarów? To, co wydarza się przed oczyma publiczności, ma równie niejasny status: właściwie nie wiemy, czy postaci wyłaniają się ze skażonej jednocześnie poczuciem winy i poczuciem krzywdy wyobraźni Prospera (na co wskazywać może surrealizm niektórych sytuacji), czy są wytworem innego bytu. Że nie są rzeczywiste, wiemy na pewno.

Kompozycja przestrzeni odwołuje się do chwytu teatru w teatrze, a ten z kolei prowadzi do *Morza i zwierciadła. Komentarza do „Burzy” Szekspira* W.H. Audena. I do pamięci spektaklu Jerzego Grzegorzewskiego z 2002 roku, wystawionego na Scenie przy Wierzbowej; Jerzy Radziwiłowicz grał w nim Kalibana. Miśkiewicz jednak odmiennie prowadzi Audenowską

koncepcję odgrywania przed publicznością współczesnej lektury *Burzy*. Przedstawienie rozpoczyna gwałtowny powiew, wytwarzany przez ustawione na bokach sceny dmuchawy, grzmoty i lekka bryza, spryskująca widzów. W trakcie spektaklu wielokrotnie uruchamiane zostają sceniczne podesty, na których rozgrywane są niektóre sekwencje; w pewnym momencie rozbłyskują umieszczone nad widownią ogromne żyrandole. Miśkiewicz demonstrowa teatralność *Burzy* (oraz *Morza i zwierciadła*), a jednocześnie czyni nas, widzów, współuczestnikami tego, co dzieje się na scenie. Bo skoro śledzimy techniczne zabiegi, widzimy bebechy Sali Bogusławskiego, nie możemy twierdzić, że jedynie oglądamy przedstawienie. Raczej trwamy w nim, podobnie jak aktorzy. Finałowe oklaski, paradoksalnie, tylko umacniają w tym przekonaniu – w tym świecie nie ma magii, ale udawanie. Albo inaczej: po wielekroć odgrywa się rytuał pamięci, który niczego nie rozwiązuje, a jedynie utrwała dziwny stan uwikłania Prospera (i jego

majaków – ofiar czy oprawców; te role pulsują w całym przedstawieniu, nie sposób ich rozdzielić ani osądzić którejkolwiek z postaci) w przeszłość, z którego nie można się wyrwać ani mu zaprzeczyć.

Ową nierozwiązywalność pokazuje już pierwsza scena: Ariel przypomina Prosperowi o obietnicy uwolnienia. Ten odmawia, a jednocześnie z sadystrycznym uporem wspomina wybawienie sługi z mąk, na jakie skazała go Sykoraks. Wymiana zdań powtarza się drugi, trzeci raz, sygnalizuje zapętlenie sytuacji, a jednocześnie uwięzienie bohaterów w stale odnawianym schemacie. Ale wskazuje również trop odczytania całego scenariusza (dramaturgia Joanny Bednarczyk): przemieszane są w nim nie tylko *Burza*, *Morze i zwierciadło* czy *Wyspa skazańców*, ale również inne dramaty i sonet Szekspira. Rozczytanie partytury spektaklu stanowi wyzwanie i jednocześnie erudycyjną przygodę, ale najistotniejszy pozostaje sposób, w jaki buduje ona świat „*Burzy*” Williama Szekspira. Czyli inscenizacji nie tyle jednego z najbardziej znanych dzieł poety, ile naszego postrzegania mitu *Burzy*. By odwołać się do jednego z wykładów W.H. Audena, wygłoszonego kilka lat po powstaniu *Komentarza do „Burzy” Szekspira*: „W *Burzy* udaje się Shakespeare’owi nareszcie stworzyć mit” (Auden, 2015, s. 393).

O ile Auden za centralny temat *Burzy* uznaje „naturę wspólnoty” (Auden, s. 397), o tyle w interpretacji Miśkiewicza nie ma mowy o jakimkolwiek wspólnym celu, dobru, sprawie. Nawet marynarze nie wydają się zjednoczeni w ratowaniu statku – śpiewają rubaszną piosenkę o dziewczkach (fragment *Morza i zwierciadła*). Dramaturżka i reżyser podążają innym Audenowskim tropem: „Wszyscy śnią brak zła” (Auden, 2015, s. 397), tyle że niejako wywracając go na opak, bo w przedstawieniu Miśkiewicza wszyscy tropią zło, boją się go, spodziewają.

Jednym z podstawowych tropów interpretacyjnych jest połączenie w jednej postaci (w jednym aktorze?) Ariela i Kalibana. W pierwszej scenie spektaklu Mariusz Benoit z początku

jest Arielem, wypełniającym polecenia Prospera, by z kwestii na kwestię przystoczyć się w złorzeczącego Kalibana. Zdolności Ariela zdają się ograniczać do pokracznych „magicznych” póż i gestów, wyjątkiem jest delikatny ruch dłoni, który sprawia, że powoli unosi się kurtyna, za którą ujrzymy obecnego niemal nieustannie na scenie Trinkula. Moc czarów jest więc ograniczona, podobnie jak bezsilne są przekleństwa Kalibana, pojawiające się, niczym refren, w trakcie całego spektaklu. Kiedy przemówi słowami Glouceстера z *Ryszarda III*, wtopią się one w wyrzekanie syna czarownicy. Frazy o pokraczności przedwcześnie urodzonego nieszczęśnika są jeszcze jednym argumentem na niesprawiedliwość losu – tu, paradoksalnie, sprawiedliwość rozdzielającego skazy i nieszczęścia. Kaliban wypowiada również monolog z *Morza i zwierciadła* – i tu najpełniej ujawnia się jedność jego i Ariela.

Kluczowa dla reżysera wydaje się niemożliwość przebaczenia: o ile już w Szekspirowskiej *Burzy* możemy kwestionować jego szczerość, tutaj nie ma szans na jego zaistnienie. Przebaczenie, o jakim mówi Antonio, jest pustym, dawno zapomnianym słowem. On sam w rozmowie z Prosperem przytacza argumenty, którym trudno zaprzeczyć: sięgnął po władzę, bo książę zaniedbywał obowiązki władcy. I obowiązki ojca.

A jednocześnie wszystkie emocje są tu zetłale, jak gdyby odczuwane przez wycieńczonych głodem rozbitek, o których pisał Dagerman. Prospero nie czerpie sadystrycznej przyjemności ze znęcania się nad Arielem. Miłość Mirandy (Maja Kleszcz) i Ferdynanda nie wydaje się ani świeża, ani młodzieńcza – oboje są raczej zmęczeni, być może nieustannym odgrywaniem olśnienia swojego pierwszego spotkania. W jednej z najpiękniejszych scen przedstawienia Miranda w ślubnej sukni, przypominającej te z obrazów Velázqueza, śpiewa *Sonet XXX*: „[...] wzdycham za stratą rzeczy upragnionych / I utracony czas znów oplakuję”. Nie można oprzeć się wrażeniu, że wszystkie postaci *Burzy* Williama Szekspira nie „śnią snu

na jawie”, jak chciało wielu badaczy dramatu, ale trafiły do czyścica, gdzie po wielokroć „sprawy minione wspominać próbują”. Tyle że ten czyściec jest miejscem ostatecznym – nie ma tu szansy na odkupienie win.

Prospero Jerzego Radziwiłowicza nie wygląda jak pan wyspy, ubrany niedbale, w trochę za duże stare ciuchy. Podobnie z kostiumem Ariela/Kalibana – dominuje w nim szarość, bylejąkość. Eklektyczne stroje pozostałych bohaterów każą myśleć o lamusie, z którego wyciąga się cokolwiek, co może chronić przed zimnem. Właściwie najbardziej „sceniczne” są marynarskie ubrania, w których aktorzy wykonują brawurowy taniec (świetna choreografia Dominiki Knapik) – ale ta sekwencja jest jedną z najbardziej odrealnionych. Młodzieńcy to wyobrażenie dzielnych marynarzy; kiedy pojawiają się w innych scenach, są równie niedbali jak reszta aktorów.

Nieprzypadkowo jedną z najważniejszych postaci przedstawienia jest Trinkulo – obecny niemal przez cały czas na scenie, towarzyszący najważniejszym rozmowom, przyglądający się bohaterom. W czerwonej czapce, która zdaje się znakiem jego błazeństwa, błyskotliwy i inteligentny, nie korzysta nadmiernie ani z ciętego języka, ani z niepospolitej przenikliwości Szekspirowskich błaznów. To postać, jak wszystkie inne w przedstawieniu, dziwnie stłamszona, pozbawiona energii. „Chwila jawy między dwoma snami”, o której mówi w dramacie Prospero, jest tutaj nieustanną repetycją koszmaru. ■

Bibliografia:

Auden, Wystan Hugh, *Wykłady o Shakespeare*, przekład, wstęp i posłowie: P. Nowak, Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Biblioteka Kwartalnika „Kronos”, Warszawa 2015, s. 393.

PAWEŁ SCHREIBER

RYTUAŁY I CHICHOTY

Paweł Schreiber – pracownik Katedry Filologii Angielskiej UKW w Bydgoszczy. Zajmuje się przede wszystkim współczesnym dramatem brytyjskim.

Dream Adoption Society i Teatr
Powszechny w Warszawie
Tadeusz Miciński

NIETOTA

reżyseria: Krzysztof Garbaczewski,
artyści VR: Maciej Gniady, Marta
Nawrot, Mateusz Świdorski, Jagoda
Wójtowicz (Dream Adoption Society),
choreografia: Iza Szostak, rekwizyty:
Jan Strumiłło, kostiumy: Marcin
Kosakowski, muzyka: Jan Duszyński,
premiera: 6 października 2018

Spektakl *Nietota* autorstwa Dream Adoption Society pod wodzą Krzysztofa Garbaczewskiego jest adaptacją jednego z najdziwniejszych tekstów polskiej literatury. *Nietota. Tajemna księga Tatr* to pół tysiąca stron czystego szaleństwa, miesającego wiedzę ezoteryczną, mitologię ze wszystkich stron świata, góralskie gawędy i satyryczny obraz początku XX wieku. To z jednej strony lektura, delikatnie mówiąc, męcząca. Mistyczne dywagacje Micińskiego są dla dzisiejszego odbiorcy trudne do zniesienia. Z drugiej strony – *Nietota* zadziwia lekkością, z jaką autor przechodzi od analizy pism hermetycznych, przez scenki rodzajowe z życia Podhala, do złośliwego obrazu zblazowanej zakopiańskiej socjety, która wciąż podważa natchnione wizje Arjamana,

poszukującego oświecenia głównego bohatera powieści. Można tu znaleźć nie tylko opisy góralskich obyczajów, ale również pływającą tatrzańskimi dolinami łódź podwodną czy elegancki salon zaludniony czleko- i zwierzokształtnymi robotami. Wszystko to w dobie wojny japońsko-rosyjskiej – czyli dekadę przed tym, jak znany Europejczykom świat najpierw rozpadł się na kawałki, a potem złożył w zupełnie inny kształt. Można powiedzieć, że w rozbitej, niejednorodnej i wciąż negującej własne założenia *Nietocie* widać już przecucie tej zmiany.

Jak stworzyć przedstawienie na podstawie tekstu, będącego jednocześnie do bólu archaicznym i niezwykle nowoczesnym? Garbaczewski wykorzystuje *Nietotę* wyłącznie jako punkt wyjścia dla własnej konstrukcji. W spektaklu



pojawiają się przede wszystkim krótkie, wyrwane z szerszego kontekstu fragmenty powieści. Można powiedzieć, że reżyser czyta *Nietotę* powierzchownie. Czasem daje się porwać rytmowi języka, niezliczonym dziwactwom i wizji Tatr z pogranicza narkotycznego snu, a czasem, kiedy natrafi na szczególnie uduchowiony fragment, nie może się powstrzymać od chichotu. Można też powiedzieć, że chyba tylko tak *Nietotę* da się dzisiaj czytać.

Z powieści Micińskiego twórcy zaczęli przede wszystkim tęsknotę za pierwotnym, wspólnotowym rytuałem, dla którego trzeba wciąż poszukiwać nowych form. To marzenie bardzo charakterystyczne nie tylko dla młodopolskiej prozy, ale również dla współczesnego teatru. Wspólnoty budowane w przedstawieniu DAS są w pewnym sensie jego realizacją – poczucie współuczestnictwa jest tu naturalne i wszechogarniające. Z drugiej strony warszawska *Nietota* również to marzenie kompromituje, pokazując, jak bardzo bywa komiczne i jak płytkimi formami potrafi się zadowolić.

Jeszcze przed wejściem na salę widzowie otrzymują od obsługi teatru niewielkie totemy – umieszczone na specjalnych podstawkach patyki porośnięte nie liśćmi czy mchem, a głosnikami i podzespołami elektronicznymi. Dowiadują się, że o totemy trzeba dbać, przelewać na nie swoją miłość, nadawać im imiona. Spektakl zaczyna się już na korytarzach teatru. Czekający przed wejściem na salę widzowie, chcąc nie chcąc, stają się widowiskiem dla sąsiadów, którzy mniej lub bardziej dyskretnie ich podpatrują, sprawdzając, jak poważnie potraktowali obowiązek opieki nad totemami. To jedna z charakterystycznych cech *Nietoty* – granicę dzielącą uczestników przedstawienia na publiczność i występujących burzy prosto, naturalnie, czasem wręcz niezauważalnie.

Chodzenie po teatrze z własnym totemem jest swojsko trybalistyczne (trybalizmu w polskiej rzeczywistości społecznej dzisiaj sporo), ale jednocześnie trochę niezręczne. Widzowie

spontanicznie wchodzą w pewien arbitralnie skonstruowany rytuał, ale czują też jego absurdalność. Taki podwójny posmak będą miały wszystkie rytuały w spektaklu. Po wejściu na salę publiczność uczestniczy w prowadzonej przez aktorów ceremonii duchowego wtajemniczenia, luźno opartej na naukach, jakich u Micińskiego Arjamanowi udzielał Mag Litwor. Wtajemniczenie Arjamana było długie i męczące, ale w przedstawieniu sprowadza się do naśladowania kilku układów ruchowych, opartych na góralskich hołubcach. Nazwy jego kolejnych etapów (np. „eksploracja pozioma Tatr Himalajów”) drwią sobie z nadętego tonu mistycznych fragmentów *Nietoty*. Arjaman ćwiczył narodową jogę – tu zyskuje ona wyraźnie cepeliowski posmak.

Po wtajemniczeniu przychodzi czas na założenie gogli VR. Wykorzystanie wirtualnej rzeczywistości to najczęściej podkreślany element przedstawienia Garbaczewskiego. Widzowie przenoszą się dzięki niej w dziwaczne, mityczne Tatry, wykreowane w powieści Micińskiego. To pomysł, wbrew pozorom, bardzo oczywisty: Arjaman z *Nietoty* porusza się przecież w przestrzeniach odrealnionych, płynnych, niedostępnych dla zwykłych zjadaczy chleba (choć pewnie bardziej pasowałyby do niego gogle rzeczywistości rozszerzonej, a nie wirtualnej). Świetnym pomysłem było stworzenie środowiska dla wielu użytkowników – zwiedzając wirtualny świat, oglądamy również pozostałych widzów. Gogle VR, zamiast odcinać od stojących obok ludzi, podtrzymują wspólnotę publiczności. Odbiorcy nie błąkają się po cyfrowych Tatrach bez celu. Po najciekawszych miejscach oprowadza ich przewodnik (w tej roli Julian Świeżewski), którego awatar jest również obecny w przestrzeni wirtualnej. Twórcy aplikacji dobrze rozwiązali kluczowy dla środowisk VR problem ruchu bez dodatkowych kontrolerów – widzowie przemieszczają się, podskakując w miejscu (a właśnie na podskokach były oparte tańce z kolejnych etapów wtajemniczenia). Widać, że dla DAS wirtualna rzeczywistość

ma być nie technicznym gadżetem, ale integralnym elementem spektaklu.

Jest też jednak sporo problemów. Przede wszystkim – w porównaniu z szalonymi wizjami z powieści Micińskiego, wirtualne Tatry w *Nietocie* wyglądają po prostu nieciekawie. Trójwymiarowe obiekty są stosunkowo proste i nie zachęcają do eksploracji. Możliwość oglądania świata z góry sprawia, że odbiorcy widzą też, jak bardziej oddalone elementy otoczenia niezbyt elegancko znikają po kawałku, zakrywane półkulą obrazującą niebo. Mało tu prób budowania nastroju barwą czy oświetleniem, dzięki którym twórcy tacy jak Jessica Harvey, Kitty Horroshow czy Connor Sherlock są w stanie stworzyć niesamowite cyfrowe przestrzenie za pomocą bardzo prostych środków. W wirtualnym świecie *Nietoty* jest też mało do zrobienia. Twórcy zaplanowali kilka form interakcji, takich jak, na przykład, podnoszenie porożrzucanych po okolicy przedmiotów, ale wyraźnie nie mieli pomysłu, jak z tych działań zbudować ciekawszą całość. Szkoda, bo pojawia się tu kilka zabiegów o wielkim potencjale – na przykład miejsce, w którym spod ziemi wyrasta wielki totem, a rośnie tym szybciej, im więcej osób staje w pobliżu. Takie interakcje mogły być świetnym narzędziem integrującym widownię i zachęcającym do wspólnego działania, a tu zostały potraktowane wyraźnie po macoszemu. Przy tak skromnych możliwościach działania i przestrzeni, która jest na tyle otwarta, że nie prowadzi odbiorcy żadnym wyznaczonym szlakiem, strukturę całemu doświadczeniu nadaje tylko przewodnik, popędzający gromadkę zwiedzających i opisujący kolejne widoki na tyle szybko, że ani latający wiewioryb, ani tańczące w powietrzu głowy nie robią należytego wrażenia. Ta część mogłaby być dużo ciekawsza.

Na szczęście, w warszawskiej *Nietocie* nie chodzi tylko o VR. Po wirtualnym spacerze następuje bodaj najciekawsza część spektaklu. Najpierw widzowie, jeszcze w goglach, wsłuchują się w głos opisujący kolejne etapy medytacyjnych ćwiczeń relaksacyjnych. Potem są gotowi na konfrontację już nie

z obrazami zaczerpniętymi z powieści Micińskiego, tylko z ogromnym kawałem jej tekstu – opisem wyprawy do grot pod Giewontem. Magdalena Koleśnik recytuje go w dziwnym transie, z przeskokami i przerwami, jakby mówiła nie żywa kobieta, a zadziwiająco naturalny syntezytor mowy, który od czasu do czasu komicznie się zacina i przekręca słowa (może czyta źle zeskanowany tekst). Na sali panuje cisza, widzowie wciąż leżą na podłodze, dochodząc do siebie po wirtualnym spacerze, a aktorzy od czasu do czasu ilustrują to, o czym mowa w tekście, układami ruchowymi (na przykład budując ze swoich ciał dziwaczne potwory, zamieszkujące góry z wizji Arjamana). Archaiczny język powieści na przemian uwodzi wizjonerstwem i śmieszy zadęciem. Ta wyprawa w głąb budowanego przez Micińskiego sztucznego mitu jest dużo bardziej porywająca niż to, co chwilę wcześniej oferowało doświadczenie VR. Przy ogromnej prostocie środków udało się w niej umieścić zaskakująco dużo. Przede wszystkim to, co w spektaklu dominowało od początku, czyli rozdarcie między powagą i śmiesznoscą mistycznego rytuału, odprowadzanie go w XXI wieku, epokę, w której swoje totemy ironicznie obwieszamy elektroniką, a uniesienia duchowe czerpiemy z otaczających nas ekranów i głośników. W tym hipnotyzującym monologu na podstawie powieści Micińskiego równowaga między powagą a absurdem jest niemal doskonała. Stając się po części wygłupem, rytuał nie przestaje być rytuałem.

Nietota Garbaczewskiego jest spektaklem nierównym – doświadczenie VR raczej wskazuje na duży potencjał, niż go realizuje. Widać, że twórcy wciąż szukają nowych środków, ale jeszcze nad nimi w pełni nie panują. Nie zmienia to faktu, że nikt inny w polskim teatrze nie podchodzi do wirtualnej rzeczywistości tak poważnie, ciekawie i nieprzewidywalnie jak Dream Adoption Society. Na pewno warto czekać na ich kolejne projekty. ■

JULIA KOWALSKA

ZABAWY Z BRONIĄ, ZABAWY Z DŹWIĘKIEM, ZABAWY Z ADEŁĄ SZ.

Julia Kowalska – studentka teatrologii UJ.

Komuna// Warszawa
NIGDY WIĘCEJ WOJNY

konceptcja: Weronika Szczawińska,
Piotr Wawer jr; twórcy/występują:
Aleksandra Matlingiewicz, Jan
Sobolewski, Weronika Szczawińska,
Łukasz Maciej Szymborski,
Piotr Wawer jr,
premiera: 30 listopada 2018

Nigdy więcej wojny! autorstwa Aleksandry Matlingiewicz, Jana Sobolewskiego, Weroniki Szczawińskiej, Łukasza Szymborskiego i Piotra Wawera jra, pokazywany w Komunie// Warszawa, to spektakl o wymowie antywojennej – raczej jednak afirmujący pacyfizm niż do niego nawołujący. Proponuje wsobność wspomnienia, indywidualizm przyjmowania świadectw pokolenia pamiętającego II wojnę światową, ich przeżywania lub lekceważenia, oraz postuluje szacunek do ich osobliwości. Co najważniejsze jednak, zakłada współistnienie wielu perspektyw, z których można patrzeć wstecz – co paradoksalne, bo przyczynkiem do powstania spektaklu są słowa jednej kobiety.

Przedstawienie składa się z serii występów jego twórców, będących jednocześnie aktorami. Każdy z nich rozpoczyna się od dostojnego wejścia na scenę i ukłonu w kierunku widowni (wykonywanego tak, jak kłaniają się muzycy podczas koncertów muzyki klasycznej – kładąc jedną dłoń na piersi i powoli pochylając głowę). Następnie wykonawcy niespiesznie udają się w kierunku swoich instrumentów – gramofonu ustawionego w centralnej części sceny, didżejskiego stołu znajdującego się nieco z boku,

zawieszonych pod sufitem akordeonów albo pianina stojącego pod tylną ścianą. Między instrumentami ustawione są krzesła, na których siedzą ci, którzy akurat na niczym nie grają; żeby coś powiedzieć, zazwyczaj podnoszą się z miejsca, wypowiadając tekst uroczysto, jakby deklamowali wiersz lub śpiewali arie.

Przestrzeń Komuny// Warszawa zostaje zaaranżowana w specyficzny sposób – stoły są przykryte weselnymi obrusami, krzesła pokrywają błyszczące obicia, kurtyna zasłaniająca kulisy także jest wykonana z lśniącej tkaniny. Wszystko to przywołuje na myśl styl, w jakim urządzone są sale na przyjęcia, oscylujący na granicy elegancji i tandety – trafiający raczej w średni gust, niewyszukany, uniwersalny. Kostiumy performerów są nie mniej osobliwe. Mężczyźni mają na sobie dopasowane spodnie oraz frak (Piotr Wawer jr), płaszcz (Łukasz Szymborski) lub bombkę (Jan Sobolewski); kobiety noszą wydekoltowane balowe suknie. Stroje – w kolorach przystających kreacjom wieczorowym – podobnie jak dekoracja, wykonane są z błyszczących tkanin.

Kolejne numery wykonywane przez aktorów różnią się długością i dramaturgią, ale mają wspólny mianownik: wszystkie wychodzą od zarejestrowanych wspomnień kobiety, która w czasie II wojny światowej była nastolatką. W programie spektaklu zostaje przedstawiona jako Adela Sz.; nietrudno więc o spekulację, czy nie jest babką reżyserki. Ta wątpliwość nie zostaje przez twórców ostatecznie rozwiana. To niedopowiedzenie tworzy warstwę wątpliwości, z jakimi mierzy się widz: czy wspomnienia zostały zarejestrowane na użytek spektaklu,

czy pochodzą z prywatnego archiwum? Jak pozycjonuje się w tym Weronika Szczawińska – czy można rozpatrywać jej działania w ramach spektaklu także z etycznego punktu widzenia? I w jakim porządku klasyfikować wspomnienia Adeli Sz.: publicznym czy jednak prywatnym?

doznania – inni wydają się takimi kwestiami i tą formą wyraźnie rozbawieni.

Na granicy niechęci i rozbawienia oscylują zresztą kolejne sceny spektaklu. W jednej z nich performerzy na stojąco wsłuchują się w opowieść Adeli Sz. Gdy tylko z jej ust padają słowa „zło” lub „śmierć”, wykonawcy powtarzają

na wpół ją wyśpiewując – poruszają przy tym wiszącymi akordeonami. Jedna z nagranych sekwencji dotyczy gęsi, które nic nie robiły sobie z obecności Niemców, Rusków czy partyzantów; chadzały tam, gdzie miały ochotę.

Jedna z ostatnich i zarazem najbardziej zapadających w pamięć



Spektakl rozpoczyna odtwarzana przez Jana Sobolewskiego z nagrania seria jej wyrwanych ze zdań słów: Niemce, partyzanty, Żydzi, Żydki, Ruskie, Ruscy. Kolejne wyrazy, uznawane – przynajmniej przeze mnie – za pogardliwe, kobieta wypowiada dobitnie, wyraźnie i pewnie. Zapętlony ciąg, nie bez przyczyny, kojarzy się z serią wystrzałów. Tempo wzrasta, a nagranie wybrzmiewa coraz głośniejsze, by zamknąć w momencie, w którym część widowni wyraźnie nie może już go znieść – nie wiadomo, czy ze względu na padające słowa, czy fizyczne

je po kobiecie – poważnie, ale równocześnie niewinnie, jak dzieci na lekcji języka obcego, powtarzające wyrazy w celu utrwalenia ich prawidłowej wymowy. W innej odtwarzana jest opowieść kobiety o wojennych potańcówkach, na których pojawiali się natrętni partyzanci – w jej głosie pobrzmiewa nostalgia, wesołość; Matlingiewicz i Szczawińska powtarzają część zdania po Adeli bardzo podejrzliwym tonem. Kiedy zarejestrowany głos relacjonuje, jak wątpliwie subtelnym zalotom jednego z natrętów dziewczyna się sprzeciwiała, performerki powtarzają jej odmowę,

scen spektaklu angażuje wszystkich wykonawców. Adela Sz. mówi o tym, że nigdy więcej nie chciałaby przeżywać tego, co przeszła w czasie wojny, tymczasem współcześni nie doceniają spokojnych czasów. Ta wypowiedź – zmateriałizowana za pomocą zabawnego minimagnetofonu – jest przekazywana z rąk do rąk; niczym w zabawie w głuchy telefon. Gdy podający odtwarza, odbierający robi coś – szeleści, drapie, szura – co zagłusza słowa. Nagranie stopniowo traci ostrość, ginie w szmerach i stukotach: odtwarzane po kilku takich zabiegach przypomina nieznośne

nagromadzenie hałasów, kojarzące się z serią wystrzałów i spadających bomb.

To symboliczne wyeliminowanie relacji Adeli Sz. zostaje ciekawie podsumowane w zakończeniu spektaklu – Jan Sobolewski wprawia w ruch dyskotekową kulę, by potem razem z Łukaszem Szymborskim zrobić didżejskie *show*, w którym nie istnieją już słowa staruszki, a teatr wypełnia muzyka, w rytm której zaczynają poruszać się widzowie.

Weronika Szczawińska w przedpremierowych deklaracjach przyznawała, że chce powrócić do antywojennych haseł. Zastanawiając się, skąd w narracji o wojnie tyle idealizacji i niezdrowej fascynacji, chciała obdebrać relację ze wzniosłości, oddając głos świadkini nie uczestniczącej w akcjach, które zapisały się na kartach podręczników do historii. W czasie II wojny żyła jak miliony innych ludzi; za „normalność” mając to, co dziś w tej kategorii na pewno się nie mieści. Równocześnie intencją wszystkich twórców było odejście od świadectwa Adeli Sz., potraktowanie go jak zwyczajnego materiału, z którym można pracować w dowolny teatralny sposób.

Uznają plany twórców za nie tylko wypełnione, ale i zrealizowane w sposób nieoczywisty. Powtarzanie słów „zło” i „śmierć” to nic innego, jak zainscenizowane na niewinną naukę wtórne przyswajanie tego, co w wojennych historiach powinno znajdować się na pierwszym planie: potworności konfliktu, jego niszczycielskości, zła, jakie ze sobą niesie. Wojna nie jest zabawą z bronią ani okazją, by udowodnić, jacy jesteśmy mężni – zdają się perswadować twórcy – powinniśmy pamiętać, że wojna to przede wszystkim zło i śmierć. Wyłowione z wypowiedzi Adeli Sz. „Żydki”, „Niemce” i „Ruscy” są – według mnie, udaną – grą z teatralną materią, jaką w tym przypadku są wspomnienia kobiety. Te słowa – nacechowane przez nią pejoratywnie albo rzucane z przyzwyczajenia – niektórych widzów wprawiają w konsternację, drażnią. Spektakl jest na tę reakcję otwarty, może nawet do niej zachęca – Sobolewski machinalnie przesuwając palcem płytę umieszczoną na gramofonie; wyraźnie niezwiązany emocjonalnie

z opowieścią, podaje w wątpliwość jej elementy. Wspomnienie w spektaklu Szczawińskiej traci, popularny w polskiej historiografii, wymiar prawdy absolutnej – jest dla twórców jedynie historyjką, osadzoną w nieznanych realiach i obciążoną perspektywą, która mogła stracić na aktualności. W działaniu twórców brakuje – i słusznie – wiktyzacji Adeli Sz. Kobieta nie jest przedstawiana jako politycznie niepoprawna, nie jest ośmieszana: poprzez wypreparowanie, jej słowa tracą związek z mówiącą. W ten sposób niejasności towarzyszące rodzinnym konotacjom świadkini mogą zejść na dalszy plan; nie mierzymy się bowiem z problemem wyszydzenia perspektywy staruszki. Jednak, czy właśnie wobec tego podejścia do kobiety, osobiste uwikłanie nie powinno tym bardziej być brane pod uwagę? Wspomnienia cechuje osobliwa czułość, działania performerów są ostentacyjnie zdystansowane – ze względu na chęć pokazania pragmatyzmu materii, jaką mogą być wspominki, a może przez niechęć do ukazania osobistego zaangażowania?

Scena przypominająca grę w grychy telefon, w myśl zakładanej przez Szczawińską interpretacji, mogłaby być ilustracją fetyszyzacji wojny. Świadkini postuluje pokój, a my słyszymy strzały, ona opowiada o strasznych czasach, a my zagłuszamy jej świadectwo.

Przyznaję jednak, że nie o tym myślałam, oglądając tę sekwencję. Tym, co udało się w niej uwidocznić twórcom, jest ponury obraz traktowania kobiecego świadectwa w historiografii, pozycja kobiecej perspektywy na skrajnie zmaskulinizowanych kartach historii II wojny światowej. W tej perspektywie fragmentaryczność opowieści Adeli Sz. zyskuje na znaczeniu. To nie tylko zabawy z dźwiękiem, jakim jest jej głos – patrząc przekornie, można tu dostrzec zabawy z Adelą Sz., która usiłuje mówić, a głos wciąż jest jej odbierany. Kolektywny bohater, jakim są w *Nigdy więcej wojny!* zespołowo pracujący artyści, jest znaczący – za niedobór kobiecych perspektyw w patrzeniu na przeszłość odpowiadają poniekąd wszyscy. Ten *status quo* nie ma jednego

winowajcy – jedni nie chcą słuchać, drugie nie chcą się ośmieszać, inni nie mogą głosu udzielić.

Gdy słowa Adeli Sz. wybrzmiewają przez dłuższy czas i zaczynają układać się w zrozumiałą całość, coś w nich nie pasuje – o potańcówkach mówi ckliwie, więc odruchem twórczyni jest powtórzyć jej słowa tak, by miały ostry wydźwięk. Zamiast bitew, zajmują ją gęsi, więc zaczyna budzić rozbawienie. Gdy opowiada, jak odganiała od siebie niechcianego adoratora, znowu jest nam bliższa – artystki próbują dopasować jej słowa do dźwięku akordeonu, jakby sprawdzając, czy nadają się na feministyczną przyspiewkę.

Adela Sz. nie nadaje się na bohaterkę, ale – zdają się pytać twórcy – dlaczego miałyby nią nie zostać? Jej historia walczy o słyszalność, ale gdy posłuchać jej dłużej, roi się w niej od klisz i mizoginizmów: dominują fantazmatycznie kobiece tematy, gęsi, potańcówki i chłopcy. Wystrój Komuny// Warszawa, kostiumy i gesty aktorów także są nieodgadnione – mają być afirmacją odmienności czy kpiną ze sztampowości? Takie pytania nawarstwiają się w trakcie przedstawienia i są jego ogromną wartością. Naiwnością byłaby jednak próba szukania na nie odpowiedzi albo zamknięcie doświadczenia *Nigdy więcej wojny!* w konstatacji, że jest to spektakl o dezaktualizacji „świętej” pozycji świadka czy o próbie wypreparowania jej z dyskursu naukowego.

Ambiwalencja lektury spektaklu i – tak to jednak postrzegam – afirmacja bezkompromisowo kobiecej perspektywy, na którą zezwalają twórcy, zostają trafnie podsumowane didżejskim *show* kończącym przedstawienie. Dźwięk, który zastępuje słowa Adeli Sz., naszą reakcję na niego i równoczesną eliminację kobiecy potraktowałam jak subtelnie przeprowadzony test. Odpowiada ci ta zabawa? Wolisz ją zamiast słów świadkini? Jesteś zmęczony historią, więc wolisz potańczyć? Ja – żałując, że akurat ta potańcówka odbywa się bez Adeli Sz. – zrezygnowałam z dyskoteki. ■



MACIEJ GUZY

MIĘDZYGATUNKOWY VIBE

Maciej Guzy – student wiedzy o teatrze UJ.

Komuna// Warszawa

Robert Bolesto

ŚWIĘTA KLUSKA

reżyseria: Agnieszka Smoczyńska,
słowa piosenek: Zuzanna Wrońska,
muzyka: Zuzanna Wrońska, Marcin
Macuk, scenografia: Rafał Dominik,
światło: Aleksandr Prowaliński,
choreografia: Kaya Kołodziejczyk,
Katarzyna Sikora, kostiumy: Milena
Liebe, dźwięk: Marcin Lenarczyk, idea
„Musicale w KW”: Tomasz Plata,
premiera: 26 października 2018

Trzeciego listopada 1957 roku na orbitę okołozemską wystrzelono sukę Łajkę. Niewielki mieszaniec, bez szans na szczęśliwy powrót, podobno przeżył tylko kilka godzin, ale stał się pierwszym organizmem żywym w przestrzeni kosmicznej. W *Świętej Klusce* Agnieszki Smoczyńskiej, spektaklu wyprodukowanym przez

Komunę// Warszawa, tytułowa bohaterka, bułterierka, także wyrusza w kosmos, a jej podróż, jak w przypadku starszej o kilkadziesiąt lat kundelki, również jest pionierska. W finale przedstawienia Kluska wsiada do rakiety i opuszcza Ziemię, aby postawić łapę na innej planecie. Mimo podobnych przeżyć sytuacja obu psów jest jednak diametralnie różna. Podczas gdy Łajka stała się koronnym przykładem wykorzystania zwierzęcia przez człowieka, bierną ofiarą technicznego rozwoju, to Kluska człowieka wyprzedza i zostawia w tyle. Bułterierka odlatuje nie dla człowieka-pana, a przeciwko niemu.

Święta Kluska to pierwszy z nowego cyklu spektakli „Musicale w KW”. Pomysł Tomasza Platy na wzmocnienie obecności teatru muzycznego w Komunie może wydawać się przewrotny, ale chyba właśnie w tym tkwi jego siła. Warunki lokalowe w siedzibie przy Lubelskiej bynajmniej nie sprzyjają rozwijaniu pełnej przepychu formy,

kojarzonej z musicaliem za sprawą rozbuchanych broadwayowskich produkcji. W ten sposób powstaje jednak konieczność przełamywania ograniczeń przestrzennych, a tym samym przeformułowywania i przykrawania imponującego schematu, co może otwierać pole dla eksperymentu i nieoczywistych rozwiązań. Choć pod koniec zeszłego roku spektakl Smoczyńskiej pokazywano na znacznie większej scenie Nowego Teatru, to minimalizm *Świętej Kluski* pozostał wyraźny (a być może uległ nawet wzmocnieniu). Na pustej scenie widzimy tylko zwisający pośrodku gruby łańcuch i sporych rozmiarów tekturowy głaz. Z boku intrygująca metalowa konstrukcja – ni to klatka, ni pułapka na kółkach. Wraz z kolejnymi scenami zmieniać się będzie monochromatyczne, intensywne jaskrawe światło, równomiernie wypełniające całą przestrzeń sceny. Ascetyczna scenografia nie oznacza jednak, że twórczynie i twórcy dążą

wyłącznie do zubożenia formy musicalowej. Miejsce wizualnego bogactwa zajmuje bowiem konsekwentne żonglowanie konwencjami. Od horroru klasy B do *Looney Tunes* przez *science fiction*, wideoklip i *pole dance*. Z tym nieprzewidywalnym kolażem współgra muzyka Zuzanny Wrońskiej i Marcina Macuka – w zasadniczo spójnej elektronicznej całości znajdzie się miejsce zarówno na dancinowe dźwięki syntezatora, jak i wyrwany z cięższych brzmień *screaming*. *Święta Kluska* nie chce być jednak wyłącznie niewinną formalną zabawą.

Donna Haraway w swoim słynnym *Manifestie gatunków stowarzyszonych* pisze o „wspólnej historii” ludzi i psów jako o związku, który trudno uznać za miły i łatwy (Haraway, 2012, s. 241-260). Zawarta w scenariuszu Roberta Bolesty (jak mówią sami twórcy – opartym na prawdziwych wydarzeniach) anegdotyczna opowieść o relacji łączącej Kluskę i jej właścicieli zdaje się to potwierdzać. Bulterierka bynajmniej nie jest „udomowionym i owłosionym dzieckiem”, jak według Haraway zwykło się postrzegać psy w zachodniej kulturze. Jej postać (użycie tego problematycznego sformułowania, nieuchronnie uruchamiającego antropocentryczne konotacje, jak się okaże, jest w tym przypadku konieczne) od samego początku pozostaje ambiwalentna. Kluska lubi seks i parówki. Bawi się piłeczką, chodzi na spacerki i jak sama twierdzi: „przeży muskuły, zjada korposzczury”. Ma więc cechy zarówno psie, jak i ludzkie. Założenie, że jako zwierzę, suka ulega znacznej antropomorfizacji, jednak nie wystarcza. Pytanie, czy w spektaklu Smoczyńskiej Kluska w ogóle jest psem. Budując jej sceniczną projekcję, twórcynie i twórcy zrezygnowali bowiem z ukrycia ciała grającego bulterierkę Piotra Trojana za rozbudowanym kostiumem, imitującym fizjonomię nie-ludzkiego organizmu. Z rodowodowych własności zostaje tylko łątka na oku i wyraźna muskulatura aktora, zabawnie współgrająca z obrazem mogącej budzić strach rasy. Semantyczna niejasność, wskazująca na międzygatunkowość Kluski, zyskuje szczególnie

wymiar w krępującej Trojana obrożi. Materialny znak podporządkowania psa człowiekowi przybiera postać masywnej upręży erotycznej. Zacieranie granicy pomiędzy gatunkową podległością i ludzkimi praktykami seksualnymi (w tym zwłaszcza BDSM) jest zresztą istotnym elementem spektaklu. Kaganiec, łańcuch, klatka są zarówno narzędziami ujarzmania natury przejawiającej się w dzikich instynktach psa, jak i źródłem potencjalnej przyjemności dla Starej i Starego (Małgorzata Gorol, Andrzej Konopka), właścicieli suczki. Między bulterierką a jej państwem pojawia się relacja oparta na splocie brutalności, zmiennej dominacji i pożądania.

Poza wyraźnie eksponowanym tematem życia intymnego, przez spektakl przewijają się arcyłudzkie – i niekiedy budzące uśmiech – problemy zazdrości (Starej o Kluskę – nową „zabawkę” Starego), materializmu (histeryczne reakcje na zniszczenie przez bulterierkę zbudowanego z wafli MacBooka) czy społecznych efektów działania religii (postać zoomorficznej, przypominającej wizerunki Anubisa, Bogapsy – metafizycznej guru tytułowej bohaterki). Jednak to raczej ironiczne sygnały niż poważna refleksja. Wrażenie braku doniosłości potęguje antypsychologiczna, formalna gra Gorol i Konopki. Slapstickowy ruch przydaje ich postaciom nie-ludzkiego pierwiastka, który bynajmniej nie wywołuje grozy (z powodu odczłowieczenia), a raczej podważa głębię, której można by szukać, jeśli spodziewalibyśmy się opowieści o człowieku. Smoczyńska godzi się na nieunikniony antropocentryzm, a równocześnie podminowuje jego humanistyczną esencję.

Tak postawioną tezę słusznie można uznać za tendencyjną. Recenzencką arbitralność w wyborze interpretacji zdradza zresztą przywołana już na wstępie Donna Haraway, jedna z najważniejszych filozofek posthumanistycznych. Jeśli bowiem uznamy, że *Świętej Kluski* nie można traktować wyłącznie jako spektaklu, w którym obecność zwierzęcia odsłania na różne sposoby kolejne prawdy o człowieku, to w centrum uwagi należy postawić

pytanie o pozycję Kluski jako organizmu nie-ludzkiego, o relację łączącą bulterierkę ze Starą i Starym. Wątpliwości wobec przyjęcia takiej perspektywy może rodzić wspomniany niejednoznaczny status Kluski. Paradoksalnie, jej nie do końca zwierzęca postać nie stanowi tu jednak problemu – wręcz przeciwnie: zdaje się demaskować zawłość sytuacji mówienia o zwierzęciu przy użyciu języka i kategorii właściwych człowiekowi.

Twórczynie i twórcy spektaklu zadziwiająco obszernie rozbudowują tożsamość bulterierki. Dość powiedzieć, że szczątkowa fabuła opowiadana jest głównie z jej perspektywy, ale także to psia emocjonalność znajduje silniejszy (choć daleki od poważnego) wyraz niż stypizowana, powierzchowna osobowość ludzkiej pary. Sprzyja temu estetyka musicalu, w którym podszyte ironią piosenki dają szansę na zaprezentowanie targających bulterierką uczuć bez popadnięcia w monologiczną emfazę. I tak, poczynawszy od otwierającego spektakl utworu – autoprezentacji Kluski – słuchamy kompozycji, w których bulterierka opowiada m.in. o swoich przeżyciach związanych z cieżką czy o poczuciu winy z powodu popełnienia zbrodni zabójstwa. Stara i Stary do mikrofonu podchodzą rzadziej i tylko po to, żeby skomentować sytuację, w jakiej znalazła się suka – jej ucieczkę, kolejne wyrządzone przez nią szkody, zasadność stosowania „mądrej przemocy” jako kary. Co ciekawe, o codzienności właścicieli dowiadujemy się więcej od Kluski – obserwatorce najbardziej intymnych szczegółów życia Starych – niż od nich samych.

Oczywiście, nie o stworzenie pełnej psiej podmiotowości tu chodzi. Nieustannie powracające wahanie, czy Kluska to zwierzę, skutecznie uniemożliwia postrzeganie tożsamości suki w istotowy sposób i przypomina, że mamy do czynienia wyłącznie z próbą konstruowania perspektywy zwierzęcia, a nie ze zwierzęciem podmiotem. Ten fałsz jest jednak pożądany. Jeśli, jak pisze Haraway, mamy nauczyć się snuć międzygatunkową „wspólną historię”, to w sam proces opowiadania

musimy na stałe wpisać świadomość, że operujemy wyłącznie na poziomie daleko idących uproszczeń i ludzkich wyobrażeń o nie-ludzkim spojrzeniu. Przypomina nam o tym sama Kluska. „Ja nie mam butów, szkoły, komputera, zegarka, majątek, słów” – śpiewa w finale spektaklu. W tej prostej (być może oczywistej) konstatacji tkwi jednak istotne rozpoznanie – w myśleniu o przyszłości jako koegzystencji różnorodnych organizmów nie chodzi o poszukiwanie prawdy na temat danego gatunku, ani nawet odkrywanie jego podobieństw do człowieka, a raczej dostrzeżenie kruchych i trudno uchwytanych powiązań między ludźmi i nie-ludźmi („relacji znaczących inności”).

Poniekąd udaje się to właśnie w *Świętej Klusce*. Z tej chwiejnej konstrukcji, w której nikt nie jest w pełni ani zwierzęcy, ani ludzki, z kolażu kiczowatych estetyk przywołujących na myśl internetowy tygiel różnorakich psowatości, z meandrów zabawnych (zwierzęco-człowieczych) dwuznaczności językowych – celnie dostrzeżonych przez Bolestę – i wreszcie z szeregu przywołanych przez twórczynię i twórców sytuacji, które zrozumie każdy, ale poczuć tylko psiarze, wyłania się gęsty splot rozmaitych zależności łączących psy i ludzi. Niekiedy powiązań tych nie sposób nazwać, ale z łatwością dostrzega się ich wagę dla wspólnotowej codzienności. Nie należy się jednak łudzić. Kluska to nie Lassie, oddana czworonożna przyjaciółka, która mimo przeciwności losu zawsze wróci do swoich państwa. To też nie Łajka, ofiara ludzkich potrzeb, której po latach budujemy pomnik. Krzywdą wyrządzona bulterierce wywołuje sprzeciw, przypięty do karku łańcuch rodzi bunt. Nie będzie happy endu. Nie dla Starej i Starego. ■

Bibliografia:

Haraway, Donna, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 241-260.

WITOLD LOSKA

MELANCHOLIA

Witold Loska – student wiedzy o teatrze UJ.

Teatr Polski w Bydgoszczy
Władysław Stanisław Reymont
WAMPIR. TRAUERSPIEL

reżyseria: Tomasz Węgorzewski,
dramaturgia: Magda Kupryjanowicz,
scenografia i kostiumy: Dorota Nawrot,
muzyka: Teoniki Rożynek, reżyseria
światła: Katarzyna Borkowska,
premiera: 17 listopada 2018

Wampir to dzieło w dorobku Władysława Reymonta nietypowe. Naturalistyczną poetykę, z której pisarz jest znany, wypiera tu kolaż fantastycznych, fragmentarycznych obrazów wewnętrznych przeżyć bohatera na granicy szaleństwa. Akcja utworu rozgrywająca się pod koniec XIX wieku w Londynie to przetworzony zapis pobytu autora w opętanej spirytystyczną manią mieście. Więcej na temat literackiego pierwowzoru *Wampira. Trauerspiel*, wystawionego w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, wiedzieć nie trzeba.

Tomasz Węgorzewski tytuł swojego drugiego spektaklu opatrzył dopiskiem *Trauerspiel*, choć kolejność wyrazów zdecydowanie powinna być odwrotna – to ramy gatunkowe, a raczej ich źródło, wyznacza

tu zarówno formę, jak i treść inscenizacji. Z tekstu Reymonta nie zostaje wiele, nie można tu mówić o adaptacji ani nawet o przepisaniu. Reżyser wraz z dramaturżką Magdą Kupryjanowicz wydobywają z *Wampira* to, co wydało im się interesujące, i zanurzają te dość przypadkowo zorganizowane strzępy przetworzonego tekstu w gęstym sosie kontekstów i własnych spostrzeżeń. Sceny wydają się nie mieć ze sobą żadnego związku, podobnie przywołane przez twórców konwencje. I tak, otwierający powieść opis seansu spirytystycznego opowiadany jest przez aktorów zgromadzonych na kanapie przed czerwoną kurtyną w formule szeptanej przy ognisku „straszej historii”. Chwilę wcześniej przebrane w kostiumy rodem ze szkolnego przedstawienia żywioły wejdą w kuriozalny dialog z kimś w rodzaju badacza lub adepta okultyzmu. Podważana w tej scenie teatralna forma (Ogień narzeka na swój prowizoryczny kostium, wyrażając krytyczną opinię na temat spektaklu), rozpadnie się na początku drugiego aktu, kiedy w jednej z najbardziej udanych scen troje aktorów przeprowadzi na wprost prywatną, komicznie niezdatną rozmowę o duszy, trzymając w rękach egzemplarze scenariusza.

O ile autotematyczny epizod podany jest niejako na surowo, w pełnym świetle, bez muzyki i żadnych innych zabiegów stylistycznych, o tyle egzaltowane, ezoteryczne i eksponujące teatralność aktorskiego gestu wykłady Heleny Bławatskiej (Joanna Żurawska), odbywają się na zalanej



dymem i niebieskim światłem scenie. Pozostałe elementy przedstawienia, jak hipnotyczna muzyka Teoniki Rożynek czy minimalistyczna scenografia Doroty Nawrot (ogromny głaz ustawiony na jednolitym niebieskim tle), są niezależnymi od akcji estetycznymi bytami, tylko niekiedy włączając się w budowanie atmosfery lub sugerując naturę sytuacji scenicznej. Węgorzewski nie ma ambicji zbudowania spójnej wizji estetycznej ani nie próbuje krytycznie odnieść się do przywoływanych konwencji. Reżyser nie stara się również wciągnąć widzów w intertekstualną zabawę cytatami, nie uwodzi różnorodnością stylistyk, interesuje go raczej sam akt zestawiania ze sobą kontrastujących wizji i wywołane tym zabiegiem doświadczenie dezorientującego, barokowego przesytu form, kontekstów i obrazów. W efekcie tworzy przedstawienie bardzo hermetyczne.

Bezlitosne zderzanie skrajnie odmiennych stylistyk i konwencji, napęczniały od metafor język i brak jakiegokolwiek ciągu przyczynowo-skutkowego sprawiają, że w *Wampirze. Trauerspiel* naprawdę trudno się odnaleźć. Wydaje się jednak, że to nie tyle efekt uboczny czy reżyserska porażka, ile świadomie kreowane doświadczenie wyobcowania, w ramach którego sens migocze gdzieś nieuchwytnie, dostrzegany jedynie kątem oka.

Wspomniany wcześniej dopisek w tytule spektaklu odsyła widza do barokowego dramatu żałobnego, a raczej do odrzuconej (co ciekawe, również ze względu na jej zawilóść) habilitacji Waltera Benjamina pod tytułem *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*. Niemiecki filozof zauważa, że o ile w tragedii greckiej materia tekstu jest mit, o tyle dramat barokowy operuje historią – dokonuje się zatem swoista sekularyzacja problematyki dzieła i samego świata przedstawionego (por.: Benjamin, 2013, s. 60). Adam Lipszyc, omawiając pracę Benjamina, odnotowuje, że w średniowiecznym misterium, nawet jeśli mamy do czynienia z katastrofą i erozją wartości, wciąż są one osadzone w ramach świętej historii, a znaki transcendencji są nadal obecne w świecie (zob.: Lipszyc, 2004, s. 229).

Tymczasem dramat barokowy rozgrywa się w świecie opuszczonym przez Boga, akcja toczy się tu w czystej immanencji niepowiązanych ze sobą opowieści, które łączy tylko wszechobecny rozkład. Benjamin, według Lipszycy, oczyszcza świat z transcendencji, ale nie robi tego obojętnie – patrzy na niego jak na upadłe stworzenie. Transcendencja nie znika też zupełnie, staje się raczej niedostępna, przejawiając się w nostalgicznej tęsknocie za nieosiągalnym już ładem. Zasadą istnienia w takiej rzeczywistości jest – zamiast tragicznego patosu – żaloba, melancholia (Benjamin, w przeciwieństwie do Freuda, używa tych pojęć wymiennie). Jeśli już istnieje jakiś porządek, to jedynie jako miara postępującego rozpadu.

Dopiero mając na uwadze – tu przedstawioną jedynie pobieżnie – wizję Waltera Benjamina, można uzyskać dostęp do poszatowanego, niezrozumiałego i groteskowego świata Węgorzewskiego. Mimo że fabuła schodzi na drugi plan, tekst przez swój ezoteryczny charakter uniemożliwia odczytywanie znaczeń, a aktorzy i ich role mają niejasny, zmienny, a nawet paradoksalny status na scenie. Nic nam nie da oglądanie *Wampira* z postdramatycznym kluczem, nie wspominając już o bardziej tradycyjnych schematach. Choć sensy zawierają się w afekcie, przeżyć go można dopiero, kiedy uruchomimy odpowiednie kompetencje, analizując przewijające się na scenie obrazy. Reżyser lokuje zawartą w *Źródle dramatu żałobnego w Niemczech* wizję rzeczywistości w dramaturgii wytwarzanego podczas spektaklu doświadczenia. Fragmentaryczność, nieporządek, dezorientacja w świecie nieustającej katastrofy, która nie poddaje się interpretacji to, zdaje się mówić Węgorzewski, podstawowe właściwości naszego bycia w świecie. Choć przywołanie formuły barokowego dramatu niejako legitymizuje chaotyczną strukturę spektaklu, twórcy idą o krok dalej, rozszerzając zasięg terminu *Trauerspiel* również na teatralny język, który, rezygnując zarówno z mimetycznych, jak i performatywnych strategii, funkcjonuje raczej jako ślad, pusta skorupa

niż jako pełnoprawny sposób wypowiedzi. Twórcy usiłują więc podawać swoje diagnozy nie dyskursywnie czy symbolicznie, a raczej formalnie, co więcej – za pomocą inscenizowania formalnej porażki. Strategia co najmniej ryzykowna, podobnie jak takie jej opisanie. Wszak z łatwością można uznać, że chaos, niespójność i rozpad to raczej przepis na nieudany wieczór w teatrze. To jednak nie recenzencka złośliwość, a uczciwa obserwacja – spora część widzów wyszła w przerwie, prawdopodobnie zniechęcona bełkotliwym językiem scenariusza i niejasnymi zabiegami dramaturgicznymi.

Na szczęście, tam, gdzie Kupryjanowicz wpada w niezrozumiały i pompatyczny ton, Węgorzewski równoważy go ironicznym dystansem i groteskowym humorem. I tak, wciela jąca się w roztrzępaną reporterkę Anna Kłos przeprowadza wywiad z wystającą z ustawionego na scenie głazu głową, śladem pustego już autorytetu – zabieg tyleż kuriozalny, co urokliwy. Helena Bławatska, twórczyni teozofii – okultystycznego systemu syntezy doktryn religijnych i mistycznych – wijąc się w obłokach dymu, prezentuje swoją teorię za pomocą komicznie prostego kartonowego modelu pryzmatu. Podobnie zjeżdżający znad sceny, przypominający logo serialu z lat osiemdziesiątych, napis „Wampir”, konsekwentnie rozbraja wszelkie próby zachowania powagi. Umiejętne operowanie komizmem to jednak nie tyle zabieg równoważący męczącą formę przedstawienia, ile raczej kolejny trop, prowadzący do jeszcze jednego przywoływanego w *Wampirze. Trauerspiel* kontekstu. Węgorzewski w końcowych odsłonach przedstawienia inscenizuje zbiór anonimowych listów, wydanych pod tytułem *O śmiechu Demokryta* (zob.: Pseudo-Hippokrates, 2007). Do naznaczonego szaleństwem filozofa rada miasta Abdery wysłała Hipokratesa, w nadziei, że ten powstrzyma go przed demoralizowaniem społeczeństwa swoim obłąkańczym śmiechem, nieoszczędzającym nawet najpoważniejszych tematów. Śmiech Demokryta jawi się tu jako skrajny wyraz barokowej

melancholii, wynik dotkliwego zetknięcia się z bezsenssem opuszczonego przez Stwórcę świata. Tam, gdzie Reymont buduje pełne napięcia opisy mistycznych doświadczeń, Węgorzewski przekornie rozbraja i wyśmiewa wszelkie metafizyczne skłonności. Nie jest to jednak śmiech szyderczy, a raczej pełen zrozumienia.

Przedstawienie zamyka krwawy finał, w którym Bławatska zmusza Zenona do wymordowania swojej rodziny, przyjaciół, a w końcu do popełnienia samobójstwa. Nie wiadomo, czy to ostateczna realizacja jej doktryny, mroczna ofiara umożliwiająca uzyskanie najwyższego szczebla duchowej świadomości – nie ma to jednak najmniejszego znaczenia. Jak mówi Walter Benjamin, śmierć postaci w *Trauerspiel* to nie wyraz tragizmu, lecz raczej produkcja zwłok (por.: Benjamin, 2013, s. 294). Być może to najwłaściwsze spojrzenie na spektakl Węgorzewskiego – rozpadająca się konstrukcja inscenizacji, której ostatecznym wynikiem jest jedynie pozbawione znaczenia, martwe teatralne ciało. To jednak nie pretensja, a przytłaczająca konstatacja – w świecie „opustoszałej transcendencji”, kuriozalnej, pustej duchowości bez żadnego pokrycia w rzeczywistości, jedynym wyjściem wydaje się pójście w ślady Demokryta. „Utrzymajcie ciągłość linii!” – krzyczy przygniatana zjeżdżającym znad sceny głazem Bławatska. W świetle przygnębiającej wymowy spektaklu trudno odczytywać finałowy tragikomiczny apel inaczej niż jako ironiczny wtętu – nie ma żadnej ciągłości, ba, nie ma nawet linii.

Bibliografia:

Benjamin, Walter, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2013.
Lipszyc, Adam, *Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)*, „Teksty Drugie” 2004 nr 1-2.
Pseudo-Hippokrates, *O śmiechu Demokryta*, przeł. K. Bartol, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

KAROLINA HABRYŁO

GOETHE NA KOZETCE U CHRISTIE

Karolina Habryło – studentka performatyki przedstawień UJ.

Teatr im. Jerzego Szaniawskiego
w Wałbrzychu
Daria Kubisiak
z inspiracji *Cierpieniami młodego
Wertera* Johanna Wolfganga von
Goethego oraz filmem *A potem nie było
już nikogo* Reného Claira
INSTYTUT GOETHEGO
reżyseria i choreografia: Cezary
Tomaszewski, dramaturgia: Daria
Kubisiak, scenografia: Bracia (Maciej
Choraży i Agnieszka Klepacka),
muzyka na żywo i przygotowanie
wokalne: Weronika Krówka, reżyseria
światł: Jędrzej Jęćkowski,
premiera: 19 listopada 2018

Wejściu na widownię teatru towarzyszy widok dwóch krzesel ustawionych na wprost siebie po obu krańcach sceny przesłoniętej białą płachtą. Uderza pustka i chłód pomieszczenia, sprawiającego wrażenie nieprzygotowanego do jakiegokolwiek pokazu. Światła gasną, rozlega się muzyka, na ekranie projekcyjnym pojawia się informacja, że historia, o której będzie mowa, zdarzyła się naprawdę, niby-kurtyna się podnosi, a naszym oczom ukazuje się sala zamku w Książu. Znajdujący się na wprost widowni prospekt przedstawia okna z widokiem na jesienny las, a po prawej i lewej stronie są dwa mniejsze, wyobrażające pozostałe dwie ściany z wielkimi rozświetlonymi żyrandolami. Scenaapełniona jest różnymi przedmiotami: krzesła, kanapa, barek w kształcie globusa, wieszak, egzotyczne palmy,

toaletka z napisem „Werter” oraz czaszka i peruki, a także pianino i stojący obok na szafeczce gramofon. Scenografia autorstwa Braci jest sztuczna i umowna, emanuje ostentacyjną mistyfikacją. Efekt ten potęguje wygląd gospodyni – panny Gefühl („uczucie”). Grająca ją Weronika Krówka nosi strój pokojówki i przypomina postać z XIX-wiecznego *minstrel show*. Twarz z makijażem typu „blackface”, pokraczność ruchów i nienaturalnie podniesiony, skrzekliwy głos czynią z niej karykaturalną postać. Panna Gefühl odpowiada za ugoszczenie osób zaproszonych przez pana Goethego na wspólne czytanie powieści *Cierpienia młodego Wertera*. Jej pełna pasji gra na fortepianie jest zarazem grą na emocjach zgromadzonych.

Jako pierwsza w sali pojawia się ubrana w czerwony płaszcz szczupła, wysoka kobieta, z ulizanymi krótkimi włosami i śliwkową pomadką na ustach (Sara Celler-Jezierska). Sprawia wrażenie zimnej, zdystansowanej i wyniosłej, a na dodatek nazywa się Leere, czyli „pustka”. Za nią wchodzi pięciu mężczyzn (Rafał Kosowski, Dariusz Maj, Filip Perkowski, Dariusz Skowroński, Piotr Tokarz); wszyscy noszą imię Wilhelm i nazwiska o filozoficznych i literackich konotacjach. Są to: psychiatra doktor Weltschmerz („ból świata”), pan Sturm („burza”), generał und Drang („napór”), pan Angst („lęk”) oraz pan Wahnsinn („szaleństwo”). Nie znają siebie nawzajem, zjawiają się kolejno, rozglądają dookoła z zacięciem, po czym nagle zastygają w ciszy. Przedłużające się milczenie przerwane jest żartem jednego z nich o dwóch Niemcach, którzy nie odzywali się do siebie, bo nie zostali sobie przedstawieni. Ta anegdota staje się

impulsem do podjęcia interakcji. Krótka wymiana zdań, chwalcących urok rozciągających się za oknem wzgórz, stanowi początek metaforycznej refleksji o tym, że wszyscy budujemy wzgórze wyobraźni. Konwersację kończy toast za gospodarza. Nagle z gramofonu wydobywa się głos pana Goethego, który wita przybyłych na spotkanie z losem najśmielszego z kochanków i wyraża podziękowanie dla Instytutu Goethego w Waldenburgu (niem. Wałbrzych) za zorganizowanie publicznego czytania. Przemowa wielkiego nieobecnego ewidentnie rozluźnia zebranych. W końcu zaczynają zdejmować okrycia wierzchnie i, wyposażeni w egzemplarze powieści, najpierw badają je uważnie za pomocą zmysłów – wachając, dotykając, przyglądając się – aby wkrótce stanąć w jednej linii na wprost publiczności i rozpocząć czytanie.

Każdy z nich wydaje się pochłonięty lekturą i mruczy pod nosem w nieco inny sposób. Wszystkie te dźwięki składają się na osobliwe mruczando, z którego trudno wyodrębnić jakiekolwiek słowa. W pewnym momencie jeden z uczestników zaczyna niespokojnie chodzić, ocierać czoło chusteczką, wzrusza się, przeżywa, aż w końcu wraca na swoje miejsce i nagle rozpoczyna operowy śpiew. Pieśń niesie się przez salę i podchwyciona zostaje przez głos panny Gefühl. Ta quasi-romantyczna scena trwa dopóty, dopóki mężczyzna nie siądzie na kanapie, popadając w podejrzaną bezruch. Wkrótce lekarz stwierdza zgon i okazuje się, że egzemplarz książki zmarłego nasączony był trucizną. Jest to moment zwrotny: rozpoczyna się snucie podejrzeń i stawianie pierwszych pytań dotyczących intencji pana Goethego.

Przyjezdni zgodnie dochodzą do wniosku, że nikt z nich nie zna gospodarza ani nie ma pojęcia, dlaczego znalazł się w zamku, więc najrozsądniej byłoby zamek opuścić. Panna Gefühl informuje jednak, że nie jest to możliwe, bo telefon nie działa, warunki pogodowe są złe, a wóz przyjedzie dopiero za dwa dni.

Schemat fabularny jest taki, jak w słynnym kryminale Agathy Christie o pierwotnym tytule *Dziesięć małych Murzyniłek*, który ze względu na swój rasistowski wydźwięk został zmieniony na *I nie było już nikogo*. Oba tytuły to wersety z dziecięcej wylczanki, wykonywanej jako piosenka na minstrelniach. W powieści dziesięć osób, zaproszonych przez tajemniczego pana Owena na wyspę, kolejno ginie, co buduje atmosferę grozy i szaleństwa wynikającego z przekonania, że mordercą musi być jeden z gości. W spektaklu jest podobnie, tylko że śmierć każdorazowo poprzedzona zostaje afektywną reakcją, spowodowaną lekturą *Cierpień młodego Wertera*. To nawiązanie do serii samobójstw młodych ludzi po ukazaniu się książki. I chociaż w przedstawieniu zjawisko to zostaje obśmiane, ostrze ironii nie jest wymierzone w młodzieńczą podatność na wpływy czy w tekst Goethego, zakorzeniony w jego emocjonalnej biografii. Nie bez znaczenia jest to, że zgromadzeni opierają się na lekturze jednego z wydań z opracowaniem, przygotowanego na potrzeby szkolnej edukacji. Zgromadzeni performują emocjonalny kicz, który zaczyna wyzierać spomiędzy kart książki, gdy podążać za umieszczonymi na marginesach komentarzami do poszczególnych scen. Miłosne uniesienia zostają okraszone przerysowaniem amatorskimi, a niekiedy profesjonalnymi wykonaniami utworów z popkulturowego kanonu. Wśród nich znajdziemy chociażby: *Especially For You* Kylie Minogue i Jasona Donovana, *Je t'aime* Jane Birkin i Serge'a Gainsbourga, *Habanerę* w polskiej wersji, *Lovefool* The Cardigans czy też *Last Christmas* zespołu Wham. Wpadające w ucho kompozycje, aż nazbyt dobrze znane widzom, wybrzmiewają tuż przed kolejnymi makabrycznymi zdarzeniami, które



bardzo szybko zostają obrócone w swoje przeciwieństwo. Po śmierci trupy wciąż są obecne na scenie, obserwując z kanały dalsze wydarzenia.

Przedstawienie Cezarego Tomaszewskiego, z dramaturgią Darii Kubisiak, jest błyskotliwą grą z różnymi teatralnymi formami, którymi aktorzy żonglują z zachwycającą sprawnością. Zręcznie umyka próbom gatunkowej kwalifikacji oraz utrwaloną interpretacją dzieła Goethego. Jest barwną i porywającą propozycją wydobywania nowych sensów z dzieł aż nazbyt dobrze znanych. Zaskakująco z ram przebrzydłej poetyki platonicznych męskich westchnień wyzwoli nas uczucie łączące pannę Gefühl i panią Leere. W obliczu wybuchu namiętności obu kobiet, wyrażonej w ognistym pocałunku, egzaltacja towarzysząca panom Wilhelmom wypada wręcz trupioblado. Okazuje się, że wszyscy daliśmy się zwieść pozorom – potulna i niezdarna pokojówka od początku rozdawała karty, a pozornie zimna i apatyczna dama skrywała pasję i zmysłowość. Ten dramatyczny twist zastosowany na końcu urzeka prostotą przekroczenia stereotypowych przedstawień relacji romantycznych i rasowych. W spektaklu Tomaszewskiego mężczyźni zabijają własny narcyzm, a kobiety biorą górę dzięki podążaniu za głosem serca, którego prawda nie musi wybrzmiewać w spektakularnych deklaracjach. Historia skrywa w sobie morał, ale, na szczęście, nie nosi znamion topornego dydaktyzmu. Przede wszystkim jest wprawnie przygotowaną rozrywką, przystępną dla widza niezależnie od jego wieku i przygotowania. To istotne, biorąc pod uwagę, że spektakl powstał w ramach projektu „Ogień w głowie 3”, czyli polsko-niemieckich spotkań z teatrem dla młodzieży. Z dystansem potraktowano nie tylko kanon szkolnej literatury, ale i samo medium teatru, na gruncie którego wszystkie chwytły stają się dozwolone, jeśli opanować wcale niełatwą sztukę operowania konwencjami. Co twórcom się znakomicie udało. ■

MARTA BRYŚ

I DOKĄD TY POJECHAŁEŚ, DAWIDKU?

Marta Bryś – absolwentka studiów doktoranckich na Wydziale Polonistyki UJ.

TR Warszawa, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

DAWID JEDZIE DO IZRAELA

scenariusz sceniczny: Jędrzej

Piaskowski, Hubert Sulima, reżyseria:

Jędrzej Piaskowski, dramaturgia:

Hubert Sulima, scenografia: Kornelia Dzikowska, kostiumy: Hanka Podraza,

muzyka: Jan Tomza-Osiecki,

choreografia: Mikołaj Karczewski,

premiera: 8 września 2018

Polska narracja o żydowskich losach w 1968 roku zazwyczaj kończy się stwierdzeniem, że Żydzi w Polsce po wojnie mieszkali, ale „wyjechali”, „zniknęli”. A przecież ta przemilczana, zapomniana i wyparta pustka stanowi ważny element polskiej tożsamości, o którym przez chwilę rozmawiano przy okazji pięćdziesiątej rocznicy. W ramach rocznicowych obchodów TR Warszawa i Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN ogłosiło otwarcie konkursu na spektakl poświęcony tej tematyce. Zwyciężył projekt Jędrzeja Piaskowskiego i Huberta Sulimy, początkowo pod tytułem *Juden (R) aus Arras*. Fakt, że temat spektaklu został narzucony, mógł budzić nieufność, pozwalał bowiem podejrzewać, że niekoniecznie wynika on z potrzeby twórców. Piaskowski i Sulima jednak po raz kolejny, po *Puppenhaus*. Kuracja udowodnili, że są nie tylko wrażliwi na temat pamięci o Zagładzie i relacji polsko-żydowskich, ale realizują swoje spektakle z niezwykłą przenikliwością, inteligencją i poczuciem humoru. A przede wszystkim są bardzo świadomi własnego uwikłania w różne dyskursy i próbują się wobec nich dystansować.

Na początku trzeba zaznaczyć, że *Dawid...* jest grany zarówno w TR Warszawa, jak i w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Ta druga lokalizacja podkreśla ważny aspekt spektaklu Piaskowskiego. Otóż, w ogromnym muzeum, w którym zwiedzający mogą zapoznać się z realiami życia Żydów w Polsce, grane jest przedstawienie, które nieco drwi z polskiego zainteresowania żydowską przeszłością, przybierającego niekiedy znamiona obsesji. Twórcy próbują bowiem pokazać klincz, w jakim znalazła się polska narracja o relacjach polsko-żydowskich, rozpięta między empatią, nostalgią i niechęcią wobec niemal nieobecnej mniejszości, co skutecznie uniemożliwia refleksję nad aktualną sytuacją.

Ani dla twórców, ani dla aktorów Marzec '68 nie jest doświadczeniem osobistym, ich wiedza opiera się na archiwach i nielicznych świadectwach z tamtego czasu. Gromadzenie wiedzy o przeszłości i performowanie jej przez teatr jest ważnym wątkiem spektaklu. W pierwszej scenie Sebastian Pawlak, Jan Dravnel i Rafał Maćkowiak odgrywają wizytę na okolicznościowej wystawie *Obcy w domu. Wokół Marca '68*, która rzeczywiście prezentowana była w zeszłym roku w Muzeum POLIN. Na scenie znajdują się meblościanka, wersalka, po lewej stronie stoi wieszak na ubrania, po prawej drewniany stół (choć bardziej przypomina szkolną ławkę) i krzesła. Na ekranie w głębi sceny wyświetlane jest zapętlone wideo z niesławnego wystąpienia Gomułki o syjonistach i piątej kolumnie. Aktorzy chodzą po scenie (Maćkowiak ślizga się po podłodze w „muzealnych” kapciach), w skupieniu przyglądają się elementom scenografii, „oglądają” materiały archiwalne („– A co to? – No jak to, nie wiesz? *Dziady* Dejmk. – Ja pierdzielę, ale to się zestarzało”).

„O, Dzierżoniów, ja jestem stamtąd”), podchodzą blisko „ekspozycji” i z nieskrywaniem, a nawet przesadnym, wzruszeniem snują ocierające się o kicz fantazje („Pewnie tutaj rozmawiali przed wyjazdem. Ostatnie myśli. Ostatnie łyzy, ostatnie pół herbaty. Ciekawe, co się z nimi potem stało” – mówi Pawlak, patrząc na stół). Aktorzy odkrywają istnienie sali, która nie została uwzględniona na planie ekspozycji i to właśnie tutaj rozpoczyna się opowieść o rodzinie Dawida.

Halina (Sebastian Pawlak) z mężem (Rafał Maćkowiak) przygarnęli w trakcie II wojny światowej żydowskie dziecko i obiecali jego rodzicom wychować go na Polaka. Jan, a właściwie Dawid (Jan Dravnel), dowiaduje się o swojej przeszłości znienacka – pewnego dnia Halina po prostu informuje go o jego prawdziwej tożsamości i konieczności opuszczenia kraju. Rodzice zmuszają Dawida, by ubrał się w czarny chałat i nałożył sztuczną brodę z pejsami, ojciec zaś przynosi mu „od dawna przygotowany tobolek” do podróży. W jednej chwili Dawid zaczyna przypominać Żyda z przedwojennego sztetla. Rodzice gorączkowo przekrzykują się, pokazując synowi gesty charakterystyczne dla Żydów („idziesz do przodu, ale odchylasz się, jakbyś chciał iść do tyłu”) i sposób modlitwy z rękoma wyciągniętymi ku górze. Aby przybliżyć Dawidowi jego tożsamość, Halina sięga również po antysemickie stereotypy – Żyd jest obcy, ciągle ma pretensję, a przede wszystkim zawsze ma jakąś traumę – by za chwilę tłumaczyć synowi, że w Izraelu na pewno będzie mu lepiej i pozna nowych kolegów. Przemiana Janka w Dawida jest ostateczna, absurd i komizm sytuacji mieszają się ze zgrozą – narzucona odmiennność będzie od tej pory determinowała los Janka. Następuje seria sprzecznych ze sobą scen. Raz rodzice są dumni z syna, za chwilę twierdzą, że o niczym nie wiedzieli, jakby teraz czuli, że żydowskie pochodzenie Dawida jest ich winą. Niespodziewanie w domu rodziny pojawia się matka Henryka, która między jednym a drugim kęsem sernika informuje,

że przecież ona i jej syn też mają pochodzenie żydowskie, ale jeden z dziadków zmienił nazwisko. Poza tym wygrała wycieczkę do Izraela, więc pojedzie tam razem z Dawidem. Halina miota się od euforii i satysfakcji, że syn będzie miał życie lepsze niż oni w Polsce, po nienawiści i frustrację, kiedy musi spakować jego życie do kilku kartonów. Pociesza syna, a za chwilę ciągnie go pod proscenium i wykrzykuje do widzów: „Takiego marca chcieliście? Takiego?!”, wpada w histerię, rozrywa kartony. Na wieść o wyjeździe do Izraela Dawid wykrzywia ręce i nogi, ryczy i napiera na matkę, siedzącą na sofie, jakby chciał usiąść jej na kolanach. Okazuje się wtedy, że Dawid jest niepełnosprawny i wymaga ciągłej opieki rodziców. Próżno szukać logiki przyczynowo-skutkowej między kolejnymi scenami, nie sposób ustalić czasu i miejsca akcji, bo te co chwila się zmieniają, a sceniczny żart przeplata się z tonem serio. Aktorzy swobodnie i z poczuciem humoru przechodzą od sceny do sceny, czasem na chwilę wychodzą z roli (Pawlak i Maćkowiak tłumaczą Dravnelowi, że jego litewski paszport i pochodzenie również mogą od teraz stanowić problem, a po chwili zapewniają – już jako rodzice Dawida – że będą go wspierać w tej trudnej sytuacji...). Oprócz trzech mężczyzn, na scenie cały czas znajduje się również Natalia Kalita – w zależności od sceny występująca w roli Matki Boskiej, teściowej, sklepikarki, a nawet królowej Aldony Giedyminówny. Zazwyczaj trzyma się na uboczu po prawej stronie sceny, ubrana w niebieską suknię z naszytym na piersi dużym sercem, z granatowym welonem i koroną na głowie. Z jej twarzy prawie nie znika sztuczny uśmiech, zawsze mówi powoli i spokojnie.

Dla Dawida zdecydowanie większym problemem niż nowa tożsamość, bo tej do końca nie rozumie, jest poczucie nagłego odrzucenia i wyobcowania, którego doznaje ze strony rodziców. Matka ciągle na niego krzyczy, obwinia o antysemickie ataki, których doświadcza z jego powodu (odbiera, na przykład, telefony z pogróżkami

i wyzwiskami). Kiedy chłopiec woła mamę w nocy, żeby przysłała mu poczytać, ta ze zniecierpliwieniem i złością każe mu iść spać. Do pokoju przychodzi natomiast ojciec, zarzuca na siebie klosz z doczepioną długą przezroczystą folią podświetlaną od środka i zaczyna opowiadać Dawidowi bajkę. Jednak czuły gest przebieranki i zabawy z synem okazuje się podszyty makabrą – ojciec opowiada o Żydku, którego społeczność chciała spalić na stosie, ale został w ostatniej chwili ocalony przez wielką żabę, potem śpiewa przerażającą kołysankę: „Idzie pogrom ciemną nocą, ma w fartuszu pełno gwiazd, gwiazdki błyszczą i migocą, aż wyrzały żydki z gniazd, śpijcie żydy, aaa..., śpijcie żydy, aaa..., śpijcie żydy, aaa...”. Poza tym zainteresowanie ojca sprowadza się do przygotowywania dla syna koszernych posiłków. Od teraz pochodzenie Dawida przypomina o sobie na każdym kroku, nawet w okolicznościach, w których do tej pory czuł się bezpiecznie. Szukając pocieszenia w sytuacji, której nie rozumie, Dawid ucieka w świat fantazji, gdzie spotyka się z serialową postacią – Aldoną, żoną Kazimierza Wielkiego. Kobieta opowiada o swoim życiu z Kazimierzem, który regularnie zdradza ją z krakowską Żydówką Esterą. Opowieść o królewskim romansie, który wszyscy utrzymują w tajemnicy, niespodziewanie zostaje zerwana, Dravnel uznaje całą sytuację za kiczowatą i bezsensowną, Kalita krytykuje scenografię, ale pociesza się, że przynajmniej zarabia jakieś pieniądze, strofuje kolegę, że nie powinien narzekać, bo będzie mógł pochwalić się zagranieniem roli niepełnosprawnego. Po chwili jednak opowieść Aldony powraca, kobieta puentuje swoją historię wierszem o konieczności wyjścia z sytuacji, która jest źródłem dyskomfortu, i walce o własną godność. W tej narracji odnajduje się Halina, która w sytuacji marcowej nagonki również musi sobie jakoś radzić – walczyć ze wstydem i upokorzeniem.

Zmęczona i zrezygnowana Halina wybiera się do pobliskiej Żabki, gdzie dowiaduje się, że właśnie została milionową klientką sklepu i przysługuje jej



nagroda od Matki Boskiej. Nagrodą okazuje się cud braku antysemityzmu w polskim społeczeństwie. Kobieta przemawia spokojnie, z namaszczeniem, scenę zalewa blask. Rodzina jest nieco zdezorientowana, czuje się zagubiona w nowej sytuacji. Ojciec dopytuje, czy dalej jest Polakiem, Dawid z ulgą oznajmia, że może być teraz po prostu sobą. Absurd i komizm tej sceny w gruncie rzeczy zasmuca; polskie społeczeństwo wyzwolić od grzechu nienawiści może już tylko ta pozbawiona „etnicznego” pochodzenia „polska” kiczowata Matka Boska, w jaką nikt nie wierzy.

W finale spektaklu rodzina wraz z teściową wybiera się na wiosenny spacer. Jest marzec, przyroda budzi się do życia, wszyscy podziwiają pierwsze promienie słońca. Są uśmiechnięci i zrelaksowani. Sielanka pryska, kiedy Dawid, który przypomina, że marzec to jednak miesiąc kojarzący się z niechlubnymi wydarzeniami 1968 roku. Halina wpada w histerię, dusi się, niemal omdlewa, nie rozumiejąc, co

się z nią dzieje. Jej mąż próbuje pomóc, odwracając uwagę Haliny od historycznych skojarzeń, podpowiada, że marzec to też miesiąc imienin Józefa... Ostatecznie postanawiają zapomnieć i nie wracać do przeszłości. Wspólnie opuszczają scenę, sprzecząc się o smak lodów, jakie za chwilę kupią w pobliskiej cukierni. Halinie marcowa czkawka minęła. Polskie społeczeństwo chyba jej jeszcze nie miało...

Piaskowski prowadzi opowieść z wycuciem i niepostrzeżenie miesza różne porządki. Jego spektakle – mimo trudnej tematyki – cechuje również ogromne poczucie humoru, który przejmują także aktorzy, nie przekraczając jednak granicy brawury. Celuje w tym przede wszystkim Sebastian Pawlak w roli Haliny, który potrafi jednocześnie bawić się i dystansować od swojej postaci, ubrany w falującą bluzkę, krótką spódniczkę i buty na obcasach. Wtórzy mu Rafał Maćkowiak w roli męża – subtelny, pogubiony i nieco zdominowany przez Halinę, stara się być dla niej i syna

opoką w trudnych momentach. Jan Dravnel również unika dosłowności i realizmu, a jednocześnie z empatią wciela się w małego chłopca.

Dawid jedzie do Izraela to nie tylko spektakl, w którym twórcy próbują konfrontować sprzeczne narracje wokół relacji polsko-żydowskich. Można go także potraktować jako świadectwo czy głos pokolenia, które nie doświadczyło tamtych wydarzeń, a teraz próbuje się zmierzyć z historyczną pamięcią o nich. Artefakt, dokumentujący pewną konkretną wiedzę o Marcu 1968 roku wygenerowaną w 2019 roku. Podobnie jak Galeria Zachęta, która zakupiła performans Pawła Sakowicza *Jumpcore*, Muzeum POLIN mogłoby włączyć do swojej kolekcji spektakl *Dawid jedzie do Izraela* i eksploatować go nieco dłużej, niż standardowo dzieje się to w teatrach, a w ten sposób kontynuować rozmowę o Marcu 1968 również poza okolicznościami okrągłej rocznicy? ■

ALICJA MÜLLER

ŚNIADANIE NA TRAWIE Z PLASTIKU

Alicja Müller – doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych UJ, krytyczka tańca i recenzentka teatralna, była redaktorka naczelna Internetowego Magazynu „Teatralia”. Autorka książki *Sobotańczenie. Między choreografią a narracją* (2017).

Nowy Teatr w Warszawie

YOU ARE SAFE

pomysł: Agata Siniarska, choreografia: Agata Siniarska, Ania Nowak, Katarzyna Wolińska, dramaturgia: Mateusz Szymanówka, konsultacje: Jeanine Durning, Julia Rodriguez, Karolina Grzywnowicz, reżyseria światła: Joanna Leśniewska, premiera: 13 lipca 2018 w ramach cyklu „Poszerzanie pola” Nowego Teatru w Warszawie i Art Station Foundation, kuratorka: Joanna Leśniewska

Śniadanie na trawie (1863) Édouarda Maneta, czyli utrzymane w naturalistyczno-realistycznym duchu przedstawienie swawolnego pikniku, którego centralną postacią artysta uczynił nagą kobietę w towarzystwie dwóch ubranych mężczyzn, świadomą bycia ogladaną i wyzywająco wpatrzoną w publiczność spoza świata obrazu, pierwszy raz wystawiono w francuskim Salonie Odrzuconych. Pracę Maneta – mimo że inspirowaną dziełami klasyków – okrzyknięto skandaliczną, przy czym powodem

zbiorowej hysterii była wtedy nie tyle nagość, ile jej jawna bezwstydność i naturalizm. Choć francuski malarz zredefiniował kobiecy akt, jego – niejako wyzwolone z obowiązku wcześniej patosu – przedstawienia nagich kobiet nie wyłamały się nigdy ze schematu męskiej dominacji. Zwracała na to uwagę między innymi Orlan, która we własnej wersji *Śniadania na trawie* (1967) odwróciła oryginalną sytuację fabularną, rozbierając mężczyzn i nadając im tym samym status seksualnych obiektów. Echo obrazu Maneta, ale przepuszczonego właśnie przez filtr krytyki feministycznej, powraca także w spektaklu Agaty Siniarskiej *You Are Safe*, na wielu poziomach wpisującym się w nurt choreografii krytycznej i angażującej.

Z chłodnej, wyciemnionej i monumentalnej przestrzeni warszawskiego Nowego Teatru wydzielono niewielki, mocno oświetlony jaskrawymi światłami obszar gry – quasi-wyspę zamieszkaną przez trzy nagie ciała (Agata Siniarska, Ania Nowak, Katarzyna Wolińska). Celowo piszę tutaj o ciałach, a nie o kobietach-bohaterkach-performerkach. W pierwszej części tej choreografii dominuje ruch minimalistyczny, ale jednocześnie udziwniony, który trudno jednoznacznie zakwalifikować jako ludzki. Mamy tu raczej do czynienia z poetyką synekdochą flory i fauny, budowaną zarówno w warstwie wizualnej, jak akustycznej.

Niewielką scenę pokrywa plastikowa folia, w której centrum usypano piaskowy kopiec. Choć tak zaaranżowana przestrzeń może wydawać się przeciwieństwem życia albo dystopijnym obrazem Ziemi po (ekologicznej) katastrofie, performerki skutecznie ożywiają pozornie martwą tkanę, czyniąc ją zaskakująco zmysłową i sensualną. Wytworzony w ten sposób kontrast między wyciemnioną a oświetloną częścią sali pozwala czytać całość jako wariację na temat



postapokaliptycznej rzeczywistości – jesteśmy na wyspie, która ocalała, ale która potrzebuje reanimacji. Dystopia miesza się z utopią, wyrastającą z afirmacji kobiecości w jej, by tak rzec, pierwotnej formie. Artystki świadomie przywołują archetypowe czy może raczej stereotypowe wyobrażenie kobiety jako matki natury – tej, która uruchamia cykl powrotów i odrodzeń, warunkując tym samym trwanie (wszech) świata – ale jednocześnie dokonują aktu jego częściowej redefinicji. Opowieść o zbawczej płodności jest tutaj paralelna do narracji o istnieniu w stanie zagrożenia – kondycji właściwej nie tylko przyrodzie, lecz także kobietom we (wciąż) męskim świecie.

Warto w tym miejscu wrócić do *Śniadania na trawie* – mam bowiem wrażenie, że każda z występujących w pierwszej części *You Are Safe* tancerki mogłaby być bohaterką Maneta, która wyszła z ram obrazu, a co za tym idzie – opuściła uprzedmiotowiający ją system i jest już bezpieczna. W początkowej scenie spektaklu, trwającej od momentu, w którym widzki i widzowie zajmują miejsca na widowni, trzy nagie performerki leżą na plastikowej folii, wydającej się dzięki grze światła błękitną taflą oceanu. Są jak uwodzące Odyseusza syreny, ale zamiast hipnotyzujących pieśni, słysząc, jawnie kierowane w stronę publiczności, zaczepne, a może nawet wulgarne gwizdy, ćwierkania i cmoki – dźwięki, które można skojarzyć zarówno ze światem natury, jak i z repertuarem męskich zaczepek. Tancerki podejmują tutaj próbę wywrócenia schematu wzrokowej dominacji, a co za tym idzie – przywrócenia sprawczości kobiecemu podmiotowi. Wystawione na ocenianą wzrok widowni, nie pozwalają patrzącym na odczucie voyeurystycznej przyjemności. Cmokając i mlaszcząc, przechwytywają uprzedmiotowiające je gesty, a tym samym znoszą charakterystyczny dla patriarchalnego porządku znak równości między patrzeniem i działaniem oraz byciem oglądaną (ogładaną) i poddaną (poddanym) opresji.

Dźwiękowej zaczepności wtórują nie mniej zadziorne spojrzenia, którymi artystki uporczywie, ale niekoniecznie agresywnie, obrzucają patrzących. Ten mocny i do pewnego stopnia skandalogenny wstęp nie jest jednak preludium do serii dalszych prowokacji, jest raczej częścią wyrafinowanej, ironicznej gry z tym, co tradycyjnie określa się jako właściwe kobietom. Otwierająca spektakl scena może stać się w tym kontekście buńczuczną dekonstrukcją stereotypowej definicji kobiecości, zgodnie z którą kobieta należy do rzeczywistości semiotycznej, zdominowanej przez rytmy i glosolalie, a tym samym przeciwstawionej porządkowi męskiemu oraz właściwej mu składni, logice i – *last but not least* – władzy. Powstaje hiperbola irracjonalności, intensyfikowana przez nagość, która nie tyle jest erotyczna, ile symbolizuje akt odrzucenia kultury jako konstruktu wyhodowanego przez patriarchat, co ostatecznie prowadzi do afirmatywnego obrazu kobiecej energii. Wychodząc od stereotypu, performerki poniekąd do niego wracają, co jeszcze wyraźniej widać w scenie dosłownej reanimacji usypianej na plastikowej powłoce ziemi, przy czym ten powrót w *You Are Safe* wydaje się

przede wszystkim gestem emancypacyjnym, nie zaś wyrazem niemocy.

Pierwsza część spektaklu Sinarskiej to jednak nie tylko opowieść o kobiecości, ale także swoisty hołd złożony naturze. Wydawane przez performerki dźwięki można bowiem z jednej strony rozumieć jako wariację na temat syreniego śpiewu, z drugiej natomiast – jako akustyczną metaforę lasu (puszczy albo dżungli), którą uzupełnia minimalistyczna choreografia, złożona z sekwencji nie-ludzkich ruchów: dziwacznych wygięć, monotonnego pulsowania czy ledwo zauważalnych drgań, kolorowanych nasyconymi i poddawanych nieustannej metamorfozie barwami ręką Joanny Leśniewskiej, odpowiedzialnej za reżyserię światła. Uformowane w zdepersonalizowane i zmiennokształtne bryły, tancerki tworzą choreograficzną synekdochę przyrody jako żywej, wibrującej tkanki, będącej kolektywnym organizmem. Ich ciała, zatrzymywane w kolejnych kuriozalnych pozach i kompozycjach, zostają pozbawione ludzkich właściwości, ale – paradoksalnie – jednocześnie manifestują swoją kobiecość, rozsadzając tym samym akceptowalne w dominującym systemie reprezentacji ramy kobiecych aktów. Ruch okazuje się tutaj tym, co łączy ludzkie z nie-ludzkim – trwanie w nim jest wszak warunkiem istnienia. Myślę, że twórczynie *You Are Safe* zbliżają się do mikrokosmosu Anny Halprin, amerykańskiej tancerki, która w swoich, utrzymanych w estetyce tańca rytualnego, pracach wypróbowuje dyspozycję ciała-podmiotu do współodczuwania z tym, co nie-ludzkie, odnajdując punkty wspólnych dla obu form istnienia, a tym samym poniekąd wpisując swoje organiczne choreografie w poszukiwania reprezentantek i reprezentantów tzw. sztuki ziemi (*land art*). Chociaż Halprin działa w przestrzeniach nieteatralnych (lasy, plaże), uderzające jest podobieństwo jej harmonizującego się ze światem przyrody ciała do pulsujących w rytmie naturalnej fonosfery ciał polskich performerek.

Oglądając ten subtelny, poetycki spektakl, nie sposób jednak zapomnieć, że jego akcja rozgrywa się na wysepce otoczonej plastikowym oceanem. Szeleszcząca pod nagimi ciałami folia nieustannie przypomina, że to świat, który chyli się ku śmierci. Choreografia stopniowo przyspiesza, zwiastując bliskość niebezpieczeństwa. Pod wpływem coraz intensywniej szamoczących się ciał, piasek – do tej pory usypany w kopiec – przenika w przestrzeń gry, brudząc tancerki, które w niemal szaleńczym transie, symbolizującym dzikość rozumianą w kategoriach witalności i irracjonalnej (magicznej?) sprawczości, rozpętują piaskową burzę.

Performerki powtarzają ruch zagarniania ziemi ku łonom i wyrzucania jej ku górze, tworząc tym samym prostą, a zarazem utrzymaną w poetyce właściwego sztuce ciała radykalizmu alegorię matki natury. Pobrmiewają tutaj echa ekstatycznego tańca Wybranej ze *Święta wiosny* Strawińskiego – opowieści o dziewicy, która musi umrzeć, by świat mógł się odrodzić. O ile jednak wpisana w podobne narracje obietnica trwania nacechowana jest raczej pozytywnie, o tyle w *You Are Safe* świat, który przychodzi po katastrofie, okazuje się przede wszystkim przerażający. W tym fragmencie mogą

również powrócić skojarzenia z Halprin i jej performansem *Returning Home*, udokumentowanym przez Andy'ego Abrahama. Pomalowana błękitną farbą naga tancerka, wówczas osiemdziesięcioletnia, wchodzi w interakcje z naturą, która staje się jej równoprawną partnerką. W pewnym momencie zaczyna smarować swoje ciało błotem, by chwilę później pokryć je leśną ściółką – wrócić do tytułowego domu i jednocześnie ucieleśnić pierwotną jedność człowieka (kobiety) i natury. Tematem jest tutaj, oczywiście, śmierć, utożsamiona z powrotem do stanu idealnej harmonii – wizja, z perspektywy bohaterki spektaklu Sinarskiej, ze wszech miar utopijna.

Po burzy wyspa tonie w purpurowym świetle, a tancerki wpelzają pod plastikową folię. To kolejna już w tym spektaklu scena, która więcej sugeruje niż odkrywa, działając jak generator obrazów. Zdaje się, że nie sposób uniknąć skojarzeń z wycinąk drzew w Puszczy Białowieskiej, morskimi ssakami zaplętymi w plastikowe worki czy wymierającymi koralowcami. Narrację z offu mógłby tutaj snuć David Attenborough, który w ostatnich sezonach seriali *Błękitna planeta* i *Planeta Ziemia* kolejne odcinki kończy ilustracjami destrukcyjnego wpływu efektu cieplarnianego i pasożytniczej działalności człowieka na naturalny makrokosmos oraz jego mieszkańców. Twórczynie unikają jednak dosłowności, budując swoją narrację na fundamencie empatii, nie ataku. Mimo to coraz silniej wybrzmiewa ironia wpisana w tytuł ich przedstawienia, który chciałoby się przeformułować w pytanie „Are you safe?”.

Ostatnia część spektaklu wydaje się przypieczętowaniem pesymistycznego wydźwięku całości, przy czym dominuje w niej poetyka groteski, wpisująca zakończenie w tragikomiczne ramy. Umorusane ziemią kobiety zdejmują plastikową folię, pod którą „rośnie” plastikowy, intensywnie zielony trawnik. Zaraz przeistoczą się w trzy wesołe ogrodniczki, które, podśpiewując *Życzenie*, ludową pieśń Chopina skomponowaną do słów Stefana Witwickiego, w doniczkach i donicach posadzą – niczym kwiaty – gąbki, sztucze, grabki, łopatkę i rękawiczki w soczystych, kuszących barwach. W tej karykaturalnej, utrzymanej w estetyce kapitalistycznego przesytu wizji ogrodu przyszłości raz jeszcze powraca paralela między kondycją natury a społeczno-polityczną sytuacją kobiet, teraz już uspołecznionych i oddających się dozwolonym przez system aktywnościom, a innymi słowy – podporządkowanych opresji. Widok sztucznej trawy doskonale współgra bowiem z obrazem ujarzmionej, poskromionej kobiecości, wtłoczonej w racjonalną – jeśli trzymać się patriarchalnej miary – formę. Twórczynie wracają do początku, sprawnie przeplatając kobiecą narrację elementami ekokrytyki, też z ducha przecież feministycznej. Konkluzja wydaje się tyleż banalna, ile przejmująca: to nie jest świat, w którym uciekinierka z obrazu Maneta może czuć się bezpieczna. ■

PAMELA BOSAK

FIZYCZNIE RZECZ TAŃCZĄC

Pamela Bosak – studentka teatrologii UJ.

Nowy Teatr w Warszawie

THIS IS THE REAL THING

pomysł i realizacja: Anna Nowicka, dramaturgia: Mateusz Szymanówka, reżyseria światła: Aleksandr Prowaliński, muzyka: Adam Światała, kostiumy: Tanja Padan / Kiss the future, zdjęcia: Katarzyna Szugajew, premiera: 7 listopada 2018 w ramach cyklu „Poszerzanie pola” Nowego Teatru w Warszawie i Art Station Foundation; kuratorka: Joanna Leśniewska

W ramach programu choreograficznego „Poszerzanie pola” Nowego Teatru i Art Station Foundation kuratorka Joanna Leśniewska zaprosiła do współpracy troje artystów: Agatę Siniarską, Annę Nowicką i Pawła Sakowicza. Program skupia się wokół badania współczesnej choreografii – jej „szwów”, struktur i kompozycji. Odnosi się do relacji między artystą i widzem, do kategorii widzialności, stawia też pytanie: „Jak zobaczyć taniec?”. W opisie programu możemy przeczytać: „Poszerzone zostanie tym samym pole. Pole jej [choreografii] widzenia, pole jej działania i oddziaływania, i wreszcie – pole walki o jej autonomię”.

Przed każdym ze spektakli odbywają się „ćwiczenia w patrzeniu na taniec”. Widzowie mają możliwość analizowania tańca (poprzez oglądanie kultowych spektakli) oraz poszerzenia wiedzy na temat jego historii. Kuratorka zaprasza widzów do dyskusji i czynnego uczestniczenia w warsztatach, program stara się wyjść w kierunku publiczności, która często zadaje sobie pytania o rozumienie, postrzeganie tańca współczesnego.

Mateusz Szymanówka: Dlaczego w Polsce tak rzadko rozmawia się z choreografami i choreografkami?

Iza Szostak: Może jest mało osób, które potrafią pisać i mówić o choreografii? Może dziennikarze nie wiedzą, o co pytać? Może taniec współczesny wydaje im się hermetyczny? [...] w Polsce brakuje edukacji, która przygotowywałaby krytyków do pracy w tej wąskiej dyscyplinie¹.

W powyższym cytacie, pochodzącym ze strony internetowej *Think Tank Choreograficzny*, gdzie publikowano rozmowy Mateusza Szymanówki (dramaturga) z polskimi choreografami, w tym także z Anną Nowicką, istota edukacji w dziedzinie tańca obejmuje zarówno widzów, jak i osoby zajmują się krytyką teatralną.

Anna Nowicka, tancerka, choreografka i pedagog w programie „Poszerzanie pola” zaprezentowała efekt swojej rocznej pracy, *This is the Real Thing*. W swojej praktyce skupia się na tym, co jest pomiędzy ciałem śniącym a tańczącym, na uważności i obecności, interesuje ją „choreografia wyobrażonego” (Nowicka: „Wyobrażenie to forma, a konkretna forma nadaje kierunek zawartej w niej energii”²).

Z jednej strony, solo jest kontynuacją poprzednich prac solowych artystki. Z drugiej strony, Nowicka próbuje czegoś

I tak jest w przypadku *This is the Real Thing*, choć kwestia drugorzędności estetyki byłaby zapewne dyskusyjna. Spektakl ma bardzo precyzyjną strukturę, powtarzalną kompozycję i wzory, z których wyrasta jego choreografia. Nie jest oparty na konkretnej formie, konwencji, ale na fizycznym uruchamianiu ciała, prowadzącym się do dialogu. Dialogu zarówno między artystką a widzami, jak pomiędzy poszczególnymi partiami ciała. W rozmowie pospektaklowej artystka opowiadała, co dzieje się z nią i jej ciałem, kiedy spektakl się zaczyna i widzowie zajmują miejsca. Przede wszystkim sprawdza oddech (co wyniosła z praktyki u Rosalind Crisp) i „skanuje” całe ciało, by sprawdzić, czy jest obecne wobec przestrzeni. Obecne wobec spektaklu, widzów (co ciekawe, Nowicka często stoi tyłem do widza), ustalonej struktury. Z obecnością bezpośrednio wiąże uważność, która przemieszcza się w ciele,



nowego, stara się odkryć nowe struktury, coś, z czego wcześniej nie korzystała. W *DVD taniec_PL*³ zainicjowanym przez IMiT opublikowany został krótki filmik o Annie Nowickiej, w którym artystka mówi:

Moja praktyka w dużym stopniu opiera się o tworzenie ruchu z impulsów wewnętrznych i tworzeniu struktur, choreografii jako wyniku pracy nad sobą i pewnego procesu uwewnętrzniania obrazów i rozszerzania ich, gdzie estetyka jest [...] drugorzędna⁴.

między widzami, po scenie, i jest swego rodzaju transferem energetycznym. Obecność nie dotyczy tylko artystki, ale i widza (Nowicka zerka, przypatruje się wnikliwie), uważność wiąże się z procesem tworzenia i odbiorem tańca.

Zarówno ludzie, jak i nie-ludzie, twierdzą, zachowują się umiejętnie w ramach i poprzez swoje otoczenie, wdrażając zdolności uwagi i responsywności, które rozwojowo ucieleśniali poprzez praktykę i doświadczenie (Ingold, 2011, s. 11, tłum. K. Słoboda).

Nowicka rozpoczyna od zabawy gestem, wykorzystując jedynie ruch dłonią i głową. Precyzyjne gesty wykonywane w *slow motion* pozwalają podążać widzom za ruchem artystki. Ubrana w szary płaszcz i białe sportowe buty Nowicka siedzi na podłodze, ale kiedy się podnosi, ubranie odsłania jej ciało. Artystka wyznacza konkretne punkty na scenie, w których zatrzymuje się i porusza. Każdy element ma miejsce w przestrzeni, swój rytm i rozwój (wielkość, dynamika), jest pewnego rodzaju zadaniem praktycznym. Działania sceniczne Nowickiej mają wzór ruchowy, opierają się na szczególe i przekierowaniach energii z jednego ruchu w drugi, z jednego działania w kolejne.

Bardzo trudne jest definiowanie ruchu czy jego szczegółowe opisywanie, ponieważ Nowicka posługuje się indywidualnym językiem choreograficznym, który opiera się na impulsach wewnętrznych (i praktyce śniącego ciała). Ten proces jest dla odbiorcy widoczny, mimo że artystka bardzo subtelnie zaznacza i odbiera impulsy wydobywające się z jej ciała. Następnie tworzy z nich całą serię działań, z której dostajemy gotowe, spójne działania ruchowe. Nigdy jednak nie da się przewidzieć, w jaką stronę zmierza – i nie chodzi o przemieszczanie się po scenie, tylko o ruch sam w sobie: jego gęstość, rytm, częstotliwość, dynamikę, obszerność itd. Intryguje i zaciękawia, jednocześnie dając ogromną swobodę widzom w kreowaniu własnej narracji spektaklu. Jest to niezwykle cenne, szczególnie jeśli odwołamy się do założeń kuratorskiego programu Leśniewskiej. Widz, pozbawiony linearnej fabuły, tworzy własną interpretację. Jest za to struktura, w ramach której artystka się porusza. Owa struktura opiera się na prostych mechanizmach zmian przestrzeni, szybkości poruszania się, ciele w ruchu. Spektakl jest poszukiwaniem nowych rozwiązań ruchowych, opartych na pracy z doświadczeniem, płynnością i uważnością:

Zależy mi na tym, żeby przewartościować moje myślenie o pracy tak, żeby to właśnie praktyka była najważniejsza, a spektakle były jedynie jej produktami ubocznymi. Tak, żebym nie miała poczucia, że każdy projekt zaczynam zupełnie od początku, ale że to kontynuacja pewnych pytań i zainteresowań wyobraźni i jej relacją z ciałem⁵.

Ruch Nowickiej nie opiera się na technice i perfekcyjnie wykonanych elementach skodyfikowanej choreografii tanecznej. Czasami przypomina ruch robota, czasami zwierzęcia. Jest bardzo dokładny i konsekwentny. Niezwykle silne spięcia przerywane są płynnymi przejściami, które atakowane są kolejnymi seriami nagłych napięć. Jedne ruchy są bardzo delikatne i spokojne, inne łączą w sobie siłę i płynność, koordynację opartą na jednoczesnym wykonywaniu ruchów o różnych jakościach (jak np. ruch cięty i płynny wykonywane symultanicznie).

Nie jest tak, że forma mnie nie interesuje, bo w końcu zajmuję się choreografią, ale jest to choreografia transformacji form, wyłaniania się i rozplywania kształtów, otwartych znaczeń i przepływu⁶.

Choreografia bada ciało jako skomplikowany i niepowtarzalny obiekt. Nowicka w połowie solo siada tyłem do widzów całkiem naga (choć wcześniejszy kostium niewiele zakrywał) – siada blisko płachty wykonanej z tego samego, co płaszcz, materiału. Tancerka wślizguje się pod materiał, a poruszając się pod nim, wytwarza muzykę (do połowy spektakl odbywa się w ciszy). Wychodzi spod płachty ubrana – w czarny T-shirt i także spodni, w tym stroju pozostanie już do końca. Choreografia i ruch się zmieniają, są teraz bardziej dynamiczne i przestrzenne. Pojawia się też głos – Nowicka charczy jak pies, ten ostry i przenikliwy dźwięk wydobywa się z wnętrza jej ciała, wszystko zaczyna się od ruchów wyglądających jak wyjęte prosto z ringu.

W *This is the Real Thing* Nowicka pokazuje ciało w procesie (nieustannie oddziałujące na przestrzeń, zmieniające się), ciało-proces. Skupia się na ciele kobiecym, na sposobach jego konstruowania, werbalizacji i kategorii patrzenia. Wzrok widza jest określony i również konstruowany. Na pewno wpływ na to ma fakt, że w spektaklu artystka występuje nago. Zależy jej na traktowaniu ciała realnie, mówi: „to, co jest realne, to ciało. Nie mogę być innym ciałem”.

¹ <http://ttch.pl/Iza-Szostak> [dostęp: 12 XI 2018].

² <http://ttch.pl/Anna-Nowicka> [dostęp: 12 XI 2018].

³ „DVD taniec_PL prezentuje większość spośród aktywnie działających w Polsce zawodowych twórców tańca z obszarów różnych estetyk i gatunków. Jest to pierwsze tego typu wydawnictwo, które będzie systematycznie aktualizowane w kolejnych edycjach, inicjowanych przez Instytut Muzyki i Tańca.”

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=fEDUdnneGeU>

⁵ <http://ttch.pl/Anna-Nowicka> [dostęp: 12 XI 2018].

⁶ <http://ttch.pl/Anna-Nowicka> [dostęp: 12 XI 2018].

Bibliografia:

Ingold, Tim, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, New York–London 2011, [w:] Katarzyna Słoboda, Lisa Nelson. *Doświadczenie tańczenia – montaż w czasie rzeczywistym* <http://www.taniecpolska.pl/krytyka/581> [dostęp: 12 XI 2018].

MONIKA KWAŚNIEWSKA

„ARE WE THE LATIN DIVISION OR THE BLEACH SQUAD?”¹

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).

Nowy Teatr w Warszawie

MASAKRA

koncepcja, choreografia: Paweł Sakowicz,
kreacja, taniec: Karolina Kraczkowska,
Agnieszka Kryst, Ramona Nagabczyńska, Iza
Szostak, dramaturgia: Anka Herbut, muzyka:
Lubomir Grzelak, scenografia: Anna Met,
reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski,
zdjęcie: Witek Orski,
premiera: 9 stycznia 2019 w ramach cyklu
„Poszerzanie pola” Nowego Teatru w Warszawie
i Art Station Foundation;
kurator: Joanna Leśniewska

Paweł Sakowicz, który przez lata specjalizował się w tańcu towarzyskim, od dłuższego czasu planował zrealizowanie spektaklu krytycznego wobec kulturowej genezy tańców latynoamerykańskich. W rozmowie z Wojtkiem Klimczykiem w 2017 roku mówił:

Dopiero dziś rozumiem problemy, które rodzą obrazy produkowane przez ciało w tańcu towarzyskim – szczególnie latynoamerykańskim, którym się głównie zajmowałem. W przyszłym sezonie chciałbym zrealizować spektakl grupowy, który będzie czerpał choreograficznie właśnie z tańca latynoamerykańskiego, gdyż interesuje mnie problem zawłaszczenia kulturowego. Ten taniec przynależy do kultury karaibskiej i południowoamerykańskiej. Dopiero parę lat temu



zobaczyłem, że chyba coś nie do końca jest tu w porządku. Jako nastolatek miałem karnet na solarium, a przed każdym turniejem smarowałem się bronzem. W zasadzie wszyscy tak robią – dziewczyny dokleją sztuczne paznokcie, rzęsy, włosy, wkładają obcasy, obcisłe stroje. Jest w tym rodzaj cyrkowego smutku, który chciałbym skomentować. Wydaje mi się, że dopiero dzisiaj, z wiedzą nabytą na studiach politologicznych i doświadczeniem z tańcem krytycznym, mam prawo się do tego zabrać (*Podkładanie minibomby*, 2017).

Teraz uzupełnia:

W 1920 roku w Londynie nieformalna konferencja nauczycieli tańca powołała nowy styl: modern ballroom dance. Tańce zniewolonych społeczności z obszarów Brazylii, Haiti i Kuby zostały skodyfikowane i stały się popularną rozrywką dla wyższej klasy średniej. Z czasem samba, cha-cha, rumba, paso doble i jive stworzyły grupę latynoamerykańskich tańców towarzyskich, do dziś wykonywanych na turniejach tańca sportowego².

Okazją do zrealizowania tego pomysłu stał się choreograficzny program Nowego Teatru i Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk *Poszerzanie pola*, kuratorowany przez Joannę Leśniewską. Zaowocował on trzema realizacjami prezentującymi różne kierunki, tematy i techniki współczesnego polskiego tańca. *Masakra* jest w tym zestawieniu spektaklem najbardziej konceptualnym. To precyzyjnie przemyślana, zorganizowana i wykonana, a jednocześnie zaskakująca praca, w której myśl przekazywana jest za pomocą organizacji i charakteru tańca, muzyki oraz oszczędnie dawkanego słowa. Trzeba zaznaczyć, że zapowiedzi Sakowicza bardzo stanowczo ustawiają perspektywę odbioru. Jego komentarz stał się dla mnie integralną częścią spektaklu. (Może więc powinien zostać wyraźniej wkomponowany w jego strukturę?)

W *Masakrze* występują same kobiety, co w kontekście tańca towarzyskiego jest znamienne. Jest on przecież z gruntu heteronormatywny: tańczony w parach mocno zdywersyfikowanych pod względem płci za pomocą figur i kostiumów. W *Masakrze* obie role zostały jednak połączone w ciałach, kostiumach i ekspresji performerek. Energię płynącą z relacyjnego charakteru tańca towarzyskiego przemieszczono natomiast w obszar kobiecej rywalizacji, przyjaźni, pożądania oraz kontaktu tancerek z widownią. Te przesunięcia zostają najmocniej i najwcześniej zasygnalizowane przez kostiumy. Nie są one bowiem „klasyczne”, łączą cechy strojów kobiecych i męskich, wieczorowych i gimnastycznych. W żadnej mierze nie służą eksponowaniu ani erotyzacji ciał. Składają się z ciężkich welurowych spodni, czerwonych, zielonych, niebieskich i czarnych, o rozszerzanych, falbaniastych nogawkach. Do nich tancerki noszą luźne podkoszulki – co prawda, zdobione błyszczącymi inkrustacjami, ale fasonem przypominające stroje gimnastyczne.

Publiczność siedzi na krzesłach ustawionych na planie kwadratu – każdy jest w pierwszym (jedynym) rzędzie

i ma podobny ogląd przestrzeni gry. Różnią się tylko perspektywy krzyżujących się spojrzeń, skierowanych na pusty fragment dobrze oświetlonego parkietu. A to przecież nasz wzrok jest tu najważniejszy. Przynajmniej na początku. Dają nam to do zrozumienia cztery tancerki-performerki – Karolina Krackowska, Agnieszka Kryst, Ramona Nagabczyńska i Iza Szostak – które w pierwszej scenie tańczą sambę, pojedynczo, każda w innym punkcie przestrzeni. Są uśmiechnięte, patrzą kokietyrnie w stronę widzów. Taniec jest energiczny, ekspresywny i atrakcyjny. Scena się jednak przedłuża, skłaniając nudzącego się pomału widza do tego, by nie tylko „napatrzeć się” na tancerki, ale też – uważnie im się przyjrzał. Z czasem zaczynamy dostrzegać sztuczność uśmiechów przypominających nieprzyjemne grymasy, a próbując uchwycić wzrok tancerek, orientujemy się, że nie służy on komunikacji z widzem, a jest elementem maski i narzędziem nerwowo przeprowadzanej kontroli siebie, widzów i – co najważniejsze – pozostałych partnerek. Przed rozpoczęciem sceny na wąskim ekranie zawieszonym nad sceną pojawił się napis: „Część I: Puro teatro”. Tak, to czysty teatr – zredukowany do ściśle skodyfikowanych ról, za którymi nie kryje się nic prócz popisu. Ale przecież już to odsłonięcie i uwydatnienie konwencji zaburza równie „czystą” przyjemność patrzenia.

Zakłócenia konwencji tańca towarzyskiego z każdym kolejnym utworem potęgują się i przenoszą w inne rejony. W przerwie między latynoamerykańskimi utworami rozbrzmiewa mroczna elektroniczna muzyka, przygasają lub migoczą światła. Tancerki w zwolnionym tempie, dużymi, nienaturalnymi, wyraźnie sekwencyjnymi krokami idą ku sobie, tworzą grupki, coś do siebie szepczą, jakby obgadywały stojącą samotnie koleżankę i widzów, być może zawiązują sojusze. Następująca później cza-cza tańczona jest w parach, oczywiście damsko-damskich. Epizod między układami kieruje jednak uwagę na relacje między tancerkami, wzajemną rywalizację i niechęć słabo skrywane za konwencjonalnym uśmiechem. Pewna bliskość, warunkowana i prowokowana przez taniec, obnaża swoją sztuczność, fałsz. „Czysty teatr”. Kolejne zaburzenie pojawia się na poziomie muzyki. O ile wcześniej sekwencje tańca i przerw były wyraźnie zaznaczane, o tyle z czasem zlewają się ze sobą. Oświetlenie miga i przygasa, jakby się psuło, w podkładzie muzycznym zaczynają dominować ciężkie, mroczne, elektroniczne dźwięki. Tancerki zwalniają rytm, tracą płynność, poważnieją, dystansują się od widzów, ich spojrzenia nie są już kokietyrnie, raczej prowokacyjne. Ruch coraz wyraźniej dzieli ciała na partie, nadając im nienaturalność – przesadne ruchy barków, ramion i bioder wykrzywiają i zniekształcają sylwetki. Łagodną kulminacją stopniowej dekonstrukcji tego „teatru tańca” jest piosenka *Puro teatro* La Lupe, śpiewana przez jedną z performerek. Wprowadza nastrój melancholii i spokoju, ale też wydaje się podsumowaniem procesu dekonstruowania konwencji tańca towarzyskiego. Wtedy też zostają złamane kolejne obowiązujące do tej pory zasady. Tancerki przestają być nieme, a widowisko traci dotychczasową „demokratyczność”: akcja kumuluje się po jednej ze stron – przybliża do jednych widzów, oddala od innych.

Jest to sygnał, że spojrzenie i aprobata wszystkich widzów przestają być wartością nadrzędną. Inicjatywę przejmują tancerki. Po tej scenie wyświetlony zostaje napis informujący, że druga część zatytułowana została „Puro baile”. Czyżby chodziło o czysty taniec – odarty z teatralności?

Performerki tworzą na środku krąg. Przyjmują półleżącą pozycję ze złączonymi nogami i przemieszczają się jedynie za pomocą intensywnych ruchów bioder. Przypominają zarówno osoby z niepełnosprawnością, jak i syreny. Ta podwójna konotacja prowokuje pytanie o standaryzację tańczącego ciała pod względem wyglądu oraz fizycznych możliwości, ale też baśniowość i orientalizację tańców latynoamerykańskich w kulturze zachodniej. Unieruchomienie postaci oraz nieustanne, trochę konwulsyjne ruchy bioder odnieść można natomiast do niewolniczej genezy tańców latynoamerykańskich oraz ich erotycznego charakteru zneutralizowanego w kulturze zachodniej wraz z ruchem bioder uznanym za obsceniczny (por.: Mrozek, 2019)... To znaczeniowe rozchwianie i rozwibrowanie wydaje się celowe, niemal od razu podbite zostaje słowami, wypowiedzianymi po polsku lub po angielsku, solowo lub chóralnie. Każda kwestia jest tłumaczona na angielski lub polski – w zależności od tego, w jakim języku jest wypowiedziana (ani piosenka, ani pojedyncze kwestie hiszpańskie nie są przekładane – język hiszpański nie uczestniczy tutaj w międzykulturowej wymianie) – i wyświetlana ponad sceną. Zdania wypowiedziane przez performerki są pełne dwuznaczności. Dotyczą pożądlivych homoerotycznych spojrzeń – „if she was a nacho she would totally dip me”, relacji z widzami: „I’m a creation as you see, and what you want is what I want to be” oraz relacji między oryginalnymi tańcami latynoamerykańskimi a ich zachodnią modyfikacją i eksploatacją, o której mówił Sakowicz: „our soul is dark but we are oh so white”, „jaki kolor skóry jest potrzebny, żeby tańczyć rumbę?”³. Porządek relacji między partnerkami tanecznymi, między sceną a widownią oraz między kulturami nakładają się na siebie i wzajemnie wzmacniają. Trochę tak, jakby fundujące zachodnią tradycję tańców latynoskich zawłaszczenie kulturowe, ujarzmiające emancypacyjny potencjał tańca i podmiotowość jego wykonawców, pociągał za sobą głębokie konsekwencje, przeżerające wnętrza „dyscypliny” i uwarunkowania społeczne, w których funkcjonuje.

Po tej scenie następuje zwrot. Performerki wstają i przy zmiksowanych dźwiękach utworu *Kompot* DJ Błatymana tańczą w kręgu, zwrócone do siebie, nie do publiczności. Ich ruch jest zupełnie inny niż dotąd: ciężki, silny, zdecydowany, osadzony na ugiętych, szeroko rozstawionych nogach, uproszczony w formie, oparty na prostym, powtarzalnym rytmie. Choreografia wydaje się nawiązywać do rytualnego kręgu, koncentrować się na zawiązywaniu grupy, emanacji buntu, a nie kokietowaniu widza. Nadal pozostaje jednak w ramie spektaklu. Co więcej, towarzysząca mu muzyka to zmiksowany *hardbass* – gatunek techno kojarzony ze Słowianami, głównie Rosjanami. Ten kulturowy i znaczeniowy koktajl nabiera pikanterii, jeśli weźmiemy pod uwagę, że,

jak informuje Młodzież Wszechpolska z Poznania na swoim Facebooku: „Podczas ostatniej manifestacji ludzi żądających bezkarnej możliwości dzieciobójstwa, wraz ze Szturmowy Poznań, w rytm *hardbassu* weszliśmy w «tłum» maks 300 osób. Aborcjoniści nie poznali się jednak na tańcu nowoczesnym, prosząc policję o wyprowadzenia nas ze spędu”³. Czy ta sprzeczność między kobiecą energią a nacjonalistycznymi, antykobiecymi konotacjami muzycznymi była zamierzona, czy może to mój research poszedł za daleko? Czy twórcom chodziło o samą energię buntu zawartą w tej muzyce, czy jednak o przywołanie tych niepokojących dwuznaczności? Jaki wydzźwięk ma ten finał? Czy naprawdę możemy wierzyć w jego wyzwalającą moc? Czy za jednym zawłaszczeniem nie stoi kolejne, a nawet na polu tak pozornie niewinnym jak taniec nie mnożą się historie pełne przemocy? Tym niebezpieczniejsze właśnie, że stosunkowo słabo rozpoznane, wymagające teoretycznego wprowadzenia oraz researchu.

Tancerki-performerki wychodzą do oklasków w sposób isticie estradowy – uśmiechnięte, kłaniają się jak po pokazie na turnieju. Czyli dekonstrukcja konwencji tańca towarzyskiego była tylko częścią widowiska, kolejnym efektem opartym na oskarżeniu kultury zachodniej, dążącej do poprawy samopoczucia (nie jesteśmy w końcu tacy źli, skoro sami siebie potrafimy krytykować) i przywrócenia wyjściowego *status quo* (bo to przecież takie ładne tańce, takie ładne uśmiechy)? Twórcy zostawiają nas w stanie niewiedzy, dezorientacji, zmieszania i dyskomfortu. To chyba najmroczniejszy ze spektakli tworzonych lub współtworzonych przez Sakowicza, jaki widziałam... Być może więcej dystansu i ironii uczyniłoby temat bardziej przystępnym. Tylko czy krytyka pułapek atrakcyjności powinna odbywać się za pomocą analogicznych, choć wyjętych z innej kieszeni, narzędzi? ■

¹ Scenariusz spektaklu.

² <http://www.nowyteatr.org/pl/event/Masakra> [dostęp: 16 I 2019].

³ Wszystkie cytaty pochodzą ze scenariusza spektaklu.

⁴ <https://web.facebook.com/mwpoznan/videos/bialy-hardbass/1588784767876245/>.

Bibliografia:

Mrozek, Witold, *Czy to wciąż samba z Brazylii? Paweł Sakowicz o premierze w Nowym Teatrze*, „cojestgrane24”, 7 I 2019, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,24329397,146962,Czy-to-wciaz-samba-z-Brazyliei-Pawel-Sakowicz-o-pr.html> [dostęp: 15 I 2019].
Podkładanie minibomby, z Pawłem Sakowiczem rozmawia Wojciech Klimczyk, „Didaskalia” 2017 nr 142.



DOROTA SOSNOWSKA

CIAŁO, WOJNA I TRADYCJA

Jak zorientować się we współczesności?

Dorota Sosnowska – kulturoznawczyni zajmująca się teatrem i performansem. Adiunktka w Zakładzie Teatru i Widowisk IKP UW. Autorka książki *Królowe PRL. Sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości* (2014). Wiceprezesa Fundacji Propaganda.

„Zorientuj się!” – pod takim hasłem odbyła się w tym roku 17. edycja festiwalu tańca i performansu *Ciało/Umysł*. Dyrektorka artystyczna Edyta Kozak zachęcała w tekście opublikowanym w programie:

[...] zorientuj się! – gdzie teraz tak naprawdę jesteś? Zorientuj się! – czy Wschód może być bliski? Zorientuj się! – jaka jest twoja orientacja? Rozejrzyj się wokół siebie! – zachowaj czujność wobec świata, zobacz, co się wokół zmienia,

wejrzyj w siebie, a może przeorientuj się, jeśli się zgubiłeś... Zorientuj się! (Kozak, 2018, s. 1).

Główną linię festiwalu stanowiło zderzenie prac artystów z krajów arabskich (Libanu i Tunezji) z poszukiwaniami artystów zakorzenionych w kulturze środkowoeuropejskiej. O ile ujawniło ono niezwykle ciekawe wątki wspólne dotyczące powrotów, przekształceń i problemów z kulturą tradycyjną, o tyle nie obyło się bez tarć i napięć, które wynikały z zaskakująco różnych modeli polityczności ciała.

Tańczące nekros

We wspomniałym spektaklu *#minaret* Omara Rajeha tancerzom niemal nieprzerwanie towarzyszy obserwujący ich z góry dron. Obecni na scenie muzycy trzymają w rękach

tradycyjne instrumenty, lecz ich dźwięk – zapośredniczony przez miksery – dociera do ucha widza jako poszarpany, energetyczny, groźny i daleki od harmonii rytm. W niebieskim świetle, wyznaczającym krąg na środku sceny, po kolei pojawiają się tancerze. Poruszone podmuchem wirników drona włosy zasłaniają oczy. Twarz skrywa się, próbuje uciec od natrętnej kamery. Ciała padają na ziemię. Ale nawet w tej pozycji śmierci nie zaznają spokoju, wciąż nachalnie obserwowane. Rytm strzałów, upadków, uników, wybuchów, przemocy, agresji i troski wyznacza kolejne gesty i ruchy. Między społecznymi odruchami gromadzenia się a instynktem uniku, ucieczki od zagrażającej destrukcji rozgrywa się wojna, sprowadzająca ciała do rangi szczątków. Właśnie jako takie – poszarpane jak muzyka i rytm, w którym się poruszają – zyskują nieoczekiwaną polityczną siłę. Zawłaszczone przez rytm wojny ciała tancerzy odsyłają do tego, co za Dorotą Sajewską można by nazwać nekros. „Na określenie ciał granicznych, lokujących się poza dychotomią podmiotu i przedmiotu, żywego i martwego, a także doświadczenia i zapośredniczenia, działania i dokumentacji, wybieram pojęcie «nekros»” – pisze Sajewska (2018, s. 62). Nekros jako to, co materialne, choć wymykające się podziałowi na martwe i żywe, określa sprawczość resztek, ich performatywną moc. Martwe ciała działają nie tylko jako znak odsyłający do zagrażającej śmierci, nie tylko jako symbol końca, działają także jako materia. Jak dalej stwierdza autorka,

nekros nie tylko opisuje pasywne pozostałości minionego zdarzenia, lecz również daje się interpretować jako aktywne medium prowadzące do wyłonienia (się) nowego procesu performatywnego. Nekros jako martwe ciało o immanentnym potencjale ożywiania materii pozostałości sytuuje się zatem poza kulturową opozycją życia i śmierci. Ponadto – na co wskazuje wybrany przeze mnie celowo przeciw tradycji (i greckiej etymologii) rodzaj nijaki – to nekros – wymyka się jednoznaczному przypisaniu podmiotowości i tożsamości (Sajewska, 2018, s. 62).

W tym właśnie potencjale przekroczenia tkwi polityczna moc, możliwość działania poza ujednoznaczniającym sensem, poza prostą metaforą, odsłaniającą inne, nierozpoznane możliwości bycia i doświadczania.

Spektakl Rajeha za punkt wyjścia obrał zburzenie minaretu Wielkiego Meczetu Umajjadów, który przez tysiące lat wznosił się nad Aleppo. W towarzyszącym spektaklowi tekście padają pytania: „Jak stawiamy czoła obrazom zniszczenia całych metropolii oraz codziennym cierpieniom ludzi? Czy miasto może umrzeć? A wraz z nim wartości, ideały, zasady, historia i kultura, które je urzeczywistniły? Czy można ożywić ich obecność?” (17. *Ciało/Umysł*, 2018, s. 13). W spektaklu nie pojawia się żadna budowla, żaden element, który mógłby runąć, czyniąc dosłownym tytuł spektaklu. Ożywienie obecności tego, co utracone, polega tu na sprowadzeniu ciał do resztek i uruchomieniu ich nekroperformatywnego potencjału. Warstwa muzyczna, inspirowana syryjską muzyką

tradycyjną, daleka jest od harmonii. Zaburzana mocnymi uderzeniami kojarzącymi się z wybuchem lub wystrzałem, miksowana tak, by instrumenty już nie współbrzmiały, a nakładały się na siebie, tworząc zgłęb, także działa niczym ślad, pozostałość po czymś, czego już nie ma. To właśnie poszarpanie, rozerwanie, wydobywanie fragmentaryczności doświadczenia wojny i przemocy określa estetykę spektaklu. To tożsamość przekreślona przez przemoc, sprowadzona do śladów i resztek tożsamości, staje w centrum podejmowanego na scenie działania.

Niezbywalnym elementem tej konstelacji jest krążący nad głowami i ciałami dron. Nie jest on tu symbolem zagrożenia, możliwego ataku, lecz ciągłej obserwacji i mediacji. W oku kamery powiększone twarze są piękne i zdeterminowane, szamoczące się ciała stają się obrazami śmierci, symbolami oporu, cierpienia lub agresji. Oko kamery układa narrację, która to, co dzieje się na scenie, sprowadza do rozpoznawalnych z mediów klisz. Dron pokazuje inaczej, kadruje rzeczywistość dziejącą się na scenie, działa zbliżeniem i oddaleniem tak, by ruch zamienić w obraz. Niczym w *Ramach wojny* Judith Butler (Butler, 2011) dron – jak bezosobowe media – wykonuje pracę przekształcenia ciała-nekros w obraz-śmierć. Umykające kamery ciało, rozpaczliwie walczące o intymność doświadczenia utraty, śmierci, rozpadu, wyznacza możliwość innej perspektywy niż ta powszechnie rozpoznawalna jako medialna narracja wojenna.

Bardzo blisko tych rozpoznań i strategii plasuje się spektakl Bassama Abou Diaba – także z Libanu – zatytułowany *Under*



the flesh. Choć, jako intymne solo wykonane z muzykiem i tłumaczem na scenie, spektakl Diaba jest zupełnie inny formalnie, stanowi także eksplorację performatywnych i politycznych możliwości nekros.

Bassam Abou Diab opowiada o tym, jak w 1996 roku wybuchła wojna w Libanie. Był wtedy małym dzieckiem i opracował własną metodę unikania bomb zrzuconych na miasto. Kiedy bomba spadała, on poddawał się jej energii i pozwalał odrzucić daleko od miejsca wybuchu. Ta technika przybiera

postać choreografii. Ciało poddaje się, pada i toczy się w głąb sceny. Kolejne bomby wyznaczają kolejne uderzenia tradycyjnego bębna. Z kolei radosny, tradycyjny ruch taneczny oznajmia otrzymanie darów z Zachodu i nowe buty dla żyjącego w zniszczonym Bejrucie chłopca. Kolejne wojny przynoszą kolejne bomby: odłamkową, chemiczną, a pod koniec spektaklu nawet atomową. Uniknięcie każdej z nich wymaga coraz to nowych, bardziej skomplikowanych technik cielesnych. Poddanie się energii bomby, uniknięcie odłamków w serii urywanych ruchów, turlanie się, które trwa dłużej i niesie dalej, by uciec przed poparzeniem. Tancerz przekształca się w superbohatera, który w zamkniętym cyklu spadających bomb i radosnego tańca oznaczającego koniec kolejnej wojny, nabiera nadnaturalnej mocy. Od pierwszego uderzenia w bęben, od pierwszego wybuchu tancerz działa już jako nekros. Wybuchu bomby nie da się przecież uniknąć turlaniem. Każda kolejna bomba to powrót ciała, którego już nie ma, które może działać, performować tylko z pozycji szczątków.

W tym przedstawieniu interesujące jest zwłaszcza rozpoznanie relacji między ludzkim nekros a tradycją. Sam Bassam Abou Diab jest aktorem, folklorystą i tancerzem Teatru Tańca Macqamat. Towarzyszący mu na scenie Samah Tarabay jest libańskim perkusistą, specjalizującym się w muzyce tradycyjnej i ludowej. Tradycyjny taniec i muzyka zostają jednak użyte nie po to, by skonstruować tożsamość i osadzić ją w historii i kulturze, ale, by ustawić ramę dla nawracającej katastrofy, przemieniającej ciało w toczące się po scenie szczątki. Tradycja trwa, umożliwiając cykl powtórzeń, jednak nie stanowi antidotum przeciw pochłaniającej rzeczywistość bombie. Tylko superciało,



wyćwiczone w unikach, posiadające nadnaturalne możliwości, ciało-nekros jest w stanie podnosić się po każdym ataku. To jego strategię stają się nośnikami tożsamości, stwarzają „szczególny smak i nowe znaczenie tego, czym jest życie pod bombami” (17. *Ciało/Umysł*, 2018, s. 8).

Problemy z męskością

Inny wyrazisty model polityczności ciała obecny w festiwalowych spektaklach wyznacza zdanie z cytowanego już tekstu Edyty Kozak: „W czasie, kiedy wszystkie światła skierowane są na kobiety, my zobaczymy, jak w tym świecie radzą sobie mężczyźni” (Kozak, 2018, s. 1). Już samo to stwierdzenie wydaje się nieco problematyczne. Czy rzeczywiście wszystkie światła są skierowane na kobiety? Czy okres męskiej dominacji w przestrzeni publicznej naprawdę się skończył? Rzeczywiście jednak, pokazywane na festiwalu spektakle *Manfred Macx* Tomasza Bazana (Polska) i *Sons of Sissy* Simona



Mayera (Austria) podjęły temat konstruowania się męskości w kontekście twórczości i tradycji.

Spektakl Bazana, będący rekonstrukcją fikcyjnego tańca z futurystycznej powieści *Accelerando* Charlesa Strossa, jest próbą odtworzenia procesu sublimacji. Na scenie tancerz z zaklejonymi oczami i genitaliami – a więc wyzbyty spojrzenia i pożądania – „szuka maksymalnej amplitudy, jego marzenie to doprowadzenie ciała do ekstremów, aby w tym procesie obserwować, jak pojemnik ciała się opróżnia, a tym samym przekracza próg cielesności” (17. *Ciało/Umysł*, 2018, s. 11). Powtarzając kolejne sekwencje ruchów, walcząc o pozycję pionową w cyklu powstań i upadków, w końcu znajdując moment przesilenia w pozycjach z jogi, Manfred Macx próbuje osiągnąć stan uniesienia, przekroczenia samego siebie, wyjścia z ciała, które poprzez odebranie mu płci aspiruje do ludzkiej uniwersalności. W rozpoznawanych sekwencjach powitania słońca z jogi ma wznieść się ku transcendencji. W końcu nieruchomieje i zastyga w pozycji leżącej. Wtedy podnosi się kobieta z widowni. Rozbiera się do naga – żadna część jej ciała nie jest chroniona przed wzrokiem publiczności, jej oczu także nie zakrywają plasty. Na scenę wkracza ruchami zwierzęcia, nierozumiejącego – obcego: charakterystycznymi ruchami

głowy i całego ciała, jakby węsząc, bada rzeczywistość, której nie rozpoznaje i nie rozumie. Tancerka zbliża się do bezwładnego ciała i zaczyna je animować własnym ciałem, tworząc z nim najróżniejsze konstelacje, które nieuchronnie zaczynają przywodzić na myśl pięć, ukrzyżowanie... Wehikułem sublimacji staje się tu więc w końcu kliszowy obraz, a jej narzędziem – kobiece ciało, wyeksponowane i użyte, pozbawione tożsamości – dosłownie, ponieważ Katarzyna Lama Szydłowska nie została wymieniona w programie, a spektakl jest konsekwentnie określany jako solo Patryka Rybarskiego – sprowadzone do obnażonej, a nawet pozaludzkiej cielesności. Wieńcząca całość projekcja wideo pokazuje już tylko męczyznę, bohatera, którego zamienione w rysunkową animację ciało rozpada się i łączy z kosmiczną energią świata. Narracja *Manfreda Macxa* daleka jest więc od rozpoznania męskości jako kategorii zagrożonej, zajmującej inne, niż centralne, miejsce w organizacji ludzkiego świata. Wszelkie znaki i symbole dominacji zostały podtrzymane w tym solo, zbudowanym na wykluczeniu kobiecości.

Nieco inny obraz męskości i jej współczesnych problemów pojawił się w spektaklu *Sons of Sissy*. Brawurowy pod względem choreograficznym, tanecznym, muzycznym, stanowi wariację na temat ludowych tradycji alpejskich chłopów. W tekście *Jodłować można też nago* Witold Mrozek rozszyfruje tytuł spektaklu:

Sons of Sissy jest dwuznaczną grą na pograniczu świadomej żenady i pikantnego dowcipu. „Sissy” to zdrobniałe miano księżniczki Elżbiety Amalii Eugeniei von Wittelsbach, ikonicznej małżonki kajzera Franza Josefa, symbolu austriac-

Tradycyjne przyśpiewki i tańce austriackie mają więc zostać tu uwolnione od konotacji historycznych, przemocowych i nazistowskich, dosłownie rozebrane do naga. Pozbywający się ubrań tancerze (choć od początku ubrania nie były stereotypowo męskie – jeden z nich tańczy w spódnicy) tańczą w parach, zajmując pozycje męskie i żeńskie w fantastycznych, zacerpniętych z ludowych tańców, konstelacjach. Tworzą wspólnotę, walczą między sobą, zbliżają się do siebie, kłócą, godzą się. Jak można przeczytać w programie, Synowie Sissy

[r]obią wszystko, aby sprostać mianu «prawdziwego mężczyzny», nawet wtedy, gdy zachowują się jak ekscentryczny kwartet muzyki folkowej albo wykonują wyjątkowo zabawny rytualny taniec. Wykorzystują humor, by radykalnie zakłócić i przeformułować tradycyjne, nieprzystające do współczesności męskie wzorce, nie podważając jednak autentyczności ich źródeł i tkwiących w nich mocy (17. *Ciało/Umysł*, 2018, s. 15).

W rezultacie nie chodzi więc o to, by odrzucić tradycję, lecz przeformułować ją zgodnie z wymogami współczesnej wrażliwości. To przeformułowanie ma przywrócić należyte miejsce tradycji w organizacji świata i w doświadczeniu rzeczywistości. Jej przekroczenie właściwie się więc nie dokonuje, bowiem gest nagich tancerzy jest raczej próbą odzyskania „autentyczności źródeł i tkwiących w nich mocy” (17. *Ciało/Umysł*, 2018, s. 15). Pozostaje zapytać: po co? W jakim celu odzyskiwać i przeformułowywać tradycję kojarzoną z przemocą i wykluczeniem?

Jednym z kluczowych momentów spektaklu, najbardziej liryczną sceną jest moment miłosnego zbliżenia między dwoma nagimi tancerzami. Powoli przysuwają się do siebie, ich głowy stykają się w poszukiwaniu ust. Powoli zaczynają się przytulać i ich ciała przez dłuższą chwilę pozostają połączone – w uścisku, który można zrozumieć jako erotyczny, ale zarazem braterski. Ten moment ujawnia kluczową strategię odzyskiwania folkloru przez współczesną męskość. Zatańczono nago tańce, zaśpiewano nago przyśpiewki mają na celu zgłębienie „archetypów męskości”, ukazanie męskiego ciała „pierwotnego w swej mocy i bezbronności, niezafałszowanego i szczerzego” (17. *Ciało/Umysł*, 2018, s. 15). Noszona przez jednego z tancerzy spódnica, nagie tańce z klepaniem się po pośladkach czy wreszcie scena pocałunku używają sugestii nienormatywnej tożsamości jako narzędzia eksploracji męskości, „wyzwolenia jej z klisz i konwencji” (17. *Ciało/Umysł*, 2018, s. 15). Jakie są konsekwencje takich gestów? Czy alpejski folklor, budujący figury białych normatywnych mężczyzn z bogatej Europy, może stać się językiem nowoczesnej męskości poprzez tego typu „squeerowanie”? Czy też wręcz odwrotnie: to *queer* sprowadzony do kilku gestów staje się tu narzędziem odzyskiwania białej, męskiej, zachodniej tradycji, uczynienia jej atrakcyjną politycznie? Choć spektakl jest bardzo inteligentną, świetnie zrealizowaną i uwodzącą grą z folklorem, to jednak organizujący go mechanizm ujmowania męskości jako tego, co należy ujawnić, uwolnić, obdarzyć głosem, zrozumieć, wyzwolić razem z tradycją ludową, wydaje



kości pastelowej i nostalgicznej, imperialnej i rozkosznie anachronicznej. Ale „Sissy” to także angielskie slangowe pieszczotliwe określenie siostry – jakaś polska „siorka”. A jednocześnie pogardliwe określenie maminsynka, „niemęskiego” chłopca, nawet „cioty” (Mrozek, 2018, s. 24).

się problematyczny. Takie przeorganizowanie sfery polityczności, w którym to dominujący podmiot zaczyna określać siebie językiem wykluczenia i odwoływać do strategii wypracowanych wobec jego dominacji, czyni polityczność jałową, nieskuteczną, zmieniając ją co najwyżej w żart, pełne humoru i dobrego samopoczucia celebrowanie własnej tożsamości.

Wydaje się więc, że męskość – zwłaszcza w kontekście założonego przez twórców i przywołanego w programie festiwalu uzyskania sprawczej siły przez kobiety – utrzymuje swą centralną pozycję poprzez rozładowanie politycznego potencjału ciała. Sprowadzone do modelu cielesności, pozbawione płci i wzroku męskie ciało podlega sublimacji; rezygnując z wszelkiego działania, rozmywa się w kosmosie, wyniesione na barkach kobiecego ciała; z kolei ujawnione i obnażone, umocowuje się w tradycji, by odzyskać jej moc. Jak mówi Simon Meyer: „Zależało mi na wydobyciu rytuału z tradycyjnego tańca i muzyki. Aby na nowo odnaleźć moc rytuałów, przywołać ich lecznicze właściwości, które trochę zgubiliśmy przez lata ich używania. Próbuję przywrócić im jeszcze większą siłę” (17. *Ciało/Umysł*, 2018, s. 15). W tych rytuałach nie ma kobiet. Tradycja pozostaje tu sferą męskości, narzędziem celebrowania i umacniania siebie, dalekim od polityczności gestem utrwalenia tego, co mogłoby zostać przekroczone i utracone.

Sorry

Zupełnie w innym miejscu sytuuje się spektakl Anity Wach *Sorry*. Ta laboratoryjna forma działania między tancerką (Anita Wach), aktorem (Grega Zorc) i muzykiem (Andrej Fon) opisywała relację pasożytniczą. Ciała tancerki i aktora wchodziły w pełne napięcia i wzajemnej przemocy zwarecia, wzmacniane przez dźwięki, produkowane za pomocą saksofonu i najprzeróżniejszych, zaskakujących często, przedmiotów. Każda kolejna konstelacja ciał tkwiących w niewygodnym, opresyjnym, na granicy bólu zwareciu była opisywana przez któregoś z performerów formułą rozpoczynającą się od prezentacji. Wbijająca się w ciało skała, opryszcza, bankomat, namolny owad, kamień Syzyfa, penis, sztanga i wiele innych przedstawiały się ustami performerów, by przeprosić za to, co robią drugiej osobie. Obraz skrajnej przemocy stawał się nagle niewinną, znaną z codzienności sytuacją – albo odwrotnie.

Sorry nie ma struktury spektaklu. Widzowie otaczają kręgiem performerów. Ci, pogrążeni w badaniu wzajemnych relacji, możliwości ciała wobec ciała, kolejnych aktów siły i przemocy, nie próbują występować. Pytają o godzinę i proszą, by pilnować czasu. Komentują popełnione błędy, zwracają się bezpośrednio do widzów. Co chwila ujawnia się rama, w której działają, a w każdym akcie wzajemnej pomocy widać troskę i uważność. Siedząc blisko, łatwo dostrzec pełne napięcia spojrzenia, które kontrolują stan partnera, wzajemne gesty bliskości, momenty wyczerpania, prośby o odpuszczenie czy intensyfikację ruchu. W badaniu poświęconym, zgodnie z intencją artystów, „pojęciu „pasożyta”, „niedemokratyczności spotkania opartego na nierównych relacjach” (17. *Ciało/Umysł*, 2018, s. 16), ujawnia się nieoczekiwane feministyczna

etyka troski, dla której pole etyki powinny organizować nie uniwersalne zasady, a poszczególne relacje, nawarstwiające się akty opieki i zainteresowania. To zderzenie przemocy i troski ujawnia ciało jako pole ciągłego, nieustannego napięcia między dominacją a emancypacją, agresją a etyką, w fascynujący i niepokojący sposób znosząc binarność tych pojęć. Powracające „sorry”, „przepraszam”, staje się formułą tego przekroczenia, w której przemoc i troska splatają się w jedno, choć nie unieważniają się nawzajem.

W tym układzie tożsamość nie jest już domeną jednostki, „ja” przestaje wyznaczać sferę sprawczości, stając się niezwykle problematycznym, niejednoznacznym, a przede wszystkim dysponującym ogromnym choreograficznym potencjałem „my”. Dla twórców *Sorry* to „my” opisuje współczesną kondycję człowieka i jego miejsce w kapitalistycznym społeczeństwie.

Zorientuj się!

Co więc przyniosło wezwanie do zorientowania się we współczesności, historii, tradycji, płci, geografii i polityce? Między tańczącym nekros, zajętą sobą męskością i pasożytniczą relacją ciał ujawnia się podstawowy problem z orientacją. Niejednorodność doświadczenia współczesności, zróżnicowane definiowanie jej granic i problemów, zróżnicowany status żyjących i działających w jej ramach ludzi sprawiają, że trudno o wyrysowanie precyzyjnej mapy i jasne określenie własnego miejsca. Między zdewastowanym wojną Aleppo, zniszczonym bombami Bejrutem a wioskami w austriackich Alpach czy polsko-słoweńskim doświadczeniem kapitalistycznej przemocy trudno znaleźć punkt uzgodnienia perspektyw, choć przecież określają tę samą rzeczywistość. Można jedynie pozostać w ciągłym ruchu, pozwalającym na nieustanną zmianę pozycji. Wielość – czasem antagonistycznych wobec siebie – głosów, ciał, wizji nie pozwala łatwo się odnaleźć. W spektaklu Wach produkuje raczej wrażenie ciągłego zwarecia, napięcia, przyciągania i odpychania, agresji i empatii. Wydaje się, że tegoroczny festiwal *Ciało/Umysł* pozostawia nie tyle klarowny obraz współczesności, ile nakaz lawirowania wśród jej konkurencyjnych doświadczeń. Wybór własnej ścieżki przybiera formę pytania o tożsamość i ciało, o stosunek do tradycji i historii, o doświadczenie relacji i przemocy. Obecność natrętnego, kontrolującego spojrzenia kamery drona uświadamia wagę i ciężar tego wyboru. ■

Bibliografia:

17. *Ciało/Umysł Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu* [program], Warszawa 2018.
- Butler, Judith, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania*, tłum. A.Czarnacka, Warszawa 2011.
- Kozak, Edyta, *Zorientuj się!*, [w:] 17. *Ciało/Umysł Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu* [program], Warszawa 2018.
- Mrozek, Witold, *Jodłować można też nago*, [w:] 17. *Ciało/Umysł Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu* [program], Warszawa 2018.
- Sajewska, Dorota, *Nekroperformans. Teoria jako resztki*, „Didaskalia” 2018 nr 145-146, s. 60-67.

ALEKSANDRA SZCZEPAN

KRAKELURA

Aleksandra Szczepan – literaturoznawczyni i historyczka filozofii, współzałożycielka Ośrodka Badań nad Kulturami Pamięci na WP UJ. Zajmuje się redefinicjami realizmu w literaturze i sztuce XX wieku, zagadnieniami performatywności pamięci i reprezentacji przeszłości oraz historią mówioną. Autorka książki *Realista Robbe-Grillet* (2015) i artykułów naukowych publikowanych m.in. w „Tekstach Drugich”, „Przeglądzie Kulturoznawczym” i monografiach zbiorowych.



João Cabral de Melo Neto /
Companha de Dança Deborah Colker
CÃO SEM PLUMAS

(*Pies bez piór*)

premiera: czerwiec 2017 w Pernambuco

Capibaribe nie jest królową brazylijskich rzek; na dobrą sprawę trudno ją nawet znaleźć na mapie. Na zachodzie, gdzie zaczyna swój bieg, przecina ją kilka dróg, można więc spróbować swych sił

przy użyciu Google Street View; co z tego, skoro tam, gdzie ma być woda, nie ma nic – nawet mostka markującego jej czasową obecność. Pojawia się na stałe podobno w okolicach Limoeiro, na zdjęciach złapać ją można dopiero w okolicach Carpiny i Paudalho – choć i tu przypomina raczej przypadkowy ściek, który nie może nawet utrzymać ciągłości nurtu. Co innego w Recife, stolicy stanu Pernambuco, „brazylijskiej Wenecji”, w XVII wieku stolicy holenderskiej kolonii, gdzie Capibaribe wpada do Atlantyku – tu jest wodną arterią miasta, a na jej brzegu w latach dziewięćdziesiątych postawiono nawet ważny pomnik: *Nigdy więcej tortur*, jeden z pierwszych

upamiętniających zbrodnie reżimu wojskowego w Brazylii (1964-1985)¹.

Choć krótka i brudna, Capibaribe jest wieloznacznym symbolem obszaru, który spina swoim przerywanym biegiem: Nordeste, Regionu Północno-Wschodniego Brazylii, rozciągającego się od suchego *sertão* po żyzne wybrzeże, krainy trzciny cukrowej i bawełny, latyfundiów i plantacji, postniewolniczego klientelizmu i korupcji, niemożliwej biedy i białego bogactwa. Nordeste to region fantazmat, który geograficznie nigdy nie istniał: wymyślili go pod koniec XIX wieku – jako krainę ekstremalnych susz, rzezimieszków i religijnych fanatyków, potrzebującą państwowych subsydiów – miejscowi magnaci, którzy zaczęli tracić wpływy na rzecz Południa w modernizującej się republice i obawiali się rewolt biedoty po zniesieniu niewolnictwa (1888). W tym mariażu natury i historii w sukurs właścicielom ziemskim przyszli w XX wieku socjologowie, literaci i artyści – przeważnie potomkowie plantatorów – utrwalając w barwach nostalgii obraz Nordeste jako samodzielnego regionu, ostoji patriarchalnej tradycji i autentycznego, choć trudnego wobec nieuchronności naturalnych kataklizmów, życia.

Capibaribe stała się główną bohaterką dla poety, który ten nostalgiczny i patriarchalny dyskurs spróbował podważyć: João Cabral de Melo Neto (1920-1999), również syna plantatorów z Pernambuco, autora „capibaribańskiego tryptyku”: poematów *O cão sem plumas* (Pies bez piór, 1950) i *O rio* (Rzeka, 1954) oraz sztuki *Morte e vida Severina* (Śmierć i życie Severina, 1956). Melo Neto, zamiast sławić harmonię życia na plantacji, piętnował dramatyczne warunki życia biednej ludności zamieszkującej Nordeste: niewolniczą pracę, wyzysk i brak perspektyw.

Najbardziej przystępną formę manifest ten przybrał w ostatniej sztuce tryptyku (nawiązującej do popularnego gatunku *literatura de cordel* – historii publikowanych w odcinkach), opowiadającej o podróży za chlebem tytułowego Severina, typowego *retirante*, „suszowego migranta”, uciekiniera z *sertão*, wędrującego wzdłuż biegu Capibaribe w poszukiwaniu lepszego życia. Zaadaptowane przez pieśniarza Chico Buarque, *Śmierć i życie...* przeniknęło do głównego nurtu brazylijskiej kultury, co więcej, postać udręczonego Severina stała się w latach sześćdziesiątych symbolem życia w czasach reżimu (por.: Parker, 1992, s. 611) – znów, jak w przypadku pomnika w Recife, dwie nieprzepracowane zbiorowe traumy brazylijskiego społeczeństwa: niewolnictwo i dyktatura, zyskały wspólny głos.

Najbardziej hermetyczny poemat rzeczno tryptyku, *O cão sem plumas*, stał się podstawą nowego spektaklu jednego z najśłynniejszych brazylijskich zespołów tańca współczesnego, Companhia de Dança Deborah Colker. Jego twórczyni i choreografka Deborah Colker rok wcześniej współtworzyła przedstawienie o największej możliwej liczbie widzów: otwarcie Igrzysk Olimpijskich w Rio de Janeiro. Znana raczej z zamiłowania do spektakularnych widowisk (reżyserowała dla Cirque du Soleil) i atletycznych popisów swoich tancerzy (elementami jej spektakli były np. ściana wspinaczkowa

[Velox, 1995] lub wielki kołowrotek [Rota, 1997], wykorzystane notabene podczas otwarcia w Rio), Colker po raz pierwszy zdecydowała się na temat „brazylijski”, choć nie pierwszy literacki (dwa jej wcześniejsze przedstawienia oparte były na klasycznych dziełach literatury europejskiej: *Tatyana* [2012] na motywach Puszkina Eugenia Oniegina oraz *Belle* [2014] według *Piękności dnia* Josepha Kessela).

Wybór *Psa bez piór* wydaje się karkołomny przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, twórczość Melo Neto to materiał dosyć trudny do adaptacji na inny język sztuki: „poeta-inżynier”, jak sam siebie nazywał, programowo odrzucał ekspresywność, a jego znakiem rozpoznawczym było tworzenie opartych na zaskakujących porównaniach obrazów (tytułowy poemat zaczyna się od słów: „Miasto przecięte przez rzekę / jak ulica / przecięta przez psa, / owoc przez miecz”²). Po drugie, Nordeste, wielki Inny Brazylii – kraina zacofania, politycznej bierności i aktywnie wzmacnianej przez klasę posiadającą katastrofy ekologicznej – to temat raczej niepasujący do przedstawicielki południowego establishmentu (Colker pracuje w Rio de Janeiro), której zespół niemal od początku istnienia (1994) finansowany jest przez naftowego potentata Petrobras.

Ponadgodzinne widowisko łączy w sobie spektakl tańca (wykorzystujący zarówno taniec klasyczny oraz współczesny, jak style afrykańsko-brazylijskie: *maracatu*, *coco*, sambę, *jongo* i *kuduro*), muzykę, w którą wkomponowane zostały recytacje fragmentów poematu, oraz wyświetlany w tle, w tym również na ciałach tancerzy oraz elementach scenografii, czarno-biały film Cláudio Assisa, będący zapisem podróży zespołu wzdłuż Capibaribe, tytułowego „psa bez piór”. Na scenie trzynastu tancerek i tancerzy, w kostiumach pokrytych błotem, dzięki którym tworzą nierozróżnialną masę pozbawioną płci i kolorów skóry, ma do dyspozycji ascetyczną scenografię: wykonane z drewna mobilne klatki, drewniane szczudła-kule oraz spuszczone z sufitu elastyczne taśmy, które w połączeniu z rzutowanym na nie obrazem wideo tworzą najpierw pole trzciny cukrowej, a następnie gęszcz namorzynów.

Choć do pewnego stopnia spektakl organizuje narracyjną strukturę podróży (konstrukcyjne zapożyczenie z dwóch pozostałych „rzecznych” wierszy Melo Neto), na samej scenie Colker wykorzystuje raczej wyobrażeniowe koncepty wybrane z tytułowego poematu, wokół których tworzy kolejne obrazy: najważniejsze to obsesja krajobrazu i „gęstość”: błota, krwi, ciężkiej od zanieczyszczeń rzeki, apatycznej egzystencji węglujących na jej brzegach i na skraju ubóstwa ludzi („W rzeczonym krajobrazie / trudno odróżnić, / gdzie zaczyna się rzeka, / gdzie błoto / zaczyna się od rzeki, / gdzie ziemia / zaczyna się od błota, / gdzie człowiek, / gdzie jego skóra / zaczyna się od błota, / gdzie człowiek zaczyna się / w tym człowieku”). Kolejne sceny tworzą przede wszystkim drgające układy tancerzy, w których wytraca się indywidualność: zrastają się w dwójkowe zbitki lub w wielogłowego ludzkiego kraba, tworzą zbiorowy organizm robotników ścinających trzcinę cukrową, splątują się z taśmami w namorzynowym gęszczu pełnym mrowiącego się życia, tarzają w korycie gęstej jak smoła rzeki, obsiadają ruchome drewniane klatki – przybrzeżne rudery.

Towarzyszy im zapis wideo, na którym tancerze utrwaleni zostali w rzeczywistym krajobrazie Capibaribe: od bezkresnej krakelury jej suchego koryta, przez błotniste początki i kłaczka namorzynów, po nadrzeczne slumsy i ścieki szerokiego nurtu w Recife. Rozrastający się jak nitki pęknięć równocześnie na scenie i w filmie, lepki pejzaż tworzy heterogeniczna sieć złożona z elementów nie-ludzkich i ludzkich, organicznych i przemysłowych (na filmie widzimy opuszczone budynki fabryki cukru), gdzie natura miesza się z historią, a susza z wyzyskiem w procesie niekończącej się degeneracji – z tej sieci nie ma ucieczki. Recytowane fragmenty poematu wzmacniają pulsujący rytm spektaklu, zwłaszcza gdy pozostaje po nich tylko szkielet powtarzanych słów: cukier, głód, rzeka, dojrzały, gęsty, bierny, kości, owoc, błoto.

Inherentnym elementem zgęstniałego krajobrazu Capibaribe są jego mieszkańcy, ludzie-kraby, jak się ich pogardliwie określa, którzy wraz z rzeką tworzą zamknięty układ: w przykurczonej pozycji wyłuskują skorupiaki spośród namorzynów, by wkrótce zwrócić je wodzie w wylewanych ściekach („Tak jak rzeka / ci ludzie / są jak psy bez piór. / [Pies bez piór / to więcej / niż pies, który został obdarty, / to więcej / niż pies, który został zabity]”). U Melo Neto ludzie zasiedlający krajobraz Capibaribe są zawsze w *pluralis*, pozbawieni sprawstwa i pojedynczości. Dlatego też Durval Muniz de Albuquerque, analizując fantazmatyczny charakter Północnego Wschodu, zarzuca autorowi *Psa...* tkwienie w orientalizującym trybie reprezentacji: postrzegania Nordeste jako odrębnej całości, a jej mieszkańców jako uosobienia odmienności (Albuquerque Jr., 2014, s. 184-192). Colker na pewno próbuje uniknąć tego rodzaju pułapek: i tak, muzykę do spektaklu stworzył „miejscowy”, Jorge Du Peixe, członek zespołu Nação Zumbi z Recife – w latach dziewięćdziesiątych w tym środowisku powstał nowy gatunek muzyczny *manguebeat*, a także subwersywny manifest „krabów z mózgiem” (*Caranguejos com cerebro*), wychwalający twórczą energię pieniącą się w błotno-namorzynowej delcie. Ponadto w filmie Assisa postaci inne od tancerzy pojawiają się wyłącznie w pojedynkę: dziecko wśród wysuszonego krajobrazu, młody mężczyzna, który zwinnie przemieszcza się po labiryncie slumswych nadrzecznych zabudowań i pozuje z wężem, oglądane w dużym zbliżeniu, okryte zeskorupiałym błotem twarze. Jednak estetyzacja i egzotyzacja tych przedstawień budzi największe wątpliwości, wzmacniane faktem, że ostatnia z ubłoconych twarzy spoglądających na nas z ekranu pod koniec przedstawienia nieznosnie przypomina twarz samej Colker w pretensjonalnym akcie artystycznego egotyzmu. Choreografce w ogóle zdecydowanie lepiej wychodzi skumulowana liczba mnoga: trzy tancerki – czaple o białych piórach i w baletkach (scena) czy czarny tancerz – „duch błota” przejący się na trzcinowym ściernisku (wideo) popadają w genderowo-kulturowe koleiny. Natomiast mrowiące się ciała ludzi-namorzynów-krabów pozwalają Colker (z pomocą świetnej muzyki Du Peixe) nie tylko dokonać zachwycającej transkrypcji poematu Melo Neto, ale także pokazać krajobraz, naturalno-historyczny amalgamat różnych materii i energii,

jako podstawową kategorię antropocenu. Nie przypadkiem tytuł spektaklu (*Cão sem plumas*) stracił wobec pierwotnego rodzajnik określony „o”: dziś nie tylko Capibaribe jest psem bez piór – nie tylko ona zwalnia swój bieg z powodu niesionych przez nią zanieczyszczeń i nierówności, a susza to w Brazylii już nie tylko problem Północy. ■



¹ Umieszczona w betonowym kwadracie rzeźba przedstawia *pau de arara*, „żerdź dla papugi”: człowieka podwieszonego wokół kija w nie-możliwej do wytrzymania pozycji – popularną w tym czasie metodę tortur. Jednak dla miejscowych pomnik, zamiast o dyktaturze, przypomina raczej o czasach niewolnictwa, kiedy „żerdź” wprowadzono do użytku (Kenny, 2002, s. 131), a samo wyrażenie „*pau de arara*” przywołuje na myśli przede wszystkim przepełnione busy transportujące podróżujących za chlebem robotników z bezpłodnego interioru w kierunku przemysłowego Południa (zob.: Lisovsky, Leite e Aguiar, 2015, s. 27).

² Tłumaczenie własne fragmentów poematu na podstawie oryginału i przekładu angielskiego za: Neto, 2005.

Bibliografia:

- Albuquerque Jr., Durval Muniz de, *The Invention of the Brazilian Northeast*, trans. J.D. Metz, Durham 2014.
- Kenny, Mary Lorena, *Drought, Clientalism, Fatalism and Fear in Northeast Brazil*, „Ethics, Place & Environment: A Journal of Philosophy & Geography” 2002, vol. 5, no. 2, s. 123-134.
- Lisovsky, Mauricio, Leite e Aguiar, Ana Lúcia, *The Brazilian Dictatorship and the Battle of Images*, „Memory Studies” 2015, vol. 8, no. 1, s. 22-37.
- Neto, João Cabral de Melo, *Education by Stone: Selected Poems*, trans. R. Zenith, New York 2005.
- Parker, John M., *João Cabral de Melo Neto: “Literalist of the Imagination”*, „World Literature Today” 1992, vol. 66, no. 4, *The Rigors of Necessity: João Cabral de Melo Neto, 1992 Neustadt Prize Laureate*, s. 609-616.

NATALIA JAKUBOWA

POZA JĘZYKIEM: BIEG KATIERINY, TANIEC ŁARISY ALBO DLACZEGO ONE NIE LATAJĄ

Natalia Jakubowa – pracownik naukowy działu sztuki krajów śród-europejskich Instytutu Sztuki w Moskwie, obecnie Marie Curie Fellow przy pracowni Literatury i Gender Instytutu Badań Literackich PAN. Opublikowała książki: *O Witkacym* (2010), *Teatr epoki przemian na Węgrzech, w Polsce i Rosji. Lata 1990-2010* (2014).

Teatr Narodów w Moskwie
Aleksandr Nikołajewicz Ostrowski

BURZABURZA

(Грозагроза)

reżyseria: Jewgienij Marcelli; scenografia: Igor Kapitanow;
kostiumy: Fagilia Sielskaja; światła: Dmitrij Zimienko,
premiera: 28 marca 2017

Burgtheater w Wiedniu
Aleksandr Nikołajewicz Ostrowski

PANNA BEZ POSAGU

(Mädchen ohne Mitgift)

reżyseria i scenografia: Alvis Hermanis, kostiumy: Kristīne
Jurjāne, choreografia: Aļļa Sigalowa,
premiera: 11 listopada 2017

Jeśli nie możesz latać – biegnij

Burza Ostrowskiego to podręcznikowa opowieść o kobiecie niemal pogrzebanej w małżeństwie, którą w zamknięciu czterech ścian nęka teściowa, decydującej się jednak na związek pozamałżeński. Nie mogąc znieść wyrzutów sumienia, przyznaje się ona mężowi do zdrady i, pojawiając się, że kochanek nie zabierze jej ze sobą do innego miasta, kończy życie samobójstwem. Główna bohaterka, Katierina, zniewala czystością duszy i niepodzielnością uczuć. Jej monolog „Dlaczego ludzie nie latają...” tradycyjnie znajduje się w kanonie tekstów przyswajanych na pamięć w szkole średniej. Ten miłosny dramat Ostrowski osadził w kontekście opisanej bezlitośnie obyczajowości rosyjskiego kupiectwa, która otrzymała krótką nazwę – „tyrania”...

Chcąc jednak mówić o scenicznym życiu tej sztuki, trzeba przyznać, że jest w *Burzy* Ostrowskiego coś, co zdaje się opierać modernizacji i usilnym staraniom reżyserów, by uczynić ten dramat żywym i istotnym dla dzisiejszego widza. *Burza*, figurująca w programie szkolnym jako ważny etap rozwoju rosyjskiego dramatu i – szerzej – literatury, już gdzieś

na przełomie XIX i XX wieku utraciła, jak się zdaje, żywy kontakt z publicznością (podczas gdy *Panna bez posagu* i inne sztuki ją zachowały) do tego stopnia, że w sposób nieunikniony stała się historią o „mrocznej przeszłości”. Jej szczególnie, oczywiście jeśli się w nie wczuć, sprawiają jednak, że zaczynamy współczuć ciemniejszej Katierinie i oburzać się na tyranię „ciemnogrodu” – jak krytyk i wolnomysliciel Mikołaj Dobrolubow nazwał środowisko przedstawione w sztuce – a może nawet zaczynamy znajdować paralele z otaczającą nas codziennością, ale specyficzne sytuacje ukazane w sztuce, które mają obrazować te zjawiska, wydają się przesadzone do granic parodii, co z kolei grozi obróceniem się przeprowadzonych paraleli w ich przeciwieństwo. Będziemy współczuć nieszczęsnej Katierinie, która żyła ponad sto lat temu, tylko jako postaci historycznej, zamiast dostrzec, że tyrania patriarchy jest żywa i ma się dobrze także w dzisiejszych czasach.

Ten problem Jewgienij Marcelli rozwiązał całkiem prosto. „Przesada” – w postaci umownie przyjętej przez nas niemożności legalnego wyrwania się przez Katierinę z domu męża, w postaci teściowej powołującej się na zwyczaj historycznego padania na podłogę i szlochów, gdy mąż wyjeżdża itd. – jest tu po prostu kolejnym przejawem konwencji teatralnej. Zgodnie z tą samą konwencją nieszczęsny kochanek Katieriny, Borys, zawsze ma zakrwawione koszulę i spodnie (bo w domu bije go wuj), co nie przeszkadza optymiście Kuliginowi nakłonić go do spaceru po nowo zbudowanym bulwarze nadwożańskim. Pod koniec spektaklu Borys będzie jeszcze bardziej zakrwawiony, dołączy do niego tak samo wyglądająca Katierina – co stworzy obraz patetyczny (podobnie jak patetyczne były ich kojące ból pocałunki), a zarazem bardzo w stylu Grand Guignol. A gdy pobita Katierina będzie przedzierać się z widowni ku scenie wzdłuż ciągu bocznych łóż, prosząc widzów z parteru, by ktoś podał jej rękę – teatralność sytuacji zostanie do końca obnażona.

Czas akcji przedstawienia okazuje się zawieszony pomiędzy przeszłością „ciemnogrodu” a dniem dzisiejszym, co raz po raz zmusza publiczność do zastanowienia się, czy to tylko przesada, czy też rzeczywiście żyjemy już w świecie/światku swoim („naszym”), otoczonym niezrozumiałym antyświatem („ich”). „Nasze prawo sprawiedliwe, a ich – niesprawiedliwe; co według naszego prawa tak, to u nich całkiem odwrotnie”. Tak pawi Fieklusza (Anna Galinowa), nazwana w sztuce „pielgrzymem”, ale tutaj jest ona raczej błogosławionym błaznem, wystrojona jak wyszywana „baba” sadzana na samowar, ogromna, wiecznie uśmiechnięta i ciekawie przysłuchująca się każdej rozmowie. Istna kumoszka-plotkara. Pod koniec spektaklu zwróci się ona ze swoim kazaniem o innych krajach wprost do publiczności, dystansując swojego konkurenta – Kuligina (Dmitrij Żurawlew), który przedstawia widzom utopijne projekty „powszechnego błogostanu”.

Jednak pytanie „przesada czy nie?” pojawia się – choć i tak pozostaje bez odpowiedzi – przede wszystkim w odniesieniu do głównych bohaterów, powiązanych między sobą relacjami tak egzaltowanymi, jak tylko egzaltowane mogą być przy

naprawdę silnej presji zewnętrznej. Tymczasem w sztuce nie ma odniesienia nawet do niepisanej „prawa domowego” (*domostroj* – tym terminem operowała współczesna Ostrowskiemu krytyka, odnosząc się do XVI-wiecznego zbioru zasad opresyjnego wobec kobiet); głupota starców, przez którą cierpią Katierina, Tichon i Borys, nie opiera się na wymaganiach przeszłości (choć może i opiera się na jej tradycjach) – ta głupota jest czysto indywidualna. Co zatem trzyma tych troje przy ich oprawcach?

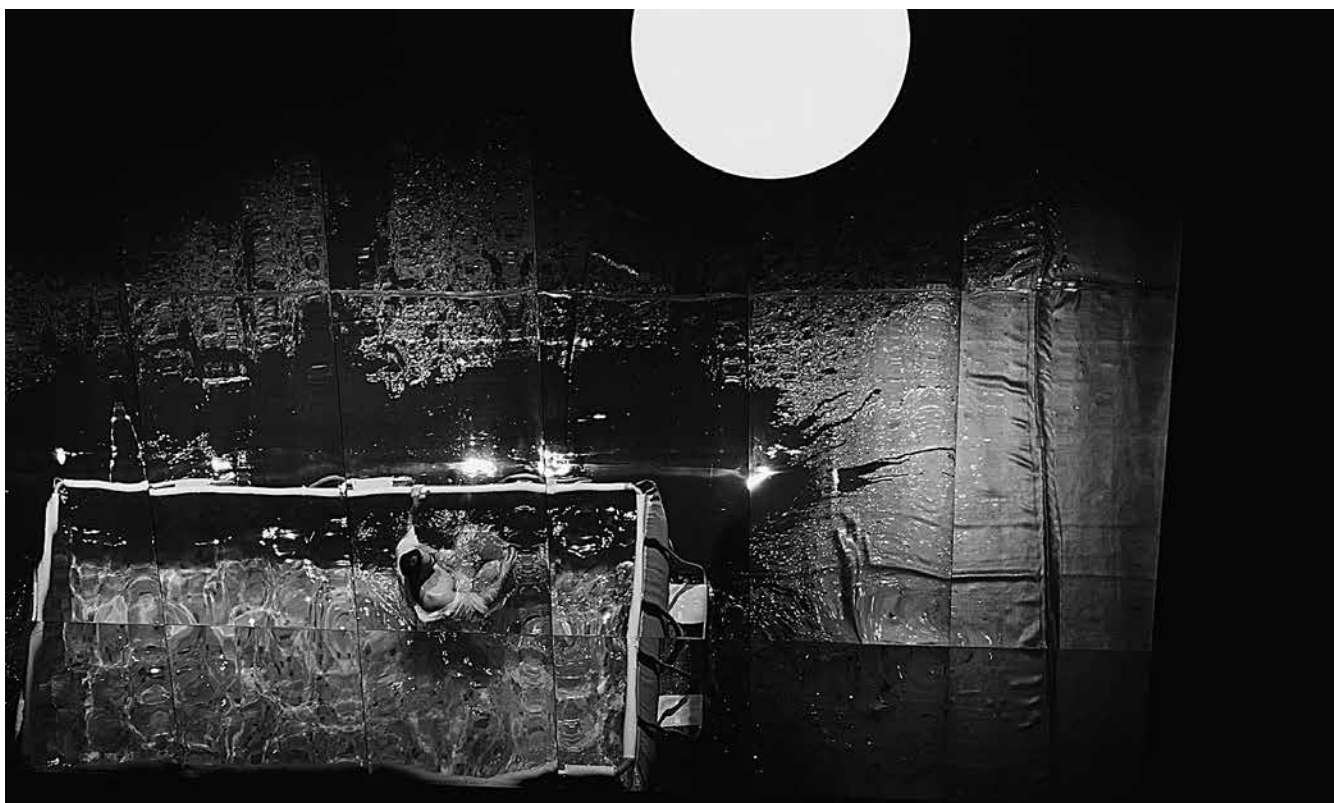
Nie zostanie to do końca wyjaśnione, więc tajemnicze pytanie Katieriny: „Dokąd teraz?” pozostaje w zawieszeniu. Ekonomiczna dźwignia jest wprawdzie brana w rachubę, ale opatrzona ironicznym komentarzem. Kiedy na przykład Borys, nie otrzymawszy od swojego wuja należnych mu pieniędzy, pozwala się w dodatku zesłać do odległej „Tiachty, do Chińczyków” i powtarza Kuliginowi opowieść o swojej odpowiedzialności wobec małoletniej siostry – brzmi to już parodystycznie i nieprawdopodobnie. Spektakl nie akcentuje motywu odpowiedzialności Borysa za uwiedzioną Katierinę; koniec końców jej samobójstwa też w nim nie będzie. Choć na samym początku na scenie widzimy ogromny basen, Katierina (Julia Peresild) w finale się w nim nie utopi, za to będzie biegać po scenie, próbując wlecieć... W tym szalonym biegu jest, być może, coś autodestrukcyjnego, ale zarazem jest w nim coś wyzwalającego i radosnego. Katierina uwolniona od wszystkich bzdur, które oplątywały jej życie, w tym od Borysa z końskimi kłapkami na oczach, potulnie płynącego zgodnie z nurtem nieszczęść zgotowanych mu przez los.

Winny czy niewinny Borys, winny czy niewinny Tichon (żeby nie było wątpliwości, że obaj są siebie warci, gra ich ten sam aktor, Paweł Czarnew) – w pułapkę beznadziejnej miłości Katierinę zwabiło coś innego. W uśmiechu tej kobiety stojącej na pierwszym planie we frontalnym *mise en scene*

w pierwszym wejściu rodziny Kabanowych (frontalne układy sceniczne w ogóle przeważają), gdy za jej plecami rozgrywa się tragikomedialna niepohamowanego matczyego egoizmu, czyniącego z niej wroga całej rodziny, jest coś masochistycznego. Jak Gombrowiczowska Iwona, swoją ostentacyjną biernością rozpala obie strony: z jednej Kabanichę (Anastazja Swietłow), która ją demonizuje, z drugiej Tichona, który zaczyna ją nadmiernie idealizować. Jednak w przeciwieństwie do Iwony, Katierina nie jest aż tak obojętna; i być może ta jej bierność to tylko wytrawna gra. Gra o przeżycie? Do pewnego momentu wydaje się, że tak właśnie jest – Katierinie wtórują służący, na trzecim planie ustawiają się tak samo frontalnie, są mniej wymusztrowani, ale i oni przyjmują strategię: byle tylko wytrzymać. Ale już komuś drga policzek, ktoś parska, ktoś na sekundę zgina się w spazmie śmiechu, natychmiast jednak się prostuje, przyjąwszy na powrót godny wygląd... Katierina na pierwszym planie zaledwie uśmiecha się lewym kącikiem ust. W końcu przemówi... Nie wytrzymała potoku oszczerstw? Nie, nie widać nawet śladu takiego przełamania. Nie przewidziała, że jej niewinne usprawiedliwienia wzbudzą nowy wybuch wulkanu? Nie jest aż tak naiwna. Chciała zabawić tych z trzeciego planu, stojących za jej plecami? Możliwe. A może chciała tym dziwnym sposobem sama się „zabawić”, wypróbować, jak głęboko może sięgnąć ta otchłań poniżenia? Na to wygląda!

W spektaklu Marcellego to wyjście bohaterów na proscenium, ten publiczny performans upokorzenia i autodestrukcji przypomina sytuację „skandali”, w serii których Bachtin widział jeden z kluczy do struktury prozy Dostojewskiego¹.

Podczas pożegnania Borysa Katierina – idąc za radą Kabanichy, by paść mu do nóg, gdy Tichon już histerycznie krzyczy do niej: „Nie trzeba, Katiu!” – demonstracyjnie przeciska się pod stołem, nie po prostu padając do nóg, ale z traskiem rozbijając sobie głowę, jak gdyby błazeńsko karząc



samą siebie za to, że wciąż jeszcze uczestniczy w tej komedii. Kabanicha popada w przesadę w swojej żądzy upokarzania, zaś Katierina – w swojej autodestrukcyjnej melancholii. Uwikłanie Katieriny w rodzinny dramat staje się coraz bardziej zagadkowe.

Cała akcja rozgrywa się w absolutnie otwartej przestrzeni. Gdzieś daleko, w obnażonej ceglanej ścianie teatru są drzwi, które oznaczają wejście do domu (a to Kabanichy, a to Dikoja). Przestrzeń między tym tajemniczym „domem” a proscenium spowija ciemność, która wywołuje skojarzenia z wychodzącym na rzekę ogrodem, gdzie można schronić się latem przed upałem i zaduchem domu. Ogród ten staje się także zarówno publicznym placem, jak i wspomnianym bulwarem. Na ten „plac” wychodzi kajać się Dikoj (Witalij Kiszczenko), całkiem po dostojewsku zdruzgotany, bo nie potrafi nie zwymyślać człowieka, który przyszedł do niego po dług. Ale na tym samym miejscu Kudriasz skrzętnie ułoży materac, poduszkę i kołdrę, chcąc komfortowo odbyć schadzkę z siostrą Tichona, Warwarą (Julia Chłynina). Dziewczyna wbiegnie tu w samej bieliźnie i wskoczy na materac jak na piernat przytulnej sypialni. Tymczasem tu ciągle jeszcze będzie przechadzać się Borys w swojej zakrwawionej bieliźnie, pragnąc rozmówić się z Kudriaszem na temat rysujących się przed nim perspektyw... To, co intymne, zostaje przeniesione na publiczny „plac” i Katierina wbiega tu, by publicznie urządzić skandal uwodzicielowi, rzucić się na niego z pięściami i z krzykiem: „Idź precz!” (dla porównania: Ostrowski nakazywał wymawiać

te repliki „nie podnosząc oczu”). Gwałtowność tak burzliwie rozpoczętego miłosnego starcia przeżywamy, oglądając osłupienie jego świadków: Warwary, Kudriasza i Kuligina. Zastygli w świętym przerażeniu wobec przelatującego obok nich bachicznego wichru, zwróceni tam, dokąd ten wicher odleciał – za kulisy. Niczego podobnego wcześniej nie widzieli. To już nie jakaś błaha intryżka: przed nimi groźna wizja nieubłaganych konsekwencji.

Katierina kończy tę scenę w wodzie, a następną – scenę rozpoznania – zaczyna mokra. „Rozpoznania” dokonuje już samo jej ciało – wystawiona na tortury Katierina w pomiętej, mokrej nocnej koszuli pod narzuconym płaszczem, zaczyna się w końcu maniakalnie drapać – po nogach, rękach, brzuchu...

Jeden z recenzentów zauważył, że takiego Borysa Katierina mogła po prostu wyśnić – co wyjaśniałoby fakt „podwójności” Borysa i Tichona. Przedstawienie Marcellego balansuje na krawędzi rozpoznawalności tego, co realne, a tego, co fantazmatyczne. Katierina wydaje się niekiedy zbyt ironiczna, zbyt melancholijna, żeby podjąć realny bunt – bunt, który w gruncie rzeczy i tak do niczego nie doprowadzi. Ten bunt możliwy jest w wyobraźni – albo w teatrze, gdzie w jednym miejscu po błazeńsku zeszyli się publiczny plac i sypialnia, gdzie rozegrała się historia z przebraniem (Borys w zakrwawionej bieliźnie był i równy, i nierówny Tichonowi w jego klasycznym teatralnym garniturze), gdzie artyści na kanwie znanej fabuły odegrali swoje improwizacje, opatrując je gagami, piosenkami i adresowaną do publiczności konferansjerką.



Łarisa tańczy...

Gdyby nie sytuacja polityczna, z powodu której Alvis Hermanis znalazł się na „czarnej liście” kremlowskich władz, to kto wie, może i drugie przedstawienie według Ostrowskiego udałooby mi się zobaczyć w Moskwie, a nie w Wiedniu. Przecież właśnie w Teatrze Narodów Hermanis wystawił *Opowiadania Szukszyna* – wtedy jeszcze nic nie zwiastowało, że ta współpraca zostanie przerwana. Z Burgtheater reżyser ma związki znacznie trwalsze. Tu, na przykład, jeszcze niedawno można było zobaczyć austriacki wariant jego *Rewizora*. W ryskiej inscenizacji z 2002 roku reżyser, jak pamiętamy, okrutnie pastwił się nad kobiecymi ciałami zaludniającymi ubogi Sojuz, opisowi którego ten *Rewizor* był poświęcony. Wszystkie te ciała okutane warstwami odzieży wydawały się zbyt pulchne, rozrośnięte, a jednocześnie jakoś martwe.

Wydaje się, że w tej *Pannie bez posagu* miejsce tych wielowarstwowych ubiorów zajęły... bokobrody (u męskiej części obsady, rozumie się), wywołujące wrażenie stagnacji, przerostu, ale zarazem czegoś niezupełnie żywego. Kudły niestrzyżonych bokobrodów sterczą wzdłuż nadętych policzków starców – a w ich szeregu jest nie tylko Mokij Parmenowicz Knurow, który w finale Łarise „wygra” (i zaczerwieni się aż po same te szpakowate bokobrody – godna podziwu kreacja Petera Simonischeka), ale i dwóch wyrazistych służących – swoisty „chór starców” tego spektaklu (Hermann Scheidleder i Hans Dieter Knebel). Gęste czarne kędziory wiją się na twarzy Wasyla, wynagradzając przersedzające się owłosienie

na głowie. Brakuje mu zresztą nie tylko czupryny, ale także jednego oka (z czasem czarna opaska na oku stanie się symbolem infernalności tej postaci, jej diabelskiej przenikliwości: Wasyl Daniłowicz w wykonaniu Martina Reinkego okazuje się sarkastycznym intelektualistą). Bokobrody Paratowa (Nicholas Ofczarek) przeciwnie – dopełniają jego bujną grzywę „lwa salonowego”. Bokobrody Robinsona (Fabian Krüger) – natury subtelnej, energicznej i twórczej – są *à la* Puszkina, Karandyszew (Michael Maertens) wydaje się upodobniony do Hipolita Matwiejewicza (Kisy) Worobianinowa, bohatera *Dwunastu krzeseł* Ilfa i Pietrowa...

Jest ich jeszcze wiele na scenie: łysin pokrytych cienkimi włoskami i bujnych bokobrodów albo przynajmniej bród i wąsów. I oczywiście wiele jednakowych czarnych garniturów, na tle których będzie odznaczać się florystyczny obłęd strojów Łarisy (Marie-Luise Stockinger), uszytych albo z kolorowych szali, albo z zasłon, i uzupełnionych wysokimi kokosznikami z kokardkami, kwiatami, a nawet jagodami.

W pierwszej scenie spektaklu w jednej z tych sukienek Łarisa, tym razem w złotym nakryciu głowy, wykonuje przed gośćmi, którzy przybyli na jej urodziny, w dziwnym półśnie taniec polegający głównie na lekkich załamaniach rąk i niemal niezauważalnym kołysaniu ciała. Powieki przymknięte – w tym tańcu nie ma nic wyzywającego, jest raczej bezwiedny, jakby Łarisa po prostu nie umiała tańczyć, tylko wyrażała mglistą i nieokreśloną tęsknotę, która jej w duszy gra...



(choreografkę Ałę Sigalową trzeba uznać za jednego z głównych sprzymierzeńców reżysera w tym spektaklu).

Czyżby właśnie to matka Łarisy wystawiała na pokaz? Ale przecież charakter zgromadzeń i opłaty, które się pobiera w domu wdowy Ogudałowej, nie pozostawiają wątpliwości: mężczyźni przychodzą tu jako klienci swobodnego domu schadzki. Łarisa jest tu „obiektem” (słynne finałowe „Ja – rzecz” brzmi po niemiecku: „Ich bin ein Objekt”, chociaż możliwe byłoby i inne tłumaczenie), a ci panowie z bokobrodami – to podmioty pożądania. Ale podmioty bardzo specyficzne – i Hermanis jednoznacznie daje do zrozumienia, że przy wszystkich zewnętrznych podobieństwach do burdelu, dom Ogudałowej, jeśli nawet jest burdelem, to bardzo szczególnym. Scena obrotowa otwiera kolejne pokoje tego domu, mieszczące całą tę różnorodność mężczyzn (niektórzy już zasnęli, skłoniwszy głowę na ramię sąsiada, rozsiadłszy się na tapczaniku, fotelach, krzesłach obok łóżka, a nawet i bezpośrednio na łóżku) i staje się jasne, że tutaj nie dzieje się absolutnie nic, poza obserwowaniem tej drzemającej kobiecości.

Obrotowa scena ujawnia jednak jeszcze inną przestrzeń, gdzie samotnie, na tle poprzecieranych „orientalnych” dywanów, nadal tańczy Łarisa – już tylko dla siebie, pochylając się w rozpacz, próbując wypłatać się z tego jakby żałobnego woalu... Jak motyl, który nie może się uwolnić ze swojego kokonu? Jak ptak schwytany w sidła? Ten obraz jeszcze nie raz powróci w przedstawieniu.

Łarisa rozdwa się tu: na „lalkę” wypowiadając banały albo mrugającą i trzepoczącą rękami na widok Paratowa, jakby szmacianą „babę” na samowar (nawet niektóre jej suknie są uszyte z kawałków jaskrawych tkanin) – i na ucieleśnione w tańcu bezsłowne przeczucie, udrękę ciała łamiącego się w swej męczącej niemocie. Łarisa pozbawiona jest mowy, za pomocą której mogłaby wyrazić swoje pragnienie; pozbawiona tego, co przekształciłoby ją z przedmiotu w podmiot. Taniec jest wszystkim, co jej pozostaje. Dalekim prototypem Łarysy tańczącej są niewątpliwie tańczące chłopki Maljawina – kolorystyka jej kostiumów inspirowana jest oczywiście tymi obrazami. Ale tu nie ma „śmiechu”, nie ma „wichru” (tak były zatytułowane niektóre z płócien artysty); dionizyjski potencjał został tu zmarnowany, stłumiony i przebija się tylko chorobliwie w niemal histerycznych spazmach innego tańca, jaki Łarisa wykonuje w swojej odosobnionej, obwieszanej czerwonymi dywanami przestrzeni.

Maljawin jest chyba jedynym z panteonu rosyjskich malarzy, który nie został przedstawiony w postaci kopii w rameczce na kolorowej tapecie domu Ogudałowej. A przecież są tu i portrety, i widoki, i miejskie pejzaże, kwiaty malowane olejem i kwiaty zasuszone, fotografie słynnych osobistości i miniaturki z portretami krewnych... Są tu wszyscy – od Wenecjanowa po Somowa, od Puszkina po Błoka... Wzniosły świat kultury symbolizujący pewne dążenia, ideały, do których Łarisa w pewnej chwili tęsknie przylgnie, przepadając do ściany, gdy Karandyszew po raz kolejny wygłasza jakieś niestosowne bzdury. Te obrazy na scenie wskazują też na książki, których Łarisa już nigdy nie przeczyta,

na przedstawienia ze słynnymi aktorami, których nigdy nie zobaczy, na zagraniczne miasta, których już nigdy nie odwiedzi! Wszystkiego tego, oczywiście, nie było w życiu Łarysy i przedtem, ale Karandyszew zabija nawet samo marzenie.

Może jednak Łarisa jeszcze bardziej powinna lamentować nad utratą „śmiechu” i „wichru” Maljawina, których nie dopuszczono do ołtarza szanowanej, kulturalnej przyzwoitości. Ale ona chyba nawet o nich nie wie. Jej dramat, być może, wynika nie z faktu, że rodzina Ogudałowów „nie dociąga” do tak zwanej „wysokiej” miejskiej kultury, ale z samej tej miejskiej kultury, która niszczy impulsy życiowe, wtlaczając je w „stosowne ramy”...

Jest w tej Łarisie jeszcze coś z onirycznego teatru *nō*, z graficznego przełamania jego bohaterów, nawet w kokardach jej sukni jest coś z kimona... Zwłaszcza kiedy Łarisa, poważnie myśląc o ucieczce z domu Karandyszewa, pojawia się szczelnie okutana w niezliczone szale. W tym dziwnym stroju zatańczy swój sekretny taniec. Zamiast oczekiwanego w tym miejscu „wylania duszy” – mamy performans ciała spowitego w ogromny kokon. Kiedy Paratow wreszcie rozpakuje ten kokon, zniszczy piękno, pozostaną tylko szale leżące na podłodze. Ogudałowa je pozbiera – to wszystko, co jej teraz zostało z córki.

Łarisa, kierując się sercem, doświadcza drugich narodzin. A w rękach matki pozostaje puste zawiniątko, w którym „jeszcze wczoraj” leżało niemowlę. Dörte Lyssewski, która wcześniej grała genialnie Ogudałową w manierze komediowo-farsowej, teraz staje się naprawdę tragiczna, gdy w rozkojarzeniu, bezwiednie pochyla się ku szmatom, pytana przez Karandyszewa: „Proszę mi powiedzieć, gdzie jest pani córka?”.

Po szalonym tańcu wśród dywanów i klaszczących mężczyzn z bokobrodami (otóż i „wicher”!) widzimy, jak nowo narodzona budzi się, cała w bieli, czując się panią życia. Jakże odmienna tutaj jest ta scena od sposobu, w jaki gra się ją zazwyczaj! Tu jest śmiech, pewność siebie, co więcej – odnajdowanie siebie w cudownej miłosnej grze... w grze na równych prawach. Co do tego ostatniego Łarysa, jak wiemy, okrutnie się myli. Drugie narodziny okazują się dla niej narodzinami ku śmierci – finałowy monolog wygłasza w sukni ślubnej, zamotana teraz w welon jak w pajęczą sieć. Ten monolog mógłby być o tym, dlaczego ludzie nie latają. Ale wypowiada go wyczerpany ptak, schwytany w sidła. ■

Tłumaczenie: Małgorzata Jabłońska

¹ W *Problemach poetyki Dostojewskiego* Bachtin wiąże „skandale” z gatunkiem satyry menippejskiej, jak najbardziej bliskim pisarzowi, i wskazuje na „karnawałowy plac” jako odwieczne miejsce, gdzie takie „skandale” się rozgrywają, nawet jeśli konkretnym miejscem akcji jest przestrzeń formalnie zamknięta i intymna: „Wewnętrznej przestrzeni domu, pokojów, dalekiej od swoich granic, czyli od progu, Dostojewski prawie nigdy nie używa, oprócz, oczywiście, scen skandali i dyskredytacji, kiedy wewnętrzna przestrzeń (salonu albo sali) staje się zamiennikiem placu”.

ALEKSANDRA SPILKOWSKA

CZEGO NIE ZOBACZYCIE W TELEWIZJI

Aleksandra Spilkowska – absolwentka wiedzy o teatrze UJ, studentka filologii romańskiej. Obecnie częściej zajmuje się tłumaczeniami niż teatrem. Od 2010 do 2016 roku stała współpracowniczką Internetowego Magazynu „Teatralia”, w latach 2012-2016 pełniła funkcję zastępczyni redaktorki działu krakowskiego.

Międzynarodowy Festiwal Divadelná Nitra,
28 września – 3 października 2018

Tegoroczny festiwal Divadelná Nitra odbywał się pod honorowym patronatem przedrostka „re-” w najróżniejszych kombinacjach: rekonstrukcja, reminiscencje, rewolucja, reprezentacja, retrospekcja, ale i recykling, nie tylko zresztą teatralny. Taka idea festiwalu ma, oczywiście, niezaprzeczalną zaletę – pozwala zebrać pod jednym znakiem przedstawienia o różnych estetykach, poruszających nieprzystające do siebie tematy. Na tym śmietniku idei wyjątkowo interesujące okazały się propozy-

teatralnymi”, bo w swojej formie sprzeciwiają się teatralnej reprezentacji. *Sand in the Eyes* to właściwie wykład performatywny. Mroué, sam na scenie, wychodząc od mniej lub bardziej sfikcjonalizowanych wydarzeń z własnej biografii, przedstawia właściwie regularny wykład, dotyczący dostępnych w internecie i pokazywanych w mediach obrazów zabijania. Nagrany przez ISIS film z egzekucji więźnia przeciwstawiony jest obrazowi z kamery drona, za pomocą którego amerykańscy żołnierze ostrzeliwują – no właśnie: co? A może raczej: kogo? Na ekranie z transmisją z drona ludzie zamieniają się w maleńkie humanoidalne figurki, odróżnialne od otaczającej ich przestrzeni wyłącznie dzięki różnicy w temperaturze. Z kolei w *33 RPM and a Few Seconds* na scenie nie ma już nikogo, bo narrację przejmują komentarze i filmy udostępniane na facebookowej ścianie fikcyjnego bohatera instalacji, libańskiego aktywisty lewicowego Diyaa Yamouta. Nieodebranych wiadomości przybywa, w miarę jak coraz więcej osób dowiaduje się o (rzekomej?) samobójczej śmierci Yamouta. Wydarzenie odbija się szerokim echem, poczynając od najbliższych przyjaciół, a kończąc na lokalnej telewizji, która emituje materiał dotyczący rzekomo rosnącej fali naśladowców.

Zrywając z klasyczną formą teatralną, w której akcja i wszelkie zawarte w niej wydarzenia ujęte są w ramę



cje odnoszące się do reprezentacji, rozumianej na co najmniej dwa sposoby: jako reprezentacja otaczającego nas świata i indywidualnych doświadczeń przez media i social media oraz coraz wyraźniej widoczny kryzys reprezentacji w teatrze.

Oba te aspekty stanowią trzon dwóch pokazanych na festiwalu spektakli (jeśli można jeszcze tak je nazwać) w reżyserii Rabiha Mroué: *Sand in the Eyes* oraz przygotowanego wspólnie z Liną Saneh *33 RPM and a Few Seconds*. Trudno jednoznacznie nazwać oba projekty „przedstawieniami



„teatralności”, a więc fikcji, twórcy aktywują specyficzne napięcie między zmyśleniem i faktem, rzeczywistością i jej zniekształconym medialnym odbiciem. To napięcie jest osią dramaturgiczną obu przedstawień, pozbawionych właściwie akcji w klasycznym rozumieniu tego pojęcia. Trudno też uznać temat manipulacji mediami przez rządy różnych krajów (tu: USA i Libanu) za wyjątkowo odkrywczy czy świeży. Tym, banalnym właściwie, przemysleniom udaje się jednak nadać performatywną moc poprzez umiejętną grę

z przyzwyczajeniami i oczekiwaniami widzów. Szczególnie widać to w quasi-wykładzie zaprezentowanym w *Sand in the Eyes*. Autentyczne ujęcia służą w nim jako kanwa do najdziwniejszych opowieści. Weźmy na przykład *Królestwo niebieskie* Ridleya Scotta. Mroué w *Sand in the Eyes* utrzymuje, że brał udział w castingu do roli Saladyna, o czym świadczyło pokazywane widzom nagranie z castingu „przeprowadzonego w domu ze względu na odległość dzielącą Liban i USA”. Absurdalność sytuacji, w której na oko dwudziestokilkuletni aktor z nagrania miałby grać w hollywoodzkim hicie nieprzystającą do niego w żaden sposób postać, podkreślają fragmenty filmu Scotta, na których artysta wskazuje na siebie (jak twierdzi, zamiast Saladyna, którego zagrał, niestety, Ghassan Massoud, zaproponowano mu rolę statysty): niewyraźną postać, wykrzykującą (podobno) *Allahu Akbar* w scenie ataku na Jerozolimę. „Jak to się stało, że znalazłem się tutaj?” – pyta sam siebie Mroué, replikując w swoim zabawnym opowiadaniu o karierze w Hollywood większość strategii manipulacji obrazami, które następnie analizuje na filmach kręconych przez ISIS i rozpowszechnianych przez rząd USA. W przypadku reprezentacji aktu zabójstwa te niewinne kłamstwa odsłaniają jednak swoją ciemniejszą stronę.

Warta wspomnienia w tym kontekście jest również festiwalowa propozycja Tanii El Khoury *As Far As My Fingertips Take Me*, choć jego autorka przyjmuje zdecydowanie inną, niż Mroué, perspektywę. Jej opowieść – mimo że jest biografią jednego człowieka, wpisuje się w schematy medialnej i politycznej manipulacji. Artystka również zdecydowała się na odejście od klasycznej formy teatralnej, wybierając performans. Chyba wiele mówi o kondycji współczesnego teatru to, że najciekawsze w programie festiwalu teatralnego okazują się formy parateatralne.

Punktem wyjścia performansu El Khoury jest osobiste doświadczenie Basela Zaraa, syryjskiego uchodźcy mieszkającego obecnie w Szwecji. Każdy pokaz przeznaczony jest tylko dla jednej osoby, która nakłada słuchawki i jedną rękę wsuwa do otworu w ścianie. Zaraa wykonuje jej na przedramieniu tymczasowy, zmywalny „tatuaz”, przedstawiający łódź pełną uchodźców, od której pojedyncza linia prowadzi do jednego z palców uczestnika/uczestniczki. Wygląda to trochę jak dziwaczna dekoracja choinkowa, można też odnieść wrażenie, że to palce, jak operator marionetki, decydują o losie maleńkiej łodzi. Na przedramieniu pojawia się grupa ludzkich figur obciążonych tobołkami, niosących małe dzieci. Wszyscy zbiegają w jednym kierunku. Z początku nie wiemy jednak, co performer maluje na naszej dłoni. Pozostaje nam wysłuchać (nagranej wcześniej) muzycznej wersji historii Basela i jego siostr i ich przeprawy najczęściej chyba wybieraną przez uchodźców drogą do Europy – przez Morze Śródziemne.

Podobnie jak w *33 RPM...*, także w performansie El Khoury nie zobaczymy bezpośrednio żadnego z wykonawców. Jednak wrażenia, jakie wywołuje każde z tych dzieł, są diametralnie różne. Instalacja Rabiego Mrouhé skupia się na publicznych, nawiązywanych z dystansu, bez kontaktu „twarzą w twarz”, a więc ze swojej natury odciętych cielesnego doświadczenia,

interakcjach w mediach społecznościowych. Z kolei *As Far As My Fingertips Take Me* jest bardzo intymne, zwłaszcza ze względu na fizyczny aspekt tego doświadczenia. Fakt, że nie widzimy performerów, wymaga zaufania, a nawet podjęcia pewnego ryzyka. Wkładamy rękę do dziury w ścianie i nie widzimy, co artysta na niej rysuje ani jakich narzędzi używa. Dodatkowo przez piętnaście minut trwania performansu słuchamy niezwykle osobistej – choć powiązanej ściśle z polityką – historii ucieczki Zaraa i jego rodziny z Syrii. Głos przekazywany przez słuchawki również wydaje się bliższy, jakby performer szeptał nam swoją historię prosto do ucha. Dźwięki z zewnątrz, spoza wytworzonej przez artystów sytuacji, zostają zagłuszone. Odbiorcy są więc zmuszeni do skupienia uwagi na jednej rzeczy – odwrotnie niż w szybko zmieniającym się, przyjmującym wiele form przepływie informacji na facebookowej ścianie, czy nawet podczas wykładu performatywnego, podczas którego o wiele łatwiej jest odpłynąć myślami lub skupić uwagę na czymś nieprzewidzianym przez reżysera.

Najistotniejszym chyba elementem procesu, nie tylko tworzącym atmosferę intymności w trakcie performansu, ale również sprawiającym, że osobista historia człowieka, którego nie widzimy, staje się – choćby na chwilę – naszą osobistą historią, jest wspomniany już „tatuaz”. Staje się on nie tylko dodatkiem do opowieści, staje się sposobem na wciągnięcie odbiorców bezpośrednio w nienazwaną wprost, ale obecną we wspomnieniach Basela Zaraa sieć politycznych, ekonomicznych i narodowo-tożsamościowych zależności. Rysunek przypomina o sobie, dopóki nie zdecydujemy się go zmyć, co też nie jest pozbawione konsekwencji. Zmywając rysunek, symbolicznie pozbywamy się niewygodnej historii. Pozostawiając go, jesteśmy zmuszeni wciąż i wciąż przyglądać się, jak wypełniona po brzegi łódka kołysze się niebezpiecznie, przyczepiona do naszego własnego palca. Zostawiając swój znak na skórze europejskich odbiorców, artyści wywołują też poczucie winy, przedłużają uwagę, jaką poświęcamy historii rodziny Zaraa (a co za tym idzie – wszystkich uchodźców, których losy są często bardzo podobne do historii sączącej się ze słuchawek), i zmuszają do działania, a przynajmniej jakiegoś odniesienia się do tego, co w czasie trwania performansu usłyszeliśmy i czego doświadczyliśmy.

W finale *33 RPM and a Few Seconds* wybrzmiewa, nieco już przykurzony, hit Gila Scotta-Herona *The Revolution Will Not Be Televised* – i trudno nie zgodzić się z jego dosyć prostym przesłaniem. Rewolucja nie odbędzie się też na Facebooku, i to – może naiwne – wrażenie, że istotne zmiany wywołuje właśnie bezpośredni kontakt, i siła indywidualnej opowieści, które można wynieść ze spotkania z Basalem Zaraa w *As Far As My Fingertips Take Me* wywołują uczucie, że nie wszystko jeszcze stracone: nie tylko w teatrze, ale i na świecie. ■

JAN KAROW

MIĘDZY KOSZMAREM KOBIECOŚCI A MARZENIEM O BLISKOŚCI

Jan Karow – absolwent kulturoznawstwa UMK w Toruniu, student wiedzy o teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej. Uczestnik V edycji warsztatów krytyki teatralnej „Didaskaliów”.

Theater Freiburg

William Szekspir

SEN NOCY LETNIEJ

reżyseria: Ewelina Marciniak, dramaturgia: Magda Kupryjanowicz i Michael Billenkamp, scenografia, kostiumy i światła: Katarzyna Borkowska, muzyka: Jan Duszyński, choreografia: Izabela Chlewińska, premiera: 6 stycznia 2018, pokaz 27 lipca 2018 w Teatrze Wybrzeże w ramach XXII Festiwalu Szekspirowskiego w Gdańsku

W *Śnie nocy letniej*, korzystając z obecnej w dramacie konwencji teatru w teatrze, Ewelina Marciniak zdaje się z lekkim przy-mrużeniem oka czynić tematem skuteczność własnej twórczości. Wątpliwości, które prześladowały amatorów przygotowujących wystawienie *Krótko ciągnącej się rzeczy o Piramie i jego Tyzbe, tragedii do śmiechu*, miały w sobie posmak autorefleksji reżyserki – ile przenosi się ze sceny na widownię?

Marciniak od zespołów aktorskich często wymagała przekroczeń. Dlatego drażniło mnie, kiedy ironicznie kompromitowała to, co udało się jej wcześniej wypracować. Tak było w *Księgach Jakubowych*, gdzie wypełniona gagami scena przechrzczenia frankistów uniemożliwiła poważne pytanie, które to przedstawienie mogłoby sprowokować. Podobnie niepotrzebne wydały mi się ataki na obrastający legendą spektakl Grzegorza Jarzyny sprzed ponad dwudziestu lat w udanym *Bziku. Ostatniej minucie*. Nagość, możliwie jak najbliższy kontakt z widzami, sceny improwizowane – wszystko to było także w spektaklu z Theater Freiburg. Jednakże w tym przypadku, dzięki zderzeniu perspektywy meta- z teatrem iluzyjnym, transgresywne próby zostały ujęte w nawias. Przydało to im lekkości i odebrało pretensjonalność. Dzięki inteligentnemu podążeniu za tym, co napisał Szekspir, przejścia między różnymi stopniami „prawdziwości” scenicznych działań były naturalnie wplecione w tkanę przedstawienia.

Stąd ironiczną uwagę „przecież jesteśmy głęboko w mimesis” można traktować jako jeden z kluczy do jego odczytania.

W opracowaniu dramaturgicznym Magdy Kupryjanowicz (wcześniej współpracującej z Marciniak przy *Portrecie damy i Księgach Jakubowych*) i Michaela Billenkampa (etatowego dramaturga teatru we Freiburgu) zachowano szkielet trzech planów *Snu...*: uciekające z dworu Tezeusza i Hipolity dwie pary kochanków, baśniowy świat Tytanii i Oberona oraz trupe ateńskich aktorów-rzemieślników. Jednocześnie wszystkie te plany zostały przetworzone. Oryginalnych kwestii pozostało niewiele – materiałem dla aktorów był głównie tekst napisany na potrzeby tej realizacji. Na pierwszy plan wysunięto postaci kobiece: Hermię (Rosa Thormeyer), Tytanię (Janna Horstmann) oraz Puka (Anja Schweitzer). Każda z nich rozbiła oniryczną wizję monologiem.

Przedstawienie rozpoczął tandetny casting. Kurtyna była opuszczona. Na proscenium wyszła nieco pobladła Schweitzer w prostej czarnej sukience. Ścisłała w rękach gruby plik kartek opatrzony napisem „Regie” [reżyser]. Była zaskoczona obecnością widzów i zakłopotana, że nie ma jeszcze gotowej żadnej sceny. Przyszła dopiero zebrać zespół. Z widowni poczęli wychodzić kolejni aktorzy, składający się na galerię



karykaturalnych typów. Ktoś okazał się za stary, ktoś inny za młody, kolejna osoba bez doświadczenia. Szekspir, w którego sztuce mieliby wystąpić, był dla nich autorem jednym z wielu. Nie przygotowali żadnych ról, mieli za to chęć do gry.

Pełna widownia nie pozostawiała reżyserce Puk wyjścia. Kurtyna wzniosła się, odsłaniając scenografię Katarzyny Borkowskiej.

W półmroku nie wszystkie jej elementy były od razu wyraźnie widoczne. Z tyłu zwisało ze sznurowni kilkanaście bloków z czarnej folii, podłóżę pokrywała cienka warstwa wody. W takich ciemnościach przeprowadzono test kobiecości Hermii. Stopniowo osaczali ją Tezeusz (Henry Meyer), Egeusz (Michael Schmitter), Lizander (Dominik Paul Weber) i Demetriusz (Thieß Brammer). Ona w białej sukni, oni w eleganckich garniturach. Nieposłuszeństwo wobec ojca – niezgoda na ślub z jego faworytem – było pretekstem do opresyjnej kontroli. Tezeusz dotykał Hermii, zaglądał do ust, kładł się między jej nogami. Wypytywał o krwawienie. Pobrał próbkę włosów łonowych, by sprawdzić ich zapach i smak. Powolnemu uprzedmiotowieniu przyglądała się zazdrosna Helena (Laura Angelina Palacios). Jej deklaracja wobec Demetriusza: „Jestem przy tobie jak spaniel z przysłowia: / im więcej łoisz, tym więcej się łąsi. / Traktuj mnie choćby jak psa: bij, odtrącaj, / Zaniedbuj, samą zostawiaj” (w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka) nie miała w sobie nic z komedii. W takiej sytuacji nie dziwiło, że Hermia przystała na propozycję Lizandra i postanowiła uciec.

Ich wspólna scena, w której początkowo prosiła, żeby spali osobno, by następnie przyjąć go do siebie, była pełna erotyki. Nadzy, ściśnięci razem w wyściełanej poduszkami morskiej muszli, Hermia i Lizander oddawali się pieścizotom, a ich ciała coraz obficie pokrywały się owocami, którymi się bawili. Nie było w tym nic zdrożnego (ani tym bardziej pornograficznego). Nie było też ostentacyjnej namiętności. Wyłącznie sensualna, uwodząca zmysłowość.

Lecz było to jedynie kilka chwil przyjemności dla Hermii. Pozostawiona na scenie sama, wpadła w wir emocji. W długim, wygłoszonym na proscenium monologu śmiała się, była przerażona, chwilami groźna. Opuszczona przez ukochanego, okazała się kłębkim nerwów. Miłość albo śmierć – to była jej jedyna alternatywa. Przed utratą chęci do życia uchroniło ją pojawienie się Tytanii.

Reflektory rozświetliły rozwieszony horyzont, przedstawiający tło *Narodzin Wenus* Sandra Botticellego, zaś odpowiednio ustawione muszle, do tej pory przesuwane po scenie niczym ekstrawaganckie meble, przeistoczyły się w jego przestrzenne dopełnienie. W jednej z nich stała wystylizowana na boginię z obrazu królowa elfów, skrywająca swoją nagość złocistą peruką. Kompozycję uzupełnili Oberon jako czarnoskrzydły Zefir obejmujący Puka oraz Helena – gotowa okryć płaszczem nowo narodzone bóstwo.

Tytania/Wenus Joanny Horstmann to postać zawieszona pomiędzy mitologiczną boginią a tą wyjętą wprost z obrazu. Z jednej strony ironizowała na temat nieproporcjonalnie długiej szyi, która jednak pozwoliła jej stać się kanonem kobiecej urody, z drugiej – wiedziała, że miłość i piękno, których jest opiekunką, są dostępne dopiero wtedy, gdy przekroczy się powierzchnię obrazu. Sam wizerunek to zaledwie skraj wyobraźni. Jednak nawet taka bogini nie mogłaby zaistnieć,

gdyby nie Zefir. O hierarchii płci przypomniał jej Oberon. To dzięki jego podmuchom wiatru dotarła bezpiecznie do brzegu.

Niezależnie od tego, czy zobaczyło się w tej parze mityczne bóstwa, czy władcze elfy ze *Snu...*, ich świat był pozbawiony magii. Zamiast czaru eliksirem z soku kwiatu, który Szekspir nazwał *love-in-idleness*, był agresywny pocałunek, który Puk wymuszał na swoich ofiarach. Przyczyną rywalizacji Lizandra i Demetriusza było nie uczucie, a sztucznie wywołane pożądanie. Dlatego walc zapowiadający trzy wesela, tańczony już bez tła obrazu Botticellego, brzmiał ponuro.

Mógł to być mocny finał. Jednak Marciniak zdecydowała się na przerwę i bardzo krótką drugą część, ograniczoną do teatrzyku na cześć siedzących w loży Tezeusza i Hipolity, który niezdarne odstawili zwerbowani na początku aktorzy. Wynikało to zapewne z chęci spięcia przedstawienia klamrą. Choć można też pomyśleć, że chodziło tylko o to, żeby już na pustej scenie, schodząc z niej niespiesznie, Mikołaj Podszewka (Lukas Hupfeld) mógł zaśpiewać *a cappella* piosenkę *Mother Johna Lennona* ze słowami: „So I, I just got to tell you: goodbye”. Tak czy inaczej, wydaje się, że można było z tego zrezygnować i trzygodzinne przedstawienie nie straciłoby nic bez tego domykającego wątku.

Poza *Narodzinami Wenus* Marciniak zacytowała jeszcze film. Przemieniony przez Puka Podszewka pojawił się na scenie nie jako osioł, ale jako futrzany stwór z *Toni Erdmann*. Nie doszukiwałem się jednak w tym intertekstualnych niuansów. Opowiedziana przez Maren Ade historia pracującej w korporacji córki i jej ojca, który, przybierając przedziwnie groteskową tożsamość tytułowego Toniego, próbuje się do niej zbliżyć, to oddzielna sprawa. W filmie pojawił się w czasie „rozbieganego” brunchu urodzinowego, na scenie uczestniczył w wystudiowanym układzie ruchowym Tytanii z dwiema parami kochanków (choreografia Izabeli Chlewińskiej), towarzyszącym monologowi Puka – reżyserki, która marzyła o sztuce będącej snem na jawie. Wykorzystanie tego kostiumu traktowałbym po prostu jako łatwo rozpoznawalne (i aktualne) dla niemieckiego widza upostaciowanie skrajnej dziwności.

Pokazywany w Teatrze Wybrzeże w ramach XXII Festiwalu Szekspirowskiego *Sen...* z Freiburga to pierwsze spotkanie Marciniak z Szekspirem. To także jej debiut w teatrze obszaru niemieckojęzycznego. Czy miało to znaczenie? Raczej nie. Z przeważającą większością współtwórców pracowała już wcześniej – byli gwarantem jakości i bezpiecznym wsparciem w nowym otoczeniu. Czy różnicę stanowili aktorzy? Trudno byłoby kogoś szczególnie wyróżnić, ale tylko z tego powodu, że bez wyjątku wypełnili swoje postaci silnymi emocjami. To ich swoboda na scenie i wśród widzów sprawiła, że przedstawienie poruszało najbardziej, gdy, mimo generalnie mrocznej tonacji i podjęcia tematów pozycji kobiet w społeczeństwie czy skuteczności teatru, uwodziło atmosferą intymnej bliskości. ■



AGNIESZKA MARSZAŁEK

USTANAWIANIE OŚWIECENIA

Agnieszka Marszałek – teatrolog, pracuje w Katedrze Dramatu i Teatru UJ, w zespole redakcyjnym „Didaskaliów” od 2000 roku. W polu jej badań leży głównie teatr i dramat XIX wieku, robi też wyprawy we współczesność, m.in. jako recenzent teatralny. Autorka pięciu książek i stu kilkudziesięciu artykułów w tomach zbiorowych i czasopiśmie teatrolologicznych. Numer ORCID: 0000-0001-5169-3239.

Abstract: Agnieszka Marszałek, “Establishing the Enlightenment”
The article is a polemical discussion concerning Piotr Morawski’s book *Enlightenment: Performances*, published as part of a series headed by the Z. Raszewski Theatre Institute. The author of the review is in favor of modifying the perspective proposed by Piotr Morawski in researching and presenting the Enlightenment to today’s reader. According to Marszałek, the time boundaries of the era are treated very narrowly in the book, omitting the first two decades of the nineteenth century, when lawmakers of Enlightenment ideology and the program creators of the first public Polish theater were still struggling not only with Enlightenment ideology and the aesthetics of emancipated townspeople, but also with the romanticism that emerged around 1820, which seems to be a particularly significant omission. Selective presentation of issues and their heterogeneous categorization remove from view many problems that were very important to the Enlightenment, pushed to the background by Piotr Morawski. The contemporary perspective as a criterion for reading, interpreting and criticizing phenomena that took place more than two hundred years ago does not always do justice to era of the Enlightenment, although in many respects it is valuable and instructive for our times.

Key words: Piotr Morawski; Enlightenment: Performances; history of the theater

Piotr Morawski

OŚWIECENIE. PRZEDSTAWIENIA

seria „Teatr publiczny. Przedstawienia 1765-2015”, red. Joanna Krakowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017

Oświecenie to epoka złożona, w której działo się wiele – w polskich warunkach szczególnie. Zmaganie wartości konserwatywnych z duchem obywatelskim w nowoczesnym rozumieniu przebiegało burzliwie, zwłaszcza że zarówno zwolennicy jednej, jak drugiej strony w tym sporze mieli sporo za uszami: głosząc budujące hasła (po obu stronach można by listę takich sporządzić), nie potrafili się uwolnić od wad przywiązanych i do fracczka, i do kontusza. Zdążyliśmy w tym okresie sformułować pierwszą europejską konstytucję (nie bez wad, ale jednak), niemal

zaraz potem wejść w hańbiącą konfederację uzależniającą nas od Rosji, utracić niezawisłość w trzech ratach, a przed ostatnim aktem rozbiorowym zerwać się jeszcze do demokratycznego powstania, w którym obok siebie walczyli szlachta i lud, by w końcu pozwolić na długo wymazać się z politycznej mapy Europy. Diagnozy przeprowadzano wielokrotnie, obwiniano to króla, to szlachtę, to sprzedajną arystokrację, biadano nad zbyt długim lekceważeniem mieszczan, a potem chłopów, których do obywatelskiego stanu w tamtym czasie nie dopuszczano (choć gdyby insurgeni 1794 roku odnieśli sukces, może stałoby się inaczej?), obrażano się na siebie nawzajem: za ograniczenie umysłowe i ksenofobię, za bezbożność, za rozwiążność obyczajową i trwonienie pieniędzy, za *liberum veto* i pijaństwo, za brak szacunku do pracy, za bezkrytyczne zapatrzenie we Francję i jej mody, za zaściankowość i śmieszność kontuszowców, za warcholstwo i za wielkopańskość, za błędy wychowawcze i brak odpowiedzialności, za... Wyliczać dalej? Chyba nie ma sensu.

W tym XVIII-wiecznym kotle powołano do istnienia pierwszy polski publiczny teatr, otwarty w 1765 roku w Warszawie zgodnie z planem wyznaczenia miejsca, w którym ześć by się mogli przedstawiciele różnych stanów, by zastanawiać się nad sobą i roztrząsać rozmaite sprawy publiczne. Bo teatr w programie obozu postępowego miał być nie tylko miejscem rozrywki, ale także mówioną gazetą, audycją publicystyczną (widowiskiem znacznie mniej), w której toczą się spory i dyskusje z możliwym współudziałem publiczności. Paradoksalnie: teatr był chyba najtrwalszą instytucją, jaką udało się w ówczesnej Polsce utworzyć. Nie jestem pewna, czy którąkolwiek z chorób, na jakie zapadali ówcześni Polacy, udało się za pomocą teatru wyleczyć – niezależnie jednak od skuteczności, do takiej roli teatr Oświecenia aspirował.

Ale nie tylko – inną jego ambicją było kształtowanie języka i formy, w jakiej na scenie rozmawiano. I to okazało się polem walki: każdy stan mówił innym językiem i innego języka chciał ze sceny słuchać. Mowa, rzecz jasna, o klasach mieszczących się w pojęciu obywatelstwa: arystokracji, szlachcie, stopniowo coraz wyraźniej o mieszczaństwie. Chłopi nie przeglądali się w teatralnym lustrze, bo – choć próbowano ich na różne sposoby w ramie teatralnej zmieścić – nie należeli do konsumentów publicznej sceny i nie uczestniczyli w kulturowej wymianie. Piszę o tym dlatego, że sprawa języka została w książce Piotra Morawskiego *Oświecenie. Przedstawienia* potraktowana dość niefrasobliwie, pozostając właściwie poza zakresem jego uwagi – chyba niesłusznie, bo istotna jest nie tylko jako zagadnienie estetyczne czy formalne, ale także jako narzędzie polityki, jaką teatr Oświecenia pragnął uprawiać – i uprawiał.

Oświecenie Morawskiego dzieli się na osiem rozdziałów, ujętych w ramy *Wprowadzenia*, *Wstępu* i *Epilogu*. Hasłem wywoławczym poszczególnych rozdziałów są tytuły dramatów, opatrzone (wzorem praktyki literackiej epoki), dopełnieniem w podtytule – i tu powiedzieć warto, nie zawsze oczywistym. Bo o ile np. autotematyczny „*Autor komedii*”, czyli *klasycyzm* albo „*Taczka occiarza*”, czyli *mieszczanie*, nie wymagają komentarza, to już np. „*Wielkie rzeczy i cóż mi to wadzi*”

w powiązaniu z „polityką”, albo też *Szkola obmowy* z dodaniem wyróżnika „nędza” wprawiają w lekką konfuzję. Bo ani *Wielkie rzeczy...* nie dotyczą polityki, ani też *Szkola obmowy* nie traktuje o nędzy. Od razu powiem, że lektura tej książki wywołuje we mnie wrażenie podróży po patchworkowym świecie, w którym współczesność wciną się w przeszłość na różnych zasadach, czasem do niej nawiązując przez proste paralele, czasem zaś formułując wobec niej zarzuty, czynione zdecydowanie z dzisiejszej pozycji, a więc, ośmielę się powiedzieć, nie całkiem *fair* (wobec przeszłości, w którą nie mamy przecież pełnego wglądu). Bo co dla nas palące i możliwe (a nawet konieczne) do załatwienia za pomocą teatru, dla ludzi innej epoki wcale takie być nie musiało. A może nawet nie mogło.

Metodologiczne *Wprowadzenie* brzmi bardzo radykalnie: nie będziemy w tej książce podążać tropem przyczynowo-skutkowym i budować tradycyjnej narracji historycznej, ale ustanowimy (słowo-klucz!) nowy, odmienny tryb, zgodny z metodą *performance as research*. Włączenie zrekonfigurowanej (czytaj: wyłamanej z porządku przyczynowo-skutkowego) wiedzy w tryb aktów performatywnych prowadzić ma ku otwarciu przestrzeni społecznej. Czyżby tradycyjne metody takiej możliwości nie dawały? Dlaczego pojawiła się taka potrzeba? Otóż dlatego, że, jak przekonuje autor, Oświecenie (konkretnie: schyłek wieku XVIII) radykalnie oddzieliło świat sztuki i nauki od „życia społecznego”, a przez to obie te dziedziny stały się „tyle sztuczne, co wsobne, ze swej natury ekskluzywne i elitarne” (s. 13). Zgoda, choć mam wrażenie, że to oddzielenie nastąpiło znacznie wcześniej, gdy minęła epoka miłośników mądrości nauczających w cieniu oliwek i zaczęły się wyodrębniać poszczególne, coraz wyżej specjalizowane dyscypliny. Nie zamierzam zresztą kruszyć o to kopii.

Prawdę powiedziawszy, *Oświecenie. Przedstawienia* powinno było ukazać się jako pierwszy tom serii prowadzonej przez Instytut Teatralny, odnosi się bowiem do epoki założycielskiej w dziejach polskiego teatru publicznego, kiedy na tle wielości teatrów „partykularnych” pojawiła się idea wyznaczenia pola, na którym spotkać by się mogły różne (nie wszystkie, to jasne) stany i środowiska, skoncentrowane wokół widowisk poruszających ogół (względnie rozumiany, to również jasne) ówczesnego społeczeństwa. Racjonalizm oświeceniowy miał wziąć w karby niesformą Sarmację, by – wzorem krajów Zachodu (głównie Francji, ale przecież po trosze i Anglii, i Niemiec) wzięła się do rzeczy metodycznie i rozumnie, ufając sile ludzkiego *ratio* i poczuciu sprawiedliwości. Nie ma w tekstach ówczesnych polskich dramatów odniesień metafizycznych – bo tylko ludzkie sprawy miały tam być przedmiotem rozważań, dyskusji czy negocjacji.

Wstęp: źródła teatru publicznego, czyli ustanawianie oświecenia (nazwa epoki bywa raz pisana dużą, raz małą literą, chyba w efekcie redaktorskich przeoczeń) nie pozostawia wątpliwości: to nie będzie spójna seria wykładów o teatrze Oświecenia; będzie mowa o współczesnościach (XX i XXI wiek), które sięgają do oświeceniowych dramatów, a także o XX- i XXI-wiecznych konstruktach, wyobrażeniach na temat

oświeceniowej rzeczywistości i jej bohaterów. Nic nowego: każda książka historyczna, również naukowa, jest w gruncie rzeczy nieobiektywna, ustanawiająca, naświetlająca – nawet jeśli jej autor opiera się na materiałowych konkretach, ba, nawet jeśli sam wierzy, że pisze prawdę o przeszłości, to przecież na swój sposób ją interpretuje. W czasach dzieciństwa bawiłam się w głuchy telefon: to gra polegająca na przekazywaniu sobie kolejno w długim szeregu uczestników jednego zdania, frazy czy słowa – w procesie „podawania dalej” fraza zwykle ulega zniekształceniu, więc ten, kto wypowiedział ją jako pierwszy, niekiedy z trudem rozpoznawał to, co wychodziło z ust ostatniego uczestnika zabawy. Im zdanie bardziej skomplikowane, tym większe prawdopodobieństwo, że ulegnie przetworzeniu. Z historią jest tak samo. Przy największej rzetelności badawczej docieramy tylko do tej części śladów z przeszłości, która się zachowała, tak więc już w punkcie wyjścia jesteśmy pozbawieni dostępu do całości.

Piotr Morawski przyjmuje zatem (oczywiste) założenie, że Oświecenie w oczach epok następnych jawi się na rozmaite sposoby, bywa też różnie oceniane, reinterpretowane i – to szczególnie ważne – używane. Bo zawsze używa się przeszłości do mówienia o dniu dzisiejszym. Szukając analogii, przeciwstawień, rewidując sądy, autor książki pokazuje, jak odwoływano się do Oświecenia w czasach międzywojnia, tuż-powojennych, w rozkwicie PRL-u, a także całkiem niedawno: przed rokiem czy kilkoma. Po co? Ano, rozmaicie: a to rocznicowo, a to z powodu przyległości problemów lub tematów, a to, żeby sobie i widzom coś istotnego uświadomić czy po prostu przypomnieć, wreszcie – by zakwestionować utarte przekonania. Bo jeśli historia ma być rzeczywiście nauczycielką życia, to pod warunkiem, że odświeża się od czasu do czasu przykurzoną pamięć i powraca do spraw kiedyś niezłatwionych albo nie dających się załatwić ostatecznie, teraz zaś możliwych do ujrzenia w nowym świetle, przez co znów nabierają znaczenia.

Bardziej problematyczne wydaje mi się natomiast przyjęcie (zarówno przez teatr, jak przez jego badacza) perspektywy odwrotnej: używania teraźniejszości do diagnozowania przeszłości i stawianie tejże przeszłości zarzutów i pytań z perspektywy dzisiejszej. Autor książki *Oświecenie. Przedstawienia* takiej pokusie ulega, więcej nawet, czyni z tego metodę. Chęć zostać dobrze zrozumianą: idea *performance as research* wydaje mi się całkiem uprawniona, ale aplikowałabym ją ostrożnie, czyli raczej do badania poszczególnych zjawisk kulturowych. Złożenie z takich „monad” całości to przedsięwzięcie dość wątpliwe, o czym zaświadcza książka Morawskiego wzięta jako całość pod zobowiązującym tytułem *Oświecenie. Przedstawienia*.

Każdy z rozdziałów został zorganizowany wokół innej problematyki, ale poszczególne hasła wywoławcze to w przeważającej mierze zmyłki (zwracałam już na to uwagę), a poruszane w nich zagadnienia pojawiają się w układzie, którego logiki nie potrafię wyjaśnić. Mamy tu wprowadzić refleksje dotyczące poszczególnych stanów czy grup: mieszczaństwo, chłopcy,

Żydzi – ale już szlachta przedstawiana jest „na raty”, obecna/ukryta w pozostałych rozdziałach, postrzegana nie odrębnie, lecz raczej w zestawieniu (często opozycyjnym) z pozostałymi klasami na socjalnej drabinie. Zaś np. kwestia: obcy/swój, choć dla XVIII wieku arcyważna (w tradycyjnie wielonarodowej i wielowyznaniowej Rzeczypospolitej dopiero w okresie Oświecenia pojawiło się tak kategoryczne rozróżnienie, związane w dużej mierze z napływem osób obcej narodowości do miast i tworzeniem się nowej klasy mieszczańskiej) rozplywa się w szeregu refleksji dotyczących innych spraw. Nie inaczej wygląda sytuacja w rozdziałach odnoszących się do ogółu obywateli – wyróżnione w tytułach hasła należą do rozmaitych kategorii, więc nawet jeśli utworzyć z nich taki, na przykład, szereg: obyczaje, wychowanie, polityka, rewolucja, nędza, klasycyzm – to i tak nie da się ich umieścić na wspólnej osi. Inaczej mówiąc: brak zasady organizującej bardzo bogatą i zróżnicowaną materię tej książki. Nie chcę uparcie trwać na pozycji fanatycznego zwolennika „profesorskiej pedanterii” (określenie autora), ale myślę, że istnieją pewne granice kompozycyjnej swobody, po przekroczeniu których całość robi się kakofoniczna. Autor sam jest chyba tego świadom, bo stara się wprowadzić nadrzędny ład przez graficzne wyodrębnienie poszczególnych passusów czy słów. Zasada tych zabiegów pozostaje jednak trudna do uchwycenia. Wyróżnienie kolorem czy rozmiarem czcionki fragmentów, stanowiących – odpowiednio – streszczenia dramatów i wprowadzenia do każdego rozdziału, nie było konieczne (tego czytelnik domyśliłby się sam), jedyną pomocą dla błędzących się podkreślenia nazwisk, pojęć lub faktów, na które autor chce zwrócić naszą szczególną uwagę, z podaniem na marginesie numerów stron, gdzie można o nich przeczytać. Czy jednak nie byłoby efektywniej i prościej, gdyby czytelniej uporządkować wewnętrznie strukturę tekstu, a nie tylko jego grafikę?

Niejednego mi w tej książce brakuje. Gdyby np. autor niniejszego tomu zechciał uwzględnić w swoich refleksjach spory i treściwy tom recenzji teatralnych Towarzystwa Iksów, łatwo by doszedł do wniosku, że współczesne komedie w ówczesnym polskim teatrze rzadko bywały przedmiotem pochwał i namysłu z ich strony. Że Iksowie działali już w drugiej dekadzie XIX wieku? Prawda, jako stowarzyszenie krytyków, ale ich poglądy na wielką sztukę nie zmieniły się od czasu, kiedy niektórzy spośród nich współorganizowali w Warszawie publiczny teatr. Mówiąc wprost: niespecjalnie ich obchodziła marna jakość komedii dydaktycznej, zwłaszcza że przydatna była ona tylko chwilowo i zdeaktualizowała się błyskawicznie – już w początkach XIX stulecia nikt o niej nie dyskutował. Nawet ci, którzy jeszcze niedawno sami w tym nurcie tworzyli. Dyskutowano za to o dramie, która była dla tragedii klasycznej niebezpieczna w tym sensie, że miała ambicję konkurowania i z komedią, i z tragedią. Dlatego Iksowie walczyli nie o to, by przywrócić scenie polskiej Bohomolca, lecz o to, by afektywnie naładowane, poruszające publiczność dramy nie wyparły z teatru klasycznej tragedii (ich obawy i tak się zresztą zrealizowały, więc nie był to bynajmniej problem

natury akademickiej). Wartość nieprzemijającą dla klasycystów miały uniwersalne wielkie tragedie – dlatego twierdzą, że rozdział dotyczący klasycyzmu naznaczony jest pewnym nieporozumieniem. Choć *Autor komedii* jako punkt wyjścia nie budzi moich sprzeciwów w odniesieniu do doraźnych sporów na temat kształtu komedii, to tezy w nim zawarte stosują się do tragedii. Tymczasem Piotr Morawski przywołuje zarówno założenia klasycznej komedii, jak tragedii właśnie – bo to przecież ona, a nie komedia, wymodelowała i utrwaliła podstawowe reguły – po to, by za pomocą takich argumentów dyskutować o polskich dramatach obecnych w praktyce teatralnej warszawskiego Oświecenia, czyli... o komediach. Wiadomo przecież, że zarówno w twórczości pierwszego, jak dojrzałego okresu polskiego Oświecenia rodzimych tragedii nie było ani na lekarstwo. (Nawet „pożyczonych” – zasada adaptacji nie odnosiła się do tragedii: te były tłumaczone, a jako autor figurował wciąż twórca oryginału, nie przekładu.)

Ta nieprzystawalność narzędzia do obrabianego materiału dałaby się łatwo zniwelować, gdyby autor *Oświecenia*. *Przedstawił* zechciał się odwołać do zjawiska, które również kompletnie w swojej książce pominął. Chodzi mi o polską tragedię neoklasycystyczną – tylko do takiej formuły można było wrócić w początkach XIX wieku, żeby jeszcze przez pewien czas honorowo utrzymać się na pozycjach klasyków. Komedia była już dawno poza dyskusją, nawet ta klasyczna. Po klęsce insurekcji kościuszkowskiej i ostatniego rozbioru jedynie tragedia na scenie mogła unieść realną polityczną tragedię Rzeczypospolitej, a ratować metodą nauki przez zabawę już nie było czego. Ale tragedią neoklasycystyczną (tak samo zresztą, jak Iksami) Morawski nie zajmuje się w ogóle – ani słowa nie pisząc o tym, że spory estetyczne i, wynikające z nich, ideowe miały tak znamienne kontynuację. A skoro stroną w tych sporach byli, powtórzmy, w dużej mierze ci sami ludzie, którzy współtworzyli wcześniej pierwszą scenę publiczną, to nie jest chyba bez znaczenia, co mieli na ten temat do powiedzenia w sytuacji, gdy nareszcie pojawiła się w teatrze polska tragedia klasyczna, a więc kiedy spór przestał być teoretyczny. Prawda, wtedy klasycyzm jako propozycja estetyczna był już trochę przedatowany – tym bardziej jednak warto było wskazać na ten paradoks polskiego Oświecenia, skoro pisze się o złożoności tamtej epoki. Dla Piotra Morawskiego kończy się ona stanowczo za wcześniej.

Skoro zaś mowa o cezurach, to wrócę na moment do tej politycznej: utrata przez Rzeczpospolitą państwowości gdzieś w wywodzie umyka, jakby traci na znaczeniu, i choć autor prowadzi narrację wspierając ją datami, a więc nie dając zapomnieć, do jakiego momentu odnoszą się poszczególne fragmenty wywodu, to i tak powstaje wrażenie, że Oświecenie jest dla niego epoką, w której nie ma wielkiego znaczenia następstwo poszczególnych faz ani to, że z powodu tego następstwa miejsce omawianych problemów w hierarchii ważności ulegało zmianom. Nie bez powodu pisałam na początku o tym, jak wiele się wówczas działo. Omawianie masy zagadnień ułożonych na przestrzeni dziewięciu dekad (podręcznikowo: od 1730 do 1822 roku) w oderwaniu od porządku

przyczynowo-skutkowego wielu spraw nie pozwala zrozumieć ani uporządkować, zwłaszcza że autor wciąż przypomina, iż punktem wyjścia są dla niego zjawiska należące do bardzo szeroko rozumianej współczesności: od trzeciej dekady wieku XX po lata najnowsze. Pewnie dlatego po zamknięciu książki czułam się trochę przytłoczona. Wyobrażam sobie, że np. student teatrologii (potencjalny czytelnik tej pozycji) poczuć się może zainspirowany, ale także nieco pogubiony po tej lekturze. Efektywna czytelność książki Piotra Morawskiego możliwa jest tylko w powiązaniu z podręcznikami historii (politycznej, obyczajowej, kultury, społecznej itd.) oraz historii teatru, ponieważ nieustannie domaga się konfrontacji ze spójnie ułożoną narracją, by upewniać się, o czym mowa, gdzie jesteśmy, co było przedtem/potem, i czy na pewno można być sprawiedliwym wobec wieku XVIII, jeśli nie wychodzi się właściwie poza dzisiejsze konteksty. Autor musiał sobie z tego zdawać sprawę i dlatego zapewne książka została hojnie wzbogacona o materiał ilustracyjny-kontekstowy, zarówno do oglądania, jak do czytania. Można ją dzięki temu konsumować wielokrotnie, za każdym razem z naciskiem na inny element konstrukcyjny: a to tekst główny, a to materiały źródłowe, a to opracowania, a to współczesne odbicia i komentarze, wreszcie – spektakle. Co podnosi atrakcyjność publikacji i wspiera badawczą perspektywę, która została tu przyjęta, ale jednocześnie na każdym kroku przypomina, jak trudno czytać *Oświecenie. Przedstawienia*, ograniczając się do tekstu odautorskiego.

Co z tej książki wynika? Po pierwsze, że oświeceniowy projekt teatru publicznego, choć kreślony z dobrą wolą, miał jednak bardzo ograniczony, partykularny charakter, że przeprowadzony został z lekceważeniem nie tylko szeroko rozumianej opinii publicznej, ale także realnego składu ówczesnego społeczeństwa. Że przyjęta odgórnie przez obóz postępowy metoda „naprawiania obyczajów” i indoktrynacyjna arogancja dydaktyki politycznej nie przynosiła zakładanych rezultatów, a społeczna różnorodność obywateli Rzeczypospolitej na próżno szukała w teatrze sprawiedliwego lustra dla siebie. Że jedyną nową klasą, dla której czyniono w teatrze ustępstwa, było mieszczaństwo, walczące o własne prawa, ale i ono szukało teatralnych rzeczników poza kręgiem oświeconych klasycystów, bo tam nie było dla nich miejsca, a interesy mieszczańskie reprezentowano nieprzekonująco. Bogusławski ze swoją adaptacją Mercière’owskiej *Taczki occiarza* został przez Piotra Morawskiego (nie wiem, czy rozmyślnie, czy tylko z powodu wskazania na ten konkretny dramat) pasowany na postać centralną, choć obok *Taczki* nie zajmował się w zasadzie sprawami mieszczaństwa, stawiając przede wszystkim na średnią szlachtę i lud rozumiany jako chłopci. Moim zdaniem, warto było na użytek rozdziału o mieszczańskich bliżej przyrzeć się również tekstom Jana Baudouina, w tej książce odsuniętego na margines, chociaż to właśnie on – mieszczanin – do swoich braci mieszczańskich adresował większą część napisanych przez siebie tekstów, w ich interesie przemawiał i ich gustom schlebiał. I budował wizerunek

przedstawiciela klasy w Polsce dopiero się kształtującej: „wzorcowego mieszczanina”, o mentalności odmiennej od tej sarmacko-szlacheckiej, ale i od tej obywatelsko-szlacheckiej, kierującego się inną, niż ta ostatnia, hierarchią wartości, opartą na kulcie pracy, pielęgnowaniu integralności rodziny i stawianiu uczucia ponad rodową dumą czy dziedziczną pozycją na socjalnej drabinie. To silne argumenty za hasłami społecznej równości, bo można je stosować i do innych, poza mieszczaństwem, klas, a także i dlatego, że wyrastają ponad klasowe podziały i odwołują się do międzyludzkiej solidarności. Mówimy tu, rzecz jasna, o fazie wstępnej, w której nie ma jeszcze problemu drapieżnego kapitalizmu i bezwzględniego wyzysku społecznego – o wynaturzeniach ideologii mieszczańskiej trzeba by pisać z osobna i raczej już w odniesieniu do kolejnego stulecia, kiedy sama klasa mieszczańska uległa rozwarstwieniu i wewnętrznemu zantagonizowaniu.

Niektóre orzeczenia zamieszczone w tym tomie budzą mój sprzeciw, nie dlatego, że są nieprawdziwe, ale dlatego, że wynikają z osobliwego postawienia problemu. Na przykład takie, które przeczytałam na stronie 85, we *Wstępie*: „Repertuar polskiego oświecenia był jednak zawsze słaby. Zdominowany później przez repertuar romantyczny, zdegradowany do teatralnej ramoty, którą można od biedy grać przed publicznością szkolną. Dlatego też nie budzi szerokiego zainteresowania twórców”. Niby prawda, bo kto dziś czyta takiego, na przykład, Bohomolca? Nieliczni teatrologi, i to raczej w poczuciu obowiązku niż z upodobania. Ale wydaje mi się, że właściwiej byłoby spojrzeć na sprawę z nieco innej, mniej kategoryzującej perspektywy. Nie idzie mi, oczywiście, o udowadnianie, że Bohomolca można stawiać na równi z, dajmy na to, Mickiewiczem. Nie miałyby to sensu przede wszystkim dlatego, że sam Bohomolec nigdy nie aspirował do roli wieszka, a Mickiewicz z kolei nigdy nie uprawiał prostodusznej, doraźnej dydaktyki. No właśnie – i jesteśmy w środku zagadnienia. Komedia oświeceniowa, zwłaszcza ta z pierwszego, „programowego” okresu, stawiała sobie kompletnie inne zadania niż dramat romantyczny, powstający w innych warunkach, oderwany od wszystkiego, co doraźne, a nawet jeśli wychodzący od takiego konkretnego, jak np. proces filomatów i filaretów, to nie po to, żeby zawstydić i skruszyć Nowosiłcowa, tylko po to, by mówić o wolności (również tej politycznej, ale przecież nie wyłącznie) i sile sprawczej poezji, by słowem „zwałać i podźwigać trony”, choćby kosztem strącenia do piekieł. Między innymi dlatego właśnie za pomocą dramatu romantycznego można mówić o bardzo wielu bardzo różnych sprawach w różnych epokach. I dla tego samego nikt dziś nie stawia Mickiewiczowi nonsensownego zarzutu, że nie napisał dramatu z kluczem, tylko nazwał osoby wprost. Przeciwnie natomiast postąpiłby Bohomolec, którego programową ambicją było kluczyć nie określone osoby, ale określone wady i przejawy zła – ponieważ te domagają się napiętnowania. Skoro zaś piętnujemy zło, to z intencją jego naprawiania i z wiarą w to, że za pomocą teatru można to czynić skutecznie. Pod jednym wszakże warunkiem: że scena nie będzie polem batalii ze

złem ponadczasowym, lecz tym, które potrafimy precyzyjnie nazwać i postawić do kąta. Celowo posługuję się tu szkolnym skojarzeniem, bo przecież sam Piotr Morawski ma do oświeceniowego dramatu pretensję o to, że infantyлізуje publiczność i – wbrew programowi – nie dopuszcza jej naprawdę do głosu (niepublikowane listy do „Monitora” czy limitowanie tematów traktowanych jako istotne i oświecanych zgodnie z linią ideologiczną, która odpowiada obozowi postępowemu). W czym zresztą całkiem się z nim zgadzam. I to drugi powód, dla którego dramat oświeceniowy jest nieporównywalny z romantycznym – ten bowiem nie pochylał się protekcjonalnie nad infantylizowanym odbiorcą, zapraszając do udziału w pozorowanej dyskusji, tylko stawiał go przed karkołomnym wyzwaniem wspinania się ku górze, by pojąć. Im zaś wyżej, tym dalej od potoczności – wiedzieli o tym świetnie klasycyści, więc chcąc załatwiać sprawy doraźne, nie porywali się na pisanie tragedii, bo one służyły innym celom. Przy całym rygorystycznym, już prędzej bym je zatem zestawiała z dramatem romantycznym, jako równie (choć na inny sposób) uniwersalne. Za co więc w gruncie rzeczy krytykowany jest tu Bohomolec, Krasicki czy Niemcewicz? Nie tyle za słabość artystyczną, ile za doraźność, która ciążyła ku formalnej potoczności i komunikatywności na podstawowym poziomie.

Pod tym względem na tle wymienionych odmiennie przedstawia się Bogusławski, który – choć Piotr Morawski poświęca sporo miejsca jego osobie jako aktywiście politycznemu – zostaje w tej książce wciągnięty do szeregu ojców pedagogów, nauczających z patriarchalnym poczuciem słuszności. Bogusławski przecież nigdy tego nie robił, szukając przede wszystkim obustronnego porozumienia z publicznością. Jego demokratyzm szedł znacznie dalej niż u „pocziwego Bohomolca” (określenie autora) albo dyplomatycznie spóźnionego w swoich promieszczkańskich deklaracjach Wybickiego. Tezy Bogusławskiego brzmią inaczej, bardziej wiarygodnie i uniwersalnie, bo nie ma w nich nic obrachowanego z góry, za to wyraźnie widać, jak pisarz reaguje na puls chwili i bez wahania znosi dystans, zrównując się emocjonalnie z widownią. Powinien chyba dostać więcej wyodrębnionego miejsca w tej książce – choćby po to, by pokazać, jakie pożytki płyną z naruszania klasycznego rygoru w praktyce komediopisarskiej. Wydaje mi się przy tym, że niedoceniony przez Morawskiego i potraktowany dość lekceważąco został sposób, w jaki Bogusławski portretuje polską wieś.

Czytając rozdział „*Krakowiacy i Górale*”, czyli *rewolucja*, myślałam sobie nie tylko o tym, jak premiera tej śpiewogry zrymowała się z insurekcyjnymi nastrojami i jak je napędzała, ale o tym, że główni – i niemal jedyni – bohaterowie tego utworu, czyli chłopci, pokazani tam zostali w sposób godny zastanowienia. Podkrakowska Mogiła to wprawdzie wieś, która tańczy i śpiewa, ale bynajmniej nie arkadyjska (wbrew dość powierzchownej konstatacji Morawskiego, który w weselnym rozśpiewaniu i roztańczeniu widzi obraz umownie idealizowany i „ozdobny”, a więc pozbawiony istotnego znaczenia – por. s. 291-293). Co do mnie, widzę w tym raczej projekt – ech, co sobie będę żałować – założycielski: wieś, w której chłopci sami

stanowią o własnym losie, w której nie ma słowa o poddaństwie, bo dziedzica po prostu nie ma w spisie postaci, żaden z bohaterów o nim nie wspomina, dekoracja „przedstawia z jednej strony chałupy wiejskie, wpośród nich widać karczmę z wystawą, po drugiej stronie pod laskiem młyn i rzeka, na której stoi mostek, w głębi widać wieś Mogilę, kościół i grobowiec Wandy” (Bogusławski, 1841, s. 1), czyli dworu ani śladu, a dzielni mogilanie najwyraźniej pracują na swoim. Dlatego w finale mogą być hojni wobec Bardosa, w dowód wdzięczności zaopatrzyć go, w co należy, i przygarnąć do wiejskiej społeczności ubogiego byłego studenta, który ani do Krakowa, ani do Warszawy bynajmniej nie tęskni:

BARDOS

A ja co bym tam robił? Jest tam i beze mnie
Wielu takich, co żyją tylko z kałamarza.
Lecz im się często, chłodno i głodno być zdarza.
Wolę pracować w roli, niż żebrać nikczemnie,
Tu sobie gdzie na gruncie osiedzę w Mogile.

WAWRZYNIEC

My waspanu złożemy, na początek, tyle,
Ze będzieś gospodarzem. (Bogusławski, 1841, s. 100).

Dodam, że nie należy chyba lekceważyć „uroczego mazurzenia”, z którego podżartowuje sobie Piotr Morawski: nie jest bez znaczenia, że nieidylliczni chłopci mówią nieidyllicznym językiem – nawet jeśli gwarowa stylizacja nie jest trafna, to sygnał Bogusławski daje zupełnie wyraźny: chłopci mają własny język i niechże wreszcie tym językiem ze sceny publicznej przemówią.

Wszystko to wygląda więc znacznie bardziej radykalnie niż niewczesny akces Józefa Wybickiego do sfery mieszczańskiej, o którym pisze Morawski (s. 535-537). To nie utopia: to, powtórzmy, projekt, w którym Bogusławski, zamiast nieefektywnie płakać razem z chłopami nad ich ciężką dolą (tym bardziej że razem z chłopami płakać się nie da, skoro nie ma ich na widowni warszawskiego teatru!), przedstawia (możliwą do realizacji) wizję włościan wolnych, szczęśliwych i zasobnych. Warunek *sine qua non* – uwolnienie ich od poddaństwa – łatwo wyczytać z tego obrazu. A także z pioseneczki, w której Basia śpiewa, że nawet „pies na powrozie wyje”, bo „każdy pragnie wolności” (Bogusławski, 1841, s. 10), albo z finałowej śpiewki poprawionego Bryndusa, gdy napomina: „Sanuj wszystkie stany”, dodając ewangelicznie – i demokratycznie: „Poznaj w ciele brata swego” (Bogusławski, 1841, s. 101).

W książce Morawskiego tematem *Epilogu* są Żydzi, w oświeceniowym dramacie i teatrze zupełnie pominięci. Pretekstem do mówienia o tym stał się *Kulig* Józefa Wybickiego, z którego postać Żyda została w ostatecznej wersji dramatu usunięta (podobnie zresztą, jak postać księdza, co jednak nie budzi sprzeciwu badacza). Kształtu usuniętej sceny nie znamy, nie wiadomo więc, jak przedstawieni zostali w pierwotnej wersji komedii owi bohaterowie. Piotr Morawski z konieczności spekuluje: „Być może był to zwykły obrazek obyczajowy,

wprowadzający w nastrój polskiej wsi – skoro komedia Wybickiego miała ambicję zarysowania postaw obyczajowych, nie mogło w tym pejzażu zabraknąć tak katolickiego duchownego, jak i Żyda” (s. 553). Istotnie, raczej nie powinno zabraknąć – ale w teatrze Oświecenia nieobecność Żydów świeci jak latarnia (autor książki sam zresztą zwraca na to uwagę). W tej sytuacji przykład komedii Wybickiego ze śladem wymazanego wątku jest właściwie jedynym pretekstem, by sprawę żydowską w odniesieniu do tego okresu w ogóle rozważać. Po tej konstatacji badacz ostatecznie porzuca pole dramatyczno-teatralne, przenosi się na obszar publicystyki, w której kwestia żydowska była dyskutowana, i dokonawszy przeglądu postaw za i przeciw nadaniu Żydom pełni praw, zamyka *Epilog* smutną tezą (powtórzoną za Marią Janion), że nasz dzisiejszy antysemityzm ma właśnie oświeceniową proveniencję. Nie chcę podejmować z takim poglądem dyskusji; wydaje mi się wprawdzie, że na współczesny polski antysemityzm zapracowała znacznie dłuższa tradycja, nie tylko polska zresztą, a przywołane przez Morawskiego teksty Staszica czy Niemcewicza były przejawem uprzedzeń pielęgnowanych przez stulecia – ale nie w tym rzecz. Chodzi mi raczej o to, że finał książki, pomyślany przecież jako jej swoiste podsumowanie, wybrzmiewa wyjątkowo gorzko i krytycznie, i będąc ostatnim punktem na liście „grzechów epoki”, ma szczególnie silne echo, rzuca cień na (i tak mało krzepiący) obraz całości. Nie wiem, prawdę mówiąc, dlaczego temat żydowski został tak właśnie usytuowany: czy po to, by go tym dobitniej wyakcentować, czy też, by widomie usunąć go poza granicę spraw, w komentowaniu których teatr ówczesny chciał uczestniczyć?

Nie potrafię się jednoznacznie ustosunkować do tej książki. Czytałam ją wprawdzie z zajęciem i w wielu fragmentach nie bez satysfakcji – jest jednak pod wieloma względami dyskusyjna. Warta na pewno uważnej lektury, z tym że nie w roli podręcznika i – jednak – nie po to, by z niej czerpać wiedzę o teatrze Oświecenia. Chwilami bywa odkrywczą, w innych fragmentach drażni, niepokoi zaś swoją niekompletnością i niekonsekwencją. I mimo że w tekście pada wiele szczegółowych dat i nazwisk, przywoływane są dokumenty epoki i późniejsze, niekiedy całkiem nam współczesne, komentarze (także w postaci spektakli), to porzucenie porządku przyczynowo-skutkowego powoduje, że daty i przypisane im wydarzenia lub dokumenty krążą po tekście jak swobodne elektrony, zamiast stanowić mocne punkty odniesienia i prowadzić czytającego. Niebezpiecznie łatwo się w tym pogubić.

Skoro jednak na wstępie natykamy się na obszerną deklarację metodologiczną, z powołaniem się na *performance as research*, to wypada przyjąć całe to kłopotliwe bogactwo i potraktować jako materiał do wielokrotnej i wielokierunkowej lektury, materiał do namysłu. Choć myślę też, że takie punktowe „nakłuwanie” tematów, które nie wiem, czy mają tworzyć całość, czy też nie, musi zostać wsparte solidną, „kursowo” podaną wiedzą. Z książki Morawskiego nie dowiemy się wiele o polskim Oświeceniu jako całości, podobnie o ówczesnym dramacie i teatrze – zbyt wiele spraw tu pominięto,

zanadto zachwiane zostały proporcje w omawianiu zjawisk tamtego czasu. Sporo za to ciekawych rzeczy dowiemy się z tej pracy o polskim teatrze drugiej połowy wieku XX i początków naszego stulecia, kiedy od czasu do czasu posługiwano się oświeceniowymi tekstami po to, by użyć ich dla własnych, głównie politycznych, celów. I jeśli takie było założenie autora – to je zrealizował. Powstał jednakże tom stanowiący interesujące eseistyczne i subiektywne *pendant* do wszystkiego, co powinno się wiedzieć o epoce już przed przystąpieniem do tej lektury. Zupełnie inną – nieporównanie bardziej, moim zdaniem, klarowną i konsekwentną – strategię przyjęła Ewa Partyga w tomie dotyczącym wieku XIX: pokazała nam tamtą epokę przez pryzmat utworów z reguły „nie-arcydzielnich”, które za to były intensywnie obecne na scenach i ściśle korespondowały z ówczesnymi sprawami pozateatralnymi. I dlatego autorka tego tomu nie musiała się martwić o niski poziom literacki niektórych przywoływanych przez siebie dramatów ani o to, że dziś nie rezonują one na naszych scenach. Nie musiała też sprawdzać ani dochodzić przyczyn tego braku, konstruując na ich podstawie spektakle w XXI-wiecznym teatrze, bo wie doskonale to, co przecież wpisane było równie wyraźnie w założycielski oświeceniowy program polskiej sceny publicznej: codzienność teatralna znaczy się tekstami i spektaklami o wartości doraźnej (nawet jeśli powstającymi pod piórami zwolenników klasycyzmu), które nie mają ambicji stawiania w szeregu dzieł uniwersalnych, nic więc dziwnego, że z czasem zainteresowanie nimi gaśnie.

Podtytuł *Przedstawienia* należałoby może w tym tomie uzupełnić przymiotnikiem „niektóre”, bo otrzymujemy tu wizję epoki tylko w wybranych aspektach, postrzeganej z perspektywy przedsięwzięć nieskutecznych lub nieudanych. Teatr publiczny jawi się jako pole działań, których efektywność pozostaje co najmniej pod znakiem zapytania: dramaty są kiepskie, widownia traktowana jak dzieci, większość projektów dydaktyczno-społecznych okazuje się chybiona, treści dramatów rozmiągają się przeważnie z potrzebami chwili, są mocno spóźnione lub unikają mówienia o palących sprawach, a spontaniczne reakcje publiczności szukającej w teatrze komentarza politycznego to w przewadze efekt przypadkowych, naiwnych albo mylnych odczytań. Piotr Morawski z rzadka tylko sięga po przykłady celowego i pozytywnego oddziaływania teatru, koncentrując się głównie na tym, co się teatrowi w XVIII wieku nie udało. Myślę że to, co dziś jesteśmy skłonni postrzegać jako przedsięwzięcia na dalszą metę nieudane, nieskuteczne czy podatne w przyszłości na wynaturzenia, ludziom wieku XVIII i w odniesieniu do ówczesnych pojęć kulturowych, politycznych czy obyczajowych wcale tak się jawić nie musiało. Surowość orzeczeń autora *Oświecenia. Przedstawień* jest więc, jak mi się zdaje, w wielu przypadkach warunkowana i obciążona gorzką wiedzą o tym, jak oświeceniowym dziedzictwem posłużyli się jego spadkobiercy. ■

Bibliografia:

Bogusławski, Wojciech, *Cud, czyli Krakowiaki i Górale*, wydane z rękopisu W... B..., Berlin 1841.

KRYSTYNA KOZIOŁEK

DRAMAT CHOROBY. TEATR LECZENIA

Krystyna Koziołek – doktor habilitowana, pracuje w Katedrze Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego; zajmuje się krytyką etyczną, komparatystyką literacką i filozofią edukacji. Ostatnio ukazała się jej książka *Czas lektury* (2017).

MEDYCyna W TEATRZE

pod redakcją Macieja Ganczara
i Krzysztofa Rutkowskiego, „Homini”,
Kraków 2017

Wpotocznym rozumieniu, choroba jest stanem wymagającym przewyciężenia, przykrą dolegliwością, dysfunkcją ciała, utratą równowagi somatycznej. I choć składnikiem wielu utopii jest świat bez chorób, to organizm całkowicie wolny od choroby byłby równie potworny, jak najstraszliwsza dolegliwość. Choroby, a zwłaszcza towarzyszący im ból, czegoś przy okazji nas uczą, choćby tego, że jesteśmy delikatni, a świat jest niebezpiecznym miejscem. Uważliwają nas także na fakt, jak trudno przekazać zdrowemu przeżycia chorego. W eseju *O chorowaniu* Virginia Woolf pisze, że nie tyle sama choroba jest straszna, ile niemożność dzielenia się jej doświadczeniem z innymi (zob.: Woolf, 2010). Sama rzeczywistość choroby podlega podwójnej alienacji. Po pierwsze, chory

nie wie, „co mu jest” lub „co to może być”. Doświadcza zatem wielopoziomowego impasu komunikacyjnego z sobą samym. Jest on tym głębszy, im bardziej oczywistym doświadczeniem jest wywoływane przez chorobę cierpienie. Osoba odczuwająca ból tkwi w pewności jego doznania, ale każda próba zakomunikowania tego doznania inaczej, niż krzykiem i dramatyczną mimiką, jest skazana na nieporozumienie, a nawet wywołuje zaprzeczenie słuchacza. Rzeczywistość jego dolegliwości (nie przestając być realną) staje się znakiem, którego nie rozumie. Kolejnym problemem jest próba komunikacji z innymi, którzy nie dzielą jego doświadczenia. W przypadku bólu powstaje istna orgia rozpaczliwych metafor: kłujący, dręczący, promieniujący, pulsujący, siekający itp. Po drugiej stronie metaforycznego języka bólu rozkwita nie mniej autonomiczny dyskurs profesjonalny na temat choroby, kiedy zostaje ona zdekodowana przez lekarza i niejako przetłumaczona na język medycyny. Etap ostatni przychodzi, kiedy lekarz musi lub powinien na nowo i skutecznie skomunikować się z pacjentem w mieszanej mowie profesjonalno-potocznej, która sprostaby kompetencjom pacjenta. Jeśli jednak nigdy nie czuliśmy bólu złamanej kości lub bólu rodzenia, jak możliwa

może być skuteczna komunikacja między nami?

W ostatnich kilkunastu latach problem ten próbuje zgłębić nowy obszar wiedzy, który za Ritą Charon nazywamy medycyną narracyjną (lub narracją choroby – por.: Charon, 2011, s. 36-38). Specjalne kursy dla lekarzy i personelu medycznego mają na celu naukę budowania relacji, której najważniejszym elementem jest wsłuchiwanie się w opowieści pacjentów. Takie podejście pozwala leczyć nie jednostkę chorobową, lecz chorego, który jej doświadcza. Podejście narracyjne zwiększa kompetencje kliniczne lekarzy i wpływa na jakość leczenia (zob.: Skrzypek, 2013). Sojusz medycyny i literatury wydaje się egzotyczny, a jednak przynosi owoce, na co mimochodem i nieco sarkastycznie zwróciła uwagę przywoływana Virginia Woolf pisząc, że przeciętna zakochana dziewczyna ma pod ręką Szekspira lub Keatsa, żeby wypowiedzieć swój dramat uczuciowy, a prosty ból głowy wydaje się nam niewyraźny. Sugestia w ten sposób sformułowana mówi, że być może doświadczenie bólu i choroby domaga się inscenizacji w języku innym niż taktylne onomatopaje (pacjent) lub medyczny żargon (lekarz). Wspólny namysł nad możliwościami, jakie pod



tym względem tkwią w języku artystycznym, ma już sporą tradycję i wydaje się niezwykle obiecujący. Namysł nad opowieścią o chorobie przyczynił się w ostatnich latach do szczególnego dowartościowania literatury, której tematem są rozmaite wątki medyczne. O zapotrzebowaniu na takie narracje świadczy np. wysokość nagrody Wellcome Book Prize, która wynosi trzydzieści tysięcy funtów. Jest to doroczna nagroda dla współczesnej książki na tematy medyczne, której celem jest pobudzenie debaty na temat nauk o zdrowiu poprzez książki i czytanie.

Niestety, sami jako pacjenci doświadczamy często niemożności komunikowania o swoich dolegliwościach, co nie tylko skazuje nas na samotność w przeżywaniu choroby, ale blokuje możliwość uzyskania pomocy. Jest to sytuacja dramatyczna, prowadząca do przekonania, że jesteśmy targani siłami, na które nie mamy żadnego wpływu, uczestnikami egzystencjalnego widowiska, w którym wszystkie role zostały obsadzone poza naszą wolą. Takie ujęcie otwiera jednak również nowe możliwości mediowania z niekomunikowalnym doświadczeniem choroby.

Na zorganizowanej w 2008 roku w San Diego konferencji, poświęconej problemom żołnierzy wracających z wojny, zaproponowano nową metodę walki z zespołem stresu pourazowego (zob.: Nelson, 2011)¹. W ramach tzw. Philoctetes Project kierowanego przez Bryana Doerriesa zaprezentowano zgromadzonym, w tym weteranom wojennym, sztukę Sofoklesa *Filoktet*. Jest to tragedia, która opowiada, między innymi, o fizycznych i psychicznych ranach powodowanych przez wojnę. Antyczny teatr wprowadzony na scenę terapeutyczną miał pomóc zebranim żołnierzom zrozumieć ich własne problemy. Okazało się, że podobieństwo sytuacji pacjentów do losu bohatera tragedii zostało natychmiast rozpoznane i pozwoliło poprzez rozumne współczucie dotrzeć do własnego, niewysłowionego poprzez język, dramatu. Tragedia Sofoklesa umożliwiła chorym wypowiedzenie swojego doświadczenia za pomocą języka literatury. Siła narracji

przełamała ich osamotnienie, pozwoliła na identyfikację i przeżycie kataraktyczne. Ale jest też druga korzyść z opisywanego projektu. Lektura *Filokteta* pozwala nam wszystkim zbliżyć się w sposób mądrze i taktownie zmediatyzowany do świata chorego człowieka; zwłaszcza do jego blokady komunikacyjnej, izolacji, gniewu i resentymentu. Czytający lekarz, bliscy pacjenta, „zdrowi” – mogą, dzięki opowieściom płynącym ze sceny, przekroczyć próg niezrozumiałego dla nich cierpienia.

Tematyka choroby i leczenia nie jest, oczywiście, w dramacie niczym nowym. Zmienił się jednak sposób lektury dawnych tekstów, dzięki czemu mogą one zyskać nowych czytelników, zarówno wśród teatrologów, twórców, jak i lekarzy, a także wszystkich, czyli pacjentów. Najbardziej oczywiste dotychczas tematyki choroby i leczenia, ukazanych w dramacie i teatrze poprzez postaci lekarzy i pacjentów. Zwłaszcza postać lekarza ma bogatą tradycję, rozciągającą się od satyrycznych i prześmiewczych obrazów w klasycznych komediach (*Lekarz mimo woli* czy *Chory z urojenia* Moliere, *Doktor lubelski* Franciszka Zabłockiego), przez postać lekarza jako uosobienia nowoczesnego typu profesjonalisty (*Doktor medycyny* Józefa Korzeniowskiego) po symboliczne funkcje medyka jako znawcy spraw ludzkich (*Doktor Rank* w *Domu lalki* Ibsena, postaci lekarzy w dramatach Czechowa). Problematyka medyczna jest też, oczywiście, obecna w teatrze poprzez rozliczne przedstawienia chorób i chorych (szczególnie, ale nie tylko – psychicznych), a także wykorzystanie dramatyzmu procesu leczenia jako sytuacji próby, metonimicznie ukazującej sytuację społeczną (np. *Ostry dyżur* Jerzego Lutowskiego, *Połóżne szpitala św. Zofii* Pawła Demirskiego). Są to jednak przypadki stosunkowo proste. O wiele bardziej złożone wydaje się wykorzystanie przestrzeni szpitala i metaforycznego obrazu choroby jako ramy teatralnej procedury diagnostycznej (*Kordian* w inscenizacji Jerzego Grotowskiego, *Trylogia* w inscenizacji Jana Klaty). Swoistym uogólnieniem tego sposobu wykorzystania tematyki

medycznej jest używanie metafor wiążących się z medycyną do opisu społecznej funkcji teatru (teatr jako sala operacyjna i prosektorium). Szczególnym miejscem połączenia teatru i medycyny jest licząca wiele lat historia teatru anatomicznego i odbywających się w tej przestrzeni widowiskowych publicznych operacji i sekcji zwłok. Przestrzeń teatru anatomicznego była też ewokowana przez artystów teatru (*Księżę Niezłomny* w inscenizacji Grotowskiego) i sztuk performatywnych (*Lekcja anatomii wedle Rembrandta* Tadeusza Kantora). Wiedzie ona ku prawdziwie pasjonującemu zagadnieniu teatralności medycyny, widocznej zarówno na bloku operacyjnym (ciało pacjenta jako „scena”), jak i w relacjach personelu medycznego i pacjentów, wielokrotnie opisywanych w kategoriach teatralnych m.in. przez Ervinga Goffmana (stałe rekwizyty budujące postać lekarza-profesjonalisty; warianty roli lekarza i pacjenta). Wreszcie najnowsze zjawiska z pogranicza medycyny i sztuk performatywnych: wykorzystywanie procedur medycznych w projektach artystycznych (bio-art, performatywne modyfikacje ciała w performansach Orlan, tematyzacja autentycznej choroby jako przedmiotu przedstawienia artystycznego).

Choroba i chory na scenie udowadniają, że istnieje inna, niż tylko werbalna, droga komunikacji z chorym. Niedawno opublikowany wieloautorski zbiór esejów *Medycyna w teatrze*, pod redakcją Macieja Ganczara i Krzysztofa Rutkowskiego („Homini”, Kraków 2017 [dalsze cytaty pochodzą z tego wydania – przyp. K.K.]) daje znakomity wgląd w niebywały potencjał wyrażania i przedstawiania rozmaitych aspektów choroby środkami wypracowanymi w wielowiekowej tradycji scenicznej. Przede wszystkim sztuka i medycyna łączą się w antropologicznym aksjomacie, że zdrowie nie jest kondycją śmiertelnika, a jedynie chwilowym dobrostanem umysłu, czyli przekonaniem o własnym zdrowiu. Stan zdrowia absolutnego jest celem niemożliwym; dążymy do niego podobnie, jak w świecie religijnym dążymy do zbawienia.

Pragnieniem, nadzieją, wiarą pacjenta jest, że lekarz zbawi go na zawsze od choroby, ale takiej obietnicy żaden medyk nie może odpowiedzialnie złożyć. Nawet Chrystus, boski lekarz, czynił cudowne uzdrowienia, demonstrując na przykładach, jak dokona się to wieczne uzdrowienie w królestwie „nie z tej ziemi”. Maciej Ganczar i Krzysztof Rutkowski (*Zamiast „Przedmowy”, czyli teatr i medycyna w służbie zbawienia*) traktują ewangeliczne uzdrowienia jak ramę symboliczną wszelkich późniejszych narracji i przedstawień choroby: „Oto największy teatr świata w perspektywie medycznej. Teatr (ustami Ewangelistów) opowiada, że śmierci nie ma, a teatr i medycyna wprowadza całą tę historię w pasaż zbawienia” (s. 16). Widzialność uzdrowienia – oto fenomen cudów. Do czasów nowoczesności XIX wieku choroba jest publiczna, podobnie jak jej badanie i leczenie. Także po śmierci chorego. Emilia Olechnowicz opowiada przypadki z dziejów teatrów anatomicznych (*„Theatrum Anatomicum” – ciało jako widowisko*) i właśnie w tej wizualności widzi ich wielkość i schyłek, aż stopniowo chory znika z oczu widzowi. „Strategia naoczności okazała się najpierw największą siłą, potem największą słabością teatrów anatomicznych. Im bardziej zyskiwały na popularności, tym mocniej traciły swoją funkcję poznawczą i edukacyjną na rzecz rozrywkowej” (s. 33).

Chrześcijaństwo dowartościuje chorobę jako doświadczenie korespondujące z pasją Chrystusa, czyli właściwą kondycją chrześcijanina na ziemi. Zrozumiałe więc, że w teatrze religijnym choroba zyskuje należne miejsce. Małgorzata Mieszek przygląda się popularności motywu choroby w teatrze jezuickim. „Jezuici prowadzili w dawnej Rzeczypospolitej duszpasterstwo chorych, które było jednym z ich zadań apostoelskich. Zakonnicy prowadzili apteki i szpitale, a podczas epidemii angażowali się w pomaganie ofiarom. [...] Choroby były więc znane i bliskie tym zakonnikom na co dzień. Także w dramatach ta problematyka była żywo obecna” (s. 57). Prezentacja choroby na scenie domaga się wyrazistych

objawów. Za szczególnie „sceniczne” choroby autorka uważa apopleksję, paraliż, nagłą utratę wzroku lub mowy, zawroty głowy prowadzące do utraty równowagi (s. 44). Każdą z tych chorób można dość łatwo zagrać. Na scenie, poprzez zachowania odbiegające od normy, można też zagrać szaleństwo i depresję.

Nie była to bynajmniej specyfika polska, ale trend ponadnarodowy, który swobodnie przekraczał granice sceny świeckiej i religijnej. Surowa dydaktyka religijna chętnie używała np. figury szpitala dla obłąkanych, aby zakwestionować kryteria różnicowania zdrowia i choroby oparte na racjonalności. Urszula Aszyk opisała motyw choroby psychicznej w dramaturgii hiszpańskiej i zwracając uwagę na jego popularność, m.in. w twórczości Cervantesa, Calderóna, Vallejo czy Mayorgi. «Szaleństwo» (*locura*) przeciwstawione «normalności» (*cordura*) zmusza widza i czytelnika przywoływać tu utworów do zastanowienia nad niejednoznacznością ludzkich czynów” (s. 73). Choroba na scenie była także szansą jej oswojenia lub kompensacji strachu i bólu, jakie wywołuje. Ewa Bał (*Zamiana moczu w wino. O sprawczości medycyny w teatrze na przykładzie komedii francuskich i włoskich z XVII w.*), analizując włoskie i francuskie komedie XVII-wieczne, objawiła terapeutyczną funkcję śmiechu z medycyny, prawdopodobnie kompensującą widzom niedostatki terapii medycznych w realnym świecie. „I rzeczywiście niektóre stosowane wtedy przez znachorów chemikalia, jak minerały i metale, w tym tlenki rtęci, powodowały widoczne gołym okiem biegunki i wymioty, niewiele z nich tak naprawdę działało leczniczo, z czego pacjenci, prędzej czy później, musieli zdać sobie sprawę” (s. 81).

Transmisja wiedzy medycznej do teatru dokonywała się rozmaitymi drogami. Fascynującym przykładem są odkryte relacje między protokołami lekarskimi ojca a twórczością dramatyczną syna, co opisała Anna R. Burzyńska (*Połknięte szpilki. Protokoły lekarskie Ernsta Büchnera a twórczość*

literacka Georga Büchnera). Na tym przykładzie można szczegółowo prześledzić skomplikowany proces wymiany języków nauki i literatury oraz ich zasadniczą nieprzechodność. Szczególnie wstrząsający jest opis domowego eksperymentu, jaki ojciec Georga przeprowadził na jamniku, podając mu karmę z ukrytymi w niej szpilkami. Świadkiem był prawdopodobnie dziesięcioletni Georg. Tam, być może, narodził się jeden z kluczowych problemów dramaturgii Büchnera, czyli „kwestia cierpienia, nieobecna u ojca, obsesyjnie wręcz eksponowana u syna” (s. 99). Ból jest prawdopodobnie największym wyzwaniem dla języka. Nie tylko opiera się adekwatnemu opisowi, ale wręcz – pisze Elaine Scurry (*Body in Pain*) – „niszczy język”. Wystarczy spróbować opowiedzieć komuś, jak boli nas głowa, aby doświadczyć zasadniczej niekomunikowalności bólu.

Dotąd przyglądamy się głównie choremu, podczas gdy postać lekarza na scenie ulega zasadniczej zmianie w kolejnych epokach. Szczególna jest druga połowa wieku XIX, kiedy zapominamy o szarlatanach z *Chorego z urojenia* Moliera, a medycyna i lekarze zostają wręcz uświęceni. Nie osłabia tego nawet realizm naturalistyczny, który pokazuje lekarzy przeżywających kryzysy i porażki. „Niemniej – jak pisze Agata Zalewska (*Medycyna na scenie. O chorobach, chorych i lekarzach w dramaturgii drugiej połowy XIX w. – rekonesans*) – to oni z poziomu sceny komunikują najprostsze prawdy o człowieku” (s. 123). Píše też Zalewska, że nadaktywność, taniec, apatia to cechy chorych „nowoczesnych” – bohaterów dramatów drugiej połowy XIX wieku. Bohater z niedotleniem mózgowym lub pozostający w śpiączce traci swoją podmiotowość, ale można go w takim stanie pokazać na scenie. Można też zagrać jego ataki duszności, halucynacje, zespół zamknięcia i inne. Ekstremalnym przypadkiem chorego na scenie jest bohater, który „przestaje działać”, stając się przykładem antybohatera (s. 234).

W tym mniej więcej czasie, dojrzałe nowoczesności, medycyna i literatura

zyskują płęć, co skwapliwie odkrywa dramaturgia dwudziestolecia międzywojennego m.in. poprzez *Sprawę Moniki* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej – sztukę, która – jak pisze Agata Łuksza – „ukazuje relacje między medycyną, emancypacją i kobiecością w głębokim uwikłaniu w międzywojenne realia społeczne” (s. 141). Rzadka waloryzacja choroby pojawia się u Pawła Stangreta, który wiąże chorobę na scenie z kategorią autentyczności, pisząc o dwóch sztukach: *Dziś są moje urodziny* Tadeusza Kantora i *Kościół strachu przed obcym we mnie* Christopha Schlingensiefa. W obu przypadkach choroba jest swobodną gwarancją bliskości życia autora i życia przedstawianego; wzmacnia w oczach widza wiarygodność relacji o doświadczeniu choroby. Związki sztuki i medycyny stają się jeszcze bardziej oczywiste, kiedy przechodzimy w sferę choroby psychicznej. Literatura przez wieki była prekursorką, a potem rywalką psychologii. Jak wygląda ten powikłany związek, analizuje na przykładach polskiej dramaturgii współczesnej Ewa Wąchocka (*Zaburzony umysł – choroba i poznanie*). Różnica między literaturą i medycyną nie tkwi tam w języku czy metodzie diagnozy choroby umysłowej, ale przede wszystkim w celu, jakiemu służy choroba na scenie. W sztuce współczesnej interesująca jest „sytuacja chorej czy pozorującej chorobę jednostki w świecie, którego «naturalny» porządek, społeczne urządzenie, zasady, bywa, że stoją pod znakiem zapytania” (161-162).

Nowoczesne instytucje interioryzują chorobę, pozbawiając ją publiczności. Paradoks zaniku teatralności choroby przejętej przez szpital analizuje Ewa Dąbek-Derda (*Widowisko ekstremalnej gry*). Sprywatyzowanie choroby i jej szpitalne sprofesjonalizowanie sprawiają, że my, „zdrowi”, nie ćwiczymy się w życiu z chorymi. Wyrazem oporu są publiczne wyznania choroby, robione przez znane postacie sceny publicznej. W tej sytuacji teatr przedstawiający chorobę staje się mediatorem między osamotnioną w chorobie jednostką a pogrążonym w lęku zdrowym społeczeństwem. Tym tropem podążają

Magdalena Koch i Gabriela Abrasowicz (*Ciało kobiece jako współczesna scena społecznego spektaklu*), pokazując, jak w konserwatywnym, zmaskulinizowanym społeczeństwie ukazanie fizjologicznych procesów zachodzących w kobiecym ciele może mieć wywrotowy charakter i stać się „medium dekonstruowania dotychczasowych mitów” (s. 219).

Pośród gatunków scenicznych musical zdaje się być odległy tej tematyce. Tymczasem Jacek Mikołajczyk zajął się problemem choroby na scenie muzycznej, na przykładzie musicalu *Next to Normal*, który jest radykalną krytyką systemu zapewniania zdrowia psychicznego. Okazuje się, że muzyka jako medium dramatu choroby fizycznej może dawać więcej możliwości jej wyrażenia niż słowo czy inne środki sceniczne. Poszukiwanie źródła czy też sedna doświadczenia choroby powoduje stopniowe ograniczanie sceny medycznej, co prowadzi Jacka Kopcińskiego do lokalizacji właściwej sceny choroby, jaką jest ludzki mózg (*Mózg jako miejsce dramatyczne*). „Zamknięte naczynie w mózgu staje się punktem, z którego w dramacie współczesnym rozbuchają się najważniejsze linie ludzkiego doświadczenia, poznania, wiary” (s. 245). Medycyna jako dyskurs oraz jako relacja pacjenta i lekarza wyznaczają scenę performowania słowa o chorobie, czyli wytwarzania wypowiedzi, które ustanawiają chorobę jako fakt intersubiektywny, niemożliwy do zanegowania, podania w wątpliwość, wymagający terapii. Zamykając omawiany zbiór esejów, Dariusz Kosiński (*Teatr medycyny codziennej – rekonesans i zachęta*) konstruuje cztery typy aktorów sceny medycznej (profesor, profesjonalista, wesołek, brat w nieszczęściu), zwracając uwagę, że lekarz i pacjent to także role, które trzeba zagrać.

Choroba na scenie, omówiona i zinterpretowana w esejach z tomu *Medycyna w teatrze*, ma dla widza i czytelnika podwójny walor: po pierwsze, pozwala zrozumieć, jak przez wieki ewoluowała komunikacja z chorym. Po drugie, co wydaje się ważniejsze, ma walor antycypacyjny, który wykracza poza erudycję lub chwilową ekscytację widowiskiem.

Dzięki przeżyciu scenicznemu widz wykonuje ruch ku fenomenowi choroby. Zagrana, choroba też nas „rani” i nie chcemy tego bólu uniknąć, ale go rozumiemy. Gdy to się udaje, scena i widownia stają się laboratorium, w którym uczymy się dobrych lub lepszych reakcji na ból, samotność, lęk, niezrozumienie, jakie dotkną w przyszłości innych. I nas samych. ■

¹ Pisałam o tym szerzej – zob.: Koziołek, 2015.

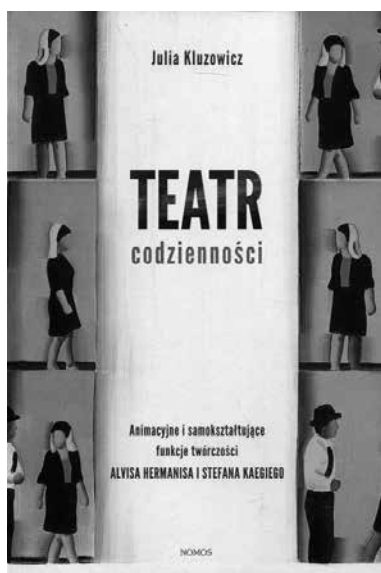
Bibliografia:

- Charon, Rita, *The novelization of the body, or how medicine stories need one another*, „Narrative” 2011 nr 19.
Koziołek, Krystyna, *Filoktet – lekcja choroby dla zdrowych*, „Świat i Słowo” 2015 nr 1.
Nelson, Heidi, *Bryan Doerries's Theater of War. A New Incarnation of an Ancient Ritual*, http://www.outsidethewirellc.com/wp-content/uploads/2011/05/Review212_TOW.pdf [dostęp: VII 2015].
Skrzypek, Michał, *Medycyna narracyjna jako model zhumanizowanej medycyny*, [w:] *Socjologia medycyny w multidyscyplinarnych badaniach humanizujących*, pod red. M. Skrzypka, Lublin 2013.
Woolf, Virginia, *O chorowaniu*, przeł. M. Heydel, Wołowiec 2010.

MAGDALENA HASIUK

TEATR POZWALA BYĆ SŁABYM

Magdalena Hasiuk – adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, autorka książek „Okrutnie dziwna strona” świata. *Wokół teatru więziennego* (2015) i *Teatr Słońca. Od rewolucji na kozłach do odysei uchodźców* (2016).



Julia Kluzowicz
**TEATR CODZIENNOŚCI.
ANIMACYJNE
I SAMOKSZTAŁTUJĄCE FUNKCJE
TWÓRCZOŚCI ALVISA HERMANISA
I STEFANA KAEGIEGO**

Zakład Wydawniczy Nomos,
Kraków 2017

Książka Julii Kluzowicz *Teatr codzienności. Animacyjne i samokształtujące funkcje twórczości Alvisa Hermanisa i Stefana Kaegiego* to efekt wieloletnich badań prowadzonych w wielu miejscach w Europie i różnorodnych doświadczeń zdobytych w kontakcie z pracą reżyserów z Łotwy i Szwajcarii. We wnikliwych opisach przedstawień Hermanisa i Kaegiego Kluzowicz ukazała bogactwo stosowanych przez

nich form i przywołanych tematów. Uwzględniła przy tym polskie konteksty prezentowanych spektakli. Jako obserwatorka uczestniczyła w próbach przedstawień obu reżyserów. Efektem jej obecności były – poza dziesiątkami stron notatek, fotografiami, zapisami wideo i audio – bezcenne doświadczenia, którymi dzielili się z nią aktorzy, dotyczące zmiany jakości ich pracy na próbach pod wpływem uważnej obserwarki, występującej w innej roli niż reżyser. Kluzowicz przeprowadziła kilkadziesiąt wywiadów: zarówno z obydwoma reżyserami, asystentami Kaegiego, z aktorami Hermanisa (z Jaunais Rīgas Teātris i wiedeńskiego Burgtheater), z pierwowzorami postaci granych w jego spektaklach, jak również z „ekspertami od codzienności” – z amatorami – osobami kluczowymi w projektach Kaegiego. Relacje, opisy i analizy, wynikające bezpośrednio z badań terenowych, stanowią najważniejszą część książki. Lektura tych fragmentów jest szczególnie pasjonująca.

Perspektywa badacza nie była jedyną, jaką przyjęła autorka, przygotowując *Teatr codzienności*. Współpracowała ona ze Stefanem Kaegim jako asystentka reżysera przy projekcie teatralnym realizowanym w Goethe-Institut w Krakowie. To połączenie osobistej perspektywy – doświadczeń współtwórczyni z doświadczeniami badawczymi i naukowymi, uwzględnienie równocześnie perspektywy „od widowni i od kulis”, wydaje się równie istotne, jak oryginalnie zakrojony zakres badań, sytuujących się na pograniczu animacji kultury, pedagogiki i teatru.

Oryginalność i doniosłe znaczenie interdyscyplinarnego projektu badawczego Julii Kluzowicz polega na tym, że analizując twórczość Alvisa Hermanisa i Stefana Kaegiego w perspektywie teatru codzienności, badaczka rozpoznaje nie tylko jego wymiar artystyczny, ale również potencjał animacyjny. Działalność dwóch wybitnych reżyserów współczesnych, pochodzących z różnych kultur i tradycji, których łączy „teatr codzienności”, postrzegana jest w tym ujęciu zarówno w perspektywie estetycznej – i analizowana

w ujęciu teatrolologicznym – jak w perspektywie społecznej – i badana przy pomocy instrumentarium animacji społeczno-kulturalnej (ujęcie antropologiczne Pierre’a Besnarda) oraz narzędzi pedagogiki (perspektywa samowychowania i samokształtowania Ireny Jundziłł). Kluzowicz zadaje pytanie, czy narzędzia wypracowane przez dwóch najważniejszych reżyserów teatru codzienności mogą dostarczyć skutecznych metod w działaniach animacyjnych i edukacyjnych. Swoim wywodem udziela na nie pozytywnej odpowiedzi, wskazując zarazem na pewne niebezpieczeństwa i pułapki. Choć doświadczenia i osobowości Hermanisa i Kaegiego wydają się kluczem do skuteczności stosowanych przez nich narzędzi i metod, Kluzowicz sugeruje, że te ostatnie są na tyle uniwersalne, iż animatorzy po niewielkim treningu będą w stanie je zastosować. Jako współpracowniczka Kaegiego, ma w tym zakresie pewną wiedzę praktyczną. Perspektywa, w której narzędzia wypracowane w obszarze sztuki mogą posłużyć jako czynnik generujący zmianę w życiu, wydaje się tutaj niesłychanie istotna.

Sztuka Hermanisa i Kaegiego stymuluje ją w różnych wymiarach: zarówno indywidualnym, dotyczącym „prywatności” i „intymności” (Hermanis), jak i społecznym – sytuującym się na granicy polityki i jednostkowych biografii (Kaegi). Doświadczają jej, jak zauważa badaczka, współpracownicy obu reżyserów, bez względu na ich status zawodowy i role pełnione w przedstawieniach. Zmiana, jaka wynika z zastosowania teatru codzienności w pracy teatralnej Hermanisa i Kaegiego, wiąże się z transformacją doznań związanych z codziennością. Teatr omawianych twórców staje się remedium na kryzys ontologiczny, doświadczany przez człowieka w epoce postnowoczesności, przekuwając na sztukę słabość i alienację, „poczucie niedowartościowania i braku ważności życia, jakie niesie ze sobą codzienność” (s. 102). To, co nieistotne, staje się wartością, tak w perspektywie indywidualnej, jak i społecznej; to, co niedoceniane i marginalizowane, zgodnie z „dramaturgią opieki” zostaje wydobyte, przyjęte

i zyskuje należne miejsce. Głosy osób ze środowisk pomijanych są wysłuchane, a doświadczenia codziennej egzystencji przestają być banalizowane. Dzięki temu objawić się może paradoks teatru codzienności, który stara się „pokazać, jak niecodzienna jest codzienność” (s. 8). Wraz z tym rozpoznaniem ujawnia się bogactwo każdego ludzkiego życia, w efekcie czego poszczególne osoby mogą wzmocnić się wewnętrznie, (od)zyskać poczucie własnej wartości, sprawczości i satysfakcji z dostępnego doświadczenia codzienności. Teatr codzienności w ujęciu Hermanisa i Kaegiego poszerza ponadto perspektywę patrzenia, umożliwia podjęcie dialogu w miejscach, w których wcześniej wydawał się niemożliwy, inspirowane do wzajemnego szacunku i do budowania wspólnotowości.

W *Teatrze codzienności* Julia Kluzowicz podzieliła zebrany materiał na dziewięć rozdziałów, z których prawie połowa (rozdziały 4-7) dotyczy pracy Alvisa Hermanisa i Stefana Kaegiego. Autorka szczegółowo omawia meandry twórczości każdego z nich, analizuje techniki ich działania i wskazuje dzielące ich różnice. „Teatr kontemplacji życia” Hermanisa, z odwołaniami do hiperrealizmu i z poetyzacją tematu codzienności, zestawia z eksperymentami dotyczącymi percepcji codzienności Kaegiego i podejmowanymi przez niego próbami „dawania świadectwa istnienia różnych jej rodzajów” (s. 139), z których widzowie często nie zdają sobie sprawy.

Ujawniając okoliczności powstania „teatru codzienności”, Kluzowicz przedstawia definicję projektującą w opozycji do sformułowanej przed laty przez Patrice’a Pavisa. Według badaczki, teatr codzienności „to nie każdy teatr, który zajmuje się codziennością” lecz, ten „który tematyzuje codzienność jako problem” (s. 99). Umieszczając dokonania artystyczne Kaegiego i Hermanisa na dwóch biegunach osi, rozciągniętych od „teatralizacji codzienności” do „ucodziennienia teatru”, badaczka dokonuje

bardzo ciekawego przyporządkowania dwudziestu siedmiu spektakli do kolejnych stopni umieszczonych na skali (s. 224). Zaprezentowany schemat ma fundamentalne znaczenie. Autorka omawia też i analizuje reżyserskie sposoby pracy w teatrze codzienności, uwzględnia przy tym metody pracy asystentów i aktorów. Ostatnie dwa rozdziały książki poświęca funkcjom teatru codzienności, postrzeganym w perspektywie animacji kultury oraz wspólnym działaniom tej dziedziny i teatru codzienności.

Słabsza jest pierwsza część książki, teoretyczna. Ambitny cel autorki, by w trzech rozdziałach w miarę szeroko nakreślić złożone relacje między antropologią, pedagogiką, filozofią, socjologią i animacją kultury, przybliżyć rolę codzienności w naukach humanistycznych i w życiu człowieka oraz zaprezentować stan współczesnego teatru i kierunki jego rozwoju, choć przyniósł wiele cennych spostrzeżeń (odwołanie do estetyki relacyjnej), zaowocował także uogólnieniami, a niekiedy nawet błędami. Wynikały one często z chęci zawarcia w kilku zdaniach skomplikowanych i wielowątkowych procesów. Nie o wszystkim udaje się napisać lakonicznie, a bez uproszczeń. Nie udało się ich uniknąć, nazywając teatr Wsiewołoda Meyerholda „teatrem maski”, który „budował ułudy sceniczne, kombinacje form, wprowadzał kostiumy, światła, balet” (s. 72); lub konstatując bez dodatkowego rozwinięcia, że „w swój teatr Boal angażuje widza w sposób czynny” (s. 75). Jeszcze trudniej jest w tych miejscach, w których uproszczenia pojawiają się w funkcji sądów generalizujących. Czymże jest w teatrze „kolektywny, zbiorczy odbiór” i czy naprawdę widzowie powtarzają reakcje najbardziej wrażliwych, którzy odbierają zarówno informacyjny, jak i ekspresyjny wymiar przedstawienia (s. 78)? Dla mnie pierwsza część książki mogłaby być mniej obszerna, tym bardziej że do pewnych ujęć i teorii autorka

powraca, podsumowując materiał badawczy.

Również pod względem redakcyjnego opracowania książki wskazać można liczne uchybienia. Wiele przywołanych źródeł pozbawionych jest numerów stron. Zdarza się, że Kluzowicz cytuje polskie źródła za innymi autorami. W bibliografii brakuje źródeł obecnych w książce, z niejasnych dla mnie przyczyn nie uwzględniono także nazwisk tłumaczy. Indeks osobowy jest niekompletny – brakuje wielu osób, niekiedy numerów stron przy nazwiskach, niektóre imiona podano błędnie. W tekście pojawia się wiele kolokwializmów. W kilku miejscach autorka powtarza fragmenty znanych już czytelnikowi wypowiedzi. Zdarza się, że bardzo ciekawe analizy kończy bez podsumowania.

Pomimo tych uchybień, praca Julii Kluzowicz – poza niekwestionowaną wartością badawczą, typową dla badań interdyscyplinarnych – ma jeszcze wartość naddaną. Przy okazji tematu teatru codzienności zbiera i przekazuje wypowiedzi, obrazy i doświadczenia, których siła wyrazu i znaczenie wykraczają poza wymiar książki analitycznej i nabierają cech uniwersalnych maksym, jak wypowiedź jednej z ryzykownych aktorek Hermanisa: „Teatr pozwala być słabym, zwyczajnym” (s. 182) czy słowa Karoliny – „ekspertki od codzienności” w projekcie Kaegiego *Równoległe miasta*: „Tak naprawdę nie wiem, czym jest widzenie. Wiem tyle, że przybliża wam rzeczy, które są daleko” (s. 201). W pamięci na długo pozostaje też przytoczona przez nią w przedstawieniu *Dach* opowieść o oczach, porównywalna chyba tylko z najmocniejszymi obrazami z filmu *Imagine* Andrzeja Jakimowskiego. ■

Sprostowanie

W spisie treści 148 numeru *Gazety Teatralnej „Didaskalia”* oraz w stopce recenzji Julii Niedziejko *Kontrola moralności* pojawił się błąd w nazwie jednego z producentów spektaklu *Sean powie parę słów o sobie*, Sceny Roboczej. Przepraszamy.

„Didaskalia” można kupić:

BIAŁYSTOK

w księgarni **Akcent**, Rynek Kościuszki 17

GDAŃSK

w **Uniwersyteckiej Księgarni Naukowej Arche**, ul. Bażyńskiego 6
w księgarni **Na Biskupiej Górze**, ul. Bażyńskiego 4

KATOWICE

w księgarni **Libella**, pl. Sejmu Śląskiego 1

KRAKÓW

w siedzibie **Redakcji**, ul. Gołębia 16
w księgarni **Akademickiej**, ul. św. Anny 6
w **PWST**, ul. Straszewskiego 22
w **Bunkrze Sztuki**, pl. Szczepański 3A
w **Klubie Pauza**, ul. Floriańska 18/3
w **MOCAK-u**, ul. Lipowa 4

ŁÓDŹ

w księgarniach: **Księgarnia LITERA**, ul. Nawrot 7
Mała Litera, ul. Ogrodowa 19
Światowid, Piotrkowska 86

OLSZTYN

w **Księgarni Naukowej „Arche”**, ul. Oczapowskiego 12b

POZNAŃ

w księgarni **Powszechna**, ul. Szkolna 5

TORUŃ

w **CSW „Znaki Czasu”**, Wały gen. Sikorskiego 13

WARSZAWA

w księgarniach:
Liber, Krakowskie Przedmieście 24; **Prospero**, Aleje Ujazdowskie 6
Lexicon, ul. Sengera Cichego 24/2a; **Tarabuk**, ul. Browarna 6
Główna Księgarnia im. B. Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7
Wiejska 14, ul. Wiejska 14
w teatrach: **Narodowym**, **Studio**, **Ateneum**
w **Akademii Teatralnej**, ul. Miodowa 22/24
w **MiTo artcafébooks**, ul. Waryńskiego 28

WROCŁAW

w siedzibie **Wydawcy**, Rynek-Ratusz 27
w księgarni **Tajne Komplet**y, Przejście Garncarskie 2
w **Teatrze Współczesnym**, ul. Rzeźnicza 12
Nieme Kino. Księgarnia filmowa w DCF, Piłsudskiego 64a

ZIELONA GÓRA

w **Księgarni Staromiejskiej**, ul. Żeromskiego 16

W salonach prasy **EMPIK** sp. z o.o. na terenie całego kraju oraz za pośrednictwem Polperfect (Warszawa, ul. Stągiewna 2c). Wszystkie dostępne numery „Didaskaliów” są do nabycia również za pośrednictwem serwisu aukcyjnego Allegro.pl

DRUK

Drukarnia Skleniarz, 30-133 Kraków, ul. Lea 118
tel. (012) 31 22 300, 31 22 322, fax (012) 31 22 349
Nakład: 1000 egzemplarzy

„Didaskalia” są dostępne w bazie CEEOL (<https://www.ceeol.com/>)



Streszczenia i tytuły artykułów w języku angielskim znajdują się na stronie www.didaskalia.pl.

REDAGUJE ZESPÓŁ

Anna R. Burzyńska (dział zagraniczny),
Marcin Kościelniak (zastępca redaktora naczelnego),
Monika Kwaśniewska (sekretarz redakcji), Agnieszka Marszałek,
Grzegorz Niziołek (redaktor naczelny), Joanna Targoń

RADA REDAKCYJNA

Małgorzata Dziewulska, Ewa Guderian-Czaplińska, Michał Kobiałka,
Leszek Kolankiewicz, Zbigniew Majchrowski, Thomas Sellar,
Małgorzata Sugiera, Tamara Trojanowska, Joanna Walaszek

STAŻYŚCI

Dominika Bremer, Karolina Habryło, Julia Kowalska, Radosław Pindor

WSPÓŁPRACOWNICY

Mateusz Borowski, Marta Bryś, Katarzyna Fazan, Beata Gucałska, Thomas Irmer,
Natalia Jakubowa, Dorota Jarząbek-Wasył, Olga Katafiasz, Tadeusz Kornaś, Dariusz Kosiński,
Katarzyna Lemańska, Monika Muskała, Piotr Olkusz, Katarzyna Osińska,
Jakub Papuczysz, 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.

OTWARTY
UNIWERSYTET
POSZUKIWAN

KURS WIODĄCY

Styczeń–czerwiec 2019

Grotowski Elementarz

Instytut im. Jerzego
Grotowskiego
Wrocław

WSTĘP WOLNY

OPIEKUN NAUKOWY
prof. Dariusz Kosiński

Kurs wiodący składa się z piątkowych
WYKŁADÓW OTWARTYCH (Czytelnia
im. Ludwika Flaszena ■ 17:00)
i sobotnich SEMINARIÓW przeznaczonych
DLA GRUPY ROBOCZEJ, której
uczestnicy zadeklarowali swój
udział w całym projekcie.

11 stycznia 2019

aaaby z Grotowskim się zmierzyć

WYKŁAD prof. Dariusza Kosińskiego

12 stycznia 2019

Grotowski. I co jest do zrobienia

PANEL DYSKUSYJNY z udziałem dr Agaty Adamieckiej-Sitek, prof. Leszka Kolankiewicza, prof. Dariusza Kosińskiego, prof. Tomasza Kubikowskiego, prowadzący Jarosław Fret

8–9 lutego 2019

akt całkowity

WYKŁAD I SEMINARIUM Jarosława Freta

22–23 marca 2019

apocalypsis cum figuris

WYKŁAD I SEMINARIUM dr Agaty Adamieckiej-Sitek

12–13 kwietnia 2019

antropologia teatralna

WYKŁAD I SEMINARIUM prof. Leszka Kolankiewicza

10–11 maja 2019

aktorstwo

WYKŁAD I SEMINARIUM prof. Beaty Guczalskiej

7–8 czerwca 2019

Czytanie Grotowskiego

KONFERENCJA PODSUMOWUJĄCA OUP z udziałem członków grupy roboczej i zaproszonych gości

grotowski-institute.art.pl

ksiegarnia.grotowski-institute.art.pl

Instytut Grotowskiego



grotowski.net