

BARTOLI

BADORA

LUPA

# didaskalia

GAZETA TEATRALNA

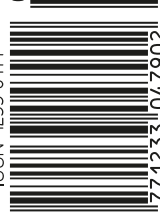
kwiecień 2019

NR 150



CENA 10 zł  
(w tym 5 % Vat)

0.4



9 771233 047902

**INNE OBRAZY ZAGŁADY  
MIĘDZY SCENĄ A OBSCENĄ  
ROBOTY W OPERZE**

---

**WYDAWCA**



**WSPÓŁWYDAWCA**



Wydział Polonistyki  
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Dofinansowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego**

**NA OKŁADCE**

Ośrodek Badań nad Kulturami Pamięci, Kolektyw Kuratorski, Ośrodek Dokumentacji  
Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA, Muzeum Etnograficzne w Krakowie  
Projekt *Akurat tędy szliśmy*: akcja performatywna Wojtki Ziemilskiego 90/100  
fot. Grzesiek Mart / Cricoteka

**ARTYŚCI W PRACY**

- 2 **Monika Kwaśniewska.** MIĘDZY WOLNOŚCIĄ A MANIPULACJĄ.  
SYTUACJA AKTOREK I AKTORÓW W „FACTORY 2”  
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]
- 10 **Krystian Lupa.** KOMENTARZ  
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]
- 11 **ZAKULISOWE WSPÓŁPRACOWNICZKI MICHAŁA BORCZUCHA.**  
**Z Natalią Gorzelańczyk, Magdaleną Kownacką,**  
**Marią Lejman-Kasz i Aretą Nastazjak**  
rozmawiają **Monika Kwaśniewska i Katarzyna Waligóra**

**KOBIETY**

- 17 **Ewa Guderian-Czaplińska.** HyPATia. WORK IN PROGRESS
- 21 **Agata Łuksza.** WĘSZYĆ JAK PIES NIEZWYKŁOŚĆ  
Teatr Poliż: córki warszawskie #100lat
- 24 **Julia Kowalska.** ZEMSTA SŁABEJ  
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

**NAGIE CIAŁO**

- 33 **Alicja Müller.** MIĘDZY SCENĄ A OBSCENĄ. O KRYTYCZNYM  
POTENCJALE NAGIEGO CIAŁA  
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

**OPERA**

- 42 **Justyna Wota.** CECILIA BARTOLI JAKO PERFORMERKA  
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]
- 48 **Sabina Macioszek.** OPERY PRZYSZŁOŚCI. LUDZIE, ROBOTY  
I SYSTEMY KOMPUTEROWE NA SCENIE  
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

**WIDOK ZZA BLISKA**

- 56 **TAK SIĘ NIE POKAZUJE ZAGŁADY? Z Romą Sendyką, Wojciechem Wilczykiem i Magdaleną Zych rozmawia Marta Bryś**  
Muzeum Etnograficzne w Krakowie: *Widok zza bliska. Inne obrazy Zagłady*

**ARCHIWUM**

- 64 **Tomasz Fryzeł.** SCENY SPRAWY DREYFUSA: DREYFUS NA WYSPIE  
DIABELSKIEJ  
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

**REPERTUAR**

- 75 **Piotr Morawski.** NA BOGATO  
Teatr Narodowy w Warszawie: *Zemsta nietoperza*,  
reż. Michał Zadara
- 77 **Ada Ruszkiewicz.** O CZYM MÓWIĄ MARTWE DZIEWCZyny?  
Teatr Zagłębia w Sosnowcu: *Dead Girls Wanted*,  
reż. Wiktor Rubin
- 80 **Agata Kwiatkowska.** A FINE OR A BAD BROMANCE?  
Centrum Rezydencji Teatralnej Scena Robocza w Poznaniu:  
*Bromance*, reż. Michał Przybyła, Dominik Więcek
- 82 **Katarzyna Lemańska.** GROTOWSKI – CO BYŁO, A NIE JEST,  
NIE PISZE SIĘ W REJESTR?  
Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu i Wrocławski Teatr  
Współczesny: *Grotowski non-fiction*, koncepcja:  
Katarzyna Kalwat, Zbigniew Libera
- 85 **Katarzyna Waligóra.** SMUTEK I ŚNIEG  
Komuna// Warszawa: *Teoria smutnego chłopca*,  
reż. Cezary Tomaszewski

- 88 **Dominika Bremer.** „TYLKO, DZIEWCZyny, BEZ ŻADNEJ  
MARTYROLOGII PROSZĘ”  
Teatr Powszechny w Warszawie: *Kuracjuszki z Interno*,  
reż. Dorota Ogrodzka, Justyna Lipko-Konieczna
- 90 **Wiktoria Tabak.** ZBIOROWE GRY Z ZAPRZECZENIEM  
Nowy Teatr w Warszawie: *Ostatni*, reż. Romuald Krężel
- 92 **Jan Karow.** PRAWO DO ŻYCIA  
TR Warszawa: *Cząstki kobiety*, reż. Kornél Mundruczó
- 94 **Jakub Kleczek.** LUSTRA CODZIENNOŚCI  
Teatr im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie: *Rzeczy, których nie wyrzucił*, reż. Magda Szpecht

**TANIEC**

- 97 **PRAKTYKOWANIE KONKRETU. Z Eleonorą Zdebiak**  
rozmawia **Karolina Wycisk**
- 101 **Katarzyna Słoboda.** CHOREOGRAFIE INTYMNOŚCI  
Nowy Teatr w Warszawie: *Języki przyszłości / Future Tongues*,  
reż. Ania Nowak

**ZAGRANICA**

- 104 **W MOICH SPEKTAKLACH CHODZI O LUDZI. Z Christophem Marthalerem rozmawia Thomas Irmer**
- 107 **Jan Niedziela.** PAMIĘTAJ O FLANDRII  
Volkstheater w Wiedniu: *Don Karlos*, reż. Barbara Wysocka
- 110 **RZECZYWISTOŚĆ WDZIERA SIĘ NA SCENĘ. Z Anną Badorą**  
rozmawia **Dorota Krzywicka-Kaindel**

**FESTIWALE**

- 114 **Joanna Braun.** TEATR FORMY, CZYLI LUDZIE, LALKI I ICH  
PRZESTRZENIE  
5. Międzynarodowy Festiwal Teatru Formy Materia Prima  
w Krakowie
- 117 **Radosław Pindor.** KRAKOWSKI WĄTEK BOSKIEJ KOMEDII  
11. Międzynarodowy Festiwal Teatralny Boska Komedia  
w Krakowie
- 120 **Katarzyna Tórz.** JAKOŚĆ DYSKUSJI. POLEMIKA  
ZE STANISŁAWEM GODLEWSKIM
- 123 **Stanisław Godlewski.** ODPOWIEDŹ NA POLEMIKĘ  
KATARZyny TÓRZ

**TEATR W KSIĄŻKACH**

- 126 **Antonina Grzegorzewska.** GWIZD  
Jerzy Grzegorzewski, *Rekonstrukcje. Wybrane adaptacje*  
prozy z lat 1963-2005, Warszawa 2018



MONIKA KWAŚNIEWSKA (Uniwersytet Jagielloński)

## MIĘDZY WOLNOŚCIĄ A MANIPULACJĄ

### Sytuacja aktorek i aktorów w „Factory 2”

Monika Kwaśniewska (monika.kwasniewska@uj.edu.pl) – 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 Kristej* (2009) oraz *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Kłata* (2016). Numer ORCID: 0000-0003-1913-4562

**Abstract:** Monika Kwaśniewska. „Between Freedom and Manipulation: The Situation of Actresses and Actors in *Factory 2*”

The starting point of the text is the thesis, prevalent in theoretical and journalistic texts, touching upon the communal, libertarian and subjective character of working on *Factory 2* directed by Krystian Lupa. Kwaśniewska, based on the statements of actors and the playwright, analyses the individual stages of performance preparation, paying attention to the elements of manipulation on the part of the director. In the end, she concludes: “Lupa [...] seemingly gave up part of his power to the actors, [...] to shift the process of directing them to an implicit level, definitely limiting their actual efficiency, but very effective in achieving the purpose intended by him, which was clarified in the process of working [on the play]. If we can talk about teamwork, then it is one based on asymmetrical knowledge and power, and on the undeniable authority of the director.”

Key words: acting, directing, hierarchy, Stary Theatre, Krystian Lupa

Ponieważ będę przywoływać wiele cudzych głosów, zacznę – trochę pretensjonalnie – od siebie, by stworzyć pole do dalszej narracji. Moja przygoda z *Factory 2* zaczęła się kilka lat temu, kiedy wraz z Grzegorzem Niziołkiem układaliśmy sylabus uniwersyteckich zajęć dydaktycznych „Teatr po 1989 roku”. Wybierając materiał analityczny do bloku zajęć poświęconych tematowi współczesnego aktorstwa performatywnego, zatytułowany „Aktor/performer”, zdecydowaliśmy się, między innymi, na *Factory 2*. Dodam, że był to wtedy wybór dość oczywisty, poparty obszerną literaturą publicystyczną i naukową. We włączonym do naszego sylabusu fragmencie książki *Aktorstwo polskie. Generacje*, Beata Guczalska pisała: „Wydaje się, że w tym przypadku właściwym dziełem sztuki był proces prób, pomyślany jako droga pewnej wspólnoty – to, co następuje na końcu, czyli przedstawienie, wydarza się jako płynna, lecz wcale niekonieczna, konsekwencja wcześniejszej aktywności. Krystian Lupa był przewodnikiem tej drogi, ale równie wiele wnieśli tu aktorzy, zwłaszcza młodzi” (Guczalska, 2014, s. 256). Guczalska przeniosła więc punkt



ciężkości z efektu scenicznego na proces pracy, a z modelu teatru reżyserskiego na zespołowy. Zwróciła też uwagę na rewolucyjny charakter tego przedsięwzięcia w podejściu do aktorstwa: „Granice między rolą a prywatnością, prawdą scenicznego przeżycia a jawnym udaniem, teatrem a performansem – zostały przekroczone tak radykalnie, że nie ma już szansy powrotu do sztywnych podziałów” (s. 357). Podobne narracje regularnie powracają. W 2017 roku Maria Anna Potocka pisała, że w *Factory 2* „aktorzy [...] przestali być aktorami. [...] otrzymali swobodę improwizacji. Reżyser dał im wolność w kreowaniu wybranej postaci [...]. W ten sposób powstał teatr, który w pewnym sensie sam siebie stworzył” w odniesieniu „do miejsca, w którym człowiek może być wolny, wyzwolony i twórczy” (Potocka, 2017, s. 41-42). W 2018 roku Maryla Zielińska swój tekst o teatrze Anny Karasińskiej zatytułowała *Factory 3* i rozpoczęła wymownym przywołaniem legendy spektaklu Lupy: „Krystian Lupa w krakowskim Starym Teatrze odtworzył w 2008 roku srebrną Fabrykę Andy’ego Warhola. Imitacja Warholowskiego studia pomyślana była jako przestrzeń własna zespołu realizującego spektakl *Factory 2*, rodzaj enklawy gwarantującej bezpieczeństwo uczestnikom” (Zielińska, 2018). Spektakl o podtytule „zbiorowa fantazja inspirowana twórczością Andy’ego Warhola” stał się w dużej mierze punktem przełomowym we współczesnej refleksji na temat aktorskiej wolności, kreatywności i podmiotowości oraz pracy zespołowej, w której reżyser rzeka się części przypisanej mu „władzy” na rzecz innych twórców przedstawienia. Do sylabusa wspomnianych zajęć oprócz opracowań naukowych dołączyliśmy również powstałe zaraz po premierze, drukowane w „Didaskaliach” (2008 nr 84) wywiady z Katarzyną Warnke, Adamem Nawojczykiem, Zbigniewem Kaletą, Krzysztofem Zawadzkim i Piotrem Skibą, przeprowadzone przez Julię Kluzowicz. Ich lektura kilka lat po premierze była dla mnie zaskakująco trzeźwiąca. Ten dokument okazał się zarówno dla mnie, i jak się dla wielu studentek i studentów – kluczowy. Pod jego wpływem rozmowy o tym spektaklu stawały się z roku na rok, za każdym razem z inną grupą, bardziej krytyczne zarówno wobec mitu *Factory 2*, jak i metod pracy Lupy. Doszło do tego, że w ostatnich latach przywoływaliśmy ów „mit” po to, by go krok po kroku rozmontowywać, wskazując na elementy ewidentnej manipulacji ze strony reżysera. Pod znakiem zapytania stawiano wolność twórczą i podmiotowość aktorów. Padały pytania o to, co w takiej sytuacji oznacza performatywny wymiar ich scenicznych kreacji. Czy możliwa jest kondycja performer-ska bez upodmiotowienia<sup>1</sup>? Czy możliwe jest upodmiotowienie w warunkach manipulacji? Badając tę sprawę, postanowiłam uzupełnić archiwum o kolejne rozmowy – z Małgorzatą Hajewską, Martą Ojrzyńską i dramaturżką Igą Gańczarczyk<sup>2</sup>. Obecnie jestem „w rozkroku” między perspektywą badacza, chłodnego, krytycznego, zdystansowanego, a perspektywą uczestników procesu. Nie uzurpuję sobie też prawa do tego, by powiedzieć, „jak było naprawdę”, chcę raczej zdać raport z moich obserwacji, rozmów, wątpliwości, stawiając jednocześnie pewne tezy na temat kierunku badania współczesnego

aktorstwa. Jestem przy tym świadoma, że ja również dokonuję tu pewnej manipulacji zgromadzonym materiałem, choć, oczywiście, nie jest to moim zamierzeniem.

Próby do *Factory 2* trwały około czternastu miesięcy. Na ten czas sala prób przy Scenie Kameralnej Starego Teatru została oddana zespołowi, a po jakimś czasie przemalowana na srebrno – wzorem Warholowskiej Fabryki. Aktorzy zostali wyłączeni z pracy nad innymi spektaklami. Pierwszy okres obejmował wspólne poznawanie materiału wyjściowego. Przez cztery miesiące zespół oglądał filmy Warhola, poznawał biografie tworzących w Fabryce artystów, improwizował. Katarzyna Warnke określiła ten okres jako „półkolonie z Warholem” (*Faktoryjka*, 2008, s. 17). Wtedy też zarejestrowano pierwsze screen testy – indywidualne sesje aktorskie przed kamerą na tematy „My fucking me” i „Moje ciało” oraz – zrealizowane w duetach – improwizacje łóżkowe. Screen testy były potem oglądane i omawiane przez całą kilkunastuosobową grupę. Następnie aktorzy zostali poproszeni przez Lupę o napisanie listów z imionami i nazwiskami postaci, które chcieliby zagrać, których zagrać nie chcą, oraz które, ich zdaniem, przydzieli im Lupa. Ostateczną decyzję podejmował, oczywiście, reżyser. Po przydzieleniu ról praca polegała w dużej mierze na improwizacjach – często inspirowanych filmami Warhola. Cały proces był nagrywany. Ostateczny scenariusz, ukończony tuż przed premierą, napisał Krystian Lupa, ale sceny były dyskutowane i modyfikowane pod wpływem sugestii aktorów<sup>3</sup>. Część była skondensowanym zapisem improwizacji, inne zawierały dialogi z filmów Warhola. To właśnie te elementy pracy stanowiły podstawę narracji o wolności aktorów i performatywnym wymiarze ich twórczości. One też okazały się jednak w wywiadach najbardziej problematyczne.

Można przypuszczać, że proces zaczął się jeszcze przed rozpoczęciem prób. Lupa rozgrywał kwestię kompletowania zespołu operując plotką, a jednocześnie władzą decydowania. Dotyczyło to głównie młodych aktorek, dla których angaż do spektaklu Lupy stanowił szczególny przywilej i szansę. Lupa z niewiadomych przyczyn opóźniał domknięcie obsady. W pewnym momencie, już po poinformowaniu Mikołaja Grabowskiego, ówczesnego dyrektora Starego Teatru, ale przed ogłoszeniem ostatecznej listy, zmienił zdanie<sup>4</sup>. To doprowadziło do sytuacji, w której kilka osób najpierw dowiedziało się, że będzie grało w *Factory 2*, potem zaś – że reżyser ich jednak nie zaprosi. Opowiadała o tym Katarzyna Warnke: „[...] miałam nieoficjalne wieści, że wchodzę w obsadę, ale Krystian robił uniki. Z powodu *Factory* musiałam zrezygnować z *Orestei* Jana Klaty, a jak zrezygnowałam, okazało się, że chyba Krystian mnie nie weźmie do spektaklu” (*Faktoryjka*, 2008, s. 18). W podobnej sytuacji znalazła się Marta Ojrzyńska. Aktorki przyjęły różne strategie. Warnke zadzwoniła do Lupy, spotkała się z nim, zapytała o swój udział w spektaklu i od razu weszła do obsady (por. *Faktoryjka*, 2008, s. 18). Ojrzyńska natomiast postanowiła wyjechać na stypendium do Indii. Dopiero po powrocie – dowiedziawszy się, że z obsady odeszła Iwona Buła

– zadzwoniła do reżysera i ostatecznie również została zaproszona do spektaklu. Można uznać, że aktorki same musiały wziąć odpowiedzialność za swój udział w przedstawieniu, wykazać się determinacją. Z drugiej strony – oczywiste jest, że podział sił i władzy między nimi a Lupą był skrajnie nierówny. Dwie młode aktorki, które dopiero co skończyły szkołę, *versus* wielki polski reżyser, ich niedawny profesor w PWST, praca z którym była, jak mówi Ojrzyńska, „spełnieniem marzeń”. Można przypuszczać, że wielu aktorom odmówił, mimo że wykazali się podobną inicjatywą. Lupa w końcu przyznał w rozmowie z Warnke, że ta sytuacja była strategią mającą na celu „budowanie napięcia przed rozpoczęciem pracy” (*Faktoryjka*, 2008, s. 18). Ten proces rzeczywiście procentował. Można przypuszczać, że osoby, które w ten sposób dołączyły do zespołu, były silniej zmotywowane. „Skoro już jestem w tym spektaklu, to chcę ryzykować” – mówi Ojrzyńska. Aktorka dołączyła do pracy po czterech miesiącach, co z jednej strony sprawiło, że miała dystans do projektu, była wszystkiego ciekawa, podczas gdy większość osób zaczęła odczuwać zmęczenie przeciągającym się riserczem i pozbawionymi konkretnego kierunku improwizacjami<sup>5</sup>: „[...] wchodziłam z zupełnie inną energią, nieobciążona bagażem screen testów, imprez, współzależności; wolna od toksycznych relacji między bohaterami” – mówi. Z drugiej strony – była postrzegana jak „obcy element”. Jak zauważa Adam Nawojczyk, „prawdziwa sytuacja młodej aktorki, która próbuje się znaleźć w zgranej grupie aktorów została niejako przeniesiona do spektaklu” (*Faktoryjka*, 2008, s. 19). Ojrzyńska przyznaje, że nie została przywitana na zasadzie „Fajnie, że jesteś!”, i tak komentuje swoje relacje z partnerkami scenicznymi w improwizacji z trzeciej części spektaklu: „To się rozgrywało między Aśką (Drozdą), Gosią (Zawadzką) i mną. One nie były zadowolone, że wchodzę w ich scenę – to jasne. Myślę, że aktorki jako postaci [...] mogły być zazdrosne o mnie. Wyobraź sobie, że nagle do grupy wchodzi dziewczyna – młoda, najmłodsza z nich, podobna zdolna, beczelna, odważna, Andy ją uwielbia... To już samo w sobie wywołuje emocje. Tam padały kwestie: «gówniara», «cwaniara»... Nawet nie miała screen testu, a teraz będzie grała. Tak już w tym zawodzie jest, że jest się zazdrosnym o młodsze i piękniejsze. Prywatnie się przenikało z tym, co zawodowe, od razu przenosiło się na scenę. Pytanie, na ile to było zaaranżowane”. Warto dodać, że Joanna Drozda i Małgorzata Zawadzka przed przyjściem Marty Ojrzyńskiej miały wspólną improwizację łóżkową<sup>6</sup>: „Miały to wymyślone, ułożone, dobrze ze sobą funkcjonowały. Ja to rozwaliłam. Myślę, że to też był jakiś celowy zabieg Lupy”. I dodaje: „A co się działo w damskich garderobach, to nie będę ci opowiadać, bo to już by była tania sensacja. Różne historie, wiesz. Działo się trochę. Ale i to odbierałam jako rozgrywki między postaciami, nie personalne”.

To przenikanie sfery zawodowej z prywatną było przez Lupę rozgrywane na wielu poziomach. Służył temu również początkowy okres poszukiwań, w którym kierunek pracy nie był określony. Sposób, w jaki Lupa komentował filmy

Warhola, generował wyobrażenia na temat jego oczekiwań wobec aktorów Starego Teatru, którym to oczekiwaniom zresztą się sprzeciwiali. Nie wiedzieli, czy mają improwizować jako postaci, czy jako osoby prywatne. Buntowali się przeciw sposobowi, w jaki Lupa dowartościowywał nieświadomą twórczość aktorów Warhola, stymulowaną często przez narkotyki. Niepokoiły ich też tragiczne biografie „gwiazd” Warhola. Sytuacja była dla nich tak niepewna, że bali się prostego przełożenia sytuacji aktorów Warhola na własne. Fundamentalny, zdaniem Igi Gańczarczyk, był tu spór między Małgorzatą Hajewską, Adamem Nawojczykiem, Krystianem Lupą i Piotrem Skibą, w którym padło sformułowanie, że aktorzy Warhola coś odkrywają, ale nie są tego świadomi. Lupa na to odpowiedział: „A na chuj ci świadomość”. Wbrew tym intencjom, próby wpływały na poziom samoświadomości przynajmniej niektórych aktorek i aktorów. Małgorzata Hajewska mówi o tym tak: „Zdawałam sobie sprawę z tego, że wchodzę w przygodę, nie do końca zdając sobie sprawę z ryzyka, jakie ponoszę. Nie chodziło o to, czy spektakl się uda, czy nie, ale jacy my z tej przygody wyjdziemy [...]. Oglądaliśmy miesiącami filmy Warhola, a w nich – jego gwiazdy, będące zarazem jego ofiarami. [...] Człowiek sobie zdaje sprawę, że znajduje się w podobnym tyglu. [...] Uznysławia sobie, że patrzy na innych, a sam jest w podobnej sytuacji – i to zawsze, w każdej pracy, ale teraz dopiero nabiera świadomości”. Z drugiej strony, Lupa wydawał się gasić konceptualne podejście do zadań i, na przykład, krytykował screen teasty, w których padały propozycje bardziej formalne, przemyślane; dowartościowywał natomiast zachowania nieświadome, wykonywane w stanie specyficznego odurzenia<sup>7</sup>. W spektaklu narkotykiem wydobywającym ukryte w nieświadomości treści miała być, jego zdaniem, improwizacja. Lupa pisał w programie do spektaklu, że jest ona „jakimś tajemniczym sensem, jest jakimś nowym rodzajem życia, albo nowym narkotykiem, albo nową rozkoszą – albo nową tajemnicą twórczą, której celem jest przekształcanie i wykształcanie osobowości... Wydobywaniem głęboko ukrytych skarbów na światło dzienne kamerowego zapisu” (Lupa, 2008, s. 18). Można jednak podejrzewać, że stymulantami prowadzącymi do osiągnięcia stanów odurzenia nie były w procesie pracy nad *Factory 2* jedynie improwizacje. I tu dochodzimy do ryzykownego tematu – obecności i znaczenia alkoholu czy innych używek w procesie powstawania *Factory 2*. Małgorzata Hajewska mówiła: „To był moment, w którym przestałam pić alkohol: prywatnie pracowałam nad tym, żeby w ogóle o tym nie myśleć, z drugiej strony – dzień w dzień, przez kilka miesięcy uprawiałam totalne odurzanie się. Alkohol był w tym procesie obecny”. Trzeba pamiętać: proces prób tak bardzo się rozlewał, że trudno było wyznaczyć sztywną granicę między czasem próby a czasem wolnym. Pierwszemu etapowi towarzyszyły, na przykład, imprezy – organizowane zarówno w teatrze, jak i poza nim. Jedną z nich były „urodziny Warhola”. Przyznam, że oglądając nagranie zrealizowane w sali prób<sup>8</sup>, kiedy widzę w kadrze butelki, kubeczki i obserwuję zachowanie uczestników imprezy, bardzo

trudno mi uwierzyć, że środkiem odurzającym była jedynie improwizacja. Wątpliwości można mieć też co do stanu niektórych aktorów podczas nagrywania screen testów. Wzmacnia je wypowiedź Iwony Budner podczas rozmowy z aktorami na konferencji *Krystian Lupa – artysta i pedagog*, zorganizowanej przez AST w Krakowie (6 grudnia 2018), która potwierdziła, że jej improwizacja z Bogdanem Brzyskim i Krzysztofem Zarzeckim była stymulowana wypitym celowo wcześniej alkoholem.

Idea i proces powstawania screen testów też wydają się problematyczne. Niby nic – aktor nagrywa swój monolog do kamery. Jednak znaczenie, jakie przypisywał tym nagraniom Lupa, komplikuje taki prosty opis. Reżyser w wywiadzie przeprowadzonym przez Łukasza Maciejewskiego mówi, że w Fabryce Warhola chodziło o wydobywanie „autentycznej osobowości”. I definiuje ją w sposób bardzo esencjalny i enigmatyczny jako coś, co „bardzo rzadko dochodzi do głosu”, dlatego – wyrokuje – „większość ludzi kończy życie w błogiej bądź srogiej nieświadomości własnej osobowości” (*My Fucking Me*, 2009, s. 168). Jednym ze sposobów docierania do osobowości aktorów, do odzierania ich z aktorskiego fałszu, były właśnie etudy *My fucking me*. Lupa tak opisuje atmosferę ich powstawania: „Na screen testach stawili się wszyscy, w komplecie. Krążyliśmy wokół tego eksperymentu wspólnie [...]. Ktoś siedział w środku z kamerami wampirkami i swoim pierdolonym ja, a w tym czasie pozostała grupa – a raczej horda, sfora – zbierała się pod drzwiami jak przed tajemniczym szamańskim obrzędem. Ci natomiast, którzy uczestniczyli w autoprzesłuchaniu, wychodzili po każdym seansie z trzema kamerami jak zazadzeni, jak po narkotykach” (s. 165). Przyznam, że dla mnie to zestawienie esencjalnej definicji osobowości z opisem osaczenia – podwójnego: przez kamery oraz zespół porównywany do zwierzęcego stada – brzmią niepokojąco opresywnie. Moje wrażenie potwierdza Warnke, która mówi: „Towarzyszyły temu ogromne emocje, baliśmy się, że się okaże, iż nie mamy osobowości” (2008, s. 17). Warto też dodać, że – jak mówili aktorzy podczas wspomnianego już spotkania konferencyjnego – Lupa twierdził, iż każdemu z aktorów daje inne zadanie, dlatego zabronił im wyjawiania przed innymi hasła wywoławczego swojego screen tekstu. I choć regulamin powstały wokół screen testów zakładał sporą wolność (por. Lupa, 2008, s. 14), to wyrokować o tym, czy screen tekst jest udany, miał Lupa, a miernikiem sukcesu było jego zainteresowanie. „Krystianowi chodziło o zbliżenie się do granicy, o dzielenie się czymś intymnym. I uruchomił w nas podejrzliwość – czym mielibyśmy zainteresować ciebie, Krystianie? Kim trzeba być? [...] Wyzwanie «bądź interesujący» było straszliwe” (*Faktoryjka*, 2008, s. 18). Zwłaszcza że niektórzy, jak Małgorzata Hajewska, która podeszła do zadania konceptualnie i postanowiła m.in. sфотографować kamerę, zostali skrytykowani za brak ryzyka<sup>9</sup>. I to głównie Lupa oceniał, która osobowość jest prawdziwa i interesująca, a która nie.

Ciągła obecność kamery na próbach również stymulowała napięcia; większość aktorów mówi o niej jako narzędziu

kontroli i opresji. Zbigniew Kaleta stwierdza wręcz: „Sprawa z kamerą jest przedziwna. To temat dla psychologa, a może nawet dla psychiatry. [...] Kamera to ktoś, kto na mnie patrzy. Okiem zimnym, sztucznym, ale jednak patrzy i bez przerwy mam świadomość, że jestem ciągle obserwowany” (*Faktoryjka*, 2008, s. 23). Złość z powodu tej sytuacji nie została jednak skierowana bezpośrednio na Lupę, tylko na operujące kamerą dwie młode dramaturżki: Igę Gańczarczyk i Magdę Stojowską: „Odczuwałyśmy bardzo dużą wrogość aktorów do nas – ze względu na te kamery. Niektóre osoby się do nas nie odzywały. Wiedziały, że kręcimy na życzenie Lupy, ale jednocześnie nie mogły się wyżyć na nim, więc całą tę agresję i złość kierowały do nas”. Podobny zabieg przekierowania emocji zastosował Lupa w kwestii scenariusza. Niektórzy aktorzy niepokoił się, że po kilku miesiącach pracy wciąż nie ma konkretnego materiału tekstowego. Iga Gańczarczyk opowiada: „Przygotowałyśmy z Magdą taki dokument, można powiedzieć – pierwszy scenariusz – na bazie naszych poszukiwań, złożony z książek i fragmentów z dzienników Lupy. Poszedł cały do kosza. [...] była taka próba, na którą Lupa go przyniósł. Zaczął odczytywać ten scenariusz w obecności aktorów strona po stronie, dając aktorom pozór, że coś jest, a z drugiej strony – całkowicie go wyśmiewając, niszcząc. Miałam wrażenie, że rzucił nas na żer, by na fali tej porażki tekstu zbudować sobie lepsze wejście do tego, że jeszcze scenariusza nie będzie”.

„Dramatyczny” przebieg miał też proces obsadzania ról. Lupa z jednej strony poprosił aktorów o wieloaspektowe wyrażenie swoich preferencji w liście do niego, ale dla wszystkich było jasne, że to on podejmuje decyzje, a szczere deklaracje aktorów może wykorzystać wbrew ich intencjom, skoro, jak to określiła Warnke: „Zbudował napięcie, jak przy wyborach Miss Świata” (*Faktoryjka*, 2008, s. 17). Wrażenie sprawczości, jaką reżyser dawał aktorom, wydaje się jednak złudne. Bywało co prawda tak, że życzenia aktorek i aktorów były spełniane – pod warunkiem jednak, że zgadzały się z wizją reżysera. Małgorzata Hajewska mówi: „Przyznałam, że chciałam zagrać Vivę, a on na to powiedział: «To się bardzo dobrze składa»” (*Maksimum siebie...*, 2010, s. 164). W rozmowie, którą przeprowadziłam z Hajewską niedawno, sytuacja wydaje się bardziej złożona – ujawnia napięcie między aktorką a reżyserem oraz ryzyko ponoszone przez aktorów, którzy mają odsłonić przed Lupą swoje „marzenie”. Hajewska mówi: „Byłam szczerą w swoich propozycjach. Napisałam, że chciałam zagrać Valerie Solanas, która strzelała do Warhola, oraz Gretę Garbo i Vivę. Z Solanas było tak, że jak pomyślałam o tej postaci, to się przestraszyłam. [...] Czy ja się chcę pojedynkować z Lupą? [...] Moją drugą propozycją była Greta Garbo. Nie wiem, skąd wzięłam tyle odwagi, by «podotykać» tego swojego ideału i głośno o nim powiedzieć. Kiedy reżyser pyta, kogo chcesz zagrać, skłania cię do obnażenia. Czy on nie roześmieje się w duchu na twoją propozycję?”. Aktorzy, którzy – jak Zbigniew Kaleta – nie mieli tyle szczęścia, musieli pogodzić się z decyzjami Lupy, nawet jeśli byli im przeciwni: „wybrałem Dylana, którego w ogóle nie ma w spektaklu. [...]

Byłem pewien, że zagram Morrissey. Bardzo nie chciałem go zagrać” (*Faktoryjka*, 2008, s. 22).

„Rozgrywanie” grupy aktorów-postaci polegało też na wysyłaniu do poszczególnych osób listów: „Wysyłał nam e-maile, które nazywał «garnuszkami». Zawierały one informacje, które miały nas inspirować do kolejnych improwizacji, budowania postaci. Nieraz wykorzystywał sytuacje ze mną związane, moje prywatne sprawy, o których wiedział” – mówił Adam Nawojczyk (*Faktoryjka*, 2008, s. 19). Iga Gańczarczyk twierdzi, że „garnuszki” „były ważne w budowaniu napięcia w grupie, jakiegoś konfliktu między aktorami. Mogły one zawierać instrukcje, których nie można było wypowiedzieć w grupie, bo ta druga osoba by się na to przygotowała, uzbroiła. Podczas omówienia niektórych improwizacji ktoś zdradzał, że dostał instrukcje, miał jakiś motyw przewodni. Wtedy bardziej zrozumiałe stawało się jego zachowanie”. Przywołuje też improwizację Katarzyny Warnke i Tomasza Wygody, która wydawała jej się okrutna: „Kasia osaczyła Tomka kamerą, dobijała się do niego, głównie za pomocą słów, jakąś upiorną próbą rozmowy, a Tomek nie był na to przygotowany”. W dzienniku towarzyszącym próbom Lupa pisze o jawnych i niejawnych wskazówkach jako o „imperatywie”. To ów imperatyw stymuluje konflikt czy wręcz sadyzm: „Na przykład – nie wolno tej trzeciej, poniżonej, tej wyeliminowanej, tej gorszej wyjść spod stołu i partnersko dołączyć. [...]. Czy to «ja» jej nie pozwalam? Czy to mój pomysł? Moja potrzeba. [...] centralny imperatyw zdaje się przychodzić gdzieś z zewnątrz. [...] Nakaz jest za skromny, [...] żeby czuć się w nim bezpiecznie, żeby go rozumieć do końca [...] i żeby się z nim identyfikować. [...] Dlaczego ja mam tego chcieć, żeby ona nie wychodziła spod stołu? Bo chcę ją ukarać albo, na przykład, jestem sadystką i sprawia mi to [...] rozkosz...” (Lupa, 2008, s. 9). Imperatyw ten niczym kolec czy brud prowokuje, stwarza napięcie, konflikt i stymuluje powstawanie postaci, która jest obrastającą wokół niego „perłą”. W tym kontekście stwierdzenie Warnke, że „Krystian hodował nas jak jedwabniki albo ostrygi – wrzucił do środka ziarenko i czekał, aż mu się urodzi perełka. Założył hodowlę osobowości” (*Faktoryjka*, 2008, s. 17) nabiera głębszego sensu.

Adam Nawojczyk zwraca uwagę na jeszcze inne narzędzie reżysera, które polegało na frustrowaniu aktorów. Mówi: „Lubię improwizować i wydaje mi się, że umiem to robić. A żadna z moich improwizacji nie weszła do spektaklu. Wszystko, co mówię, jest napisane przez Krystiana albo wyjęte z filmu *Chelsea Girls*. Dostawałem gotowy materiał i mówiłem sobie: kurde, dlaczego? Tak było ze sceną z Papieżem – Krystian zachwycił się tą sceną w filmie i powiedział, że będziemy musieli koniecznie zrobić improwizację na jej temat. Cały czas na to czekałem i w końcu zapytałem: «Za dwa tygodnie premiera, może byśmy tak coś z tym Papieżem?». A on: «Tak, tak, tak. Trzeba spisać tekst z filmu». Zastanawiam się, dlaczego wszystko, co mówię, zostało dla mnie napisane. Może Krystian chciał mnie zirytować tym, że nie pozwolił mi samemu napisać sobie sceny?” (*Faktoryjka*, 2008, s. 19). Dodam, że jakimś tajemniczym zbiegiem

okoliczności nie nagrał się również screen test Adama Nawojczyka. Taki kontekst powstawania sceny sprawił, że – jak twierdzi Iga Gańczarczyk – często wchodzący w polemiki z Lupa aktor nie polemizował z zaproponowanym mu tuż przed premierą materiałem. Jednocześnie przesycił swoją sceniczną obecność uderzającą agresją. Można więc postawić ostrożną tezę, że Lupa w ten sposób skłonił aktora do uległości, wzmacniając jednocześnie ekspresję postaci.

Mocnym i ważnym zabiegiem wprowadzającym między aktorów uczucie zazdrości, rywalizacji, napięcia, ale też generującym potrzebę wypełnienia wyobrażenia reżysera i stawiającym go w nadrzędnej pozycji, były omówienia improwizacji, spektakli oraz reakcje Lupy w czasie jego trwania. Ojrzyńska mówiła: „*Factory 2* działo się też za kulisami. [...] Lupa w trzeciej części siedział w kulisach – jak Warhol czy Kantor. Widać go z widowni. Czasami, jak mu się jakaś scena nie podobała, to krążył z tyłu z nami. Stymulował też atmosferę za kulisami”. Zauważa to też Hajewska: „Kiedy Krystian robi omówienie, to w takim omówieniu też się czuje prowokację. Na przykład, powiedzmy, że spektakl poszedł dobrze. Chwali nas, ale wyjątkowo wyróżnia jedną osobę. Czy to jest manipulacja? Wiadomo, że tak, bo jeżeli nas tam siedzi osiemnaście osób i nagle z miłością niebywałą, tak, jak to Krystian potrafi, mówi o jednej osobie, a o innych nie, to budzą się zazdrości”. Dużo gorzej było jednak, gdy reżyser nie był zadowolony: „Aktorzy grali jakąś scenę, a Lupa był z niej bardzo niezadowolony. Podczas omówienia rzucił butelką, która rozbiła się na scenie, bardzo blisko aktorów. Z dzisiejszej perspektywy trudno sobie wyobrazić, że wtedy nikt nie zareagował”, wspomina Iga Gańczarczyk<sup>10</sup>.

Czy opisane tutaj zabiegi Krystiana Lupy można nazwać manipulacją? Z pewnością. I to bardzo inteligentną oraz skuteczną. Co ciekawe, aktorzy potwierdzają taką opinię, ale jednocześnie zaznaczają, że nigdy wcześniej nie mieli takiej wolności w pracy z Lupa, wiele ich propozycji weszło do spektaklu, z samej manipulacji zdawali sobie sprawę i zgadzali się na nią. Nawojczyk mówi, na przykład: „Wiedziałem, że on mną manipuluje, ale miał też świadomość, że ja to wiem. I z tego dystansu rodziło się coś, co mnie jako postać nakręcało. [...] Czasami mnie to wkurzało, ale potem śmieszyło i myślałem sobie: ale jest cwany, uwielbiam go” (*Faktoryjka*, 2008, s. 19). Hajewska zajmuje podobne stanowisko: „Krystian nie dawał się temu kociółkowi uspokoić. To był rodzaj manipulacji, ale, moim zdaniem, koniecznej”. Na pytanie, czy Lupa reżyserował ich jako grupę ludzi, czy stymulował napięcia między aktorami, żeby wygenerować napięcia sceniczne, odpowiada: „Nie mam wątpliwości, że tak właśnie było. Temu się przyglądaliśmy i w tym braliśmy udział. Spotykaliśmy się często, intensywnie... Siłą rzeczy pojawiały się obozy. Nasze wewnętrzne relacje, napięcia nie są wyjątkowe, tylko typowe dla grup ludzi przebywających razem i pracujących tak intensywnie. Jest i rywalizacja, i hierarchia. Mieliśmy tego świadomość. Przecież, kiedy mówimy o Warholu, to najpierw myślimy o Krystianie”. Zdaniem



Hajewskiej, fakt, iż aktorzy są dorośli i mogli zrezygnować ze współpracy, niwelował argument, że zostali wykorzystani. Również Marta Ojrzyńska zaznacza, że wszelkie napięcia i rywalizacje odbierała na poziomie postaci i dodaje: „To była jedna z moich najważniejszych prac, spotkań, doświadczeń. Nie mam wątpliwości”. Iga Gańczarczyk zauważa, że aktorzy „bardzo wierzyli w ten projekt, nawet, kiedy pojawiały się jakieś frustracje. Mit Lupy był wtedy bardzo mocny”. Duże znaczenie miał też, jej zdaniem, sukces spektaklu, który bardzo dowartościował aktorów. I z pewnością nadał różnym zabiegom reżysera znamiona celowości, sensowności, wręcz konieczności.

Im wnikliwiej badam ten proces, tym silniejsze mam wrażenie, że Lupa skorzystał z sytuacji, w której jako „guru” (określenie Zbigniewa Kalety, 2008, s. 22), „wielki twórca” (określenie Krzysztofa Zarzeckiego, 2008, s. 20), „sprawca” (określenie Adama Nawojczyka, 2008, s. 19), ktoś w rodzaju ojca (określenie Małgorzaty Hajewskiej), pozornie zrezygnował z części swojej władzy na rzecz aktorów, co jest podstawowym warunkiem procesu upodmiotowienia, by przenieść proces kierowania nimi na poziom niejawni, zdecydowanie ograniczający ich realną sprawczość, ale bardzo skuteczny w osiągnięciu zamierzonego przez niego, klarującego się w procesie pracy, celu. Jeśli możemy więc mówić o pracy zespołowej, to jednak opartej na nierównej wiedzy i władzy oraz na niezaprzeczalnym autorytecie reżysera. Na *Factory 2* można spojrzeć jak na swoiste laboratorium, w którym aktorzy zostają poddani specyficznemu eksperymentowi. Ojrzyńska mówi: „Wtedy wydawało mi się, że to jest mocno improwizowane. Tak naprawdę to było jednak bardzo precyzyjnie ustalone. Te spektakle działają jak szwajcarski zegarek”.

Wiele osób uzna zapewne, że stawianie takich pytań procesowi twórczemu jest bezzasadne, a do metod pracy Krystiana Lupy tak się już przyzwyczailiśmy, że przyjęliśmy je jako coś oczywistego, koniecznego. Można też powiedzieć, że teatr nie jest miejscem praktykowania demokracji, upodmiotowienia, a w sztuce cel uświęca środki. Taką opinię wyraża zresztą zarówno Potocka, pisząc, że w „eksploatacji aktora liczy się jedynie pragmatyzm twórczy”, a „teatru nie rozlicza się za moralność” (Potocka, s. 39), jak i Lupa, którego zdaniem, przyjęcie kategorii etycznych w odniesieniu do pracy artystycznej prowadziłoby do prostej konsekwencji: „należałoby zamknąć interes i nic nie robić” (*Falszywy prorok teatru...*, 2009).

Pytania o etyczny wymiar współpracy zyskują jednak coraz ważniejsze miejsce w praktykach i badaniach teatralnych – również, a może przede wszystkim, w odniesieniu do najważniejszych twórców polskiego teatru XX wieku. Co ciekawe, autorem bardzo krytycznej wypowiedzi na temat praktyk twórczych Jerzego Grotowskiego i jego stosunku do aktorów oraz uczestników późniejszych akcji parateatralnych jest... właśnie Krystian Lupa:

On patrzył na swoich aktorów trochę jak pornograf sadysta, trochę jako wódz, który swoją rolę w teatrze budował

na tym sakramentalnym: „Nie wierzę”, bo tak zawsze mówił do aktorów.

[...]

Przecież jego spektakle powstały w wyniku olbrzymiej presji na aktorów (...). Nie miał wyobraźni teatralnej, raczej wyduszał z aktorów ich twórczą energię [...].

[...]

Uzurpował sobie taką wiedzę o ludzkiej naturze, że dawała mu możliwość jej zmiany. Mam wrażenie, że skłaniał uczestników akcji do wspólnego samooszukiwania. Do pewnych ceremonii kultu złotego cielca.

[...]

W moim odczuciu Grotowski wzbudzał w swoich aktorach stany i emocje, jakich sam nie czuł... (*Falszywy prorok teatru...*, 2009)

Jednocześnie, Lupa bardzo ambiwalentnie ocenia odpowiedzialność Grotowskiego za losy jego współpracowników:

Lukasz Drewniak: Czy w takim razie był odpowiedzialny za to, że otworzył ich na coś nierozpoznawalnego, a potem zostawił?

Krystian Lupa: Czy pośrednio odpowiada za ich przetrącenie życia, choroby i śmierci...

ŁD: Nikt nikogo nie zmuszał do pracy z nim, teatr to nie więzienie. Czy reżyser jest za takie rzeczy odpowiedzialny?

KL: Tak, ale mówienie, że Grotowski zniszczył swoich ludzi, wydaje się nieuczciwe (*Falszywy prorok teatru...*, 2009).

Wypowiedź kończy przywołanym powyżej protestem przeciw stosowaniu do sztuki kategorii etycznych. Trudno więc orzec, do czego właściwie mają prowadzić powyższe oskarżenia i jaką pozycję w tej siatce zależności w obrębie procesu twórczego chce zająć sam Lupa. Jego wywód ześlizguje się jednak w stronę niewyrażonej wprost tezy, że o ile Grotowski był prorokiem fałszywym, o tyle on sam jest (lub bywa) – prawdziwym:

KL: Wstępując na tę drogę, stał się w jeszcze większym stopniu fałszywym prorokiem. Uzurpował sobie taką wiedzę o ludzkiej naturze, że dawała mu możliwość jej zmiany. Mam wrażenie, że skłaniał uczestników akcji do wspólnego samooszukiwania. Do pewnych ceremonii kultu złotego cielca.

ŁD: Ostre słowa, ale przecież pan też mówił o sobie jako o proroku...

KL: Chyba potrafię rozstrzygnąć, czy po pewnych gestach da się rozpoznawać, czy przekaz artysty jest zafalszowany, czy nie (*Falszywy prorok teatru...*, 2009).

Można więc wywnioskować, że Lupa nie tyle wini Grotowskiego za jego metody pracy, ale za to, że nie stało za nimi „prawdziwe” proroctwo, szczerą artystyczną intencją<sup>11</sup>. Zgoła inną perspektywę uruchamia powstały kilka lat później spektakl dokamerowy *Księżę* w reżyserii Karola Radziszewskiego, według scenariusza Doroty Sajewskiej

(premiera: 29 VII 2014 na 14. MFF T-Mobile Nowe Horyzonty), w którym centralne miejsce zajmuje świadectwo aktorki Teresy Nawrot. Jak zauważa Agata Adamiecka-Sitek, „jej opowiedziane po latach doświadczenie pracy z Cieślakiem i Grotowskim staje się wstrząsającym świadectwem dosłownej i symbolicznej przemocy, zwróconej przeciw kobietom zarówno w praktyce teatralnej Grotowskiego, jak i w sensach budowanych przez jego przedstawienia” (Adamiecka-Sitek, 2015, s. 63)<sup>12</sup>.

Coraz uważniej i krytyczniej twórcy oraz teoretycy przyglądają się też praktykom twórczym Tadeusza Kantora – głównie z perspektywy aktorskiej. Przykładem może być tu przedstawienie *Kantor Downtown* Jolanty Janiczak, Joanny Krakowskiej, Magdy Mosiewicz i Wiktora Rubina (Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera: 13 XI 2015) czy wywiad Katarzyny Niedurny z aktorem Cricot 2 – Romanem Siwulakiem (Niedurny, 2018). Podobna perspektywa krytyczna była już stosowana w kontekście twórczości Krystiana Lupy. Agata Łuksza przyglądała się, na przykład, instytucjonalnym, personalnym i genderowym uwikłaniom współpracy Krystiana Lupy z Sandrą Korzeniak przy spektaklu *Persona. Marilyn* (Teatr Dramatyczny w Warszawie, premiera: 18 IV 2009):

Zabieg wiwisekcji kobiecości i jej symbolu – Marilyn Monroe – dokonywany w ciele i psychice aktorki, jakkolwiek byłby dla niej ryzykowny i bolesny, został usankcjonowany przez wysoki status środowiskowy reżysera, który jako uznany twórca arcydzieł teatralnych posiadał glejt na sceniczne eksperymenty. Cały projekt dodatkowo legitymizowało miejsce, w którym się odbywał: warszawski Teatr Dramatyczny, instytucja o profilu artystycznym, a nie komercyjnym, wówczas – za dyrekcji Pawła Miśkiewicza i Doroty Sajewskiej – szczególnie otwarta na teatralne poszukiwania. Aktorka stała się narzędziem w służbie sztuce, a jej zależność od reżysera zyskała umocowanie w istniejących, patriarchalnych strukturach instytucjonalnych (Łuksza, 2016, s. 169).

O ile w Polsce podobne tematy są najczęściej poruszane na poziomie refleksji artystycznej lub teoretycznej, o tyle w Belgii stały się zarzewiem szerokiej, publicznej dyskusji, w której to sami pokrzywdzeni buntują się przeciwko stosowanej wobec nich przemocy. Mam, oczywiście, na myśli list otwarty do Jana Fabre’a i Troubleyn, sygnowany przez (dawnie) pracownice i pracowników oraz stażystki i stażystów zespołu Troubleyn, który ujawnia opresyjność metod pracy reżysera, przypadki molestowania seksualnego, wykorzystywania pozycji zawodowej i symbolicznej w budowaniu struktury władzy opartej na przemocy, wywołując spory odzew – również w polskiej prasie<sup>13</sup>.

To zaledwie kilka przykładów na to, że przekonanie, iż „wielki artysta” może robić niemal wszystko, jest coraz częściej podważane – szczególnie na poziomie analizy relacji między reżyserami i reżyserkami a zespołem aktorskim, w obrębie których podział władzy jest z wielu przyczyn bardzo nierówny. Tym bardziej w dyskusji

o aktorach-performerach, z założenia twórczych, samoświadomych, zaangażowanych artystach, którzy chcą traktować teatr jako miejsce również własnej wypowiedzi. Myślę, że zmiana recepcji *Factory 2*, która dokonywała się stopniowo podczas moich zajęć, jest symptomatyczna dla tego kierunku myślenia o aktorstwie. ■

Artykuł jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na konferencji *Krystian Lupa: artysta i pedagog* zorganizowanej 6 i 7 grudnia 2018 roku przez Akademię Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie.

<sup>1</sup> Operatywną definicję tej kategorii podsuwają refleksje zorganizowane wokół pojęcia *empowerment* – stosowanego zarówno w obrębie nauk społecznych, jak i w zarządzaniu: „W rozumieniu socjologicznym [...] celem działań upelnomocniających jest osiągnięcie stanu, w którym ludzie u/odzyskują indywidualną i kolektywną (zbiorową) kontrolę nad własnym życiem, miejscem, postulatami, interesami, przestrzenią, prawami, językiem, jakim opisywana jest rzeczywistość, w tym także oni/one itd. Dzięki upelnomocnieniu ludzie [...] mają poczucie sprawczości/wpływu. Upelnomocnienie to także metoda, dzięki której można przywrócić lub uwydatnić siłę i władzę osób, które zostały jej pozbawione, lub też systemowo ograniczono możliwości jej używania i wyrażania [...]. Przy czym, jeśli mówimy o procesie upelnomocniania, to mamy na myśli zarówno subiektywne poczucie, jak i realne możliwości [...]. W zarządzaniu przez *empowerment* rozumie się proces włączania, angażowania pracowników i pracowników w podejmowanie decyzji dotyczących przedsiębiorstwa /organizacji /projektu, z czym wiąże się wzięcie odpowiedzialności za własne działania, ale także za funkcjonowanie tej struktury. Zwiększa się w związku z tym poczucie przynależności, poczucie odpowiedzialności za relacje w zespole” (hasło „empowerment”, oprac. Agata Teutsch, „równość.info”, <https://rownosc.info/dictionary/empowerment/>, dostęp: 6 XI 2018). Zasady upodmiotowienia, wypracowane na polu psychiatrii przez osoby zainteresowane tym problemem, wypunktowała natomiast Michaela Amering. Najważniejszymi z nich byłyby: zdolność do podejmowania samodzielnych decyzji, dysponowanie dostępem do ukrytych informacji i ukrytych możliwości, dysponowanie alternatywami działania, poczucie, że jednostka ma na coś wpływ, umiejętność krytycznego myślenia, przenikania uwarunkowań i odrzucenia ich, na co składa się nowe definiowanie tożsamości, sprawczości, stosunku do władzy instytucji, pojmowanie siebie jako część grupy, poczucie posiadania kompetencji i kontroli, zdobywanie nowych umiejętności np. w dziedzinie komunikacji, skorygowanie postrzegania innych w stosunku do własnych umiejętności i zdolności do działania, bycie widocznym, zmiana i rozwój jako samodzielnie sterowany proces, wypracowanie pozytywnego obrazu siebie i przezwyciężenie stygmatyzacji (por.: Amering, 2007). Przekładając te zasady na teatr, myślę, że na polu produkcji spektaklu *empowerment* mógłby oznaczać dla aktorek i aktorów m. in.: dostęp do pełnych informacji dotyczących projektu; unikanie manipulacji, opartej często na przeświadczeniu o braku kompetencji aktorów/aktorek do podejmowania świadomych działań artystycznych oraz na dwóch mitach: „wielkiego artysty reżysera”, który ma prawo sprawować nad aktorami/aktorkami jawną i niejawną władzę w imię

„sztuki”, i przekonaniu, że „wielka sztuka” wymaga poświęceń i cierpienia; wpływ na kształt własnej obecności i wypowiedzi scenicznej – zgodnej z osobistymi poglądami (choć niekoniecznie je wyrażające); poczucie odpowiedzialności oraz wpływ na proces i efekty pracy, swoją rolę w projekcie oraz jego późniejszą eksploatację (dublury); praca kolektywna. Więcej na ten temat piszę w tekście *Między upodmiotowieniem a produkcją podmiotowości* w tomie *Ślady teatru* pod red. D. Jarząbek-Wasyl i T. Kornasia, który zostanie wydany w 2019 roku nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

<sup>2</sup> W dalszej części tekstu, jeśli nie podam innego źródła, cytując Małgorzatę Hajewską, Martę Ojrzyńską oraz Igę Gańczarczyk będę korzystała z tych właśnie autoryzowanych, ale niepublikowanych rozmów.

<sup>3</sup> Mówiła mi o tym Iga Gańczarczyk.

<sup>4</sup> Mówiła mi o tym Marta Ojrzyńska.

<sup>5</sup> Tak atmosferę prób w tamtym okresie opisywała Iga Gańczarczyk.

<sup>6</sup> Nagranie zostało włączone do instalacji *Factory 2* w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCaK w Krakowie.

<sup>7</sup> Mówiła mi o tym Iga Gańczarczyk.

<sup>8</sup> Nagranie zostało włączone do instalacji *Factory 2* w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCaK w Krakowie.

<sup>9</sup> Mówiła mi o tym Iga Gańczarczyk. Nagranie Hajewskiej zostało włączone do instalacji *Factory 2* w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCaK w Krakowie.

<sup>10</sup> O podobnych zachowaniach mówili też aktorzy podczas wspomnianego już spotkania w czasie konferencji *Krystian Lupa – artysta i pedagog*.

<sup>11</sup> Na to, że zarzuty stawiane w tym wywiadzie Grotowskiemu można zastosować również do Lupy, zwracała uwagę Marta Cabianka na łamach e-teatru: „Nie znam nikogo innego, kto by z tak wielką ciekawością grzebał w człowieku” – powiada Katarzyna Figura o pracy z Lupa przy jego najnowszej premierze, *Personie*, dodając, że w tej wspólnej z reżyserem wiwisekcji spraw intymnych dowiedziała się o sobie wielu rzeczy. Lupa w wywiadzie dla «Dziennika» powiada, że Jerzy Grotowski «patrzył na swoich aktorów trochę jak pornograf sadysta», ale nie uważa, że można pociągać go za to do odpowiedzialności [...]. Być może i w teatrze Krystiana Lupy nie ma dzisiaj ważniejszej kwestii o podjęciu” (Cabianka, 2009).

<sup>12</sup> Kwestię relacji Grotowskiego z aktorami podjął ostatnio również spektakl *Grotowski non-fiction*, wedle koncepcji reżyserki Katarzyny Kalwat i artyście wizualnego Zbigniewa Libery (Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu i Wrocławski Teatr Współczesny, premiera: 8 XII 2018), w którym, jak pisze Katarzyna Lemańska: „Teatr Grotowskiego – w dużym uproszczeniu – uważany jest z jednej strony za przemocowy i patriarchalno-antropocentryczny, z drugiej – mistyczny, uduchowiony, religijny, z innej jeszcze: heretycki i prowokacyjny” (2019).

<sup>13</sup> Por. teksty drukowane w „Didaskaliach” 2018 nr 148: *#metoo i Troubleyn/Jan Fabre. List otwarty do Jana Fabre’a i Troubleyn; Prawo do odpowiedzi. Odpowiedź Troubleyn i Jana Fabre’a*; Keil, 2018 oraz np. artykuł Katarzyny Tórz, 2018. Zdaję sobie sprawę z tego, że tworzenie analogii między metodami pracy Krystiana Lupy a zachowaniami Jana Fabre’a jest niedopuszczalne. Chodzi mi jedynie o wskazanie nurtu myślenia, w którym metody pracy wielkich artystów teatru zostają poddane krytycznej analizie.

#### Bibliografia:

*#metoo i Troubleyn/Jan Fabre. List otwarty do Jana Fabre’a i Troubleyn*, „Didaskalia” 2018 nr 148.

Adamiecka-Sitek, Agata, *Księżę i kamera*, „Didaskalia” 2015 nr 127/128.

Amering, Michaela, *Rola empowerment w psychiatrii*, „Dla nas. Czasopismo Środowisk Działających na Rzecz Chorujących Psychiczenie”, 2007 nr 11, [http://otworzyciedrzwi.org/files/dok/dla\\_nas\\_nr11\\_suma.pdf](http://otworzyciedrzwi.org/files/dok/dla_nas_nr11_suma.pdf) [dostęp: 6 XI 2018].

Cabianka, Marta, *Odpowiedzialność demiurga*, „e-teatr.pl” – materiał własny, 20 IV 2009, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/71222.html> [dostęp: 1 II 2019].

*Empowerment*, oprac. A. Teutsch, „równość.info”, <https://rownosc.info/dictionary/empowerment/> [dostęp: 6 XI 2018].

*Faktoryjka*, z Katarzyną Warnke, Adamem Nawojczykiem, Zbigniewem Kaletą, Krzysztofem Zawadzkiem oraz Piotrem Skibą rozmawia Julia Kluzowicz, „Didaskalia” 2008 nr 84.

Guczalska, Beata, *Aktorstwo polskie. Generacje*, Wydawnictwo PWST, Kraków 2014.

Keil, Marta, *My też*, „Didaskalia” 2018 nr 148.

Lemańska, Katarzyna, *Grotowski – co było, a nie jest, nie pisze się w rejestrze?*, „Didaskalia” 2019 nr 150.

Lupa, Krystian, *Dziennik „Factory 2”*, [w:] Program spektaklu *Factory 2*, red. A. Fryz-Więcek, Stary Teatr 2008.

Łusza, Agata, *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*, Instytut im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016. *Maksimum siebie*, z Małgorzatą Hajewską-Krzysztofik rozmawia Hubert Michalak, „Notatnik Teatralny” 2010 nr 60/61.

*My Fucking Me*, z Krystianem Lupa rozmawia Łukasz Maciejewski, „Notatnik Teatralny – Krystian Lupa – rozmowy / conversations” 2009 nr 54/55.

Niedurny, Katarzyna, *Od Alaski po Patagonię*, „Dwutygodnik” 2018 nr 249, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/8069-od-alaski-po-patagonie.html> [dostęp: 1 II 2019].

Potocka, Anna Maria, *Patrzeć i czuć przez innych*, [w:] *Live Factory 2. Warhol by Lupa*, red. B. Fekser, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCaK, Kraków 2017.

*Prawo do odpowiedzi. Odpowiedź Troubleyn i Jana Fabre’a*, „Didaskalia” 2018 nr 148.

Tórz, Katarzyna, *Bunt wojowników piękna*, „Dwutygodnik” 2018 nr 10, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/8070-bunt-wojownikow-piekna.html> [dostęp: 8 I 2019].

Zielińska, Maryla, *Factory 3*, „Polish Theatre Journal” 2018 nr 1, <http://polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/140/777> [dostęp: 27 IV 2018].

KRYSTIAN LUPA

## KOMENTARZ

**N**ie chciałbym polemizować z tym tekstem, choć nie uważam go ani za w pełni rzetelny (zwłaszcza na etapie wniosków i interpretacji wypowiedzi aktorów), ani za obiektywny. Zresztą obiektywność w tego typu badaniach twórczego procesu wydaje się czymś nieosiągalnym i być może niekoniecznie potrzebnym. Czymś ciekawym było tu dla mnie zobaczyć rewers naszej twórczej przygody i drugą stronę mitu, tworzonego przez aktorów, możemy go nazwać skrótowo mitem garderoby. Tego terminu w żadnym przypadku nie traktuję pejoratywnie. To, co usłyszałem, było dla mnie nowe i nieznane, i dało okazję odmiennego, niż do tej pory, spojrzenia na tę pracę. W trakcie pracy nie jesteśmy, w gruncie rzeczy, w pełni świadomi charakteru wzajemnych relacji; nie jestem, na przykład, świadomy tego, czy i w jakim stopniu staję się manipulatorem. Być może tak jest, skoro jestem tak postrzegany z zewnątrz. Na przykład..., długo nie wiedzieliśmy, kogo zaprosić do *Factory 2*, bo nie było scenariusza. Jeśli jest scenariusz, to wszystko jest jasne: są postaci, które powierza się aktorom. Naszą materią była Srebrna Fabryka i postaci, które się w niej pojawiały. Nie tworzyły zamkniętej grupy – ludzie się pojawiali i znikali. Nie wiedziałem, jak skompletować obsadę, odnosząc się do takiej rzeczywistości. Jest też coś takiego, że niewiedza, intuicja, marzenie to jakiś potwór, monstrum, wampir... w każdym razie moje wahania obsadowe nie miały na celu podbijania napięcia wśród aktorów, to już typowy twór mitologiczny garderoby... Dobrze pamiętam spotkanie z Kasią Warnke, o którym wspomina. Widziałem ją wtedy chyba po raz pierwszy i zrobiła na mnie tak duże wrażenie, że zmieniłem zdanie... przyczyny zmian ludzkich decyzji są często znacznie prostsze niż ich interpretacje i analizy.

Fenomen Warhola jest etycznie, moralnie bardzo osobliwy: u tak zwanego porządnego człowieka wzbudza lęk. Wydaje mi się, że w ogóle taka alchemiczna praca artysty wzbudza lęk u normalnych ludzi. Warhol był też postrzegany jako cyniczny manipulator, ktoś, kto świadomie wywołuje wstrząsy i poruszenie u twórczych współpartnerów, a potem z tego korzysta. Być może rzeczywiście tak było i moja intuicja na to reagowała, i kreowała coś równoległego, ale nie mam poczucia, że on działał z premedytacją. Widzę w nim raczej dziecko na granicy autyzmu, opętane swoją robotą bardziej niż swoją karierą. Największym manipulatorem jest artystyczne marzenie.

Niemożliwe wydaje mi się powszechne i wyrażone również w tym tekście oczekiwanie, że wszystko, co powstaje artystycznie, ma być moralnie czy etycznie bez zarzutu. Nie ma takiego procesu twórczego, w którym panuje całkowita wolność i demokracja, i szkolna czy harcerska czystość. Oczywiście, po jednej stronie stoję ja, po drugiej – zespół. Oni mają poczucie, że jestem ich wodzem i że wszystko, co przedsięwzięję, robię świadomie i z premedytacją. Ja z kolei mam poczucie samotności i bardzo często głębokiego lęku. Rodzące się w procesie marzenie jest czymś autonomicznym, to nie jestem ja. Wyobrażenia pojawiające się w trakcie pracy są poza mną, powstają pomiędzy mną a aktorami. Jestem takim samym niewolnikiem tego marzenia jak oni. Ale oni z kolei – teraz to widzę – utożsamiają tego wampira-marzyciela ze mną. Trzymałem ludzi w niewiedzy, bo sam nie wiedziałem. Ktoś musi jednak prowadzić proces, tego nie da się zrobić samym tylko parlamentem, nie ma takiej możliwości. Istotnie, głęboko w to wierzę, że narkotykiem aktora jest improwizacja. Zaufanie do wyobraźni... Czy aktorzy zawsze podzielają tę wiarę i to zaufanie? Tego nigdy do końca nie wiadomo. Ani na próbach, ani na spektaklach – i na pewno nie dotyczy to jakoś szczególnie doświadczenia z *Factory 2*.

Ale oczywiście.... Poza próbami organizowaliśmy rozmaite święta, jako osobne i właściwie prywatne albo półprywatne zdarzenia – na przykład urodziny Warhola w rocznicę jego śmierci. Nie traktowaliśmy ich jako próby. To były bankiety, na które przychodziliśmy jak na bale kostiumowe, przebrani w postaci Warhola. Zachowywaliśmy się tak, jak się zachowują ludzie na bankietach, nie udawaliśmy, pijąc lemoniadę, że pijemy alkohol. Po prostu piliśmy alkohol, jak się pije na bankietach. Ani mniej, ani więcej. Uwaga Małgosi Hajewskiej, że w tym momencie właśnie odstawiała alkohol, wydaje mi się z jej strony nadużyciem. Czy to znaczy, że poza urodzinami Warhola nie chodziła na inne przyjęcia? Jedynym obcym, nowym elementem na tym bankiecie była kamera. To też było doświadczenie – ludzie robią bankiety po to, żeby było przyjemnie, my robiliśmy bankiety po to, by z tego wyciągnąć jakieś doświadczenie. Wszystkie te drogi prowadziły do zrozumienia fenomenu Fabryki. Wszystko to działo się w klimacie wspólnie dyskutowanych i podejmowanych inicjatyw i we wspólnym akceptowaniu takiej a nie innej drogi. Nic nie działo się wbrew czyjemuś poczuciu twórczych granic, twórczych przekonań, na tak zwane polecenie reżysera. Reżyser to nie ktoś, kto wydaje rozkazy, raczej ktoś, kto roznieca pragnienie podróży, z całym tkwiącym czy ukrytym w tej podróży ryzykiem... ■



Z NATALIĄ GORZELAŃCZYK, MAGDALENĄ KOWNACKĄ, MARIĄ LEJMAN-KASZ i ARETĄ NASTAZJAK rozmawiają MONIKA KWAŚNIEWSKA i KATARZYNA WALIGÓRA

## ZAKULISOWE WSPÓŁPRACOWNICZKI MICHAŁA BORCZUCHA

MONIKA KWAŚNIEWSKA: Projekty Michała Borczucha często wymagają specyficznej organizacji i angażują duże grono osób, które pozostają ukryte za kulisami, choć ich praca jest fundamentalna dla realizacji przedstawienia. Chciałybyśmy przyjrzeć się teatrowi Borczucha właśnie z tej zakulisowej perspektywy. Są z nami inspicjentki, producentki, kuratorki, konsultantki, które pracowały z reżyserem zarówno w teatrach repertuarowych, jak i realizując projekty poza tradycyjnymi instytucjami teatralnymi.

KATARZYNA WALIGÓRA: Czy mogłybyście opowiedzieć, na czym polegała wasza praca przy spektaklach Borczucha? Powiedźcie też proszę, jak nazywały się pełnione przez was funkcje.

ARETA NASTAZJAK: Pracowałam przy drugim etapie realizacji spektaklu *Paradiso* jako inspicjentka. Studiowałam wtedy teatrologię i chciałam pisać pracę magisterską o teatrze Michała Borczucha (ta decyzja zapadła, zanim zaczęłam pracę przy *Paradiso*). W naturalny sposób praca naukowa połączyła się zatem z pracą zawodową – byłam inspicjentką, która

uczestniczy w próbach, i badaczką, która obserwuje proces twórczy.

MAGDALENA KOWNACKA: Moja pierwsza współpraca z Michałem (przy spektaklu *Paradiso*) zaczęła się od tego, że zadzwonił do mnie z pytaniem, czy byłabym w stanie znaleźć grupę dorosłych osób ze spektrum autyzmu, które chciałyby zagrać w jego przedstawieniu. Zadanie okazało się trudne, bo większość ośrodków opiekujących się autystami zajmuje się wyłącznie dziećmi. Farma Życia, z którą ostatecznie podjęliśmy współpracę, jest wyjątkiem. Później zostałam wciągnięta do dalszej pracy, a zakres wykonywanych przeze mnie zadań ciągle się zmieniał. Moją funkcję nazwaliśmy kuratorowaniem, bo w sztukach wizualnych, w obszarze których zazwyczaj pracuję, jestem właśnie kuratorką. I o ile Michał nie ukrywa swoich współpracowników, wręcz przeciwnie, stara się, żeby nazwiska osób zaangażowanych w proces twórczy były wyeksponowane w materiałach promocyjnych, o tyle instytucje nie są tak otwarte. Na przykład: okazało, że w strukturze strony internetowej Łaźni Nowej nie przewidziano takiej funkcji jak kurator, w związku z czym na długi czas mój udział w projekcie został symbolicznie wykasowany. Po raz drugi z Michałem współpracowałam przy *Czarnych papugach* – historia zaczęła się podobnie: od jego telefonu i propozycji spotkania. Wtedy Michała interesowała schizofrenia, bo taki temat narzucał tekst Alejandra Moreno



Jashesa. Później schizofrenia zeszła na dalszy plan, a spektakl podjął temat doświadczenia zamknięcia i ogólnie pojętego cierpienia psychicznego, nie choroby o konkretnym przebiegu. Ponieważ mieliśmy już złe doświadczenia z określeniem „kurator”, znowu zastanawialiśmy się, jak nazwać moją funkcję. Mnie to zresztą było obojętne. W materiałach promocyjnych moja funkcja ciągle była inaczej nazywana – byłam chyba i kuratorką, i konsultantką, i asystentką reżysera. Nikt tego ze mną nie ustalał, a ja słabo orientuję się w teatralnych strukturach, więc nie wiem, jaka jest różnica między tymi stanowiskami. Ostatecznie stanęło na konsultantce. Mnie zależało tylko na tym, żeby nazwa była powiązana z Grupą Badawczą, z którą bezpośrednio pracowałam.

NATALIA GORZELĄNCZYK: Moja praca z Michałem zaczęła się w 2013 roku od zaproszenia do udziału w wolontariacie przy projekcie Wielkopolska: Rewolucje, kuratorowanym przez Agatę Siwiak. Spektakl Michała, *Lepiej tam nie idź*, koordynowała wtedy Angelika Topolewska-Pleskot. Początkowo miałam być więc tylko wolontariuszką, ale, na skutek zdarzeń losowych, okazało się, że będę musiała także zająć się współkoordynacją. W kolejnym roku, w czasie prac nad spektaklem *Lepiej tam nie idź. Zmiany* ponownie byłam koordynatorką. A rok później, przy okazji realizacji przedstawienia *Zostań, zostań* w ramach projektu Teatr POP UP, zyskałam miano producentki. Nie byłam obecna na próbach, moja rola polegała, między innymi, na załatwianiu formalności niezbędnych do zrealizowania przedstawień, na organizacji procesu twórczego, zaspokajaniu bieżących potrzeb artystów, na pilnowaniu (każdorazowo bardzo małego zresztą) budżetu, a po premierze – na koordynowaniu wyjazdów na pokazy gościnne.

MARIA LEJMAN-KASZ: Jestem inspicjentką zatrudnioną w teatrze repertuarowym – w Teatrze Studio w Warszawie. Z Michałem pracowałam dwukrotnie, po raz pierwszy przy czytaniu *Powolnego ciemnienia malowideł* Jerzego Grzegorzewskiego. Michał bardzo mi wtedy zaimponował, bo choć miał tylko trzy dni, zrobił świetny spektakl. To czytanie miało wejść do repertuaru, choć, przynajmniej na razie, tak się nie stało. Po raz drugi spotkaliśmy się w czasie pracy nad *Żabami*. Rola inspicjentki polega na towarzyszeniu reżyserowi i aktorom w czasie wszystkich prób, a następnie na prowadzeniu każdego spektaklu. Polega też na koordynowaniu pracy różnych zaangażowanych w powstawanie przedstawienia osób – maszynistów, garderobianych, rekwizytorów i tak dalej. Często muszę także zajmować się suflerką, bo w Teatrze Studio zlikwidowano to stanowisko. To ciężka praca, ale niezwykle satysfakcjonująca. Pokaz *Żab* na Boskiej Komedii był, na przykład, bardzo trudny, bo przestrzeń w Starym Teatrze wygląda zupełnie inaczej niż w Teatrze Studio. Przeniesienie przedstawienia do Krakowa było bardzo stresujące – na szczęście, wszystko się udało.

KATARZYNA WALIGÓRA: O tym, że *Żaby* nie są łatwym spektaklem, mówiła pani już, kiedy zapraszałyśmy panią do udziału w panelu. Czym to przedstawienie różni się od innych?

MARIA LEJMAN-KASZ: Gra w nim aż jedenastu aktorów, co oczywiście oznacza zderzenie bardzo różnych osobowości. Inspicjentka nie może wyrażać swojego zdania i okazywać emocji. Przy tym *Żaby* są trudne pod względem technicznym – w spektaklu jest dużo zmian, trzeba więc przy nich pokierować maszynistami, są skomplikowane efekty świetlne i muzyczne... W czasie trwania spektaklu nie można nawet przez chwilę odpocząć, bo w każdym momencie może zdarzyć się coś niespodziewanego. W tym przedstawieniu nie pilnuję już tekstu, aktorzy „idą na żywioł”, bo nie dałabym rady wykonywać kolejnego zadania. Zresztą przy współczesnych tekstach widzowie raczej nie wychwytyują ewentualnych błędów.

NATALIA GORZELĄNCZYK: Mam wrażenie, że spektakle Michała zawsze są organizacyjnym wyzwaniem. W czasie naszej ostatniej pracy w Szamocinie Michał, scenografka Doris Nawrot i dzieci zaczęli wspólnie budować różne konstrukcje – ustawiali namioty, opony i tak dalej. Następne pokazy miały odbywać się w Krakowie, potem jechaliśmy do Łodzi. Michał chciał, żebym przewiozła całą zbudowaną przez nich scenografię, a w budżecie nie było środków na wynajem ciężarówki. Udało się, choć wszystkie konstrukcje musiały zostać rozkręcone i ponownie złożone na miejscu. Michał był wściekły, a panowie techniczni załamani. Dzieci nam jednak pomagały – one najlepiej pamiętały, jak wyglądała ta konstrukcja. Problemem było też to, że artyści nie byli przygotowani do pracy z tak małym budżetem. Choć to czasami uruchamiało ich kreatywność – na przykład Doris Nawrot do jednego z przedstawień zrobiła ekran projekcyjny z papieru toaletowego.

ARETA NASTAZJAK: Budżet zawsze jest za mały. W teatrze artyści muszą współpracować z pozostałymi pracownikami i to pieniądze oraz wyobrażenia o tym, jak pojemny jest budżet, najmocniej dzielą te grupy. *Paradiso* dawało, na szczęście, możliwość stworzenia scenografii z mebli i przedmiotów znalezionych w magazynach Łaźni Nowej. Choć to też rodziło problemy, bo przy okazji jednego ze wznowień okazało się, że zginęła nasza lampa. W czasie przygotowywania rekwizytów do *Kłóty* Moniki Strzępki została przerobiona na laskę marszałkowską... To był ogromny problem, bo w pracy z autykami bardzo ważne jest odtwarzanie zawsze dokładnie tej samej przestrzeni. To im daje poczucie bezpieczeństwa. Praca nad *Paradiso* w ogóle była trudna. Autycy nie rozumieją abstrakcji, trzeba mówić do nich w sposób jasny i precyzyjny. Bardzo pilnują czasu – próby musiały kończyć się dokładnie o ustalonej porze, bo nawet mała zmiana okazywała się problemem. *Paradiso* miało też nieprzewidywalny przebieg. W tym przedstawieniu to autycy narzucali rytm, który Michał tylko podkreślił i to do nich dostosowana była cała struktura. Ale to wiązało się z tym, że organizacja spektaklu była zupełnie inna niż zazwyczaj ma to miejsce w teatrze.

MONIKA KWAŚNIEWSKA: Jaki był twój zakres obowiązków? Na co miałaś wpływ?

ARETA NASTAZJAK: Mam większe doświadczenie w byciu inspicjentką i jednocześnie producentką wykonawczą

i asystentką reżysera. Wtedy znacznie lepiej się odnajduję, bo mam większy wpływ na to, co się dzieje na próbach. W przypadku *Paradiso* byłam tylko inspicjentką, i tak jak mówi pani Maria, nie mogłam wyrażać swojego zdania. Michał poświęcał mi trochę czasu, żeby opowiadać o swoich pomysłach – pomagał mi w ten sposób zebrać materiał do pracy magisterskiej. Byłam obecna na każdej próbie – czasem musiałam robić ksero, czasem ustalić plan działania na następny dzień, czasem coś zanotować, a czasem siedzieć kilka godzin i tylko obserwować. Na próbach obecna była też pani Maria Bozowska-Bolak, która pracuje w Farmie Życia i która w czasie prac nad przedstawieniem była takim inspicjentem dla autyków. To ona miała na nich największy wpływ, bo oni jej najbardziej ufali. Nie miałam wtedy żadnego doświadczenia w kontakcie z autykami, czytałam tylko książki na ten temat, samej byłoby mi więc trudno odnaleźć się w pracy z nimi. Zresztą w próbach do spektaklu brała udział większa grupa autyków niż ta, która ostatecznie wystąpiła w *Paradiso*. To były osoby z głębszym autyzmem, z którymi nie było werbalnego kontaktu i którymi też trzeba było się opiekować. Pani Maria wykonała więc ogromną pracę.

KATARZYNA WALIGÓRA: Czy ta perspektywa bycia jednocześnie inspicjentką i badaczką bardziej ci pomagała, czy przeszkadzała?

ARETA NASTAZJAK: Pomagała. Już moja praca licencjacka bazowała na moim doświadczeniu zawodowym, bo pracując w Łaźni Nowej, pisałam o tym, jak ten teatr poprzez działania prospołeczne kreuje swój wizerunek i na tym zarabia. Bazowałam przede wszystkim na pracach Claire Bishop o sztuce partycypacyjnej, a przy *Paradiso* ujęło mnie to, że autycy mieli tu realną sprawczość, większą niż „profesjonalni aktorzy”, co jest bardzo rzadkie w teatrze z udziałem osób z niepełnosprawnościami. Z drugiej strony, dzięki temu, że łączyłam perspektywę zawodową i teoretyczną, mogłam dostrzegać i opisać błędy, które, moim zdaniem, zostały popełnione w tej pracy.

MONIKA KWAŚNIEWSKA: Czy skoro przyszła pani na próby, dysponując pewną wiedzą teoretyczną np. z zakresu sztuki partycypacyjnej, stanowiła pani dla Michała w tym względzie jakieś wsparcie? Doradzała mu albo podpowiadała?

ARETA NASTAZJAK: Raczej nie. Siedziałam cichutko, a z Michałem rozmawiałam głównie o tym, co on myśli w danym momencie.

KATARZYNA WALIGÓRA: Magdo, a na czym polegała twoja funkcja przy tym spektaklu?

MAGDALENA KOWNACKA: Chciałabym wrócić do kwestii pełnionych przez nas funkcji. Zazwyczaj pracuję na relacjach. W przypadku *Paradiso* zaczęło się od stworzenia relacji z Farmą Życia. Musiałam przekonać ich, że warto zaangażować się w projekt, choć na początku twierdzili, że autycy są najgorszą grupą, jaką mogliśmy wybrać do pracy w teatrze, z tych powodów, o których opowiadała Areta. Przekonałam ich, że warto zaryzykować. Potem byłam buforem między Michałem a Łaźnią Nową – musiałam wypracować w instytucji poczucie, że realizacja projektu się powiedzie.

MONIKA KWAŚNIEWSKA: A pojawiały się wątpliwości?

MAGDALENA KOWNACKA: Chyba przy tego typu projektach organizator zawsze ma obawy. My też mieliśmy wątpliwości, czy spektakl w ogóle powstanie. Cały proces twórczy polegał na odkrywaniu osób ze spektrum autyzmu. Zorganizowaliśmy dla siebie i dla nich kilkumiesięczne warsztaty, żeby dowiedzieć się, z jakim potencjałem do nas przychodzą. A potem spektakl został zbudowany tak, żeby grane przez nich postaci odnosiły się do tego, czym zajmują się poza teatrem. Jednocześnie chodziło o to, żeby nie traktować autyków jak osób wymagających specjalnej troski, żeby nie robić arteterapii, tylko zobaczyć w nich materię spektaklu, taką samą, jaką stanowią profesjonalni aktorzy, scenografia, muzyka i tak dalej. Michał poprosił też, żebym napisała tekst, który miał wytłumaczyć założenia projektu. Artykuł ukazał się w „Dwutygodniku”, a ja, czytając recenzje po premierze, miałam ogromną satysfakcję, bo większość krytyków podjęła zaproponowane przeze mnie tropy. Pomyślałam wtedy, że byłam dobrym kuratorem. Z powodu tej nieprzewidywalności spektaklu, o której wspomniała Areta, dużym problemem była koordynacja efektów dźwiękowych i wizualnych. Panowie techniczni byli zagubieni, a w pewnym momencie nawet wkurzeni, bo nie wiedzieli, co i kiedy mają robić. I wtedy zostałam posadzona razem z nimi, żeby koordynować ich pracę. Wszystkie te zadania sprawiały mi dzięki frajdę, mam poczucie, że bardzo dużo się wtedy nauczyłam i że te doświadczenia wykorzystuję do dziś.

KATARZYNA WALIGÓRA: Czy praca nad *Czarnymi papugami* wyglądała podobnie?

MAGDALENA KOWNACKA: Trochę inaczej. W tej pracy to ja zaproponowałam, żeby osoby ze schizofrenią, które Michał chciał zaprosić do projektu, były artystami. Zależało mi na tym, żeby to byli ludzie, którzy mają narzędzia do opowiadania o doświadczeniu swojej choroby. Spotkały się ze sobą różne media, bo współpracowaliśmy z Laurą Makabresku – fotografką, Piotrem Mierzwą – poetą, Mają Sądel – performerką i Moniką Bąkowską, która zajmuje się czymś, co określiłabym jako komunikowanie wizualne. Narzędzia zaproponowane przez nich wyznaczyły model pracy z aktorami. Długo knuliśmy z Michałem, jak zderzyć aktorów i zaproszonych artystów. Potem spotkaliśmy się osobno z każdym członkiem Grupy Badawczej, żeby wymyślić wspólną strategię pracy. Michał niczego nie narzucał, przeciwnie – proponował, by zrealizowali jakiś pomysł, na który od dawna mieli ochotę, ale nie mieli możliwości. Chciał sprawdzić, co się wydarzy. W czasie spotkania Grupy Badawczej i zespołu aktorskiego powstał pewien materiał, który potem posłużył do tworzenia spektaklu. Byłam zaangażowana tylko w pierwszą część procesu, tę, w której uczestniczyła Grupa Badawcza. W dalszych pracach nie brałam udziału.

KATARZYNA WALIGÓRA: Żeby pociągnąć temat relacji, chciałabym cię, Natalio, zapytać o wasze relacje z Domem Dziecka w Szamocinie.

NATALIA GORZELAŃCZYK: Zacznę może od opowiedzenia o relacji Michała z dziećmi. Zaczęło się kiepsko,



bo Michał spóźnił się na pierwszą próbę jakieś półtorej godziny. Dzieci nie wiedziały, czego się po nim spodziewać. Kiedy go zobaczyły, nazwały go podstarzałym hipsterem, z czego się później bardzo śmiał. O ile się nie mylę, to był pierwszy projekt Michała, który tak mocno wchodził w sferę społeczną, więc on był ciekawy, co się wydarzy, i nie wiedział, czego oczekiwać. Dużo czasu zajęło budowanie relacji.

MONIKA KWAŚNIEWSKA: A jak wyglądała relacja z instytucjami zaangażowanymi w projekt – z Domem Dziecka i Stacją Szamocin?

NATALIA GORZELAŃCZYK: Luba Zarembińska ze Stacji Szamocin była bardzo otwarta. Powiedziała, że daje nam przestrzeń, nie będzie się wtrącać do pracy i żebyśmy dawali znać, gdybyśmy czegoś potrzebowali. W Domu Dziecka natomiast, mimo przychylności wspaniałej pani dyrektor i opiekunów, pojawiały się pewne przeszkody instytucjonalne. W projekcie uczestniczył, na przykład, chłopak, który w pewnym momencie trafił do ośrodka o bardziej zaostrzonym rygorze. Musieliśmy podjąć bardzo dużo starań, żeby nie stracił możliwości uczestniczenia w projekcie. Pojawiały się różne problemy formalne, choćby pytanie o to, kto może podpisać zgodę na udostępnienie wizerunku albo na wyjazd dziecka, jeśli jego rodzice mają ograniczone prawa rodzicielskie. Zdarzało się, że dyrekcja Domu Dziecka stawiała wyraźne granice, nie wyrażając zgody na pewne rozwiązania. Zaufanie do naszej pracy rosło z czasem. Początkowo, na przykład, przyjęto założenie, że wychowawcy będą obecni na próbach. Michałowi to nie odpowiadało, bo blokowało ekspresję dzieci; nie chciał też, żeby ktoś wtrącał się w jego pracę. Na szczęście, po kilku próbach wychowawcy ograniczyli swoją aktywność do przyprowadzania dzieci na próby. To jest też jedna z przyczyn, dla których ja się na próbach nie pojawiałam – Michał, aktorzy, Doris Nawrot tworzyli bezpieczną przestrzeń, w którą nie chciałam ingerować. A oprócz tego miałam, oczywiście, dostatecznie dużo innej pracy.

MONIKA KWAŚNIEWSKA: Chciałabym teraz skierować pytanie do pani Marii Lejman-Kasz. Czy ze względu na to, jaki temat podejmują *Żaby*, musiała pani prowadzić w czasie pracy jakieś negocjacje? Czy podjęcie tematu homoseksualizmu wzbudziło obawy w instytucji albo w zespole?

MARIA LEJMAN-KASZ: To bardzo trudny temat i ciągle musiałam rozmawiać z dyrektcją o tym, co dzieje się na próbach. Dyrekcja ma prawo to wiedzieć, ale zawsze stoi po stronie spektaklu. Michał, Doris Nawrot, Bartek Dziadosz, Tomek Śpiewak tworzą fantastyczny zespół. Bardzo często rozmawialiśmy o przedstawieniu i oni, co było bardzo miłe, uznawali mnie za pierwszego widza. Tomek czasem pytał, czy nie uważam, że przesadził, że na przykład w tekście jest za dużo wulgaryzmów. Nie o wszystkim mogę opowiadać, ale spektakl po premierze wywołał duże kontrowersje. Obawialiśmy się reakcji podobnych do tych, które towarzyszyły *Kłótnie* w Teatrze Powszechnym, ale nic takiego się nie wydarzyło.

MONIKA KWAŚNIEWSKA: Jaką strategię obierała pani w negocjacjach z dyrektcją albo urzędnikami? Czy była pani

raczej obrończynią spektaklu, czy starała się pani zachować neutralność?

MARIA LEJMAN-KASZ: Nie da się zachować neutralności, spektakl jest przecież jak dziecko. Ale też dlatego, że jest jak dziecko, chcę żeby był grany, a nie zdjęty zaraz po premierze. Starałam się negocjować przede wszystkim z Tomkiem Śpiewakiem, co było dość łatwe, bo on dobrze rozumiał moje obiekcje. Kilka rzeczy zostało ze spektaklu usuniętych. Michał często rozmawiał z dyrektcją, niechętnie godził się na zmiany, bronił scenariusza. Tekst był jednak kilkakrotnie przeredagowywany. Chciałam więc bronić spektaklu, ale jednocześnie zależało mi na wynegocjowaniu pewnych ustępstw na korzyść widzów.

KATARZYNA WALIGÓRA: Magdo, pracując nad *Czarnymi papugami*, podjęliście współpracę ze szpitalem psychiatrycznym. Czy warunki tej współpracy także były negocjowane?

MAGDALENA KOWNACKA: Współpraca miała różne etapy. Szpital Psychiatryczny w Krakowie, tak zwany Kobierzyn, ma wspaniałego rzecznika prasowego, pana Macieja Bobera, z którym świetnie się pracuje. Ale każda instytucja wytwarza pewną opowieść o sobie samej. Michał tymczasem chciał wejść w przestrzeń szpitala, a jednocześnie zignorować tę oficjalną narrację. Moim zadaniem było wynegocjowanie tego, żeby mu na to pozwolono. Chciałam, żeby się to się udało, ale jednocześnie nie miałam zamiaru kłamać na temat naszego projektu. Kłamstwa prędzej czy później w takich sytuacjach prowadzą do katastrofy. W pewnym momencie moje starania przyniosły efekt – szpital się przed nami otworzył, udostępnił nam nieczynny budynek, gdzie mogliśmy robić wszystko, co chcieliśmy. Dostaliśmy też zgodę na rozmowy z pracownikami, udało nam się wejść do szpitalnej kuchni i apteki. Kręciliśmy filmy, nie wszystkie sceny później weszły do spektaklu, ale sam proces poznawania miejsca był bardzo ważny. Michał, robiąc spektakl, zawsze balansuje między pewnym planem, który ma w głowie, a absolutną otwartością na to, co się wydarzy, na coś, co określaliśmy jako poznanie przez błędzenie. On potrafi, na przykład, na początku procesu prób, kiedy jeszcze nie ma pojęcia, jak będzie wyglądał spektakl, nagrać scenę, która potem okazuje się kluczowa. Przyznam jednak, że chociaż ufam Michałowi, na premierę *Czarnych papug* szłam z ogromnym lękiem. Nie uczestniczyłam w próbach. Nie wiedziałam, co się wydarzy, a czułam się odpowiedzialna za członków Grupy Badawczej, których namówiłam do udziału w tym projekcie, a potem nakłaniałam, by się otworzyli, zaufali Michałowi. Na szczęście, okazało się, że Michał wykazał się dużą delikatnością w wyborze materiału.

STANISŁAW GODLEWSKI (GŁOS Z SALI): Agata Siwiak opowiadała kiedyś, że pierwsze rozstanie z dziećmi z Szamocina skończyło się dla nich traumą. Chciałabym zapytać, jak przebiegają kolejne powroty do Szamocina i kolejne rozstania? Czy skład grupy dzieci, z którą współpracował Michał Borczuch, był stały, czy może podlegał zmianom? A jeśli tak, to jakim i dlaczego?

NATALIA GORZELAŃCZYK: To prawda, że pierwsze rozstanie było traumatyczne i sądzę, że wtedy popełniono błąd.



Po premierze było dużo emocji, rozkręciła się impreza. Ale zabawa miała trwać tylko do 21:00, potem artyści wyjechali z Szamocina. Zostałyśmy z Angeliką same, nazajutrz poszłyśmy odwiedzić dzieci. Okazało się, że rozstanie zakończyło się ogromnym płaczem, wychowawcy mieli problem z nakłonieniem podopiecznych do snu. Następnego dnia dzieciaki, dotąd żywe i radosne, były oswiołe i smutne. Niektóre się przytulały, inne unikały kontaktu, czuły się porzucone. Przez jakiś czas odwiedzałyśmy je z Angeliką, starałyśmy się jakoś załagodzić sytuację. Myślę, że wszyscy zdaliśmy sobie z sprawę z tego błędu i wyciągnęliśmy wnioski. W kolejnym roku do pracy przy *Lepiej tam nie idź*. Zmiany wprowadzona została nowa grupa uczestników, pochodząca ze Studzieńca. Praca przebiegała dwutorowo: w Szamocinie i w Studzieńcu, a pod koniec oba zespoły miały się ze sobą zderzyć i przeniknąć. W kolejnym roku nad *Zostań, zostań* pracowała jeszcze trochę inna grupa. Co miało na to wpływ? Niektóre dzieci jechały na wakacje do domu, niektóre musiały zmienić ośrodek, pojawiły się nowe osoby, które chciały do nas dołączyć. Ta grupa nigdy nie była hermetyczna. Jeśli ktoś nie chciał brać udziału w pracy, również spotykał się ze zrozumieniem. Ten projekt był wyjątkowy także dlatego, że jego uczestnicy mogli zwiedzić różne miejsca przy okazji pokazów gościnnych. Staraliśmy się dodatkowo uatrakcyjnić te wyjazdy. W Warszawie, na przykład, udało nam się zorganizować zwiedzanie Stadionu Narodowego, choć nie mieliśmy funduszy na bilety. W zeszłym roku napisał do mnie jeden z uczestników projektu (dziś ma już osiemnaście lat), że dzięki naszemu spotkaniu uwierzył w możliwość zrealizowania swoich marzeń. Z perspektywy czasu myślę więc, że te projekty pozwoliły niektórym trochę zmienić swoje życie. A pozostali przeżyli wielką przygodę.

STANISŁAW GODLEWSKI (GŁOS Z SALI): Czy projekt będzie kontynuowany?

NATALIA GORZELAŃCZYK: Jest plan nakręcenia filmu, ale ze względu na inne zobowiązania zawodowe nie biorę w tym udziału, czego bardzo żałuję. Wydaje mi się jednak, że praca w Szamocinie powoli będzie wygaszana. Dzieci się zmieniają i rosną – kiedy spotkaliśmy je po raz pierwszy, niektórzy mieli czternaście, piętnaście lat, dziś to dorośli ludzie. Myślę więc, że projekt w naturalny sposób się wyczerpie, choć z drugiej strony byłoby wspaniale, gdyby był kontynuowany i trwał o wiele dłużej.

MONIKA KWAŚNIEWSKA: A jak wytuczaliście trasy wyjazdów spektakli? Czy to wy byliście zapraszani, czy może staraliście się o zaproszenia?

NATALIA GORZELAŃCZYK: Agata Siwiak rozmawiała z różnymi instytucjami i niektóre z nich nas zapraszały. Przy okazji podróży trzymaliśmy się zasady, że dzieci potrzebują więcej czasu na aklimatyzację na nowej scenie niż profesjonalni aktorzy. Dlatego wyjazdy staraliśmy się zawsze organizować kilka dni przed pokazem.

KATARZYNA WALIGÓRA: Jak byliście przyjmowani?

NATALIA GORZELAŃCZYK: Różnie. W Starym Teatrze, na przykład, *Lepiej tam nie idź* pokazywano w ramach

obchodów Dnia Dziecka, a bilety sprzedawano w promocyjnej cenie. Na przedstawienie przyszły więc całe rodziny. To była pomyłka, bo spektakl nie był adresowany do dzieci. W Poznaniu doszło zresztą do podobnej sytuacji, na widowni pojawili się ludzie, którzy nie wiedzieli, jak zareagować na to, co oglądają. Ale było dużo fajnych pokazów, gdzie widownia była bardzo otwarta.

DOMINIKA BREMER (GŁOS Z SALI): Chciałabym kontynuować temat odpowiedzialności za kwestie etyczne, bo we wszystkich tych projektach pojawia się ogromne pole do nadużyć. Jak się w tym odnajdywałyście, jaką zajmowałyście pozycję? Chciałabym też wiedzieć, na ile Michał Borczuch brał odpowiedzialność za kwestie etyczne, a w jakim stopniu delegował tę odpowiedzialność na was.

MAGDALENA KOWNACKA: Moim zdaniem, siła tych spektakli polega właśnie na tym, że Michał stara się dotknąć w nich etycznej granicy. Mam do niego zaufanie, być może irracjonalne, i czuję, że on wie, kiedy powinien się zatrzymać. W czasie pracy nad *Czarnymi papugami* czułam się odpowiedzialna tylko za moją grupę. Ale przy *Paradiso* było wiele sytuacji, w których nie wiedzieliśmy, jak się zachować. Musieliśmy ustalić, gdzie jest granica, za którą nie wolno nam przejść. Michał jest przy tym człowiekiem, powiedziałabym, bezpośrednim. Stara się zachować dystans, żeby mieć lepszy ogłód sytuacji. Jednocześnie ma dużo szacunku do osób, z którymi pracuje, co nie ma nic wspólnego z litością czy traktowaniem jednych ludzi łagodniej niż innych. Podczas pracy z nim nigdy nie czułam się postawiona w sytuacji, która byłaby dla mnie bardzo niekomfortowa.

ARETA NASTAZJAK: Bardzo zapadł mi w pamięć moment, gdy w czasie pracy nad *Paradiso* Michał powiedział, że musimy uniknąć efektu zoo. W tym spektaklu okolicznością sprzyjającą było to, że, generalnie, rytm spektakli Michała bardzo dobrze koresponduje z rytmem funkcjonowania autyków. Dzięki temu łatwo im się było odnaleźć na scenie. Nie miałam obaw, że popełnione zostanie jakieś nadużycie, także dlatego, że role zostały dostosowane do potrzeb i możliwości aktorów ze spektrum autyzmu.

MAGDALENA KOWNACKA: W czasie pracy nad *Paradiso* najtrudniejsze do rozstrzygnięcia było to, czy i jak możemy mówić o seksualności osób ze spektrum autyzmu. Planowaliśmy włączenie do spektaklu sceny miłosnej. Czy podjęcie tego tematu może zaburzyć spokój autyków? A może właśnie powinno się o tym mówić? Radziliśmy się Marii w tej sprawie.

ARETA NASTAZJAK: Tak, na te rozważania miało wpływ to, że autycy mieli trudności z rozróżnianiem fikcji scenicznej i rzeczywistości.

GŁOS Z SALI: Czy w czasie realizacji takich projektów partycypacyjnych myśli się o zagrożeniach, jakim podlegają jego uczestnicy? Czy w kolejnych realizacjach wyciąga się wnioski z poprzednich doświadczeń?

MAGDALENA KOWNACKA: Takie projekty rzadko się powtarza. Nie da się zrobić po raz drugi *Czarnych papug* albo *Paradiso*. Trudno więc wyciągać wnioski i bezpośrednio

używać ich w kolejnej realizacji, ponieważ każda jest inna. Po premierze *Paradiso* rozmawialiśmy z Marią, która powiedziała nam, że z tych pięciu osób, które brały czynny udział w spektaklu, cztery przeszły gigantyczny skok rozwojowy, zwłaszcza w zakresie nawiązywania relacji, jedna osoba miała się trochę gorzej, była przeciążona. Do pracy nad *Czarnymi papugami* celowo zaprosiliśmy artystów, wiedząc, że mają narzędzia do mówienia o swoim doświadczeniu. Tu nie podejmowaliśmy więc dużego ryzyka. Wydaje mi się, że w umyśle tworzymy sobie dużo więcej barier niż jest ich w rzeczywistości. Osoby, które cierpią na schorzenia czy zaburzenia psychiczne, często mniej boją się instrumentalizacji niż my. Część problemów, które nas blokują przed pracą z taką czy inną grupą, okazuje się urojona.

GŁOS Z SALI: Chciałbym zapytać, jak wyglądała kwestia wypłacania wynagrodzeń dla każdej z grup biorących udział w projektach partycypacyjnych Michała Borczucha.

MAGDALENA KOWNACKA: Grupa Badawcza dostała honoraria, które nie były, niestety, wysokie. Ich zagwarantowanie było jednak dla mnie bardzo ważnym punktem negocjacji. Wypłacenie wynagrodzeń autystom nie było możliwe, bo te osoby były ubezwłasnowolnione. Wpłata musiałaby więc być realizowana przez opiekunów prawnych, a w grę wchodziła jeszcze kwestia współpracy z reprezentującym ich ośrodkiem. W przypadku *Paradiso* nie podejmowano więc tej kwestii.

NATALIA GORZELAŃCZYK: Dzieci z Szamocina i z Szamocińskiego Domu Dziecka też nie dostały kieszonkowego, ale chodziliśmy wspólnie na lody, gofry i tak dalej. Wypłacanie honorariów w tym przypadku też byłoby problematyczne, nawet gdyby w budżecie były na to środki. W projekcie nie brali udziału wszyscy podopieczni ośrodka. Gdyby uczestnicy dostali pieniądze, pozostałym dzieciom pewnie byłoby przykro. Ale chciałabym jeszcze wrócić na chwilę do kwestii odpowiedzialności. Cały czas czuję odpowiedzialność, jaką podjęliśmy, pracując z dziećmi i wchodząc do Domu Dziecka. W takiej pracy można zadawać tysiące pytań: czy na pewno powinniśmy się tam pojawić? Czy byliśmy fair wobec dzieci? Tylko czy naprawdę chcemy uznać, że lepiej nie robić spektaklu z powodu takich wątpliwości? Wydaje mi się, że Michał ma silne poczucie obywatelskiej odpowiedzialności, jego priorytetem nie jest zrobienie dobrego spektaklu i zgarnięcie pozytywnych recenzji. Raczej chodzi o uruchomienie procesu, który coś zmieni w rzeczywistości.

MONIKA KWAŚNIEWSKA: Chciałabym tę refleksję przenieść na teatr repertuarowy i zapytać o kwestię etyki pracy zespołowej w czasie powstawania *Żab*. W tym spektaklu cały czas trwa gra między fikcją a rzeczywistością. Chciałam zapytać o ten aspekt pracy z perspektywy etycznej: budowania zaufania, szacunku, otwartości aktorów.

MARIA LEJMAN-KASZ: Temat podjęty w *Żabach* wywołał w zespole różne reakcje. Ale w pracy nad tym spektaklem spotkali się ludzie, którzy już grali w przedstawieniach Michała. Nowych osób było tam niewiele i zostały one starannie wybrane przez reżysera. Prócz nich byli stali

współpracownicy Michała – Doris Nawrot, Bartek Dziadosz, Tomek Śpiewak. To ułatwiało budowanie zaufania. Ja też miałam do Michała zaufanie. Przeprowadziliśmy wiele szczerych rozmów – na polu zawodowym, ale też prywatnym. Nie zawsze się zgadzaliśmy. Gdybym mu nie ufała, poprosiłabym dyrektora o zwolnienie z przygotowywania tej premiery. Praca z kimś, komu się nie ufa, albo nad tematem, który uważa się za bezsensowny, jest męczarnią.

MONIKA KWAŚNIEWSKA: Czy czujecie się współtwórczyniami spektakli, przy których pracowaliście? Czy czujecie się za nie odpowiedzialne?

ARETA NASTAZJAK: Zazwyczaj mam większy wpływ na to, jak wygląda spektakl, przy którym pracuję. Kiedy jestem asystentką reżysera, twórcy wykorzystują moje pomysły albo korzystają z moich opinii. W przypadku *Paradiso* nie miałam wpływu na kształt przedstawienia. Raczej się przyglądałam.

NATALIA GORZELAŃCZYK: Czuję się odpowiedzialna za projekty i związana z nimi, ale absolutnie nie czuję się współtwórczynią spektakli. Autorami przedstawień są dzieci, Michał, aktorzy – ja umożliwiałam realizację ich pomysłów.

MARIA LEJMAN-KASZ: Ze mną jest inaczej, choć podkreślę, że mówię teraz tylko o współpracy z Michałem, bo nie z każdym reżyserem jest podobnie. Czuję się współodpowiedzialna za spektakl, bo w czasie prac nad nim uczestniczyłam w wielu rozmowach na jego temat. Poza tym, zgodnie z prawami teatru repertuarowego, Michał po premierze zostawił mi spektakl i teraz to ja muszę podejmować bardzo trudne decyzje. Kiedy zawiesza się komputer i wysiadają światła lub muzyka, kiedy coś się dzieje z rekwizytem, który ma zostać ograny w kolejnej scenie – wtedy muszę dać znać aktorom, co się dzieje, i podjąć decyzję, czy gramy dalej, czy przerywamy spektakl. Muszę zapewnić aktorom poczucie bezpieczeństwa, ale w taki sposób, by widzowie się nie zorientowali w sytuacji. Nawet jeśli Michał jest na pokazie, to w takich nagłych wypadkach nie jest w stanie nic zrobić, bo siedzi na widowni. Kiedyś, przy innym spektaklu, zdarzyło się, że aktor nie przyszedł na pokaz. W takich przypadkach, jeśli gra tylko w scenie zbiorowej, proszę aktorów, by podzielili między sobą jego kwestie i zazwyczaj się na to zgadzają. Jeśli jednak nie jesteśmy w stanie zagrać, dzwonię do dyrektora, mówię, co się stało, i odwołuję pokaz. Nic takiego nie zdarzyło się nigdy w przypadku *Żab*. Muszę być jednak zawsze przygotowana na takie sytuacje, reżyser powinien mieć pewność, że podejmę słuszną decyzję. Czuję, że Michał ma do mnie zaufanie i to jest bardzo miłe.

MAGDALENA KOWNACKA: Czuję odpowiedzialność, ale uważam, że decyzje artystyczne należały do Michała. Moim zadaniem było dostarczanie mu materii, ale to on ją opracowywał i składał w przedstawienia. I pod tym względem w zupełności oddaję mu pole. ■

Spotkanie odbyło się 12 grudnia 2018 roku w ramach festiwalu Boska Komedia.

EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA

## HYPATIA. WORK IN PROGRESS

Ewa Guderian-Czaplińska – krytyczka i historyczka teatru, wykładowczyni Instytutu Teatru i Sztuki Mediów, profesor UAM, członkini Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. Zajmuje się teatrem polskim XX wieku, w tym szczególnie okresem dwudziestolecia międzywojennego, robi też częste wycieczki w stronę teatru antycznego. Współpracuje z „Didaskaliaми”, „Dialogiem” i „Pamiętnikiem Teatralnym”.

### RODZAJU ŻEŃSKIEGO. ANTOLOGIA DRAMATÓW

redakcja Agata Chałupnik i Agata Łuksza, wstęp Agata Chałupnik, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018

### AGORA. STATYSTYKI

redakcja Joanna Krakowska, wstęp Kinga Dunin, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018

### (NIE)ŚWIADOMOŚĆ TEATRU. WYPOWIEDZI I ROZMOWY

wybór i redakcja Joanna Krakowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018

Książki wydane w ramach grantu „HyPaTia. Historia Polskiego Teatru. Feministyczny projekt badawczy”, realizowanego w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie przez zespół w składzie: Agata Adamiecka-Sitek, Agata Chałupnik, Krystyna Duniec, Ewelina Godlewska-Byliniak, Jagoda Hernik-Spalińska, Joanna Krakowska, Katarzyna Kułakowska, Justyna Lipko-Konieczna, Agata Łuksza i Monika Żółkoś.

**P**ykanie z wielkiego finału teleturnieju „Jeden z dziesięciu”: ile kobiet postawiło dotąd stopę na Księżycu? Odpowiedź: żadna (sygnał piszczy wysokim tonem, odpowiedź jest poprawna). Komentarz prowadzącego: tak, zgadza się, dotychczas na Księżycu było dwunastu mężczyzn. Pomysł scenariusza: były już filmy o tym, że w ogóle nikt nie wylądował na Księżycu, bo cała historia została supertajnie spreparowana (do dziś internet kipi od analiz szczegółów fotografii, które właśnie to udowadniają; napór niewiary był tak silny,



że NASA założyła w końcu specjalną stronę, poświęconą obalaniu argumentów wysuwanych w teoriach spiskowych); były filmy – na przykład niedawny *Pierwszy człowiek* (może tylko trzeba przymknąć oko na ostatnią księżycową scenę z bransoletką) – które wyminęły bohaterские opowieści i zajęły się fizjologią i psychologią kosmonautów; w tym filmie rola żony Neila Armstronga, choć niewątpliwie drugoplanowa, jest już wyjątkowo godna uwagi („Niczego nie macie pod kontrolą!!!” – krzyczy w twarz specjalistom z centrum lotów, oskarżając ich, że zachowują się jak nieodpowiedzialni chłopcy i najwyraźniej nie mając na myśli jedynie kontroli technicznej). Pora nakręcić film o tym, dlaczego kobiety nie „postawiły dotąd stopy” na Księżycu.

Będzie to film o kobiecej wyprawie, która, owszem, na Księżyc dotarła, stopę postawiła, a nawet prawie wróciła na ziemię. Tylko nikt o tym nie wie. Pionierska wyprawa podjęta została jeszcze przed 1969 rokiem. Doleciał i usiadł na powierzchni Księżyca Surveyor 3 w roku 1967: to nie była

żadna samotna sonda, lecz pierwszy udany lot załogowy (i to nieprawda, że sprzęt z sondy pozostawionej na Księżycu „odzyskali” dopiero panowie z Apollo 12 – owszem, sonda tam została, ale celowo, bo miała dokonywać dalszych rejestracji, a przybyła na Księżyc nie w wyniku kolejnej udanej próby miękkiego lądowania bezzałogowego, tylko dostarczona przez kobietę załogę). Chłopaki z roku 1968 – ci, którzy okrążyli Księżyc już w ramach misji Apollo – mieli przetarty szlak, nie mówiąc o Apollo 11: lądownik siadł dokładnie na współrzędnych 0°40 26.69 N i 23°28 22.69 E, czyli w miejscu przetestowanym przez Surveyora. Kobieta załoga po wypełnieniu misji wracała na ziemię, ale do niej nie dotarła; pytanie, czy nie powiodło się wydobyć lądownika z oceanu (sztorm, fatalne warunki), czy kapsuła rozpadła się już wcześniej, po przejściu przez atmosferę, a do oceanu spadły jedynie szczątki? A może ktoś jej pomógł się rozpaść? Nie będę spoilerować, zobaczycie sami.

W filmie o kobiecej załodze Surveyora prawdy szuka ekipa dziennikarek z kobiecego pisma. Jego nowa szefowa ma zupełnie inne ambicje niż pisanie o modzie i publikowanie wywiadów z celebrytami; zamierza zrobić z dotąd mainstreamowego, lakierowanego tytułu pierwsze kobiece pismo opiniotwórcze, mocno krytyczne i polityczne. Zbiera fantastyczny zespół, w tym dziewczyny, które próbowały już sił w dziennikarstwie śledczym, ale okazały się z różnych powodów (a właściwie z powodów oczywistych) niewygodne dla swoich gazet i niechętnie dopuszczane były na łamy ze swoimi feministycznymi, ostrymi wypowiedziami. To jedna z nich, zajmująca się nowymi technologiami i pasjonująca kosmosem, trafia na utajnioną ongiś informację o kobiecym locie. Nie jest łatwo dotrzeć do jakichkolwiek materiałów (choć rzecz wydarzyła się ponad pół wieku temu, teczki NASA wciąż są niedostępne), ale żyje jeszcze zmienniczka jednej z załogantek, która została odsunięta od projektu w ostatniej fazie (a żyje – dziś już jako bardzo starsza pani – być może tylko dlatego, że kiedyś skutecznie, acz całkowicie przypadkowo zniknęła z radarów NASA). Dziennikarki ją odnajdują i przekonują do rozmowy – wygląda na to, że tamten kobiecy lot był w istocie męskim eksperymentem: ów pierwszy raz miał być całkowicie tajny, bo był to lot próbny i niejako zastępczy... nie można było ryzykować życia wyszkolonych kosmonautów szykowanych na bohaterów, a kobieta załoga była czymś w rodzaju bardziej zaawansowanych Łajek. Gdyby udało im się przeżyć, wówczas „naprawdę” poleciliby mężczyźni, czyli ludzie. Oczywiście, kosmonautki zostały odpowiednio wyszkolone, przeszły wszystkie mordercze procedury, ale pozostawały w odosobnieniu i wciąż były karmione kłamstwami (na przykład niby nakręcono z nimi program dla telewizji, a potem one nawet ten program w bazie oglądały – ale wszystko spreparowano). Wierzyły zrazu, że projekt kobiecego lotu został podjęty na fali feminizmu lat sześćdziesiątych, realizowania równych szans i świata według Garpa (czyli właściwie świata według Jenny Fields i Roberty), aż w końcu pewne sygnały zaczęły im odsłaniać wysoce podejrzaną rzeczywistość... Ale termin

startu się zbliżał i nie sposób było powstrzymać biegu wydarzeń. Dziennikarki dociekające po latach przyczyn katastrofy (i utajnienia całej historii) odkrywają, że nie tropią tu niedudanego performansu technologicznego czy organizacyjnego, tylko najwyraźniej jednak – kulturowy. Te kobiety zostały wymazane z historii lotów kosmicznych z bardzo określonych powodów...

Scenariusz rozwijam tu cokolwiek hollywoodzko, ale sprawa jest bardzo serio. Jeszcze na chwilę się przy nim zatrzymam: czy nie wydaje się niekonsekwencją pomysł z żyjącą zmienniczką? Dlaczego nie opowiedziała nikomu o całym przedsięwzięciu, dlaczego nie dopytywała o zaginione kosmonautki, dlaczego nic w tej sprawie nie zrobiła? Odpowiedź jest bardzo prosta: bo historia dominująca – czyli lądowanie Apolla 11, mały krok Armstronga, wielki krok ludzkości i tak dalej – całkowicie zakryła wszelkie inne, możliwe i niemożliwe. Historia eksploracji kosmosu została historią męską. *Patricja* opowiedział ją po swojemu tak skutecznie, że przez lata do głowy nikomu nie przyszło (nawet kobietom) zakwestionowanie stanu rzeczy: opowieści musiały być udziałem pilota Pirxa, a nie pilotki Pirxy. Być może kosmonautki, które się przecież zaraz potem pojawiły i zostały dopuszczone do lotów (dwie kobiety zginęły w pamiętnej katastrofie *Challenger*), wcale się nie godziły na te kosmiczne narracje – na czele z wojenną retoryką o *p o d b o j u* kosmosu, czy dosłownie morderczym wyścigu *d w u m o c a r s t w o* pierwszeństwo *w e w ł a d a n i u* przestrzeni pozaziemskiej – ale zostały nimi udatnie zainfekowane... Tak, jak być może ministra polskiego rządu wcale osobiście nie sądzi, że gdyby mąż ją pobił, to takie wydarzenie nie kwalifikowałoby się jako użycie przemocy, a o przemocy można by mówić dopiero wtedy, gdyby mąż włą jej po raz drugi i kolejny. Ale ministra jednak decyduje się taki zapis wprowadzić do ustawy, bo zainfekowana polskim *patricjem* nie widzi tego, co jest, tylko to, co jej wmówiono (na przykład w sprawie obowiązującego wizerunku polskiej rodziny). Co sprowadza się wciąż do tej samej kwestii, czyli wiedzy o tym, gdzie usadowiony jest społeczny prestiż.

Pomysł scenariusza został zainspirowany tomami wydanyymi przez zespół projektu HyPaTia, które czytam teraz na okragło, cieszę się nimi i odkrywam nowe światy dramatyczne. Prawdę mówiąc, ja też długi czas byłam jak ta zmienniczka. Na studiach uczyłam się ochoczo o „ojcu teatru polskiego” Wojciechu Bogusławskim, z przejęciem czytałam o Osterwie, Schillerze, Swinarskim, Grotowskim i całej reszcie kolejnych „ojców”. Nie ma co, uwewnętrzniałam historię teatru pisaną ze zdecydowanie męskiego punktu widzenia, czyli tak, jak przedstawiała ją *w s z y s t k i e* ówczesne podręczniki i historie teatrów, polskie i niepolskie. Kiedy jednak zajmowałam się międzywojennym teatrem poznańskim, podczas przeglądania starych zapisków fiskalnych zwróciłam uwagę na pewien szczegół: dokumenty płacowe zachowane w archiwum pokazywały wyraźnie dysproporcje w zarobkach Nuni i Bolesława Szczurkiewiczów, którzy wspólnie prowadzili wówczas Teatr Polski, z tym że Nuna formalnie zatrudniona była jako aktorka, zaś Bolesław zajmował stanowisko dyrektora (w 1928



roku ona zarabiała osiemset złotych, on dwa tysiące). Dobrze, pensje dyrektorskie zawsze były wyższe od szeregowych pensji aktorskich, ale właściwie dlaczego – skoro wiadomo było jeszcze od czasów przedwojennych, że Szczurkiewiczowie pracują razem, a w tym duecie to Nuna była zdecydowanie bardziej doświadczona w zarządzaniu – nie zostało to rozwiązane inaczej? Dlaczego po prostu Nuna nie została dyrektorką poznańskiego teatru? W rzeczywistości przecież i tak nim dowodziła, więc czemu nie formalnie i oficjalnie? Okazało się, że co możliwe było na wschodzie (Nuna dyktowała przedtem z powodzeniem teatrowi wileńskiemu), nie było możliwe w konserwatywnym pod tym względem Poznaniu. Rada Nadzorcza i Zarząd Spółki (sami mężczyźni, zacytuję obywateli na stanowiskach) nigdy nie dopuściliby do tego, by pertraktować z kobietą. Nie przeszkadzało im natomiast ustanowienie statusu majątkowego jako jednego z głównych kryteriów powołania dyrektora – co akurat wówczas było stosowane dość powszechnie, jednak tu wiadomo było, że finanse gwarantuje Nuna. Mogli więc wykorzystać jej pieniądze, ale w żadnym wypadku nie powierzyliby jej stanowiska. Przypominam tę historię nie tylko dlatego, że wciąż pamiętam moje ówczesne oburzenie (a przejęłam się Nuną tak, jakby to działo się dzisiaj, i natychmiast, jeszcze w archiwum, szczerze znienawidziłam prominentnego prezesa Jerzykiewicza, od którego zależały decyzje dotyczące teatru), ale dlatego, że odtąd przestałam traktować te „szczegóły” jako przygodne anegdoty, a zaczęłam dostrzegać, że tak działa system. I że w związku z tym na poboczu głównych szlaków narracyjnych, a wręcz gdzieś w rowach, zalegają tematy ważne dla całości obrazu, a niecznie zepchnięte, by nie zakłócały ruchu na autostradzie, którą gnają członkowie „republiki braci”<sup>1</sup>. Kilka lat później, kiedy Instytut Teatralny podjął pionierskie prace nad płcią, seksualnością i cielesnością w polskim teatrze (projekt Inna Scena), a jedną z pierwszych ich odsłon była konferencja *Kobiety w historii i współczesności teatru polskiego*, tym bardziej doceniłam pytanie postawione przez Dariusza Kosińskiego w referacie *Pólsierota*. „Kto jest ojcem Sceny Narodowej, wiadomo” – mówił autor. Ale gdzie jest matka? Żeby ją odnaleźć, Kosiński spojrzał na dzieje sceny narodowej w nowy sposób: „poszukując nie spektakularnych aktów założycielskich, efektownych premier i głośnych manifestów, lecz tego, co trwałe, ukryte i rozłożone w czasie, a co doprowadziło do powstania owoców zbieranych przez ojców”. Dzięki temu nowemu spojrzeniu mógł wykaazać, że „obok rozślawionej linii ojcowskiej, a może raczej pod nią, przebiega lekceważona i niedostrzegana linia matczyzna” (Kosiński, 2006), bardzo ważna, bo w gruncie rzeczy decydująca o życiu teatru: potwierdził, że to dzięki upartej i cierplivej pracy kobiet możliwe było ustanawianie i dziedziczenie tradycji, troska o rozwój nowych pokoleń artystek i artystów sceny. Dlaczego wiemy o niej tak mało? Ponieważ to zwykle ojcowie trzymali pióra. Dzienniki, manifesty, oceny, dzieje (często przedstawiające pracę kobiet lekceważąco, stroniczko lub wręcz rozmyślnie niesprawiedliwie, jak Bogusławski komentujący działania Agnieszki Truskolaskiej) pisali

właśnie ojcowie, ale nie tyle dbali o ciągłość sztuki, ile o własną w niej obecność i utrwalenie własnych dokonań, gdy tymczasem kobiety – podkreślał Kosiński – przekazywały tradycję teatru zwłaszcza poprzez ciało i pamięć. „Nie jako lekcję, ale jako wzór”.

A więc nie jako gotowy produkt, retorycznie opracowany, ale jako ramę, którą można i należy wypełniać nowymi treściami. Problem tylko w tym, że nawet gdy już od dawna widzimy konieczność pisania nowych historii, to wciąż mamy dla nich tak mało danych. Przyjęcie perspektywy feministycznej w badaniach nad historią teatru polskiego okazuje się więc równoznaczne z koniecznością powrotu do archiwum i szukaniem od nowa – właściwie wszystkiego. Żeby opowiedzieć kobiecą historię teatru, trzeba najpierw wyodrębnić, odnaleźć, skonstruować bazę danych: kto, co, kiedy, gdzie, ile, za ile. Zebrać teksty, wydłubać informacje, zrobić zestawienia, dowiedzieć się. Niewiarygodne, prawda? Ale tak, właśnie tego wszystkiego brakuje. Metody *women studies* podpowiadają kierunki poszukiwań oraz ważne pytania – jednak, żeby je zadać, trzeba najpierw przeprowadzić badania podstawowe.

Pomysłodawczyni i badaczki zawiązanego w 2012 roku projektu HyPaTia od tego zaczęły: odzyskują i udostępniają masę archiwalnych materiałów dotyczących kobiet w teatrze, przypominają sylwetki dawnych i obecnych artystek, utrwalają ich biografie, nagrywają rozmowy, zestawiają i analizują dane statystyczne, skanują i drukują dramaty, słowem – przeprowadzają gigantyczną akcję ujawniającą to, co wciąż było pomijane. HyPaTia więc – to kobieca Historia Polskiego Teatru. Chyba trzeba się było trochę nagimnastykować przy tym skrócie, ale wyszedł znakomicie. Patronująca projektowi Hypatia z Aleksandrii, filozofka i matematyczka, łączyła w sobie mnóstwo cech, które pasują jak ulał do działań zespołu: była niestandardową uczoną kobietą w męskim świecie, tworzyła archiwum podstawowych dzieł starożytności, ratując zapomnianą wiedzę i zajmując się tej wiedzy przekazywaniem; była, jak twierdzą jej biografowie, mocną dyskusantką, a zatem kwestionowała zastane rozwiązania i proponowała własne. Jak zespół badaczek, który zapoczątkował twardą, konkretną pracę (nawet wołałabym tu użyć słowa: robotą) nad obecnością i dokonaniem kobiet w polskim teatrze.

Właśnie ukazały się drukiem trzy obszerne tomy (owszem, z białoczerwonymi okładkami!) prezentujące część dorobku kilkuletnich działań: w pierwszym (*Rodzaju żeńskiego*) zbiór dramatów od Zapolskiej do Szczepańskiej (w tym pierwodruki), w drugim – zatytułowanym (*Nieświadomość teatru* – rozmowy i wypowiedzi artystek teatru od Babel do Zamkow, wreszcie w trzecim tomie (*Agora*) ogrom danych statystycznych (kto ma oko do czytania tabel i grafów, będzie wstrząśnięty). Badaczki tym wspomniałym wydawnictwem nie tylko zmieniają teraźniejszość, przemodelowując spojrzenie na polski teatr włączeniem do jego dziejów dokonań kobiet, ale i projektują przyszłość, bo oprócz publikowania woluminów drukowanych założyły i prowadzą także portal hypatia.pl, na którego stronach tekstów, filmów i innych materiałów (wśród nich jest druga część *Agory*, czyli *Kronika teatru*

*polskiego 1944-2014* pod redakcją Moniki Krawul) wciąż przybiera i to jest właśnie przestrzeń nieograniczonego rozwoju projektu, który rysuje się (na szczęście) jako *work in progress*. Projektują przyszłość również w tym sensie, że otwierają zebrany materiał na analizy, interpretacje, nowe projekty, które powstawać mogą (i na pewno będą) w wyniku odwiedzin w stale poszerzanym, pracującym, żywym archiwum. „Oddajemy czytelnikom i czytelnikom, badaczom i badaczom rezultat naszej pięcioletniej pracy z nadzieją, że materiały i teksty przez nas zgromadzone zachęcą do rozwijania kobiecego archiwum teatralnego, a także zainspirują pomysły na jego autorskie wykorzystywanie” – napisała we wstępie do *(Nie)świadomości teatru* Joanna Krakowska. Ten gest otwarcia, zaproszenia i udostępnienia jest jednocześnie rodzajem wezwania kierowanego do wszystkich, którzy gotowi są spojrzeć krytycznie na historię polskiego teatru. I zatańczyć w archiwum.

Archiwum HyPaTii gromadzi więc na razie dane, ale już wstępne spojrzenie na ten zbiór uświadamia, że zadań z nim związanych będzie mnóstwo. Nagłe ujawnienie tego podziemnego materiału może, na przykład, budzić konfuzję w sprawie, którą nierzadko jesteśmy skłonni uważać za podstawową, czyli w sprawie jego „jakości”. Celowo biorę to słowo w cudzysłów, ponieważ – mimo iż wiemy, że właściwie współcześnie sam tekst podsuwa kryteria oceny – wciąż dobrze jest mieć jakieś zewnętrzne punkty oparcia, by móc zawyrokujeć, że coś jest „złe” lub „świetne”. Być może jednak, jeśli ktoś w dalszym ciągu upiera się przy wyrokach, zbiór dramatów i wypowiedzi autorek i reżyserów pozwoli zmienić sposób podejścia do ich tekstów teatralnych. W sprawie dramatów nie ma co oglądać się na dawnych krytyków, lekceważących kobiece teksty właśnie jako „słabe” (ile się musiały nasłuchiwać Morozowicz-Szczepkowska czy Kruszevska o tym, jak nieporadnymi są autorkami...), warto natomiast całkowicie zmienić ogniskową. We wstępie do antologii *Rodzaju żeńskiego* szerzej pisze o tym Agata Chałupnik, przywołując diagnozy Lindy Nochlin, Sue-Ellen Case czy Gayle Austin, wszystkie (od dawna) zgodne w tej kwestii: niezbędne jest powstanie nowej narracji o teatrze, uwzględniającej kobiece doświadczenia, a więc burzącej dotychczasowy kanon. Tu nie ma miejsca na porównania z istniejącym kanonem, jest miejsce na własną opowieść. Na przykład opowieść uwzględniającą warunki, w jakich powstawały te teksty, często całkowicie poza instytucjonalnymi, zwyczajowymi ramami męskiego dramatopisarstwa. Albo na refleksję dotyczącą celów demonstracyjnych „złego” zrobienia utworu, w czym przodowała właśnie Szczepkowska. Albo na podjęcie kwestii społecznej wrazliowości autorek. Więc już nie szukamy „siostry Szekspira” (gdy wchodził na ekrany film Alejandro Amenábara *Agora*, na wszelki wypadek przedstawiano jego bohaterkę, Hypatię, jako „siostrę Sokratesa”), nie przeglądamy nerwowo ewentualnych list kandydatek, nie dociekamy dramatycznie, dlaczego nie istniała dramatopisarka „równa” Szekspirowi, lecz radykalnie zmieniamy zadawane pytania.

A konsekwencją takiej zmiany może być zaobserwowanie pewnych cech, które wyróżniają kobiece praktykowanie teatru. Joanna Krakowska, autorka wyboru wypowiedzi pomieszczonych w tomie *(Nie)świadomość teatru*, wyróżniła na początek własności dotyczące kobiecej refleksji metateatralnej: jedną z nich jest wyprowadzanie uogólnień z własnej praktyki, w dodatku prezentowanych nie w postaci manifestów, wyznań wiary, deklaracji i teorii, lecz znacznie częściej w rozmowie, wywiadzie czy komentarzu (a to dlatego, że „kobiety nader rzadko zabierały głos niepytane”, s. 8). Kobiety artystki wywodzą więc wnioski z tego, co przeżyte i doświadczane, z tego, co odpracowane i uwewnętrznione. Czułość dotycząca form wypowiedzi pozwoliła też powiązać kobiece praktyki z kategorią nieoznaczonego; cytując Peggy Phelan („systemy binarne [...] wartościują wedle dwóch kategorii. Jedna zostaje oznaczona dodatnio, druga pozostaje nieoznaczona. Męskość jest wartościowana dodatnio, kobiecość jest nieoznaczona, pozbawiona wymiernej wartości i znaczenia”, s. 9), autorka wstępu przywołała tę kategorię jako jedną z szans nowego mówienia o kobiecej twórczości: zamiast kategorycznych męskich „lekcji”, zamiast mentorstwa i pewności, nieoznaczone działa siłą zróżnicowania, wątpliwości, odejścia od konwencji, wyznaczania własnej drogi. Jest potencjałem. Jest podważeniem pewności i stabilności męskiego świata, a więc niebezpiecznym dla niego chaosem. Zaś dla nowych odczytań – nowym porządkiem.

Co widać już we współczesnym teatrze polskim, ten nowy porządek, który polega między innymi na tym, że wiele reżyserów, dramaturżek, aktorek czy kuratorek nie zamierza wpisywać się w zastany system. Nie walczą o „pozycję”, nie zamierzają się ścigać w ustawionym biegu, próbują grać na własnych warunkach. Widzą inne możliwości tworzenia, chcą inaczej pracować, choć wciąż tak trudno jest zmienić instytucję (każdą z „męskiej” w „nieoznaczoną”. HyPaTia zaraz ich prace opíše, ale i – ze zwrotnym pożytkiem – sama dostarczy im materiału do działań. ■

<sup>1</sup> Cytuję tu sformułowanie Carole Pateman – za Agatą Adamiecką-Sitek, która przypomniała je w swoim wstępie do dramatów drukowanych w dziale *Emancypacja* w antologii *Rodzaju żeńskiego*, s. 19.

#### Bibliografia:

Kosiński, Dariusz, *Pólsierota? W poszukiwaniu matki teatru polskiego*, [w:] *Inna scena. Kobiety w historii i współczesności teatru polskiego*, pod red. A. Adamieckiej-Sitek i D. Buchwald, Warszawa 2006.



AGATA ŁUKSZA

## WĘSZYĆ JAK PIES NIEZWYKŁOŚĆ

Agata Łuksza – kulturoznawczyni, historyczka teatru. Zajmuje się problematyką płci, ciała i seksualności; historią teatru przełomu XIX i XX wieku, szczególnie podłymi gatunkami; historią kobiet w teatrze; kulturą popularną (zwłaszcza w obszarze *gothic studies*). Pracuje w IKP UW. Autorka książki *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania* (2016).

### Teatr Poliż „CÓRY WARSZAWSKIE #100LAT”

100-lecie uzyskania przez Polki praw wyborczych i 10-lecie istnienia grupy Teraz Poliż,  
wrzesień-listopad 2018

„Węszuć jak pies niezwykłość” – mówi Wariat w miniaturze dramatycznej Anny Świrszczyńskiej (2018, s. 212) *Czarny kwadrat*, na podstawie której powstała „gra muzyczna” Teraz Poliż i Wojtka Blecharza w ramach realizowanego jesienią 2018 roku cyklu wydarzeń artystycznych i warsztatów „córy warszawskie #100lat”. Ta krótka kwestia z nigdy dotychczas nie wystawionej groteskowej jednoaktówki autorki pamiętanej przede wszystkim jako poetka mogłaby stać się mottem przewodnim cyklu, którego istotą były artystyczne poszukiwania niezwykłości – na poziomie tekstu, formy, tematu i relacji z widzem, ale też próba namówienia publiczności, by sama i na własną rękę

„węszyla jak pies niezwykłość” zarówno w trakcie performansów, jak i po ich zakończeniu.

„Córy warszawskie #100lat” to kontynuacja działań artystycznych zainaugurowanych przez Teraz Poliż w 2017 roku pod nazwą „córy warszawskie #dziwystoeczne”, dążących do otwarcia teatru polskiego na twórczość kobiecą. Cel ten przyświeca zresztą powstałej dziesięć lat temu grupie od początku jej istnienia. Nie bez powodu określa się ona jako „jedyne profesjonalny feministyczny teatr w Polsce”. Zespół, który składa się wyłącznie z aktorek i regularnie współpracuje przede wszystkim z reżyserkami (choć nie jest to żelazna reguła), podejmuje w swoich spektaklach problematykę kobiecego doświadczenia, i, co szczególnie ważne, sięga po teksty pisane przez kobiety – zarówno dramaty współczesne, jak i te odnalezione w przeszłości. Stąd niejako naturalnie cyklowi towarzyszyły elementy badawcze i popularyzatorskie, nie brakowało warsztatów, spacerów i wykładów przybliżających m.in. często zapomnianą, a może wręcz wypartą dramaturgię kobiecą. Nic zatem dziwnego, że Teraz Poliż współpracował z zespołem badawczym HyPaTia, działającym od kilku lat przy Instytucie Teatralnym pod kierownictwem Joanny Krakowskiej, szczególnie pod kątem odnajdywania kobiecych tekstów dla teatru – część z nich ukazała się ostatnio w tomie *Rodzaju żeńskiego. Antologia* i obecnie jest prezentowana w cyklu *Scena niepodległych kobiet* w Instytucie Teatralnym, ale niektóre „wykopaliska” doczekały się wcześniej realizacji w wykonaniu Teraz Poliż w formie słuchowiska w 2017 roku bądź też w formie czytania performatywnego w 2015 roku w ramach innego projektu grupy – „Dziwy polskie”.

W poprzedniej edycji cyklu „córy warszawskie” (2017) powstały cztery słuchowiska – wszystkie na podstawie dziś znanych jedynie garstce pasjonatów i pasjonek dramatów kobiecych, reprezentujących zróżnicowaną problematykę i sięgających po różnorodne rozwiązania formalne.



To wówczas po raz pierwszy Teraz Poliż mierzył się z utrzymanymi w poetyce groteski dramatami Świrszczyńskiej, tak istotnymi dla tegorocznej edycji cyklu, realizując *Rozmowę z własną nogą* w reżyserii Wojciecha Farugi, ale i wówczas powstały słuchowiska na podstawie nieznanego, a absolutnie wstrząsającego dramatu Ireny Krzywickiej, *Życie mimo wszystko*, rozgrywającego się na gruzach powojennej Warszawy (reżyseria Ula Kijak) czy czarnej komedii o samobójcach Magdaleny Samozwaniec *Hotel Belle Vue* (reżyseria Aleksandra Jakubczak), utworu, który w przeciwieństwie do większości dramatów kobiecych był już wystawiany – z sukcesem pokazał go w 1958 roku Teatr Ludowy w Warszawie. Słuchowiska te są może najbardziej trwałym efektem cyklu – pierwotnie publicznie odtworzone w Domu Kultury Kadr na warszawskim Służewcu, trafiły następnie na stronę Ninateki, dzięki czemu dziś możliwe jest ich odtworzenie w domowym zaciszu.

Ten swoisty zwrot w stronę audialną i zainteresowanie dźwiękiem, frazą, melodią, głosem widoczne już w pierwszej odsłonie „cór warszawskich” miały kontynuację w tegorocznej edycji nie tylko w postaci kolejnych słuchowisk, ale także dwóch trudnych do sklasyfikowania jednorazowych akcji artystycznych – wspomnianej „gry muzycznej” *Czarny kwadrat* i swoistego „koncertu” na podstawie innej jednoaktówki Świrszczyńskiej, *Człowiek i gwiazdy*, w reżyserii Barbary Wiśniewskiej pod tytułem *Apetyt w dzień egzekucji*. O ile jednak w przypadku słuchowisk powstały dzieła poddające się zapisowi, który umożliwia indywidualne smakowanie wykreowanego pejzażu dźwiękowego w przestrzeni prywatnej (trudno zresztą nie dostrzec w tym powiązaniu głosu kobiecego z kulisami i intymnym odbiorem próby przechwycenia – nierzadko opresyjnego – uotożsamienia tego, co kobiece, z tym, co prywatne), o tyle *Czarny kwadrat* oraz *Apetyt w dzień egzekucji* zasadzały się na idei zdarzenia, rozbłysku, cielesnej konfrontacji czy może po prostu spotkania z widzami w sytuacji, jedynie do pewnego stopnia podlegającej kontroli artystycznej. Nie chodzi bynajmniej o przeciwstawienie rzekomo efemerycznego, „niepowtarzalnego” performansu poddającego się tradycyjnie rozumianej archiwizacji, a przez to utrwalonemu i „powtarzalnemu” słuchowisku – problematyczność takiego ujęcia, długo dominującego w refleksji nad teatrem i performansem, wystarczająco wykazały prace Rebeki Schneider czy Diany Taylor. Chodzi raczej o stopniowalne uwzględnienie relacji dźwięku i przestrzeni oraz dźwięku i ciała w warunkach współlbycia aktorek i widzów w ramach działania artystycznego, które to relacje w sytuacji prywatnego słuchania – paradoksalnie – ulegają zaciemnieniu i rozproszeniu. Nie bez przyczyny wszystkie słuchowiska miały publiczne „premiery”, na których obecna była przynajmniej część zespołu artystycznego, co prowadziło do wytwarzania jakiegoś wariantu cielesnego „współprzebywania”.

Słuchowiska zrealizowane w ramach „#100lat” były przy tym mniej liczne i oparte na nowych tekstach. Tym razem, zamiast zaglądać do archiwów (gdzie wciąż leżą zapomniane bądź też nieodkryte jeszcze dziesiątki kobiecych dramatów),

Teraz Poliż podjęło współpracę ze współczesnymi autorkami, sięgając po *Bombowe dziewczyny* Zuzanny Bojdy i *Ryt* Marty Sokołowskiej, teksty pozornie osadzone w różnych poetykach, a jednak oba na swój sposób oniryczno-baśniowe. Historycznie rzecz biorąc, owa baśniowość i oniryczność nie jest, oczywiście, w żadnym stopniu wyróżnikiem kobiecej twórczości, która co najmniej równie mocno celuje w obyczajowym realizmie. Stanowi ona jednak swoisty szyfr, alternatywny język z porządku powagi zabawy, służący mówieniu o tematach trudnych, stabuizowanych, przemilczanych, wypartych (np. w *Dziękuję za róże* Marii Kuncewiczowej konwencja zaczerpnięta z *Alicji w Krainie Czarów* skrywa traumę przemocy domowej). *Bombowe dziewczyny* to słuchowisko o charakterze właściwie okolicznościowym, upominające się o miejsce kobiet w bohaterskim panteonie w stulecie odzyskania przez Polskę niepodległości. Chociaż kobiety aktywnie uczestniczyły w działaniach niepodległościowych i powstańczych, ich nazwiska rzadko przebijają się do narracji głównego nurtu. W *Bombowych dziewczynach* rozmawiają więc ze sobą postacie historyczne: Wanda Krahelska, bojowniczką PPS i współzałożycielką Żegoty, jej bratanica Krystyna Krahelska – powstanka, poetka, autorka piosenek patriotycznych, oraz... nadwiślańska Syrenka Warszawska, bliski mieszkańcom stolicy pomnik autorstwa Ludwika Kraskowskiej-Nitschowej, do którego pozowała właśnie Krystyna Krahelska przed wybuchem drugiej wojny światowej. *Ryt* z kolei to słuchowisko wyraźnie osadzone w konwencji i poetyce baśni, dźwiękowo wyrafinowane, pełne niedopowiedzeń i przemilczeń, podejmujące tematykę zatajonych masowych zbrodni, skrywanej przemocy, nieprzeciętnych społecznych ropni, w centrum sytuując doświadczenie i perspektywę kobiecą.

Premierowe odsłuchy *Bombowych dziewczyn* i *Rytu* odbyły się w przestrzeni dużo bardziej kameralnej i przyjaznej niż pomieszczenia DK Kadr – w małej salce powiślańskiej klubokawiarni Młodsza Siostra. Wyjście „na miasto” z instytucji stworzyło okazję, by ponownie wygrać płynność granic między tym, co prywatne, a tym, co publiczne, oficjalne i nieoficjalne, kiedy mowa o obecności kobiet w życiu społecznym. Warto też zauważyć, że obie reżyserki – Anna Karasińska i Weronika Szczawińska – to artystki osobne, podążające indywidualną drogą, rozwijające swój rozpoznawalny styl, a przy tym właśnie obecne w publicznej debacie o teatrze i performansie, artystki, które podejmują eksperymenty sceniczne, tworzą na przecięciu różnych form i konwencji, zacierają (i tak wątpliwe) granice między teatrem a sztuką performansu, ale też działają w instytucjonalnych teatrach dramatycznych. Co znamienne, Karasińska, Szczawińska oraz Marta Górnicka, o której „osobności” i artystycznych poszukiwaniach w szczelinach i na przecięciach nie trzeba przypominać, uzyskały w 2018 roku nominacje do prestiżowego Paszportu „Polityki”, całkowicie feminizując kategorię Teatr.

Być może publiczne uznanie dla kobiet pracujących w teatrze w funkcji innej niż aktorka stopniowo staje się czymś oczywistym, choć opublikowany przez HyPaTię tom



statystyk *Agora* nie napawa nadmiernym optymizmem. Paszporty „Polityki” zresztą nieprzeciętnie często trafiały się kobietom, a tym razem nie dość, że całą pulę nominacji zgarnęły artystki, to jeszcze, można powiedzieć, artystki z zacięciem awangardowym, a w przypadku Szczawińskiej i Górnickiej – i z pazurem wyraźnie feministycznym. Dość jednak przypomnieć, że dopiero Anna Augustynowicz jako pierwsza otrzymała w 2017 roku przyznaną od 1976 roku przez miesięcznik „Teatr” Nagrodę im. Konrada Swinarskiego dla najlepszego reżysera sezonu. Perypetie Anny Świrszczyńskiej, której twórczość zadecydowała o charakterze cyklu „#100”, równie obrazowo i bezlitośnie obnażają los kobiet w polskim teatrze. Świrszczyńską można nazwać szczęściarą: *Orfeusz* podobał się krytyce, *Strzały na ulicy Długiej* cieszyły się wielkim powodzeniem u publiczności, kilka innych tekstów dramatycznych (niepisanych dla dzieci) też trafiło na sceny, a w 2013 roku ukazał się tom *Orfeusz. Dramaty*, dzięki któremu Świrszczyńska nie będzie już pamiętana wyłącznie jako poetka i autorka dla dzieci, ale też „poważna” dramatopisarka. Ów tom, opracowany przez Ewę Guderian-Czaplińską, to doprawdy rzecz niezwykła (węszę jak pies niezwykłość), jeden jedyny zbiór dramatów pisanych kobiecą ręką spośród dziesięciu tomów przygotowanych i wydanych w skądinąd bezcennej serii *Dramat polski. Reaktywacja* pod redakcją Artura Grabowskiego i Jacka Kopcińskiego.

Niezwykła okazała się też „gra muzyczna” na podstawie miniatury *Czarny kwadrat*, w której można było wziąć udział przez zaledwie parę godzin 16 października 2018 roku. *Czarny kwadrat* Blecharza czerpie dość obficie z praktyki teatru immersyjnego, który od pewnego czasu cieszy się szczególnym wzięciem m.in. w Wielkiej Brytanii (zwłaszcza za sprawą spektakli Punchdrunk). Do gry Blecharz i Teraz Poliż – zgodnie z podstawowymi założeniami teatru immersyjnego – zapraszali pojedynczo lub w parach, prywatyzując (czy może raczej czyniąc bardziej intymnym) przeżywane doświadczenie teatralno-muzyczne. *Czarny kwadrat* Świrszczyńskiej, czyli rozmowa Wariata z Zamiataczem, kończąca się, rzecz jasna, śmiercią Wariata, to miniatura o potrzebie śmiechu i wadze absurdu w naszych codziennych i niecodziennych zmaganiach z rzeczywistością. Podążając za pozostawionymi przez twórców w całym budynku DK Kadr wskazówkami (na ścianach, ale też w eleganckich czarnych kwadratowych kopertach), uczestnik gry pograża się, niczym Alicja w Krainie Czarów, w świecie absurdu: absurdalnego humoru i śmiechu, absurdalnych postaci i absurdalnych sytuacji, których sednem pozostaje bezpośrednie spotkanie z performerami oraz eksperyment dźwiękowy. Muzyka jest w tej grze rozumiana, co dość oczywiste, szeroko, jest wszechogarniająca i wielopostaciowa. Jeden z etapów gry ma, na przykład, miejsce w garażu budynku, gdzie kluczową rolę zyskuje szum z tamtejszego wentylatora, do którego prowadzi uczestnika aktorka. Grę współtworzą więc dźwięki zupełnie zwyczajne, które na co dzień ignorujemy, a dzięki zanurzeniu w grę zaczynamy je słyszeć, oraz dźwięki wytwarzane na rozmaitych urządzeniach i instrumentach (od elektroniki po skrzypce) przez aktorki Teraz Poliż, śmiertelnie

poważne przewodniczki w prześmiesznych kostiumach nawiązujących do tekstu Świrszczyńskiej, występujące zawsze pojedynczo i trochę znienacka. To dzięki ich zaangażowaniu i fizycznej bliskości gra *Czarny kwadrat* była zarazem totalnie absurdałna i totalnie prawdziwa, w duchu przestrogi wypowiedzianej przez Zamiatacza i zawartej w ostatniej czarnej kopercie pozostawionej przez twórców: „Jesteś przecież człowiek. Jeśli nie potrafisz urzeczywistnić absurdu, umrzesz” (Świrszczyńska, 114).

Inscenizacja *Człowieka i gwiazd* przybrała natomiast formę koncertu zatytułowanego *Apetyt w dzień egzekucji* z wyraźnym podziałem na wykonawców i publiczność, ale z zachowaniem – właściwej koncertom muzyki popularnej (i dawniejszym praktykom teatralnym) – formy komunikacji z widownią. Aktorki w rolach Kata, Edypa i Wagi śpiewają zatem i mówią przede wszystkim nie do siebie nawzajem, lecz do publiczności. Przedstawienie wydobywa muzyczność tekstu Świrszczyńskiej, w który autorka wpisała niejako gotowe frazy muzyczne i krótkie piosenki. Znowu jest absurdałnie, zarówno na poziomie dialogów, jak i wykonawstwa: przerysowane, groteskowe kostiumy (np. Kat jeździ, zresztą z trudem, na rolkach) potęgują wydźwięk zapętlanych, rytmicznie powtarzanych, szarpanych, urywanych, zniekształcanych słów, które składają się na opowieść o sensie i bezsensie życia, o całkowitym zniewoleniu, które daje wolność, i bezgranicznej wolności, która okazuje się zniewoleniem. Szkoda, że *Apetyt w dzień egzekucji* pokazano zaledwie raz – w tym przypadku zdarzeniowość nie była chyba tak bardzo istotna, a w regularnym kontakcie z publicznością przedstawienie mogło przybrać bardziej dopracowaną formę. Problem zresztą polegał na tym, że publiczności zabrakło – na wielkiej, głównej sali widowiskowej DK Kadr siedziała mała grupka widzów, która jakimś cudem dotarła na Służewiec w sobotni wieczór. Kapitałna energia, która płynęła ze sceny, nie miała z kim rezonować i jak się zwielokrotnić. Wydaje się, że tego typu performans/koncert potrzebował pełnej widowni, by osiągnąć zamierzony kształt, a przede wszystkim innej, mniej oficjalnej i mniej sterylnej przestrzeni, niż mógł zaofiarować DK Kadr. Szkoda tym większa, że tekst Świrszczyńskiej został znakomicie przełożony na formę muzyczną, a część „piosenek” w innych okolicznościach mogłaby zyskać status alternatywnych „hitów”, jak choćby numer *Jestem galaktyką*.

Na koniec jeszcze parę słów o przedstawieniu *Kto się boi Sybilli Thompson?* na podstawie dramatu *Kochanek Sybilli Thompson* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, najgłośniejszej i najbardziej rozchwytywanej dramatopisarki dwudziestolecia międzywojennego. Przedstawienie w reżyserii Uli Kijak powstało jeszcze w 2015 roku i pokazywane było w CK Zamek w Poznaniu. W 2017 roku odbyła się warszawska premiera, tym razem w reżyserii Julii Szynt, w ramach pierwszej odsłony cyklu „córy warszawskie”. Analiza *Sybilli* mogłaby zarówno zaczynać, jak i kończyć relację z projektu artystycznego Teraz Poliż, w spektaklu ustanowiono bowiem podstawowe zręby formalne i ideowe całego przedsięwzięcia. Podczas przedstawienia publiczność przemieszcza się,

idąc za śpiewnym, syrenim głosem aktorek wołających „Sybilla...”, i zatrzymuje się w kolejnych pomieszczeniach DK Kadr, by coraz głębiej zanurzać się w rzeczywistości futurystycznego snu. Kolejne odsłony widowiska różnią się, niekiedy znacznie, zwłaszcza pod względem wykorzystanych mediów. I tak, przedstawienie rozpoczyna się od fragmentu, w którym wypowiedziane przez aktorki kwestie przeplatają się z zarejestrowanymi uprzednio dialogami, odtwarzanymi niczym podczas słuchowiska. Głosy aktorek otaczają publiczność ze wszystkich stron: i one same, i głośniki rozmieszczone są po całej sali, pustej i pozbawionej dekoracji, w której widzowie siedzą tam, gdzie udało im się usiąść, głównie na materacach gimnastycznych. W innym z kolei fragmencie aktorki usuwają się z pola widzenia, a publiczność ogląda rejestrację wideo, dokumentującą wizytę Sybilli w klinice odmładzającej. Zamiast na trzeci akt, Teraz Poliż zaprasza widzów na imprezę na korytarzach DK Kadr, wchodząc w bezpośrednią interakcję z widzami, zachęcając do wspólnej rozmowy o tekście Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, zacierając granice między widownią a sceną, ale też między tym, co prywatne, i tym, co publiczne, podobnie jak w pozostałych działaniach artystycznych składających się na cykl, a zarazem otwierającą dyskusję nad potencjałem kryjącym się w zakurzonych dramatach kobiecych.

„Córy warszawskie #100lat” były projektem szeroko zakrojonym, ambitnym i – co ważne – konstruktywnym, twórczym, ryzykanckim. Skupionym, po pierwsze, na poszukiwaniach alternatywnych kobiecych tekstów oraz rozwiązań i języków scenicznych, które ożywiłyby te teksty w rzeczywistości XXI wieku, po drugie zaś – na współpracy ze współczesnymi kobietami teatru i wsłuchaniu się w ich głosy. Takie też były założenia cyklu, pomyślanego jako radosne w istocie święto – zarówno z okazji stulecia uzyskania praw wyborczych przez Polki, jak i dziesięciolecia istnienia zespołu Teraz Poliż. Żałować wypada jedynie, że święto to miało charakter tak kameralny i odbyło się na dalekich obrzeżach warszawskiego życia artystycznego, że tak nieliczna grupa widzów jesienią 2018 roku „weszła jak pies niezwykłość”. Czy zadecydowała o tym względnie peryferyjna lokalizacja DK Kadr w stolicy, czy może względnie peryferyjna lokalizacja twórczości kobiecej w teatrze – trudno powiedzieć. ■

#### Bibliografia:

Agora. *Statystyki*, red. J. Krakowska, wstęp K. Dunin, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.  
Świrszczyńska, Anna, *Czarny kwadrat*, [w:] *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatów*, red. A. Chałupnik, A. Łuksza, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.  
Świrszczyńska, Anna, *Orfeusz. Dramaty*, wybór i wstęp E. Guderian-Czaplińska, opracowanie tekstów M. Kozyra, IBL PAN, Warszawa 2013.

JULIA KOWALSKA (Uniwersytet Jagielloński)

## ZEMSTA SŁABEJ<sup>1</sup>

Julia Kowalska (julia.kowalska@student.uj.edu.pl) – studentka teatrologii UJ. Numer ORCID: 0000-0002-5249-121.

#### Abstract: Julia Kowalska, “The Revenge of the Weak”

The article by Julia Kowalska centres on analysing the character played by Klara Bielawka in Oliver Frlić's *The Curse* at the Powszechny Theatre in Warsaw. The author begins by critically reconstructing elements of the debate which played out in the media after the performance, in particular those describing and interpreting scenes which Bielawka performed in. Kowalska goes on to describe and analyse the performance of Klara Bielawka in *The Curse*, noting how the actress played with the stereotypical, normative-catholic image of women, along with consumerist images of female sexuality and ways of presenting women in theatre. The escalating rage in the scenes described and the powerlessness in the face violence against women are, according to the author, transformed by Klara Bielawka into an act of symbolic revenge.

Keywords: *The Curse*, Klara Bielawka, Oliver Frlić, feminism, gender criticism

21

stycznia 2019 roku Teatr Powszechny w Warszawie wydał oświadczenie „w sprawie insynuacji dotyczących jednej ze scen spektaklu *Kłątwa*”. Dyrekcja teatru pisała w nim, że: „Spektakl *Kłątwa* w reż. Olivera Frlijcia, którego premiera odbyła się 18 lutego 2017 roku w Teatrze Powszechnym w Warszawie, będąc wnikliwą analizą problemów narastających w polskim społeczeństwie, w sposób artystyczny antycypował główne tematy debaty publicznej ostatnich dwóch lat, takie jak: walka o prawa kobiet, ustawa dot. aborcji, problem pedofilii wśród księży i odpowiedzialności Kościoła katolickiego, a wreszcie zjawisko narastającej mowy nienawiści prowadzącej do przemocy fizycznej” (*Oświadczenie Teatru Powszechnego*, 2019).

W obronionej w lipcu 2018 roku, na Wydziale Polonistyki UJ, pracy licencjackiej<sup>2</sup> sprawdzałam z pozytywnym skutkiem, czy można czytać spektakl Frlijcia jako przedstawienie podejmujące wątki dotyczące sytuacji społecznej i politycznej kobiet. Moim celem było ukazanie wielopłaszczyznowości spojrzenia na kwestie genderowe w przedstawieniu; chciałam udowodnić, że krytyka w nim podjęta nie dotyczy tylko tego, o czym mówiono przed premierą: kształtu regulacji zawartych w ustawie aborcyjnej, ale jest przeprowadzona bardzo szeroko i dotyka różnych kwestii. Co ważniejsze jednak, kształt mojej pracy miał być wynikiem i dowodem na konieczność prowadzenia procesu „odgrywania” i „rozgrywania” wątków *Kłątwy*, rozumianego jako odzyskiwanie tego, co do tej pory w debacie zostało utracone, i negocjowania sensów przedstawienia, aż do uzyskania (nie)satysfakcjonującego rozstrzygnięcia.

Przytoczony powyżej fragment oświadczenia dyrekcji Teatru Powszechnego w Warszawie mógłby być dowodem na „rozegranie” i „odegranie” *Kłątwy* – liczba tematów, które, zdaniem firmującej spektakl instytucji, podejmuje

przedstawienie, jest imponująca. Problem jednak w tym, że, jak udowadniałam w pracy licencjackiej, medialna debata (z nielicznymi wyjątkami) pełniła względem przedstawienia najczęściej funkcję eksplikacyjną, nie podważając mocnych tez stawianych na scenie teatralnej i w ramach medialnego performansu. Wydarzenia społeczno-polityczne, które towarzyszyły kolejnym setom przedstawienia (Czarne Protesty, akcja #metoo, stworzenie mapy pedofilii w polskim Kościele, premiera filmu *Kler* w reżyserii Wojciecha Smarzowskiego, zabójstwo prezydenta Gdańska Pawła Adamowicza) pozwalały raczej na wpisanie „problemów narastających w polskim społeczeństwie” w tematykę spektaklu, niż na proces odwrotny – wyłuskanie ich z materii dramatycznej.

Inspiracją do nazywania i problematyzowania kwestii genderowych w *Kłótni* było, moim zdaniem, przypuszczenie Joanny Krakowskiej: „Może przy *Kłótni* z perspektywy historycznej ważniejsze będzie to, co zmitologizowane. [...] Ale jeśli nie zostanie opublikowany tekst *Kłótni* albo nagranie z przedstawienia, może nikt nigdy tego nie zweryfikuje? I tak ostatecznie będzie się liczyć taka narracja o przedstawieniu, jaka będzie najbardziej trafiać do przekonania. [...] Przedstawienia same nie mówią” (*Reżyserki PRL*, 2017). Zadaniem, jakie sobie postawiłam, była analiza tych scen spektaklu, które są prawie nieobecne w medialnym performansie albo – w moim odczuciu – nieopisane, czy wreszcie opisane w sposób, moim zdaniem, niepełny lub wręcz mylny; przy czym przedmiotem mojej uwagi były nie tylko świadomie skonstruowane przez twórców treści spektaklu, ale i sam porządek mikroinstitucji, jaką jest przedstawienie teatralne. Pisałam o scenach, których genderowe odczytanie powinno być, w moim odczuciu, kluczowe dla interpretacji kolejnych partii spektaklu. Jednocześnie jednak kładłam w pracy silny nacisk na mnogość odczytań i możliwość rozmaitych interpretacji poszczególnych scen spektaklu. Poczucie, że w *Kłótni* – pod powierzchnią skandalizującego obrazu – mamy do czynienia z sytuacjami bardzo złożonymi i wyjątkowo starannie przemyślaną strukturą, stałe towarzyszyło mi w czasie pisania pracy.

Każdy rozdział pracy rozpoczynałam od przytoczenia tego, co na temat interesujących mnie fragmentów spektaklu przedostało się do dyskursu recenzenckiego i opiniotwórczego. Następnie przechodziłam do ich opisanie i analizy. Poniżej przedstawiam jeden z rozdziałów.

\*\*\*

**„Nazywam się Klara Bielawka i jestem aktorką! I też bym wolą, żeby to był inny teatr!”<sup>3</sup>**

„Ja nie wiem, kogo ja nienawidzę bardziej: was czy tych lewackich ateistów, co sobie później ciągnięcie druta na dyskursy przerobią i sprawa z głowy” – mówi Klara Bielawka<sup>4</sup> w swoim monologu, będącym częścią *Kłótni* w reżyserii Olivera Frlicia. Jakby w obawie przed spełnieniem jej przewidywań, około dziesięciminutowa sekwencja spektaklu, której główną bohaterką jest Bielawka, w recenzjach, analizach, felietonach i innych relacjach jest prawie nieobecna.

Celowo decyduję się na użycie słowa „prawie”: chcąc być uczciwa, muszę oddać sprawiedliwość tym, dla których sceny z udziałem Klary Bielawki w *Kłótni* były na tyle ważne, że umieścili je w swoich tekstach, włączając jednocześnie w dyskursywny nurt wokół przedstawienia. Chcę sprawdzić, ile z tych szczątków narracji o Bielawce w *Kłótni* da się wyczytać, co zrozumieć, w końcu, czy rola w medialnym performansie ma jakiegokolwiek przełożenie na to, co zawierają sceny z udziałem aktorki, a raczej: czy te sceny w jakimkolwiek sposób są rekonstruowane albo interpretowane w ramach pisania o *Kłótni*.

Pisanie o – nazwę to umownie – „scenach Bielawki” często polega na streszczaniu poszczególnych sekwencji przedstawienia. „Twórcy [...] wykorzystując fragmenty *Kłótni*, pokazują zbiorowy lincz na dziewczynie noszącej niesłubne dziecko z księdzem. Wymuszają na niej «ochrzzczenie bękartu». [...] postać Klary Bielawki płaci kapłanowi za rytuał, ten kręci głową, że to za mało; w końcu walutą staje się jej ciało. Kiedy trwa stosunek, gręboszowanie odwracają głowy” (Spichalski, 2017). „Zmuszona przez wiejską społeczność do ochrzczenia dziecka, Dziewka (Klara Bielawka) musi kupić sakrament u Księdza (Michał Czachor), a gdy nie ma już niczego, co mogłaby oddać, oddaje mu siebie” (Centkowski, 2017). „Mimo że dziecko jest z nieprawego łoża, chrzest się odbywa, jednak kosztuje więcej niż zwykle. Młoda (Klara Bielawka) oddaje Księdzu biżuterię i siebie – «co łaska». Bez tego nie «rozjaśni duszy» dziecku. Lud zdaje się tego nie widzieć, pozostaje obojętny i ślepy na zachowania duchownych” (Szczurek, 2017). „Młoda (Klara Bielawka) niemal przemocą zmuszona jest przez społeczność do ochrzczenia dziecka, choć wcale tego nie chce, większość wie lepiej, co dla niej dobre. Bohaterka poddaje się presji otoczenia” (Żelazowska, 2017).

Nierzadko recenzenci od razu interpretują sceny z Bielawką, wyciągając wnioski określające albo tę jedną scenę, albo – ogólnie – całe przedstawienie. „Polska zostaje ukazana jako kraj, gdzie istnieje obsesja na punkcie płodzenia dzieci. Jej ofiarą pada płeć piękna – postać Bielawki zostaje «upiększona» przez koszmarny makijaż, by stać się obiektem seksualnym. Wypowiada potem monolog, w którym sprzeciwia się takiemu traktowaniu siebie jako kobiety i aktorki” (Spichalski, 2017). „«Co? Za ostro? Za dosadnie?» – prowokuje widzów Klara Bielawka, pytając o nasze własne granice” (Kyzioł, 2017b). „Klara Bielawka piętnuje upodobania wrażliwych społecznie twórców, którzy z ustami pełnymi feministycznych frazesów z lubością upokarzają na scenie kobiece bohaterki” (Centkowski, 2017). „[...] Klara Bielawka daje się fizycznie poniewierać i pyta zadziornie: Co? Za mocno? Zbyt dosłownie? Że stosunek maczystowski-kościelny do kobiety powinno się pokazywać w bardziej metaforyczny, poetycki sposób?” (Kyzioł, 2017a).

Słowa i zachowanie Bielawki są też przytaczane dla podania w wątpliwość celności i wartości spektaklu. „W jednej ze scen Klara Bielawka mówi: «Dzisiaj inaczej się nie da». A jak tam kto uważa...” (Spichalski, 2017). „Metoda Frlicia jest prosta: obrażę Was, mili Państwo, ale sam również zostanę

obrażony. Znajcie mój dystans i nie bierzcie tego do siebie. Przy okazji zwrócę uwagę – zdaje się mówić twórca – na to, jak źle traktuje się w teatrze kobiety. Nie tylko o tym opowiem (monolog Klary Bielawki), ale jeszcze pokażę” (Gac, 2017).

W końcu: „bycie na scenie” Bielawki zostaje wpisane w pochwalną narrację o poziomie aktorstwa i zaangażowaniu artystów – wykonawców z Teatru Powszechnego w Warszawie. „*Kłtwa* to także wielka zbiorowa rola gospodarzy sceny im. Hübnera, popis aktorskiego zaangażowania i samoświadomości. Niezależnie od tego, czy mówimy o prawie niemej roli Matki Księdza (Maria Robaszkiewicz), rozgadanej paranoi prawicowego ekstremisty (Jacek Beler) czy wkurzeniu aktorki opowiadającej o swoich stawkach i poniżającym sposobie pokazywania kobiet w lewicowym teatrze (Klara Bielawka)” (Mrozek, 2017). „Dystansu do scenicznych zdarzeń nabrać możemy [...] w monologach [...]. Jak tym Klary Bielawki, narzekającej na «nowoczesnego autora» i «niedoruchanego reżysera», z którym przyszło jej pracować, czyli poniżać się, przechodzić z rąk do rąk kolegów aktorów. A wszystko za niecałe czterysta złotych brutto za wieczór! Rewelacyjnie uwodzi publiczność, namawiając widza do «zrobienia mu dobrze», aby zaraz potem wyzwąć go od Żydów. Autokomentarze dotyczące pracy aktora w tego rodzaju teatrze i ubolewanie, że «dziś inaczej się nie da», wciskają w fotel” (Szczurek, 2017). „Poruszająca jest scena, w której Klara Bielawka buntuje się przeciwko odgrywaniu «ofiary» Kaśki z Wyspiańskiego, złamana wzruszającą, liryczną rozmową Matki z Księdzem” (Domagała, 2017).

Zestawienie powyższych cytatów ma – widać to już na pierwszy rzut oka – znikomą wartość rekonstrukcyjną. Niezaznajomiony z przebiegiem spektaklu czytelnik raczej nie zyska wyobrażenia o tym, jak wyglądają i co dokładnie zawierają sceny z udziałem Klary Bielawki. Niemniej jednak uważam przytoczone fragmenty (które są niemal kompletnym zbiorem tego, co w ogóle zostało napisane o scenie chrztu dziecka i monologu Bielawki) za cenne źródło informacji o tym, co zostało włączone w medialny obieg dyskusji wokół *Kłtwy*.

Niemal wszyscy recenzenci zaznaczają, że Bielawce przypada scena wywiedziona z tragedii Wyspiańskiego – chrzest nieślubnego dziecka. Zwracają uwagę na podstawowe opozycje ustawione w tej scenie: Dziewka kontra lud i Dziewka kontra Ksiądz. Po stronie wiejskiej społeczności leży tak zwana ludowa mądrość, poczucie ludowej sprawiedliwości – a co za tym idzie, prawo naturalne, którego zasady opierają się raczej na brutalności i bezwzględności niż na racjonalności i humanitaryzmie. W figurze Księdza spotykają się natomiast postawy niepodważalnego autorytetu, ale także moralnej czystości i – w tej społeczności – hegemonia mądrości oraz wszelkiego sensu. W opozycji do tego wszystkiego postawiona zostaje Dziewka, której przymioty i zachowanie z tej sytuacji wyrastają i która zarazem przeciwko nim właśnie się buntuje. Trafnie wychwytują to recenzenci; szkoda jednak, że pozostają na poziomie sygnalizowania, nie przechodząc nie tylko do problematyzowania, ale nawet do nieco dokładniejszego opisu.

Cenne jest też wyłowienie jednego z tematów monologu Bielawki, który następuje po scenie chrztu: opresyjności katolickich i obyczajowych norm o bardzo różnym charakterze, narzucanych kobietom. Natomiast samo wykorzystanie sceny chrztu i monologu do pokazania reżyserskich chwytów Frlijicia i podkreślenia „świąteczności” aktorstwa zespołu Teatru Powszechnego bywa na wielu płaszczyznach irytujące – przede wszystkim przez instrumentalizowanie tej bardzo bogatej partii spektaklu i uprzedmiotowienie artystki, czyniące z niej jedynie pacynkę w rękach reżysera „wizjonera”.

Dwie recenzje *Kłtwy* – autorstwa Agaty Łukszy w „Didaskaliach” i Piotra Morawskiego w „Dialogu”, a także referat Agaty Adamieckiej-Sitek, wygłoszony podczas konferencji „Teatr a Kościół” (11-12 maja 2017 roku, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie), w mojej opinii, podejmują próbę włączenia „scen Klary Bielawki” (w przypadku analizy Adamieckiej-Sitek: „scen kobiecych” w ogóle) w bogaty dyskurs wokół *Kłtwy*. Korzystając z nich jak najszerzej, postaram się streścić i zinterpretować te sceny poniżej, a przede wszystkim: wydobyć i sproblematyzować to, co w nich dla mnie najcenniejsze.

### Geniusz kobiety<sup>5</sup>

Wbrew temu, co zawarte w medialnym performansie, Klara Bielawka staje się centralną postacią scenicznych działań jeszcze przed wspomnianą sceną chrztu dziecka.

Pierwsze piętnaście minut spektaklu stanowi bardzo zamkniętą strukturę. Zaczyna się od telefonu Barbary Wysockiej do Bertolta Brechta, po której na scenę wciągnięty zostaje gipsowy posąg przypominający Jana Pawła II. Po symulacji seksu oralnego na pomniku (w tle słyszymy wtedy fragment jednego z papieskich kazań) wybrzmiewa psalm pokutny. W jego trakcie aktorzy odgrywają bardzo chaotyczną scenę – składającą się z ledwie kilku elementów powtarzanych kilkakrotnie. Zaczyna się od wypowiadania krótkich kwestii z tragedii Wyspiańskiego (kolejno mówią: Julia Wysińska, Jacek Beler, Michał Czachor, Karolina Adamczyk i Klara Bielawka), które przerywa atak agresji wymierzony w Julię Wysińską. Okrzyki: „Ty kurwo!”, „Bóg cię skaże!”, „Przywiodłaś ludzi do złego!” w końcu przechodzą w jeden wspólny: „Polska to najmniej płodna ziemia w Europie!”. Przebieg dalszej części jest jeszcze bardziej chaotyczny: przeplatają się sceny odmawiania (wykrzykiwania) modlitwy *Ojcze nasz*, wyzywania publiczności „Żydy!”, w końcu Michał Czachor umieszcza na szyi gipsowego Jana Pawła II planszę z napisem „Obrońca pedofili”.

W pewnym momencie osią, wokół której zorganizowane są wszystkie działania w tej scenie, staje się postać Klary Bielawki. Pod koniec „sceny psalmu” jako jedyna klęczy na środku sceny, obrócona przodem do lewej kulisy: do gipsowej figury przedstawiającej Jana Pawła II. Wzdłuż tylnej ściany stoją inni aktorzy: w nabożnym skupieniu trzymają w rękach niewielkie drewniane krzyże, a na ich twarzach maluje się teatralne uniesienie.



Zatrzymajmy się na chwilę nad tą sceną, jest ona bowiem, z mojej perspektywy, „obrazem, który czegoś chce”, jak – za W.J.T. Mitchellem – nazywa to Agata Adamiecka-Sitek (2017). Bodaj najdrobniejsza spośród aktorek grających w *Kłótni*, o aparycji nastoletniej dziewczynki, klęczy na dużej i bardzo surowej scenograficznie scenie naprzeciwko przerażającego białego pomnika katolickiego duchownego – więcej – naprzeciwko należącego do niego sterczącego we wzwodzie penisa. Z obu stron otaczają ją nie tyle ludzie, ile ich oczy: „bycie” aktorów jest w tej chwili zredukowane do patrzenia; widzowie – jak zresztą zwykle – wyłącznie oglądają. Przestrzeń dźwiękową stanowi, wybrzmiewający od kilku minut, ponury, mroczny, pokutny psalm.

Nic więc dziwnego, że na pierwszy plan wysuwa się emocjonalny wymiar tej sceny – dojmująca samotność i nieswożość oraz narastający wstyd, którego źródło pozostaje w sferze niedopowiedzenia, przenoszą się na widownię. Patrzenie na Bielawkę staje się wręcz bolesne: przemoc spojrzenia zaczyna być oczywista, więc niechciana, ale i nieunikniona.

Mam jednak poczucie, że wychwycone powyżej doznania w sposób zbyt jednoznaczny zostają przełożone na płaszczyznę interpretacyjną. Bezbronna wobec figury katolickiego świętego bohaterka Bielawki w dyskusji o spektaklu funkcjonuje jako molestowane dziecko: „brutalnie podporządkowane, zinfantylizowane, sprowadzone do pozycji ofiary” („*Diagnoza Frłjcia jest wstrząsająca...*”, 2018). Tymczasem, moim zdaniem, nie bez znaczenia jest fakt, że w tej scenie gra kobieta.

W dramacie Wyspiańskiego binarny podział płci i idących za nimi „właściwości” jest obowiązujący i niepodważalny. Siła uderzeniowa końcówki „sceny psalmu” z udziałem Bielawki koncentruje się na brutalnym obnażeniu patriarchalnego *status quo*. Zachowanie aktorki jest realizacją fantazmatycznej, uległej wersji kobiecości, która z jednej strony przeraża publiczność, wpędza ją w poczucie niezgody na to, co widzi, ale z drugiej prowadzi do posępnych wniosków, że tylko taką kobiecość mieści kazuistyczny wzór, jaki narzuca polska kultura. To także refleksja wywiedziona z młodopolskiej tragedii: kochanka księdza jest zupełnie niesprawcza, nawet jej śmierć jest realizacją jakiegoś z góry zapisanego scenariusza i na żadnym etapie nie pojawia się możliwość uniknięcia tragicznego losu. Dlatego drobnitka dziewczyna, którą w spektaklu wiejska gromada obwinia o popełnienie grzechu, zostaje skonfrontowana z figurami, którym w świecie patriarchalnych podziałów płciowych nie jest w stanie się przeciwstawić.

Pierwszą z nich jest katolicki duchowny: osoba, za którą stoi boska mądrość i wszechwładza, losowa nieuniknioność i nadludzki sens, zdolny uświęcić wszystko, co z ludzkiego punktu widzenia złe. Co więcej, ten duchowny to papież: najwyższa instancja potężnego związku wyznaniowego, urzędnik obdarzony immunitetem nieomyślności. Na tym poziomie Dziewka może być także molestowanym dzieckiem, przytłoczonym psychicznie i instytucjonalnie przez swojego oprawcę. Ale w omawianym obrazie bohaterka Klary Bielawki klęczy także naprzeciwko męskiego organu płciowego w stanie wzvodu.

Po pierwsze więc, powtarza gest innej aktorki *Kłótni* – Julii Wyszyńskiej, która kilka minut wcześniej odbywa oralny akt z figurą świętego katolickiego Kościoła – jakby „przyklepując” służalcze<sup>6</sup> położenie kobiet we wspólnocie wiernych. Po drugie, odtwarza pozycję obciążoną silnym społecznym tabu: niezależnie od różnych prób zmiany narracji dotyczącej seksu oralnego, w kulturowej świadomości kobieta wykonująca taki gest to najczęściej prostytutka, a jeśli nie, kobieta „świadcząca usługę” swojemu partnerowi, jemu podległa, przed nim odpowiadająca i nastawiona na zaspokojenie jego potrzeb (nie tylko seksualnych, także władczych). Po trzecie w końcu, kobieta klęcząca naprzeciwko fallusa<sup>7</sup> reprodukuje Freudowski pogląd o życiodajnym, sprawczym, witalnym organie męskim i kobiecie, która żyje w poczuciu jego braku, nieustannie poszukując jego substytutów, dla mężczyzny będąc jednocześnie źródłem lęku przed kastracją. On funkcjonuje w świecie jako ładunek zawsze dodatni, ona – skazana jest na brak.

Całości dopełnia przemoc spojrzenia, bardzo zróżnicowana: oczy innych aktorów to – jak rozumiem – oczy wiernych Kościoła katolickiego, których nieobecne oblicza pozostają niewrażliwe na ten bezmiar upokorzenia klęczącej kobiety. Wszystko im tłumaczy i dopełnia boski sens stojący za świętym, którego ważność podkreśla także pozycja we wspólnocie (Ksiądz dla wieśniaków, Jan Paweł II dla Polaków). Spojrzenie widza, które określiłam jako jednocześnie nakazujące i współczujące, kojarzy się także ze wzrokiem podglądacza, który „przyłapuje” bohaterkę w takiej właśnie pozycji, potęgując jej poczucie winy i wstydu. Zamknięcie wszystkiego w ramy pokutnego psalmu jeszcze to wzmacnia.

Po tym, jak Dziewka wykrzykuje kwestię przepisaną z *Kłótni* („Wszak dziecku trza chrztu, choć niesłubne. Ojcie dziecka łażą ochrzczone, choć też niesłubne! Muszę! Dość siem już napłakała! To dziecku chcę rozjaśnić duszę!”), wprowadzając w tę sytuację aspekt kobiecej hysterii, szaleństwa, Arkadiusz Brykalski ogłasza przerwę<sup>8</sup>.

### Wyegzorczyzmować przemoc realną<sup>9</sup>

Moim zdaniem, zarządzenie przerwy w przebiegu przedstawienia działa na publiczność mobilizująco: widzowie chcą „wziąć sobie” to, czego twórcy nie chcą im „dać”. Na innym poziomie następuje w tym miejscu typowe dla Olivera Frłjcia zagranie płaszczyznami fikcji i rzeczywistości: skoro nie jesteśmy już „w przedstawieniu”, to jesteśmy „poza nim”. Ale jak to możliwe, skoro ciągle siedzimy w teatrze, a Arkadiusz Brykalski z pewnością nie ogłosił przerwy z własnej inicjatywy, a jedynie zagrał rolę zapisaną w scenariuszu. I w końcu: kto stoi przed nami po zarządzeniu pauzy: aktorzy Teatru Powszechnego, aktorzy Teatru Powszechnego grający role aktorów Teatru Powszechnego czy może jednak postaci? To właśnie na takich wątpliwościach bazuje to, co wydarza się w czasie „sceny przerwy”.

Aktorzy stają wzdłuż tylnej ściany i kulis. Michał Czachor i Klara Bielawka zaczynają grać w „łapki” – jedno łaskocze dłonie drugiego i w pewnym momencie w nie uderza, tak szybko, by partner nie zdążył zrobić uniku. Inni aktorzy

z pozoru nie robią nic – opierają się o ściany, przyglądają grającej dwójce, coś do siebie szepczą.

Właśnie spojrzenie na tę scenę przez soczewkę „zabawy” i „nierobienia niczego nadzwyczajnego” odsłania jej wnikliwość i przełomowość. Niewinność gry szybko się dezaktualizuje, podobnie jak przezroczystość spojrzeń reszty obsady: gołym okiem zauważalne staje się to, że Klara Bielawka ponownie staje się obiektem zaczepki, nieżyczliwych spojrzeń, pomrukiwań i złośliwych uśmiechów. Do pewnego momentu – gdy zaczyna być przez swoich kolegów popychana i niemal przetrzucana z rąk do rąk – nikt bezpośrednio nie stosuje wobec niej przemocy. Ale dzięki przestrzeni audialnej, na którą składa się muzyka tajemnicza, budząca niepokój, wzmożeniu uwagi widzów, a przede wszystkim dzięki pozornym wyjęciu tej sceny poza nawias fikcji (przecież jeśli literalnie brać słowa Brykalskiego, patrzymy w tym momencie na grupę źle traktującą swoją koleżankę z pracy, a nie na fikcyjny konflikt postaci na scenie), zaczyna ona budzić ogromny sprzeciw i kojarzyć się bezpośrednio z przemocą wobec kobiety, a nawet molestowaniem. Twórcom udaje się bardzo prostymi środkami i – co swoiste dla Frlijcia – bez użycia słów wytworzyć coś, co nazwać możemy złowrogą, opresyjną wobec kobiety atmosferą. Co ciekawe, ta scena punktuje również bardzo częsty w takich sytuacjach brak kobiecej solidarności: w czasie, gdy Michał Czachor, Arkadiusz Brykalski i Jacek Beler obłapiają Klarę Bielawkę, szepczą jej coś do ucha, przepychają ją między sobą jak zabawkę, aktorki *Kłtwy* są taką formą „zabawy” czy „żartu” bardzo rozbawione.

Muszę podkreślić, że ta „szarpanina” z udziałem Klary Bielawki także – tak jak poprzednia scena kłęczenia naprzeciwko pomnika Jana Pawła II – może szczątkowo funkcjonować jako problematyzująca kwestię pedofilii wśród katolickich księży. Ikonograficzne nawiązania są oczywiste: w pewnym momencie Arkadiusz Brykalski (ubrany w sutannę niemal od początku spektaklu; inni aktorzy wkładają je dopiero w trakcie monologu Bielawki) przyciska Klarę Bielawkę do ściany, zasłaniając całą kobiecą postać czernią sutanny i swoją roslą sylwetką. To obraz-klisza, wywołujący emocje i przywołujący koszmary pedofilskich historii. Nie uważam jednak, by cała ta scena dawała się zamknąć w interpretacji *Kłtwy* jako spektaklu o pedofilii; jej problematyczność na płaszczyźnie genderowej jest, znów, trudna do pominięcia.

„[...] «reżyserzy-femińskiści» bezustannie maltretują na scenie kobiety, tak jakby odgrywana przemoc miała wyegzorcyzmować przemoc realną, a sponiewieranie aktorki na scenie było jedynym sposobem na krytykę władzy patriarchalnej” (Łuksza, 2017, s. 4). Przytaczam te słowa Agaty Łukszy<sup>10</sup>, by zadać pytanie o to, co stoi za „maltretowaniem” Klary Bielawki pomiędzy scenami wywiedzionymi z tragedii Wyspiańskiego, na granicy realności i fikcji. Ma to być „auto-komentarz”, dokonany z większym naciskiem? Czy ma celować konkretnie w hierarchię panującą w instytucjach kultury, nie siląc się na uniwersalizację kobiecych doświadczeń w różnych zawodach i sytuacjach? To są pytania, na które nie mam gotowej odpowiedzi – samo ich postawienie uważam jednak

za potrzebne. Podzielam niepewność Łukszy co do tego, czy przeniesiona na scenę przemoc pozwoli wyegzorcyzmować tę realną. Myślę, że nie, ale na pewno nie pozwoli jej oswoić, zwłaszcza że codzienne molestowanie kobiet, którego składową są nierzadko małe gesty i wroga atmosfera, pozostaje wciąż w sferze tabuizowanej i niedyskursywnej<sup>11</sup>.

### Nie będzie patrzono

W pewnym momencie przepychanki z udziałem Klary Bielawki aktorka zostaje przytrzymana przez mężczyzn, kobiety zaś ubierają ją w kwiecistą sukienkę i malują – oczy na czarno, usta na czerwono. Po tej „operacji” Dziewka jest przerażona i oszołomiona; Brykalski przytrzymuje jej głowę, jakby nakazując patrzeć przed siebie, „godnie” się prezentować. Bezradna, stoi pośród napastliwej gromady i wygląda żałośnie: pośpiesznie wykonany makijaż jest, oczywiście, rozmazany, szpeci ją, zamiast upiększać. Naciągnięta na spodnie i podkoszulek sukienka także nie pasuje: jest w dosłownym rozumieniu tego słowa przebraniem, kostiumem, czymś odstającym i sztucznym, nieoswojonym przez ciało.

Barbara Wysocka zwiija bluzę w kłębek, mający od tej pory oznaczać dziecko, i zaczyna udawać płacz niemowlęcia: gromada od razu wskazuje Dziewkę jako matkę bękartu. Po chwili na scenie pojawia się ksiądz (Michał Czachor): Dziewka zostaje przez wieśniaczki wypchnięta, zmuszona do błagania na kolanach o chrzest dla swojego dziecka, a gdy za sakrament nie udaje się jej zapłacić biżuterią, jako waluta służy jej ciało.

Te sceny wprowadzają – z mojej subiektywnej perspektywy – jeden z najważniejszych tematów *Kłtwy*, wychwycony przez ledwie kilku recenzentów, przez nikogo niepodejmowany szeroko: problematykę postrzegania kobiety przez pryzmat bliżej niezdefiniowanej soczewki „kobiecości”, opresyjnego i seksualnego patrzenia na nią, brutalnej przemocy rzucanego na nią spojrzenia.

Przebranie i umalowanie Klary Bielawki jest jednym z najbardziej wieloznacznych i sensonośnych gestów w całym spektaklu. Analiza tego gestu nie jest łatwa: po pierwsze, niektóre interpretacje są nazbyt oczywiste i narzucają się od razu, przez co łatwo je odrzucić; po drugie, wspomniana wielość znaczeń polega raczej na zasygnalizowaniu w bardzo krótkiej scenie świadomości kilku kwestii, ale ledwie parę z nich zostanie podjętych w innych partiach przedstawienia.

Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na kostium, jaki ma na sobie Bielawka przed przebraniem: to szary podkoszulek, czarne spodnie i sportowe buty. W tym ubraniu nie różni się od innych aktorek i aktorów. Co za tym idzie, jej płęć biologiczna nie zostaje w żaden sposób wyróżniona ani podkreślona. Z chwilą nałożenia białej sukienki w drobne kolorowe kwiatki dochodzi więc do symbolicznego naznaczenia Dziewki jako „dziewczynki”. Jak pisze Judith Butler: „[...] nazwanie «dziewczynką» [...] rozpoczyna proces wymuszania pewnej «dziewczęcości» [...] «dziewczynka» zmuszona jest «cytować» normę, aby zakwalifikować się jako pełnoprawny podmiot i pozostać nim” (Butler, 2006, s. 540). Wspomnianą „normą” jest w tym momencie zestaw nakazów i zakazów

funkcjonujących w obrębie tak zwanej „kobiecości”. Nie bez przyczyny aktorka zostaje przebrana właśnie w taką sukienkę, jej usta zostają pomalowane na czerwono, a oczy na czarno: taki makijaż funkcjonuje jako patriarchalny, konsumpcyjny i komercyjny wzór, idealnym dopełnieniem „dziewczyńskości” jest sukienka w kwiatki. Dziewka dopiero po przebraniu nie tylko w pełni konstituuje się jako kobieta, ale też staje się dla reszty „rozpoznawalna” jako kobieta.

Stoi za tym specyficzne sprzężenie wiedzy i władzy (za: Kochanowski, 2004, s. 19-37), opisane przez Michela Foucault: władza produkuje wiedzę, a wiedza tworzy władzę. W opisanym przypadku mamy do czynienia z funkcjonującym w społeczeństwie fantazmatem „kobiecej kobiety”. Ośrodki władzy produkujące wiedzę o tym, co jest „kobiece”, są bardzo rozproszone, należy jednak mieć na uwadze to, że orzekającymi, czy kobieta dostosowuje się do normy, są wszyscy, którzy na nią patrzą. Z wyniku takiego dyscyplinowania w samej jednostce dochodzi do tak silnego przyswojenia normy, że zaczyna ona być traktowana jako oczywista, wrodzona, własna – Michel Foucault nazywa to procesem ujarzmienia. Co za tym idzie, kobieta jednocześnie ocenia „kobiecość” innych i sama realizuje elementy składające się na ten fantazmat.

W opisywanym fragmencie przedstawienia wiejska społeczność wstępuje w rolę tak zwanych „fachowców od kobiecości”: wymuszają na kobiecie zachowanie konformistyczne wobec ideału. Co bardzo ważne, robią to i mężczyźni, i kobiety – to, co „kobiece”, jest w ich uniwersum wspólne, tożsame. Działanie to nie dotyczy wyłącznie wyglądu: zachowanie także jest typizowane i katalogowane jako „normalne” i „typowe dla kobiety”. W scenie chrztu Dziewka zmuszona jest na kolanach błagać o to, by jej dziecko dostało sakramentu. Realizuje w tym momencie również, omawiany szerzej wcześniej, fantazmat kobiecej postawy: pokornej, służalczej, podległej.

Dotychczas problematyzowałam tę scenę na płaszczyźnie dramatycznej: twierdziłam, że przebierana jest Dziewka, a agresorami są wieśniacy. Tymczasem trzeba zaznaczyć, że wspomniany fragment znajduje się pomiędzy „sceną przerwy” a chrztem dziecka. Nie jest jasne, czy nadal mamy do czynienia z aktorami grającymi aktorów, czy już z aktorami grającymi postaci z dramatu Stanisława Wyspiańskiego. To balansowanie na granicy dwóch światów jest w tym momencie o tyle ciekawe, że omawiany wyżej problem realizowania wymogów „kobiecości” można rozpatrywać zarówno na gruncie relacji w jakiejś bliżej nieokreślonej wspólnotie (całym społeczeństwie, jednej miejscowości, niewielkiej parafii), jak i konkretnej „wspólnoty” zespołu Teatru Powszechnego w Warszawie. Ta druga perspektywa skłania do postawienia pytań o fantazmat kobiecości funkcjonujący na scenie, a raczej o to, jak postrzegają go twórcy.

W obrębie teatru, jak zwracałam uwagę wcześniej, niezwykle ważne jest patrzenie i idąca za nim potrzeba obserwowania obrazów estetycznych, sankcjonowanie tego, co się widzi, według kryterium „podobania się”. Scena jako miejsce publicznych występów jest stereotypowo obwarowana

normami piękna, sztuki, charyzmatyczności. Wykonanie makijażu i zmiana stroju Klary Bielawki jest również gestem odczytywanym na tej płaszczyźnie: aktorka ma się widzom po prostu podobać. Teatr polityczny, w którym nadmierne estetyzowanie jest traktowane jako mankament, odwracającym uwagę od kluczowej krytycznej refleksji, ciągle musi się z tym mierzyć. Jak pisze Piotr Morawski: „Teatr, który ma służyć emancypacji, sam jest oskarżany o działania przemocowe. Podobnie widzowie” (Morawski, 2017, s. 102). Bardzo wyraźnie tematyzują to twórcy w monologu, który wypowiada Bielawka po scenie chrztu: „Podobało się? Taka *Kłątwa* Wyspiańskiego? [...] O, a panu się, widzę, nie podoba? Ale sobie jeszcze pan poogląda. Nie wiadomo, co się jeszcze może wydarzyć, prawda?”<sup>12</sup>.

Ale teatr staje się też miejscem, do którego przenoszą się normy sankcjonujące „kobiecość”, to, co „przystoi” i czego „zabrania się” kobietom. W omawianej scenie zostaje to podkreślone bardzo wyraźnie. Moment, kiedy Arkadiusz Brykalski przytrzymuje Klarę Bielawkę – już po „upiększeniu” – w taki sposób, by stała prosto i patrzyła na widownię, odnosi się do jakiejś osobliwej „tresury dam”, która inspirację czerpie właśnie z publicznych występów. W podobną nutę uderza sama Bielawka, która w czasie monologu wyjmując mikrofon ze statywu, statyw niedbale odrzuca na bok, po czym reflektuje się i przeprosza. Albo na samym końcu jej występu, gdy w przypływie złości chce cisnąć mikrofonem o ziemię, ale w ostatniej chwili się wycofuje – promiennie uśmiechając się do publiczności, delikatnie go odkłada. Oczywiście, nie chcę twierdzić, że konserwatywne teatralne zasady nie dotyczą mężczyzn – z całą pewnością także aktorzy mierzą się z ich istnieniem i muszą w jakimś stopniu liczyć się z ich dyspozycjami. Ale mam wrażenie, że w tych partiach gra toczy się o danie kobiecie prawa do wściekłości i ekspresyjnego, nienormatywnego wyrażenia jej. Dlatego też kończące monolog Klary Bielawki słowa: „Co kurwa, za ordynarne to jest? Za mało inteligentne? Za mało elokwentne? Dzisiaj inaczej się nie da!” chcę odnieść nie tyle do całego spektaklu, ile do jej sceny: w której następuje próba performowania starcia między zastawem zachowań „należnych kobiecie” a tym, jak jedna z nich ten permanentny ucisk znosi.

Ostatnim aspektem, na który, w mojej opinii, bardzo silnie zwracają uwagę twórcy i który w symboliczny sposób spina podejmowane powyżej kwestie, jest bardzo sprofilowane patrzenie na kobietę: spojrzenie seksualne. Zarówno noszący znamiona przemocy sposób obchodzenia się z Bielawką, jak i samo przebranie jej zyskuje jeszcze jeden wymiar: nie tylko ma ona odnaleźć się w roli, jaką przewiduje dla niej kultura – zacząć funkcjonować jako „dziewczynka” – oraz sprostać estetycznym i charakterologicznym wymaganiom sceny, ale i wywoływać erotyczne podniecenie. W tym miejscu jednak trzeba zastrzec, że tylko męskie spojrzenie ukazane zostaje jako opresyjne i odpowiedzialne za tworzenie fantazmatów kobiecości w obrębie seksualnego dyskursu.

W świetle tego wymalowanie Klary Bielawki i ubranie jej w sukienkę w kwiaty ujawnia dwie obsesje. Mocny makijaż

oczku i czerwone usta to, z jednej strony, typowy makijaż „kobiet z klasą”, dam, piastujących wysokie stanowisko i jednocześnie będących równie wysoko w tak zwanej społecznej hierarchii. Z drugiej strony, tak mocny typ makijażu kojarzy się z wizerunkiem prostytutek. Podobna opozycja rysuje się na gruncie stroju: sukienka w kwiaty to ubiór właściwy „dziewczęcej dziewczynce”, kobiecie niewinnej i naiwnej. Ale równocześnie taki kostium przywołuje fantazmat lolity, dziewczynki niedojrzałej, ale już podniecającej starszych mężczyzn i funkcjonującej w relacji z nimi jak modliszka; prowadzącej ich do seksualnego spełnienia, ale także emocjonalnego zatracenia. Zachowanie Klary Bielawki, która w czasie aktu agresji jest zupełnie bezbronna, bezradna, wskazuje na istnienie ładunku seksualnej rozkoszy stojącym za uprzedmiotowieniem i upokorzeniem. Trafnym komentarzem są słowa monologu Bielawki: „O ile pamiętam, tyle ruchania w *Kłqtwie* nie ma! [...] Katolicy, kurwa, bigoci! Możecie sobie później wrócić do domu i brandzłować się do rana. Co w życiu nie poużywasz, to sobie w teatrze odbijesz”.

W normach dyskursu katolickiego nie mieści się otwarte mówienie o seksualności. Twórcy spektaklu oskarżają Kościół o hipokryzję – również, a może przede wszystkim, w tej materii. Wyrazem tego jest scena chrztu, kiedy Dziewka musi swoim ciałem zapłacić za sakrament. W czasie trwania stosunku seksualnego parafianie, którzy są przecież w pełni świadomi tego, co właśnie się odbywa, odwracają wzrok. Oczywiście, w tym geście chodzi o hipokryzję Kościoła katolickiego i jego wiernych. Ale nie wydaje mi się, by tylko to stało za tą sceną: stawką jest także wskazanie niemożności mówienia w sferze publicznej o seksualności kobiet. Gdy Dziewka orientuje się, jakiej zapłaty oczekuje od niej ksiądz, najpierw mocno i czule go obejmuje<sup>13</sup>, by następnie na niego wskoczyć i dokonać aktu seksualnego, kilkakrotnie zmieniając pozycję i ułożenie swojego ciała. Jej gesty są zgodne z konsumpcyjnymi wzorcami: na pierwszy rzut oka przypominają zachowania znane z filmów pornograficznych. Przejęcie tych klisz wskazuje na zupełny brak języka do mówienia o kobiecie jako podmiocie seksualnym, a nawet gdyby taki kod istniał: o jego nieobecności w sferze publicznej. Odwrócone spojrzenia parafian wskazują na skalę tabuizacji i wyparcia kobiet ze sfery wolnoseksualnej, pełne ich uprzedmiotowienie i dozę wstydu, jaką ich seksualność jest obarczona. I to w końcu z tego przejmującego, nabrzmiałego obrazu wypływa potrzeba dokonania zemsty.

### Zemsta

Druga część monologu Klary Bielawki nie jest strukturalnie zamknięta. Duży wpływ na jej przebieg ma to, jak z aktorką „współpracuje” publiczność. Można więc uznać, że to właśnie w czasie monologu Bielawki dochodzi do symbolicznego przejścia od „zamkniętej i ustrukturyzowanej części” (*Kłqta Polaków...*, 2017) do drugiej, w której następuje „odbicie się od części pierwszej” (tamże).

Użycie określenia „odbicie” bardzo mi się podoba – nie tylko oddaje bowiem zmianę w rytmie spektaklu, ale i w jego

treści. Afektywne doznanie poprzedzających monolog scen z udziałem Klary Bielawki (a wcześniej – Julii Wyszyńskiej) prowadzi do odbioru atmosfery pierwszej części spektaklu jako linczu, szczucia, piekła kobiet. Klara Bielawka w swoim monologu rzeczywiście z tej atmosfery czerpie, od jej składowych się „odbija”, ale nie zgodzę się z opinią, że – tak twierdzą niektórzy recenzenci – przeciwko niej się buntuje.

Interesująca mnie szczególnie część monologu zaczyna się od aktu rezygnacji: „No dobra...” – wzdycha znużona Bielawka i kontynuuje, pochylając się w stronę przypadkowego mężczyzny siedzącego w którymś z pierwszych rzędów – „Co się cieszysz, obciągnąć ci?”. Pytanie i poprzedzające je westchnienie wypływa z głębokiego poczucia, że nic się nie da zmienić, że – jako kobieta – Klara Bielawka nie zdoła wyrwać się z patologicznej klatki „kobiecości”, że przygniata ją jej destruktywny i agresywny charakter. Co więcej, te słowa to także kolejny akt „kupczenia” swoim ciałem (po wcześniejszej zapłacie Księdzu za sakrament). Oferta Bielawki wyrasta z permanentnego poczucia „za mało” (frazy wypowiedzianej zresztą wprost, właśnie w scenie chrztu, przez Marię Robaszkiewicz), presji performansu „kobiety” – która musi zaoferować się seksualnie, by móc coś wnieść do różnie rozumianego dyskursu, by w końcu uzyskać poczucie sprawczości.

Wart podkreślenia jest bardzo głęboki związek tej sceny z motywami z *Kłqtwy* Stanisława Wyspiańskiego. Moc podkreślenia seksualności kochanki Księdza w dramacie i – w zasadzie – próby usprawiedliwiania słabości duchownego skalą cielesnej atrakcyjności jego partnerki jasno pokazują, że zgodnie z literą tekstu, wobec siły, jaką jest pożądanie kobiecego ciała, mężczyzna pozostaje w zasadzie bezbronny i – co ważniejsze – bezwolny. Sprytnie wykorzystują to twórcy przedstawienia, na tym polu postanawiając rozegrać swoją krytykę. Klara Bielawka pozostaje w roli seksualnej zabawki w rękach mężczyzn, nie próbując podważać instytucjonalnego i kulturowego porządku swojego funkcjonowania – zarazem porusza się w nim w taki sposób, który jednoznacznie go kompromituje.

Najłatwiej zauważalną strategią monologu jest obrażanie mężczyzn. „A wiesz, że ja bym ci i tak nigdy nie obciągnęła? A wiesz, dlaczego? Bo ty jesteś Żyd, Arab, pedał, brudas pierdolony i w życiu bym twojej brudnej pały do ust nie wzięła” – mówi Bielawka, cytując zwroty „kulturowo obraźliwe”. Następuje więc, w jakimś stopniu, przejście strategii „wroga”, ale nie tylko. Dla stłamszonej kobiety to także metoda obrony, która przyjmuje postać najbardziej pasującą do rozmiaru bezsilności bohaterki: postać brutalnego ataku. „Odpowiadaj, jak się, kurwa, pytam! [...] Głuchy jakiś, kurwa. [...] Kurwa, no kurwa, jak się pytam, to mów. [...] Nie, dziękuję? Co wy, kurwa, jesteście tacy grzeczni?” – to tylko niektóre z wtrąceń, oczywiście improwizowanych, które wykrzykuje z ogromnym jadem Klara Bielawka. Tak naprawdę treść epitetów, które padają z jej ust, nie ma większego znaczenia: mam głębokie poczucie, że nikogo w przestrzeni teatralnej nie ranią, nie mają mocy sprawczej, nie dokonują zmiany. Ich jedyny i niebagatelny zysk to otwarcie przestrzeni na wyperformowanie





wściekłości, która nie tylko zostaje przyniesiona spoza teatralnej przestrzeni, ale może w niej narosnąć w trakcie trwania scen poprzedzających monolog.

Zemsta jest mechanizmem bardzo podobnym do performansu agresji, wykrzyczenia wściekłości. Jest nieefektywna, jedynym zyskiem z jej dokonania jest danie upustu nagromadzonym emocjom, przekucie ich w konkretny czyn. Co jednak ważne, przywołuje demoniczność niehumanitarnego ukarania, ludowej sprawiedliwości, rozkosz odwetu. Jak pisze Agata Adamiecka-Sitek: „[...] satysfakcja wzmacniana jest poczuciem, że dokonane tu [...] przekroczenie odczuwane jest przez innych jako przemoc” (Agata Adamiecka-Sitek, 2017, s. 3). Rzeczywiście, niewygodą, jaką – jak wierzę – odczuwają mężczyźni atakowani przez Klarę Bielawkę, wzmacnia mój chwilowy błogostan. Stoi za tym kilka rzeczy, ale chyba najważniejszą jest dokonanie na anonimowym mężczyźnie operacji takiego samego uogólnienia i zuniwersalizowania, jakiemu codziennie poddawane są kobiety. Generalizacja ta polega poniekąd na dostrzeżeniu drugiego końca przysłowiowego kija – skoro kobieta pełni rolę obiektu seksualnego, mężczyzna jest tym „zawsze zainteresowanym”. Seksualny popęd zostaje w tym momencie ukazany jako niemal zwierzęca chuć, której nie sposób opanować. „[...] zapierdalał na scenę, bo masz niepowtarzalną okazję aktorce dziecko zrobić!” – kończy Klara Bielawka.

Ta scena jest fantastyczną przeciwwagą dla następującego później monologu Karoliny Adamczyk, na początku którego pyta ona kobiety siedzące na widowni, która z nich dokonała aborcji (prosi o podniesienie ręki – akt odwagi, ale przecież też niekoniecznie przyjemny akt przyznania się, wyznania czynu). Przez kilka minut widzowie-mężczyźni są poddawani mechanizmowi napiętnowania i wykluczenia. Nie tylko na poziomie słów – gdy zostają nazwani pedałami czy Żydami – ale także przez sklasyfikowanie ich instynktów jako „nie-normalnych”, zwierzęcych.

Sposób, w jaki podsumował scenę monologu Bielawki Piotr Morawski: „poważne oskarżenie pod adresem teatru krytycznego [...] o przemoc wobec kobiet”, ma sens, ale nie oddaje tego, co robi Bielawka, a przede wszystkim tego, co stoi za jej performansem złości. Zarzut to zawsze coś – można go odrzucić, uwzględnić, wziąć pod uwagę. Wybuch Bielawki, jej bezsilna agresja może, czy wręcz powinna być – dzielona przez wszystkie widzki: od kilkudziesięciu minut oglądających „przedstawienie dekady”, które pozornie traktuje kobiety i przedstawia kobiety tak, jak zwykle się to robić w patriarchalnym świecie. Oliver Frljić i inni twórcy *Kłótni* zdają sobie sprawę, że „sproblematyzowanie” to już nie to, że tak się już nie da. Wulgarny, nietreściwy, szarpany występ Klary Bielawki to akt, który jest tutaj jedynym, najbardziej satysfakcjonującym wyjściem: oddaje to wszystko, czego się „nie da”.

<sup>1</sup> Inspiracją dla tytułu rozdziału były słowa: „Jedyne, co możemy zrobić, to podjąć się aktu «zemsty słabych» – zdają się mówić twórcy – dać upust własnej niemocy, która znajduje ukojenie w obrazie i wściekłości odczuwanej przez innych” (Adamiecka-Sitek, 2017, s. 4).

<sup>2</sup> Praca licencjacka *Odgrywanie „Kłótny”/rozgrywanie „Kłótny”: spektakl femiistyczny (?)* napisana pod kierunkiem dr. Marcina Kościelniaka.

<sup>3</sup> *Kłótna*, reż. Oliver Frlić, Teatr Powszechny w Warszawie, premiera 18 II 2017. Wszystkie przywołane w pracy cytaty z partytury *Kłótny* pochodzą z notatek własnych autorki, sporządzonych podczas spektaklu.

<sup>4</sup> Klara Bielawka w *Kłótnie* gra dwie role: „aktorki Klary Bielawki” i „Dziewki”. Za każdym razem, gdy piszę, że np. „Klara Bielawka mówi...” mam na myśli postać graną przez zawodową aktorkę.

<sup>5</sup> Tytuł podrozdziału jest ironicznym podsumowaniem roli kobiety w katolickiej wspólnocie. Afirmatywna kategoria („geniusz”) w praktyce oznacza służalczość i brutalne podporządkowanie. Por.: Szwed, 2009.

<sup>6</sup> „Geniusz kobiety polega [...] na szczególnym zwróceniu się ku człowiekowi, wrażliwości i trosce o drugiego” (Anna Szwed, *Kościół rzymskokatolicki o kobiecie...*, dz. cyt., s. 22).

<sup>7</sup> Ze względu na szczególną symbolikę w obrębie sztuki penis we wzwo-  
dzie decyduje się nazwać fallusem; zob. Leszkowicz, 2012, s. 46.

<sup>8</sup> „Droży Państwo! Zrobimy teraz dwuminutową przerwę, ale się nie rozchodźcie! Po przerwie zobaczycie kolejną scenę z *Kłótny* Stanisława Wyspiańskiego. Będzie to scena chrztu”.

<sup>9</sup> Por. Łuksza, 2017, s. 4.

<sup>10</sup> W podobnym tonie wypowiada się Klara Bielawka w swoim monologu, który następuje zaraz po scenie chrztu: „Cała gromada na scenie upokarza jedną aktorkę [...]. Tarzam się po scenie, [...] a koledzy i koleżanki się podśmiewają. [...] I jakimś dziwnym trafem to kobieta zawsze lądzuje na kolanach, ciągnie pałę i jest gwałcona. [...] Nawet żeby dziecko ochrzcić w teatrze tego niedoruchanego reżysera muszę się najpierw puścić”.

<sup>11</sup> *Kłótna* miała premierę 18 II 2017. W październiku 2017 na skutek ujawnienia molestowania seksualnego kobiet przez producenta filmowego Harveya Weinsteina, na portalach społecznościowych pojawił się hasztag #metoo, którym kobiety oznaczały historie opisujące przypadki molestowania seksualnego z ich życia albo mizoginistyczne zachowania, jakich doświadczały. Wiadomo z całą pewnością, że akcja nie była inspiracją dla twórców przedstawienia (nie mogła być z uwagi na chronologię zdarzeń). Jednak to, jak niektóre sceny przedstawienia wpisują się w akcję #metoo, jest dla mnie warte podkreślenia.

<sup>12</sup> W zacytowanym fragmencie twórcy kładą też nacisk na presję „zabawiania”, „zaskakiwania” widza.

<sup>13</sup> Wszystkie kontakty seksualne w *Kłótnie*, które cechuje zazwyczaj ogromna brutalność, rozpoczynają albo kończą się aktem czułości: objęcia albo pocałunku. To potwierdzałoby interpretację Agaty Adamieckiej (i pozwalało ją rozszerzyć), która pisała o scenie aktu oralnego z pomnikiem Jana Pawła II: „[...] może też być obrazem bezgranicznej adoracji i pragnienia miłości [...]” (Adamiecka-Sitek, 2017, s. 6).

#### Bibliografia:

„Diagnoza Frlijcia jest wstrząsająca. Pokazuje skrajnie zinfantylizowane, brutalnie podporządkowane społeczeństwo”. Rozmowa o spektaklu *Kłótna*, z Agatą Adamiecką-Sitek rozmawia Arkadiusz Gruszczyński, „Wyborcza.pl”, 18 II 2018, <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,23030888,klatwa-zostala-rzucona.html> [dostęp: 14 III 2018].

Adamiecka-Sitek, Agata, *Jak zdjąć kłótnę? Oliver Frlić i Polacy*, „Didaskalia” 2017 nr 139/140.

Butler, Judith, *Krytycznie Queer*, tłum. A. Rzepa [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.

Centkowski, Michał, *Karabin i krzyż*, „ArtPapier”, 1 III 2017, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=320&artyku-l=6000&kat=4> [dostęp: 1 III 2018].

Domagała, Tomasz, *Kłótna fellatio*, [domagalasiekultury.pl](http://domagalasiekultury.pl), 22 II 2017, <http://domagalasiekultury.pl/2017/02/22/klatwa-fellatio-o-spektaklu-olivera-frlijcia-w-powszechnym/> [dostęp: 1 III 2018].

Gac, Dominik, *Przeklinanie*, „Teatr” 2017 nr 4, <http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1710/przeklinanie/> [dostęp: 1 III 2018].

*Kłótna Polaków*, rozmowa Pawła Soszyńskiego z Oliverem Frlijciem, „Dwutygodnik.com” 2017 nr 205, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/7024-klatwa-polakow.html> [dostęp: 20 III 2018].

Kochanowski, Jacek, *Tożsamość i seksualność jako efekty ujarzmienia – wokół koncepcji Michela Foucault*, [w:] tegoż, *Fantazmat zróżnicowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Universitas, Kraków 2004.

Kyzioł, Aneta, *Kogo dotyka „Kłótna”*, „Polityka Online”, 28 II 2017, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/1695582,1,kogo-dotyka-klatwa.read> [dostęp: 1 III 2018]. [2017a]

Taż, *Skąd to święte oburzenie „Kłótną” w Teatrze Powszechnym*, „Polityka Online”, 22 II 2017, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1695242,1,skad-to-swiete-oburzenie-klatwa-w-teatrze-powszechnym.read> [dostęp: 1 III 2018]. [2017b]

Leszkowicz, Paweł, *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2012.

Łuksza, Agata, *Dialogu nie będzie*, „Didaskalia” 2017 nr 138.

Morawski, Piotr, *Teatrokracja*, „Dialog” 2017 nr 5.

Mrozek, Witold, *Papież na szubienicy, czyli Frlić i „Kłótna” Wyspiańskiego. Tak mocnego politycznego spektaklu nie było w Polsce od lat*, „Wyborcza.pl”, 23 II 2017, <http://wyborcza.pl/7,112395,21392904,oliver-frlijc-wystawil-klatwe-w-powszechnym-teatr-powiesil.html> [dostęp: 1 III 2018].

*Oświadczenie Teatru Powszechnego ws. insynuacji dotyczących jednej ze scen spektaklu „Kłótna”*, Teatr Powszechny w Warszawie, 21 I 2019, <https://www.powszechny.com/aktualnosci/oswiadczenie-teatru-powszechnego-ws-insynuacji-dotyczacych-jednej-ze-scen-spektaklu-klatwa.html> [dostęp: 22 II 2019].

*Reżyserki PRL*, z Joanną Krakowską rozmawia Witold Mrozek, „Dwutygodnik.com” 2017 nr 207, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/7098-rezyserki-prl.html?print=1> [dostęp: 10 V 2018].

Spichalski, Szymon, *Przekłęci?*, „Teatr dla Was”, 21 II 2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/236930,druk.html> [dostęp: 4 IV 2019].

Szczurek, Sławomir, *Bierzemy, całujemy, bierzemy, składamy*, „Nowa Siła Krytyczna”, 23 II 2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/237094.html> [dostęp: 1 III 2018].

Szwed, Anna, *Kościół rzymskokatolicki o kobiecie. Między teorią a praktyką*, [w:] *Gender. Kobieta w kulturze i społeczeństwie*, red. B. Kowalska, K. Zielińska, B. Koschalka, Rabid, Kraków 2009.

Żelazowska, Marta, *Byście się wzajemnie miłowali*, „Nowa Siła Krytyczna”, 3 IV 2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/239580.html> [dostęp: 1 III 2018].

ALICJA MÜLLER (Uniwersytet Jagielloński)

## MIĘDZY SCENĄ A OBSCENĄ O krytycznym potencjale nagiego ciała

Alicja Müller (alicjamuller@gmail.com) – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Autorka książki *Sobotańczenie. Między choreografią a narracją* (2017). Numer ORCID: 0000-0002-3490-1419

**Abstract:** Alicja Müller, "Between the Stage and the Obscene: On the Critical Potential of the Naked Body"

The article describes the subversive potential of nudity and pornography in such plays as *This Is a Musical* by Karol Tymiński and *100 Toasts* by Anita Wach and Bojan Jablanovec, representing critical choreography focused on dominant socio-political order of representation. It also describes the deconstruction of normative models of being in the world to establish new rules of the game in opposition to existing ones and the discovery of mutual private and public influences. The choreographies under discussion can be described as both perverse and subversive, which allows for presenting obscene relationships with emancipation. The author tries to prove that in the space of art, obscenity is often a trickster's strategy, leading to the redefinition of the existing division into what is visible and invisible in the public space.

Key words: obscenity, dance, nudity, porn, body

### Obsceniczność jako sztuczka trickstera

Mimo seksualizacji kapitalistycznej przestrzeni publicznej, obraz nagiego, pożądającego ciała nadal pozostaje groźnym. Innym systemów reprezentacji, o czym świadczą, między innymi, kolejne kontrowersje wokół wystaw i spektakli

podejrzanych o pornograficzność. Zastanawiając się nad przyczynami zbiorowej niechęci do scen jawnie obscenicznych, warto sięgnąć do rozważań Michała Pawła Markowskiego, dotyczących recepcji Gombrowiczowskiego *Kronosa*. Autor *Polityki wrażliwości* powodów odrzucenia zapisków pisarza i niezgody na nazywanie ich literaturą dopatruje się w ich nieprzystawalności do mieszczańskiego światopoglądu, który opiera się na trzech fundamentalnych opozycjach, charakteryzujących też – jak sądzę – konstrukcję sfery publicznej: życia i twórczości, prawdy i fikcji oraz publicznego i prywatnego, zakładających wychowanie w kodzie represyjnym, a nie afirmatywnym (zob.: Markowski, 2013). Myślę, że w podobny sposób można wyjaśnić kontrowersje wokół sztuki krytycznej (w tym także tańca), odwołującej się często do radykalnej estetyki *body art* i ustanawiającej nowe, alternatywne wobec zastanych, porządku, między innymi poprzez znoszenie opisanych przez Markowskiego dualizmów lub dekonstruowanie ich umowności, w myśl hasła „prywatne – polityczne”.

Tak dzieje się, między innymi, w spektaklach z nurtu choreografii krytycznej, ukierunkowanych na rozbijanie stereotypów szeroko rozumianej inności i destabilizowanie pożądanych – heteronormatywnych – modeli bycia (tańczenia), w których nagie ciało realizuje schematy pornograficznego, voyeurystycznego widowiska, zarazem je demontując i przekształcając w narracje emancypacyjne. Perwersyjny podmiot mówi zakazanym językiem, niejako hiperbolizując polityczność ciała, upublicznionego przez władzę, która nakłada na nie, niczym





na Innego, represje i obostrzenia. Jest postacią tricksterską<sup>1</sup>, która, wychodząc z pozycji kulturowego outsidera, opisywanego również jako „klownowska postać o merkurycznej zmienności i nieprzewidywalności” (Sznajderman, 2000, s. 26), zarazem neguje obowiązujące prawa i afirmuje możliwość ich twórczego przekroczenia, a tym samym upływnia granice między sceną i obsceną.

Jean Baudrillard w *Słowach kluczach* obsceniczność przeciwstawia sceniczności. W pierwszej, jego zdaniem, „nie ma miejsca na grę, dialektykę ani różnicę, dochodzi w niej wyłącznie do ostatecznego scalenia elementów” (Baudrillard, 2008, s. 27). Druga natomiast zakłada grę i dystans spojrzenia. Działania obsceniczne, charakteryzujące się bezpośredniością i bezzwłocznością, stają się w tej koncepcji zaprzeczeniem uwodzenia, opisywanego przez filozofa jako nawiązywanie relacji o spełnieniu innym niż natychmiastowe. Tak rozumiana obsceniczność jest właściwością nie tyle tego, co ordynarne lub wulgarne w potocznym rozumieniu tych słów, ile zniesionej różnicy między sceniczną reprezentacją a reprezentowanym, między znaczącym a znaczonym.

Obsceniczność, która jest synonimem perwersji i właściwością przedstawień pornograficznych, może być bowiem tłumaczona także szerzej – jako całkowita transparentność/widzialność rzeczy, o czym pisze Baudrillard (2008), analizując strategię oraz estetykę społeczeństwa informacyjnego i ponowoczesnych mediów. Mamy zatem do czynienia z kategorią paradoksalną, która odnosi się do sfery tabu, ale może opisywać także przestrzeń publiczną i jej reprezentację, co wynika, między innymi, z przenikania estetyki pornoszyku do mainstreamowej kultury wizualnej (por.: McNair, 2004). Epitet „obseniczny”, zgodnie z jego etymologią, należałoby parafrazować jako „będący poza sceną” (*ob scena*), czyli nienadający się do wystawienia na widok publiczny (zob.: Baronciani, 2016)<sup>2</sup>, co w zaskakujący sposób splata się myślą autora *Słów kluczy*, opisującego ponowoczesność jako świat, w którym Debordowski Spektakl nie może się już odbyć, bowiem wszystko jest w nim jawne i wydobyte na powierzchnię.

O tej ambiwalencji, wpisanej w kulturowe rozumienie obsceny – tego, co poza sceną – opowiem na przykładzie spektakli *This Is a Musical* Karola Tymińskiego i *100 toastów dla nieżyjącego artysty* Anity Wach (choreografia i wykonanie) i Bojana Jablanovca (koncept i reżyseria), w których ujawniony zostaje krytyczny potencjał nagości i obsceniczności. Analiza tych spektakli pozwala na przedstawienie wzajemnych wpływów scenicznego i obscenicznego oraz artystycznych strategii przekształcania obsceny w przestrzeń oporu, gdzie podporządkowane i podporządkowani mogą zatańczyć (przemówić), a tym samym negocjować ze strukturami symbolicznej przemocy. Chciałabym w ten sposób pokazać, że obsceniczność może stać się sztuką trickstera, balansującego już nie tyle na pograniczu chaosu (natury) i porządku (kultury), ile prywatnego i publicznego, doświadczenia i jego reprezentacji, prowadzącą do redefinicji zastanego podziału na widzialne i niewidzialne, a co za tym idzie – zanegowania binarnych podziałów na artystyczne i nieartystyczne, symboliczne i semiotyczne.

### Całkowita (nie)widzialność rzeczy

To, jakie treści/obrazy zostaną uznane za obsceniczne i/lub pornograficzne, warunkuje zawsze przestrzenno-czasowy kontekst ich umiejscowienia, co świadczy o dyskursywnym charakterze obu kategorii, właściwym także narracjom o (nie) sztuce, przy czym, o ile pornografia sytuuje się na peryferiach świata widowisk, o tyle szeroko rozumiana „sztuka” – przynajmniej w swoim tradycyjnym, „wysokim”, wydaniu – znajduje się w jego centrum. Scenę i obscenę splata natomiast marzenie o transgresji, rozumianej jako przekroczenie zarówno cielesno-podmiotowych, jak i systemowych granic.

Anomalie i odstępstwa od systemowo zdefiniowanej normy wymagają zbadania i ujarzmienia – nie tylko w przestrzeni życia społecznego, ale także w polu sztuki. Perwersyjność, rozumiana jako symptom choroby, wydaje się też synonimem inności, która w homogenicznych strukturach zawsze jest niebezpieczna. Warto jednak zauważyć, że perwersja, zgodnie z etymologią tego słowa, oznacza „zepsucie, przekręcenie, odwrócenie w niewłaściwym kierunku” (Kopaliński, 1991, s. 391), co łączy ją z praktykami o potencjale subwersywnym i wywrotowym, obliczonymi na krytykę systemu i ujawnianie ukrytych mechanizmów kontroli. Nie przypadkiem zresztą nagie ciało stało się jednym z symboli kontrkultury lat 60. – ruchu dążącego do naruszenia „zdrowej” całości i wywrócenia zastanego porządku poprzez podwójne, seksualne i polityczne, wyzwolenie.

W tym miejscu warto przywołać koncepcję pornograficznego spojrzenia jako elementu konstytutywnego dla ponowoczesnej komunikacji oraz właściwego jej nadmiaru informacji, wobec których – jako odbiorczynie i odbiorcy – wykazujemy bierność, rezygnując z prób pogłębionej interpretacji (por.: Baronciani, 2016). W tak poprowadzonej dramaturgii medialnego spektaklu pornograficzne – uwypuklające szczegóły – światło pada już nie na to, co zakazane, ale właśnie na to, co dominujący dyskurs chce czynić widzialnym. W jego cieniu zostają zaś podmioty i przedmioty, które mogłyby zagrozić homeostazie zbiorowego życia i jego ściśle kontrolowanych obrazów. Przekonanie o związku adekwatności zachodzącym między światem a jego reprezentacjami odwraca uwagę od tego, co z jakiegoś powodu zakryte (por.: Baronciani, 2016), a więc – od klasycznie rozumianej obsceny.

Zarówno Wach i Jablanovec, jak i Tymiński w swoich spektaklach przeplatają obsceniczność ponowoczesności z obscenicznością rozumianą jako właściwość ciał i podmiotów/podmiotek wyłączonych poza oficjalny porządek reprezentacji, uwydątniając w ten sposób wywrotowy potencjał marginesu – zbanalizowana transgresja, właściwa kulturze nadmiaru, zostaje przeciwstawiona subwersywnym przekroczeniom, wpisanym w strategię oporu. *This Is a Musical* i *100 toastów* to w tym kontekście przedstawienia obsceniczne, bo – jak pokażę w dalszej części tego artykułu – przywracające widzialność podmiot(k)om i przedmiot(k)om zepchniętym na margines oficjalnych reprezentacji, których obecność w dominującym systemie społeczno-medialnych spektakli jest niepożądana i niewygodna, ponieważ nie mieści się w kategoriach „przyzwoitości”,



ustanowionych przez władzę w celu utrzymania wyraźnych granic pomiędzy tym, co normalne, a tym, co dewiacyjne i patologiczne.

### Muzyczność ciała

W solowej choreografii Tymieńskiego ludzkie ciało nabiera cech instrumentu, będącego przestrzenią i podmiotem doświadczenia. Jego nagość wydaje się radykalna, ponieważ tancerz rezygnuje z estetyzacji i linearnej narracji, w zamian proponując manifestację czystej materialności istnienia, nieuwikłanego w systemy symboliczne, a więc niejako wydartego ze struktur władzy. Choreograf wprowadza swoje ciało w przestrzeń obscenicznego zatrać, generującej gwałtowne i ekstremalne doznania. W podejmowanych przez niego działaniach zacierają się podział na agresywne i afirmatywne; troska prowadzi do destrukcji i odwrotnie. Spektakl staje się (auto)erotycznym seansem, kumulującym cechy właściwe performansom z nurtu sztuki ciała i pornograficznemu widowiskom, co najsilniej wybrzmiewa w ostatnich scenach, w których na ekranie wyświetlana jest kamпова wizualizacja homoseksualnego stosunku analnego dwóch mężczyzn: Tymieńskiego i jego partnera, pokazanego jednak w formie animowanego, tęczowego cienia. Ciało performerów okazuje się problematyczne już nie tylko ze względu na jego wulgarność, ale przede wszystkim – niewidowiskowość, rozbijającą zasadę teatralnej iluzji, a tym samym opozycję między sztuką a życiem, o której w kontekście *Kronosa* pisał Markowski.

W trakcie właściwej choreografii tancerz upada, wprawia swoje ciało w kompulsywne drganie, wykręca kończyny, nadając im nie-ludzkie, groteskowe kształty, uderza się mikrofonem i pociera nim skórę, nagłaśniając tym samym to, co zwykle niesłyszalne, i przeistaczając się w tytułowy musical. W centrum choreografii znajduje się konkretne, doświadczające ciało, poddawane momentami brutalnemu treningowi, służącemu wydobyciu z niego somatycznych brzmień. Ta specyficzna muzyczność ciała świadczy o jego otwartości – nagłaśnione dźwięki poszerzają cielesne granice; stają się doświadczeniem wspólnym, łączącym samotnego performerów ze wspólnotą widzów i widzów.

W ciało-musicalu Tymieńskiego zdają się pobrzmiewać inspiracje utworem Vinko Globokara *Corporel* (1984), skomponowanym z dźwięków wydobywanych z ciała poprzez jego klepanie, drapanie, uderzanie czy szczypanie, i będącym rodzajem scenariusza dla wykonujących go performerów i performerów. W obu pracach powracają pytania o ontologię ciała, rozumianego jako hybrydyczny splot tego, co podmiotowe, z tym, co instrumentalne (przedmiotowe), i o jego możliwości komunikacyjne oraz sensotwórcze. Globokar i Tymieński, badając oraz nagłaśniając naturalne cielesne vibracje, zwracają uwagę na miejsca otwarte (nos, gardło, usta), w których załamuje się koncepcja ciała-podmiotu jako zamkniętej całości, przeciwstawionej chaotycznemu ciału w częściach sprzed Lacanowskiej fazy lustra. Pojawia się tutaj także problem komunikacji pierwotnej, wymykającej się prawom logiki i składni, a więc – jak chce Michel Foucault – właściwej

chorem psychicznie, a szerzej – podmiot(k)om wydziedziczonym z dyskursu.

Muzykę ciała można bowiem rozumieć dwojako: jako sposób niewerbalnej, somatycznej komunikacji, ale także, szczególnie w przypadku Tymieńskiego, jako hiperboliczną, akustyczną metaforę wykluczenia z normatywnego porządku. Język umożliwia mówiącemu ujawnienie siebie, ale dopuszczalne formy autoekspresji są ściśle zdefiniowane przez system – zbiór norm i zasad, warunkujących czytelność komunikatu. Podmiot, jak pisze Foucault, „ustanawia siebie poprzez posłuszeństwo” (Foucault, 2000, s. 272); świadoma lub nieświadoma odmowa poddania się rygorom języka grozi przekształceniem narracji w bełkot, mowę pozbawioną sensu, a więc spychającą niedorzeczne „ja” na społeczne peryferia.

Solo Tymieńskiego jest opowieścią o tych, którzy są wykluczeni z patriarchalnego porządku, w którym warunkiem widzialności (i słyszalności) jest heteronormatywność. Autor *This Is a Musical* wymyka się presji rygorów – nie tylko językowych, ale także estetycznych, a tym samym reżyseruje proces wykluczania samego siebie poza obręb dyskursu. Zastąpienie werbalnej narracji ucieleśnionymi dźwiękami, nieobudowanymi znaczeniami symbolicznymi, wydaje się zarówno formą radykalnej odmowy poddania się procesom normalizacji (i deformacji), która znajduje odzwierciedlenie w poetyce spektaklu, jak i próbą ucieleśnienia Bataille’owskiego erotyzmu, przeciwstawionego kulturowo usankcjonowanym praktykom romantyzowania miłosnych doświadczeń, a zakładającego przede wszystkim okrucieństwo i spustoszenie (por.: Bataille, 2008, s. 233).

Językowe wykluczenie dotyczy podmiotów, które naruszają istniejące w społecznej komunikacji zakazy językowe, dotyczące kodu lub sensu wypowiedzi (zob.: Foucault, 1999, s. 155). Nieusensownione dźwięki, jakie wydobywa ze swojego ciała Tymieński, można by w tym kontekście uznać za odpowiedniki błędów językowych, świadomie popełnianych w geście odmowy uczestnictwa w językowej wspólnotce. Trzeba tu jednak zaznaczyć, że choreograf nie performuje procesu odrzucania bełkotliwego Innego, ale ucieleśnia radykalne i zamierzone odrzucenie sensu, obnażając tym samym przemocowość systemów symbolicznych i stawiając opór przymusowi tworzenia (produkowania) narracji i reprezentacji, oddzielających „ja” od doświadczenia i stanowiących warunek jego upodmiotowienia, rozumianego jako usensownienie. Za rodzaj bluźnierstwa, jeśli przyjąć normatywną perspektywę, można natomiast uznać zarówno (anty)estetykę spektaklu, jak i końcową wizualizację homoerotycznego stosunku. Obserwujemy bowiem dążenie do zastąpienia homologicznej kultury, której fundamenty wyznacza zasada redukcji i unifikacji, kulturą heterologii, głoszącą, jak pisze Michał Sikora, „pochwałę wszystkiemu, co skandaliczne, nieczyste, burzliwe, wiodące do destrukcji norm, które jedynie ograniczają, ujednoliceją i trywializują egzystencję” (Sikora, 2013, s. 108).

### Gejowskie porno

Solo Tymieńskiego dopełniają kontrowersje wokół niego. Edyta Kozak, szefowa Festiwalu Ciało/ Umysł, z jednodniowym

wyprzedzeniem odwołała premierę spektaklu<sup>3</sup>, który, jej zdaniem – jak referuje Paweł Soszyński w „Dwutygodniku” – okazał się „zbyt destrukcyjny”, i w którym „zabrakło podmiotu” (Soszyński 2015). Ostatecznie choreografię pierwszy raz można było zobaczyć w Instytucie Teatralnym 14 listopada 2015 roku, a przedstawienie podzieliło zarówno publiczność, jak i krytykę, przy czym do najgłośniej komentowanych należy właśnie końcowa scena „gejowskiego porno”<sup>4</sup>. Mimo że Tymieńskiemu towarzyszy w niej tęczy cień, sytuacja pozostaje jednoznaczna i prowadzi do czytelnego, wręcz naturalistycznego, rozwiązania.

Istotniejsze od dociekania rzeczowego – pornograficznego bądź nie – charakteru tej sceny wydaje się jednak próba jej rozpatrzenia w kontekście całego przedstawienia, w którym poszukujące spełnienia ciało-podmiot traci swoje kontury i niejako rozplywa się w doświadczeniu totalnym lub/i marzeniu o nim. *This Is a Musical* stanie się wówczas zapisem podwójnego aktu transgresji. W pierwszej części choreografii tańczący, krzyżujący, śpiewający i – przede wszystkim – pragnący podmiot wychodzi z siebie, niejako uwspólniając doświadczenie właściwej jego ciału dźwięczności, w drugiej – finałowej – zatracając się w Innym. To spotkanie przebiega wyjątkowo dramatycznie, ponieważ mowa o „ja” nieheteronormatywnym, którego pragnienie kontaktu jest przez patriarchalną kulturę tabuizowane i represjonowane. Tymieński, rezygnując z artystycznej umowności i pozwalając sztuce na bycie dosłowną i obsceniczną, symbolicznie wyzwala się z opresji, hiperbolizując widzialność tego, co do niedozwolone. Zasada hiperwidzialności i hiperobsceniczności organizuje (mikro)świat przedstawiony, który zdaje się napędzany zarówno potrzebą kontaktu, jak i pragnieniem rozkoszy.

Performer demonstruje swoją obsceniczną rozkosz i inność, przy czym jedno właściwie nierozzerwalnie spleta się z drugim. Ważne dla zrozumienia tej zależności będzie uwypuklenie różnicy między normatywną przyjemnością a rozkoszą, należącą już do obszaru objętego zakazem. Lacanowska psychoanaliza zakłada antynomiczną, choć jednocześnie silnie zespoloną, relację między tymi dwiema kategoriami. Rozkosz (*jouissance*) zostaje zdefiniowana jako perwersyjne przekroczenie zasady, bardziej neutralnej, przyjemności (*plaisir*). W jej doświadczenie wpisana jest specyficzna dramaturgia – napięcie wynikające, z jednej strony, z jego gwałtowności, z drugiej – z ryzyka. Nie przypadkiem orgazm nazywany jest „małą śmiercią” (fr. *la petite mort*), czyli krótką utratą bądź osłabieniem świadomości. Kochający podmiot w Innym, jak chce Bataille, odkrywa swoje przedłużenie, ale jednocześnie zatracając w nim swoją energię.

*Jouissance* prowadzi do transgresji, a tym samym narusza integralność podmiotu, któremu, jeśli funkcjonuje on w normatywnym porządku i czyni swoje doświadczenie widzialnym, grozi społeczne wykluczenie. Inscenizując podążanie za pragnieniem, Tymieński łamie tabu i reguły wspólnotowego życia. Odzyskane prawo do rozkoszy łączy się tutaj z prawem do naruszania granic, warunkującym przekształcenie homogenicznego systemu w otwartą, afirmującą inność przestrzeń. Tęczy cień-kochanek staje się natomiast swoistą synekdochą

utopijnego uniwersum zawieszonych różnicy, sam pornograficzny klip dopełnienia zaś opowieści o queerowym ciecie jako miejscu definiowanym w równym stopniu przez rozkosz, co przez bunt i doświadczenie traumy, wyrażone w autoagresywnym ruchu, realnie zmieniającym tańczące ciało (artysta tańczy na tyle blisko publiczności, że można zauważyć siniaki i zadrapania na jego skórze).

Choreograf świadomie prowokuje oskarżenia o obscenicność swojego tańca, wykorzystując strategię właściwe pornograficznym widowiskom, rzucającym „skrajnie mocne światło na ciała i na szczegóły stosunku” (Baroncini, 2016), których „celem nie jest narracja, lecz sama czynność odsłaniania” (Baroncini, 2016), przekształcana przez Tymieńskiego w gest krytyczny. Obnażenie wydaje się w tym solo warunkiem zainicjowania alternatywnej narracji, wytwarzanej wbrew obowiązującym zasadom i prowadzącej do uwypuklenia polityczności ciała oraz upodmiotowienia Innego. Okazuje się zatem, że pornografia rozumiana jako „rzucanie intensywnego światła na to, co nie powinno być oglądane” w polu sztuki może stać się strategią emancypacyjną, w ramach której nienormatywny podmiot przejmując władzę nad dyskursem stawiającym go w pozycji wykluczonego, przekształcając przypisaną mu niewidzialność w hiperwidzialność.

W tym miejscu warto przypomnieć koncepcję pornograficznego spojrzenia i jego dramaturgii w ujęciu Baroncianiego. Chociaż Tymieński nie odnosi się wprost do tych rozpoznań, a jego choreografia nie jest bezpośrednią krytyką społeczeństwa informacyjnego, teoria oświeclenia i zaciemniania informacji wydaje się wystarczająco plastyczna, by móc ją przyłożyć także do właściwych patriarchalnym kulturom mechanizmów wytwarzania (nie)widzialności i dalej – (nie)normatywności. Pornograficzne, a co za tym idzie – fetyszizujące – spojrzenie byłoby wówczas skierowane na nadreprezentowane w przestrzeni publicznej normatywne (lub normatywizowane) ciała, a pomijało te, które nie mieszczą się w szeroko rozumianym kanonie. Tymieński w *This Is a Musical* odwraca kierunek padania strumienia ostrego światła, o którym pisze Baronciani, przy czym naświetlenie marginesu nie oznacza tutaj jego uprzedmiotowienia, ale, utożsamione z uwidzialnieniem, upodmiotowienie. Perwersja odsłania w ten sposób swoje drugie znaczenie – przewrotność. Inny przechwytuje z normatywnego systemu strategię (nie)opowiadania o nim jako czymś/kimś obscenicznym i przekształca je w element własnego projektu tożsamościowego.

### Trickster – perwersyjny figlarz

Właściwy przedstawieniu gorzki, zgryźliwy humor, wzmacniany poetyką obsceny i skandalizującej błazenady, pozwala mówić o Tymieńskim jako tańczącym tricksterze, wywodzącym się ze świata przeklętych kuglarzy, przybywających z rezerwuaru ludowej wyobraźni i reprezentujących społeczne peryferia. Błazen, niegdyś wyklęty z przestrzeni widzialnego ze względu na cielesny charakter jego profesji oraz właściwą mu fizyczną odmienność i groteskowość (por.: Sznajderman, 2000, s. 13-17), w imaginariusium kultury współczesnej jest przede wszystkim

symbolem transgresji i subwersji (zob.: Stangret, 2017); postacią tricksterską – ambiwalentną, będącą doskonałym, można nawet rzec: totalnym, ucieleśnieniem inności. Wykręcający stawy i ironicznie manifestujący swoją nieheteronormatywność Tymieński wydaje się w tym kontekście tańczącym, perwersyjnym figlarzem, a cały spektakl *This Is a Musical* – wywrotową choreografią, której dramaturgia opiera się na imperatywie przekroczenia i hiperbolizowanej, jaskrawej – bo kampanej – obsceniczności.

Scena w *This Is a Musical* jest przestrzenią wywrotowej profanacji, królestwem Dionizosa. Eliade opisuje trickstera jako postać, z jednej strony, pokrewną bogom, bo charakteryzuje się on pierwotnością i specjalnymi mocami, z drugiej – bliską ludziom ze względu na właściwą mu żarłoczość, nadmierne popędy i amoralność (1997, s. 213-214). Tymieński, którego „specjalna moc”, ujawniająca się chociażby w zdumiewającej intensyfikacji scenicznego doświadczenia, przejawia się w zdolności do upływniania granic między sceną a obsceną, re- i nie-reprezentowalnym, narusza opresyjne binaryzmy, warunkujące przemocową ekskluzywność normatywnej przestrzeni widzialnego. Czyniąc zaś pragnienie motorem swojej choreografii, nie tylko znosi i dekonstruuje tabu, ale także niejako użytkuje stereotyp „rozwiązłego geja” (Mrozek, 2017), który w spektaklu zostaje powtórzony i subwersywnie przepisany. Na pierwszym planie znajduje się tutaj to, co na co dzień ukryte i represjonowane. W ten sposób unaocznia się wywrotowy potencjał poetyki obsceny, która może okazać się narzędziem redefiniowania sfery publicznej. Ostentacyjnie obsceniczny performer włącza to, co obyczajowo zakazane, w przestrzeń teatralną, z założenia reprezentującą kulturę/sztukę oficjalną (niepornograficzną), zarazem znosząc granice między prywatnym a publicznym i ujawniając czy materializując to, co podświadome.

### Guślarka na obscenicznych dziadach

Od dwoistości wpisanej w figurę błazna wychodzą Anita Wach oraz Bojan Jablanovec w (auto)prześmiewczym performansie *100 toastów dla nieżyjącego artysty*. Minimalistyczna, ironiczna choreografia rozgrywa się w przestrzeni efektownej instalacji, pomyślanej jako bankiet, który właściwie należałoby uznać za rocznicową stypę. Spektakl, zachowując niezmienną formułę, pozostaje ruchomy i otwarty. W jego polskiej wersji, przygotowanej na potrzeby projektu *Kantor Now!*, publiczność wznosi tytułowe toasty na cześć Tadeusza Kantora, w odsłonie słoweńskiej wspominanym i celebrowanym bohaterem staje się romantyczny poeta Franc Preseren, w rzymskiej – Dante Alighieri, w amerykańskiej natomiast – George Washington<sup>5</sup>.

Jako gospodynin przyjęcia, performerka wita publiczność w skąpym i prowokacyjnym kostiumie, którego główny element – siateczkowa czarna koszulka – odsłania do estetyki subkultur, ale budzi również skojarzenia ze stereotypowym wizerunkiem ulicznej prostytutki. Jej twarz pokrywa makijaż klauna, co stanowi nawiązanie do Kantorowskiej jarmarcznej budy oraz staje się wizualnym potwierdzeniem roli, w którą na scenie wchodzi Wach, ucieleśniająca ideę trickstera jako żartownisia negującego zastany porządek.

Splatając elementy właściwe funkcjonującym w zbiorowej wyobraźni obrazom błazna i dziwki, choreografka i reżyser spektaklu odwołują się wspólnego rodowodu tych postaci jako indywiduów najdłużej należących „do grupy wyłączonej z *familia christi*” (Sznajderman, 2000, s. 15), a przez to „klasycznie tricksterskich” (tamże, s. 23) – zawsze obcych, outsiderskich. Błazna z prostytutką wiąże także wspólna symbolika, której ramy wyznacza to wszystko, co w normatywnym (i racjonalnym) systemie musi pozostać ukryte, a więc cielesne tabu, obejmujące zarówno sferę abiektu, jak i namiętności. Ponadto, prostytutka, tak jak błazen, jest „postacią klasycznie



tricksterską, marginalną, «wyłączoną» (Sznajderman, 2000, s. 23), zawsze obcą, outsiderską i dlatego pośredniczącą pomiędzy życiem i śmiercią, ludzkim i zwierzęcym. Korzystając z atrybutów obu figur, Wach mówi i tańczy z marginesu, który w *100 toastach* staje się przestrzenią właściwą także niezależnym – niezwiązanym na stałe z żadną instytucją – choreografom i choreografom. Tak powstaje hybryda wielopoziomowych wykluczeń, manifestująca swoją odmienność i nieprzystawalność do normatywnego systemu. Ciało performerki wydaje się wizualną alegorią Kantorowskiej najniższej rangi oraz wariacją na temat jednej z najbardziej wieloznacznych, wędrujących postaci z Teatru Śmierci – Posługaczki.

W figurze dziwki-śmierci z Cricot 2 karnawał łączy się z żałobą. Z tych, często tylko pozornych, sprzeczności swoją postać buduje Wach, stając się mistrzynią ironicznej ceremonii, podczas której widzki oraz widzowie świętują śmierć artysty-producenta i narodziny artysty-konsumenta. Tancerka, wznosząc toasty na cześć Tadeusza Kantora, pełni rolę guślarki na obscenicznym dziedadach, podczas których kontakt z umarłymi nie przybiera formy mistycznego rytuału, lecz okazuje się karnawałowym – subwersywnym i anarchicznym – wygłupem. W działaniach performerki pobrzmiewają bowiem echa średniowiecznego Święta Głupców, które Jacques Heers określa jako „rewanż podwładnych, odwrócenie hierarchii i wyzute z czci małpowanie sakralnych gestów” (Heers, 1995, s. 75). Obsceniczna tancerka ustanawia na scenie synekdochę karnawałowej rzeczywistości z opisów Bachtina, przy czym przewrót odbywa się tutaj przede wszystkim w przestrzeni sztuki, którą Wach niejako odzyskuje dla siebie, a w szerszej perspektywie – dla artystek i artystów nowego tańca. Mimo że karnawał z definicji jest działaniem kolektywnym, spotęgowana groteskowość i bezceremonialność gestów performerki, uspołnionych błędnym makijażem, pozwala tutaj mówić o przenoszeniu karnawałowych strategii „małpowania” w przestrzeń choreografii krytycznej oraz o odkrywaniu polityczności tego, co karnawałowe, w jednostkowym doświadczeniu.

Scena sprawia wrażenie wizualnej alegorii społeczeństwa supermarketu i właściwego mu nadmiaru. Na baletowym parkiecie ustawiono scenografię, złożoną z symetrycznie rozstawionych tacek z ciastkami i kubków z winem, pomiędzy którymi przechadza się tancerka, jak niegdyś czynił to Kantor, reżyserując ze środka sceny swój „pokoik wyobraźni”. W Teatrze Śmierci Posługaczka była wielką (nie)obecną (por.: Skrzypczak, 2013), podczas gdy sam reżyser-demiurg zawsze pozostawał w polu widzenia. W *100 toastach* następuje odwrócenie tej sytuacji – brudny „wyciruch” doczekał się swojej, zapowiadanej w *Nigdy tu już nie powrócę*, „chwili chwały” (Kantor, 2005, s. 110). Zapożyczona z Kantorowskiego uniwersum i wpisana w nowy kontekst figura biednej dziwki z jednej strony jest u Wach symbolem karnawałowej rebelii, z drugiej – będąc produktem męskiego demiurga, przejmuje nad nią kontrolę. Perwersyjność jako zasada organizująca dramaturgię spektaklu wydaje się warunkiem emancypacji kobiecego podmiotu, który nadaje sobie sprawczość w procesie obscenicznego profanacji kulturowych symboli. Artystka prześmiewczyj

dekonstrukcji poddaje jednak model patriarchalnej kultury, nakazującej cześć ojcom-patronom, a nie twórczość reżysera *Umarłej klasy* jako. Odwołując się do jednej z podstawowych funkcji karnawału, czyli do czasowego odwrócenia porządku społecznego, choreografka ustanawia nowy ład, w którym to, co prywatne, manifestuje swoją jednoczesną polityczność, a to, co tabuizowane i tradycyjnie powiązane ze sferą kobiecą – cielesny dół – (od)zyskuje widzialność. Symbolicznie detronizując męskiego demiurga, Wach doprowadza do narodzin sprawczej podmiotki, realizującej postulat kobiecego pisania czy raczej choreografowania, który zostaje jednak ujęty w auto(ironiczny) nawias.

### Pornograficzne widowisko

Ważny komponent poetyki spektaklu stanowią obrazy z repertuaru sztuki ciała; artystka na obnażone piersi nakłada plastikowe kubki albo siada nago krzesło w taki sposób, aby upublicznić najbardziej intymne szczeliny ciała (które oblewa winem), a tym samym upłynnić granice między prywatnym i scenicznym „ja”, rzeczywistością i jej reprezentacją. Dziwaczność przekształceń, jakim poddawane jest ciało Wach, pozwala na jego ponowne uwidzialnienie: transgresja polega tutaj na równoczesności powtórzenia i groteskowego udziwnienia pornograficznych schematów, która pozwala na ich przekroczenie i przechwycenie w celach emancypacyjnych. Performerka-tricksterka, ostentacyjnie upubliczniająca swoją intymność i ucieleśniającą hybrydyczny spłot figur błazna i prostytutki, których ciała mogą być rozumiane zarówno jako więzienia, jak i miejsca oporu, całkowicie wystawia się na uprzedmiotawiające ją spojrzenia. Poprzez przyjęcie roli gospodyni, wytwarzającej atmosferę swojskości, oraz ironiczną grą ze skolonizowaną przez patriarchat tradycją pornograficznych przedstawień, jednocześnie wyzwala się jednak z tej opresyjnej zależności.

Myszę, że scena, w której naga tancerka odsłania najbardziej intymne strefy swojego ciała, może stanowić nawiązanie do *Public Cervix Announcement* (*Publiczny pokaz szyjki macicy*) Annie Sprinkle. Słynna post-porn modernistka w swoim performansie z 1990 roku, siedząc na krześle w stroju prąsowej *pin-up girl*, zapraszała publiczność do wejścia na scenę i przyjrzenia się – za pomocą lekarskiego wziernika i latarki – szyjce jej macicy. Artystka, jak komentował jeden z cytowanych przez Philipa Carra-Gomma uczestników performansu, „przeszła z nagości w świat supernagości, wykraczając poza seksualność” (Carr-Gomm, 2010, s. 267). Wychodząc od sytuacji właściwej pornograficznemu widowisku, w którym sposób istnienia kobiecego ciała definiuje fantazja pornografa, Sprinkle – poprzez gest radykalnego otwarcia pochwy i jej tajemnicy – zdekonstruowała, tak ważną dla dramaturgii porno, dialektykę zakrywania i odkrywania, przekształcając swoje pozornie erotyczne *show* w spektakl w pewnym sensie realizujący założenia teatru anatomicznego. Co jednak istotne, ciało performerki nie zostało w ten sposób uprzedmiotowione, ponieważ niecodziennność i kampowość scenicznej sytuacji, w której centrum pozostawała wyraźnie rozbawiona Sprinkle,



wykluczały możliwość jego medycznej neutralizacji i odpodmiotowienia. Aby zajrzeć performerce między nogi i przekonać się, że „nie ma tam zębów”<sup>6</sup>, trzeba było stanąć w kolejce, a tym samym – zostać obiektem obserwacji. Akt podglądania stał się aktem publicznym, podczas którego ciało, budzące dyskomfort, ale też ciekawość, zajęło wobec swoich widzów i widzów dominującą pozycję; odzyskało władzę nad ogarniającymi je spojrzeniami.

W książce *Public Privates: Performing Gynaecology from Both Ends of the Speculum*, Terri Kapsalis przeciwstawia Sprinkle i jej pokaz szyjki macicy sposobowi, w jaki zostały upublicznione organy Saartje Baartman, znanej jako „hotentocka Wenus”, którą europejski dyskurs kolonialny przekształcił w ciało-zjawisko, czego kuriozalnym przypieczętowaniem wydaje się pośmiertna ekspozycja szkieletu, genitaliów i mózgu kobiety w paryskim Muzeum Człowieka. Badaczka zwraca uwagę na to, że chociaż pokazy ciał obu artystek redefiniują przestrzeń reprezentacji poprzez odsłonięcie tego, co tradycyjnie ukryte, ich funkcjonowanie w obrębie polityki widzialności jest właściwe dwóm odmiennym porządkom: podległości i emancypacji. Kapsalis utożsamia bowiem sam akt tworzenia spektaklu, a więc przyjęcia roli demiurżki, z władzą – zarówno w kontekście praktyk czynienia kogoś lub czegoś widzialnym, jak i redystrybuowania prawa do patrzenia.

Widoczność może być świadectwem opresji albo wyzwolenia, ale też jednym i drugim jednocześnie (por.: Kapsalis, 1997, s. 7). Jak upublicznione ciało Baartman opowiada historię jego zawłaszczania, a odsłonięta szyjka macicy Sprinkle staje się wizualnym potwierdzeniem emancypacji, tak Anita Wach w *100 toastach* wydaje się łączyć oba wątki. Performerka, siadając naprzeciwko publiczności w taki sposób, aby jej wargi sromowe zostały odsłonięte, z jednej strony powtarza schemat kobiecego aktu o charakterze erotycznym, który cechuje frontalizm i specyficzne useksualnienie, odwołujące się do seksualności (i fantazji) mężczyzny jako widza i właściciela obrazu (zob.: Berger, 1997, s. 55), z drugiej – odsłaniając to, co w tradycyjnych przedstawieniach nagich kobiet pozostawało ukryte, przejmuje kontrolę nad kulturowym tabu, a tym samym – nad spojrzeniami. Sprawczość tancerki – tak jak w przypadku autorki *Public Cervix Announcement* – wyraża się już w samym procesie tworzenia spektaklu, a więc powoływania do istnienia alternatywnego świata, co w *100 toastach* zostaje dodatkowo podkreślenie poprzez rolę guślarzki/gospodyni, jaką na scenie pełni choreografka. Zarówno w performansie Sprinkle, jak i w choreografii Wach i Jablanovca potwierdzenie znajduje, kluczowa dla zrozumienia kultury wizualnej w jej tradycyjnej i ponowoczesnej formie, teza Johna Bergera, zakładająca, że stosunki władzy regulują sposoby patrzenia.

W obu pracach następuje jednak zaburzenie opisywanych przez teoretyka patriarchalnych mechanizmów, ponieważ zostaje w nich unieważniona opozycja między mężczyzną jako patrzącym podmiotem a kobietą będącą przedmiotem spojrzenia. Wach i Sprinkle, doprowadzając do absurdu sytuację, w której kobieta przekształca samą siebie w widok, unicestwiają symboliczną obecność męskiego obserwatora jako tego, kto

definiuje sposoby ich bycia w wizualnym świecie. To przesunięcie charakteryzuje także nurt nowej pornografii, której Sprinkle jest matronką – kobieta, wcześniej będąca tylko seksualnym obiektem, przeistacza się w osobę decydującą.

Sytuacja sceniczna, w której naga kobieta staje się elementem uczty, może być rozumiana jako ironiczny cytat z klasycznego repertuaru scen erotycznych lub/ oraz jako alegoria mechanizmów zawłaszczania kobiecego ciała przez patriarchalny dyskurs i archetypu kobiety-ofiary, przy czym – jak sądzę – Wach jednocześnie wpisuje swoją narrację w kontekst seksualizacji i pornografizacji współczesnej kultury jako takiej. Jawnie karykaturalne obrazy w *100 toastach* są zarówno elementem krytyki systemowo ujarzmianego kobiecego podmiotu, jak i ironicznym komentarzem do nadmiaru, właściwego społeczeństwu późnego kapitalizmu, którego ciało jest jednoczesnym warunkiem i zakładnikiem, oraz praktykom nadprodukcji towarów i, pozbawionych referencji, znaków. Groteskowość działań performerki łączy się z transgresywnością współczesnej kultury, charakteryzującej się przepełnieniem, a tym samym niejako z definicji, jak chce Adorno, monstrualnej (zob.: Adorno, 1999, s. 94), bo wylewnie przekraczającej granice naszej percepcji. W *100 toastach* doświadczenie graniczne zostaje przedstawione jako zderzenie właśnie z niemożliwym do spożytkowania nadmiarem, czego ilustracją są sceny, gdy performerka rozdeptuje eleganckie desery, które można interpretować także jako symboliczny sprzeciw wobec praktyk podporządkowywania życia przedmiotom konsumpcji.

### Demokratyzacja pożądania

Wątek właściwego ponowoczesności absurdu nadmiaru spleta się w *100 toastach* z narracją o zaskakującym, paradoksalnym związku pornografizacji ponowoczesnej rzeczywistości i emancypacji, o którym pisze Brian McNair w *Kulturze obnażenia* (2004). Mimo że brytyjski badacz zdaje się nie zauważać, że to, co opisuje jako procesy emancypacyjne, dokonujące się dzięki kapitałowi erotycznemu, może być równocześnie rozpatrywane jako reprodukcja nierówności, polegająca na ponownym utowarowieniu kobiet, to samo pojęcie „demokratyzacji pożądania”, znajdujące się w centrum jego myśli, dobrze oddaje charakter społeczeństwa kapitalistycznego, totalizującego doświadczenia cielesne, czego wyrazem wszechobecność tzw. pornoszyku (ang. *porno-chic*), czyli obrazów nawiązujących do estetyki porno, które zdominowały mainstreamowy i, przynajmniej w założeniu, niepornograficzny system reprezentacji.

McNair opisuje seks jako najbardziej eksponowany towar kultury, determinujący pornografizację przestrzeni publicznej, która polega, z jednej strony, na liberalizacji dostępu do twardej pornografii i zróżnicowaniu jej repertuaru, uwzględniającego już nie tylko heteronormatywnych męskich widzów, z drugiej zaś na przenikaniu wspomnianego pornoszyku do oficjalnej rzeczywistości medialno-rynkowej. W tym ujęciu erotyczny kapitał, którego kobiety są nie tylko przedmiotami, ale przede wszystkim – podmiotkami-klientkami, przyczynia się do wzrostu ich pozycji w społeczeństwie, prowadząc do ich

wyzwolenia z męskiej dominacji (por.: Hakim, 2011) oraz dając im możliwość negocjowania obowiązujących dyskursów. Emancypacja kobiet łączy się tutaj z pluralistycznym modelem kultury konsumpcyjnej, w którym przyjemność zostaje zdeokratyzowana poprzez uwzględnienie różnorodności potrzeb jej uczestniczek i uczestników. Tradycyjny – patriarchalny – kapitalizm dywersyfikuje się poprzez przyznanie konsumpcyjnej sprawczości (i wolności) wszystkim podmiotom i podmiotkom (zob.: McNair 2004, s. 30).

W wyniku seksualizacji oficjalnej kultury to, co intymne, a więc tradycyjnie przypisane nie tylko przestrzeni prywatnej (domowej), ale też kobietom, przenika do sfery publicznej i redefiniuje jej *status quo*, dlatego McNair pisze o wyrotowej mocy pornografii, idealistycznie zakładając związek między heterogenicznością przedstawień (przede wszystkim filmów) pornograficznych a rosnącą tolerancją społeczeństwa na szeroko rozumianą inność. O ile brytyjski badacz właściwie oczyszcza zarówno ponowoczesną pornografię, jak i późny kapitalizm, z zarzutu uprzedmiotowienia kobiecych ciał, o tyle słuszną wydaje się jego intuicja odnośnie subwersywnego potencjału obecności przedstawień pornograficznych w przestrzeni publicznej.

Doskonale widać to na przykładzie *100 toastów*, gdzie zjawisko demokratyzacji pożądania zostaje przedstawione jako jednocześnie sprzyjające emancypacji i tylko pozornie wyzwalające. Wach ucieleśnia bowiem kobietę-konsumentkę, która, co prawda, jawnie i bezwstydnie manifestuje swoją seksualność, ale równolegle – wpisując swoje ciało w kontekst uczty, przypomina o nieusuwalnej możliwości jego zawłaszczenia oraz utowarowienia. Mimo to wydaje się, że performerka kreuje na scenie sprawczą podmiotkę, której władza nad konsumowanym i dekonstruowanym światem jest jak najbardziej realna. Emancypacja w tym przypadku nie polega jednak na samym upłynnieniu granic między intymnym a publicznym ani na przyznaniu konsumującej kobiecie prawa do pożądania, ale na przejściu pornograficznej narracji i jej groteskowej dekompozycji. Skoro to, co pornograficzne, zostało wchłonięte przez oficjalną kulturę, to performerka-tricksterka niejako ponownie odkształca obraz dokonanej fuzji, przywracając obscenie status tego, co odstaje od normatywnego systemu i – jako w nim niepożądane – może ponownie rozbijać patriarchalne struktury społeczno-polityczne.

Ciało pornograficzne jest w *100 toastach* zarazem ciałem feministycznym, a obsceniczność staje się synonimem alternatywnej i wyzwalającej narracji. Wach i Jablanovec uwypuklają w ten sposób wyrotowy potencjał sztuki seksualnej transgresji. Artystka-konsumentka, która równolegle doświadczając obscenicznej (i zakazanej) rozkoszy nadmiaru oraz przekształca swoje ciało w quasi-erotyczne widowisko, nadaje spożywaniu/konsumowaniu charakter działania, będącego już nie tylko wyrazem dążenia do ludycznego oszołomienia, ale przede wszystkim – formą wyzwolenia ciała kobiety z opresyjnej struktury, umiejscawiającej je w pozycji zależności od męskiego spojrzenia. Wach i Jablanovec przywracają widzialność temu, co kobiecie i w tradycyjnym systemie reprezentacji

funkcjonujące jako materialno-cielesny dół. Sprawczy podmiot kobiecy wydaje się w ich spektaklu podmiotem z definicji karnawałowym, bo negującym „boskie i ludzkie prawa”, a tym samym detronizującym męskiego demiurga, który je ustanowił. W karnawale człowiek stawał się „doskonale wolny” (Bachtin, 1975, s. 64), w *100 toastach* kobieta staje się doskonale wyemancypowana.

### Sceniczna obsceniczność

W spektaklach *This Is a Musical* i *100 toastów* – mimo że utrzymanych w poetyce obscenicznego przekroczenia i upłynnionej granicy między tym, co realne (życiem), a tym, co przedstawione (fikcją), oraz nawiązujących do mainstreamowej estetyki pornoszyku jako wizualnej dominanty przestrzeni publicznej, charakteryzującej się „całkowitą widzialnością rzeczy” – nie sposób mówić o natychmiastowości, utożsamionej z bezrefleksyjnością i obojętnością. W choreografii Tymińskiego tańczący podmiot aktywnie poszukuje spełnienia, a ostatnia, quasi-pornograficzna, scena, w której przyjmuje on postawę biernego kochanka, wydaje się kolejnym etapem tych dążeń. U Wach i Jablanoveca w gesty realizujące pornograficzny repertuar wpisany natomiast zostaje ironiczny dystans, który pozwala performerce na jednoczesne projektowanie i rozbijanie fetyszyzującego spojrzenia. Wizualna radykalność tych spektakli wytrąca publiczność z komfortu niewidzenia tego, co homogeniczny system chce ukryć, a ich obsceniczna dosłowność okazuje się formą poszerzania granic sztuki o obrazy tylko pozornie negujące praktyki właściwe Baudrillardowskiemu uwodzeniu. Obsceniczność nie jest w nich zaprzeczeniem sceniczności, lecz raczej znakiem dokonywanego zamachu na zastany porządek rzeczy, a co za tym idzie – przeistoczenia niewidzialnego w hiperwidzialne, a obsceny w scenę. Perwersyjność, zarówno w *This Is a Musical*, jak i w *100 toastach*, okazuje się narzędziem służącym subwersywnej dekonstrukcji mechanizmów wymazywania ze wspólnej przestrzeni tego, co niehomogeniczne. W obu spektaklach karnawał nie jest bowiem ustanowionym przez patriarchalną władzę czasem zawieszonych zasad, a wydaje się niezbywalną właściwością marginesu (obsceny) jako alternatywnej rzeczywistości, do której, z jednej strony, nie dociera pornograficzne światło, organizujące dramaturgię normatywnych porządków społeczno-politycznych oraz właściwych im praktyk oświetlania i wyciemniania informacji, a która, z drugiej strony, przywraca perwersji, zbanalizowanej przez kapitalistyczny pornoszyk, wyrotowy potencjał.

W narracjach performerki i performerów, świadomie sytuujących się w pozycjach perwersyjnych i zarazem kontrkulturowych, tricksterskich podmiotów, brakuje wyraźnie wyznaczonych granic między życiem a sztuką, byciem a kreacją, pożądaniem a opowieścią o nim, przez co stają się one zaprzeczeniem zasad organizujących porządek w androcentrycznie zaprojektowanej sferze publicznej oraz utrudniają bezpieczne podglądactwo. W tym kontekście obsceniczność, rozumiana jako właściwość przestrzeni ujawniającej to, co wyparte, objawia swoją niejako podwójną wyrotowość: jest

techniką emancypacyjną oraz zagrożeniem dla tożsamości patrzących, którzy muszą zmierzyć się z fobiami i uprzedzeniami, produkowanymi przez normatywne społeczeństwo. ■

<sup>1</sup> W tym artykule pomijam wieloznaczność trickstera i jego kulturowo-społecznych funkcji i rozumiem go jako ambiwalentną postać, która działa wbrew ustalonemu porządkowi, by naruszyć jego integralność. (Zob. Struzik, 2014, s. 241).

<sup>2</sup> Taka definicja obsceniczności zbiega się z definicją pornografii w ujęciu, cytowanego przez Lecha M. Nijakowskiego, Jonathana Elmera, który określa ją jako „termin dyskursu publicznego, służący do naznaczania reprezentacji seksualności i cielesności jako nienadających się do funkcjonowania w przestrzeni publicznej” (Nijakowski, 2010, s. 46), przy czym warto tutaj zaznaczyć, że epitet „obsceniczny” nie jest zarezerwowany wyłącznie dla opisów tego, co związane z przedstawieniami seksu; odnosi się on bowiem do wszystkich zjawisk, które z jakiegoś powodu są wyłączone z oficjalnego porządku reprezentacji.

<sup>3</sup> W oficjalnym oświadczeniu Kozak swoją decyzję tłumaczy niegotowością spektaklu do wystawienia go przed publicznością, zaznaczając, że „odwołanie spektaklu nie jest próbą jego interpretacji”, [www.cialo-umysl.pl/pl/aktualnosci/informacja](http://www.cialo-umysl.pl/pl/aktualnosci/informacja) [dostęp: 6 II 2019].

<sup>4</sup> Ten podział dobrze obrazuje polemika między recenzentami „Gazety Wyborczej” – Martą Odziomek i Witoldem Mrozkiem (zob. Odziomek, 2017 i Mrozek, 2017).

<sup>5</sup> W strukturze spektaklu, w zależności od miejsca, nie tylko zmieniają się adresaci toastów, ale także, mniej lub bardziej subtelne, aluzje i nawiązania do twórczości/działalności przywoływanych postaci. W wersji „kantorowskiej” reżyser *Umarłej klasy* pojawia się między innymi na fragmentach archiwalnych filmów wyświetlanych na ekranie, a ważną referencją dla scenicznych działań Wach – performującej postać artystki-konsumentki – stają się przywoływane wprost fragmenty jego pism, dotyczących między innymi metafizyki w sztuce. Ponadto, polska wersja przedstawienia „dopasowuje się” także do kontekstów lokalnych – w Krakowie w jego przebieg wpisano, na przykład, komentarze do budynku Cricoteki, których nie było już na pokazie białostockim. W związku z powyższym uzasadnione wydaje mi się czytanie *100 toastów* w nawiązaniu do twórczości Kantora, która zostaje wpleciona w dramaturgię przedstawienia inaczej niż tylko instrumentalnie.

<sup>6</sup> Wprowadzając uczestniczki i uczestników do tematyki performansu, Sprinkle tłumaczy, dlaczego zdecydowała się upublicznić wewnątrz swojej pochwy. Mówi między innymi: „Chcę wam pokazać, że nie ma tam zębów”, dodając potem, że odsłanianie tego, co intymne, może być rozumiane jako kolejny krok do pełnej emancypacji kobiet i ich ciał.

#### Bibliografia:

Adorno, Theodor, *Minima moralia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

Bachtin, Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. A. Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

Tenże, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

Bataille, George, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Aletheia, Warszawa 2008.

Baroncini, Rossano, *Spojrzenie pornograficzne*, tłum. E. Ranocchi, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, <http://autoportret.pl/artykuly/spojrzanie-pornograficzne/> [dostęp: 7 II 2019].

Baudrillard, Jean, *Słowa klucze*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008.

Berger, John, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1997.

Carr-Gomm, Philip, *Historia nagości*, tłum. A. Wyszogrodzka-Gaik, Bellona, Warszawa 2010.

Eliade, Mircea, *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*, przeł. A. Grzybek, KR, Warszawa 1997.

Foucault, Michel, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1999.

Tenże, *Techniki siebie*, [w:] *Filozofia. Historia. Polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, i L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Wrocław 2000.

Hakim, Catherine, *Erotic Capital: the Power of Attraction in the Boardroom and the Bedroom*, Basic Books, Nowy Jork 2011.

Heers, Jacques, *Święta głupców i karnawały*, przeł. G. Majcher, Marabut, Warszawa 1995.

Kantor, Tadeusz, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, Ossolineum, Cricoteka, Wrocław 2005.

Kapsalis, Terry, *Public Privates: Performing Gynaecology from Both Ends of the Speculum*, Duke University Press Books 1997.

Kopaliński, Władysław, *Perwersja*, hasło [w:] *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1991.

Kowalewski, Maciej, *Karnawalizacja protestu*, „Stan Rzeczy” 2014 nr 2.

Lacan, Jacques, *Imiona-Ojca*, przeł. R. Carrabino, T. Gajda, J. Kotara, B. Kowalów i A. Kurek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.

Markowski, Michał Paweł, *Mieszczanństwo kontratakuje*, „Tygodnik Powszechny”, 10 VI 2013.

McNair, Brian, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażenia*, tłum. E. Klekot, Muza, Warszawa 2004.

Mrozek, Witold, *To „porno” to sztuka. W dodatku ważna*, „Gazeta Wyborcza – Katowice online”, 10 IV 2017.

Nijakowski, Lech, *Pornografia. Historia, znaczenia, gatunki*, Iskry, Warszawa 2010.

Odziomek Marta, *Gejowskie porno w teatrze. Gdzie tu taniec, gdzie sztuka?*, „Gazeta Wyborcza – Katowice”, 4 IV 2017.

Polak, Marcin, *Pragnienie, którego nie gasi woda*, <http://nowaorgiamysl.pl/index.php/2016/04/23/pragnienie-ktorego-nie-gasi-woda/> [dostęp: 6 II 2019].

Sikora, Michał, *Oblicza transgresji w myśli Georges'a Bataille'a*, „Pisma Humanistyczne” 2013 nr 11.

Skrzypczak, Magdalena, *Wielka (nie)Obecna utkana z cierpienia i chichotu – tajemnicza postać wędrowna w teatrze i pismach Tadeusza Kantora*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2013 nr 3.

Soszyński, Paweł, *Brutaz solo*, „Dwutygodnik” 2015 nr 173, [www.dwutygodnik.com/artykul/6270-brutaz-solo.html](http://www.dwutygodnik.com/artykul/6270-brutaz-solo.html) [dostęp: 6 II 2019].

Stangret, Paweł, *Awangardowa rehabilitacja cyrku*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, red. G. Kondrasiuk, Lublin 2017.

Struzik, Anna, *Trickster – definicje, stan badań, rekonesans*, „Roczniki Humanistyczne” 2014 nr 4.

Sznajderman, Monika, *Błazen. Maski i metafory*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

JUSTYNA WOTA

## CECILIA BARTOLI JAKO PERFORMERKA

Justyna Wota (justynawota@interia.pl) – absolwentka teatrologii UJ.  
Numer ORCID: 0000-0001-8265-5593.

### Abstract: Justyna Wota, "Cecilia Bartoli as Performer"

The author analyses the recordings of performances by Cecilia Bartoli, an Italian mezzo-soprano, a popular opera diva, focusing on the impact of her facial expressions, gestures, and voice on listeners. She tries to determine the most important methods used by the singer in creating a specific relationship with viewers and shows the influence of her actions on the audience's reactions. The author recalls specific behaviours of fans, secured by means of amateur recordings, to characterize the more or less extreme symptoms exhibited by the obsessive cult-following of the diva. She draws attention to the category of excess, into which transgressions committed by opera singers are included, as an adequate frame for apprehending the excesses of fans.

Key words: Bartoli, divas, fans, excess.

W 1985 roku Cecilia Bartoli zadebiutowała w *Fantastico* – włoskim programie telewizyjnym dla młodych talentów. W jednym z odcinków wykonała wraz ze swoją mentorką, sławną sopranistką Katią Ricciarelli, *Barcarolę* z *Opowieści Hoffmanna* Jacques'a Offenbacha<sup>1</sup>. Na nagraniu widać, jak Bartoli nerwowo gładzi suknię, stara się delikatnie kołysać w rytm muzyki, ale ostatecznie sprawia wrażenie, jakby „była przymarznięta do ziemi” (Chernin, Stendhal, 1997, s. 143). Szczególną uwagę przyciąga jej spojrzenie. Jak zauważyła Renate Stendhal, jedna z autorek książki *The Passion of Song*, pierwszej biografii włoskiej mezzosopranistki: „Jej oczy szukają kamery [...]. Natchnione spojrzenie Ricciarelli w wyimaginowany horyzont kontrastuje z wpatrzoną w kąt Cecilią” (1997, s. 148). Śpiewaczka uparcie koncentruje się wyłącznie na jednym z rejestrujących ją obiektywów. Jej zachowanie może zostać odczytane jako przejaw braku doświadczenia w pracy z kamerą, ale równie dobrze jako symptom uporczywej chęci nawiązania kontaktu z widzami. „Bartoli imponuje odbiorcy żarliwym pragnieniem komunikacji” – stwierdziła Kim Chernin, współautorka biografii śpiewaczki, która, opisując styl wykonawczy diwy, stara się scharakteryzować wyjątkowy, jej zdaniem, sposób tworzenia przez Bartoli relacji ze słuchaczem (tamże, s. 79). Chernin przeciwstawia jej sposób na zdobycie uwagi odbiorcy metodom wykorzystywanym przez innych śpiewaków operowych. Niesprawiedliwie przypisuje im taktykę polegającą wyłącznie na manifestowaniu siły głosu, zarzuca nadmierne epatowanie maestrią i talentem, a także oskarża o dystansowanie się od codzienności – świata słuchacza. W przywołanej rejestracji *Barcaroli* Bartoli demaskuje usytuowanie nagrywającego ją obiektywu. Jej nieporadne gesty i wpatrzony w kamerę

wzrok, które kontrastują z posagową postawą Ricciarelli i jej „natchnionym spojrzeniem”, demontują telewizyjną fikcję. Młoda śpiewaczka za pomocą swojej specyficznej ekspresji, świadomie bądź nie, kwestionuje przyjętą formę prezentacji. Zachowanie Bartoli zaburza styl narracji obrany przez realizatorów programu i kontrastuje z ekspresją Ricciarelli, która świetnie współdziała z obiektywem. Poprzez tę różnicę widoczna jest odmienność strategii nawiązywania relacji z odbiorcą. Ricciarelli tworzy dla niego perfekcyjne widowisko, Bartoli poszukuje bezpośredniego kontaktu. Chęć nawiązania relacji z publicznością, towarzysząca śpiewaczce już od pierwszego występu, wpłynęła na ukształtowanie jej specyficznego stylu wykonawczego.

Menedżerowie Bartoli już na początku jej kariery zauważyli, że dzięki wyjątkowej sile wyrazu artystka świetnie prezentuje się w recitalach (Hoelterhoff, s. 36). Włoska mezzosopranistka często nazywana jest „śpiewaczką, która prawie nigdy nie śpiewa w operach” – ta opinia utrwaliła się szczególnie wśród amerykańskiej publiczności (Chernin, Stendhal, 1997, s. 141). Na rejestracjach solowych występów Bartoli można zauważyć, w jaki sposób śpiewaczka komunikuje się z widownią za pomocą mimiki, gestykulacji i modulacji głosu. Jak podkreślają William Thompson i Lena Quinto, odwołując się do wcześniejszych badań nad gestami artystów i ich wpływem na publiczność: „Wykonawcy często wykorzystują wyraz twarzy i ruchy ciała, aby wzmocnić lub uzupełnić przekazy emocjonalne zawarte w muzyce. [...] Ich wizualne imitowanie za pomocą ciała może potęgować poczucie emocjonalnego związku między muzykiem a widzami” (Thompson, Quinto, 2011, s. 362). W artykule, do którego odnoszą się badacze, autorzy wyróżniają wiele poziomów oddziaływania gestów artysty na publiczność podczas performansu. Wskazują także na istotną rolę ekspresji twarzy i ruchów dłoni jako czynników uruchamiających w słuchaczach poczucie, że nie jest on „podglądaczem”, a uczestnikiem interakcji, do jakiej dochodzi w trakcie występu (Graham, Russo, Thompson, 2005, s. 204). Ciało śpiewaka operowego pełni zatem ważną funkcję w budowaniu personalnej relacji z widzami. Chernin, która opisała twórczość Bartoli nie kryjąc, że jest oddaną zwolenniczką diwy, zaobserwowała:



„Większość ludzi, kiedy po raz pierwszy słyszą Bartoli, czuje, że ona śpiewa bezpośrednio do nich, jak gdyby sala została opuszczona przez innych odbiorców [...]. Podczas kolejnych występów zdajesz sobie sprawę, że prawie każdy z publiczności czuje to samo [...], jakby śpiewaczka zamieniła grupę nieznaną się osób we wspólnotę słuchaczy, a każdy łączy się z pozostałymi w żarliwej wierze, że ona śpiewa tylko dla niego” (1997, s. 78). Na podstawie przywołanych wcześniej badań można przypuszczać, że opisane przez Chernin wrażenie osobistego kontaktu z artystką wynika, między innymi, z obserwacji wysyłanych przez jej ciało komunikatów. Inny wielbiciel talentu włoskiej diwy, Clemens Risi, zwraca uwagę na wizualny aspekt występów śpiewaczki, który silnie oddziałuje na odbiorców jej twórczości. Autor

recitalu *A Portrait*, zarejestrowanego w Londynie w 1991 roku<sup>2</sup>. Bartoli kończy przejmującą interpretację nagłym wyciśnięciem, jakby głos ugrzązł jej w gardle. Pozostawia przez chwilę otwarte usta w niemym krzyku. Ciszę po występie przerywają żywiołowe reakcje publiczności. Podobny zabieg można dostrzec podczas recitalu *Viva Vivaldi*, który odbył się w Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu w 2000 roku, gdy śpiewaczka wykonuje fragment z opery *Farnace*, kantylenny utworu *Gelido in ogni vena* (Krew krzepnie mi w żyłach)<sup>3</sup>. Już od pierwszych dźwięków Bartoli unosi brwi i marszczy czoło, nerwowo przełyka ślinę, jej usta delikatnie drżą, jakby chciała coś powiedzieć. Mimika potęguje napięcie rodzące się w oczekiwaniu na rozpoczęcie arii. Kiedy śpiewaczka zamyka ostatnią frazę utworu, unosi głowę i wpatruje się



artykułu *The Diva's Fans: Opera and bodily participation* pisze: „Podczas jej występów na żywo jednym z najbardziej ekscytujących momentów jest ten, gdy jej głos, a przede wszystkim karkołomne koloratury, dają wrażenie eksplorowania każdego fragmentu jej ciała, jakby dźwięki wywoływały wibrację całego organizmu” (Risi, 2011, s. 51). Risi twierdzi, że nawet nagrany głos Bartoli „jest w stanie wywołać obraz jej ciała i ruchów” w pamięci słuchacza, ze względu na silny wpływ fizyczności śpiewaczki na odbiór jej występów (tamże, s. 52). Wyraz twarzy i ruchy ciała są w przypadku Bartoli niezwykle istotne w sposobie uzewnętrzniania emocji. Odbiorca może obserwować mimikę śpiewaczki jeszcze przed pierwszą frazą arii, gdy wsłuchuje się ona w akompaniament, a także po zakończeniu partii. Według Thompsona, celem takich działań przed śpiewem jest przygotowanie słuchacza na przekaz emocji, ułatwienie mu rozpoznawania i interpretowania przekazywanych przez wykonawcę uczuć oraz wzmocnienie ich oddziaływania (Thompson, 2011, s. 362). Natomiast ekspresja twarzy po występie ma intensyfikować rozbudzone w odbiorcy emocje oraz sprawić, że będzie on postrzegał prezentację wokalną jako stabilną, konsekwentną transmisję przeżyć wewnętrznych. Bartoli, intencjonalnie bądź intuicyjnie, często wykorzystuje mimikę przed rozpoczęciem partii i tuż po jej zakończeniu, aby wzmocnić reakcje publiczności. Przykładem posłuży wykonanie *Sposa son disprezzata* Antonia Vivaldiego podczas

w jeden punkt. Celowo przyspiesza tempo oddechu, delikatnie rozchyła usta. W jej oczach pojawiają się łzy, wygląda, jakby zaraz miała zemdleć na scenie. Interpretacja budzi energiczny odzew publiczności, o czym świadczą utrwalone na rejestracji, najdłuższe owacje. Jednak Bartoli nie zmienia wyrazu twarzy po występie, wydaje się niezwykle poruszona. Jej wykonanie prowokuje do zastanowienia nad afektywnym stanem wykonawcy podczas występu. Źródłem poruszenia artysty mogą być zupełnie inne emocje niż te, które wywołuje on za pomocą głosu tak, by stały się rozpoznawalne dla słuchacza (Coutinho, Scherer, Dibben, 2014).

Recitale Bartoli odbywają się zazwyczaj w kameralnych salach koncertowych. Z jednej strony, wynika to z siły jej wokalu – śpiewaczka dysponuje tak zwanym małym głosem, który świetnie brzmi na nagraniach, jednak jest zbyt słaby, aby był słyszalny w większych przestrzeniach (Hoelterhoff, 1998, s. 21). Z drugiej strony, małe sale mają lepsze warunki akustyczne i pozwalają na łatwiejsze nawiązanie kontaktu z publicznością. Szczególnie istotne jest to w przypadku śpiewu operowego, ponieważ słuchacze mogą fizycznie odczuć częstotliwość dźwięku. *Vibrato*, często używane przez artystów operowych, jak dowodzą autorzy *Singing and Emotion*, potęguje wzbudzone w odbiorcach emocje (Coutinho, Scherer, Dibben, 2014). Paul Robinson pisze: „Dźwięk śpiewu operowego, który miłośnicy opery uważają za niewytłumaczalnie urzekający, to fala fizycznej wibracji. Twoje ciało po prostu

drży” (cyt. za: Chernin, Stendhal, 1997, s. 21). Atutem kamealnych sal koncertowych jest zatem intensywne, fizyczne oddziaływanie na słuchacza przez śpiewaka. Pozwalają one także na dokładne wyeksponowanie zabiegów wokalnych, wzmocnienie czytelności gestów, nawiązywanie kontaktu wzrokowego z widzami. Z takich warunków chętnie korzysta Bartoli. Wyraźnie widoczne jest to podczas recitalu *A Portrait*. Śpiewaczka patrzy poszczególnym widzom w oczy, podczas wykonywania utworu *Canzonetta spagnuola* Gioacchina Rossiniego uśmiecha się do obecnego na sali słuchacza, potakuje głową, gdy spogląda na kolejnego odbiorcę. Jej działania uzupełniają sposób interpretowania kompozycji, a jednocześnie mają na celu nawiązanie i utrzymanie bezpośredniego kontaktu z widzem. Bartoli chętnie prezentuje uwielbiane przez publiczność, charakterystyczne dla siebie gesty, które wykonuje podczas śpiewania arii z oper komicznych. Szeroko otwiera oczy, kołysze się lub lekko podskakuje w rytm muzyki, potrząsa głową do akompaniamentu, zaznacza dłońmi artykulację *staccato* lub ciągły pochód dźwięków. Podczas recitalu *Live In Italy*, zarejestrowanego w 1998 roku w Teatro Olimpico w Vicenzy, Bartoli uwydatnia rytm kompozycji, by tym silniej zaangażować słuchacza w proces odbioru jej prezentacji. Wytwarza proste efekty dźwiękowe – głośne tupanie i pstrykanie palcami w arii *Séguédille* z opery *Carmen* Georges’a Bizeta. Jej ruch sceniczny przypomina hiszpański taniec, taki jak ludowa *seguidilla*. Śpiewając *Bohero* z *Zaïde* Hectora Berlioza, Bartoli gra na kastanietach. Według Thompsona i Quinto, zabiegi te mają na celu synchronizację z odbiorcą: „Niejawne formy synchronizacji obejmują zwracanie uwagi [odbiorców] na dynamiczne właściwości muzyki (rytmy, akcenty melodyczne)...” (Thompson, Quinto, 2011, s. 362). Badacze zauważają też wpływ fizycznych działań artysty, takich jak: taniec, klaskanie, stukanie czy potakiwanie głową, na wywołanie u słuchacza sprzężenia zwrotnego. Definiowana przez nich synchronizacja nie musi wywoływać u odbiorców identycznych, fizycznych działań w odpowiedzi, ale zachodzi na poziomie emocjonalnym, zwłaszcza gdy gesty wykonawcy odzwierciedlają nastrój kompozycji (zob.: tamże, s. 367-368). Autorzy artykułu *Music and Emotion: Psychological Considerations* takie zabiegi nazywają „procesem emocjonalnego zarażania” widza. Według nich, indukowanie odpowiednich uczuć u odbiorcy jest możliwe wyłącznie dzięki odpowiedzi na jego oczekiwania. Zatem perfekcyjna integracja mimiki, gestów i głosu Bartoli ze stylem kompozycji pozwala jej manipulować uczuciami słuchacza. Według Thompsona i Quinto, dostosowanie środków wyrazu do kompozycji wzbudza pozytywne emocje widza, podczas gdy niespełnienie oczekiwań wpływa pejoratywnie na jego wrażenia (zob.: tamże, s. 368). Entuzjazm odbiorcy może wykroczyć poza ramy performansu. Chernin pisze o Bartoli: „Poza sceną chce ona kontynuować dialog, który odbywa się pomiędzy nią i publicznością w trakcie koncertów” (Chernin, Stendhal, 1997, s. 84). Podczas owacji śpiewaczka stara się wpłynąć na podtrzymanie poziomu satysfakcji widzów. Charakterystycznym momentem jej solowych występów jest

oklaskiwanie przez nią publiczności po koncercie i „unoszenie rąk nad głowę w stylu Rocky’ego Balboi” (tamże, s. 79). Podczas braw Bartoli patrzy na publiczność, potakuje głową, dziękując słowem „grazie” i przykładą otwartą dłoń lub pięść do serca. Na zakończenie recitalu *Viva Vivaldi* macha do słuchaczy, przesyła całusy, a także obejmuje się za ramiona i kołysze na boki, dając do zrozumienia widzom, że ich przytula. Serdeczne gesty artystki, będące wyrazem wdzięczności, pozwalają utrzymać ekstatyczne reakcje widzów. Czułe pożegnanie z publicznością jest ostatnią chwilą jej performansów, pozostawia odbiorców w pozytywnych nastrojach po zakończonym koncercie.

Określenie „diwa” przywołuje stereotypowy, funkcjonujący w świadomości widzów wizerunek wykonawczyni muzyki klasycznej. W uproszczonym wyobrażeniu o diwie dominują jej negatywne cechy: wybuchowy temperament, próżność, brak rozsądku, zamiłowanie do luksusu, zabieganie za wszelką cenę o względy publiczności i sławę. Uprzedzenia te były kreowane i utrwalane głównie przez autorów dzieł literackich – w powieściach i opowiadaniach, powielano je też w biografiach popularnych śpiewaczek oraz w narracjach filmowych. Wyimaginowany obraz diwy, wkomponowany w fikcyjne fabuły, zdeterminował sposób postrzegania osobowości autentycznych artystek operowych. Diwa w stereotypowym wyobrażeniu pojmowana jest w kategorii nadmiaru. Dotyczy to, między innymi, wyimaginowanych, pejoratywnych cech osobowości śpiewaczki (por.: Leonardi, Pope, 1996, s. 1-2). Jednak diwa, zarówno jako fikcyjna bohaterka, jak i realna śpiewaczka, kojarzona jest przede wszystkim z momentami ekscesu, których widz może doświadczyć w trakcie koncertu lub odtwarzając nagranie. Steven Blier pisze: „nikt z nas nigdy nie straci potrzeby doświadczenia tak katartycznej chwili w operze stworzonej przez nadludzki śpiew. [...] Esencja opery tkwi w uczuciu obezwładnienia silnym dźwiękiem” (tamże, s. 3). W przypadku diwy, do charakterystycznych momentów ekscesu należy wykonywanie popisowych, wyczynowych fragmentów partii. Blier dodaje: „Wyobraź sobie, że jesteś na obiedzie z grupą miłośników opery. Gdy właśnie odtwarzana jest jakaś aria, a muzyka właśnie zmierza do punktu kulminacyjnego, ludzie obecni przy stole cicho odkładają widelce, aby skoncentrować się na najwyższej nucie wydobywanej przez śpiewaka. [...] Tym, co początkowo intryguje każdego operomana, jest jakiś nadludzki wyczyn głosu – «jak oni to robią»” (tamże, s. 3). Konsekwencjami transgresji, dokonywanych przez śpiewaków operowych w trakcie performansów, są specyficzne zachowania fanów. Nadmiar dźwięku i emocji wytwarzanych przez diwę rezonuje z jej odbiorcami, którzy, odpowiadając na jej przekroczenie, sami wytwarzają ekscesywne zachowania zarówno w trakcie koncertów, jak i poza sceną.

Według Wayne’a Koestenbauma, wielkiego miłośnika diw operowych, autora książki *The Queen’s Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, już samo słuchanie muzyki operowej powinno być „uważane za dziwne” i pojmowane w kategorii nadmiaru (Koestenbaum, 1993, s. 81).

Podkreśla on istotną rolę nagrań śpiewaczek, od których zazwyczaj rozpoczyna się fascynacja operą: „diwa pojawia się przed swoimi wiernymi fanami najpierw w nagraniach, wprowadza ich w stan ekstazy, który mogą zweryfikować później, podczas występu na żywo” (tamże, s. 49). Koestenbaum twierdzi, że zachwyt głosem artystek operowych, zainicjowany przez wysłuchanie zarejestrowanego dźwięku, budzi w fanach „pragnienie kradzieży”, chęć samodzielnego nagrania głosu i „zabrania go ze sobą” do prywatnej przestrzeni domu: „Posiadanie nagrania głosu diwy to posiadanie części jej samej” (tamże, s. 51). Na stronach internetowych można odnaleźć wiele amatorskich filmików zamieszczonych przez fanów Bartoli. Są one zazwyczaj rejestracjami fragmentów jej występu lub niezwykle entuzjastycznych owacji po koncercie. Wspólną cechą nieprofesjonalnych nagrań jest drżenie obiektywu spowodowane najprawdopodobniej silnymi przeżyciami muzycznymi, których słuchacz doświadczył w trakcie recitalu. Trzęsące się ręce z pewnością nie są objawem stresu, wynikającego z nielegalnego rejestrowania koncertu, ponieważ filmiki zostały wykonane podczas bisów. Świadczą o tym widoczne na nagraniach bukiety, które śpiewaczka dostała po ukończonym występie. Miłośnicy Bartoli chętnie rejestrują jej interpretacje popisowych arii. Należy do nich kompozycja Agostina Steffanigo *A facile vittoria*, którą diwa zaśpiewała podczas recitalu w Moskwie w 2010 roku. Filmik zarejestrowany przez fana rozpoczyna się jeszcze przed zapowiedzią utworu, więc można wywnioskować, że nie zamierzał on rejestrować konkretnego wykonania, ale ekspresję śpiewaczki, sposób interpretowania przez nią arii operowych<sup>4</sup>. Najbardziej atrakcyjnym dla słuchaczy fragmentem *A facile vittoria* jest część dialogu między głosem a trąbką. Instrumentalista gra częściowo improwizowane frazy, które ma powtórzyć śpiewaczka. Bezбłędne wykonanie niezwykle trudnej sekwencji muzycznej przez Bartoli wywiera ogromne wrażenie na publiczności, potwierdzone oklaskami na długo przed zakończeniem utworu. Fan nagrywający filmik także nie powstrzymuje entuzjazmu – skanduje, krzyczy „Bravo!”, nie zwracając uwagi na rejestrujący obiektyw, energicznie klaszcze, czym wprawia obraz w gwałtowne drżenie. Blier pisze: „Dla [...] miłośnika opery [...] tryumf głosu nad orkiestrą jest najbardziej fascynującym doświadczeniem w trakcie koncertu” (Blier, 1999, s. 7). Inne wykonanie *A facile vittoria* nagrał jeden ze słuchaczy recitalu w Berlinie w 2012 roku<sup>5</sup>. Bartoli, utrzymując jeden dźwięk przez długi czas, już w trakcie utworu otrzymuje krótkie owacje. Gdy następuje konfrontacja z instrumentalistą, autor nagrania nie powstrzymuje śmiechu, wywołanego humorystyczną atmosferą, jaką diwa stworzyła przez „rywalizację” z trębaczem dzięki odpowiedniej mimice i gestom. Na filmiku doskonale widać, jak reszta publiczności szybko i żywiołowo reaguje na muzyczne żarty. Błyskawiczny odzew widowni wzbudza, między innymi, drobna nieczystość tonu, której trębacz dopuścił się w swojej improwizacji. Jednak najbardziej gwałtowną reakcją publiczności można usłyszeć, gdy instrumentalista nakłada tłumik i dzięki niemu wydobywa zniekształconą barwę dźwięku.

Bartoli początkowo odmawia powtórzenia sekwencji, jednak po chwili próbuje ją odtworzyć i przykłada rękę do ust, by, jak trębacz, zdeformować dźwięk. Obezwładniony przez wybuch śmiechu autor filmiku przez chwilę przestaje panować nad obiektywem. Na końcu nagrania słychać nadmiernie entuzjastyczny odzew publiczności, będący nie tylko efektem obcowania z nadzwyczajnymi umiejętnościami wokalnymi Bartoli, ale przede wszystkim konsekwencją relacji, jaką wytworzyła się między artystką, orkiestrą i publicznością. Dzięki niej widzowie tak bezpośrednio wyrażają swoje odczucia, a autor filmiku wielokrotnie zapomina o obiektywie i koryguje co chwila jego ustawienie. Na przykładzie tego amatorskiego nagrania widać, jak istotna jest relacja z artystką podczas koncertu na żywo oraz jak intensywnie śpiewaczka oddziałuje na odbiorców.

Oprócz utworu *A facile vittoria*, Bartoli podczas bisów często prezentuje kompozycję *Son qual nave* Riccarda Broschiego. Na początku arii śpiewaczka wykonuje *messa di voce*, czyli kilkakrotnie płynnie nasila i redukuje głośność jednego dźwięku, który utrzymuje na jednym oddechu przez długi czas. Fan rejestrujący występ już przy wejściu Bartoli głośno skanduje, ucisza siedzących obok widzów<sup>6</sup>. Kiedy Bartoli kończy kolejną, długą i wymagającą niebywałych umiejętności frazę, słychać, że fan powoli bierze jeden głęboki oddech, co można odebrać jako wyraz ulgi i rozluźnienia po emocjonującym fragmencie. Wyraźnie ekscesywna reakcja autora filmiku pojawia się po skończonej kompozycji, gdy Bartoli, zbiegając nagle ze sceny za kulisy, rozrzuca czerwone pióra doczepione do jej kostiumu. Żart diwy absorbuje uwagę fana, który zapomina o trwającej rejestracji i nie podąża obiektywem kamery za śpiewaczką. Jednocześnie daje on wyraz swoim emocjom – entuzjastycznie krzyczy. Na kolejnym filmiku śpiewaczka, wykonując również *Son qual nave*, przedłuża o kilka sekund trwanie *messa di voce*, czym budzi jeszcze większe emocje u widzów<sup>7</sup>. Po popisowym fragmencie wokalnym Bartoli słuchacze przerywają arię oklaskami. Podobnie reaguje publiczność na innej amatorskiej rejestracji tego samego utworu<sup>8</sup>. Po *messa di voce* zgromadzeni w sali koncertowej widzowie żywiołowo odpowiadają na wyczynową partię Bartoli, nagradzają artystkę brawami. Jedna z osób pozwala sobie nawet głośno wykrzyknąć kilka słów w kierunku śpiewaczki, na co artystka i reszta odbiorców reaguje śmiechem. Odpowiedź autora filmiku na muzyczny dowcip Bartoli jest podobny. Obiektyw drży w rękach rozbawionego widza. W opisie zamieszczonego przez niego filmu można przeczytać: „Kocham Cecilię Bartoli, kiedy tylko słyszę jej głos, jestem szczęśliwy”. Co istotne, śpiewaczka dostrzegła podczas koncertu rejestrujący ją obiektyw. Zwraca się w jego kierunku trzykrotnie (kolejno w 00’11, 01’43, 03’05), jakby nagrywający fan patrzył w ekran aparatu, a artystka w ten sposób chciała nawiązać z nim kontakt wzrokowy. To jeszcze jeden dowód na to, jak ważne dla Bartoli jest nawiązywanie relacji z widzem podczas recitali na żywo.

Na jednej z amatorskich rejestracji Bartoli wykonuje pieśń *O sole mio*, która nie należy do najczęściej wykonywanych

przez nią utworów<sup>9</sup>. Gdy tylko publiczność rozpoznaje kompozycję, słyszalne są entuzjastyczne reakcje. W pewnym momencie interpretacja Bartoli prowokuje autora nagrania do zanucenia dwóch słów z tekstu pieśni, co ostatecznie sły-chać jako melodyjny szepc (01'55-01'56). Fan szybko urywa powtarzaną za artystką frazę, jakby przypominał sobie o mikrofonie kamery, która wyłapie jego reakcję. Świadomość nagrywania zmusza go do powściągliwości, ograniczenia emocji na rzecz jakości rejestracji – śladzie po doświadczeniach z koncertu. Aczkolwiek istnieją również filmiki, które świadczą o tym, że ich autorzy chwilami zapominali o obiektywie telefonu czy aparatu<sup>10</sup>. Na początku jednego z nich fan rejestruje Bartoli i orkiestrę, przygotowujących się do wykonania kolejnego utworu. Gdy tylko śpiewaczka rozpoczyna swoją partię, obiektyw przestaje być istotny. Przez pierwszą minutę filmiku ustawiony wcześniej obraz powoli „zjeżdża” na sufit sali, w której odbywał się recital. Autor nagle „przypomina” sobie o nagraniu, koryguje położenie obiektywu i przybliża twarz artystki. Przesadne użycie zoomu jest charakterystyczne dla amatorskich rejestracji. Do jednej z nich należy nagranie siedzącego w pierwszym rzędzie odbiorcy, wykonującego zapis w zaskakującym, maksymalnym przybliżeniu<sup>11</sup>. Uwagę oglądającego filmik widza może zająć nie tyle niezwykle intensywna mimika Bartoli, ile przede wszystkim aspekty występu, które są niewidoczne lub tuszowane na profesjonalnych, wyczyszczonych rejestracjach. Obiektyw niemal zagląda do gardła artystki i do jej nadmiernie rozszerzonych nozdrzy. Zaangażowanie emocjonalne Bartoli w interpretację sprawia, że pod koniec utworu śpiewaczka nie może zapanować nad nadmiarem śliny. Jednak autor filmiku rezygnuje z przesadnego zbliżenia dopiero, gdy słyszy ostatnią wyśpiewaną frazę. Obiektyw narusza granicę między ciałem diwy a wzrokiem fana, przełamuje niedostępny wizerunek „boskiej Bartoli”. Koestenbaum pisze: „Kocham głos, ale nie powinienem zwracać uwagi na ciało, które go wytwarza, ciało o wątpliwych, niestałych granicach, ciało, które jest w stanie mnie pochłonać w trakcie wokalne osmozy, ciało z otwartymi ustami wydzielającymi ślinę, ustami, które mogą mnie połknąć [...], ustami, o których marzę, aby były moje [...]” (Koestenbaum, 1993, s. 102). Nagranie eksponuje podświadomą, obsesyjną fascynację ciałem śpiewaczki. Jak twierdzi Koestenbaum, nagranie jest dla fana fetyszem, pozwala na odseparowanie głosu od diwy i przeniknięcie ciała jej wielbiciela wytwarzanymi przez nią wibracjami (zob.: tamże, s. 101). Chęć połączenia fana z diwą, identyfikacji z nią, ujawnia się właśnie we wspomnianym filmiku. Ekstremalne zbliżenie na twarz Bartoli może świadczyć o pragnieniu zarejestrowania jej wizerunku na kształt lustrzanego odbicia. Odtwarzający filmik autor, patrząc w ekran-zwierciadło, przejawia chęć utożsamienia się z Bartoli. Takie wrażenie odnoszą też oglądający to nagranie.

Pragnienie nawiązania cielesnego kontaktu odbiorców ze śpiewaczką doskonale przedstawia kolejny amatorski filmik<sup>12</sup>. Autor nagrania precyzyjnie uchwycił reakcję publiczności podczas bisów, dzięki dogodnej perspektywie

rejestracji, wykonanej z balkonu sali koncertowej. Po pierwszym utworze dwie osoby z widowni zrywają się z miejsc i podbiegają do Bartoli. Śpiewaczka odwzajemnia serdeczny gest fanów, którzy wyciągają w jej kierunku dłonie, i przez krótką chwilę trzyma za ręce wdzięcznych widzów. Tuż po drugim utworze odzew widowni jest już bardziej śmiały. Pięć osób bardzo szybko podbiega do krawędzi sceny, błyskawicznie dołącza do nich jeszcze kilku widzów. Jednak, gdy zaczyna się kolejny utwór, ta spora grupka fanów nie wraca na swoje miejsca, ale siada na podłodze. Pod koniec bisów pod sceną zgromadzony jest już pokaźny tłum. Dwie osoby nagle wdzierają się na scenę, by prosić Bartoli o autografy. Na kolejnym z filmików diwa również zostaje zaskoczona obecnością fanów, którzy niezauważalnie weszli na scenę podczas owacji<sup>13</sup>. Moment bisów stwarza chęć zmanifestowania bliskości, nawiązania z artystką choćby krótkiego kontaktu. To pragnienie publiczności zauważył Koestenbaum: „Klasczesz, aż bołą cię dłonie, aby diwa usłyszała wyraz twojego uznania i wychwyciła go spośród okrzyków innych fanów. Krzyczysz «brava» i masz nadzieję, że to właśnie słowo, odróżniające się od tradycyjnego «bravo», trafi prosto do diwy, jakby ona czekała na twój słodki okrzyk jak na żaden inny...” (1993, s. 39). Na amatorskich filmikach widać, jak podczas bisów stopniowo uwalniają się emocje publiczności i jak nadmiernie entuzjastyczne są reakcje fanów, którzy czują potrzebę zbliżenia się do śpiewaczki.

Clemens Risi, który zauważył istotną zależność między gestami Bartoli a reakcjami słuchaczy, wspomina o filmikach miłośnika diwy, Chrisa Jonesa, który, umyślnie bądź przypadkowo, zwraca uwagę na ważne zjawisko – chęć wcielenia się przez słuchacza w śpiewaczkę, próbę przejęcia jej roli. Jones rejestruje własne zachowanie podczas słuchania arii Vivaldiego w wykonaniu Bartoli<sup>14</sup>. Perfekcyjnie markuje ruchem ust słowa wykonywanej przez diwę kompozycji. Widać, że zna na pamięć nie tylko tekst utworu, ale i zapowiedź śpiewaczki, jej mimikę i ruchy ciała. Choć naśladowane gesty są przerysowane, dzięki czemu autor nadaje filmikowi parodystyczny charakter, to jego zachowanie odzwierciedla pragnienie chwilowego postawienia się na miejscu Bartoli. Podczas szybkiego pochodu dźwięków Jones rytmicznie potrząsa ramionami, co może świadczyć o chęci doświadczenia podobnych wibracji, jakie podczas śpiewania odczuwa diwa. Na oryginalnej rejestracji arii Bartoli zauważalnie unosi ramiona, wydobywając wysoki dźwięk. Fan powtarza jej gest w karykaturalny sposób, aczkolwiek nie naśmiewa się z jej ekspresji, ale raczej próbuje się nauczyć czy zrozumieć poprzez zaangażowanie własnego ciała. Wpatrzony w ekran Jones kilka razy zwraca się w kierunku rejestrującego go obiektywu, dając do zrozumienia, że występuje w roli Bartoli. Gdy oglądana przez fana aria dobiega końca i słycać owacje, bohater filmiku dziękuje za żywiołowe reakcje, mówiąc w jej imieniu. Fan zamieścił podobne filmiki, na których ogląda *Armatae face et anguibas* Vivaldiego i *Canto Negro* Xaviera Montsalvatge’a w interpretacji Bartoli. Stara się naśladować mimikę Bartoli, wytrzeszcza



oczy, porusza głową i ramionami, spina mięśnie i zaciska dłoń w trakcie emocjonujących fragmentów. Parodiując zachowanie diwy, niekiedy sam wybucha śmiechem. Jednak wybór kompozycji, na które reaguje Jones, nie jest przypadkowy. We wszystkich tych utworach, wykonywanych przez Bartoli, istotną rolę odgrywa jej ciało. Nadmiar emocji, podkreślony w ruchach śpiewaczki na scenie, rezonuje z widownią, przekłada się na ekscesywne zachowania odbiorców, co widać zarówno na oryginalnym nagraniu w postaci rozentuzjasmowanych owacji i okrzyków, jak też u Jonesa, którego zachowanie jest formą przepracowania doświadczonego poprzez nagranie nadmiaru. Reakcja Jonesa może być postrzegana jako echo po występie diwy, która rozbudziła w fanie potrzebę wytworzenia własnego, ekscesywnego występu i powtórzenia przeżytej sytuacji odbioru.

Pomysł Chrisa Jonesa rozszerzył Kim Justin Kangmin, parodiując występy Bartoli pod pseudonimem Kimchilia Bartoli. Kangmin, śpiewak operowy, wykonał *Agitata da due venti* dwukrotnie, przebijając się za diwę<sup>15</sup>. Ubrany w czerwoną suknię, podobną do tej, w której często występuje śpiewaczka, w perukę i buty na obcasach, starał się odwzorować przed wszystkim wykonywane przez Bartoli gesty. Charakterystycznie pochyla tułów i rozkłada ręce jak śpiewaczka, na koloraturach zastyga w podobnych do niej pozach, wysuwa i chowa głowę na skomplikowanych sekwencjach dźwięków, potrząsa włosami, naśladuje barwę jej głosu. Najsilniejszy odzew widowni pojawia się właśnie wtedy, gdy Kangminowi udaje się trafnie odtworzyć jej ruchy czy mimikę. Dodawane przez niego gesty, które mają wzmocnić humorystyczny nastrój wykonania, są subtelne, śpiewak skupia się raczej na wiernym przedstawieniu specyficznych dla Bartoli działań scenicznych. Kangmin twierdzi, że do nagrania parodii diwy zachęciły go słowa nauczyciela śpiewu, który uważa, że ma on podobną do śpiewaczki osobowość<sup>16</sup>. Jednak nadrzędnym impulsem do wcielenia się we włoską mezzosopranistkę była fascynacja jej twórczością. Kangmin podkreśla, że śledzi działania Bartoli i słucha wszystkich kompozycji przez nią nagranych. Parodysta, występując w roli swojej idolki, wzbudza równie silne, jak ona, emocje. Udaje mu się też stworzyć podobną sytuację odbioru, o czym świadczą bezpośrednie i żywiołowe reakcje publiczności, podobne jak podczas koncertów Bartoli. Wcielenie się w diwę jest doskonałym przykładem nadmiernej adoracji artystki, potrzeby nawiązania z nią kontaktu lub utożsamienia się z nią. To pragnienie bliskości nigdy jednak nie zostaje w pełni zaspokojone.

Manifestowanie uwielbienia primadonny przez jej wiernych odbiorców, w mniej lub bardziej radykalny sposób, wydaje się nieodłączną częścią wizerunku włoskiej mezzosopranistki. Niewątpliwie zachowania fanów dążą do przekroczenia, zarówno fizycznego (zniesienie podziału na scenę i widownię podczas koncertów), jak i wewnętrznego (próby utożsamienia się ze śpiewaczką). Jak zauważa Koestenbaum, kult diwy wiąże się z jej bezwarunkowym uwielbieniem. Reakcje fanów Bartoli, ich komentarze i opisy doświadczeń są dowodem na hipnotyczne działanie głosu primadonny. Świadczą one

o sile relacji stworzonej przez diwę podczas recitali oraz jej imponującej zdolności zapanowania nad emocjami publiczności, przejścia kontroli nad odczuciami kilkuset osób zgromadzonych w sali koncertowej. ■

<sup>1</sup> C. Bartoli, K. Ricciarelli, *Barcarola*, <https://www.youtube.com/watch?v=2fKzE8EiA8k> [dostęp: 15 II 2018].

<sup>2</sup> C. Bartoli, *A Portrait*, Decca London 1995; fragment koncertu dostępny na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=5BAn7ghInsQ> [dostęp: 15 II 2018].

<sup>3</sup> C. Bartoli, *Il Giardino Armonico, Viva Vivaldi*, Warner Classics London 2000, <https://www.youtube.com/watch?v=AxywQZhBlZw> [dostęp: 15 II 2018].

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=R3sScvW8r2o> [dostęp do tego i wszystkich kolejnych nagrań: 15 VI 2018].

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=e6M5OdbBSYU>.

<sup>6</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=XGBBAWtH\\_YE](https://www.youtube.com/watch?v=XGBBAWtH_YE).

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=6D84nvM9UHI>.

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=2AeariisA9Y>.

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=kVYvRBrHIYo>.

<sup>10</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=npKbEWx\\_uXQ](https://www.youtube.com/watch?v=npKbEWx_uXQ).

<sup>11</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=f2RlRp9OBsw>.

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=CQEsxRsZfMw>.

<sup>13</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=qzUpkojZfYk>.

<sup>14</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=3LB1ZAesEAK>.

<sup>15</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=vdQU-N8b3HA>, <https://www.youtube.com/watch?v=mx6aUZg6e48>.

<sup>16</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Eehk5reAN-c>.

#### Bibliografia:

- Bartoli, Cecilia, *A Portrait*, Decca London, 1995.  
 Taż, *Il Giardino Armonico; Viva Vivaldi*, Warner Classics London 2000.  
 Taż, *Live in Italy*, Decca London 2002.  
 Blier, Steven, *The Fan Club*, „Opera News” 09.1999, nr 64/3, s. 5–8.  
 Chernin, Kim, Stendhal, Renate, *The Passion of Song*, HarperCollins, New York 1997.  
 Coutinho, Eduardo; Scherer, Klaus R.; Dibben, Nicola, *Singing and Emotion*, The Oxford Handbook of Singing Online 04.2014, red. G. Welch, D. M. Howard, J. Nix, <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199660773.001.0001/oxfordhb-9780199660773-e-006> [dostęp: 15 II 2018].  
 Hoelterhoff, Manuela, *Cinderella & Company. Backstage at The Opera with Cecilia Bartoli*, Vintage, New York 1998.  
 Risi, Clemens, *The Diva's Fans: Opera and bodily participation*, „A Journal of the Performing Arts”, 15 IX 2011, nr 16/3.  
 Thompson, William F.; Graham, Phil; Russo, Frank A., *Seeing music performance: Visual influences on perception and experience*, „Semiotica”, 2005, nr 156, s. 203–227.  
 Thompson, William F.; Quinto, Lena, *Music and Emotion: Psychological Considerations*, [w:] *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*, red. E. Schellekens, P. Goldie, Oxford University Press 2011.

SABINA MACIOSZEK (Uniwersytet Wrocławski)

# OPERY PRZYSZŁOŚCI.

## Ludzie, roboty i systemy komputerowe na scenie

Sabina Macioszek (sabinamacioszek@gmail.com) – przygotowuje rozprawę doktorską *Strategie współdziałania ciał i technologii cyfrowych w operach skomponowanych w XXI wieku*. Absolwentka Uniwersytetu Wrocławskiego. Numer ORCID: 0000-0002-9640-2973

**Abstract:** Sabina Macioszek, “Opera of the Future: Humans, Robots, and Computer Systems on the Stage”

The author writes about “operas of the future”, namely Tod Machover’s *Death and the Powers* (U.S.A.) and the Gob Squad Collective’s *My Square Lady* (Germany). Research groups played a significant role in creating and producing both operas. They constructed robots and interfaces enabling human and non-human collaboration. Such cooperation as well as human-and-technology relations in opera are the subject matter of the author’s analyses. Such connections – as researchers from the Massachusetts Institute of Technology or Neurorobotics Research Laboratory assert – can also function in non-theatre contexts and contribute to improving communication between humans and computers.

Key words: opera, digital technologies, robots, the authority of science, cooperation between humans and non-humans

**K**omponowanie i realizacja oper może przebiegać przy współudziale naukowców, w toku długoterminowych konsultacji z ekspertami wielu dziedzin nauki. Wykonawcami oper tego typu są nie tylko ludzie, lecz także roboty czy systemy komputerowe. Komponowanie opery oznacza w tym przypadku realizację różnorodnych strategii selekcjonowania i preparowania materiałów współtworzących poszczególne warstwy dzieła oraz dobór sposobów wykorzystania technologii przygotowanych do wykonania opery.

Przedstawię dwie opery, w których powstawaniu i realizowaniu brały udział grupy badawcze, zajmujące się konstruowaniem robotów oraz interfejsów umożliwiających współdziałanie wykonawców ludzkich i nieludzkich<sup>1</sup>. Pierwszą z nich jest *Death and the Powers* Toda Machovera z 2010 roku. Jej niektórzy wykonawcy, poszczególne struktury brzmieniowo-harmoniczne i elementy scenograficzne powstały w pracowni naukowej przy Massachusetts Institute of Technology. W pracowni tej działa grupa badawcza Opera of the Future, którą kieruje Machover, kompozytor i inżynier, konstruktor nowych instrumentów. Członkowie grupy zajmują się m.in. tworzeniem robotów wykorzystywanych w projektach artystycznych i projektowaniem instrumentów elektronicznych, a także pracują nad uprzedzeniem dźwięku czy nad urządzeniami, które ułatwiają współdziałanie ludzi i nieludzi. Drugą operą jest *My Square Lady* z 2015 roku, w której realizację zaangażowały się Komische Oper w Berlinie oraz Neurorobotics Research Laboratory przy Beuth Hochschule für Technik – University of Applied Sciences w Berlinie. Do współpracy tych dwóch instytucji

doszło dzięki niemiecko-brytyjskiemu kolektywowi Gob Squad, producentowi opery.

Traktowanie opery przez naukowców lub artystów jako platformy umożliwiającej wykorzystanie tworzonych przez nich urządzeń, programów i technologii nie jest zjawiskiem nowym. W *Archeologii mediów* Siegfried Zielinski wspomina o zaginionej operze Józefa Chudego *Telegraf czyli maszyna do zdalnego pisanie* (zob.: Zielinski, 2010). Chudy był słowacko-węgierskim kompozytorem i wynalazcą, który pracował nad telegrafem optycznym (por.: Bauer, 2009). Jego opera wykonana została na początku 1793 roku w dzisiejszym Budapeszcie. Jak pisze Zielinski, chociaż w czasach, w których odbyła się premiera opery, nie istniały jeszcze ani telegraf, ani maszyna do pisanie, to powszechne były idee przekazywania komunikatów na odległość. Zielinski przyznaje, że dzieło Chudego miało „za pośrednictwem sceny zwrócić uwagę na wynalazek...” (2010, s. 239). Chudy pracował nad koncepcją maszyny zdalnie przesyłającej dane tekstowe – jej funkcjonowanie przypominało nieco działanie telegrafu. Operę uznał więc za medium, za pomocą którego mógł zaprezentować swój wynalazek. Ponadto wydaje się, że potraktował operę jako formę odpowiednią do upowszechniania wiedzy o sposobach oddziaływania owej „maszyny do zdalnego pisanie”. Takie podejście akcentuje pojemność opery jako gatunku otwartego na zmiany zachodzące w rzeczywistości, w której żyją twórcy. Opera jest tu traktowana także jako instytucja (w opinii społecznej prestiżowa), w ramach której mogą działać nie tylko artyści, lecz także naukowcy.

O zjawiskach, o których pisał Zielinski w odniesieniu do opery Chudego, można mówić również w kontekście *Death and the Powers* i *My Square Lady*. U Chudego, podobnie jak w przypadku projektów Machovera i Gob Squad, opera, jako dzieło łączące wiele mediów i środków wyrazu, jest formą dającą twórcom możliwość zaprezentowania aktualnych tendencji społecznych, naukowych czy kulturowych. Proces wykonania tych oper jest związany z przedstawianiem nowych zastosowań technologii i efektów pracy naukowców. Jednak na *Death and the Powers* i *My Square Lady* warto zwrócić uwagę nie tylko ze względu na prezentację innowacyjnych w kontekście opery technologii. Niezwykle interesujące są w nich bowiem strategie demonstrowania sprawczości technologii oraz akcentowania ewentualnych zmian w strukturze opery, wynikających z wyłonienia się nowych relacji wykonawców ludzkich i nieludzkich.

Twórcy tych dwóch oper dążyli do zmaterializowania dotąd nieeksploatowanych potencjalności technologii oraz do przedstawienia związków człowieka z maszynami i komputerami. Technologie traktowali jako interfejsy, umożliwiające współpracę między ludźmi a urządzeniami i robotami. Wzięli pod lupę problem rosnącej autonomii maszyn i możliwości technologicznego poszerzania ludzkich zmysłów. Starali się również otworzyć operę i użyte w niej technologie na (bliżej nieokreśloną) przyszłość. W przypadku opery amerykańskiej mamy do czynienia z deklaracją kryjącą się w nazwie grupy badawczej: Opera of the Future. Z kolei w *My Square Lady* słowo

„przyszłość” pojawia się w haśle jednego z plakatów promujących operę. Brzmi ono: „Hallo Zukunft, hier spielt die Musik”. Słowo „przyszłość” pojawia się w materiałach promocyjnych, tekstach dołączanych do librett, a także w artykułach naukowych pisanych przez twórców.

*Death and the Powers* i *My Square Lady* są hybrydyczne i wielogatunkowe – łączą konwencjonalne wyznaczniki formy operowej, techniki cyfrowe, badania naukowe oraz działania artystyczne niewiele mające wspólnego z operą. Tym samym pretendują do miana projektów, które poprzez wielość zestawionych w nich działań, zjawisk i stylistyk mogą być rozumiane jako XXI-wieczna próba realizacji marzeń Edwarda Gordona Craiga o połączeniu teatru i tego, co teoretycznie pozostaje „poza teatrem”. W tekście *Przyszłość, nadzieja*, części eseju *Artystom teatru przyszłości*, Craig skierował do aktorów przyszłości przesłanie mówiące, że znajdą „poza teatrem [...] więcej natchnienia niż w jego murach” (Craig, 1985, s. 41). Chociaż estetyka sugerowana przez Craiga różni się od tej, w jakiej utrzymane są omawiane tu opery, okazuje się, że mimo czasowego dystansu mają one jednak pewne elementy wspólne.

Craig rozpoczynał działalność w epoce wiktoriańskiej, kiedy – jak zauważa Agnieszka Jelewska w książce *Craig. Mit sztuki teatru* – traktowano teatr jako przedsięwzięcie zapewniające rozrywkę i sensacyjną widowiskowość (zob.: Jelewska, 2007). Craig cenił inne wartości, a jednym z efektów jego praktyk i poszukiwań teoretycznych były tezy mówiące o niedoskonałości ludzkiego ciała i jego ograniczonych możliwościach. W *Artystom teatru przyszłości* pisał: „Człowiek własnym ciałem niezbyt wiele może osiągnąć, lecz umysł jego zdolny jest wyobrazić sobie i wynaleźć rzeczy, za pomocą których można wszystko zdobyć”. Oraz: „Co do mnie, szacowniejszy wydaje mi się człowiek, gdy tworzy sobie narzędzie poza własną osobą i za jego pośrednictwem przekazuje to, co chce wyrazić” (1985, s. 70). Mówiąc o rzeczach i narzędziach, Craig miał na myśli harmonijkę, flet czy lutnię, lecz pisał także o maszynie do latania. Proponował wręcz artystom, by tworzyli własne narzędzia, dzięki którym będą mogli tworzyć nowe formy teatru: „Gdy skonstruuję moje narzędzie i pozwolę mu wykazać swe możliwości w pierwszej próbie, spodziewam się, że inni zbudują inne instrumenty. Z wolna, na zasadach rządzących wszystkimi tymi narzędziami, powstaną nowe, doskonalsze” (Craig, 1985, s. 71). Tego typu poszukiwania, jak pisał Craig, mają doprowadzić do tego, że artyści teatru będą „wznosić się ponad teatr”, „wkraczać w dziedziny znajdujące się poza jego granicami” oraz – być może – „trzymać się [...] metody naukowej, która doprowadzi do bardzo cennych wyników” (tamże, s. 73). Realizacją jego postulatów wydają się opery, których twórcy sięgają po odległe rozwiązania, inspirując się popkulturą czy zapraszając do współpracy naukowców. W *Death and the Powers* pojawia się nadinstrument oraz system komputerowy, umożliwiające człowiekowi działanie bez konieczności bezpośredniej obecności na scenie, a w *My Square Lady* główną rolę gra robot, któremu podporządkowane są aktywności ludzkich

wykonawców. Technologie wykorzystane w *Death and the Powers* i *My Square Lady* nie są jedynie narzędziami używanymi przez ludzi do realizacji własnych celów bądź urzędzeniami zaprogramowanymi do wykonywania konkretnych czynności. Są partnerami człowieka, reagującymi na jego aktywność. Skutkuje to tym, że opera – jako forma artystyczna – jest przekształcana i redefiniowana, stając się nośnikiem działań prowadzących do nadania nowych jakości współpracy ludzi z technologiami.

### ***Death and the Powers. Narodziny odciętego Systemu***

Opera *Death and the Powers* powstała dzięki zaangażowaniu grupy naukowej Opera of the Future przy MIT Media Lab. Kompozytor opery jest również naukowcem (zatrudnionym w MIT). Jego działania można porównać z postulatami Craiga, który do „artysty teatru przyszłości” skierował następujące słowa: „Naukowe udowodnienie twoich odkryć z pewnością nie zaszkodzi sprawie” (Craig, 1985, s. 73). Tod Machover łączy te dwie profesje, pracując nad nowymi technologiami generującymi dźwięki oraz sprawdzając ich skuteczność we własnych kompozycjach.

Prapremiery pokaz *Death and the Powers* odbył się w Monako we wrześniu 2010 roku; w Stanach Zjednoczonych po raz pierwszy operę wykonano w Bostonie w marcu 2011 roku, miesiąc później zaprezentowaną ją w Chicago. Natomiast nagranie, z którego korzystałam, powstało na scenie opery w Dallas w 2014 roku. Chociaż operę wykonywano w różnych miejscach, zawsze były to budynki operowe. Struktura dramaturgiczna i strategię wykonawcze *Death and The Powers* wydają się domagać właśnie takich przestrzeni, z wyraźnym podziałem na scenę, kulis i widownię. Pomysł opery zrodził się w ostatnich latach XX wieku. Machover spotkał się wtedy z Kawther Al-Abood, urodzoną w Bagdadzie córką ambasadora Iraku, która zasugerowała, aby stworzył nowoczesną operę. Al-Abood była ówczynie prezeską monakijskiego AROP, czyli Association des Amis de l'Opéra (Stowarzyszenie Przyjaciół Opery), założonego w latach siedemdziesiątych XX wieku. Później Al-Abood została przewodniczącą fundacji Futurum Association<sup>2</sup>, która dofinansowała powstanie opery Machovera. Dlatego opera skomponowana przez Amerykanina (urodzonego w Nowym Jorku), powstająca przy współudziale MIT, miała prapremierę w Monako, w Opéra de Monte-Carlo, w Sali Garniera. Prapremiera została objęta honorowym patronatem księcia Monako Alberta II i była jednym z pierwszych projektów zrealizowanych przy współudziale Futurum Association. Jej wykonanie było elementem całej sieci spotkań i wydarzeń, których tematem były nowe technologie (w atrium Sali Garniera zorganizowano wystawę *New Technologies in Music and in Art*, na której prezentowano instrumenty opracowane w MIT Media Lab), przyszłości polityki energetycznej (w tym samym czasie w Muzeum Oceanografii w Monte Carlo odbywał się Szczyt Energetyczny, spotkaniu przewodniczył profesor Ernie Moritz z MIT), a także morskiej ekologii (przy okazji



organizacji Monaco Yacht Show). Kontekst prapremiery wskazuje na próbę włączenia opery w dyskurs na temat problemów współczesnego świata i kształtowania porządków w nim panujących. Pytanie brzmi jednak, czy rzeczywiście *Death and the Powers* może pełnić taką funkcję. Jednym z tematów tu poruszonych, który można traktować jako próbę czynnego włączenia się w dyskusję o przyszłości świata, jest system umożliwiający transformację reakcji ludzkiego ciała i ekspresji głosu na reakcje uobecniające się w specjalnie skonstruowanych urządzeniach. Zdaniem badaczy z Opera of the Future, ich technologia nie tylko jest istotnym elementem opery, lecz można ją także wykorzystać poza tym medium.

Na potrzeby opery *Death and the Powers* Machover zarządził konstruowaniem półautonomicznych robotów oraz programowaniem systemu komputerowego, określanego jako Disembodied Performance System. To *hardware* i *software*, które umożliwiają przenoszenie reakcji ciała poza ciało. Dzięki nim urządzenia, do których za pomocą sensorów i analizatorów głosu podłączeni są soliści, reagują zgodnie z ich reakcjami. Oznacza to, że soliści nie tylko mogą zdalnie kontrolować urządzenia obecne na scenie, ale także przenosić na nie własne emocje. Kluczowe w wyjaśnieniu zastosowania tego rozwiązania jest libretto. To historia wynalazcy Simona Powersa, który przeczuwa, że wkrótce umrze, dlatego pragnie przedłużyć swoją egzystencję. Wie, że nie zachowa ciała, skupia się więc na transformacji własnego umysłu w cyfrową sieć, którą nazywa Systemem. Udało mu się opracować sposób pozostawiania swojego umysłu w obiektach, które go otaczają, takich jak ściany mieszkania, żyrandol czy książki. Elementy z najbliższego otoczenia Powersa-człowieka sukcesywnie stają się więc nośnikami cyfrowego Powersa-Systemu. Córka

wynalazcy, Miranda, ma moralny problem z przemianą ojca i nie chce podążyć jego śladem – woli pozostać we własnym śmiertelnym ciele. Aby pokazać przedłużone „życie” głównej postaci, realizatorzy opery stworzyli właśnie Disembodied Performance. Po całkowitej transformacji Powersa w System, solista śpiewający partię konstruktora działał zza kulis. Podpięto go do sensorów, które monitorowały jego cielesne reakcje i natężenie ekspresji głosu. Zebrane dane mogły być przeniesione na urządzenia znajdujące się na scenie.

Konstruowanie i dopracowywanie działania systemu komputerowego oraz sprzężonych z nim nowych instrumentów trwało kilka lat. Trzy lata przed monakijską premierą, w 2007 roku, James Maddalena, wykonawca partii Simona Powersa, zaprezentował swoją współpracę z Disembodied Performance System w California State Long Beach University Art Museum. Praktycznie bez scenografii, jedynie z towarzyszeniem prostych prezentacji wideo, wykonał fragment, w którym Powers staje się Systemem. Peter A. Torpey pisze, że pokaz spotkał się z dobrym przyjęciem. Wspomina również, że mniej więcej w tym czasie producenci opery postanowili, iż w scenicznych wykonaniach główny solista powinien być ukryty, aby na scenie uwidocznili jedynie reakcje systemu i urządzeń reagujących na cielesną aktywność śpiewaka (zob.: Torpey). Agnieszka Jelevska i Michał Krawczak w eseju *Teatr i programowanie* przypominają, że

zespół pod kierunkiem Machovera od długiego czasu pracował nad tego typu interfejsami, a początkiem tego projektu były hiperinstrumenty, czyli instrumenty muzyczne projektowane na potrzeby wybitnych wirtuozów i kompozytorów (np. dla Yo-Yo Ma, Filharmonii w Los Angeles, Petera Gabriela czy Prince'a) (Jelevska, Krawczak).





W *Death and the Powers* złożone oprogramowanie zostało zainstalowane w kilku miejscach. Dzięki temu cielesne efekty aktywności wykonawcy oraz emocje towarzyszące jego działaniom przenoszone były na znajdujące się na scenie urządzenia, pierwotnie stanowiące elementy scenografii. Disembodied Performance zainstalowany został m.in. w żyrandolu-nadinstrumentie – trzech ruchomych modułach złożonych z metalowych prętów. Ponieważ konstrukcja mogła się zamykać i otwierać, wyglądem przypominała nieco roszciskę. W początkowych scenach opery żyrandol był elementem wyposażenia mieszkania Simona Powersa. Natomiast po zainstalowaniu w żyrandolu przez Powersa części własnego umysłu, stał się ważnym miejscem jego pozacielesnej egzystencji.

System miał funkcjonować tak, aby wszystkie działania solisty (włącznie ze śpiewem i gestykulacją) były naturalne. Jest to istotne chociażby dlatego, że w premierowym wykonaniu brał udział inny solista niż w wystawieniu opery w Dallas. Współpraca śpiewaka z systemem wymagała więc wzajemnego dopasowania, musiała mieć także dość uniwersalne zasady. Wydaje się, że Machover i jego współpracownicy właśnie z tego powodu skupili się na podstawowej funkcji życiowej, jaką jest oddychanie. Ich zdaniem bowiem, w oddechu kryją się główne składniki tworzenia i interpretowania muzyki; oddech wyznacza kolejne muzyczne frazy i odzwierciedla emocje muzyka. Dlatego soliście śpiewającemu partię Powersa przypinano do klatki piersiowej sensory czule na każde jej rozszerzenie i skurczenie. Zastosowanie czujników okazało się skuteczniejszą metodą takiego aktywowania urządzeń obecnych na scenie, które odpowiadałyby poszczególnym frazom muzycznym opery, niż na przykład próba ich mechanicznego zaprogramowania, odpowiadającego chociażby melodyce i rytmice poszczególnych fraz zapisanych

w partyturze, które każdy solista może przecież interpretować inaczej (por.: Jessop, Torpey, Bloomberg). Dodatkowo, mikrofony ulokowane blisko twarzy solisty wychwytywały jego głos, który był przekształcany na ciąg informacji zero-jedynkowej i transmitowany do programu sterującego urządzeniami znajdującymi się na scenie. *Death and the Powers* powstawało więc również w trakcie prób. Disembodied Performance System nie był gotowym produktem, lecz systemem wymagającym aktualizowania. Zmieniano bądź ulepszano go, na przykład, pod kątem coraz sprawniejszej współpracy z solistą, jak również w reakcji na reżyserskie i scenograficzne wskazówki Diane Paulus i Alexa McDowella.

Wykonawcami *Death and the Powers* było także dziewięć robotów, nazywanych przez ich twórców Operabotami, które na scenie funkcjonowały niczym chór w teatrze starogreckim. W przeciwieństwie do żyrandola-nadinstrumentu, zadaniem Operabotów nie było reprezentowanie Powersa jako Systemu. Na początku i na końcu opery roboty komentowały rzeczywistość sceniczną. Zostały zaprogramowane tak, że wydawała się je obowiązywać hierarchia – jeden z Operabotów był liderem grupy, który w początkowej scenie *Death and the Powers* zakomunikował pozostałym i publiczności, że „czas zacząć operę”. Zadając pytania o śmierć, cierpienie i o definicję człowieka, Operaboty poruszały się po scenie w skoordynowany sposób. Ich ruchoma podstawa miała kształt trójkątnej platformy, do której przytwierdzono teleskopowo składane pręty, pozwalające zdalnie zmieniać rozmiar robotów. Górną częścią Operabotów również była trójkątna platforma, podświetlana i ruchoma (na przykład pochylała się do przodu); pełniła ona funkcję głowy. Operaboty mogły poruszać się do przodu i do tyłu, ewentualnie kręcić się w miejscu. Operaboty to roboty półautonomiczne, co oznacza, że mają wgrane

Tod Machover, *Death and the Powers* ; fot. Karen Almond



pewne parametry definiujące ich ruchy, choć trajektorię tych ruchów kontroluje człowiek. Operatorzy sterowali nimi za pomocą komputera lub dżojstików.

Torpey, jeden z programistów systemu, uważa że Disembodied Performance można wykorzystać w innych projektach teatralnych, a także w komunikacji między człowiekiem i komputerem. Zdaniem Torpeya, system mógłby okazać się przydatny również w pracach nad sposobami reprezentowania działań człowieka w odpowiednich technologiach i urządzeniach. Każde wykonanie *Death and the Powers* udawało, że system stworzony w MIT sprawnie przenosi ludzkie emocje i gesty na skonfigurowane z nim sprzęty. Rosalind W. Picard w *Affective Computing* pisze, że w dzisiejszym świecie coraz więcej urządzeń ma mniej lub bardziej zaawansowane zdolności afektywne (zob.: Picard, 2000). Autorka używa tego stwierdzenia w odniesieniu do wielu zjawisk, m.in. robotów reagujących na prośby ludzi, syntezy mowy potrafiących modulować intonację bądź codziennej interakcji: człowiek – komputer. Dzięki temu, jak chce Picard, różne technologie stają się aktywnymi agensami, uczetniczącymi w kształtowaniu rzeczywistości. Tak stało się w *Death and the Powers*, gdzie urządzenia skonstruowane przez naukowców z MIT funkcjonowały jako pełnoprawni wykonawcy oper.

### **My Square Lady. Robot, który poznaje człowieka**

Tworzenie na scenie sieci afektywnych oddziaływań między technologiami i komputerami a ludźmi było również jednym z głównych wątków palimpsestowej opery *My Square Lady*. Inspiracją była tu filmowa wersja musicalu *My Fair Lady* w reżyserii George'a Cukora z 1964 roku, opartego na *Pigmalionie* George'a Bernarda Shawa z 1913 roku. Shaw nawiązał do greckiego mitu o Pigmalionie, królu Cypru, który stworzył rzeźbę, przedstawiającą jego ideał kobiety. Rzeźbę ożywiła bogini Afrodyta. W *My Square Lady* nie brakuje też nawiązań do innych oper i muzyki romantycznej, publiczność mogła zatem doświadczyć czegoś w rodzaju skumulowanej historii opery. Przy okazji wykonywania fragmentów z dzieł sprzed kilkuset lat na scenie toczyły się także rozmowy o emocjach wyzwalanych m.in. przez stan zakochania, tęsknotę czy wygnanie. Podczas gdy w musicalu na podstawie dramatu Shawa główną bohaterkę, Elizę Doolittle, uczono dobrych manier, ogłady i zasad towarzyskiego współżycia, w *My Square Lady* kolektywu Gob Squad robot Myon dostawał lekcje na temat: kim jest człowiek, czym są emocje, jaka jest ich funkcja, jak je przeżywać i do czego można je wykorzystać. Zdaniem producentów i wykonawców opery, Myon powinien nauczyć się ludzkich emocji, ponieważ w przyszłości ma stać się towarzyszem człowieka, który potrafi komunikować się z ludźmi, i innymi robotami. Tym samym twórcy i realizatorzy opery – zarówno ci odpowiedzialni za skonstruowanie Myona, jak też ci, których zadaniem było skomponowanie warstwy muzycznej, opracowanie dramaturgii czy wykonanie poszczególnych partii libretta – zadawali pytania, dotyczące podstawowych kwestii z dziedziny biologii, socjologii i robotyki. Pytali m.in. o to, czy robot ma emocje, czy

musi je mieć i dlaczego ludzi tak bardzo fascynuje sztuczna inteligencja, która przypomina człowieka.

Przez cały czas trwania *My Square Lady* wykonawcy ucieleśniali i komentowali normy i hierarchie kształtujące instytucję opery, zasady funkcjonowania opery instytucji oraz opery gatunku. Szczególnie intensywny pod tym względem był początek spektaklu, kiedy przez scenę przechodziło kilkadziesiąt osób – od wokalistów, instrumentalistów, charakteryzatorów, kostiumografów, stażystów, przez członków Gob Squad, po ekipę techniczną, oświetleniowców, inżynierów i programistów. Każda z tych osób przez kilka sekund opowiadała o swoim nastawieniu do opery i do robotów, badań nad nimi czy, ogólnie, robotyki. Te syntetyczne wyznania kończyło przywoływanie przez mówiących krótkiej hipotezy na temat ewentualnego przejścia ich zawodu w przyszłości przez roboty.

Najważniejszą postacią opery *My Square Lady* jest Myon – humanoidalny robot o wzroście mniej więcej ośmioletniego dziecka – ma sto dwadzieścia pięć centymetrów wzrostu i waży szesnaście kilogramów<sup>3</sup>. Chociaż występuje w operze w towarzystwie ludzi, jego obecność można traktować jako częściowe spełnienie jednego z oczekiwań Craiga, który w *Artystom teatru przyszłości* pisał o swojej wierze w to, że „przyjdzie czas, gdy będziemy mogli w teatrze tworzyć dzieła sztuki, obywatel się bez pisanych tekstów i bez aktorów” (Craig, 1985, s. 73). Myon to jeden z kilku robotów skonstruowanych przez członków Neurorobotics Research Laboratory. Sean Patten z Gob Squad przyznał, że pomysł projektu, umożliwiającego współpracę kolektywu z robotem, zrodził się dwa lata przed premierą opery, podczas nocy nauki. Patten oglądał wówczas instalację, w której roboty grały w piłkę nożną, a obserwatorzy szczerze życzyli im powodzenia i liczyli na gole (por.: Lenz). Wydaje się, że emocjonalne zaangażowanie ludzi w kibicowanie robotom było jednym ze zjawisk, które postanowiono sprawdzić w operze. Chociaż na scenie w *My Square Lady* widzimy tylko Myona, Neurorobotics Research Laboratory przygotował także robota Do:Little. Wykazuje on wrażliwość na bodźce akustyczne oraz – przebywając w grupie robotów – rozpoznaje swoich „braci” i może im udzielać „energetycznej” pomocy. Badania nad wzajemną komunikacją robotów prowadzono również podczas prac nad Myonem. Naukowcy z Neurorobotics Research Laboratory wyposażyli go w zestaw bardzo czułych sensorów, które pozwalają na analizę wrażliwości zarówno każdej z części „ciała” Myona, jak też całości. Myon „został zaprojektowany z myślą o niezawodności i łatwości obsługi”, a jego twórcy „zadbali o to, by jego zewnętrzny wygląd był przyjazny i zachęcający, w przeciwieństwie do innych robotów, które wyglądają pokracznie”<sup>4</sup>. Zdaniem profesora Manfreda Hilda, kierownika laboratorium, ma to wpływać pozytywnie na współpracę ludzi z robotem. Na stronie internetowej Neurorobotics Research Laboratory zamieszczono poza tym dwadzieścia zdjęć z Myonem. Niektóre z nich pokazują go w miejscach publicznych: Myon stoi w windzie i wciska guzik, siedzi na ławce pod wiatą przystanku,

siedzi na łące i opiera się plecami o człowieka, wspiera się o słup przy przejściu dla pieszych. Naukowcy chcieli pokazać Myona poza kontekstem działań scenicznych, być może pragnęli także udowodnić, że w niedalekiej przyszłości roboty w stylu Myona mogą stać się towarzyszami ludzi. Pewne natomiast jest to, że kumulacja najnowszych technologii w Myonie ma służyć eksperymentom nad językową komunikacją robotów oraz badaniom nad „ucieleśnianiem” robotów, czyli dopracowywaniem ich ruchów do takiej formy, która najbardziej zbliży się do sposobów poruszania się ludzkiego ciała.

Postać (forma?) Myona przypomina ludzkie ciało. Ma kończyny dolne i górne zginające się w miejscach, gdzie powinny znajdować się kolana i łokcie. Robot ma także elementy kojarzące się ze stopami, które pozwalają mu stać, oraz dłońmi, którymi chwyta przedmioty. Ma również głowę, której centralne miejsce zajmuje „oko”, czyli kamera. Dzięki niej może nie tylko obserwować wydarzenia, lecz także je rejestrować. Potraktowanie kamery jako oka robota jest zabiegiem oczywistym, ale wydaje się również symboliczne. To bowiem ludzkie oko było wzorcem dla tworzenia narzędzi i technologii, umożliwiających różnorakie sposoby wizualizacji świata oraz jego uwieczniania (oko jako model dla *camera obscura* i późniejszych technologii rejestracji rzeczywistości) i powiększania (oko „uzbrojone” w lupę, mikroskop, teleskop...) (zob.: Parikka, 2010). A Myon poznaje rzeczywistość m.in. dzięki kamerze. To, co ona rejestruje, jest wyświetlane na scenie w czasie realnym, dzięki czemu oglądający operę widzą, z jakiej perspektywy robot „patrzy” na wydarzenia sceniczne.

Myon składa się z dwóch „szkieletów”: wewnętrznej konstrukcji, którą tworzy sieć przewodów i *software’u*, oraz zewnętrznego pancerza, który pełni funkcję skóry, czyli definiuje kształty i fizyczność robota oraz chroni jego wnętrze. Choć każda część „ciała” Myona składa się z oddzielnego oprogramowania, został on skonstruowany w taki sposób, aby funkcjonował kompleksowo i w pełni autonomicznie. Wydaje się, że o tego typu robotach pisała Claire Colebrook, która w pierwszym rozdziale tomu *Deleuze and the Body* zauważa, że działanie robota może okazać się fortunate wtedy, kiedy twórcy nie myślą o nim jako konstrukcji wyposażonej w ośrodek przypominający mózg, przeładowany określonymi informacjami. Kluczowe dla udanego działania robota bywa raczej podejście do niego jako do całości złożonej z pojedynczych części, które funkcjonują w zaplanowany sposób, mogąc odbierać bodźce z zewnątrz i na nie reagować (zob.: Colebrook, 2011). Tego typu rozwiązania ułatwiają wyznaczenie naukowych i technologicznych standardów działania robota, które przy okazji pozwalają dostrzec najmniejsze odstępstwa od zaprogramowanego w nim zachowania. Myon został wyposażony w trzydzieści dwa stopnie wolności oraz czterdzieści osiem serwo mechanizmów, które pozwalają nim zdalnie sterować. Obserwacje jego działań oraz monitorowanie obiektów, które w danym momencie są przez niego oglądane, umożliwia nakładka, nanosząca

siatkę nitek na obraz rejestrowany przez kamerę robota. Dzięki temu badacze znają dokładne parametry wycinka przestrzeni, którą w konkretnym momencie interesuje się Myon. Hild – jako naukowiec, kierownik laboratorium i osoba, która współtworzyła Myona – jest autorem rozdziału *Myon, a New Humanoid* w tomie *Language Grounding in Robots*, w którym opisuje powyższe strategie działania robota. Współautorami tekstu są trzy inne osoby, prowadzące badania w Neurorobotics Research Lab, oraz Michael Spranger z Sony Computer Science Laboratory. Autorzy artykułu podkreślają, że humanoidalne roboty powinny percypować rzeczywistość, rozpoznawać jej elementy, a także komunikować się z innymi robotami (zob.: Hild, 2012). Z pewnością obecność Myona na scenie zapewniła inne możliwości jego działania i reakcji niż w zamkniętym laboratorium.

Zarówno w kontekście hipotez stawianych przez wspomnianych badaczy, jak też w odniesieniu do *My Square Lady*, słuszną wydaje się myśl, że Myon jest przykładem ekstrapolacji zewnętrznych cech człowieka oraz jego aktywności fizycznych i psychicznych na określony zestaw technologii. O procesie tym wspomina w *The Cyborg Experiments* Joanna Zylinska. Zylinska twierdzi, że nieustający rozwój robotyki oraz niesłabnące zainteresowanie człowieka tworzeniem autonomicznych technologicznych agensów, charakteryzujących się „ludzkimi” właściwościami, przynosi kilka fundamentalnych pytań, dotyczących ludzkiej egzystencji i relacji: człowiek – technologie (zob.: Zylinska, 2002). Pytania te stawiane są również w przypadku *My Square Lady*, a dotyczą m.in. tego, które ludzkie działania są niezbędne, by robot stał się taki jak człowiek – czy utrzymanie pionowej postawy, czy kształt ludzkiego ciała, sposób funkcjonowania ludzkich kończyn, czy może jakość działań robota. W konsekwencji, jak twierdzi Zylinska, tego typu pytania prowadzą do rozważań nie tyle nad samymi robotami, ile nad „przyszłością człowieczeństwa” (tamże, s. 3). Jak wyjaśnia autorka, nie jest to podejście antropocentryczne, ponieważ opiera się na idei współpracy między ludźmi i technologiami oraz podważa „nienaruszalność granic między ludzką jaźnią i nieludzkimi, zmechanizowanymi innymi” (tamże). Podobnego zdania jest również Hild. Stwierdził, że prace nad Myonem nie tylko prowadziły do udoskonalania robota, lecz także pozwalały skupiać się na problemie funkcjonowania mózgu, badaniu zagadnienia zdolności do nauki i „właściwości” ogólnie rozumianej inteligencji<sup>5</sup>.

#### „Równoważące słowo «i»”

Od wieków jednym z zadań opery jest „profesjonalne tworzenie uczuć i odczuć”<sup>6</sup>. Wydaje się, że właśnie tu kryje się odpowiedź na pytanie, co w operach kusi naukowców i inżynierów. Współtworząc opery, opracowują technologie, które właśnie dzięki operze „poznają” profesjonalnie wyartykułowane uczucia i „badają” ludzkie emocje i odruchy ciała oraz mają okazję współdziałać i reagować z człowiekiem. W *Death and the Powers* urządzenia znajdujące się na scenie zyskują możliwość reprezentowania cielesnych reakcji solistów.



Natomiast w *My Square Lady* robot odbiera lekcje, w jaki sposób stać się człowiekiem. Na przykładzie obu oper można stwierdzić, że współdziałanie ludzi i nie ludzi, realizowane w ramach współpracy artystów i naukowców, to próba przewidzenia tego, co – niczym w niektórych filmach *science fiction* – być może za kilka lat zacznie powszechnie funkcjonować. Dlatego rozważania Craiga, zawarte w *Artystom teatru przyszłości*, są aktualne w kontekście obu oper. Zwłaszcza zdanie kończące jego esej: „Słowo «dziś» jest dobre i słowo «jutro» jest dobre, a słowo «przyszłość» jest cudowne, lecz doskonalsze od wszystkich jest słowo, które inne z sobą łączy; równoważące słowo «i»” (Craig, 1985, s. 73).

Efekty pracy badaczy zapewniają – zarówno im, jak wykonawcom oper – możliwość eksplorowania funkcjonowania ludzkiego ciała oraz działania maszyn, komputerów i *software’ów*, tak jak w przypadku *Death and the Powers* i *My Square Lady*. Dla tych projektów kluczowe jest przedstawianie nowych sposobów nawiązywania współpracy między wykonawcami ludzkimi i nie ludzkimi, sprawdzenie skuteczności odbioru przez urządzenia ekspresji ludzkiego ciała oraz szukanie nowych jakości funkcjonowania technologii. Mówiąc o jakości, nie mam na myśli wyłącznie technicznych parametrów działania poszczególnych technologii. Świadczy o niej również możliwość rozpoznawania konkretnych działań czy poleceń człowieka oraz reagowania na nie. Właśnie te elementy mają świadczyć o tym, że efekty prac naukowców mogą być wykorzystywane również poza kontekstem opery. Paradoksalnie, reakcje poszczególnych systemów komputerowych czy robotów w żadnym razie nie muszą być pozytywne, a ich efekty przewidziane. Potwierdza to wypowiedź przedstawicieli kolektywu Gob Squad dla programu *Aspekte*, realizowanego w niemieckiej stacji ZDF. Artyści mówili, że najciekawsze dla nich były chwilowy brak reakcji Myona bądź zrobienie przez niego czegoś nieoczekiwanego. Zastanawiali się wtedy, dlaczego czasami Myon nie spoglądał tam, gdzie miało kierować się jego kamerowe oko, dlaczego wybrany fragment przestrzeni Myona akurat zainteresował, skoro na wcześniejszych próbach spoglądał w zupełnie inną stronę<sup>7</sup>. Myon nie został bowiem zaprogramowany tak, by realizować konkretne zadania, lecz by autonomicznie decydować o swoich działaniach.

Naukowcy, inżynierowie, projektanci zaangażowani w tworzenie opery często uważają oprogramowania, roboty czy urządzenia, biorące aktywny udział w procesach wykonania, za zjawiska wysublimowane, piękne i inteligentne. Twórcy nie tylko pracują nad nowymi technologiami i urządzeniami, lecz także piszą artykuły na ich temat, jak było w przypadku *Death and the Powers* i *My Square Lady*. Wydaje się, że ta praktyka prowadzi do fetyszyzacji technologii, będących pełnoprawnymi wykonawcami oper. Technologie traktowano jako fetysze od wieków, niezależnie od tego, czy utożsamiano je z procesem budowania egipskich piramid, konstruowaniem samochodów czy produkcją telefonu, dlaczego więc miałyby być inaczej w przypadku opery? R.L. Rutsky w *High Technē* uważa, że mówienie o technologiach jako fetyszach

jest zjawiskiem powszechnym i wszechobecnym. Przykładem usystematyzowanej i konsekwentnej narracji, traktującej nowe technologie w kategoriach fetyszu, jest wieloletnia polityka magazynu „Wired”. Jest w nim stała rubryka (w wydaniu papierowym) bądź stała zakładka (w wydaniu internetowym) o nazwie *fetish* (por.: Rutsky, 1999). Trafiają tu najnowsze produkty z działy nowych technologii, pożądane przez konsumentów, którzy z reguły oceniają te przedmioty jako dobrze zaprojektowane, inteligentne i estetyczne, ułatwiające użytkownikowi życie.

Fetyszyzacja technologii wykorzystywanych w operze nie tylko służy naukowcom jako forma pochwalenia się efektami własnych prac. Korzysta z tego również instytucja opery. Opera zaangażowana w prowadzenie i upublicznianie badań naukowych nad robotami zyskuje prestiż, ponieważ staje się tematem dyskutowanym w tekstach pisanych przez przedstawicieli nauki – *Science* przez duże „S”. Twórcy oper traktują więc otwarcie na inne dziedziny sztuki i nauki jako jednocześnie odkrywanie potencjału gatunku oraz możliwości tkwiących w technologiach. Badacze zaangażowani w produkcję *Death and the Powers* i *My Square Lady* zdają się ufać, że proponowana przez nich „zmiana technologii stanie się – a przynajmniej ma szansę stać się – rzeczywistością” (McKenzie, 2011, s. 158). Dzięki pracom nad operą mogą bowiem uczestniczyć w formowaniu aktualnych i przyszłych sposobów współpracy człowieka, robotów i systemów komputerowych, obejmujących (poza)operową rzeczywistość. ■

<sup>1</sup> Słowo „nie ludzie” zapisuję bez dywizu między partykułą „nie” i rzeczownikiem „ludzie”. Za słuszną uważam spostrzeżenie Małgorzaty Sugiera, która w książce *Nie ludzie. Donosy ze sztucznych natur* pisze: „[...] zdecydowałam się [...] zrezygnować z podkreślającego opozycję zapisu, w którym dywiz oddziela przeczące «nie» od rzeczownika «ludzie». [...] tak przedstawiciele gatunku *Homo sapiens*, jak zwierzęta, roboty i rzeczy, traktuję jako podobnych sobie w specyficznej dla nich różnorodności «nie ludzi»” (Sugiera, 2015, s. 12).

<sup>2</sup> Futurum Association to organizacja o wyraźnie wyznaczonych celach. Na stronie internetowej fundacji można przeczytać, że jej głównym założeniem jest wspomaganie „futurystycznych projektów”, promujących naukę (*Science*, pisane wielką literą), opierających się na współpracy młodych i dojrzałych badaczy. Zob.: <http://www.associationfuturum.com> [dostęp: 16 X 2018].

<sup>3</sup> Takie parametry podano na stronie internetowej Neurorobotics Research Laboratory [http://www.neurorobotik.de/robots/myon\\_en.php](http://www.neurorobotik.de/robots/myon_en.php) [dostęp: 16 X 2018].

<sup>4</sup> Zdaniem badaczy z Neurorobotics Research Laboratory [http://www.neurorobotik.de/robots/myon\\_en.php](http://www.neurorobotik.de/robots/myon_en.php) [dostęp: 16 X 2018].

<sup>5</sup> Zob.: <https://www.berliner-zeitung.de/kultur/my-square-lady--an-der-der-komischen-oper-was-ist-der-mensch-946382> [dostęp: 16 X 2018].

<sup>6</sup> Zob.: <http://www.komische-oper-blog.de/von-menschen-und-maschinen/> [dostęp: 16 X 2018].

<sup>7</sup> Rozmowa opublikowana na jednym z profili społecznościowych programu *Aspekte* <https://www.facebook.com/aspekte.kultur/videos/1110483532311450/> [dostęp: 16 X 2018].



#### Bibliografia:

- Bauer, Friedrich L., *Historische Notizen zur Informatik*, Springer, Berlin 2009.
- Colebrook, Claire, *Time and Autopoiesis*, [w:] *Deleuze and the Body*, red. L. Guillaume, J. Hughes, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011.
- Craig, Edward Gordon, *Artystom teatru przyszłości*, [w:] tegoż, *O sztuce teatru*, tłum. M. Skibniewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
- Earley, Michael, *After "The Twilight of the Gods": Opera Experiments, New Media and the Opera of the Future*, [w:] *Opera in the Media Age. Essays on Art, Technology and Popular Culture*, red. P. Fryer, McFarland & Company, Jefferson 2014.
- Hild, Manfred i in., *Myon, a New Humanoid*, [w:] *Language Grounding in Robots*, red. L. Steels, M. Hild, Springer-Verlag, New York 2012.
- Jelevska, Agnieszka, *Craig. Mit sztuki teatru*, Oficyna Wydawnicza „Errata”, Warszawa 2007.
- Jelevska, Agnieszka; Krawczak, Michał, *Teatr i programowanie*, <http://www.nina.gov.pl/baza-wiedzy/teatr-i-programowanie-esej-agnieszki-jelewskiej-i-michala-krawczaka/> [dostęp: 16 X 2018].
- Jessop, Elena; Torpey, Peter A.; Bloomberg, Benjamin, *Music and Technology in Death and the Powers*, [http://web.media.mit.edu/~patorpey/publications/torpey\\_jessop\\_bloomberg\\_nime2011\\_technology\\_death\\_and\\_the\\_powers.pdf](http://web.media.mit.edu/~patorpey/publications/torpey_jessop_bloomberg_nime2011_technology_death_and_the_powers.pdf) [dostęp: 16 X 2018].
- Latour, Bruno, *An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns*, tłum. C. Porter, Harvard University Press, Cambridge-London 2013.
- Lenz, Susanne, „My Square Lady” an der Komischen Oper. Was ist der Mensch, „Berliner Zeitung online”, 4 V 2015, <http://www.berliner-zeitung.de/kultur/my-square-lady--an-der-der-komischen-oper-was-ist-der-mensch-946382> [dostęp: 16 X 2018].
- McKenzie, Jon, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Universitas, Kraków 2011.
- Parikka, Jussi, *Insect Media. An Archeology of Animals and Technology*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2010.
- Picard, Rosalind W., *Affective Computing*, MIT Press, Cambridge 2000.
- Rutsky, R.L., *High Technē. Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1999.
- Sugiera, Małgorzata, *Nieludzie. Donosy ze sztucznych natur*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.
- Torpey, Peter A., *Disembodied Performance. Abstraction of Representation in Live Theater*, [http://web.media.mit.edu/~patorpey/publications/torpey\\_sm\\_thesis\\_2009\\_disembodied\\_performance.pdf](http://web.media.mit.edu/~patorpey/publications/torpey_sm_thesis_2009_disembodied_performance.pdf) [dostęp: 16 X 2018].
- Zielinski, Siegfried, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznego zapośredniczonego słuchania i widzenia*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Zylinska, Joanna, *Extending McLuhan into the New Media Age: An Introduction*, [w:] *The Cyborg Experiments. The Extensions of the Body in the Media Age*, pod red. tejże, continuum, London-New York 2002.

## Instytut im. Jerzego Grotowskiego

we Wrocławiu jest miejską instytucją kultury realizującą przedsięwzięcia artystyczne i badawcze. Działalność wydawnicza Instytutu skupia się na tematach związanych z poszukiwaniami kulturowymi

i teatralnymi, obejmując dokumentowanie i interpretowanie dokonań twórczych Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium, zarówno w postaci przekładów, tomów

[ksiegarnia.grotowski-institute.art.pl](http://ksiegarnia.grotowski-institute.art.pl)

konferencyjnych, antologii tekstów czy analiz. Wśród autorów znaleźć można zarówno badaczy teatru z Polski i zagranicy, jak i praktyków, aktorów oraz światowej sławy reżyserów, w tym Petera Brooka, Eugenia Barbę, Theodorosa Terzopoulou czy Tadashiego Suzukiego.

KONTAKT: [ksiegarnia@grotowski-institute.art.pl](mailto:ksiegarnia@grotowski-institute.art.pl)

[grotowski-institute.art.pl](http://grotowski-institute.art.pl)  
[grotowski.net](http://grotowski.net)



Z ROMĄ SENDYKĄ, WOJCIECHEM WILCZYKIEM, MAGDALENĄ ZYCH rozmawia MARTA BRYŚ

## TAK SIĘ NIE POKAZUJE ZAGŁADY?

### WIDOK ZZA BLISKA. INNE OBRAZY ZAGŁADY

kuratorzy: Erica Lehrer, Roma Sendyka,  
Wojciech Wilczyk, Magdalena Zych  
Muzeum Etnograficzne w Krakowie  
(1 grudnia 2018 – 31 marca 2019)

**Spróbujmy na początek opisać strukturę wystawy i to, co się na niej znajduje.**

MAGDALENA ZYCH: Wystawa poświęcona jest reprezentacji Zagłady w polskiej sztuce ludowej. Podzieliliśmy ją na cztery części, w każdej przyglądamy się temu tematowi z różnych perspektyw: w pierwszej sali, nazwanej „Zza bliska”, konfrontujemy obraz Adama Czarneckiego *Wygnanie Żydów z Pierzchnicy* oraz rzeźby Franciszka Skocza, przedstawiające postaci więźniów i strażników w obozie, z fotografiami z cyklu *Powiększenia* Wojtka Wilczyka, które powstawały w trakcie naszego projektu. Widać na nich wykadrowane zbliżenia twarzy wyrzeźbionych postaci. Czarnecki i Skocz to świadkowie przedstawionych przez siebie wydarzeń. W drugiej części, zatytułowanej „Historie”, staramy się śledzić ten temat w nurcie sztuki ludowej, zaczynając od lat czterdziestych. W następnej części, „Warsztat”, mamy kilka obiektów, dla których najważniejszy jest kontekst: zastanawiamy się, dlaczego artysta wybrał taki sposób ekspresji, co to mówi o czasie, w jakim dane dzieło powstało. W ostatniej części, pod tytułem „Emocje”, pokazujemy te prace, które wzbudziły między nami największe dyskusje. Chcieliśmy opowiedzieć również o tym, co wywołały w nas.

**Przed wejściem na wystawę znajdują się duże zdjęcia dwóch spośród licznych magazynów, które odwiedziliście, przygotowując ekspozycję. Widać na nich mnóstwo rzeźb stojących na półkach i na podłodze. Jakie było kryterium ich wyboru? Bo ostatecznie na wystawie wcale nie jest ich tak wiele...**

MAGDALENA ZYCH: Jedno zdjęcie przedstawia magazyn rzeźby w Muzeum Etnograficznym w Warszawie, drugie – w Muzeum Kultur Europejskich w Berlinie. Chcieliśmy udokumentować pierwsze wrażenie, kiedy wchodzimy do takiego magazynu, pytając kustosa, czy w zbiorach danego muzeum znajdują się obiekty związane z II wojną światową. Początkowo pytaliśmy o prace podejmujące temat Zagłady, ale to pytanie szybko okazało się nieskuteczne.

#### Dlaczego?

MAGDALENA ZYCH: Wiele obiektów jest bardzo niejednoznacznie powiązanych z Zagładą, czasem dopiero interpretacja kuratorska nadaje im takie znaczenie.

**Trudno mi sobie wyobrazić dzieło z nurtu sztuki ludowej, które wymaga takiego dopowiedzenia. Te, które są na wystawie, raczej mówią o Zagładzie w sposób dosłowny.**

ROMA SENDYKA: Na obrazie Kazimierza Rozina widzimy ludzi stojących w długiej kolumnie, kończącej się przy budynku krematorium. Żadna z postaci nie ma wyraźnych ikonicznych podpowiedzi, które mogłyby przekonać widza, że ma do czynienia z obrazem zagłady Żydów. Na odwrócie obrazu artysta przykleił artykuł z niezidentyfikowanej gazety codziennej z tytułem *Kłamstwa kata z Sobiboru*, który wskazuje, o jaki obóz śmierci może chodzić, ale pozbawiony jest odniesień do etnicznej przynależności jego ofiar. Dopiero dookreśleniem tematu *Sobibór. Obóz w którym wyginęli żydzi z Francji, Holandi, Danii i Belgii. Pierwszy transport* [pisownia oryginalna], jasno wskazuje, kogo artysta przedstawił. Rozin nie oddał tego w kodzie wizualnym – dzisiejszy odbiorca, nie mając dostępu do rewersu pracy ani do odautorskiego tytułu (na karcie muzealnej kustosz, przyjmując pracę do zbiorów, wpisał tytuł *Obóz koncentracyjny w Sobiborze*), może myśleć, że widzi Zagładę „spolonizowaną” lub „zuniwersalizowaną”.

WOJCIECH WILCZYK: Im późniejsze prace, tym częściej pojawia się na nich stereotypowe przedstawienie Żydów, jako pejsatych chałcziarzy. Podczas kwerendy w Muzeum Wsi Radomskiej w Radomiu, w magazynie tej instytucji znaleźliśmy rzeźbę przedstawiającą polską misję ONZ na Wzgórzach Golan (zapewne było to pokłosie jakiegoś konkursu o Ludowym Wojsku Polskim) i tam izraelski żołnierz wyglądał jak przedwojenny ortodoksyjny Żyd z prowincjonalnego sztetla. A żeby nikt nie miał wątpliwości, miał jeszcze gwiazdę Dawida na boku czapki.

MAGDALENA ZYCH: Wyrazistym przykładem jest również obraz Józefa Firmantego *Śmierć dentysty*. Trzy razy robiłam kwerendę w zbiorach malarstwa krakowskiego Muzeum Etnograficznego, dopytując, czy istnieją dzieła odnoszące się do Zagłady. Nie mogłyśmy niczego znaleźć, bo przeszukiwanie odbywało się po tytułach kart inwentarzowych. Dopiero w trakcie inwentaryzacji zbiorów koleżance wpadł w ręce ten obraz, na którym widnieją słowa „Niemcy szukają złota u żydów” (pisownia oryginalna), a scena przedstawia żegnającego się z życiem młodego dentystę.

ROMA SENDYKA: I dopiero wydobyć pracę z magazynu, uważne i ponowne jej obejrzenie usuwa wątpliwości, że jest to scena rozstrzelania Żyda... W wielu pracach, które badaliśmy, wątek Zagłady został zamazany – a to w sposobie wizualizowania postaci, a to wtórnie, w trakcie nadawania uogólniających tytułów.

MAGDALENA ZYCH: Dlatego właśnie pytanie o prace związane z II wojną światową okazało się otwierające,





bo pozwalało trafić na takie obiekty, w których wątek Zagłady jest mniej oczywisty.

WOJCIECH WILCZYK: Pytanie o przedstawienia Zagłady w sztuce ludowej sprawiło też, że pokazywano nam wielką ilość rzeźb z wizerunkiem ojca Kolbego, a ponieważ wszystkie je sfotografowałem, moglibyśmy z tego materiału zrobić osobną wystawę.

ROMA SENDYKA: To, o czym teraz mówimy, ujawnia, moim zdaniem, bardzo ważny problem. Wyobraźnia współczesnych odbiorców w Polsce na hasło „Zagłada” podpowiada wyłącznie obóz, nie wliczane są do tego wydarzenia elementy widzianej przez Polaków wojennej codzienności: chodzi mi o prześladowania i przemoc na ulicach, rozproszone akty rozstrzelań, głodzenia, zmuszania do wycieńczającej pracy... Uświadomił mi to niegdyś bardzo wyraźnie udział w uroczystości odsłonięcia pomnika Żydów zadenuncjowanych (przez Polaków) i zamordowanych (przez granatową policję) w okolicach Haczowa. W uroczystości brali udział lokalni notable, ksiądz, a okoliczna młodzież przygotowała dla gości z Komisji Rabinicznej ds. Cmentarzy występ artystyczny. Opowiadając o żydowskim losie w czasie wojny, odwołali się wyłącznie do obozów, tak jakby nie było innych historii.

Ta, przed chwilą upamiętniona, którą mieli przed oczyma przez całe życie (bo przecież o sprawie powszechnie wiadomo w okolicy), znów nie została włączona do obszaru zjawisk nazywanego w naszym kraju „Holokaust”. W Polsce jeszcze wciąż jest przed nami ta nieprawdopodobnie trudna praca, aby do wspólnej świadomości dotarła opowieść o Zagładzie, jaka wydarzyła się blisko, w obszarze codzienności, której nie da się przypisać do „fabryk śmierci”, w których zginęła tylko trzecia część żydowskich ofiar, i której nie da się zredukować do spraw niemiecko-żydowskich. Reszta ofiar ginęła „na naszych oczach” i wciąż nie umiemy zdać sobie z tego sprawy ani nie przyjmujemy do wiadomości, że byliśmy – jako społeczeństwo – naocznymi świadkami zbrodni, wpisanymi, wpętanymi w nią lub podtrzymującymi jej logikę. Pytania, które zadaliśmy sztuce ludowej, wynikały właśnie z próby rozpoznania: na ile zobaczono to, co się działo tuż obok. Ile z tego zostało zapamiętane. I jak.

**Zdecydowanie inaczej wyglądało to w miastach niż na wsiach.**

WOJCIECH WILCZYK: Niestety, niewiele jest opowieści o tym, co działo się na wsi; w pracach, do których dotarliśmy,

dominuje wyobrażenie, że miejscem eksterminacji Żydów był przede wszystkim obóz w Auschwitz. Co zresztą zgodne jest ze sposobem, w jaki martyrologię wojenną przedstawiała propaganda z czasów sekretarzowania Władysława Gomułki. W pracach artystów ludowych nie znajdziemy więc obrazów przemocy ze strony polskich sąsiadów, denuncjacji, szantaży czy choćby przedstawień przechowywania Żydów...

**W opisach prac uderzyła mnie wasza potrzeba ustalenia intencji artysty. Czy to rzeczywiście jest szczególnie ważne w kontekście sztuki ludowej?**

WOJCIECH WILCZYK: Zdecydowanie tak. Podczas kwerend szukaliśmy obiektów, w których dochodzi do jakiegoś rodzaju transgresji, wyjścia poza konwencję. W Muzeum Narodowym w Kielcach natknąłem się na rzeźbę *Sklepić żydowski w Dębskiej Woli* autorstwa Józefa Piłata, która ostatecznie trafiła na naszą wystawę w postaci wielkoformatowych wydruków. Ta praca od razu zwróciła moją uwagę ze względu na sposób przedstawienia postaci Żydów – precyzyjny, szczegółowy, z bardzo wyraźnymi rysami twarzy. Potem okazało się, że Piłat, posługując się konwencją sztuki ludowej, sportretował sąsiadów ze swojej wsi, których po skończeniu pracy bez problemu rozpoznali mieszkańcy Dębskiej Woli (działo się to w latach sześćdziesiątych), nie mający żadnych wątpliwości, że patrzą na Mejera Lowensteina, jego córkę Ruchlę Orzech oraz jej męża Mejlocha Orzecha. Robiąc rzeźbę na zamówienie ówczesnej kustoszki Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach Aleksandry Dobrowolskiej, ten świetny artysta wykroczył poza standardowy sposób przedstawiania Żydów, a na głowie ortodoksyjnej Żydówki – to zresztą niezwykle rzadki przypadek przedstawienia kobiety-Żydówki w polskiej sztuce ludowej – pieczołowicie wyrzeźbił wełnianą perukę!

**Ważnym wątkiem jest obieg kolekcjonerski, wiele z tych prac powstało na zamówienie – jak je w ogóle traktować? Rzeźba *Got mit uns* (pisownia oryginalna), na której widzimy Jezusa prowadzonego przez esesmana, została w zasadzie wymyślona przez Ludwiga Zimmerera, niemieckiego dziennikarza, ale i znanego kolekcjonera polskiej sztuki ludowej. Artysta tylko ją wykonał.**

MAGDALENA ZYCH: Zaraz po wojnie zadaniem Ludwiga Zimmerera było nie tylko relacjonowanie spraw polskich dla zachodnoniemieckiego czytelnika, ale też praca na rzecz dyplomatycznego pojednania polsko-niemieckiego. Zimmerer doszedł do wniosku, że takie zadanie świetnie spełni sztuka ludowa i dwie dekady później, kiedy już posiadał kolekcję, zorganizował w Niemczech bardzo wiele wystaw dzieł z tego nurtu we współpracy z Ministerstwem Kultury oraz Muzeum Etnograficznym w Warszawie. Podobno pierwszą pracą, jaką zakupił, była *Ostatnia droga* Wacława Czerwińskiego. Istnieje kilka kopii tej pracy, ten wątek szczegółowo śledziła współkuratorka wystawy Erica Lehrer, na której rzeźba Czerwińskiego w czasie jej pierwszych badań w Niemczech także zrobiła duże wrażenie. Na naszej wystawie prezentujemy akurat

tę z kolekcji Hansa-Joachima Schausa, dziś w zbiorach Muzeum Kultur Europejskich w Berlinie. Dla polskich artystów z pewnością nie bez znaczenia był aspekt ekonomiczny i możliwość zarabiania na tej twórczości.

WOJCIECH WILCZYK: Niemieccy kolekcjonerzy płacili markami, które wymieniano na czarnym rynku na góry ówczesnych złotych. Dla nich to nie były wielkie pieniądze, więc chętnie zaopatrywali się w takie dzieła. Z kolei twórcy ludowi wiedzieli, jaka tematyka cieszy się największym zainteresowaniem w danym czasie, więc tworzyli prace, które mogłyby się szybko sprzedać. Dwóch artystów, których prezentujemy na wystawie, ma na koncie także prace socrealistyczne: Józef Piłat wyrzeźbił Bieruta i Lenina, Adam Czarnecki – Stalina, bo akurat dostali takie zamówienie. Generalnie jednak ci, których pokazujemy, to byli outside-ry. Piłat nie lubił kontaktować się z ludźmi, nie chodził do kościoła, nie pracował na roli, więc mieszkańcy wsi nim pogardzali, poza tym jego rzeźby nie były tak „gładkie”, jak te w kościele... Sytuacja nieco zmieniła się, kiedy zaczął na tym dłubaniu w drewnie zarabiać jakieś pieniądze, przede wszystkim sprzedając swoje prace Cepelii, co zresztą zabiło jego twórczość, bo zaczął produkować rzeźby taśmowo. Kiedy pożyczaliśmy z Berlina pracę Wacława Czerwińskiego, kustoszka z Muzeum Europejskich Kultur powiedziała nam, że dla Niemców problem z ich sztuką ludową polega na tym, że była ona instrumentalnie wykorzystywana w czasach nazizmu, więc po wojnie był to temat „trudny”. Być może więc kolekcjonerzy zwrócili się w stronę polskiej sztuki ludowej, bo z ich perspektywy wydawała się „czysta” i „nieskażona”.

**Czy można w obrębie sztuki ludowej śledzić jakąś dynamikę pojawiania się tematu Zagłady, niezwiązaną *stricto* z zamówieniami kolekcjonerów? Z wystawy można wywnioskować, że zdecydowana intensyfikacja obecności tego tematu nastąpiła w latach sześćdziesiątych.**

WOJCIECH WILCZYK: To tylko pokazuje, że ta sztuka była mocno osadzona w kontekście społeczno-politycznym. Na lata sześćdziesiąte przypada nie tylko kolekcjonerska aktywność Zimmerera, ale też wysyp państwowych konkursów, których tematy wiązały się z prowadzeniem przez PRL polityki historycznej. Całą parą hula antyniemiecka propaganda (biorąca, oczywiście, na celownik RFN, a nie NRD), za ogromne pieniądze fetuje się okrągłą rocznicę bitwy pod Grunwaldem, obchodzony jest w 1963 Rok Korczakowski, w karykaturach zamieszczanych w popularnym piśmie „Szpilki” znaleźć można częste nawiązania do procesu Eichmanna. Taka retoryka jest w obiegu medialnym aż do 1970 roku, czyli do chwili podpisania traktatu o nienaruszalności granicy na Nysie i Odrze między Willym Brandtem a Gomułką.

MAGDALENA ZYCH: To też czas silnej fascynacji estetyką nazizmu w kulturze popularnej (w 1975 Susan Sontag pisała w tym kontekście o filmie *Nocny portier* Liliany Cavani z 1974 roku czy o popularności twórczości Leni Riefenstahl), swastyka była symbolem oficjalnie zakazanym w Niemczech, dopuszczanym wyłącznie w sztuce. Trzeba też pamiętać,



że mamy tutaj również zderzenie różnych warstw społecznych, kolekcjonerzy należeli wówczas do niemieckiej elity. Władysław Chajec, autor rzeźb, na których hitlerowcy dręczą Żydów, czy na których widać ciała wrzucane do krematorium, wspominał sytuację, gdy przyjechało do niego dwóch Niemców, by zamówić prace związane z Zagładą. Chajec próbował opisać tę sytuację w jednym z listów, które również włączyliśmy do naszej wystawy, nie czuł się komfortowo, dostrzegał ambiwalencję... Na wystawie pokazujemy też jeden z jego listów pisanych do Waltera Graetza, jednego z tych, którzy wtedy go odwiedzili. Graetz podarował nam tę korespondencję. Dodam, że do muzeum w Oświęcimiu Chajca zabrał Wojciech Siemion, kolekcjoner i aktor wcielający się w bardzo różne postaci kina tamtej epoki.

ROMA SENDYKA: To bardzo istotny aspekt – ci, którzy tę sztuką kupują, archiwizują, pokazują na wystawach, nie reprezentują warstwy społecznej, która ją tworzy. Ta grupa artystów (czyli „twórcy ludowi”) *de facto* nie wytwarza swojego „metadyskursu”, czyli z tego samego środowiska nie rekrutują się jego komentatorzy, kuratorzy, kolekcjonerzy, bo nawet jeśli takowi mają tzw. wiejskie korzenie, nawet jeśli je podkreślają, to działają już po przejściu „awansu klasowego”, jako „nowa inteligencja” (przykładem – przypadek Wojciecha Siemiona). Środowisko twórców ludowych nie powołuje też instytucji, które potrafiłyby zwrócić się w stronę tej sztuki refleksyjnie, mówić o niej na głębszym poziomie rozeznania, interpretować zgodnie z kulturą i wrażliwością społeczności, która wytwarza komunikat. Konsekwencją tej sytuacji jest oczywista nierównowaga sił. Na przykład nierówność sprawczości. W sytuacji, w której krytyk, kustosz, kupujący pochodzi z klasy lepiej wykształconej, lepiej sytuowanej, twórca ma dużo słabszą pozycję negocjacyjną, dlatego jest tak podatny na impulsy z zewnątrz, które kształtują jego twórczość, a jego prace tak łatwo poddają się – czasem mylnym – interpretacjom krytyków, kustoszy, kupujących. Przystępując do badań, zakładaliśmy prostą sytuację egzystencjalną: artysta jest świadkiem wydarzeń, które nim wstrząsnęły i, aby sobie z nimi jakoś poradzić, wyraża wspomnienie, zapamiętany obraz, emocje poprzez sztukę. Szukaliśmy czegoś, co roboczo nazwaliśmy „sztuką świadectwa”. Ku naszemu zdziwieniu okazało się, że znakomita większość dzieł opowiadających o Zagładzie była raczej zamawiana przez kolekcjonera, kustosa, wymuszana przez rynek obrotu dziełami sztuki, bo jeśli w danym momencie coś się dobrze sprzedawało, to Desa i Cepelia zwiększały zamówienia. Obieg, w którym artysta nie ma mocnej pozycji podmiotowej, jest bardziej skomplikowany niż w sztuce tzw. wysokiej, następuje tu bowiem zdecydowane osłabienie znaczenia i wagi autonomicznego przekazu autorskiego. Wielokrotnie zastanawialiśmy się, czy kolekcjonerzy zamawiali prace na temat Zagłady, bo poruszyła ich wrażliwość artysty, żeby zaspokoić własne potrzeby pamiętania, przepracowywać emocje (żał? poczucia winy? współczucia?), a może było to dla nich ważne z innych powodów (perwersyjnych? voyeurystycznych?), czy też miało charakter niemal kolonialny, a polscy artyści występowali

w roli „półdzikiego innego”, który ze względu na prostszą, bliższą „naturze”, niepoddaną intelektualnej obróbce konstrukcji wewnętrznej jest zdolny oddać „czyste poruszenie trwogi” wobec potworności wojny... Jedno jest pewne: w stosunku do dzieł sztuki ludowej należy stosować zupełnie inne kategorie interpretacyjne niż te, których używamy w sztuce mainstreamowej. Nie tylko, gdy mówimy o estetyce, ale też o wypowiadającym się w niej podmiocie, o sposobie transpozycji doświadczenia, szczególnie rozumianej dokumentalności, strategii reprezentacji, jak i planowanym przez artystę komunikacie i oddziaływaniu.

**W przypadku jednej z prac sugerujecie, że ma ona źródło w antysemityzmie. Na obrazie *Żydy do roboty* widzimy postaci Żydów z łopatami, idące przez rynek miasteczka. Umieściliście pod nią tekst autorstwa Doroty Głowackiej, która pisze: „Pomimo, że wizerunek ten daje się odczytać jako wyraz współczucia i próba upamiętnienia cierpienia byłych żydowskich sąsiadów przez naocznego świadka, przywołuje on jednocześnie antysemicki stereotyp Żyda, który nigdy *prawdziwą robotą* się nie splamił (za to mieszkał w najlepszej dzielnicy w rynku). Sportretowanie przymusowej pracy jest więc czymś w rodzaju symbolicznej zemsty, wyrównania historycznych porachunków”.**

ROMA SENDYKA: W sali warsztatowej, w której pokazujemy ten obraz, pracujemy, przywołując różne stanowiska. Głowacka pisze, że doszukiwanie się w pracy Czarneckiego pogłosu antysemityzmu to jedna z możliwych interpretacji, nie sprowadza myślenia o niej tylko do tej perspektywy. Nie rozstrzyga też, czy artysta podziela stereotyp Żyda-obiboka, czy też tylko cytuje (może z ironicznym dystansem?) głosy swych sąsiadów. My zestawiamy tę pracę z obrazem autorstwa wciąż aktywnego artysty z Hajnówki, Stanisława Żywolewskiego. Tu to samo słowo „Żydy” jest podpisem wizerunku świętej rodziny. Żywolewski, artysta zaangażowany w przypomnianie kultury białostockich Żydów, wyraźnie pokazuje, że można użyć słowa „Żydy”, aby skrytykować własną społeczność za pejoratywne i bezmyślne używanie tego terminu. Naszą intencją w tej części wystawy jest raczej pobudzanie niż rozwiązywanie niepewności: czy odczytywać pracę Czarneckiego w porządku antysemickim (bo podpis, bo związek artysty z Brygadą Świętokrzyską), czy filosemickim (bo widzi przemoc wobec Żydów, bo wraca do niej po wojnie, bo maluje Żydów w trybie empatii, bo „zeznaje”, co widział – składa świadectwo)? Tego rodzaju dylematy pojawiały się w odniesieniu do bardzo wielu prac, ponieważ często korzystają one ze środków dziś dwuznacznych, np. z konwencji, która przedstawia Żydów w sposób stereotypowy, schematyczny: czarne chałaty, pejsy, nierozpoznawalne twarze, zaakcentowane w nich nosy, itd. Trudno ocenić, czy to karykatura, czy efekt braku innego języka niż ten odziedziczony z lat trzydziestych. Czy to rasowa niechęć, czy próba jasnego komunikatu, zrozumiałego w środowisku. Czy to element „ludowej” poetyki „typów”, czy już wizualnie wyrażone uprzedzenie?

MAGDALENA ZYCH: Takie wizerunki Żydów istnieją również w rytualnym obiegu teatru, na przykład w maskach używanych w czasie pochodu grup kołędniczych tzw. Godów Żywieckich. Otwarte jest pytanie, w jakim stopniu podtrzymywana w tym zwyczaju jest antysemicka karykatura, a w jakim – schematyczny symbol Obcego, spersonifikowane oblicze symbolicznego zagrożenia dla spójności społecznej, wspólnoty, w której nikt się niczym nie powinien wyróżniać, żyć jak wszyscy, nie odróżniać się religią, sposobem życia, co dziś nie jest tak oczywiste jak w czasach powojennych, gdy ten obyczaj się skonkretyzował w festiwal folklorystyczny. W kontekście postaci kołędników z Żywiecczyny nie można zapominać o fali przedwojennej przemocy wobec Żydów, organizowanej przez działaczy skrajnej prawicy, np. zniszczeniu sklepów żydowskich w Milówce w 1938 roku. Tymczasem w kanonie sztuki ludowej cierpienie indywidualne przedstawiać można było tylko poprzez figurę Chrystusa Frasobliwego czy kilka innych motywów zaczerpniętych z religijnej ikonografii. Zdarzało się, że artyści zachęceni byli do wykraczania poza kanon, ale trzeba pamiętać, że ryzykowali wtedy realną stratę finansową, bo nie wiadomo, czy ktoś chciałby taką pracę zakupić.

**W pierwszym opisie, który zapowiada wystawę, wymieniacie słowa, które opisują reakcję na temat Zagłady w sztuce ludowej: „niewygodne, niesamowite, niestosowne, niepotrzebne, niezręczne, nie do pokazania”. Przyznam szczerze, że są to ostatnie słowa, jakie przyszłyby mi do głowy w tym kontekście. Naiwność, prostota, ale i dosłowność tej sztuki wydaje mi się przede wszystkim bardzo wzruszająca.**

ROMA SENDYKA: Słowa, które cytujesz, są notatkami. Słyszeliśmy je wielokrotnie w odwiedzanych muzeach, instytucjach, z ust kustoszy, kuratorów, ludzi, którzy się stykali przed nami z tego rodzaju pracami. Tłumaczyli nam, że to „niedobry”, „niepotrzebny” temat, lub przywoływali zdania kogoś, kto odradzał im wcześniej zajęcie się tym nurtem w sztuce „ludowej”. Także z obiegu „centralnego” i „międzynarodowego/globalnego” płynęły uwagi, że „tak się nie pokazuje Zagłady”, że to „niestosowne”. Powody takich reakcji są dość oczywiste: po pierwsze, ich źródłem jest estetyka drobnych, kolorowych, nieomal „zabawkowych” obiektów, poetyka, którą można przypisać do „naiwnego” realizmu lub „perwersyjnej” wyobraźni, odmienna od współdzielonej, akceptowanej (nasza praca uświadomiła nam skalę tego porozumienia) i oczekiwanej estetyki holokaustowej. Obiekcje wynikają także z owej niepewności co do intencji artystów: czy mamy do czynienia z empatią, czy z niechęcią wobec Żydów? Czy widzimy faktycznie Żydów, czy też ich los jest tu pokazany jako przywłaszczony przez inną grupę (Polaków? „ludzkosc”?). Ale jeśli w tobie wywołały wzruszenie, to znaczy, że udało nam się te obawy na wystawie pokonać, co było jednym z celów naszej kuratorskiej pracy. Nie realizowalibyśmy tego projektu, gdybyśmy nie mieli poczucia, że jest w tej sztuce potencjał na przekazanie komunikatu,

o którym mówisz. Że, mimo wszystko, mówi ona coś bardzo ważnego.

**Czy fotografie *Powiększenia* były od początku obecne w waszej koncepcji? Z jednej strony można traktować je bowiem jako element ekspozycji, z drugiej – pomagają dostrzec w pracach detale, które odbiorca może łatwo przeoczyć.**

WOJCIECH WILCZYK: W trakcie kwerend fotografowałem odnajdywane przez nas prace; w archiwum projektu mamy zdjęcia około czterystu trzydziestu obiektów. Jednak już na wstępnym etapie naszych działań przyszło mi do głowy – a było to w Kielcach podczas robienia zdjęć *Sklepiku żydowskiego w Dębskiej Woli* Józefa Piłata – żeby sprawdzić, jaki efekt uzyskam, kiedy sfotografuję twarze postaci z tej rzeźby w dużym zbliżeniu. W wykonanych przez mnie powiększeniach, które prezentowane są na wystawie, widać odmienność tych prac i samych artystów, widać emocje, jakie zawarli w swoich dziełach. Jeśli jakiś artysta rzeźbił małą figurkę Żyda, a w większości nie są to obiekty dużych rozmiarów, to podczas pracy obserwowałem tę twarz z bardzo bliska. *Powiększenia* odwołują się właśnie do tego afektywnego momentu.

MAGDALENA ZYCH: Z perspektywy widza takie zbliżenie zmusza do konfrontacji z danym obiektem, zwraca uwagę, nie pozwala ci przejść obok nich obojętnie. Można wręcz powiedzieć, że dzieła stają się na tych zdjęciach w jakimś sensie nawet bardziej realne.

Wojciech Wilczyk: Mają wytrącić widza z przyzwyczajenia do typowego odbioru dzieł sztuki ludowej w muzeach etnograficznych, gdzie w gruncie rzeczy nikt specjalnie im się nie przygląda.

MAGDALENA ZYCH: To trwały kanon, choć trzeba podkreślić, że bywają wystawy, które go rozmontowują (np. stała wystawa sztuki pt. *Nieobjęta ziemia*, otwarta w 2015 roku w MEK – jako jedyni pokazujemy na ekspozycji stałej pracę o Zagładzie: *Krematorium* Władysława Chajka).

ROMA SENDYKA: *Powiększenia* przełamują pewien bezwład oka, wizualne uprzedzenie. Szkoleni w innej estetyce, odbieramy wiele cech tych prac jako „prostotę”, „niedostatki techniki”. W radykalnym zbliżeniu te same właściwości stają się dramatyczne, ostre, brutalne. Zdjęcia Wojtki pozwalają doświadczyć emocji towarzyszących artystom w trakcie pracy. Są też sprzeciwem wobec typowego sposobu traktowania sztuki nieprofesjonalnej. Już wyjaśniam, o co mi chodzi: z innej okazji niegdyś poszukiwałam dokładniejszych, szczegółowych opisów prac „ludowych”, czyli tzw. ekfraz krytycznych. Byłam bardzo zdziwiona, że tego rodzaju materiał praktycznie nie istnieje. W tekstach wybitnych i literacko utalentowanych kuratorów i etnografów, nawet gdy zajmują się oni jednym artystą, komentują pojedynczą wystawę, dominują uogólnienia, poszukiwania typowości, ustawianie dzieła w kontekście jemu podobnych. Praktycznie nie istnieje gest „wpatrywania się w szczegół”. Podobnie te obiekty są wizualizowane – jako „etnograficzny przykład”, w pełnej widoczności, w „całości”.

Wypatrywanie, wędrówka oka po obiekcie, zatrzymanie się na szczególe, na geście, na „odcieniu farby na załamaniu sukni” – strategia, którą znamy z trybu relacjonowania wrażeń z doświadczania „sztuki uznanej” – praktycznie nie istnieje. Wojtek rzuca temu swoistemu „klasowemu lekceważeniu” wyzwanie.

MAGDALENA ZYCH: A jeśli jakieś dzieło nie poddaje się takiej uogólniającej narracji, to oznacza, że znajduje się na obrzeżach tego nurtu sztuki i staje się problematyczne.

ROMA SENDYKA: Te obrzeża okazały się dla nas najciekawsze. To tam znaleźliśmy dzieła, które przedstawiają cierpienie i śmierć konkretnego człowieka, i poruszenie, trwogę, świadome rzeczy spojrzenie świadka, który nie chce, nie może być już tylko „postronnym”. Oczywiście, także i te prace nie są całkowicie wolne od obciążenia „typowością”, czyli nie całkiem umykają nakazom ludowej estetyki, natomiast zdecydowanie wyróżniają się w gronie im podobnych. Jednocześnie nie oznacza to, że można spokrewnić je z nurtem sztuki pozawernakularnej – tej szkolonej, „miejskiej”, która zresztą – widzimy to wyraźnie – nigdy nie interesowała się tym, co „inni artyści” mieli do powiedzenia o Zagładzie.

MAGDALENA ZYCH: Mam wrażenie, że obecnie dokonuje się pewna reinterpretacja sztuki ludowej, przestaje się ją traktować wyłącznie jak produkt PRL-u. Nasza wystawa jest propozycją poważnego potraktowania tych dzieł.

**Chciałabym porozmawiać o pracy *Jedwabne* Kowalczyka z 2017 roku – przedstawia kolorowe postaci, niektóre z brodą i w jarmułkach, jakby zamykane w ogniu przez jakąś postać. Patrząc na nią od tyłu, odkrywamy, że drzwi zamyka diabeł. Rzeźba robi ogromne wrażenie, ale chyba głównie dlatego, że wzbudza opór i poczucie niestosowności. Z czego to wynika?**

ROMA SENDYKA: Po prostu jesteś – jak większość z nas – spadkobierczynią tego stereotypowego przekonania, wyrowadzonego z wyabstrahowanego zdania z powojennego tekstu Adorna, że poezja po Holokauście jest barbarzyństwem, co często rozumiane jest jako wezwanie do powstrzymania wszelkich aktów kreacji na tematy Zagłady, którą można opowiadać wyłącznie za pomocą dokumentów. Oczywiście, Adorno miał na myśli bardziej skomplikowaną zależność: chodziło mu raczej o to, że po kompromitacji kultury Zachodu, która wydała z siebie nazizm, nie można bezkrytycznie po wojnie kontynuować jej strategii, dorobku, poetyki i dawnych gestów kreacyjnych. Że trzeba zacząć od nowa.

**Być może, ale trudno mi zgodzić się na narrację o abstrakcyjnym złu. Dziś nasza wiedza o *Jedwabnem* jest już inna.**

ROMA SENDYKA: Ta praca doskonale ilustruje to, przed czym przestrzegają pozagładowi „radikalni ikonoklaści”, którzy twierdzą, że po Holokauście sztuka oparta na wyobraźni będzie bardzo ryzykowna. Z tego powodu wielu artystów, jak np. Claude Lanzmann, zdecydowało się na medium dokumentalne, bo ono w najmniejszym stopniu zniekształca przeszłość, jest też zrozumiałe dla odbiorcy, z minimalnym

ryzykiem przeinaczeń. *Jedwabne* Kowalczyka to praca trudna do przyjęcia właśnie z powodu tego ryzykownego gestu w y o b r a ż a n i a sobie tego, co Agamben określił jako „samo sedno Zagłady”, czyli momentu masowego zabijania ludzi zgromadzonych w zamkniętej przestrzeni. Nie tylko z tego powodu rzeźba ta jest w znacznej mierze dla uświadomionych odbiorców nieskuteczna. W 2017 roku, po ustaleniach badaczy, komisji IPN, nawet archeologów, jesteśmy już pewni, że przenośnia w tym akurat przypadku (wzbudzającym tyle dysput i tak olbrzymi opór), to tryb opowieści, który odczuwamy (czy będziemy po prawej, czy lewej stronie tego sporu) jako eskapizm, unikanie zajmowania stanowiska. Niewątpliwie jednak ta praca, którą tworzy Kowalczyk, mieści się w kategoriach sztuki ludowej, opowiada przecież o walce dobra ze złem. Ten artysta – jeśli sędzić po udzielonym nam wywiadzie – naprawdę głęboko i szczerze współczuł ofiarom. W pewnym sensie nie można się dziwić, że nie potrafił o tym opowiedzieć w obrazach – narracja ta przecież nie ma swojej ikonografii, poza symbolem płonącej stodoły, zaproponowanym w innym obiegu przez Rafała Betlejewskiego czy Władysława Pasikowskiego, więc sięgnął po tradycyjny, chrześcijański słownik symboli, jakie od zawsze podsuwa do użycia ten gatunek, w którym się wypowiada. Miał do tego prawo.

MAGDALENA ZYCH: Zauważ jednak, że w tradycji ikonografii katolickiej diabeł bywa personifikacją abstrakcyjnego zła, a w spłaszczonej interpretacji folkloru – radosnym borutą, Kowalczyk zaś przedstawia go jako sprawcę konkretnej tragedii. To na pewno nie był dla niego łatwy gest. Dodam, że w propagandzie antyhiterowskiej naziści byli uosobieniem szatana (dobrze to słysząc w wojennych odezwach Tomasza Manna do niemieckich słuchaczy, emitowanych na falach BBC).

**Moją nieufność wzbudził fakt, że ta rzeźba również powstała na zamówienie.**

WOJCIECH WILCZYK: Louis Galinski, który zlecił Kowalczykowi tę rzeźbę, ma w swojej kolekcji kilkadziesiąt dzieł związanych z Zagładą. Z zawodu jest katechetą i ma poczucie misji informowania Polaków i Niemców o zgubnych skutkach totalitaryzmów – nazistowskiego, ale i sowieckiego, bo w jego kolekcji mamy również prace na temat Katynia. Gdyby nie inicjatywa Galinskiego (równie dobrze można by to nazwać obsesją), większość tych prac nigdy by nie powstała. Kowalczyk więc pełni tutaj rolę... surogatki. Rzeźba, która naprawdę mną wstrząsnęła w jego kolekcji, jednak nie ze względów estetycznych, to przedstawienie szajsmajstra z Treblinki. Był to funkcyjny z oddziału Sonderkommando, który pilnował, aby więźniowie nie siedzieli zbyt długo w latrynie. „Dowcipni” Niemcy ubierali go w togę rabina (w obozie było mnóstwo ubrań i sprzętów po ludziach, którzy poszli do komór gazowych) i zawieszali mu na łańcuchu duży budzik. Galinski taką rzeźbę zamówił u innego artysty ludowego, Romana Śledzia. To jest o tyle zastanawiające, że wiedzę o szajsmajstrze mają tylko ci,

k którzy czytali książki Samuela Willenberga albo Richarda Glazara, bo nikt więcej o tym nie pisał, a zatem Galinski naprawdę musi interesować się tym tematem. Przy okazji, Samuel Willenberg, który w trakcie powstania w obozie uciekł z Treblinki, a po wielu latach, już w Izraelu i na emeryturze, zajął się rzeźbieniem, też stworzył taką postać. Tyle że jego przedstawienie szajsmajsra ma wydźwięk tragiczny.

MAGDALENA ZYCH: Ale Śledź powiedział nam, że nigdy sam z siebie nie podejmował w sztuce tematu Zagłady. Oprócz tej jednej rzeźby wykonał jeszcze dla Galinskiego *Wielkanoc w Auschwitz* i *Boże Narodzenie w Auschwitz*. W rozmowie z nami deklarował, że więcej już nie zamierza.

#### Dlaczego?

MAGDALENA ZYCH: Bo za dużo go to kosztuje.

WOJCIECH WILCZYK: Niemniej jednak w jego mieszkaniu zauważyłem na regale figurkę Żyda-chałaciara, odpowiadającą przedstawieniom – określając to eufemistycznie – raczej niechętnym...

**Największe emocje wzbudza ostatnia sala, którą zatytułowaliście zresztą „Emocje”, gdzie bardzo mocno wybrzmiewa wasz głos jako kuratorów. Piszecie tam, że znajdując się w niej prace, które wzbudziły wśród was najwięcej dyskusji, ale też, że „szukaliśmy gestów współodczuwania, przykładów etycznego świadectwa”. Zastanawia mnie, w jaki sposób to oceniliście? Dla mnie ten wybór jest dość kontrowersyjny.**

ROMA SENDYKA: Każdy z nas inaczej reagował na te dzieła, co innego nas mobilizowało do myślenia, wielu prac nie rozumieliśmy do końca. Ostatnia sala nie jest wynikiem losowania ani konkursu najbardziej afektywnych, czy też „afektujących” prac, ale konsekwencją naszych indywidualnych wyborów. Chcieliśmy tu pokazać takie prace, w których artysta emocjonalnie choćby na chwilę przeszedł na stronę ofiar, zrozumiał, czym jest świadectwo. Objawia się to różnie: poprzez użycie drewna, po które rzeźbiarz jedzie na teren danego obozu; poprzez kaligrafowanie ostatnich słów umierającego; poprzez powtarzanie gestu objęcia osób, które idą na śmierć; poprzez wyobrażenie sobie, co mógł czuć Żyd, który wrócił do siebie, po wojnie. To, że właśnie te prace wzbudziły w nas największe emocje, nie oznacza, że inne już nie. Jestem zwolenniczką nazywania swojej pozycji i roli wobec materiału, z którym pracuję. Ostatnia sala to jest nasz gest odsłonięcia się, autorefleksji, ujawnienia pozycji i przekonań, uświadomienia sobie, spojrzenia raz jeszcze, krytycznie, na własne powzięte wcześniej założenia. Cenię gest „rewizji”, „samozwrotności”, który szczególnie potrzebny jest w humanistyce, natomiast faktycznie rzadko można go dostrzec realizowanego na wystawach.

**Pracujecie na różnych polach, macie bardzo różne narzędzia. Co było dla was najtrudniejsze w tej pracy?**

MAGDALENA ZYCH: Dla mnie – funkcjonowanie na pograniczu świata akademickiego i muzealnego; mówimy

do różnych odbiorców, trzeba było negocjować akcenty tej pracy, to doświadczenie było eksperymentem organizacyjnym na dużą skalę. Nie chodzi tylko o same badania czy pracę kuratorską, ale także o całe tło logistyczne przedsięwzięcia. Erica mieszka w Kanadzie, więc organizowaliśmy wspólną pracę tak, by mogła w niej uczestniczyć podczas dłuższych pobyków w Polsce. Dodatkowo, tak jak mówisz, mamy różne perspektywy, to antropologia w swych odmianach, badania pamięci, sztuka – na szczęście, było dość czasu, by stworzyć coś wspólnego. Wchodząc w teren badań wkraczaliśmy z oczekiwaniami i założeniami, które potem ulegały weryfikacji, przemianie, w ten sposób pojawiała się nasza wspólna wiedza, zbudowana z etnograficznych detali, wsparta teoretycznym zapleczem. Dodam jeszcze, że pracując nad wystawą nie do końca można przewidzieć ostateczny efekt, ponieważ ważny moment rezonansu z publicznością jest nieprzewidywalny.

ROMA SENDYKA: Moim głównym kłopotem było pytanie, jak prezentować materiał, którego nikt przed nami nie próbował pokazać, a więc nikt nie ma gotowego skryptu, by przyjąć i zrozumieć komunikat. Groźba odrzucenia była realna. Bo jak na dwustu metrach kwadratowych przekazać publiczności wiedzę, którą my gromadziliśmy przez trzy lata? W innym planie, już nie praktyczno-interpretacyjnym, ale etycznym czy moralnym, trudna była konfrontacja z pewnym rozczarowaniem. Interesujący nas materiał jest, w gruncie rzeczy, ubogi, spodziewałam się odnaleźć więcej takich prac, w których wyuczone techniki, konwencje upadają i ujawnia się bardzo indywidualny przekaz wobec przeważającej siły tego, co zostało zaobserwowane. Nietatwo były dla mnie również momenty, kiedy pozornie konwencjonalne prace niespodziewanie odsłaniały przed nami drugie, trzecie i czwarte mroczne dno: stereotypów, uproszczeń czy chorób psychicznych. Trudne było również uświadomienie sobie, że na tych pracach nieomal nie ma tzw. bystanderów, „świadków postronnych”. Na wystawie znalazły się dwa takie obiekty – wspomniana malowanka z 1948 roku, na której w prawym dolnym rogu widzimy chłopca kopanego przez SS-mana, jakby ten chciał wyrzucić go poza kadr. Postać chłopca wygląda zupełnie inaczej niż pozostałe, więc można – ale podkreślam: można – założyć, że jest to autor tej pracy. Druga praca to obraz Stanisława Bąka *Ostatnia droga Majorka*, na której widzimy Żyda wywożonego na posterunek przez woźnicę, który zapewne wywodzi się z okolicznej ludności. Katarzyna Bojarska słusznie zauważyła, że tak naprawdę świadkowie Zagłady z epoki jednak istnieją w tym polu wizualnym. Są nimi sami artyści w akcie tworzenia, samotni w swoim rozpoznawaniu, ponawianiu tych strasznych widoków, chcący podzielić się z nami swoją pamięcią. A ja dodam jeszcze coś, co było dla całego zespołu jasne i ważne od samego początku pracy – teraz my stoimy na ich miejscu, dziedzicząc to spojrzenie. Jako kuratorzy i jako społeczeństwo. Wydaje mi się więc ważnym, by zrozumieć, co to spojrzenie zawierało, skąd się wzięło, co się z nim działo, ponieważ może coś ważnego ujawnić, co pozwoli nam



zrozumieć, dlaczego tak a nie inaczej pamięta się Zagładę w tym kraju.

WOJCIECH WILCZYK: Kiedy Roma zaproponowała mi udział w tym projekcie – a skończyłem wtedy właśnie udział w trzyletnim seminarium w IBL, które poświęcone było figurze świadka Zagłady – pomyślałem sobie, że, być może, niczego nie znajdziemy. Tym, co mnie zaskoczyło, były sytuacje, kiedy artyści, wykorzystujący język sztuki ludowej, potrafili przekroczyć konwencję takiej formy ekspresji i odnieść się do tragicznych wydarzeń. Nagle odludek z Dębskiej Woli, niechodzący do kościoła, nieumiejący pisać, z nadzwyczajną, zaskakującą precyzją rzeźbi perukę ortodoksyjnej Żydówki, w pracy na – zamówiony przecież – temat. Rozmyślając o niedającej mi spokoju rzeźbie Józefa Piłata, zdałem sobie sprawę, że nie znajdziemy prac będących ilustracjami Zagłady, takich, gdzie artysta przedstawi np. mordowanie sąsiadów, grabież majątku, to, o czym teraz powoli dowiadujemy się chociażby dzięki takim książkom jak *Dalej jest noc*. Problemem jest brak odpowiedniego języka wizualnego. Możemy liczyć tutaj tylko na transgresje w obszarze przyjętych konwencji, rodzaj afektywnego przekroczenia tych norm.

ROMA SENDYKA: Zaryzykowałabym hipotezę, że ten język pojawił się zaraz po wojnie, ale został wygaszony. Nie zdążył więc się wykształcić, okrzepnąć, zdobyć się na zaatakowanie naprawdę trudnych tematów. W momencie, w którym w tę opowieść interweniowało państwo, wkroczyły elity, które podpowiadały, co i jak należy pokazywać, wypracowano (wydaje się, że już na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych) zadekretowany zespół symboli, scen, znaków wizualnych, z których od tej pory trzeba było korzystać. Sądzę, że dwie interwencje, czyli ta, która pochodzi od władzy, i ta, która jest może mniej przemocowa, ale powszechniejsza, czyli religijna (proponująca uniwersalny język odkupienia, czy odpuszczenia winy), to były drogi kształtujące powszechną wyobraźnię społeczną, która po wojnie próbowała stworzyć oddolną narrację o Zagładzie. Ta trudna opowieść została jednak bardzo szybko i sprawnie zagospodarowana odgórnie i dlatego nigdy nie ogarnęła w całości doświadczenia Zagłady. Posumowałabym to następująco: pamięć w Polsce została po wojnie upaństwowiona, a trauma schryścianizowana. Widzimy obecnie skutki tej „redakcji polskiej powszechnej pamięci Zagłady”: wracają sceny czy doświadczenia, które wcześniej były albo deprecjonowane, zakazane, albo dopuszczane w sposób sztamkowy czy uproszczony.

MAGDALENA ZYCH: Trzeba pamiętać, że prowadziliśmy badania nad wizualnymi przedstawieniami Zagłady, ale są również te niewizualne, na przykład literackie. Pokazujemy na wystawie dwa takie przykłady, kiedy literacka forma ludowa próbuje uchwycić to, o czym nie ma mowy nigdzie indziej. Ballada Kłosa kończy się opisem powrotu Żydów i rozstrzelania ich przez partyzantów, co do dziś stanowi przecież temat tabu w polskiej narracji o Zagładzie. Chcieliśmy, aby nasz projekt stworzył się również na takie formy ekspresji.

**Wystawie towarzyszyć będzie jednorazowy performans, w którym wykorzystacie jeden z obiektów prezentowanych na wystawie: *Truposznicę* Franciszka Wacka z 1962 roku.**

MAGDALENA ZYCH: *Truposznica* to drewniane „auto z Treblinki”, z plandeką i drewnianym kierowcą, przeskalowana nieco zabawka, którą Wacek wykonał, by wnukom opowiadać o wojnie. W okolicach obozów przewożono takimi samochodami ciała do spalenia lub zakopania w masowych grobach. Franciszek Wacek był stolarzem, robił też zabawki, mieszkał w Przysietnicy pod Brzozowem. W czasie wojny żołnierz i partyzant. Jego córka takiego przedmiotu nie pamięta. *Truposznica* trafiła do zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie w 1967 roku.

ROMA SENDYKA: Jest to praca bardzo zaskakująca, bo o ile jest po prostu zabawką (a dokładniej, najprawdopodobniej jej repliką), to Wacek zrobił ją, by opowiadać o wojnie, a więc w celu czegoś, co dziś nazwalibyśmy „teatrem śmierci” lub „nekroperformensem”, zważywszy na ważne odniesienie do szczątków ludzkich w tej pracy. Kiedy tylko zobaczyliśmy ten obiekt, to niemal natychmiast poczuliśmy, że wizualnie, formalnie, funkcjonalnie powstała z podobnych impulsów jak twórczość kogoś funkcjonującego w zupełnie innym obiegu – mam na myśli Tadeusza Kantora. Nasz pierwotny pomysł kuratorski polega na kontrapunktowaniu. Chcieliśmy, aby kilka obiektów wstawić w ekspozycje zaproszonych do współpracy galerii sztuki i muzeów, wydobyć owe prace w ten sposób spod władzy „etnograficznego spojrzenia”, a dzięki temu sprawdzić, jak zadziałają w otoczeniu dział, które podejmują temat Zagłady, ale w innym trybie. Z powodów techniczno-proceduralnych ten pomysł leży w gruzach, ale gdy skończyliśmy prace nad scenariuszem wystawy, skontaktował się z nami Bryce Lease, który prowadzi badania nad performensem jako narzędziem pracy z trudnym dziedzictwem, i zaproponował współpracę nad rodzajem akcji-interwencji. Powróciliśmy wtedy do pomysłu „spojrzenia Kantorem” na twórców ludowych i na odwrót: pracą Wacka postanowiliśmy „zbadać” terytorium Cricoteki. Scenariusz performansu opracowuje Wojtek Ziemilski i wiemy już, że połączymy Muzeum Etnograficzne z Cricoteką. Po drodze uczestnicy akcji przejdą po bardzo szczególnej trasie, nieuchronnie przywołującej pamięć o Zagładzie, bo prowadzącej przez most na Wiśle, która oddziela Kazimierz od Podgórza, gdzie założono krakowskie getto. Wydarzenie zakończy interwencja Kolektywu Kuratorskiego na stałej wystawie Cricoteki i konferencja o roli przedmiotów w performansie, o materialnych narzędziach do odnowienia myślenia na temat reprezentacji Zagłady. W geście przeniesienia jednego z obiektów z wystawy *Zza bliska...* chcemy spróbować zrozumieć go na nowo, zadać pytanie, czy sztuka z obiegu niezawodowego może objawić się jako ważna sztuka, poważna, kiedy spojrzeć na nią poprzez estetykę, jakiej nauczył nas, na przykład, Kantor. ■

TOMASZ FRYZEŁ (Akademia Sztuk Teatralnych)

## SCENY SPRAWY DREYFUSA: Dreyfus na Wyspie Diabelskiej

Tomasz Fryzeł (tomasz.fryzel@gmail.com) – student reżyserii teatralnej w krakowskiej AST oraz absolwent MISH UJ. Numer ORCID: 0000-0001-6031-4085.

**Abstract: Tomasz Fryzeł, “Scenes from the Dreyfus Affair: Dreyfus on Devil’s Island”**

Tomasz Fryzeł describes Alfred Dreyfus’ exile to a penal colony; Dreyfus was a French captain of Jewish origin who in 1894 was wrongly accused of espionage and demoted. The author analyses the prisoner’s relations and documents regulating penal labour. Referring to stories of witnesses and press sources, he comments on the symbolic pronouncement of punishment in exile, consciously drafted by the directors. He also describes reactions in public opinion; referring to Derrida’s “Spectres of Marx”, he draws attention to Dreyfus’ “ghostly presence” marking France at the end of the 19th century.

Key words: the Dreyfus Affair, Emil Zola, antisemitism, penal colony, hauntology

**W** 1894 roku oskarżono o szpiegostwo na rzecz Niemiec kapitana Alfreda Dreyfusa, francuskiego wojskowego pochodzenia żydowskiego<sup>1</sup>. 5 stycznia 1895 roku Dreyfus został zdegradowany na dziedzińcu paryskiej szkoły wojskowej. Ferdinand Esterhazy – rzeczywisty winowajca – wciąż pozostawał na wolności i kontynuował działalność szpiegowską.

14 kwietnia 1895 roku uwięziono Alfreda Dreyfusa na mierzącej niewiele ponad sto metrów kwadratowych, należącej do Gujany Francuskiej Wyspie Diabelskiej (L’île du Diable). Dreyfus był pierwszym od kilkudziesięciu lat skazańcem osadzonym na tej słynącej z trudnych warunków skale



wulkanicznej, przeznaczonej w pierwszej połowie XIX wieku dla trędowatych więźniów, przysyłanych tu z pobliskich miejsc katorgi (zob.: Duclert, 2012 s. 14). Dwa miesiące wcześniej, w lutym 1895 roku, na mocy prawa uchwalonego przez francuski parlament archipelag Les îles du Salut, w skład którego wchodzi Wyspa Diabelska, został ponownie – po kilkudziesięciu latach wyłączenia z użytku – przeznaczony do pełnienia funkcji kolonii karnej (zob.: Duclert, 2016, s. 255, 256). Miejsce zesłania zostało więc uruchomione specjalnie dla skazańca; Dreyfus stał się jedynym więźniem na wyspie, zyskując miano człowieka z Wyspy Diabelskiej – banicja została, kunsztownie i z rozmachem godnym powieści awanturniczej, przygotowana nie tylko na poziomie praktycznym, ale także symbolicznym.

Więzień zamieszkał w zbudowanej z kamienia chacie o powierzchni czterech metrów kwadratowych. Towarzyszyło mu sześciu uzbrojonych strażników. Obserwowano go przez całą dobę – w nocy cela była oświetlona (zob.: tamże, s. 267). Nikt nie miał prawa nawiązywać kontaktu ze skazańcem; Dreyfus żył w milczeniu i izolacji (zob.: tamże, s. 271). Porcje żywnościowe były niewystarczające i złej jakości, zaś wydawanie jedzenia – często nieregularne – stawało się okazją do poniżania więźnia i wskazywania na jego zależność od strażników (zob.: tamże, s. 268-271). Listy od rodziny przychodziły z wielomiesięcznym opóźnieniem – ocenzone i przeczytane przez pracowników różnych ministerstw (zob.: tamże, s. 275-279). Upalny i wilgotny klimat, złe warunki sanitarne – Dreyfusowi odmawiano dostępu do środków czystości, a nawet do sztućców i talerzy (zob.: tamże, s. 284) – brak opieki lekarskiej i niewielki przydział medykamentów, okoliczności uniemożliwiające sen (oświetlona cela, kroki spacerującego strażnika, insekty) znacząco wpłynęły na psychiczny i fizyczny stan skazańca – Dreyfus dostawał regularnych ataków gorączki, mdlał, skarżył się na bóle serca, a przede wszystkim odczuwał coraz większą bezsilność wobec nasilających się kryzysów nerwowych (zob.: tamże,

s. 282-288). We wrześniu 1896 roku – pomimo pogarszającego się stanu zdrowia więźnia – zaostrozono rygor: w nocy nogi skazańca przykuwano do łóżka. Tortura ta trwała przez kilka miesięcy – póki nie wybudowano wokół celi wysokiej na dwa i pół metra, ograniczającej widok drewnianej palisady. Przejęto dziennik Dreyfusa, zmniejszono mu przydział papieru, listy dostarczano w postaci kopii (zob.: tamże, s. 293-299).

W przypadku zesłania – podobnie jak w przypadku widowiska degradacji – nowoczesny, podporządkowany racjonalnym schematom i biurokratycznemu systemowi scenariusz służył przednowoczesnym mechanizmom wymierzania kary (zob.: Fryzeł, 2018). Przebieg pobytu Dreyfusa na wyspie podlegał drabinie urzędniczej (minister wojny, minister kolonii, gubernator Gujany Francuskiej, komendant archipelagu etc.) i regulował go szereg dokumentów – od przegłosowanego przez parlament prawa przywracającego Wyspę Diabelską do użytku w funkcji kolonii karnej po liczne i często aktualizowane regulaminy obowiązujące załogę i skazanego. Za pomocą nowoczesnych procedur przemycano przednowoczesne praktyki: zakuwanie nóg skazańca w dyby, ograniczanie racji żywnościowych.

Instrukcja uchwalona 1 stycznia 1897 roku określała zasady dostępu na wyspę, obowiązki przełożonego, obowiązki strażników oraz schemat zachowania w określonych sytuacjach – jeden z paragrafów tego regulaminu dawał załodze prawo zabicia Dreyfusa, jeżeli skazany będzie stanowił zagrożenie lub gdy podejmie próbę ucieczki. Wzmianki o użyciu „ostatecznych środków” pojawiają się w tej instrukcji jeszcze kilkakrotnie – zaleca się zastosowanie broni w przypadku „agresji z wewnątrz lub z zewnątrz wyspy” oraz nakazuje się przełożonemu oddziału stacjonującego na wyspie „zapobiec za wszelką cenę ewentualnemu porwaniu lub ucieczce więźnia” (Duclert, 2016, s. 260). Regulamin nie tylko więc dopuszcza możliwość zabicia Dreyfusa, ale wręcz zachęca do dokonania egzekucji. W oficjalnym, sporządzonym przez Jeana Decrais, raporcie na temat pobytu Dreyfusa na wyspie, który przedstawiono w 1899 roku prezydentowi Waldeckowi-Rousseau, zwrócono uwagę na fakt, że kolejne rozkazy wydawano bez wzięcia pod uwagę stanu zdrowia skazańca oraz że miały one na celu nielegalne zwiększenie ciężaru zasądzonej kary (zob.: Duclert, 2016, s. 262).

Gdy Lucie Dreyfus, żona kapitana, zapytała w pierwszych dniach afery o los męża, komendant du Paty de Clam odpowiedział: „niech Pani pomyśli o Człowieku w żelaznej masce” (Bredin, 2006, s. 78). W ten sposób wysoko postawiony funkcjonariusz sztabu generalnego, jeden z najważniejszych reżyserów skazania Dreyfusa i namiętny czytelnik powieści brukowych (zob.: tamże, s. 77), zapowiedział, że los aresztowanego kapitana potoczy się podobnym torem, jak spopularyzowana przez Aleksandra Dumasa w powieści *Wicehrabia de Bragelonne* historia legendarnego więźnia Wyspy Świętej Małgorzaty, którego twarz została ukryta za metalową zasłoną – tajemniczy mężczyzna miał być bratem bliźniaczym Ludwika XIV, władcy pragnącego zabezpieczyć się przed utratą tronu. Du Paty nawiązał do intrygi rozgrywającej się

w okresie monarchii absolutnej, w szczytowym momencie *ancien régime'u*. Nieświadomie zapowiedział, że scenariusz afery nie tyle podyktowany będzie przepisami nowoczesnej republiki, ile raczej zasadami, jakimi rządzą się dworskie spiski lub fabuła powieści przygodowej w stylu Dumasa. Pośrednio wyraził również tęsknotę za czasami, w których na prawo składały się subiektywne decyzje władcy, zaś wysoko postawieni wojskowi – u Dumasa reprezentowani przez muszkieterów – stanowili realną, często rewolucyjną, siłę w zakulisowych rozgrywkach. W tym kontekście pierwsze miesiące afery jawią się jako realizacja jego nostalgicznego i pełnego resentymentów marzenia.

Postrzeganie afery – a zwłaszcza zesłania Dreyfusa na Wyspę Diabelską – przez pryzmat tego zdania ujawnia wiele jej ukrytych treści i stojących za nią motywacji. Człowiek w żelaznej masce został zesłany na Wyspę Świętej Małgorzaty, ponieważ z racji swojego królewskiego urodzenia stanowił zagrożenie dla władzy Ludwika XIV i reprezentowanego przez niego ładu – jego „winą” było pochodzenie, które dawało mu prawo do przejęcia tronu. Dreyfus, wspierany przez merytokratyczne ustawodawstwo Republiki, wspinał się po szczeblach kariery wojskowej – sama tylko obecność posłusznego przełożonemu, rzetelnie wypełniającego obowiązki Żyda kwestionowała skuteczność hermetycznej, monolitycznej organizacji wojska i zagrażała tradycyjnemu porządkowi, zapewniającemu władzę takim ludziom jak du Paty.

W obu przypadkach wygnanie na odległą wyspę było próbą osłabienia godzącego w dominujący porządek potencjału – było ekwiwalentem, niemożliwej do wykonania z powodów prawnych (Dreyfus) lub moralnych (lęk Ludwika XIV, bohatera powieści Dumasa, przed dokonaniem bratobójstwa) kary śmierci. Zesłanie miało być nieodwracalne; w powieściowym schemacie – a właśnie w takim kluczu postrzega afery Dreyfusa du Paty – podróż na trudno dostępną wyspę powinna w założeniu odbywać się tylko w jedną stronę, zaś wymiana między cywilizacją (kontynentem, Francją) a miejscem zesłania musi zostać ograniczona do minimum lub wręcz zniesiona – jak w przypadku położonego u wybrzeży Marsylii więźnia w Zamku d'If, który został opisany w *Hrabim Monte Christo* tegoż Dumasa, niezwykle popularnej wówczas, zapewne również zapładniającej wyobraźnię komendanta du Paty powieści, odwołującej się do podobnych motywów, jak legenda o człowieku w żelaznej masce. Topografia wyspy i panujące tam warunki były wystarczającymi przeszkodami, by uniemożliwić skazańcowi samotną ucieczkę. Nadgorliwość reżyserów zesłania sprawiła, że skałę wulkaniczną zamieniono w prawdziwą twierdzę, która nie tylko miała gwarantować nieprzekraczalność granicy między miejscem katorgi a resztą świata, lecz także czyniła z wyspy rekonstrukcję powieściowych więzień. Zamontowano armatę (zob.: Duclert, 2016, s. 260), wprowadzono system przepustek i zakaz zbliżania się okrętów do brzegu, wokół celi wybudowano wysoką palisadę.

Diabelska Wyspa, wyspa, która należy do Diabła – a więc: piekło. Podczas widowiska degradacji symbolicznie



uśmiercono i pogrzebano skazańca (w sprawozdaniach opisywano ciało Dreyfusa jako martwe ciało, powóz więzienny kojarzył się z pogrzebowym karawanem – zob.: Fryzeł, 2018) – zesłanie jest kontynuacją tamtej opowieści: zbrodniarz musi trafić do piekła (jedna z karykatur, komentujących przedstawienie odbywające się na dziedzińcu szkoły wojskowej, pokazywała Dreyfusa jako Judasza, który właśnie wciągany jest w otchłań piekielną). Banicja miała być męką pozbawioną końca – została zaaranżowana w taki sposób, by skazaniec odczuwał powolny bieg czasu, a w zasadzie bezczas, w jakim go unieruchomiono, jako jedną z największych męczarni (zob.: Bredin, 2006, s. 279). W swoim dzienniku Dreyfus wielokrotnie wskazywał na nieznośną długość każdej minuty. 1 października napisał: „dni wydają się całymi wiekami” (cyt. za: Duclert, 2016, s. 280). Skutecznie uniemożliwiano mu zagospodarowanie czasu i poddanie go jakiegokolwiek regularności. Listy przychodziły wiele miesięcy po napisaniu, w odległych od siebie, przypadkowych momentach. Książki dostarczano z opóźnieniem. Noce były bezsenne – Dreyfusa budziło nieustannie palące się światło i kroki czuwającego strażnika. Mękę pogłębiał brak kontaktu z innymi ludźmi (zob.: Duclert, 2016, s. 279-282). Bezczas wypełniały nakazane przez regulamin „środki bezpieczeństwa” kojarzące się w tym kontekście z piekielnymi katuszami – przytwierdzanie nóg skazańca do łóżka, wszechogarniające milczenie, głód, ból spowodowany brakiem lekarstw.

Wywiezienie Dreyfusa poza terytorium Francji miało służyć – jak głoszono w tekstach pisanych po wyroku sądu wojskowego i w relacjach z degradacji – uwolnieniu Francuzów od obecności zdrajcy; Żyd został skazany na zapomnienie. Tymczasem nie zesłano go do jednej z działających wówczas kolonii karnych, gdzie byłby anonimowym więźniem. Przeciwnie: dla jednego człowieka, który od początku nie stawiał i nie zamierzał stawiać w przyszłości oporu, przygotowano gigantyczne, bezprecedensowe przedsięwzięcie: uchwalono szereg praw, zaangażowano cały sztab pracowników (strażników, urzędników) i przystosowano infrastrukturę wyspy. Rozmach i egzotyczność tego przedsięwzięcia – podobnie jak rozmach widowiska degradacji – nadały Dreyfusowi dodatkową rangę: liczba zabezpieczeń pobudzała wyobraźnię opinii publicznej, sugerując, że więzień może spróbować ucieczki. W ten sposób Wyspa Diabelska stała się sceną widowiska o awanturniczym rysie, zaś Dreyfus – jego głównym bohaterem. Żelazna maska założona tajemniczemu XVII-wiecznemu więźniowi miała na zawsze wymazać jego tożsamość – w rzeczywistości jednak sprowokowała ciekawość i pobudziła pracę wyobraźni wielu pokoleń, czyniąc skazańca sławnym. Maską stała się ekranem, na który projektowano różne tożsamości przypisywane tej rzeczywistej, historycznej, zamkniętej w murach Bastylli (symbol *ancien régime'u*) postaci (na przykład tożsamość bliźniaczego brata Ludwika XIV). Podobnie było w przypadku Dreyfusa: oddalenie i niedostępność wyspy, które nie tylko miały go fizycznie i psychicznie wyniszczyć, ale także wymazać z ludzkiej pamięci, pobudziły wyobraźnię opinii publicznej, zachęcając do snucia wokół

jego osoby różnych narracji (o których napiszę w dalszej części artykułu) i do zadawania ponownych pytań o zasadność wymierzonej kary (por.: Harris, 2015, s. 72). „Gdyby był niewinny, cóż za okropność, że go trzymają na Diabej Wyspie” (Proust, 2014, s. 156) – powiedziała podczas jednego z bankietów Oriana de Guermantes, bohaterka *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, arystokratka związana z antydreyfusistowskimi koteriami. Dopiero oddalony – a przez to wyolbrzymiony, bez oporu poddający się wszelkim narracjom – Dreyfus mógł stać się bohaterem awanturniczej opowieści, a przede wszystkim politycznym symbolem.

W momencie, w którym spełniła się zapowiedź komendanta du Paty, w momencie, gdy Dreyfus stał się podobny Człowiekowi w żelaznej masce, w oczach opinii publicznej i samych reżyserów zesłania realny stał się jego powrót z Wyspy Diabelskiej. Powieściowy schemat głosi bowiem, że im bardziej uporczywe są próby zatrzymania więźnia w miejscu zesłania, im bardziej niemożliwa jest ucieczka, tym bardziej nieuchronny jest powrót bohatera do jego dawnego świata. Duclert zwraca uwagę na fakt, że przez cały czas zesłania Dreyfusa – nawet wiele miesięcy przed zaangażowaniem się intelektualistów i eskalacją afery – w telegramach wysyłanych przez pracowników ministerstwa kolonii uparczywie powtarzano zdania w rodzaju: „dokładnie strzeżcie Wyspy Diabelskiej”, „jeszcze dokładniej strzeżcie Wyspy Diabelskiej” etc. (por.: Duclert, 2016, s. 256). Można odnieść wrażenie, że cały zespół urzędników zaangażowanych w pobyt więźnia na bezludnej wyspie przejęty był nieustannym, do pewnego momentu skrajnie irracjonalnym, lękiem przed jego ewentualnym powrotem. A przecież aż do 1898 roku ucieczka Dreyfusa, a tym bardziej jego legalny powrót, wydawały się (a wręcz – były) niemożliwe. Źródłem kolejnych nadgorliwych zaleceń było więc nie tyle pragnienie wymierzenia więźniowi kary lub uwolnienia społeczeństwa od zdrajcy, ile raczej osobisty lęk konkretnych reżyserów zesłania przed możliwymi dla nich konsekwencjami powrotu Dreyfusa. Więzień był strzeżony w tak samo kunsztowny sposób jak tzw. *dossier secret* (tamże) – utajniony, z czasem uzupełniany o sfalszowane dowody zestaw dokumentów mających świadczyć o winie Dreyfusa (należało do niego m.in. *bordereau* oraz dotyczący niejakiego „D.” list wysłany przez Schwartzkoppena, niemieckiego *attaché* wojskowego, do Alessandra Panizzardiego, pracownika włoskiej ambasady), które poza wszelką legalnością pokazano sędziom, wpływając na ich decyzję. Lęk urzędników był więc lękiem reżyserów, którzy bali się, że przygotowane przez nich widowisko wymknie się spod kontroli, ujawni swoją fikcyjność, obracając się przeciwko nim samym. W tym kontekście Dreyfus jawi się przede wszystkim jako ucieleśnienie popełnionej przez nich niesprawiedliwości, a wszystkie starania, by zatrzymać go na wyspie, są w rzeczywistości staraniami, by popełniona przez nich zbrodnia nie przekroczyła granic kolonii karnej. Jeżeli jednak jedną z inspiracji dla tego przedsięwzięcia była, na co nieświadomie wskazał komendant du Paty, opowieść o Człowieku w żelaznej masce, to nagły zwrot



akcji, powrót niewinnego nie powinien być zaskoczeniem, lecz – logiczną konsekwencją wiernie realizowanego schematu opowieści awanturniczej.

Wizja powrotu Dreyfusa wzbudzała lęk nie tylko w odpowiedzialnych za to przedsięwzięcie, ale także w znacznej części społeczeństwa. Opinia publiczna nie obawiała się – jak urzędnicy – kompromitacji, ujawnienia wielokrotnego przekraczania uprawnień i fałszowania dokumentów, lecz powrotu zagrożenia, chaosu, zatarcia granic, których nośnikiem miał być Żyd. Uchwalanie kolejnych „środków zapobiegawczych” pobudzało wyobraźnię, wyolbrzymiało zagrożenie ze strony Dreyfusa – paradoksalnie, nie uspokajało francuskiego społeczeństwa, lecz potęgowało jego lęk. Nie pozwolono zapomnieć społeczeństwu o skazańcu, ponieważ niepokój wzbudzany przez tego żydowskiego więźnia – poddany kontroli, w zależności od zapotrzebowania uspokajany i wzniecany – był potężną siłą w rękach wojska, ministerstw i nacjonalistycznych publicystów. Dreyfus został symbolicznie zabity i strącony do piekła – powrócić mógł więc tylko jako duch lub demon, byt stanowiący jeszcze większe zagrożenie niż przed degradacją; działający – podobnie jak legendarne żydowskie syndykaty – z ukrycia, niewidzialny, wszechmocny i wszechobecny wróg. Wiele lat po śmierci Dreyfusa Charles Maurras, przywódca skrajnie antysemickiej Akcji Francuskiej, skomentował wyrok wydany na niego za kolaborację z Vichy: „to zemsta Dreyfusa!” (por.: Harris, 2015, s. 636). Zanim jednak siłą tego lęku nauczyli się zarządzać przywódcy prawicy, wykorzystał ją Mathieu Dreyfus, brat skazanego. W 1896 roku doprowadził do opublikowania w brytyjskiej gazecie „Daily Chronicle” plotki, według której więzień uciekł z Wyspy Diabelskiej na pokładzie jednego ze statków. Nieprawdziwa informacja została błyskawicznie przedrukowana we francuskich dziennikach. Mathieu Dreyfus był świadomy, że zwrócenie uwagi opinii publicznej na niewinność brata, a w konsekwencji ewentualna rewizja jego procesu, będą możliwe tylko wtedy, gdy więzień wciąż będzie wzbudzał zainteresowanie prasy (zob.: tamże, s. 86).

Chociaż Dreyfus nie mógł podczas zesłania czytać relacji prasowych na swój temat (więcej: nie był świadomy batalii, jaka od 1898 roku toczyła się w całej Francji z jego powodu), to w listach i zapiskach używał podobnych metafor i obrazów, jak publicyści komentujący jego sprawę. Chociaż nie mógł znać wypowiedzi generała du Paty ani narracji, w jakie strącono jego historię, to również – niezależnie od nich – postrzegał siebie jako podobnego bohaterom opowieści zapładniających masową wyobraźnię. Degradacja i konieczność opuszczenia Francji równoznaczne są ze śmiercią: Wyspa Diabelska jest grobem, on zaś – trupem człowieka, który został pochowany żywcem. Na taki opis sytuacji, na figury stylistyczne, jakie stosował, a nawet na deklaracje dotyczące przyszłości wpływ miały lektury czytane przez niego podczas zesłania. Szczególne miejsce – obok *Prób* Montaigne’a – zajęły wielokrotnie komentowane w zapiskach, a nawet tłumaczone przez niego z angielskiego dzieła Szekspira, na czele z *Makbetem* (Duclert, 2016, s. 340-342). Dramaty Anglika czytał przez

pryzmat własnych doświadczeń, w poszczególnych fragmentach znajdując opisy i komentarze odnoszące się do jego sytuacji. Z racji braku partnerów do rozmowy to właśnie w Szekspirze widział pełnoprawnego, rozumiejącego jego położenie interlokutora. W jednym z listów do żony zamieścił przetłumaczony przez siebie fragment *Otella* (cytuję w przekładzie Leona Ulricha):

Bo dobre imię w mężu i kobiecie  
Najkosztowniejszy to klejnot ich duszy.  
Kto kradnie złoto, kradnie coś – nic – metal,  
Który jest jego, był moim, przede mną  
Służył tysiącom; ale dobre imię  
Kto mi wykrada, sam się nie zbogaca,  
A mnie prawdziwie ubogim zostawia.

Ciekawy jest sposób, w jaki Dreyfus wykorzystał powyższy fragment. Wyłączony z kontekstu, czytany poza intrygą zapisaną w dramacie Szekspira, może zostać odebrany jako wypowiedź – skarga – samego skazańca, człowieka który najbardziej cierpi nie tyle z powodu samej kary, ile raczej z racji pomówienia, które splamiło imię jego i jego rodziny. Należy jednak pamiętać, że powyższe wersy wypowiedziane są w dramacie przez Jagona, intryganta, zaś ich celem jest zaszczepienie w Otellu nieuzasadnionego podejrzenia co do wierności Desdemony i popchnięcie go ku mającej być jego zgubą zbrodni. Cytując je, Dreyfus nie tylko nazywa powód swojej psychicznej udręki, lecz także omija ewentualną cenzurę i wskazuje na fakt, że, podobnie jak Otello, jest ofiarą spisku, że został wmanewrowany w sytuację, której jest bezwonną marionetką, że nie rozumie rzeczywistego sensu i celu rozgrywających się wokół niego zdarzeń. Utożsamia się z czarnoskórym, cierpiącym z racji swojej „inności” przywódcą weneckich oddziałów – jest to jedyna znana mi wypowiedź Dreyfusa (konsekwentnie unikającego wskazywania na antysemickie źródła skazania), w której sugeruje on, może nieświadomie, że powodem zesłania mogło być jego żydowskie pochodzenie.

Szczególnie przywiązany był jednak więzień do *Makbeta*, a przede wszystkim do postaci Banqua. Banquo, szkocki generał, miał – jak zapowiedziały wiedźmy – zostać ojcem królów. Przerażony możliwością utraty świeżo zdobytej, jeszcze niepewnej władzy Makbet zleca zabicie Banqua. Milczący duch zamordowanego zjawia się na uczcie wyprawionej przez swojego mordercę. „Wyjdę z grobu jak duch Banqua [...], by przypomnieć ojczyźnie o jej obowiązku [...] naprawienia tego koszmarnego błędu, który trwa już tak długo” – zapowiedział Dreyfus w jednym z listów do żony (cyt. za: Duclert, 2016, s. 342). Duch Banqua to duch działający poprzez swoje milczenie – nie musi mówić, wystarczy, że zainteresowana osoba czuje jego obecność. Zainteresowany jest nie tylko Makbet, dla którego obecność Banqua jest projekcją jego wyrzutu sumienia, a przede wszystkim znakiem kruchości i słabości sprawowanej władzy, lecz także Fleance, syn zabitego generała. Nie ma w *Makbecie* żadnej sceny, która mówiłaby, że syn

widzi ducha ojca. Nie ulega jednak wątpliwości, że wspomnienie mordu, że znacząca nieobecność ojca – podobna właśnie milczącej obecności widma – jest dla niego zadaniem, że to ona pcha go ku zemście i motywuje do dowiedzenia prawdy i naprawienia niesprawiedliwości. W tym kontekście Fleance podobny jest więc Hamletowi, zaś duch Banqua – duchowi ojca Hamleta.

W *Hamlecie* „wszystko zaczyna się od pojawienia się widma. A dokładniej, od *oczekiwania* na to, że się ono pojawi. Jest to oczekiwanie niecierpliwe, pełne lęku i fascynacji: to coś, ta rzecz (*this thing*) w końcu przybędzie” – pisał Jacques Derrida w *Widmach Marksa* (Derrida, 2016, s. 21). Widma dla francuskiego filozofa to „pewni *inni*, którzy nie są obecni lub obecnie żywi, ani dla nas, ani w nas, ani poza nami”, to ci, „których już nie ma lub których jeszcze nie ma *tu i teraz*, jako *obecnie żywych*” (tamże, s. 13). Pojawienie się widma lub sama możliwość pojawienia się go, a więc stan oczekiwania na nie, sprawia – jak mówi Hamlet – że „time is out of joint”, że „świat wychodzi z formy”. Teraźniejszość, struktura teraźniejszości zostaje naruszona i otwarta na to, co przychodzi, co ma nadejść z przyszłości, ale równocześnie często pozostaje w relacji z przeszłością. „Widmowość, nie będąc ani substancją, ani esencją, ani egzystencją, *nigdy nie jest obecna i teraźniejsza jako taka*” (tamże, s. 12). Derrida wskazuje na różnice między pojęciem widma a pojęciem ducha. „Widmo jest paradoksalnym wcieleniem, stawaniem-się-ciałem, pewną zjawiskową i cielesną formą ducha. Staje się ono pewną rzeczą, którą trudno nazwać: ani duszą, ani ciałem, a zarazem i jednym, i drugim” (tamże, s. 24). Jakub Momro tłumaczy zainspirowane *Manifestem komunistycznym* Marksa myśli Derridy: „Nowoczesność to nie tylko postęp i racjonalność, składa się na nią również to, co sekretne i wyparte, co w nieoczekiwany, ale i nieuchronny sposób do nas powraca, na przykład jako *niesamowite*”. Duch ojca Hamleta, „choć wyłania się z przeszłości i o tej przeszłości mówi, tak naprawdę zaburza porządek *oficjalnego* świata dramatycznego, pokazując, że ten *świat wypadł z ram* i znajduje się w jakimś krytycznym momencie” (Momro, 2018).

Odwołując się do myśli Derridy, można zaryzykować tezę, że Francja okresu afery Dreyfusa nawiedzana jest równocześnie przez widmo *ancien régime*’u i przez podobne duchowi ojca Hamleta lub duchowi Banqua – a więc będące zadaniem, będące „rzeczą, która patrzy na nas”, choć niekoniecznie ją widzimy („gdy się o niej mówi, nie jest ona jeszcze niczym, co można by zobaczyć”) – widmo Dreyfusa. Aby opisać sytuację panującą we Francji końca XIX wieku, można sparafrazować fundamentalne dla wywodu francuskiego filozofa zdanie otwierające *Manifest komunistyczny*: widmo krąży po Europie – widmo *ancien régime*’u. W, wydawałoby się, uszczelnionej prawem – a w istocie popękanej, domagającej się wypełnienia – tkance nowoczesnego społeczeństwa pojawiają się elementy noszące w sobie ducha dawnego ustroju: tortury przybrane w pozór zgodnej z prawem kary, kaźń podająca się za republikańskie widowisko degradacji, z fantazją i nadgorliwością realizowany scenariusz okrutnej, pełnej resentymentu

awanturniczkiej opowieści, próbujący uchodzić za dowód na skuteczność wymiaru sprawiedliwości i systemu więziennego. Szczególnie jednak interesuje mnie to drugie widmo – widmo symbolicznie uśmierconego, straconego do piekła Dreyfusa, na powrót którego, podobnie jak strażnicy zgromadzeni na murach Elsynoru, czeka w drzeniu cała Francja.

Pod koniec XIX wieku jedną z najpopularniejszych rozrywek zamożniejszej części francuskiego społeczeństwa stały się seanse spirytystyczne, które obok telepatii, telekinezy oraz innych praktyk parapsychologicznych, odegrały ważną rolę w przebiegu afery. Od 1895 roku Mathieu Dreyfus regularnie kontaktował się z Léonie Leboulanger, mieszkającą w Normandii jasnowidzącą. W swoich wspomnieniach *L'affaire telle que je l'ai vécue* brat więźnia relacjonował, że podczas pierwszego ich spotkania – które wytworzyło między nimi bardzo silną więź (Mathieu sprowadził nawet Leboulanger do Paryża) – kobieta wydawała się towarzyszyć skazańcowi na wyspie. Zadawała mu pytania, opowiadała, jak Dreyfus się czuje, w co jest ubrany. To właśnie Leboulanger jako pierwsza poinformowała Mathieu o istnieniu *dossier secret*, tajnego pliku dokumentów, na podstawie których wydano wyrok. Informacja o istnieniu nielegalnych dokumentów, nieznanym opinii publicznej, będzie jednym z powodów wybuchu medialnej kampanii na rzecz rewizji procesu Dreyfusa, a w konsekwencji przyczyni się do zwycięstwa dreyfusistów (zob.: Harris, 2015, s. 87-90).

W ostatnich latach XIX wieku dziennikarz Jean Hess napisał reportaż ze swojej podróży do Gujany Francuskiej. Na statku spotkał Anne Thieck, czterdziestoletnią kobietę zafascynowaną teozofią, korespondentkę Zoli, czytelniczkę czasopisma emancypacyjnego „Fronde” i zagorzałą zwolenniczkę Dreyfusa. Podczas jednego z koszmarów sennych Thieck miała zobaczyć cierpienia więźnia na Wyspie Diabelskiej – dostała również polecenie, aby wyruszyć do kolonii, pocieszyć skazańca i przepowiedzieć mu rychły koniec katorgi. Na ostrzeżenia dziennikarza sugerującego, że nie uda się jej dostać na dobrze strzeżoną wyspę, odpowiedziała, że odległość, mury i strażnicy nie stanowią dla niej przeszkody. „Kiedy statek zbliży się do Wyspy Diabelskiej, będę modliła się z taką żarliwością, wysilę swoją wolę do takiego stopnia, że mój duch spotka się z duchem więźnia” (Hess, 2018, s. 156-170).

Widmo Dreyfusa nawiedzało Francję końca XIX wieku – nie tylko za sprawą parapsychologii wzbudzającej coraz większe zainteresowanie ówczesnych naukowców (między innymi Charlesa Richeta, radykalnego dreyfusisty, przyszłego laureata Nagrody Nobla, twórcy pojęcia „ektoplazmy” i badacza zjawisk mediumicznych, które uważał za przyszłość medycyny i psychologii (por.: Harris, 2015, s. 271-275). Wymownym opisem ingerencji ducha więźnia w rzeczywistość Francji przełomu wieków – a zwłaszcza w świat salonów – jest *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta. Dreyfus jest jednym z bohaterów powieści – jest jednak bohaterem szczególnym: należy do tych, o których obsesyjnie się mówi, wobec których przejawia się określone zachowania, a którzy nigdy

nie mają się pojawić we własnej osobie, nie mają przemówić własnym głosem, by zaistnieć na równi z innymi. Stanowi temat mniej lub bardziej poważnych rozmów, salonowych żartów, determinuje relacje towarzyskie (przeciwnicy Dreyfusa zrywają z jego zwolennikami), wzmacnia i osłabia autorytety w obrębie poszczególnych koterii. Jego widmo krąży nad Francją – wyznacza dynamikę całego opisanego przez Prousta świata<sup>2</sup>.

Unieruchomiony na wyspie, a równocześnie przez pięć lat nieustannie nawiedzający Francję Dreyfus to – znowu użyję pojęć Derridy służących mu do opisu ducha ojca Hamleta – „obecna nieobecność, to bycie-tu tego, czego nie ma” (Derrida, 2016, s. 24). To „rzecz”, która przez większość czasu pozostaje niewidzialna, a zarazem ma moc sprawczą. Zdarza się jednak – a od stycznia 1898 roku, kiedy Emil Zola publikuje *J'accuse*, zdarza się bardzo często – że ta „obecna nieobecność” przyjmuje formę, kształt, pozytywne lub negatywne nacechowanie, zaczyna czemuś służyć. Pojawia się wówczas w podobny sposób jak duch ojca Hamleta na murach Elsynoru – pojawia się, ale „nie widać go we własnej postaci”. Stary Hamlet ubrany był w zbroję. „Nie wiemy, czy zbroja jest, czy też nie jest częścią widmowej zjawy. Jest to ochrona [...], gdyż nie pozwala percepcyjnie ustalić tożsamości tego, co tak szczelnie zamyka w swoim pancerzu. Zbroja może być jedynie [...] ciałem obcym względem widmowego ciała, które sama spowija, zasłania i ochrania, maskując nawet jego tożsamość” (tamże, s. 27). Zbroja przynależy do ludzkiego porządku, do tego, co jest tutaj i teraz, pozwala zjawie w rozpoznawalny, zauważalny, bezpośrednio sprawczy sposób znajdować się w konkretnej, przynależącej do określonego miejsca i czasu, rzeczywistości. Tą zbroją są w przypadku Dreyfusa narracje, przez pryzmat których postrzegają go ludzie końca XIX wieku. Zbroja nie tyle potrzebna jest zjawie, ile raczej tym, którzy z nią obcuje, którzy czują, że ma nad nimi władzę, którzy chcą się przed nią obronić lub którzy poprzez nią próbują coś załatwić. Zbroja – podobnie jak żelazna maska, skrywająca twarz tajemniczego więźnia – jest ekranem, na który projektowane są różne, zazwyczaj niemające związku z tym, co się pod nią kryje, tożsamości. Od stycznia 1898 roku – od momentu publikacji *J'accuse*, listu otwartego Zoli do prezydenta Republiki Felixa Faure'a – sprawa stanie się przede wszystkim pretekstem sporu pomiędzy projektowanymi na Dreyfusa narracjami, które związane będą z konkretnymi światopoglądami. Najintensywniejszy okres afery naznaczony zostanie pytaniem o to, w jakiej sprawie zjawia się duch Dreyfusa.

Do tego momentu afery rozgrywała się jakby pod powierzchnią jawnego życia społeczno-politycznego. Prasa przypominała o Dreyfusie, wydrukowane zostało *bordereau*, Mathieu rozpowszechnił pogłoskę o ucieczce skazańca, zaś Bernard Lazare, dziennikarz, autor książki *Antysemitizm. Historia i przyczyny*, opublikował w 1896 roku pierwszy ważny tekst w obronie więźnia (*Une erreur judiciaire. La vérité sur l'affaire Dreyfus*) – mało kto jednak traktował poważnie te próby zwrócenia uwagi na niewinność więźnia, nie doszło do żadnej decydującej dyskusji. Niektórzy jednak w szczególny sposób

odczuwali „obecną nieobecność” Dreyfusa, traktując ją jako realne zadanie lub zagrożenie. Władze stopniowo zaostrzały rygor panujący na wyspie, zaś rodzina konsekwentnie prowadziła ostrożne próby zwrócenia uwagi polityków i ważnych osobistości życia społeczno-politycznego na sprawę więźnia. W jednym z listów do żony Dreyfus napisał, że, jak duch Banqua, woła do nich zza grobu: „odwagi, odwagi!” (cyt. za: Duclert, 2016, s. 342). Mathieu i Lucie Dreyfus zgromadzili wokół siebie grupę zaufanych – często obcych, lecz przejętych sprawą kapitana – osób. Była wśród nich między innymi Le Boulanger, mająca „bezpośredni” kontakt z duchem Dreyfusa, oraz Bernard Lazare, który do końca afery będzie jednym z najbardziej radykalnych, a zarazem najbardziej kontrowersyjnych zwolenników więźnia. Niezależnie od nich, nie mając pojęcia o ich działaniach i ryzykując swoją karierę, z „obecną nieobecnością” więźnia konfrontował się Georges Picquart, który w 1895 roku został szefem francuskiego kontrwywiadu nazywanego Sekcją Statystyczną (to właśnie ta jednostka, podlegająca ministerstwu wojny, jako pierwsza zwróciła w 1894 roku uwagę na Dreyfusa). W marcu 1896 roku przechwycił tzw. *petit bleu*, podpisany przez von Schwartzkoppena, niemieckiego *attaché* wojskowego, telegram adresowany do francuskiego komendanta Esterhazego, zawierający prośbę o uściślenie przekazanych stronie niemieckiej szpiegowskich informacji. Równocześnie w ręce Picquarta trafiła korespondencja Schwartzkoppena, w której urzędnik ambasady skarżył się na niewielką wartość informacji przekazywanych mu przez Esterhazego. Szef Sekcji Statystycznej porównał pismo Esterhazego z pismem autora dokumentów wchodzących w skład *dossier secret*, na podstawie którego skazano Dreyfusa – charaktery były identyczne. Od tego momentu Picquart był przekonany, że więzień Wyspy Diabelskiej jest niewinny, zaś szpieg wciąż pozostaje na wolności i działa (zob.: Harris, 2015, s. 131-134). Z czasem zyskał pewność, że również wysoko postawieni funkcjonariusze sztabu generalnego świadomi byli niewinności Dreyfusa (Harris, 2015, s. 138). 27 października 1896 roku, z powodu tegoż odkrycia i presji, jaką próbował wywierać na sztab generalny w celu skazania rzeczywistego winnego, Picquart został zwolniony z funkcji szefa sztabu generalnego i dostał posadę na prowincji. Później został oddelegowany do Afryki, a nawet aresztowany. Od tego momentu Sekcja Statystyczna zajmowała się przede wszystkim fabrykowaniem niemających nic wspólnego z rzeczywistością „dowodów” przeciwko Dreyfusowi – odpowiedzialny za to był przede wszystkim komendant Henry, zaś przygotowane przez niego w amatorski sposób dokumenty zyskały później miano „faux Henry”. Przygotowywano się na moment, w którym wina Dreyfusa będzie musiała zostać nie tyle udowodniona, ile raczej wystawiona z pomocą fałszywych rekwizytów (Harris, 2015, s. 139). Tymczasem Picquart uruchomił swoje znajomości, by prawda została przekazana opinii publicznej, zaś rzeczywisty winny – skazany. Poinformował senatora Scheurera-Kestnera o swoim odkryciu. Z kolei ten odbył rozmowę z prezydentem Republiki Felixem Faurem innymi urzędnikami zajmującymi wysokie





stanowiska oraz z Mathieu Dreyfusem, któremu ujawnił tożsamość szpiega. W listopadzie 1897 roku – na skutek starań, między innymi, Mathieu Dreyfusa i senatora Scheurera – „Le Figaro” rozpoczął publikację serii artykułów obciążających Esterhazego i przedstawiających go jako rzeczywistego winnego zdrady, co spowodowało potężną batalię toczącą się na łamach francuskich dzienników. Nacjonalistyczne czasopiśma z „La Libre Parole” na czele opisywały atak dreyfusistów jako żydowski spisek, mający na celu skazanie niewinnego Esterhazego i uwolnienie zbrodniarza – taka narracja była również prowadzona przez sztab generalny (zob.: Bredin, 2006, s. 220).

9 stycznia 1898 roku Esterhazy został aresztowany. 10 stycznia rozpoczął się jego proces. 11 stycznia Esterhazy został uniewinniony, okrzyknięty przez opinię publiczną bohaterem i ofiarą żydowskiego spisku, zaś jego widowiskowy proces okazał się tryumfem armii (zob.: tamże, s. 180). Od początku wiadomo było, że Esterhazy nie zostanie skazany – wcześniej władze wojskowe przeprowadziły szereg wewnętrznych śledztw, z których każde oczyszczało komendanta z zarzutów. Armia postawiła Esterhazego przed sądem tylko po to, by jego uniewinnienie stało się medialnym wydarzeniem (zob.: Harris, 2015, s. 651). Podniecany przez prasę lud Paryża świętował zwycięstwo wojska: na placu Blanche robotnicy i artyści z Montmartre spalili kukłę Mathieu Dreyfusa. Podobne widowiska miały miejsce w całej stolicy (zob.: Birnbaum, 2015, s. 18).

Odpowiedzią na ujawnienie Esterhazego jako rzeczywistego autora *bordereau*, a następnie na jego uniewinnienie, było

zaangażowanie się Emila Zoli w sprawę Dreyfusa. 13 stycznia 1898 roku prowadzony przez Georges’a Clemenceau lewicowy dziennik „L’Aurore” opublikował list otwarty Emila Zoli do prezydenta Republiki Félix’a Faure’a. Na pierwszej stronie duży tytuł – *J’accuse!* Oskarżam! „Obowiązkiem moim jest mówić, nie chcę być współwinny zbrodni. Widmo niewinnego człowieka pokutującego w strasznych męczarniach za niepopelnioną winę, nie dawałoby mi spokoju po nocach” (Zola, 1953, s. 29). Zola nie ma złudzeń: afera jest od początku wymyślonym, nieudolnie imitującym rzeczywistość, zainspirowanym awanturniczymi opowieściami przedstawieniem. „Wszystko jest wymysłem i dziełem człowieka bez czci i honoru, podpułkownika du Paty de Clam [...]. To on jest całą sprawą Dreyfusa [...]. Jest to osobnik o umysłowości bardzo nieuchwytniej, bardzo skomplikowanej, opętany manią intryg, lubujący się w akcesoriach zapożyczonych z powieści brukowych, takich jak skradzione papiery, anonimowe listy, spotkania w miejscach ustronnych, tajemnicze kobiety przynoszące w nocy obciążające dowody rzeczowe” (tamże, s. 30). Pisarz był świadomy, że skuteczną odpowiedzią na widowisko może być tylko inne widowisko. *J’accuse!* było nastawionym na konkretny efekt – oskarżenie Zoli o pomówienie i postawienie go przed sądem cywilnym – czynem (w ten sposób pisarz konsekwentnie nazywa swój list). „Czyn, którego tu dokonywam, jest jedynie rewolucyjnym środkiem przyspieszającym eksplozję prawdy i sprawiedliwości” (tamże, s. 47, 48). W finale listu po kolei, z imienia i nazwiska, oskarża winnych skazania Dreyfusa.

Oskarżam podpułkownika du Paty de Clam. Oskarżam go o to, że [...] przez trzy lata bronił swojego haniebnego dzieła przy pomocy najdziwniejszych i najbardziej zbrodniczych machinacji.

Oskarżam generała Mercier. Oskarżam go o to, że ze słabości umysłu stał się współwinny jednej z największych nieczemności tego stulecia.

[...]

Oskarżam generała de Boisdeffre i generała Gonse. Oskarżam ich o to, że stali się współnikami tej samej zbrodni – jeden prawdopodobnie przez fanatyzm klerikalny, drugi może przez solidarność wobec klanu, która uczyniła z biur ministerstwa wojny święty i nietykalny przybytek.

[...]

Oskarżam ministerstwo wojny. Oskarżam je o to, że prowadziło w prasie [...] potworną kampanię mającą na celu otumaczenie opinii publicznej i zatajenie własnego błędu (tamże).

Zola był świadomy, że mocne oskarżenia spowodują odpowiedź wojska: zostanie pozwany, zaś rozprawy staną się okazją do obrony Dreyfusa. „Wnoszę te oskarżenia w pełni świadomości, wiedząc, że czyn mój podpada pod artykuły 30 i 31 prawa o prasie z dnia 29 lipca 1881 roku – które karze za zbrodnie oszczerstwa. Narażam się na to dobrowolnie. [...] Czekam” (tamże).



Znamienne, że już na samym początku listu Zola wspomina o widmie Dreyfusa – o widmie, które „nie dawałoby mu spokoju”, gdyby nie zaczął działać. We wcześniejszym o kilka dni tekście nazywa wojskowych „bandytami [...]”, w których interesie leży, by trup pozostał w ziemi” (tamże, s. 50). *J'accuse!* jest więc przede wszystkim odpowiedzią na wzmożone uniewinnieniem Esterhazego przeczcucie „obecnej nieobecności” więźnia, jest próbą ujawnienia jego „obecnej nieobecności” i uczynienia jej rewolucyjną siłą. Więcej, Zola przemawia w imieniu nieobecnego Dreyfusa – jakby pozwalał, by widmo mówiło przez niego, jakby dawał sobie prawo do przemawiania w jego imieniu. Oskarża oprawców, pisze o nich z imienia i nazwiska, daje świadectwo o popełnionych przez nich zbrodniach. W najbardziej emocjonalnych momentach listu Zola pisze o wymierzonej w Dreyfusa intrydze, jakby znajdował się w samym środku wydarzeń. „Podobno na tajnym posiedzeniu sędziowie zamierzali jednomyślnie wydać wyrok uniewinniający. Jakże zrozumiały stał się rozpaczliwy upór, z jakim dla usprawiedliwienia wyroku skazującego twierdzi się dziś, że istniał tajny dokument obciążający, którego nie można ujawnić – Bóg niewidzialny i nierozpoznawalny! Zaprzeczam istnienia tego dokumentu, zaprzeczam ze wszystkich moich sił!” (tamże, s. 35).

Zola nie tylko chce dać „obecnej nieobecności” Dreyfusa głos, pozwolić jej przemówić, lecz także, ryzykując własną karierę, przyjmuje niejako na siebie rolę Dreyfusa. Pozwala się posadzić na ławie oskarżonych – nie żeby bronić własnego imienia, lecz by przemówić stamtąd w imieniu więźnia i po czterech latach dać mu prawo do obrony przed sądem cywilnym. Podczas swojej mowy przed ławą oskarżonych powie: „Zechciejcie mi uwierzyć, że nie bronię tutaj własnej wolności” (tamże, s. 69, 70). Proces Zoli ma stać się ponownym procesem Dreyfusa. Zola, Fernand Labori, jego adwokat, Mathieu Dreyfus, Leon Blum i kilku innych obrońców skazańca, którzy w tym momencie po raz pierwszy połączyli siły, przygotowują widowisko, w którego centrum ma znaleźć się więzień z Diabelskiej Wyspy. Planują wezwać blisko dwustu świadków – ministrów wojny, pracowników sztabu generalnego, dyplomatów, wszystkich tych, którzy przyczynili się do skazania Dreyfusa. Widowisko ma stać się ważnym wydarzeniem społecznym: przed ławą przysięgłych staną artyści, intelektualiści, naukowcy: Anatole France, mikrobiolog Emile Duclaux i inni (zob.: Bredin, 2016, s. 266, 267). Znamienne, że na pierwszego świadka obrony powołana zostaje Lucie Dreyfus, ta, która ma najsilniejszy kontakt z oddalonym o tysiące kilometrów więźniem (zob.: tamże, s. 268). Otwierający przedstawienie znak, który sugeruje, że rzeczywistym oskarżonym (a zarazem mającym możliwość obrony) w tym procesie jest więzień z Wyspy Diabelskiej. W tym kontekście wymowny jest fakt, że w swojej młodzieńczej, niedokończonej powieści *Jan Santeuil* Proust myli proces Zoli z procesem rewizyjnym Dreyfusa.

Pierwsza rozprawa ma miejsce 7 lutego 1898 roku. Widowisko nie odbywa się jednak na warunkach Zoli i jego sojuszników. Generał Billot, szef sztabu generalnego, ten,

który wniósł do sądu sprawę o zniesławienie, świadom jest strategii pisarza. Jego celem jest nie dopuścić do uczynienia Dreyfusa głównym bohaterem przedstawienia; nie pozywa Zoli za całe *J'accuse!*: w akcie oskarżenia mowa jest tylko o tych kilku fragmentach listu otwartego, które dotyczą uniewinnienia Esterhazego (zob.: Harris, 2015, s. 203). Sprawy Dreyfusa, Zoli i Esterhazego zostają w ten sposób formalnie rozdzielone.

Celem obu stron biorących udział w procesie będzie więc w pierwszej kolejności przejęcie władzy nad przebiegiem widowiska – dopiero ten, kto będzie decydował o jego dramaturgii, zadecyduje o jego wymowie, przesłaniu i zyska przychyłność ławy przysięgłych. Na znaczną część pytań stawianych świadkom przez adwokata Zoli – w tym na pytania postawione Lucie Dreyfus – sąd reaguje zdaniem: „pytanie nie zostanie postawione” (za: Bredin, 2006, s. 270). Performans przygotowany przez stronników Zoli nie może się odbyć w pełni. Paradoksalnie jednak, powtarzane setki razy zdanie sądu ujawnia naznaczającą to widowisko, fundamentalną dla niego nieobecność. Coś, wobec czego odbywa się to przedstawienie, nie może oficjalnie zostać nazwane – a jako takie, ogromnie, staje się groźne.

Najważniejszym punktem zaplanowanego przez dreyfusiściów widowiska było oddanie głosu Picquartowi – to właśnie w jego osobie afera Dreyfusa mogła powiązać się z aferą Esterhazego. Picquart przez ponad godzinę, w szczegółowy sposób opowiadał o tym, jak przekonał się o istnieniu wciąż działającego w sztabie generalnym szpiega. Opanowany podczas swojej przemowy Picquart, z biegiem rozprawy, w miarę kolejnych przesłuchiwań tracił powściągliwość. Na wystąpienie komendanta Henry'ego, żołnierza odpowiedzialnego za fałszowanie dokumentów, który zarzucił mu kłamstwo, zareagował wybuchem gniewu. „Przez długie miesiące byłem w najtragiczniejszej dla oficera sytuacji – atakowano mnie, podczas gdy ja nie mogłem się bronić. Jutro być może zostanę wyrzucony z armii, którą tak bardzo kocham i której poświęciłem dwadzieścia pięć lat życia. To mnie jednak nie powstrzymuje, ponieważ myślę, że moim obowiązkiem jest dążyć do prawdy i sprawiedliwości. Właśnie to robiłem i wierzyłem, że w ten sposób oddaję mojej ojczyźnie i armii największą przysługę. Właśnie to uważałem za mój obowiązek przyzwoitego człowieka” (za: tamże, s. 272). Wystąpienie Picquarta wywarło ogromne wrażenie na widzach – to właśnie on, a nie Zola, będzie później opisywany jako centralna figura tego procesu. Nazywając swoją sytuację, nazwał również sytuację, w jakiej znalazł się Dreyfus.

Toczące się przed sądem widowisko relacjonowane jest przez prasę. Lewicowy dziennik „L'Aurore” regularnie publikuje stenogramy z przesłuchań. Przeważają jednak antysemitckie artykuły, które pomagają nacjonalistycznym trybunom ludowym rozniecać manifestacje i zamieszki w całej Francji oraz w koloniach. Paryż staje się polem bitwy. Na placach gromadzą się tysiące manifestantów (wśród nich przede wszystkim studenci), którzy urządzają spontaniczne pochody, oklaskiwane przez stojących w oknach mieszkańców miasta.

Żydowskie sklepy są płdrowane. Naprzeciw nacjonalistycznego tłumu stają zwolennicy Zoli (zob.: Birnbaum, 2015, s. 46-40). Szczegółowy opis tych wydarzeń oraz przetaczających się przez Francję przez cały 1898 rok antysemickich manifestacji daje Pierre Birnbaum w książce *Le moment antisémite*.

„Dreyfus jest niewinny – przysięgam. Odpowiadam za to życiem i honorem. W tej uroczystej chwili, przed trybunałem przedstawiającym sprawiedliwość ludzką, przed wami, sędziowie przysięgli wybrani przez społeczeństwo, przed całą Francją, przed światem całym przysięgam, że Dreyfus jest niewinny. Przysięgam na moje czterdzieści lat pracy, na autorytet, jaki tą pracą zdobyłem, na wszystko, co osiągnąłem, na imię, jakie sobie zyskałem, na moje dzieła, które wpływ literatury francuskiej rozszerzyły w świecie. Jeśli Dreyfus jest winny, niech wszystko to padnie i prace moje zniszczą. Jest niewinny!” (tamże, s. 74) – mówił Zola podczas swojego wystąpienia przed ławą przysięgłych.

W swoim wystąpieniu Zola wydaje się rezygnować z obrony samego siebie na rzecz obrony Dreyfusa – więcej: całą swoją twórczością zaręcza za niewinność Dreyfusa. Jeśli Dreyfus jest winny – jego dzieło nie ma sensu. Wbrew pozorom, nie jest to tylko akt bezinteresownej ofiary. Broniąc Dreyfusa, Zola nie tyle bowiem broni konkretnego, cierpiącego właśnie więźnia, ile raczej idei, które na niego projektuje, a które są zbieżne z tymi, jakie głosił w swoich powieściach i tekstach publicystycznych. Broniąc Dreyfusa, broni stawianych przez siebie od wielu lat tez. Pisarz „uzbraja obecną nieobecność” więźnia w szereg bliskich mu poglądów. Dopiero wtedy duch Dreyfusa może pojawić się – jak duch ojca Hamleta na murach Elsynoru – w konkretnej sprawie. Uzbrowiony w zewnętrzny wobec niego pancerz, może zostać dostrzeżony i staje się zdolny do pociągnięcia za sobą tłumu. „Nie ma już sprawy Dreyfusa. Teraz chodzi o to, by wiedzieć, czy istnieje Francja, Francja praw człowieka, ta, która światu dała wolność, a miała mu dać sprawiedliwość” (tamże, s. 72) – mówi Zola podczas tego samego wystąpienia. Wolność i sprawiedliwość równoznaczne są dla niego z dominacją republikańskiego porządku, ze świeckim nauczaniem, z oddzieleniem Kościoła od państwa, z uwolnieniem ludu spod władzy przesądów, z poddaniem wojska władzy demokratycznych instytucji. Walka o Dreyfusa jest dla niego równoznaczna z walką o każdą z tych spraw. W opublikowanym kilka dni przed *J'accuse!* tekście *List do Francji* pisarz zaznacza, że ma „obowiązek potężnego oddziaływania na opinię publiczną, oświecania jej, prostowania, ratowania od błędu, do którego ją pchają ślepe namiętności” (tamże, s. 50, 51). Podkreśla, że „sprawa Dreyfusa to tylko pożałowania godny incydent”, który ujawnił potężne, tkwiące w społeczeństwie „zatrucie polityczne i społeczne” (tamże, s. 55, 56). Zwraca się do Francji: „w gruncie rzeczy w żyłach twoich nie płynie jeszcze krew republikańska; serce ci bije na widok pióropuszy, przyjedzie jakiś król i ty od razu jesteś w nim zakochana. [...] Francjo, jeśli nie będziesz ostrożna, doigrasz się dyktatury. Czy wiesz, dokąd idziesz, Francjo? Do Kościoła, wracasz

ku przeszłości, ku tej przeszłości nietolerancji i teokratyzmu, którą najznakomitsze z twoich dzieci zwalczały [...]” (tamże, s. 56, 57). Zola wykorzystał więc odpowiednio „uzbrojone” widmo Dreyfusa do walki z innym widmem – z widmem *ancien régime'u*.

Ruth Harris zwraca uwagę na fakt, że pisarz dostrzegł w historii Dreyfusa szczególny potencjał dramatyczny i powieściowy – jego fascynacja perypetiami więźnia była „w pewnym stopniu natury estetycznej” (Harris, 2015, s. 186-192). Badaczka cytuje list Zoli: „ten dramat mnie fascynuje, ponieważ nie znam niczego piękniejszego” (cyt. za: Harris, 2015, s. 186). W innym tekście pisarz ogłosił: „Dotkliwy dramat i wspaniałe postaci! Moje serce powieściopisarza bije szybciej na widok tych pełnych tragicznego piękna faktów, które zapewnia nam życie. Nie znam bardziej wysublimowanej psychologii” (tamże, s. 187).

„Dotkliwy dramat i wspaniałe postaci” oraz „pełne tragicznego piękna fakty” zainspirowały napisaną w 1902 roku powieść *Prawda*. Struktura dramaturgiczna afery stała się podstawą fikcyjnej, zaangażowanej społecznie i politycznie opowieści z tezą. To właśnie w *Prawdzie* Zola dał swój najpełniejszy komentarz do sprawy Dreyfusa i zmanifestował, że walka o jego uwolnienie ma sens tylko wtedy, gdy służy walce o przekraczające go idee, o kształt całego społeczeństwa.

Francuska prowincja. Zefirynek, sierota przygarbiony przez Simona, żydowskiego nauczyciela pracującego w świeckiej szkole, zostaje zgwałcony i zamordowany. Podejrzanie – poparte spreparowanymi przez kler dowodami – pada na Simona. W mieście rozpoczyna się antysemicka nagonka, rozpętana przez prowadzących konkurencyjną szkołę jezuitów i kapucynów, propagujących kult świętego Antoniego z Padwy. Antyżydowskie i antyrepublikańskie nastroje podsycane są przez lokalną prasę (która przypomina zaangażowane w aferę Dreyfusa antysemickie dzienniki „Libre Parole” i „La Croix”). Simon zostaje skazany na kilkadziesiąt lat katorgi. Wyprowadzany z miasta w obstawie żołnierzy, jeszcze niedawno szanowany nauczyciel jest opluwany i wyzywany przez tłum. „Jestem niewinny” – krzyczy. Literacka wariacja na temat widowiska degradacji Dreyfusa. Jego sprawą zaczyna interesować się Marek, świecki nauczyciel z sąsiedniej miejscowości. Wspólnie z bratem skazanego (który ma wiele cech Mathieu Dreyfusa) odkrywają rzeczywistego sprawcę – pracującego w szkole jezuitów, krytego przez współbraci ojca Gorgiasza. Szukając dowodów mogących dowieść jego winy, dowiadują się o dziesiątkach dokonanych przez duchownych przestępstw: gwałtów, morderstw, malwersacji finansowych.

Intryga bezpośrednio zainspirowana historią Dreyfusa oraz przebiegiem kampanii na rzecz jego uwolnienia służy w istocie opowieści o rywalizacji szkół świeckich ze szkołami katolickimi – opowieści o walce Francji republikańskiej, wyznającej wiarę w rozum, z Francją ogarniętą duchem przeszłości. Marek świadomy jest, że uwolnienie Simona – a przede wszystkim uniknięcie w przyszłości takich sytuacji – możliwe będzie tylko wtedy, kiedy zbudowane zostanie

silne, republikańskie społeczeństwo, którego fundamentem będzie rozdział Kościoła i państwa. W powieści Zoli walka o prawdę na temat Simona trwa przez kilkadziesiąt lat. Marek nie tylko szuka dowodów, lecz przede wszystkim kształci okolicznych mieszkańców oraz walczy z dewocją propagowaną przez Kościół. Licząca ponad siedemset stron powieść kończy się utopijną, dość nachalną wizją: kościoły pustoszeją, zaś wyznające kult rozumu, wykształcone w republikańskim duchu, gotowe na przyjęcie prawdy pokolenia wychowanków Marka witają wygnanego sześćdziesiąt lat wcześniej, powracającego do domu Simona.

„Z jednej strony wszystkie siły reakcji sprzymierzone przeciw jednemu niewinnemu nieszczęśnikowi wyłącznie po to, aby utrzymać stary gmach katolicyzmu i monarchii; z drugiej – wszystka wola postępu, wszystkie umysły miłujące oświatę i wolność, które ściągnęły z czterech stron świata, zjednoczone w imię prawdy i sprawiedliwości. [...] Sprawa ta, rozszerzając się, nie była już tylko przypadkiem jednego niewinnie skazanego biedaka. Stał się on z czasem wcieleniem męczeństwa całej ludzkości, którą trzeba uwolnić z odwiecznej ciemnicy” (Zola, 1956, s. 62) – pisząc o sprawie Simona, Zola pisze o swojej wizji afery Dreyfusa. Skoro żydowski kapitan jest „wcieleniem męczeństwa całej ludzkości”, to znaczy, że jest czymś, co przekracza jego fizyczne trwanie, czymś więcej niż tylko niesłusznie skazanym więźniem. W logice powieści Zoli staje się laickim, republikańskim, a więc nieodsyłającym do żadnego wyższego porządku, Chrystusem – tym, którego cierpienie przyczynić się ma do uwolnienia ludzkości spod władzy „odwiecznej ciemnicy”, a więc spod władzy armii i Kościoła. Zola nie używa jednak pojęcia „wcielenie” w kategoriach religijnych; Dreyfus jako „wcielenie męczeństwa całej ludzkości” nie ma w sobie nic ponadludzkiego ani mistycznego. Jest „wcieleniem”, a więc uosobieniem cierpienia wszystkich tych, którzy zostali dotknięci jakąś formą społecznej niesprawiedliwości i nietolerancji – jego przypadek jest na tyle wyrazisty, że można poprzez niego opisać szereg innych problemów. Aby jednak Dreyfus stał się „wcieleniem męczeństwa całej ludzkości”, jego sprawa musiała zostać w odpowiedni sposób zaprezentowana opinii publicznej, wystawiona wobec niej. Więzień stał się dla niektórych uosobieniem cierpienia wszystkich tych, którzy zostali dotknięci różnymi formami niesprawiedliwości i wykluczenia, ponieważ w taki sposób zobaczył go Zola, a następnie, poprzez szereg działań (proces, napisanie *Listu do Francji, J'accuse!* i *Prawdy*), projektował na niego taką narrację. Możliwe to było też tylko dlatego, że przez długi czas Dreyfus nie był fizycznie obecny, zaś jego „nieobecna obecność” domagała się „uzbrojenia”: nazwania, oswojenia, użycia w jakiejś sprawie.

Proces Zoli zakończył się 23 lutego – pisarz został uznany winnym zniesławienia: skazano go na rok więzienia. Uciekł do Londynu. Zmarł 2 lutego 1902 roku z powodu zaccadzenia. 4 czerwca 1908 roku Dreyfus uczestniczył w panteonizacji autora *J'accuse* (uroczyste przeniesienia ciała z pierwotnego miejsca pochówku do Panteonu, laickiej świątyni, przeznaczonej do czczenia jednostek szczególnie

zasłużonych dla Republiki). Podczas ceremonii Louis-Anhelm Gregori, dziennikarz związany z ruchami nacjonalistycznymi, oddał strzał w kierunku dawnego więźnia. Dreyfus został ranny w rękę. Kilka miesięcy później sąd uniewinnił zamachowca.

Narracja projektowana przez Zolę na Dreyfusa jest tylko jednym wariantem z wielu wypracowanych przez dreyfusistów schematów myślenia o „obecnej nieobecności” więźnia i o stawianych przez nią zadaniach. Wszystkie one czynią Dreyfusa symbolem niewinności i walki o prawdę. Wiele z nich zestawia więźnia z figurą Chrystusa i prowadzi do przedstawiania go w sposób zainspirowany ikonografią chrześcijańską. Szczególnie wymowna jest rycina Henry-Gabriela Ibelsa *Le coup d'éponge*. Jeden z generałów przykładą do ust wiszącego na krzyżu Dreyfusa-Chrystusa zatkniętą na szpadę gąbkę nasączoną octem. Zestawienie Dreyfusa z figurą Chrystusa, uzbrajanie go w mesjańskie narracje stanowiło odpowiedź na nacjonalistyczne dyskursy kojarzące go z Judaszem. Było równocześnie próbą przejęcia części nacjonalistycznej oraz zarezerwowanej dla Kościoła symboliki i nadania jej nowych znaczeń. Dreyfus stawał się republikańskim Chrystusem, którego cierpienie przynieść ma wyzwolenie spod jarzma armii i Kościoła.

Opisana przeze mnie „scena” sprawy Dreyfusa – pozornie wpisująca się w republikański porządek – służyła przednowoczesnym, sprzecznym z zasadami republiki celom. Nie tyle jednak miała prowadzić do skompromitowania lub obalenia ustroju (choć skrajne, mające marginalne znaczenie ugrupowania rojalistyczne próbowały wykorzystać spowodowany przez aferę chaos do dokonania zamachu stanu i przywrócenia monarchii), ile raczej do trwałego, nieodwracalnego zainfekowania go podziałami i zasadami organizacji społeczeństwa, które były w swojej istocie przednowoczesne, lecz przyjmowały nowe, niby-republikańskie formy. Z pomocą nacjonalistycznej prasy odwołującej się do resentymentów części społeczeństwa, wskazującej na związek republikańskich, merytokratycznych ustaw z katastrofami finansowymi, aferami korupcyjnymi, porażkami militarnymi, głosząco konieczność zmiany prawa, odnowienia podziału na „swoich” i „obcych” oraz wzmocnienia niezależności wojska. Zainicjowane przez sztab generalny widowisko miało skierować gniew opinii publicznej przeciwko Dreyfusowi, który – odkonkretniony, sprowadzony do symbolu, strącony w negatywne narracje – stał się reprezentantem określonych grup (Żydów, antyklerykałów, zwolenników republiki) i produktem merytokratycznego, laickiego systemu. Przedstawienie wymknęło się jednak spod kontroli – ujawnienie fałszerstw, które je napędzały, i zaangażowanie w obronę więźnia osób uznawanych za autorytety przyczyniło się do wytworzenia figury „intelektualisty” (z początku pejoratywne określenie, używane przez antydreyfusistów), przejęcia „widma Dreyfusa” i nadania mu antynacjonalistycznej wymowy oraz wskazania na konieczność nieustannej czujności wobec republikańskiego, demokratycznego ustroju, podatnego na wszelkiego rodzaju totalitaryzmy i wykluczenia. ■

<sup>1</sup> O powodach skazania Dreyfusa oraz o jego żydowskim pochodzeniu pisałem w: Fryzeł, 2018.

<sup>2</sup> Taką wizję Proustowskiego uniwersum proponuje Krzysztof Warlikowski w spektaklu *Francuzi* – przedstawienie otwiera seans spirytystyczny, podczas którego znudzeni bywalcy salonów wzywają ducha Dreyfusa.

#### Bibliografia:

- Birnbaum, Pierre, *Le moment antisémite*, Fayard/Pluriel, 2015.  
 Bredin, Jean-Denis, *Dreyfus, un innocent*, Fayard, 2006.  
 Derrida, Jacques, *Widma Marksa*, przeł. T. Załuski, PWN, Warszawa 2016.  
 Duclert, Vincent, *L'affaire Dreyfus*, La Découverte, Paris 2012.  
 Tenże, *Alfred Dreyfus, l'honneur d'un patriote*, Fayard/Pluriel, 2016.  
 Fryzeł, Tomasz, *Sceny sprawy Dreyfusa: degradacja*, „Didaskalia”, 147 nr 2018, s. 34-41.  
 Harris, Ruth, *L'homme de l'île du Diable*, przeł. na francuski Alexandra Laignel-Lavastine, Presses de la Cité, Paris, 2015.  
 Hess, Jean, *A l'île du Diable* [online], s. 156-170, <https://issuu.com/scdudag/docs/fra11008>, [dostęp: 26 VIII 2018].  
 Momro, Jakub, *Widmowa terazniejszość* [online], rozmowa przeprowadzona przez Aldonę Kopkiewicz, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6411-widmowa-terazniejszosc.html> [dostęp: 25 VIII 2018].  
 Proust, Marcel, *Strona Guerantes*, przeł. T. Żeleński-Boy, Wydawnictwo MG, Kraków 2014.  
 Zola, Emil, *Oskarżam!* PIW, Warszawa 1953.  
 Tenże, *Prawda*, t. 2, przeł. G. Karski, PIW, Warszawa 1956.

# MALTA FESTIVAL POZNAŃ

21 – 30 / 06 / 2019

## IDIOM

# Armia jednostki / Army of the Individual

BENJAMIN ABRAS | GERAÇÃO 80 | ALICE JOANA GONÇALVES |  
 NÁSTIO MOSQUITO | RADOUAN MRIZIGA | VIC PEREIRÓ |  
 LI RAN | PRISCILA REZENDE | KELLY SCHACHT

Oto nasza Armia Jednostki.

W armii tej priorytetem jest indywidualny rozwój wspierający ekosystem, który nazywamy wspólnotą.

Oto nasza Armia Jednostek.

W armii tej dyscyplina jednostki i jej praktyczne doświadczenie służą zróżnicowanej społeczności; ponieważ istnieją ludzie, za których warto zginąć.

Oto nasza Armia Jednostek.

Grupa kreatywnych ludzi ze wszystkich stron świata, pragnących, aby ich wartość znalazła przełożenie na życie tych, którzy odważą się wyciągnąć dłoń i dotknąć.

## Nástio Mosquito

/ kurator Idiomu

Organizator:

MALTA FUNDACJA

Projekt finansowany ze środków:

POZnań\*

Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego



SAMORZĄD WOJEWÓDZTWA  
WIELKOPOLSKIEGO



PIOTR MORAWSKI

# NA BOGATO

Piotr Morawski – adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej UW, redaktor miesięcznika „Dialog”; stale współpracuje z „Dwutygodnikiem”. Zajmuje się kulturową historią teatru, pisuje także o teatrze współczesnym i jego społecznych uwikłaniach. Opublikował między innymi monografię *Oświecenie. Przedstawienia* (2017).

Teatr Narodowy w Warszawie

Johann Strauss (syn)

## ZEMSTA NIETOPERZA

libretto: Karl Haffner, Richard Genée,

przekład: Justyna Skoczek i Michał

Zadara, reżyseria: Michał Zadara,

scenografia: Robert Rumas,

choreografia: Ewelina

Adamska-Porczyk, kierownictwo

muzyczne: Justyna Skoczek, kostiumy:

Julia Kornacka, Arek Ślesiński,

reżyseria światła i projekcje

wideo: Artur Sienicki,

premiera: 19 stycznia 2019

**P**o co właściwie Michał Zadara zrobił ten spektakl?

Sam przed premierą twierdził, że dla przyjemności.

„To komedia dająca ludziom przyjemność, a równocześnie arcydzieło muzyczne” (Skoczek, Zadara, 2019) – mówił o *Zemście nietoperza*, przywołując od razu kolejny powód, dla którego operetkę warto dziś wystawić: utwór należy do światowej klasyki. A choć intryga jest błaha – dodawał Zadara – ma ona rys psychoanalityczny: główny bohater Eisenstein konfrontuje się sam ze sobą, kiedy uwodzi własną żonę, a potem spotyka w areszcie mężczyznę, który został przez policję wzięty za niego.

Intryga w istocie jest błaha, a operetka Straussa należy do światowej klasyki, często jest zresztą obecna w repertuariach teatrów muzycznych. Historia o wiarołomnym mężu, który ma stawić się w więzieniu, a zamiast tego idzie na bal u rosyjskiego księcia Orłowskiego, weszła do kanonu ze

wszystkimi konsekwencjami kanonizacji, ustanawiając również pewien model teatru rozrywkowego, w którym absurdalna fabuła jest pretekstem do zabawy. To klasyczne *qui pro quo*: w *Zemście nietoperza* zamiast głównego bohatera, Eisensteina, aresztowany zostaje Alfred, kochanek jego żony, a ją z kolei – przebraną za węgierską księżniczkę – Eisenstein emabluje w trakcie orgiastycznego balu. Następnego ranka zaś, gdy główny bohater stawia się wreszcie w więzieniu, zastaje w nim Alfreda.

W spektaklu Zadary wszystko dzieje się współcześnie w Warszawie. Zanim jeszcze zacznie się przedstawienie, oglądamy scenografię przedstawiającą elegancki salon w wysokościowcu, którego okna wychodzą na Pałac Kultury i panoramę Warszawy. Na miasto patrzy się tu z góry, co najdosłowniej określa stosunek mieszkańców apartamentowca do przedstawicieli niższych klas społecznych – ukraińskiej służącej Adeli (Marta Wądrodzka) czy myjącego okna w wieżowcu Alfreda (Karol Dziuba). To – zgodnie interpretowana przez recenzentów – wypowiedź na temat warszawskiego „salonu” czy też warszawskiej klasy średniej. Taką zresztą interpretację podsuwał reżyser. Miała to więc być satyra na snobistyczną „warszawkę”, która goni za luksusem mającym potwierdzać jej wysoki status. Zresztą zarówno trailer spektaklu, jak wywieszony na elewacji Teatru Narodowego banner nachalnie podpowiadają znaczenia: widać na nich kajdanki, których część stanowi luksusowy zegarek. Bogactwo zniewala, mówi Zadara, śmiejąc się szyderczo ze wszystkich aspirujących do bycia

fantazmatyczną klasą dominującą, elitą, którą stać na taki apartament i na taki styl życia, jaki prowadzą Eisensteinowie. Krytycznego wymiaru spektaklu starał się szukać Dariusz Kosiński, który dostrzegał na scenie – w teatrze dramatycznym wystawiającym operetkę – „wysiłek wkładany przez śpiewających i tańczących przedstawicieli warszawskiej klasy średniej, by sprostać kanonicznemu wytworowi wzorcowej kultury mieszczańskiej” (Kosiński, 2019).

Jest to jednak raczej głos odosobniony. *Zemsta nietoperza* w Narodowym dość zgodnie interpretowana była jako przedstawienie karnawałowe, może nieco kpiące z operetkowej konwencji, ale służące przede wszystkim zabawie. W tej konwencji interpretacyjnej najlepiej zresztą odnalazła się konserwatywna krytyka. O „boskiej zabawie” pisał, na przykład, Piotr Zaremba, z niejaką ulgą konstatując, że reżyser – co odnotowuje: progresywny – ma poczucie humoru, lubi trochę pożartować z nadęcia elit i po prostu bawić się teatrem. Publiczność ma z kolei szansę na spędzenie beztróskiego wieczoru, a: „Wychodząc z teatru nuczimy piosnkę o «cesarzu szampanie»” (Zaremba, 2019).

Spektakl, jak się zdaje, podzielił krytykę i widownię. Ta bardziej zachowawcza była usatysfakcjonowana, ta przyzwyczajona do teatru zaangażowanego kwitowała spektakl Zadary wzruszeniem ramion. Zresztą rozważania na temat: czy jest to satyra i na kogo, wydają mi się mało interesujące. Dużo ciekawsza poznawczo jest, w mojej opinii, próba przeanalizowania



ideologii wpisanej w warszawską *Zemstę nietoperza*.

Tym bowiem, co najbardziej uderza w przedstawieniu Zadary, jest rozmach inscenizacyjny. Tekst został na nowo przetłumaczony, bo reżyser uznał, że grany dotychczas w polskich teatrach przekład Tuwima za daleko odbiega od oryginału. Duża scena – spektakl grany jest w Sali Bogusławskiego – duża obsada, orkiestra. Scenografia Roberta Rumasa: bogate mobilne wnętrza apartamentowca w pierwszym akcie, klubu Amusements w drugim i – mniej może bogata, jednak monumentalna – przestrzeń więzienia w ostatnim akcie spektaklu. Wszystko jest „na bogato”, wszystko tu jest *posh*. Przedstawienie o bogactwie ma także bogactwem oszalać – blichtr i luksus, które Zadara wypomina wyobrażonej przez siebie klasie wyższej, są także udziałem widzów i widzów w Teatrze Narodowym, mogących w tym spektaklu uczestniczyć, bo najtańsze pełnopłatne bilety na *Zemstę nietoperza* kosztują sto złotych. I jednak – nie zgadzam się tu z Dariuszem Kosińskim – nie jest to pułapka na widzów,

na bogatych, aspirujących do elity konsumentów kultury, którym postawiono przed oczyma zwierciadło.

*Zemsta nietoperza* raczej potwierdza status widzek i widzów go oglądających. Ten spektakl skutecznie dystrybuuje prestiż, może więc nie dziwi, że dużo lepiej czuje się w nim konserwatywna krytyka, widząca w przedstawieniu Zadary teatr elitarny, po staremu obsługujący na wielu poziomach snobizmy publiczności.

Po pierwsze – Teatr Narodowy jest instytucją niejako z założenia generującą prestiż, szczytującą się, mniejsza o to, czy słusznie, dwustupięćdziesięcioletnią tradycją, oferującą kanoniczny repertuar, a także – co nieustannie powtarza kierujący Teatrem Narodowym Jan Englert – wysokiej próby rzemiosło aktorskie. Po drugie – gatunek. O operze, ale i o innych gatunkach muzycznych, Dragan Klaić pisał, że jest to forma, która „tradycyjnie służyła [...] bogatym, wykształconym i potężnym elitom, schlebiała ich gustom i zapewniała sobie ich mecenat, stwarzając im zarazem okazję do ekskluzywnego życia

towarzyskiego w kręgu eleganckiego *beau monde*, sączącego szampana i plotkującego, tudzież gwiazd, znakomitości i koneserów” (Klaić, 2014, s. 75). Po trzecie – co wielokrotnie podkreślał reżyser – *Zemsta nietoperza* należy do światowej klasyki, a klasyka i kanon to potężne narzędzia budowania hierarchii w teatrze. Wreszcie jest nazwisko reżysera, z jednej strony kojarzonego z „nowym teatrem”, z drugiej – akcentującego swoje przywiązanie do klasyki i realizującego w teatrze kanon polskiej literatury dramatycznej.

Zadara, który – jak sam twierdzi – chce „uchwycić żywioł XIX-wieczny” (Skoczek, Zadara, 2019), dochować wierności tekstowi (temu miało służyć, między innymi, nowe tłumaczenie), w spektaklu zabawia widzów współczesnymi obrazami. I tak, po Eisensteina rzeczywiście przychodzi dyrektor więzienia Frank (Paweł Paprocki), lecz w asyście CBA i kamer, które mają dokumentować moment aresztowania finansisty za obrażanie niekompetentnego ministra. Widownia żywo na to reaguje, choć dopatrywanie się w tej scenie podtekstu politycznego

jest chyba nadużyciem. Przeciwnie – Zadara stroni od polityczności. Nie chce nawet tematyzować samej sytuacji teatralnej, w którą wpuszcza publiczność, każąc się jej po prostu bawić. Mówi o przyjemności. A przyjemność, zabawa i rozrywka – pojawiające się w opiniach recenzenckich na temat *Zemsty nietoperza* – zwykle pseudonimują utrwalanie istniejącego porządku. Karnawał – bo jest to spektakl karnawalowy – ma służyć maskowaniu napięć społecznych i nierówności. Ma służyć budowaniu społecznej iluzji.

Tak miało być również w latach siedemdziesiątych XIX wieku w Wiedniu. Operetka Straussa prapremierę miała w 1874 roku. Carl E. Schorske w *Fin-de-siècle Vienna* stawia tezę, że to liberalizm, który stał się w Austrii drugiej połowy XIX wieku kluczem do rozumienia rzeczywistości, przyczynił się do stłumienia konfliktu społecznego po Wiośnie Ludów. Doszło wówczas do zawarcia sojuszu arystokracji z emancypującym się mieszczaństwem. Wiedeń stał się miejscem społecznego eksperymentu, polegającego na pokojowym współistnieniu obu tych klas. Gwarantem tego przymierza miała być kultura, swoista republika sztuki, wyjęta – przynajmniej deklaratorywnie – spod dyktatu polityczności. A także wartości, które spajały Monarchię – kapitalizm, liberalizm i tolerancja. To czas, kiedy – pisze Schorske – „Monarchia konstytucyjna zastąpiła arystokratyczny absolutyzm; parlamentarny centralizm – arystokratyczny federalizm. Nauka zastąpiła religię” (Schorske, 1981, s. 117). W tekst operetki, podobnie jak w sam gatunek, wpisane są liberalne wartości. Ma to być „sztuka dla każdego”, przy czym „każdy” z założenia należeć musiał do grupy ekonomicznie uprzywilejowanej. *Zemsta nietoperza* stała się w Wiedniu ikoną epoki na równi z psychoanalizą Freuda i malarstwem Klimta, z tą jednak różnicą, że – pisze Camille Crittenden – „Strauss został od razu zaakceptowany” (Crittenden, 2000, s. 167), co znaczy, że natychmiast wpisał się w gusta wiedeńskiego mieszczaństwa i sprzymierzanej z nim arystokracji. Związki

wiedeńskiej operetki z psychoanalizą – choć na innym poziomie, niż mówi o tym Zadara – również otwierają szerokie pole interpretacyjne. Wcale nieprzezroczysta staje się tu przyjemność, o której chętnie opowiadał reżyser.

Tylko, o czyją przyjemność tu chodzi? Na pewno widzów i widzek, ale przecież także o przyjemność własną reżysera. Zadara ma pewną słabość do widowisk z rozmachem. Lubi efektowny teatr, lubi uwodzić publiczność. A jednocześnie konsekwentnie realizuje mocny, kanoniczny repertuar. Tworzy silny teatr o silnej pozycji. Jak najbardziej polityczny, choć nie tyle demaskujący, ile utrwalający relacje władzy.

*Zemsta nietoperza* Zadary nieuchronnie wywołuje temat władzy – władzy nad emocjami publiczności, lecz także władzy związanej z tworzeniem teatru „na bogato”: widowiskowo, z blichtrem i za duże pieniądze. Teatru, który jest źródłem prestiżu i który buduje hierarchie, choć nazywa to tylko rozrywką. ■

#### Bibliografia:

- Crittenden, Camille, *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- Klaić, Dragan, *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją*, przeł. E. Kubikowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszelewskiego, Konfrontacje Teatralne/Centrum Kultury, Warszawa-Lublin, 2014.
- Kosiński, Dariusz, *Samosqd*, „Tygodnik Powszechny” 2019 nr 6.
- Schorske, Carl E., *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, Vintage Books, New York, 1981.
- Skoczek, Justyna; Zadara, Michał, *Walc, rozkosz i psychoanaliza*, [...] rozmawiała Monika Mokrzycka-Pokora, [https://narodowy.pl/aktualnosci/806,walc\\_rozkosz\\_i\\_psychoanaliza\\_rozmowa\\_z\\_michalem\\_zadara\\_i\\_justyna\\_skoczek.html](https://narodowy.pl/aktualnosci/806,walc_rozkosz_i_psychoanaliza_rozmowa_z_michalem_zadara_i_justyna_skoczek.html) [dostęp: 28 II 2019].
- Zaremba, Piotr, „*Zemsta Nietoperza*” – boska zabawa w Narodowym, <https://wpolityce.pl/kultura/431098-zemsta-nietoperza-boska-zabawa-w-narodowym> [dostęp: 3 III 2019].

ADA RUSZKIEWICZ

## O CZYM MÓWIĄ MARTWE DZIEWCZYN?

Ada Ruszkiewicz – studentka teatrologii UJ.

Teatr Zagłębia w Sosnowcu  
Jolanta Janiczak, Grzegorz Stępiak  
**DEAD GIRLS WANTED**  
reżyseria: Wiktor Rubin, dramaturgia:  
Jolanta Janiczak, Grzegorz Stępiak,  
scenografia: Jolanta Janiczak, Wiktor  
Rubin, kostiumy: Hanna Maciąg,  
wideo i światło: Marek Kozakiewicz,  
muzyka: Krzysztof Kaliski,  
premiera: 22 lutego 2019

**D**wa tygodnie przed premierą *Dead Girls Wanted* na stronach Teatru Zagłębia w mediach społecznościowych rozpoczęto akcję promocyjną spektaklu. Pojawiła się seria grafik nawiązujących do ogłoszeń o zaginionych osobach i do listów gończych. Na każdej z nich obok zdjęcia aktorki lub aktora umieszczono dane osobowe, rysopis i cytaty ze spektaklu oraz pseudonim – imię i nazwisko jednej z martwych dziewczyn pojawiających się w przedstawieniu. Udostępniono także czołówkę programu *The Anna Nicole Show*, archiwalne nagrania – między innymi z koncertów Whitney Houston i Amy Winehouse – oraz filmiki pokazujące kulisy powstawania spektaklu. W jednym z nich Magdalena Celmer, głaszcząc kota, śpiewa jeden z przebojów Amy Winehouse, w innym – Karolina Staniec, przygotowując się do roli Anne Nicole Smith, ogląda i próbuje odtworzyć performans *Light/Dark* Mariny Abramović i Ulaya. Poza tym opublikowano zdjęcia, na których Jolanta Janiczak przyjmuje role filmowych i serialowych martwych dziewczyn. Zdjęcia te zostają wpisane



w lokalny kontekst, towarzyszą im komentarze w rodzaju „Sosnowiec miasteczkiem Twin Peaks?” czy „Dziś rano na terenie jednego z sosnowieckich składów złomu znaleziono spalone ciało młodej dziewczyny”<sup>1</sup>.

Wspominam o tych materiałach, ponieważ odnoszę wrażenie, że nie służą one wyłącznie celom promocyjnym, ale w pewien sposób przygotowują widzów do przedstawienia, dają im narzędzia pomocne w jego odczytaniu, pokazując tropy, jakimi podążali twórcy (choć nie wszystkie wątki, które pojawiły się w ramach promocji, zostały włączone do spektaklu). W tym kontekście szczególnie istotny wydaje mi się tekst Grzegorza Stępniaaka, opublikowany na stronie internetowej Teatru Zagłębia (Stępniaak, *Te „zabawne”...*), a później w programie przedstawienia. Stępniaak wychodzi od tez postawionych przez Alice Bolin w książce *Dead Girls: Essays on Surviving American Obsession*, dotyczących (pop)kulturowej fiksjacji na punkcie martwych i upadłych kobiet – kobiet pozbawionych podmiotowości, wokół których buduje się narracje, na przykład, seriali detektywistycznych. Autor skupia się jednak nie na bohaterkach fikcyjnych historii, ale na „realnych publicznych postaciach i celebrytkach, które bardziej lub mniej dosłownie stały się kolejnymi martwymi dziewczynami w panteonie kultury rozkochanej w opowieściach o kobiecym staczeniu się” (tamże). Stępniaak przywołuje, między innymi, postaci Whitney Houston i Britney Spears, zwracając uwagę na specyficzny humor, towarzyszący medialnym narracjom o ich sensacyjnych załamaniach i porażkach, który, według autora, „pogłębia ogólnospołeczną znieczulicę, post-hipsterski cynizm, podtrzymując patriarchalne *status quo*” (tamże) i „przy pomocy którego neutralizuje się tragedię i śmierć” (tamże). Odwołując się do książki Sarah Projansky *Spectacular girls. Media Fascination and Celebrity Culture*, stworzonej przez Sarę Ahmed figury „feminist killjoy” i popularnej w teoriach queerowych strategii porażki, Stępniaak

tworzy zaplecze teoretyczne spektaklu, poszerzając (i jednocześnie sugerując) jego możliwości interpretacyjne.

Wątek figury martwej dziewczyny w fikcyjnych opowieściach powraca w kilkuminutowej projekcji otwierającej spektakl – filmowym kolażu przedstawiającym sceny śmierci i sceny odnalezienia zwłok filmowych i serialowych bohaterek. Całość rozpoczyna jedna z pierwszych scen *Miasteczka Twin Peaks*, w której znalezione zostaje ciało Laury Palmer (zarówno w książce Alice Bolin, jak i w sosnowieckim spektaklu Laura Palmer staje się patronką wszystkich martwych dziewczyn), jednak zamiast serialowej aktorki, pojawia się Jolanta Janiczak. Podobny schemat powtarza się w kolejnych scenach – we fragmenty z filmów i seriali zostaje wmontowana Janiczak w roli zamordowanych dziewczyn (poprzedzające śmierć sceny tortur czy prób ucieczki pozostają scenami z oryginałów). Janiczak, początkowo niema, wiernie odtwarzająca oryginały, stopniowo zaczyna się od nich uniezależniać, swoją coraz bardziej nachalną obecnością wirusuje i rozmontowuje od środka filmową narrację. I tak, na przykład, tuż przed fragmentem przedstawiającym okrutną śmierć na stole stolarskim, widzimy Janiczak „prywatnie” rozmawiającą ze stolarzami o możliwych wypadkach przy pracy. Jej bohaterki nie są już biernymi przedmiotami rejestrowanymi przez kamerę, zyskują głos, i choć już sam fakt mówienia jest w tym przypadku niezwykle istotny, ważne jest też to, o czym mówią. Janiczak, występując w rolach wszystkich tych bohaterek, ujawnia powtarzalność i konstrukcyjny charakter figury martwej dziewczyny. Przechwytuje jej wizualne reprezentacje, poszerzając je o poziom prywatności, tematyzuje samo doświadczenie bycia filmowaną (w dodatku w konkretnej estetyce), grzebie w sztucznych ranach, mówiąc o tym, jak dziwne to uczucie, próbuje odegrać śmierć swojego dziadka. Zwracając uwagę na filmową estetyzację śmierci, ironicznie poszukuje jej innej wizualnej reprezentacji – takiej, z którą mogłaby się bardziej zidentyfikować. Jednak

nawet i ten zabieg ostatecznie nie prowadzi do zbudowania jakiejś kontrnarracji, jest jednym z wielu elementów naruszających dominującą narrację bez oferowania czegoś w zamian. Celem nie jest bowiem znalezienie innej estetyki, ale zwrócenie uwagi na opresyjny charakter dotychczasowych narracji, próba ich zdywersyfikowania i rozbicia ich spójności. Każda kontrpropozycja wiązałaby się z ryzykiem zamknięcia opowieści o śmierci w nowych, równie ograniczających, ramach.

Strategie wypracowane w filmowym kolażu twórcy przenoszą na cały spektakl. Tym razem jednak w centrum zainteresowania są nie filmowe przedstawienia martwych dziewczyn, ale celebrytki, o których pisał Stępniaak (wyjątkiem jest Nastazja Filipowna – bohaterka *Idioty* Dostojewskiego). Całość zostaje ujęta w ramy rywalizacji o tytuł „najbardziej pożądanej martwej dziewczyny”, w której biorą udział: wspomniana już Nastazja Filipowna (Beata Deutschman), Whitney Houston (Łukasz Stawarczyk), Amy Winehouse (Magdalena Celmer), Anna Nicole Smith (Karolina Staniec), Britney Spears (Małgorzata Saniak) i Lindsay Lohan (Agnieszka Kwietniewska). Kolejne uczestniczki konkursu wygłaszają swoje monologi składające się, między innymi, z cytatów prasowych i z tekstów własnych piosenek. Nie zawsze da się odróżnić fakty od fikcji, różne porządki zaczynają się na siebie nakładać. Czasem do tych opowieści zostają wplecione prywatne historie aktorów, doszukujących się analogii pomiędzy swoim życiem a życiem odgrywanej postaci. W przypadku Karoliny Stancie dochodzi do tego jeszcze wątek cielesnego doświadczenia, wpisanego w proces budowania roli – jeden z materiałów filmowych pokazywanych w trakcie spektaklu przedstawia Staniec w roli Anny Nicole Smith robiącej zakupy w supermarkecie. Bohaterki *Dead Girls Wanted* wykorzystują historie z tabloidów, uzupełniają je o narracje z prywatnego porządku, próbując zmienić ich wydźwięk, fascynację sensacją zastąpić współczuciem. Być może na tym właśnie mogłaby polegać postulowana



przez Stępnika próba przywrócenia śmierci i porażce ich tragicznego wymiaru, wraz z jednoczesnym dopominaniem się o prawo do porażki. Ten motyw jest najsilniej obecny w monologu Lindsay Lohan, która sprzeciwia się konieczności składania nieustannych deklaracji o zerwaniu ze wstydliwą przeszłością i rozpoczynaniu nowego życia.

Monologi mówione są na prawie pustej scenie, wszystkie bohaterki wyglądają podobnie – jeżdżą na rolkach, noszą czarne rajstopy i czarne bodices, do których przyczepiono po czarnym baloniku z helem. Wydawać by się mogło, że wszystko to służy koncentracji widza na wypowiedziach „martwych dziewczyn”. Najważniejsze staje się to, co mówią, a przede wszystkim sam akt mówienia. Mówienia przeciwstawionego zamknięciu w niemych, estetycznych obrazach, mówienia, które nie jest i nie musi być atrakcyjne i nastawione na sensację, mówienia przeciwstawionego śmierci. Bez wątplenia tekst odgrywa w spektaklu szczególną rolę i jeśli mówić o jakichkolwiek – choćby

potencjalnych – momentach emancypacji, to właśnie na poziomie tekstu. Odnoszę jednak wrażenie, że taka forma przedstawienia nie do końca się sprawdza. Nie zrezygnowano, oczywiście, z działań scenicznych (zresztą wydaje się to trudne do pomyślenia, tym bardziej że przez prawie cały czas wszystkie bohaterki obecne są na scenie), część z tych działań sprawia jednak wrażenie dość przypadkowych, a część jest niepotrzebnie ilustracyjna wobec tekstu. Tak jest, na przykład, w scenie, w której Lindsay Lohan, domagając się prawa do samodzielnego kreowania własnego wizerunku, sięga po rejestrującą jej działania kamerę, przejmując władzę nad wyświetlanym w głębi sceny obrazem. Efektorskie wydają mi się interakcje z widownią – w żaden sposób nie stematyzowane, pojawiają się chyba wyłącznie dlatego, że Janiczak i Rubin konsekwentnie wprowadzają je do wszystkich swoich spektakli. Duże wątpliwości budzi we mnie również zakończenie przedstawienia, zakładające wspólnotowość martwych dziewczyn, niejako wbrew poprzednim

deklaracjom o dążeniu do pokazania niezależności każdej z nich i akcentujących prywatność ich doświadczeń. I w końcu, jedną z bardziej problematycznych kwestii jest dla mnie pytanie o to, czy wobec tezy o zamierzonym braku atrakcyjności można zarzucić przedstawieniu to, że po jakimś czasie przestaje być interesujące. Odnoszę wręcz wrażenie, że najciekawsze i najbardziej krytyczne wątki zostały poruszone w materiałach towarzyszących spektaklowi i w rozpoczynającej go projekcji, a w pozostałych działaniach ograniczono się jedynie do powtarzania postawionych wcześniej tez. ■

<sup>1</sup> Co ciekawe, w spektaklu lokalny kontekst właściwie się nie pojawia.

#### Bibliografia:

Stępnik, Grzegorz, *Te „zabawne” martwe dziewczyny*, [www.teatrzaglebia.pl/te-zabawne-martwe-dziewczyny](http://www.teatrzaglebia.pl/te-zabawne-martwe-dziewczyny) [dostęp: 5 III 2019].





AGATA KWIATKOWSKA

## A FINE OR A BAD BROMANCE?

Agata Kwiatkowska – studentka wiedzy  
o teatrze UJ.

Centrum Rezydencji Teatralnej

Scena Robocza w Poznaniu

### **BROMANCE**

koncepcja, reżyseria, choreografia  
i wykonanie: Michał Przybyła, Dominik  
Więcek, muzyka: Przemek Degórski,  
opieka dramaturgiczna: Anna Królica,  
premiera: 5 października 2018

**S**topniowo przyspieszające, w końcu z trudem łapane oddechy, pełne wysiłku stęknienia, zdyszane, urywane śmiechy, odgłosy przeplatających się ciał, kłaśnięcia jednego o drugie, tarcia skóry o skórę – pogrążeni w ciemności słuchający dźwięków tego bliskiego cielesnego spotkania wydają się coraz bardziej skonsternowani. Dlatego z chwilą zapalenia światła widzowie (przyłapani?) uśmiechają się. Zamiast ciał splecionych w erotycznym uniesieniu, widzimy splot zapaśniczy. Ubrani

w obowiązujące w tym sporcie kostiumy – opinające wyrzeźbione sylwetki trykoty: jeden zawodnik w niebieskim, drugi w czerwonym – zabezpieczeni kaskami Michał Przybyła i Dominik Więcek raz po raz, całkiem serio powalają przeciwnika na gimnastyczny materac.

Na co dzień pracują w zespole Polskiego Teatru Tańca, do którego dołączyli w tym samym czasie, to tam zaczęła się ich przyjaźń. *Bromance* narodził się z pragnienia stworzenia czegoś razem – jest ich pierwszym wspólnym autorskim projektem, który zrealizowali w poznańskiej Scenie Roboczej jako zwycięzcy konkursu na rezydencję teatralną „Nowa Generacja”.

Termin, którym zatytułowali swój spektakl, może powodować dezorientację – jego konstrukcja łączy związek z definicji platoniczny (angielskie *brother* lub *brotherhood*) z relacją uczuciową, seksualną (*romance*). Jednak

słowniki (Collins, Oxford, Cambridge) rozwiewają wątpliwości: owszem, mowa o zażyłej, emocjonalnej męsko-męskiej relacji, ale jej charakter nie jest seksualny. Czym zatem *bromance* różni się od męskiej przyjaźni? Kulturowa konstrukcja tej drugiej wyklucza sentymentalność, czułość, wrażliwość czy słabość.

Więcek i Przybyła opowiadają o swojej nieprzystawalności do wykreowanych wzorców męskości; przywołują – słownie i ruchowo – indywidualne doświadczenia, wspomnienia, niepokoje, kompleksy. Przyjęcie konwencji wyznania i mówienie we własnym imieniu nie ma służyć oczyszczeniu czy autoterapii, a w każdym razie nie to jest najistotniejsze. Opowieść o wstydzie i niedopasowaniu odsłania systemowe mechanizmy, które je warunkują – a ich konsekwencje są tyleż osobiste, ile społeczne.

Tej demaskacji służy również – prowadzona na przemian z prywatną narracją – inscenizacja funkcjonujących w społeczeństwie stereotypów dotyczących męskości. Balansując nastrojami i napięciami, z humorem rozładowującym potencjalnie patetyczne i kliwne sceny, cytując wyimki z (pop)kultury, trafnie ilustrujące uwewnętrznione dyskursy. I tak, między innymi, pojawia się mężczyzna predestynowany do rządzenia, dominacji, ale także głowa rodziny, zatem mężczyzna odpowiedzialny, na którego wskazuje palec Przeznaczenia (tu pod postacią *Stworzenia Adama*). Natomiast „tata Marcina” – zapożyczony z popularnego niegdyś serialu opartego na rozmowach ojca z synem – nieobecny ekspert od wszystkiego (w tym wypadku szczególnie od włosów łonowych, masturbacji tudzież liczby erekcji w ciągu doby), odsyła do niezidentyfikowanego źródła wiedzy na temat męskości, które wszak gdzieś istnieje i sprawia, że się wie. Jeszcze inną – komplementarną wobec pozostałych – opcję reprezentuje specjalizująca się w biologicznym determinizmie Kayah („testosterooooon”).

Przewrotność opisanej wyżej pierwszej sceny prowokuje z kolei refleksję nad męsko-męskim dotykiem i kontekstami, w jakich jest publicznie akceptowany. Takie społeczne przyzwolenie występuje w zasadzie jedynie w scenach rywalizacji. Ramy widowiska sportowego wymazują homoerotyczny wymiar fizycznego kontaktu zawodników, legalizując tym samym nasze spojrzenie. Sparing Więcka i Przybyły działa odwrotnie: momentalnie ujawnia tę taktykę wymazywania. Jednak przede wszystkim naświeta powszechne przeświadczenie, że potrzeba męskiego kontaktu cielesnego ma seksualny podtekst. Hamuje to jej nieskrępowane wyrażanie oraz pociąga deklaracje o braku wymiaru homoerotycznego – umacniając heteroseksualną normę. Przechwyceniu uległo samo zjawisko bromansu, który wytracił swój potencjał emancypacyjny. Termin ten zaczął być używany, by odrzucić możliwość (za) istnienia uczuciowej czy seksualnej relacji między dwoma mężczyznami,

przy jednoczesnej pozornej akceptacji dla homoseksualizmu<sup>1</sup>.

Poznański *Bromance* dostrzega tę wewnętrzną sprzeczność. W pewnym momencie Dominik mówi: „wstydzę się tego, że mógłbym pomyśleć o jakimś mężczyźnie, że jest atrakcyjny; mam poczucie, że nie wolno mi zapędzać się w te rejony”. Performerzy grają z dwuznacznością tytułowego pojęcia, nie próbują zlikwidować wpisanego w nie „romansu”, nie pozwalają na łatwe rozpoznanie; równocześnie znoszą dyskursową dwubiegowość ludzkiej seksualności. Strategia niedopowiedzenia, niuansowania dotyczy zarówno struktury przedstawienia, jak i wyłaniającego się obrazu – czy raczej nie-obrazu – męskości, który pozostaje migotliwy, niedookreślony.

Tym, co proponują zamiast nowych definicji, jest rozbiórka dotychczasowych i skontrapunktowanie ich własnym przykładem. Odwracają relację: to nie oni nie przystają do konceptu „prawdziwego mężczyzny”, ale to koncept nie przystaje do rzeczywistości. W trakcie walki słyszymy dobiegające z offu zasady męskiej przyjaźni. Zapaśnicy zaczynają swoimi zmaganiem – to bardzo dosłownie, to przewrotnie – obrazować absurdalny kodeks rodem z „Men’s Health” („nie trzymaj się go kurczowo, daj mu przestrzeń na oddech, jeśli tego potrzebuje”, „nie dąsaj się, jeśli masz bóle o coś, powiedz to prosto, a nie strugaj urażonej dziewczynki”, „zawsze kryj go przed szefem”). Scena stopniowo przechodzi w sprzeczkę, zaczepki, „dziecinne” docinki na temat odstających uszu czy określeń penisa – przy wciąż powracającym refrenie walki. Płynność bądź równoczesność chłopięcości i dojrzałości przejawia się w całym spektaklu. Jeżeli dawne rytuały inicjacyjne przestały pełnić swoją funkcję, to jak i kiedy następuje przejście chłopca w mężczyznę?

W pewnej chwili Michał czesze Dominikowi włosy, wiąże je w kilka sterzących kitek – raczej infantylnych i śmiesznych niż dodających „męskiej powagi” (choć sama scena nie bawi, ze względu na towarzyszącą jej słowną narrację); ponadto wzajemne czesanie

należy do gestów „kobiecej” bliskości. To kolejna gra z odbiorczymi skojarzeniami i założeniami. *Bromance* pokazuje, jak zmienia się kanon tego, co postrzegamy jako „typowo męskie i typowo kobiece”, stara się zdjąć pleć z pewnych praktyk i zachowań. Doskonałym przykładem takiej strategii jest też scena tanga – tańca wykonywanego początkowo wyłącznie przez mężczyzn, którzy przybywając (w większości pod przymusem) do Ameryki Południowej zostawiali swoje dotychczasowe życie; można więc zaryzykować stwierdzenie, że to taniec zrodzony z potrzeby bliskości – poza płcią i orientacją seksualną.

Tango poprzedza gra w łapki; mimo że performerzy nie markują zbijania i naprawdę dają sobie po łapach, to nie chodzi tu o zawziętą rywalizację czy dominację, ale o frajdę czerpaną z zabawy, swobody bycia razem. Gra wkrada się co jakiś czas do ich tańca, staje się zaczepna, kokietyryjna. Performerzy tworzą uwodzicielską i zmysłową parę – i tego już nie starają się zbijać.

Przybyła i Więcek wracają wspomnieniami do pierwszej męsko-męskiej relacji w ich życiu – do pierwowzoru męskości, jakim jest ojciec; ma on przypisać syna do męskiego świata, pokierować go w stawianiu się mężczyzną. Ich doświadczenia się różnią: te Michała są przeważnie gorzkie i trudne, te Dominika rysują obraz ojcowsko-synowskiego ideału („tata, który uczy jeździć mnie na nartach, który mówi mi, że dam radę, który prosi, żebym drał go po plecach”). Błądząc po omacku dłońmi, które przeważnie znajdują kogoś z publiczności, przypomina sobie wspólne chwile z ojcem i odtwarza je, w ruchu czy geście, ponownie przy pomocy widzów i widzek. Nie spotyka się z oporem, może chwilami z nieśmiałością. Wzajemna bliskość performerów i publiczności, intymność i szczerość wyznań, ale też lekkość dowcipu, wytworzyły rodzaj szczególnego połączenia z widownią.

Dowcipy Więcka i ogólna wesołość równoważą też ciężar adresowanego do ojca listu, coming outu, odczytywanego w tym samym czasie przez



jednego z widzów, a napisanego przez przyjaciela na prośbę i w imieniu Michała. Podczas gdy Dominik pisze list, jego prawdziwy nadawca tańczy solo, w którym jednostkowe doświadczenie mierzenia się z męskością przeplata się z dotyczącymi jej kulturowymi kodami. Choreografię budują zamknięte w walecznych, bokerskich sekwencjach próby sprostania wzorcowi, manifestacje siły, zwierzęcość, przełamywane chwilami upadku i bezsilności, po których należy się podnieść, to znowu poprzecinane pozami z antycznych rzeźb prezentujących cielesne ideały i heroiczne postawy. Ich kanoniczność jest podwójna – wciąż otacza je nimb nieśmiertelnej „sztuki wysokiej”, a jednocześnie zostały wchłonięte przez wizualną popkulturę.

Wytrenowane ciała tancerzy spełniają wymagania tych obrazów – zarówno Michała, kategoryzowanego przez heteronormę jako „nie w pełni męczyzna”, bo gej, jak i Dominika, któremu śmieszne wydaje się, że mógłby o sobie pomyśleć „atrakcyjny”.

Po skończeniu listu, Więcek dołącza do Przybyły; obserwując go, stara się, powoli i ze spokojem, powtarzać za nim pozy i ruchy; w jego ciele nie ma takiego napięcia, determinacji i koncentracji jak w ciele Michała – zajmuje pozycję wspierającego towarzysza. Bliski temu wymiarowi ich relacji jest też ostatni taniec – na przemian zbliżająca i oddalająca się od siebie cielesna fala, a po niej sekwencja płynnie balansujących pozycji, wymagających partnerowania, wzajemnego wspierania swoich ciał, tworzenia figur za sprawą ich ciężaru, ustanawiania wspólnego ośrodka ciężkości – jeżeli któryś się ruszy, drugi runie.

Poza wszelkimi trafnymi obserwacjami, przekutymi w dowcipny sposób na przemyślaną i atrakcyjną sceniczną formę (opiekę dramaturgiczną sprawuje Anna Królicka), Dominik i Michał przede wszystkim pozwalają nam spojrzeć na łączącą ich relację – nie poprzez opowieść, gdzie i jak się poznali, co o sobie wiedzą czy kto komu zabiera skarpetki – ale poprzez

te momenty, kiedy są razem na scenie: kiedy się do siebie śmieją, kiedy tańczą, a ich ciała świetnie ze sobą współpracują, i nie jest to wyłącznie kwestia profesjonalizmu doskonałych tancerzy, kiedy Michała naprawdę bawią wyglupy Dominika, kiedy Dominik mówi, że w spojrzeniach mężczyźni widzi siebie jako zaprzeczenie męskości i dlatego nie umie utrzymywać kontaktu wzrokowego, po czym w jednej z kolejnych scen bardzo długo patrzy sobie w oczy – i obaj czują się w tym spojrzeniu bezpiecznie. Widząc ich, miałam poczucie obserwowania rzeczywistej więzi, a nie scenicznie skrojonej historii o przyjaźni. Ta autentyczność i szczerość, którą udaje się powołać na scenie (samo mówienie w pierwszej osobie i pod własnym imieniem nie załatwiłoby sprawy), stanowi największą siłę *Bromance*. Udowadnia, że głos prywatnego, indywidualnego doświadczenia może być wypowiedzią polityczną – rewidującą krzywdzące kulturowe klisze. I ośmielać inne głosy, by nienacechowany negatywnie bromans był w naszym społeczeństwie możliwy<sup>2</sup>. ■

<sup>1</sup> Problem nierozpoznany w naszym kręgu kulturowym, bo pojęcie bromansu nie zyskało tu większej popularności i znane jest głównie osobom zajmującym się kinem. Jego homofobiczność trafnie uchwycił w swojej piosence amerykański YouTuber i komik, nigahiga: „Bromance, nothing really gay about it / Not that there's anything wrong with being gay / Bromance, shouldn't be ashamed or hide it / I love you in the most heterosexual way”. Ryan Higa (nigahiga), *Bromance*, YouTube 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=EJvT8kUAm9Q> [dostęp: 13 III 2019].

<sup>2</sup> Twórcy i twórczyni stawiają pytanie o tę możliwość w opisie spektaklu, por. <http://www.scenarobocza.pl/rezydencja/bromance/> [dostęp: 13 III 2019].

#### Bibliografia:

*Reading the Bromance: Homosocial Relationships in Film and Television*, red. M. DeAngelis, Wayne State University Press, Detroit 2014.

KATARZYNA LEMAŃSKA

## GROTOWSKI – CO BYŁO, A NIE JEST, NIE PISZE SIĘ W REJESTR?

Katarzyna Lemańska – absolwentka edytorstwa i performatyki przedstawień UJ. Redaktorka w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego i sekretarz redakcji „Performera”. Współpracuje z portalami eCzasKultury i taniecPOLSKA.

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu i Wrocławski Teatr

Współczesny

### GROTOWSKI NON-FICTION

na podstawie tekstu Krzysztofa Szekalskiego i improwizacji aktorów

koncepcja: Katarzyna Kalwat,

Zbigniew Libera; kurator projektu:

Joanna Zielińska, muzyka: Hanna

Klepacka, video: Tomasz Tyndyk,

premiera opolska: 8 grudnia 2018,

premiera wrocławska: 4 stycznia 2019

**W**

dniach 12-15  
stycznia 2009 roku  
w auli Zakładu  
Narodowego

im. Ossolińskich odbyła się konferencja *Grotowski: co było, co jest. I co jest do zrobienia*. Długi, przykryty obrusem stół, za którym siedzą najślawniejsi polscy i zagraniczni badacze dorobku Jerzego Grotowskiego oraz Teatru Laboratorium. Szklanki z wodą, mikrofony, kartki papieru. To pierwsze skojarzenie, które mi się narzuciło, kiedy weszłam na scenę opolskiej Modelatorni. Projekt performatywny *Grotowski non-fiction*, wedle koncepcji reżyserki Katarzyny Kalwat





i artysty wizualnego Zbigniewa Libery, to wydarzenie o charakterze interdyscyplinarnym, a jego integralnymi częściami są wystawa zdjęć Libery i projekcja wideo Tomasza Tyndyka z muzyką Hanny Klepackiej.

Spektakl ma formę konferencji, którą prowadzą dziennikarz i teatrolog Roman Pawłowski zamiennie z profesorem IS PAN Krystyną Duniec. Okazją do rozmowy o recepcji dorobku Jerzego Grotowskiego jest publikacja książki *Grotowski. Świadectwa*, tłumaczonej właśnie – chwali się Pawłowski – na kolejne języki obce. Początkowo zabawnie brzmiące podtytuły przekładów: „confessions”, „confessionii”, „priznaniya”, „zpovědi”, wskazują na ciężar odpowiedzialności, jaką czuje każdy z badaczy zajmujących się Grotowskim. Na książkę, którą można kupić w kasach teatrów, składają się osobiste wyznania – rozdziały autorstwa aktorów-badaczy biorących udział w spotkaniu: Eweliny Paszke-Lowitzsch,

Mariusza Bąkowskiego, Jerzego Senatora (z Wrocławskiego Teatru Współczesnego) oraz Magdaleny Maścianicy, Moniki Stanek, Rafała Kronenbergera i Andrzeja Jakubczyka (z Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu).

Skrajne opinie, jakie krążą o Grotowskim („prowokator czy eksperymentator, przewodnik duchowy czy hochsztapler?”) w dużej mierze zależą od stanowisk, jakie zajmują jego badacze. Teatr Grotowskiego – w dużym uproszczeniu – uważany jest z jednej strony za przemocowy i patriarchalno-antropocentryczny, z drugiej – za mistyczny, uduchowiony, religijny, z innej jeszcze: za heretycki i prowokacyjny. Także aktorzy przyjęli skrajne perspektywy badawcze, odzwierciedlone w tytułach rozdziałów: *Religijność i rytuał w teatrze* (Senator), *Warsztat aktora* (Paszke-Lowitzsch), *Seksualność w teatrze* (Kronenberger),

*Wolność artysty* (Bąkowski), *Muzyczność w biografii Grotowskiego* (Maścianica), *Śmierć w Pontederze!* (Jakubczyk), *Chcę być patrzoną, a nie widzianą* (Stanek) – ten rozdział odsyła do tekstu *Święto*<sup>2</sup>. Każdy z aktorów-badaczy z takim zaciętrzewieniem i pasją broił własnego stanowiska, że dyskusja przyjmowała coraz bardziej absurdalny przebieg, a konferencja przemieniała się we własną parodię. Powodem sporów było m.in. ustalenie przełomowego momentu w życiu Grotowskiego, który zdecydował o jego późniejszych wyborach artystycznych (jedni skłaniali się do czytania w chlewie *Ewangelii* przez młodziutkiego Jurka, inni byli za przemianą fizyczną podczas podróży do Indii lub na Kaukaz, byli też zwolennicy teorii, że przemiana duchowo-fizyczna nastąpiła w Ameryce). Różne fazy życia i działalności artysty (ostatecznie aktorzy-badacze nie doszli do porozumienia

na temat źródeł punktów zwrotnych w twórczości Mistrza) prezentują zdjęcie Libery, przedstawiające aktorów ucharakteryzowanych na Grotowskiego. Są to fotografie m.in. z okresu, zanim reżyser schudł „sławne czterdzieści kilogramów” i po fizycznej przemianie, kiedy ubierał się jak hipis, albo z ceremonii otrzymania doktoratu *honoris causa* na Uniwersytecie Wrocławskim oraz przedstawiające zmarłego na stole prosektoryjnym.

Poszczególne paneliści konsekwentnie odmawiają adwersarzom jakiegokolwiek racji. Dyskutują na przykład, z jakich doświadczeń korzysta aktor na scenie. Pászke-Lowitzsch jest zwolenniczką fizycznego treningu i pracy nad warsztatem aktorskim, na którym – jak na rusztowaniu – buduje się rolę, Stanek bliski jest akt całkowity, a Kronenberger uważa, że aktor dzieli się swoją energią, dzięki której widzowie mogą doświadczyć *katharsis*. Aby zakończyć spór, Pászke-Lowitzsch prowokacyjnie proponuje, żeby zrekonstruować pierwszą scenę z *Apocalypsis cum figuris* Teatru Laboratorium, nazwaną „Chlebem życia”. W ten sposób sprawdzają, czym jest akt całkowity i czy, razem z widzami, byłiby w stanie go doświadczyć. Stanek wciela się w Marię Magdalенę, a Kronenberger – w Jana. Trzykrotnie próbują odtworzyć cały przebieg sceny<sup>3</sup>: po gwałtownej walce, kiedy Stanek kilkakrotnie wbija nóż w chleb, a ciałem Kronenbergera targają spazmy, aktor odpycha koleżankę, krzycząc: „Seks u Grotowskiego był sakralny, a nie fizyczny, aktorzy nie dzielili się nagością, ale obecnością!”. Do kolejnej sceny zaproszeni są odbiorcy – chętni mogą uczestniczyć w rekonstrukcji stażu prowadzonego przez członków Teatru Laboratorium w Nancy w 1982 roku. Aktorzy i osoby spośród publiczności kładą się na podłodze, a Kronenberger kropi leżących wodą. Wszyscy wsłuchują się w przestrzeń, skupiając się na ciężarze swojego ciała, aby stworzyć wspólnotę na wzór tej, która istniała kiedyś. (Mnie w tych działaniach przeszkadzały światła w reżyserii Ewy Łuczak, które wyraźnie dzieliły przestrzeń opolskiej Modelatorni na scenę i widownię).

W żadnym z tych momentów *katharsis* nie następuje, bo nie mamy dostępu do tamtych doświadczeń. Natomiast na podstawie sceny „Chleb życia” i napiętej relacji, jaka wytworzyła się między aktorami (co sugeruje, że pewne mechanizmy wypracowane przez Grotowskiego mogą zostać ponownie uruchomione), widzowie zobaczyli – podkreśla Pászke-Lowitzsch – jak w Teatrze Laboratorium umniejszano rolę kobiet i jak je upokarzano. Jej zdaniem, Grotowski nie tylko faworyzował mężczyzn, ale był ojcem patriarchy w polskim teatrze i stosował w swoim zespole przemoc (aktorzy-badacze wspominają o prymacie mężczyzn w polskim teatrze czy akcji #metoo, nie sytuując ich jednak w szerszym kontekście).

*Grotowski non-fiction* nie jest próbą opowiedzenia biografii Grotowskiego, ale przede wszystkim refleksją o sytuacji dzisiejszych aktorów, z których każdy dźwiga – czasami nieuświadomione – pogrotowskie dziedzictwo. Mówi o tym Bąkowski, omawiając strategię i taktykę Grotowskiego w obronie wolności artystycznej, będące odpowiedzią na presję wywieraną przez władzę PRL. Czasu na poszukiwania i pogłębioną pracę w procesie, wolności czy prawa do pomyłek mogą artyści dzisiaj Grotowskiemu pozazdrościć. Bo im samym – etatowym wyrobnikom – pozostaje tylko spóźnić się na próbę, nie przywitać z inspicjentem lub położyć rolę (co Bąkowski robi dosłownie, kładąc się na podłodze i manifestując własne prawo do buntu). Aktorzy-badacze, pracując z Krzysztofem Szekalskim nad scenariuszem spektaklu, dzielili się swoimi opiniami o Grotowskim, ale także własnymi doświadczeniami pracy artystycznej i marzeniami, które ta praca zrewidowała („Wszystko, co mam jako aktorka, to warsztat. Trzydzieści lat na scenie. Wszystko, co reprezentuję, to warsztat. Wszystko, co ponad to, już nie ode mnie zależy. Jaki badacz? Aktor-badacz, aktor – twórca?” – mówi przejmująco Pászke-Lowitzsch). Metaforyczną emancypację aktorów prezentuje wideo Tyndyka, na którym artyści prezentują się na amfiteatralnej widowni teatru.

Kiedy Senator stwierdza, że mamy dostęp jedynie do zdjęć i tekstów, a nie do doświadczenia ze spektakli Grotowskiego, i kładzie się na stole, milczący przez większą część konferencji, wielokrotnie odmawiający podzielenia się swoim doświadczeniem Jakubczyk proponuje zgromadzonym udział w stypie, której Grotowski nigdy nie miał, ponieważ jego prochy rozsypało na zbroczu świętej góry Arunaćala. Zamiast żerować na Mistrzu, niech każdy zajmie się swoim teatrem i zostawi go w spokoju: „Nikt nie wie, jaki on był. Czego na końcu chciał. Do czego doszedł! Jedyne, co teraz możemy zrobić, to milczeć. Grotowski umarł”. Co było, powinno zostać pogrzebane, a to, co jest do zrobienia – zostaje w gestii młodych badaczy.

Twórcy projektu *Grotowski non-fiction* nie dokonują krytycznej reinterpretacji dorobku „wielkiego reformatora teatru” – i nie to jest ich celem. Przyjęte przez nich metodologie wpisują się w kanoniczne interpretacje teatru Grotowskiego – wykreowane przez samego twórcę, który za życia zadbał o to, by nie pozostawić po sobie wielu materialnych śladów, i starannie selekcjonował archiwalia Teatru Laboratorium (autoryzował filmy dokumentalne ze swoim udziałem, spalił dokumentację Teatru 13 Rzędów, zakazywał nagrywania spektakli, starannie wybierał zdjęcia, redagował teksty itd.). W scenie *Lekcji anatomii* – inspirowanej happeningiem Tadeusza Kantora – otaczający stół prosektoryjny badacze demonstrują nie poszczególne partie ciała Grotowskiego (któremu ciała użył Jerzy Senator), ale wyciągają mu z kieszeni przedmioty, które zostały po „wielkim reformatorze teatru”: papierosy, okulary, chusteczkę z Indii, nierozłupany orzech włoski, portfel, zdjęcia matki i nieznajomego młodego chłopaka, suszone owoce. Czy przedmioty codziennego użytku i pamiątki powiedzą o tym człowieku cokolwiek więcej? „Co to za człowiek? Czy w ogóle dotarcie do prawdy o człowieku na podstawie zachowanych wspomnień i śladów jest możliwe?” – pytają twórcy, przewrotnie tytułując swój projekt „non-fiction”.

Aktorzy, rezygnując z oklasków, opuszczają scenę. Pawłowski zaprasza na wystawę prac Libery (można ją obejrzeć w towarzystwie twórców po konferencji) i, zanim zejdzie ze sceny, przytacza anegdotę o swoim udziale – jako młodego chłopaka – w pogrzebie Witkacego na Pęksowym Brzyzku w 1988 roku. Później okazało się, że w grobie leży nieznana chłopka z Polesia. Krytyk patrzy na ciało Grotowskiego-Senatora i stwierdza, że ten, podobnie jak Witkacy, wywinął nam niezły numer. „Grot miał duże poczucie humoru i sam lubił robić różne niespodzianki – szczególnie po swojej transformacji fizycznej – powiedziała niedawno Stefa Gardecka, wieloletnia pracowniczka Teatru Laboratorium. Zastanawiam się, czy narracja o Grotowskim zaproponowana przez Katarzynę Kalwat jest zrozumiała dla osób niebędących grotologami ani fascynatami teatru Grotowskiego. Wydaje mi się, że tak, i to z dwóch powodów. Pierwszym jest wspomniane poczucie humoru, które muszą mieć także widzowie – Grotowskiego poznajemy w bardzo przystępny, często żartobliwy i ironiczny sposób. Drugim jest książka, będąca efektem wspólnego, często na głos, czytania przez twórców zapisków Grotowskiego. A wnikliwe, osobiste czytanie *Tekstów zebranych* Jerzego Grotowskiego to najlepszy sposób, aby dzisiaj reinterpretować jego dokonania.

\*\*\*

Podczas panelu *Grotowski. I co jest do zrobienia*<sup>4</sup> z okazji dwudziestej rocznicy śmierci Jerzego Grotowskiego Agata Adamiecka-Sitek zaproponowała, by czytać teksty Grotowskiego w paradygmacie antropocenu. Można z tej perspektywy popatrzeć na *Święto*, w którym autor pisze: „Zawsze działa się okropności, ale niby daleko, każdy mógł budować w sobie poczucie, że zajmuje w świecie pozycję trwałą; i samemu światu wydawało się, fałszywie zresztą, że jest mniej lub bardziej trwałe, że istnieją mniej lub bardziej trwałe reguły gry, mniej lub bardziej trwałe wierzenia” (Grotowski,

2012 s. 511). Taką perspektywę interpretacyjną dostrzegam w retoryce Kronenbergera, badającego seksualność i naturę w działalności Grotowskiego, i Stanek, szukającej nowej drogi współuczestniczącego poznawania i zbawienia. To interesujący trop do podjęcia.

<sup>1</sup> Jeśli nie podpisano inaczej, cytaty pochodzą ze spektaklu.

<sup>2</sup> „Być «patrzonym» – tak, «patrzonym», a nie «widzianym»”, cyt. za: Grotowski, 2012, s. 513.

<sup>3</sup> Opis tej sceny podają: Dzieduszycka, 1974; Kumiega, 2018. W spektaklu nie mówi się o tym wprost, ale ostatnie przedstawienie Teatru Laboratorium, szczególnie w środowisku katolickim, uważane było za niemoralne i bluźniercze.

<sup>4</sup> Panel dyskusyjny *Grotowski. I co jest do zrobienia* z udziałem dr Agaty Adamieckiej-Sitek, prof. Leszka Kolankiewicza, prof. Dariusza Kosińskiego, prof. Tomasza Kubikowskiego, prowadzony przez Jarosława Freta, odbył się 12 stycznia 2019 w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego. Zapis dźwiękowy tej rozmowy znajduje się w Archiwum Instytutu.

Bibliografia:

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

Grotowski, Jerzy, *Święto – dzień, który jest święty*, [w:] tegoż: *Teksty zebrane*, redakcja zbiorowa, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław – Warszawa 2012.

Kumiega, Jenna, *Apocalypsis cum figuris: przekład i osobista relacja*, „Performer” 2018 nr 15, <http://www.grotowski.net/performer/performer-15/apocalypsis-cum-figuris-przeklad-i-osobista-relacja> [dostęp: 23 I 2019].

KATARZYNA WALIGÓRA

## SMUTEK I ŚNIEG

Katarzyna Waligóra – doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru UJ, autorka książki *„Koi nie jest nowy”. O rekwizytach w teatrze* (2017). Zajmuje się badaniem wystąpień kobiet w przestrzeni publicznej.

Komuna// Warszawa  
Martyna Wawrzyniak, Patrycja Kowańska

### TEORIA SMUTNEGO CHŁOPCA

reżyseria: Cezary Tomaszewski,  
przestrzeń i kostiumy: Bracia –  
Agnieszka Klepacka i Maciej Choraży,  
opracowanie muzyczne: Weronika Krówka, światła: Jędrzej Jęćkowski,  
charakterystyka: Kacper Rączkowski,  
premiera: 30 grudnia 2018

**N**a środku małej sceny teatru Komuna// Warszawa stoi pianino i niska drewniana ławka podobna do tych, jakie spotyka się w szkolnych salach gimnastycznych; z tyłu oparto o ścianę portret Stanisława Moniuszki. Za czterema filarami niezbyt starannie ukryto butelki z kolorowym izotonikiem i plastikowe pudełka wypełnione białym proszkiem, który później okaże się śniegiem. Poza tym przestrzeń, w której rozgrywa się *Teoria smutnego chłopca* Cezarego Tomaszewskiego z dramaturgią Patrycji Kowańskiej i Martyny Wawrzyniak, jest pusta. Zanim na scenie pojawią się aktorzy, na tylnej ścianie wyświetlony zostanie napis informujący, że spektakl, który miał zostać zagrany, wyruszył w międzynarodowe tournée, więc to, co zobaczymy, to jedynie przedstawienie zastępcze. To ironiczne nawiązanie do sukcesu produkcji *Cezary idzie na wojnę* – poprzedniego spektaklu, który Tomaszewski zrealizował w Komunie// Warszawa. W *Teorii smutnego chłopca* reżyser stara się kontynuować wątek pojęty w tamtym przedstawieniu. Tematem ponownie



są nienormalni mężczyźni, których istnienie nadkrusza stereotypowe wyobrażenie o męskości. Do smutnego chłopca Tomaszewski podchodzi jednak z mniejszą sympatią niż do niedosłego rekruta z *Cezary idzie na wojnę*.

Jako pierwsza na scenie pojawia się Weronika Krówka ubrana w długą niebieską suknię. Siada przy pianinie i przez większość spektaklu pozostanie zwrócona do widzów tyłem. Chwilę później przy pianinie staje Małgorzata Biela i śpiewa arię *Ombramaifu* z opery *Serse* Georga Friedericha Händla. Aktorka wykonuje utwór w oryginale, ale tekst w przekładzie na język polski zostaje wyświetlony na ścianie. *Ombramaifu* jest wprowadzeniem w temat spektaklu – to aria, którą w operze Händla śpiewa król Kserkses, żeby wyrazić (mało męską) miłość do platana, ulubionego gatunku drzew. To także utwór napisany dla kastrata, dziś często przejmowany, jak w spektaklu Tomaszewskiego, przez kobiety. W czasie trwania arii na scenie pojawiają się Weronika Łukaszewska, Natasza Aleksandrowitch i Oscar Mafa. Wszyscy, podobnie jak Biela, noszą białe body, białe rajstopy i nieco za duże szare podkoszulki. Mafa wchodząc, dyskretnie podmienia oparty o ścianę portret Moniuszki na podobiznę Schuberta. Austriacki kompozytor jest najważniejszym przewodnikiem spektaklu. Wybrane utwory z jego cyklu *Podróż zimowa* w przedstawieniu zaśpiewane zostają po polsku (w niepublikowanym przekładzie Andrzeja Lamy). Towarzyszą im partie dialogowe i choreograficzne (śpiew często połączony jest z wykonywaniem układów tanecznych).

W tytule spektaklu kryje się podwójne odesłanie do współczesnych praktyk artystycznych. Po pierwsze, to nawiązanie do teorii smutnej dziewczyny (*Sad Girl Theory*) – koncepcji stworzonej przez artystkę instagramerkę Audrey Wollen. Po drugie, do instagramowego projektu Łukasza Rondudy pod takim samym, jak spektakl, tytułem. Wollen zaproponowała, żeby w eksponowaniu kobiecego smutku, bólu fizycznego, depresji, słabości, cielesnych niedoskonałości dostrzec polityczne działanie

i praktykę oporu. Jak mówi artystka: „Ta teoria zaczyna się od prostego pytania, co by się stało, gdybyśmy na nowo przyjrzały się tym wszystkim kobietom w depresji, nieakceptującym siebie, a nawet samobójczyniom, które znamy z historii, i potraktowały je jako aktywistki? [...] Ich pozorna bierność zmienia się wówczas w rodzaj działania, którego dotąd nie potrafiliśmy nazwać rewolucyjnym” (*Audrey Wollen...*, 2017). Teoria smutnej dziewczyny zainspirowała ruch (o którym Wollen wypowiada się z dystansem) określany jako selfie-feminizm. Tworzą go liczne internautki, które na swoich profilach w mediach społecznościowych (przede wszystkim na Instagramie) udostępniają swoje fotograficzne autoportrety eksponujące smutek, często dołączając do nich konfesyjne komentarze. W Polsce dyskusja o selfie-feminizmie (którego ambasadorką jest artystka i kuratorka Zofia Krawiec) i teorii smutnej dziewczyny rozgorzała mniej więcej dwa lata temu przede wszystkim na łamach pism „Szum” i „Dwutygodnik”. Przeciwniczki ruchu podkreślały, że większość tych fotografii o rzekomo emancypacyjnym charakterze pokazuje konwencjonalnie atrakcyjne i szczupłe kobiety, często mocno odsłaniające swoje ciało – oznacza to, że selfie-feminizm łatwo może wpaść w pułapkę męskiego spojrzenia. Krytyczki ruchu zaznaczały też, że jego potencjał emancypacyjny jest ograniczony przez jego narcystyczny i osadzony w bierności i słabości charakter.

Łukasz Ronduda, rozpoczynając w kwietniu 2017 roku swój projekt (Zofia Krawiec określiła go mianem teorii smutnego chłopaka<sup>1</sup>), skorzystał z teorii smutnej dziewczyny, ale postanowił użyć jej do przyjrzenia się kategorii męskości. Ronduda nie używa selfie, na swoim Instagramie publikuje natomiast wizerunki mężczyzn na różne sposoby pogrążonych w smutku. Znajdziemy tu między innymi fotografie (przedstawiające, na przykład, płaczących Brada Pitta czy Elvisa Presleya), bardzo znane obrazy malarskie (choćby *Stańczyk* Jana Matejki albo *Śmierć Elenai* Jacka Malczewskiego), zdjęcia rzeźb (popiersie *Temporal Sitter* Kevina

Francisa Graya), pomników (Pomnik Peowiaka w Warszawie), kadry z filmów (na przykład z *Samotnego mężczyzny* Toma Forda). Obrazy mieszają się ze sobą, a Ronduda zazwyczaj pozostawia je bez komentarza.

Idąc za Rondudą, twórcy i twórczynie *Teorii smutnego chłopca* zastanawiają się nad wizerunkami smutnych mężczyzn, stawiając, podobnie jak Wollen, pytanie o ich emancypacyjny potencjał. Pracując jednak na innym materiale, porzucając fotografię dla wierszy Müllera i muzyki Schuberta. Umieszczona w tym kontekście *Podróż zimowa* staje się studium męskiego smutku i bierności – jak usłyszymy w spektaklu: „W tym cyklu nie ma wartkiej akcji. Nie ma żadnej akcji”. U Tomaszewskiego opowieść prowadzona jest jednak nie z perspektywy tych, którzy smutku doświadczają, ale z punktu widzenia tych, którzy przypadkowo zostali w niego uwikłani. Na początku spektaklu, zaraz po przedstawieniu sylwetki smutnego mężczyzny (przeżalonego przeszłością, przyszłością i teraźniejszością, samotnego i cierpiącego po cichu), Aleksandrowitch, Krówka, Łukaszewska, Biela i Mafa opowiadają, że zdarzyło im się takiego pokochać. Biela powie o nim: „Nazywał się NN. Miał dwadzieścia osiem lat. Zanim go poznałam, moje życie było usłane różami”. Historie spotkań ze smutnymi mężczyznami chwilę później przybierają postać komicznej parafrazy tekstu piosenki *Cell Block Tango* z musicalu *Chicago*. W oryginalnej wersji sześć kobiet opowiada o tym, że trafiły do więzienia, bo zabiły mężczyzn, z którymi były związane. Wszystkie uważają, że ich partnerzy sami byli sobie winni. W *Teorii smutnego chłopca* winy bohaterów musicalu (takie jak zdrada, poligamia czy zazdrość) zamienione zostają na jedną przewinę: patologiczną miłość do muzyki Schuberta. Partner i partnerki zakochanych w kompozytorze smutnych chłopców nie zabijają ich, ale konsekwencje słuchania *Podróży zimowej* są dla związków niemal równie dramatyczne. Biela, na przykład, opowiada, że kiedy wyrzuciła płyty winylowe chłopaka, usłyszała, że zniszczyła



mu życie. Później aktorka wyjaśni, że kobiety muszą być silne, bo smutny mężczyzna zawsze będzie cierpiał męki „z powodu konieczności okazania się prawdziwym”.

Bohater cyklu pieśni Schuberta wyrusza w podróż zimową nocą. Zanim zaśpiewają utwory z *Podróży zimowej*, aktor i aktorki ściągają szare podkoszulki i zakładają baletowe paczki, żeby odtńczyć komiczną (ale też precyzyjną i piękną) choreografię i obficie rozsytać po scenie biały proszek imitujący śnieg. Do baletu Tomaszewski odwołuje się celowo. To bowiem forma taneczna, która na poziomie wymogów fizycznych stawianych tancerzom (duża elastyczność ciała, otwarcie bioder, rozciągnięcie mięśni) oraz kostiumów, w których występują (rajstopy baletowe, szpongi), przeczy stereotypowym wyobrażeniom o męskości. Dowodzą tego chociażby liczne artykuły na rozmaitych blogach poświęcone rozważaniom, czy uprawianie baletu jest męskim zajęciem. W spektaklu ten problem wydobywa fakt, że Oskar Mafa również tańczy ubrany w paczkę i – tak samo jak kobiety – wykonuje figury z lekkością i gracją. Pełna dystansu jest też choreografia towarzysząca wykonywaniu pieśni Schuberta. W jednej z nich aktor i aktorki kolejno starają się połączyć śpiewanie z wykonywaniem jogicznej pozycji świecy. Jedna osoba śpiewa, pozostali podtrzymują jej nogi w pionie. W końcu jednak śpiewający lub śpiewająca osuwa się na podłogę i nie podnosi

się do końca utworu, a zadanie (śpiewające i gimnastyczne) przejmują kolejna osoba, znowu poszukująca pomocy u tych, którzy jeszcze trzymają się na nogach. Kiedy pieśń dobiega końca, wszyscy bezwładnie leżą na podłodze, przygnieceni przez wszechogarniający smutek.

W spektaklu równolegle wykonane zostają zatem dwa ruchy. Pierwszy ma charakter serio: postawione zostaje pytanie o to, czy męski smutek ma potencjał transgresyjny, czy może został zbyt mocno zagospodarowany kulturowo, zamknięty w zestawie klisz właśnie takich jak *Podróż zimowa* (w konwencjonalnym odczytaniu jako opowieści o niespełnionej miłości). A może smutek jest mocno obecny w kulturze, ale jednocześnie prześlępiany (jak zdaje się sugerować Ronduda) i wypierany (jak twierdzi Wollen)? Ten ruch serio stale kontrpunktowany jest jednak drugim, ironicznym – w błyskotliwych popisach aktorsko-tanecznych (cały zespół gra, tańczy i śpiewa z mistrzowską swobodą) wykpiwana jest zarówno narcystyczna kontemplacja własnych emocji, jak i egoistyczne podporządkowywanie świata swoim uczuciom. Smutny mężczyzna jest więc jednocześnie fascynujący i toksyczny, niedostępny i ekspansywny. „Dlaczego Schubert, a nie coś fajnego?” – zżymają się aktorzy. I proponują w zamian feministyczne popowe piosenki Beyoncé, Whitney Houston, Glorii Gaynor, nawet Edyty Górniak. Ale szybko wracają

do *Podróży zimowej*, żeby pod koniec przedstawienia uznać, że w pieśniach Schuberta mogą znaleźć dla siebie coś interesującego. „Pierwszy raz mogłam się tak naprawdę uzewnętrznic” – stwierdzi Łukaszewska. *Podróż zimowa* zaczyna więc być w spektaklu opowieścią nie tyle o smutnych chłopcach, ile o emocjach, narzędziem mówienia o smutku i rozpadzie, a następnie środkiem do przezwyciężania tych emocji. Ze związków ze smutnym chłopcem aktorzy też wychodzą zwycięsko. W finale spektaklu Biela opowie o pięciu etapach rozpadu relacji. Ostatni można traktować także jako komentarz do tego, co stało się z pieśniami Schuberta: „przejmij opowieść i nie miej do siebie żalu, że nie mogła być twoją od początku”.

<sup>1</sup> Krawiec przetłumaczyła w ten sposób nazwę profilu: sadboytheory, (por. Krawiec, 2017).

#### Bibliografia:

Audrey Wollen: *Rewolucja smutnych dziewczyn*, z Audrey Wollen rozmawiają Zofia Krawiec i Jakub Depczyński, „Wysokie Obcasy”, 15 IV 2017, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,21618936,audrey-wollen-rewolucja-smutnych-dziewczyn.html> [dostęp: 7 IV 2019].  
Krawiec, Zofia, *Teoria Smutnego Chłopaka*, „Vice”, 22 V 2017, <https://i-d.vice.com/pl/article/593kqx/teoria-smutnego-chlopaka> [dostęp: 7 IV 2019].



DOMINIKA BREMER

# „TYLKO, DZIEWCZYNY, BEZ ŻADNEJ MARTYROLOGII PROSZĘ”

Dominika Bremer – studentka pracy socjalnej, absolwentka wiedzy o teatrze UJ.

## Teatr Powszechny w Warszawie **KURACJUSZKI Z INTERNO**

reżyseria i dramaturgia: Dorota Ogrodzka, Justyna Lipko-Konieczna, ruch: Justyna Wielgus, strona wizualna i scenografia: Jaśmina Wójcik, muzyka: Magdalena Sowul, materiały reporterskie/blog: Dorota Borodaj, premiera: 12 grudnia 2018

Poczytałam o Pani w Internecie, bo jest Pani wymieniona w Encyklopedii Solidarności. No i jestem zachwycona Pani działalnością opozycyjną. Nie miałam pojęcia o Gołdapi. Kuroń, Walentynowicz, stocznia, podziemie, Solidarność. Ale Gołdap? Kto o tym słyszał? Jaki obóz dla kobiet? O co chodzi? Proszę opowiedzieć (Ogrodzka, Lipko-Konieczna).

W nocy z 12 na 13 grudnia 1981 roku w Polsce wprowadzono stan wojenny; ówczesny aparat władzy politycznej i służby bezpieczeństwa zajęły się (oczywiście nie po raz pierwszy) tłumieniem opozycyjnych walk i dążeń działaczy i działaczek związkowych oraz aktywistów i aktywistek walczących z reżimem. Zamykano i internowano ludzi. W oficjalnej historii znalazło się miejsce przede wszystkim dla mężczyzn, a zdecydowanie mniej dla setek bezimiennych kobiet, które aresztowano i przewieziono do ośrodka w Gołdapi. Przebywały tam kilka miesięcy, bez

rodziny, bez możliwości działania. Nie były torturowane, wykorzystywane przez funkcjonariuszy SB ani głodzone. Co nie znaczy, że pojechały na luksusową kurację. O politycznej „kuracji” (której synonimem niech stanie się tresura i ujarzmianie), której władza chciała poddać opozycjonistki, traktuje projekt *Kuracjuszki z Interno*, pokazany w Teatrze Powszechnym w Warszawie.

Istotne w tej całej opowieści, zarówno historii internowanych, jak i historii powstania projektu, jest to, w jaki sposób rozpoczęły się prace nad tematem kobiet w opozycji w czasach PRL-u. Justyna Lipko-Konieczna kilka lat temu prowadziła warsztaty dla nauczycieli i nauczycielek w warszawskiej szkole. Tam poznała jej dyrektorkę – Ewę Nowak, która kiedyś zaczęła opowiadać o tym, jak w latach osiemdziesiątych została internowana i trafiła do obozu w Gołdapi. Podzieliła się również pragnieniem opowiedzenia tej historii i obawą przed brakiem odpowiednich narzędzi do jej rozpowszechniania. To zapoczątkowało poszukiwania teatralne i performatywne. Dorota Ogrodzka i Justyna Lipko-Konieczna swoje doktoraty poświęciły związkom teatru i polityki, obie uprawiają też praktykę teatralną i artystyczną, tworząc projekty, reżyserując, zajmując się dramaturgią. Zatem spotkanie z Ewą Nowak stało się ważne, bo doświadczenie oporu działaczek internowanych w Gołdapi spotkało się ze współczesnymi praktykami teatru społecznego, których doświadczenie w zakresie używania narzędzi partycypacyjnych i performatywnych do nadawania form treściom politycznym i społecznym doprowadziło do opowiedzenia historii sprzed niemal czterdziestu lat.

To było siedzenie bez możliwości sensownego działania. Wszystko jedno, czy chodzi o prowadzenie domu, czy

działanie opozycyjne. Internowali kobiety, które wcześniej były zaangażowane i to nie jest tak, że one tam zaczynały to, co nazywacie aktywizmem, walką, oporem i tak dalej. Przecież te kobiety przedtem i potem też robiły mnóstwo ciekawych i ważnych rzeczy. O tym trzeba opowiadać (tamże).

A dla tych opowieści trzeba poszukiwać odpowiednich form wyrazu. Dorota Ogrodzka z Justyną Lipko-Konieczną zaprosiły do projektu aktywistki, animatorki kultury, niezależne artystki: Alicję Brudło, Katarzynę Cygler, Igę Dziegielewską, Izabellę Gawęcką, Katarzynę Gawkowską-Marciniak, Paulinę Jędrzejewską, Iwonę Konecką, Grażynę Kopeć, Katarzynę Lis, Hannę Nowicką, Barbarę Poniatowską, Annę Sadowską i Helenę Urbańską. Grupa ta spotkała się ze starszymi o jedno lub dwa pokolenia kobietami internowanymi w Gołdapi. W moim przekonaniu ważna jest relacja tożsamościowa, która zrodziła się pomiędzy performerkami a kobietami, które w czasach PRL-u walczyły z totalitarnym państwem. Tożsamość aktywistek, animatorek, niezależnych artystek, ale też matek i partnerek nadaje wiarygodność prostej i niewymuszonej formie przedstawienia. Finałem warsztatów, wywiadów i działań stało się czytanie performatywne wyreżyserowane jako kolektywna wypowiedź.

Na scenie wszystkie kobiety pojawiają się razem, występują w imieniu wszystkich obecnych i nieobecnych, używają głosu działaczkom z przeszłości – każda z nich przeprowadziła wywiad z jedną z internowanych. Już na samym początku pada zdanie, które w żartobliwy, jednak wymowny sposób komentuje proporcje kobiecej reprezentacji historii (np. w teatrze): „Zacząłabym od kobiet. W teatrze musi być ich trzynaście, żeby

to jako wyglądało” (tamże). Trzynastcie osób to obsada całkiem sporej produkcji repertuarowego teatru. Kobiety zagarniają więc całą przestrzeń i pozostają cały czas na scenie. Zmieniają układy, poruszają się raczej wspólnie, niż indywidualnie. Są statyczne, ale jednak w ciągłym ruchu (uwięzione w Gołdapi, jednak wciąż zaangażowane). Dorota Ogrodzka w prywatnej rozmowie podkreślała, że w pracy teatralnej niezwykle ważny jest dla niej aspekt tożsamościowy i doświadczeniowy aktora/aktorki, performerera/performerki, z którymi współtworzy wydarzenie. I właśnie te dwa poziomy wydają się najważniejsze w projekcie. Performerki podkreślały, że spotkanie z internowanymi i praca z ich historiami nie miała charakteru jedynie przedstawieniowego, ale właśnie praktyczny i pragmatyczny, to znaczy taki, którego celem było poznanie strategii walki opozycjonistek lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych<sup>1</sup>.

Podczas pracy warsztatowej cały czas obecna była Magdalena Sowul, kompozytorka, wokalistka, członkini zespołu Ugla. Rozpoczęła czytanie od opisu warunków bytowych w ośrodku w Gołdapi. Potem nadawała muzyczny ton, śpiewając autorskie piosenki. Nie mogłam uniknąć wrażenia, że warstwa muzyczna, bawiąc się punkową konwencją, wkłada historie internowanych w kontrkulturowy nawias walki i oporu. Historia kontrkultury lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, polski punk to w dużej części historie męskocentryczne. Sowul nadała spektaklowi dynamikę i punkowy rys, jednak nie tak agresywny i gwałtowny, w warstwie dramaturgicznej, przywracając symbolicznie praktyki oporu kobietom. W jednej z piosenek metaforycznie oddaje sens politycznej „kuracji”: „Chcesz zrobić mi kurację, ciała repatriację, umysłu aberrację, wysłać na wakacje”<sup>2</sup>.

Kobiety na scenie, jak już pisałam, są grupą. Solidarność jest obecna we współistnieniu na scenie, wspólnych układach choreograficznych i chóralnych. Najważniejszym przekazem staje się „wymuszona bezczynność”, na którą

skazano kilkadziesiąt kobiet. Mechanizmy władzy i opresji skupiły się na tłumieniu tego, co w pojęciu konserwatywnej i tradycjonalistycznej kultury kobietom jest zakazane – walki, oporu i antysystemowości. Próbowano więc je uciszyć, stosować szantaż emocjonalny. Niektóre z kobiet zostawiły swoje dzieci – nie zawsze z mężami, bo część z nich samodzielnie wychowywała potomstwo. „Nie stosowali przemocy fizycznej, ale podejmowali grę na emocjach; żadna się nie złamała. Choć funkcjonariusze wiedzieli, w jakie czułe punkty uderzać – zdarzało się, że jadących na widzenie przez Polskę bliskich trzymali cały dzień przed ośrodkiem i nie dopuszczali do spotkania. Albo zakazywali przekazywania paczek” (Bodoraj, 2019). Justyna Lipko-Konieczna mówiła o zainteresowaniu niewidzialnością kobiecych praktyk: „Uderzała mnie ta dwuznaczność, kontekst, w jakim zostały osadzone: «kuracjuszki», które trzeba «wyleczyć» z głupich i «niekobiecych» pomysłów na działalność opozycyjną. Interesował mnie ich głos – kobiet, które walczyły o prawa pracownicze, były odpowiedzialne za komunikację, były blisko ludzi i ich problemów. Nie wysuwały się na pierwszy plan” (tamże).

„Tylko, dziewczyny, bez żadnej martyrologii proszę” mówi w pewnym momencie jedna z performerek. To jest klucz to opowiedzenia historii internowanych – nie chodzi o ubolewanie nad ich losem, ale o korzystanie z wypracowanych przez nie metod solidarności i oporu: samopomocy, organizowania niezależnych praktyk edukacyjnych (w Gołdapi kobiety spotykały się o określonych porach i uczyły języków, czytały, pisały artykuły do bibuły, rozmawiały o tym, co dzieje się poza ośrodkiem, uprawiały sport); niepodpisywania lojalek; również poczucia humoru, który przejawiał się przede wszystkim w zdystansowanym i kpiącym stosunku do funkcjonariuszy, co w pewnym sensie neutralizowało hierarchie i relacje podległości. Nie było więc martyrologii, patosu i pretensji, a chóralny głos kobiet, który nie akceptuje reguł systemu.

Już niezależnie od *Kuracjuszek...*, ale jednak w związku z nimi, trzeba dodać, że konieczne jest odkrywanie historii przez „h” i dekonstruowanie tej przez „H”, nie skupia się na czczeniu bohaterskich i heroicznych figur i ofiar, poświęcenia i umartwienia się, ale afirmatywnym wyczytywaniu z niej tego, czego hegemoniczny dyskurs nie przyjmuje – historii relacji i więzi, kolektywnego zarządzania i organizowania się, porażkowych wyborów i nieoczekiwanych efektów zaufania emocjom i afektom (jedna z bohaterek opowieści na zebraniu pracowników zakładu wraz z kolegą przedstawiała statut związku zawodowego i upomniała mężczyznę, który zabrał głos poza protokołem. Okazało się, że to jej nowy dyrektor. Ona zaś została przewodniczącą komisji zakładowej w uznaniu za postawienie się dyrektorowi). Kult jednostek, ofiarnictwa i męskich figur zwycięstwa zastąpić powinno poszukiwanie historii i praktyk, doświadczenia i relacji, które zamiast budować wysokie pomniki, dbają o grunt pod nogami. ■

<sup>1</sup> Między innymi o tym pisze w swoim reportażu opublikowanym w „Tygodniku Powszechnym” Dorota Borodaj (2019).

<sup>2</sup> Zasłyszane w przedstawieniu

#### Bibliografia:

Borodaj, Dorota, *Kuracjuszki*, „Tygodnik Powszechny”, 2019, nr 9.  
Ogrodzka, Dorota; Lipko-Konieczna, Justyna, *Kuracjuszki z Interno*, scenariusz udostępniony dzięki uprzejmości autorek.

WIKTORIA TABAK

**ZBIOROWE GRY Z ZAPRZECZENIEM**

Wiktoría Tabak – studentka wiedzy o teatrze UJ.

Nowy Teatr w Warszawie

**OSTATNI**

reżyseria: Romuald Krężel, dramaturgia:  
Agnieszka Jakimiak, wizualizacja,  
scenografia: Monica Duncan, muzyka:  
Bartek Borowiec, kostiumy: Maria Duda,  
premiera: 15 lutego 2019

**K**to oczekiwał po finałowym spektaklu kuratorowanego przez Tomasza Platę cyklu *Teatr 2118* gorzkiej wizji technologicznego piekielka rodem z serialu *Black Mirror* bądź przeciwnie, pełnej nadziei koncepcji lepszego miejsca do życia, ten może się nieco rozczarować. Twórczynie i twórcy *Ostatniego* nie idą żadną z tych ścieżek, bo, jak przyznają, świat, w konsekwencji także teatr, za sto lat może przestać istnieć i dlatego snucie wyobrażeń o tak odległej przyszłości wydaje się pozbawione sensu<sup>1</sup>. Ich spektakl jest wariacją na kilka tematów. Żyjemy w epoce antropocenu, a klęska ekologiczna, która dzieje się na naszych oczach, nie jest żadnym „zielonym spiskiem”, mającym na celu poddanie ograniczeniom i kontroli niewinnego kapitalistycznego społeczeństwa rządzonego przez białych mężczyzn, ale naukowym faktem. Obumierające rafy koralowe, wielka pacyficzna plama śmieci, nieustająco wzrastający poziom zakwaszenia wód w oceanach czy topnienie pokrywy lodowców to pokłosie kilkusetletniego myślenia o człowieku jako najwyższej formie życia, mającej prawo do podporządkowywania sobie pozostałych ekosystemów.

Inspiracją przy pracy nad tym projektem była praktyka choreograficzna Alice Chauchat, książka Donny Haraway

*Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* i postulaty Naomi Klein. Romuald Krężel razem z dramaturżką Agnieszką Jakimiak zaprojektowali kolaż sekwencji ruchowo-słownych, bliski formule *work in progress*. W wyniku wyboru takiej strategii dramaturgicznej symboliczna odpowiedzialność za dookreślenie sensów działań scenicznych została przeniesiona na widzki i widzów.

O postępującej z każdą chwilą katastrofie opowiada Krężel, wychodząc w pierwszych minutach przedstawienia na środek sceny. Z tego prologu, obnażającego jawność sytuacji teatralnej, dowiadujemy się o emisji dwutlenku węgla oraz o elementach ludzkich (realizatorzy: dźwięku, oświetlenia, wideo; aktorzy: Bartosz Bielenia, Jan Sobolewski, Ewelina Pankowska; około osiemdziesięciu pięciu widzów) i scenograficznych (m.in. szklarnia, reklamówka z węglem, trzy rolki maty baletowej, dwadzieścia trzy doniczki, sto kostek lodu) zgromadzonych w sali prób Nowego Teatru. Reżyser zaznacza też, że nie będziemy się przenosić w przyszłość za pomocą teatralnych sztuczek, tylko skupiać na byciu „tu i teraz”. Następnie na ścianach wyświetlone zostaje pytanie testowe („ile miesięcy ma rok?”) skierowane do publiczności, po czym ze szklarni wychodzi Pankowska i kładzie niewielką lodową rzeźbę niedźwiedzia na krze pod lampką, obok umieszczonego przy jednej ze ścian projektora, tak aby obraz topniejącego zwierzęcia był widoczny przez cały czas na dwóch równoległych ścianach. Ten gest stawia nas w roli gapiów ignorujących proces destrukcji

i oddających się teatralnej rozrywce. To bez wątpienia intrygujący zabieg, ale nie wiem, w jakim stopniu komunikatywny. Prostota środków wyrazu może tu zarówno podbijać napięcie między powagą tematu a trywialnością gestu, jak blokować potencjał dyskursywny.

Kolejne sekwencje przedstawienia wyznaczają wyświetlane na ścianach zapytania („czy wszystko dobrze się skończy?“, „czy Porozumienie Paryskie coś zmieni?“, „czy przeżyjemy bez węgla?“ itd.), na które występujący udzielają niejednoznacznych odpowiedzi za pomocą abstrakcyjnych choreografii. Twórczynie i twórcy *Ostatniego* nie uważają się za specjalistów z zakresu ekologii, którzy w ciągu kilkudziesięciu minut przedstawiają nam gotowe rozwiązania problemów, a raczej chcą wspólnie z odbiorcami i odbiorczyniami czegoś się dowiedzieć. Podejmują próbę stworzenia z publicznością mikrowspólnoty opartej na wzajemnym szacunku, a także tematyzującej obecność każdej ze stron. Tak poprowadzona dramaturgia została wyprowadzona z myślenia Alice Chauchat o polityczności ciała i miejsca. Francuska choreografka w swoich pracach kładzie nacisk na tworzenie kolektywnej, komfortowej strefy dla wszystkich, na zamianę spektaklu w wydarzenie towarzyskie oraz na obnażanie typów władzy, uwarunkowanych danym obszarem i jego kompozycją przestrzenną (zob. Chauchat, 2007). Pankowska, Bielenia i Sobolewski wykonują konceptualne konfiguracje ruchowe. Można odnieść wrażenie, że dostali zaledwie zarys instrukcji działań, którym mogą się kierować i jednocześnie po swojemu go modyfikować





– a nie precyzyjnie opracowany układ taneczny.

Ciekawy potencjał tkwi w jednej z ostatnich scen – rozmowie telefonicznej Sobolewskiego z Bielenią, odgrywających role przedstawiciela kopalni i klienta składającego ofertę zakupu. Akcja rozgrywa się za zamkniętymi drzwiami szklarni, aktorów nie widzimy, a jedynie słyszymy. Z dialogu można wywnioskować, że dla obu stron perspektywa zaprzestania wydobycia węgla jest o wiele trudniejsza do wyobrażenia niż wizja podwyższenia temperatury do końca 2100 roku o prawie cztery stopnie Celsjusza. Węgiel staje się w tej dyskusji symbolem narodowej dumy i tożsamości oraz życiowej konieczności; znamy to z narracji upowszechnianej przez niektórych polityków, w której granice absurdu

przekroczono podczas katowickiego Szczytu Klimatycznego COP24, gdzie w polskim pawilonie zaaranżowano wystawę produktów węglowych (w tym np. mydła). Fragment ten obnaża bardziej złożony problem. Z jednej strony, wąska grupa interesariuszy, którym obecna polityka władz przyniosła zyski, nie chce tworzyć egalitarnego porządku, a z drugiej – brak alternatywnej rekonfiguracji systemu wzbudza strach o przyszłość także w mniej uprzywilejowanych środowiskach.

Przedstawienie wieńczy odśpiewanie przez Bielenię *Ostatniego* Edyty Bartosiewicz. Piosenka ta, romantyczno-kiczowata, zaaranżowana tu nad wyraz patetycznie, nabiera nowych znaczeń, odczytywana w perspektywie węglowej: „Gdy ciebie zabraknie i ziemia rozstąpi się, w nicości trwam, gdy kiedyś

odejdziesz, nas już nie będzie i siebie nie znajdziesz też...” (Bartosiewicz, 1995). Śmiech premierowej publiczności w tym momencie oraz przy okazji kilku wcześniejszych scenek mógł świadczyć o środowiskowej, nieco hermetycznej specyfice pierwszych pokazów spektaklu, mógł być reakcją na karykaturalną mimikę i komiczną gestykę aktora. Ale również mógł świadczyć o uruchomieniu mechanizmu obronnego – zaprzeczenia. Trudno bowiem sobie wyobrazić, że gdyby za kilkadziesiąt lat zabrakło węgla, a do tego czasu nie pojawiłyby się żadne sensowne propozycje jego substytucji, w efekcie czego zostalibyśmy pozbawieni prądu, mielibyśmy ochotę na żarty sytuacyjne. Czy gdyby mieszkańcy i mieszkańcy północnych województw wskutek podniesienia się poziomu wód musieli się ewakuować,

komuś byłoby do śmiechu, jak widzom i widzkom po usłyszeniu zdania: „Tak wygląda zatopienie Teatru Wybrzeże”? Instytucja teatru zapewniła publiczności złudne poczucie bezpieczeństwa dzięki narracyjnym ramom umożliwiającym odsunięcie od siebie katastroficznych zapowiedzi.

Romuald Krężel oświadczył w jednym z przedpremierowych wywiadów, że zdążył już zadebiutować aktorsko i reżysersko dwanaście razy (zob. *Nowy Teatr...*, 2019). Nie wiem jak poprzednie, ale jego *Ostatni* debiut mocno akcentuje formę dzieła. Twórczynie i twórcy nie próbują w nim wyjaśniać świata za pomocą naukowych teorii, ale przez fantazyjną strukturę przedstawienia zwracają uwagę, w możliwie najmniej paternalistyczny sposób, na kwestie ekologiczne, choć wydają się świadomi własnej bezsilności. Bo, jak możemy przeczytać na plakacie spektaklu: „Po co robić spektakle o końcu świata, jak można w tym czasie pójść oglądać żaby nad rzeką?”.

<sup>1</sup> Zob. [http://www.nowyteatr.org/pl/event/2118\\_Krezel](http://www.nowyteatr.org/pl/event/2118_Krezel) [dostęp: 17 II 2019].

#### Bibliografia:

Bartosiewicz, Edyta, *Ostatni*, 1995, <https://www.youtube.com/watch?v=mK3rv4aeEoA> [dostęp: 20 II 2019].

Chauchat, Alice, *Artist's Statement*, 2007, <http://www.alicechauchat.net/text-artiststatement-alicechauchat.html> [dostęp: 4 III 2019].

*Nowy Teatr o zmianie klimatycznej. Jaki będzie teatr za 100 lat*, rozmowa Romualda Krężela z Witoldem Mrozkiem, „Co jest grane 24”, 15 II 2019, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,24457765,0,Nowy-Teatr-o-zmianie-klimatycznej--Jaki-bedzie-tea.html> [dostęp: 24 II 2019].



JAN KAROW

## PRAWO DO ŻYCIA

Jan Karow – absolwent kulturoznawstwa UMK w Toruniu, student wiedzy o teatrze warszawskiej AT.

TR Warszawa

### CZĄSTKI KOBIETY

tekst i dramaturgia: Kata Wéber,  
przekład: Jolanta Jarmołowicz,  
reżyseria: Kornél Mundruczó,  
scenografia i kostiumy: Monika Pormale, muzyka: Asher Goldschmidt,  
reżyseria światła: Paulina Góral,  
premiera: 13 grudnia 2018

**W** programie przedstawienia przywołano fragmenty rozdziału *Otwarcie* wznowionej niedawno książki *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czajny. Zacytuję dwa zdania, które pominięto: „Jeśli sądzimy, że to, co przez poród zostaje objawione, domaga się racjonalnego uzasadnienia, możemy dowodzić, że wartością przydaną istnieniu jest otwarcie dostępu do bogactwa świata. Czyż sam poród nie jest po prostu

otwarcie na świat?” W *Cząstkach kobiety* to otwarcie trwa kilka chwil. W sposób voyeurystyczny obserwujemy sytuację, gdy najbliższa rodzina nie potrafi zrozumieć, jak małżeństwo radzi sobie z jedną z najtragiczniejszych sytuacji, jaka może spotkać parę młodych ludzi: śmiercią nowo narodzonego dziecka. Dlaczego histerycznie jej nie rozpamiętują? Czyżby nieczule przeszli nad nią do porządku dziennego? Zorganizowane przez matkę spotkanie dwóch sióstr, ich mężów oraz kuzynki staje się areną, na której stopniowo budzą się różne resentymenty.

Prezentowane w ATM Studio przedstawienie odbywa się w dwóch przestrzeniach i ma dwie, nieprzeznaczone przerwy, części. Najpierw widzowie trafiają do pomieszczenia, w którym są świadkami czterdziestominutowej sceny. Większość siedzi na rozłożonych poduszkach. Ściany pokrywa kilkaset ultrasonograficznych zdjęć przedstawiających płód. Akcją w tej części śledzimy poprzez projektowany obraz z kamery, która w jednym ujęciu – w dużym zbliżeniu, czasem kosztem ostrości – śledzi wydarzenia toczące się za jedną ze ścian domu. Odtworzono tam wnętrze niewielkiego mieszkania, urządzonego w stylu IKEA. Krzątają się po nim, będąca





w zaawansowanej ciąży Maja (Justyna Wasilewska) i mówiący z obcym akcentem Lars (Dobromir Dymecki), z zawodu architekt. Początek jest niemal banalnie obyczajowy. Nie dzieje się nic szczególnego. Zostaje zaparzona kawa. Są pretensje o niewyrzucone śmieci. Młodzi dogryzają sobie: ona mówi do niego „Głupi”, on nazywa ją „Gruba”. Lars daje się poznać jako obracający wszystkim w żart ironista. Sytuacja gęstnieje, kiedy kobiecie odchodzą wody i pojawiają się pierwsze skurcze. Wtedy też wyjaśnia się, że Maja zdecydowała się na poród w domu i nie bierze pod uwagę innego rozwiązania. Pojawia się pierwsza komplikacja: zamiast oczekiwanej położnej Barbary przychodzi zastępująca ją Ewa (Monika Frajczyk), dla której będzie to pierwszy odbierany w ten sposób poród. Po krótkiej dyskusji, kiedy Maja nie chciała nawet wpuścić pielęgniarki do mieszkania, zaczynają się przygotowania. Zdenerwowany Lars wychodzi na balkon zapalić papierosa – wyjście na zewnątrz oznacza przejście do przestrzeni, w której znajduje się publiczność. To jeden z elementów burzących filmowy realizm, utrzymywany dotychczas przez psychologiczne aktorstwo oraz weryzm kostiumów i scenografii. Jednak ta wierność w odtwarzaniu rzeczywistości jest najsilniej naruszana przez operowanie światłem. Wraz

z kolejnymi fazami skurczów oświetlenie w pokoju przygasa w nienaturalny sposób i podobnie dzieje się w pomieszczeniu, w którym siedzą widzowie – ta równoległa reżyseria światła (Paulina Góral) wraz z ambientową muzyką (Asher Goldschmidt) buduje niepokojącą atmosferę, która narasta wraz z postępującym porodem. Lars jest coraz bardziej podenerwowany; na twarzy Ewy, a przede wszystkim Mai, pojawia się pot. Radość i ulga po porodzie trwają tylko chwilę. Zamieszanie, krzyki wskazują na tragiczny finał. Transmisja z mieszkania zostaje zakończona. Wyświetlony napis informuje, że dalsza akcja toczy się pół roku później. W przestrzeń widzów wchodzi matka (Magdalena Kuta). Idzie niepewnie, jest w niej coś z permanentnego zdziwienia – jak zostanie później powiedziane: ma oczy jak stara ryba przed śmiercią. Podchodzi do przejścia, z którego wcześniej wyszedł Lars, i zaprasza do siebie – słychać, że odbywa się tam szybkie przemeblowanie.

Przed opisem drugiej części, granej w typowym układzie sceny i widowni, warto wspomnieć o dyskusji na temat porodów domowych, która kilka lat temu przetoczyła się przez Węgry. Obecnie są one w tym kraju prawnie zabronione. Teoretycznie konstytucja daje do nich prawo, jednocześnie jednak

stwierdza, że w domu nie istnieją odpowiednie warunki, dające gwarancję bezpieczeństwa. Emblematyczna była sprawa położnej Agnes Gereb, która asystowała przy ponad trzech tysiącach tego typu porodów zakończonych sukcesem, jednak za kontynuowanie swojej działalności po zmianie prawa została aresztowana, co wywołało protesty przed tamtejszym parlamentem. Biorąc pod uwagę, iż Roman Pawłowski powiedział w rozmowie w radiowej Trójce, że inspiracją przedstawienia były autentyczne wydarzenia, być może właśnie ta historia stała się punktem wyjścia dla autorki scenariusza Katy Wéber.

Mieszkanie matki (od niedawna zainteresowanej home stagingiem), w którym toczy się druga część spektaklu, to także realistycznie odtworzone mieszkanie, jednak w zupełnie innym stylu. Po lewej łazienka z wanną, w centrum przykryty białym obrusem stół, kilka krzeseł i dwie kanapy, po prawej zaś niewielka kuchnia. Uwagę zwraca przede wszystkim kąt pomiędzy łazienką a salonikiem z pianinem, gramofonem i wypchanymi zwierzętami – relikty poprzedniej epoki. Przestrzenie zaaranżowane przez Monikę Pormale, znaną głównie ze współpracy z Alvisem Hermanisem, oddają jeden z tematów przedstawienia: zderzenia myślenia liberalnego, reprezentowanego przez

Mają i Larsa, z wiernością tradycji, którą wyznają Monika (Agnieszka Żulewska) i Wojtek (Sebastian Pawlak). Siostra Mai przedstawia się jako osoba, która odnajduje spokój we wspólnocie religijnej. Jej mąż, fan muzyki punkowej, raz po raz powtarza stwierdzenia dające się zamknąć w krótkim „kiedyś to było...”. Stanowiska zajmowane podczas rozmowy toczącej się przy przyniesionej przez Larsa wódce stają się coraz bardziej spolaryzowane. Obie pary są kilka razy gotowe wyjść oburzone. Poszczególne postaci bywają same w różnych układach (matka wyprowadza ich ze sceny pod pretekstem oprowadzania po mieszkaniu), co dynamizuje tę dłuższą część spektaklu, układającą się w szereg kameralnych scen.

Kiedy Lars zostaje z kuzynką Zuzą (Marta Ścisłowicz), flirtują w łazience. Lars próbuje wzbudzić litość, po grafomańsku porównując swoje życie do rozpadającego się mostu. Podsztytemu erotyzmem masowaniu stóp towarzyszą tanie żarty, krążące wokół twardości i sztywności. Pozostawiona sama sobie Maja kąpie się, bawiąc się zakładaną na rękę pacynką Juką. Wtedy po raz kolejny rozpada się realistyczna wizja scenicznego świata – scena zostaje zadymona, światła przygasają, a z lodówki wypelza na czworakach zabawkowe dziecko. Dramat Mai jako matki wcale się nie skończył. Jest głęboko schowany i ujawnia się tylko w chwilach samotności.

Po widowiskowym przełamaniu realistycznej konwencji (układ choreograficzny Mai i Moniki z wygrzebanymi z kartonów – i z dzieciństwa – wstęgami, w rytm włoskiego przeboju *Felicità*) akcja powoli zaczyna zmierzać ku rozwiązaniu. Matka przepakuje Larsa, by ten wyjechał i nigdy nie wracał. Dopiero później okazuje się, że polsko-norweskie małżeństwo rozpadło się już jakiś czas temu i przyszło razem odwiedzić matkę Mai tylko z grzeczności. Pod koniec zostaje również ujawniony właściwy cel spotkania: matka chciałaby, żeby wytoczono położeń proces z żądaniem

odszkodowania. Dlatego też zaprosiła kuzynkę Zużę, która jest prawniczką i mogłaby się tego podjąć. Maja jest wściekła: „Umarło mi dziecko i to nie jest wstyd”. Powie też, że śmierć dziecka jest nie do pojęcia i wbrew porządkowi świata. Dyskusja osiąga szczyt.

Na scenie pozostają cztery kobiety. Najpierw zabierają się za porządnie wypieczoną kaczkę, która tkwiła przez cały czas w piekarniku, by następnie podejść do pianina i wspólnie zaśpiewać *Felicità*. Atmosfera zostaje oczyszczona, wzajemne pretensje odchodzą w niepamięć. Rodzinne spotkanie dobiega końca. Matka siada na kanapie, reflektory przygasają, a jedynymi źródłami światła są rozpalone na czerwono oczy wypchanych zwierząt.

„Spektakl dla wszystkich, którzy się urodzili” – tak zapowiada go TR Warszawa. Opowieść Kornéla Mundruczó jest przejmująca. Nie przypominam sobie, kiedy widziałem tyle łez na widowni. Sprzyja temu realistyczny styl przedstawienia oraz precyzja w prowadzeniu aktorów. *Cząstki kobiety* ogląda się jak film. Konstrukcja dramaturgiczna jest skuteczna, jednak trzeba zaznaczyć, że dialogi Wéber to miejscami średnia literatura, trącająca przeciętnym serialem obyczajowym. Gdyby nie przełamujące prawdopodobieństwo sceny, przedstawienie Mundruczó można by uznać za banalne. Węgierski reżyser balansuje na cienkiej granicy pomiędzy tym, co rzeczywiste, a tym, co jest wytworem wyobraźni także w teatrze – i robi to z sukcesem. ■

JAKUB KŁECZEK

## LUSTRA CODZIENNOŚCI

Jakub Kłeczek – doktor nauk humanistycznych, archeolog mediów, badacz teatru i performansu. Zajmuje się relacjami sztuk medialnych i performatywnych, kulturą (post)cyfrową oraz dawnymi środkami przekazu. Współautor monografii: *Wideo w sztukach wizualnych* (2019), *Współczesny teatr i film wobec wyzwań nowych mediów* (2015).

Teatr im. Aleksandra Fredry  
w Gnieźnie

### RZECZY, KTÓRYCH NIE WYRZUCILIŚMY

spektakl inspirowany książkami  
Marcina Wichy: *Rzeczy, których nie  
wyrzuciłem* oraz *Jak przestałem  
kochać design*

reżyseria: Magda Szpecht, scenariusz  
i dramaturgia: Łukasz Wojtysko,  
scenografia: Michał Korchowiec,  
muzyka: Krzysztof Kaliski,  
video art: Wojtek Doroszek,  
fotosfera: Maciej Szymborski,  
premiera: 1 lutego 2019

**R**zeczy, których nie wyrzucił w reżyserii Magdy Szpecht to spektakl inspirowany książką Marcina Wichy *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*. Liczba mnoga ostatniego słowa tytułu określa główną strategię twórców przedstawienia. Podobnie jak Wicha w swojej książce, tak uczestnicy widowiska dzielą się historiami na temat własnej emocjonalnej relacji z przedmiotami powiązanymi z bliskimi im osobami. Dzięki zaproszeniu do tworzenia scenariusza i spektaklu mieszkańców Gniezna i okolic przedstawienie ma nie tylko wart uwagi wymiar wizualny oraz konceptualny, ale i społeczny.

Autor *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* opowiada o ludziach, pisząc o przedmiotach, z którymi byli związani. Natomiast twórcy spektaklu nie tyle inscenizują historie zawarte w książce Wichy, ile próbują



zaadaptować jego strategię opowiadania w pracy teatralnej. Tak w przedstawieniu, jak książki przedmioty stają się więc wehikułem narracji. Wicha pisze o rzeczach zmarłej matki – opisuje funkcjonalność i właściwości używanych przez nią przedmiotów. Dowiadujemy się, jak je nabyto, jak traktowano, jak naprawiano – w ten sposób poznajemy bohaterów książki, a przede wszystkim główną postać, matkę autora. W gnieźnieńskim spektaklu tym samym trybem opowiadane są historie zaproszonych do projektu ludzi.

We wstępie do *Rzeczy...* Wicha zapowiada, że jest to książka „o słowach i przedmiotach”. Przy czym znacznie więcej miejsca poświęca słowom i pamięci o ludziach niż rzeczom. Zawartą w książce historię można byłoby opowiedzieć bez fragmentów poświęconych przedmiotom (choć byłby to wówczas zupełnie inny tekst), lecz sam opis rzeczy nie tworzyłby zbyt atrakcyjnej struktury. Innymi słowy – podstawą eseju Wicha jest historia nie przedmiotów, lecz ludzi. Proporcja rzeczy-słowa podobnie rozkłada się w przypadku gnieźnieńskiego przedstawienia. Spektakl prowadzi historię relacji ludzi i przedmiotów, a nie rekwizyty, które raczej ilustrują lub komentują działania, niż je tworzą.

Przedstawienie trudno sprowadzić do opisu następujących po sobie działań, przede wszystkim z powodu umiejscowienia widzów w różnych punktach sali, rozgrywania wielu scen jednocześnie, niehierarchiczności środków, zabiegów dekoncentrujące odbiorców, rwanych i fragmentarycznych narracji. Oczywiście to, co odbiera pojedynczy widz, można bez trudu sprowadzić do przebiegu działań ruchowych, wizualnych i ciągu wypowiedzi. Twórcy, rozlokowując widzów w różnych miejscach i odgrywając sceny symultanicznie, tworzą kilka spektakli w jednym, których przebieg zależy m.in. od tego, gdzie znajduje się odbiorca i na co zwróci uwagę.

Tworzywem są przede wszystkim działania aktorskie i gra aktora z rekwizytem. Na scenie przedmiotów jest tak wiele, a wykonawcy zmieniają

rekwizyty tak często, że nie ma mowy o skupieniu się na detalu. Obiekty oddziałują na wyobraźnię widzów raczej poprzez swoją liczbę i różnorodność niż szczegóły. Szpecht w scenach aktorskich tworzy zależność: aktor – przedmiot przede wszystkim poprzez teatralne zaadaptowanie idei maszyny Rube’a Goldberga (dobrze znanej z filmów i kresówek), działającej na zasadzie domina, przesadnie rozbudowanej, wynikającej z przeświadczenia, że ludzie chętniej utrudniają niż ułatwiają sobie dojście do celu. W praktyce scenicznej wygląda to tak, że aktorzy niczym elementy układanki wykonują poszczególne sekwencje ruchów, które często kończą się włączeniem – przez ostatniego wykonawcę w ciąg – magnetofonu, po czym słyszymy nagranie fragmentu tekstu scenariusza. Intencji tego rozwiązania możemy się domyślać – uprzedmiotowieni aktorzy uruchamiają rzecz opowiadającą historię. Momenty, w których aktorzy realizują choreografie à la maszyna Goldberga, to etap kondensacji działań scenicznych. W spektaklu dominują jednak sceny symultaniczne. Reżyserka umiejętnie prowadzi uwagę widzów, skupiając ją i rozpraszając na zmianę. Tworzy dynamikę między wieloma pojedynczymi działaniami w różnych miejscach gry a działaniami skoncentrowanymi w jednym polu. Ruchy aktorów oparte są na temporytmach, prostych, „kanciastych” choreografiach i zasadzie domina.

Scenariusz spektaklu to postmodernistyczny zbiór wątków na temat przedmiotów, które wywiedziono z książek Wicha lub takich, które są dla nich kontekstem bądź kontrapunktem. Historie z książek sąsiadują z wywiadami z wykonawcami spektaklu. Refleksje humanistyczne i socjologiczne – inspirowane myślami m.in. Rolanda Barthes’a i Bjørnara Olsena – sąsiadują z ciekawostkami historycznymi, reklamami i popularnonaukowymi notkami. W trakcie spektaklu usłyszymy wiele słów. W pamięć zapaść mogą zwłaszcza opowieści o rzeczach z książek Wicha, historie wykonawców, garść ciekawostek i koncepcji na temat plastiku,

kulturowego podejścia do rzeczy oraz materialności. Nieliczne dialogi nie zawiązują wątków, opowieści są rwane i nie służą budowaniu postaci. Mimo to spektaklu słucha się aktywnie – kompilacja użytkowych, naukowych i literackich tekstów, przy odrobinie dobrej woli, angażuje widza do własnych przemyśleń. Scenariusz radzi sobie bez anturażu dramatu – nie sugeruje struktury widowiska i w ogóle wydaje się niewiele narzucać. Słowa to raczej sfera odniesień do działań scenicznych, scenografii, dźwięków. Warstwa conceptualna przedstawienia powstaje raczej w wyniku zestawieniu środków, a nie z inicjatywy twórcy scenariusza.

Nieco więcej można by jednak oczekiwać po przywoływanych w scenariuszu kontekstach. „Zwrot ku rzeczom” w naukach humanistycznych i społecznych, uwikłanie przedmiotów w ekologię, ekonomię, ustrój polityczny oraz powiązane z nimi przemiany kulturowe; materialność teatru; idea plastiku Barthes’a opisana w *Mitologiach* – to tematy z pewnością ważne w perspektywie tekstów Wicha (i nie tylko), jednak w spektaklu przywołane są zdawkowo i naprędce. Co jakiś czas przypomina się publiczności, że rzeczy biorą udział w życiu społecznym i że możemy nawiązywać z nimi empatyczne relacje. Przedstawienie nie skłania nas jednak do zastanowienia się, dlaczego moglibyśmy to robić.

Tak czy inaczej, przedmioty otaczają widzów i aktorów i co jakiś czas skupiają ich uwagę. Efekt ten wzmacnia sposób zaaranżowania przestrzeni. Widzowie mogli usiąść na podwyższeniu, w głębi sceny na rozstawionych krzesłach lub po przeciwległej stronie, niżej, na poduszkach. Przestrzeń pomiędzy (proscenium) stanowiła główną sferę gry. Aktorzy działali jednak również wśród publiczności, za widownią, w tyle i z boków sceny. Jednym z ciekawszych elementów scenografii były ni to gabloty, ni to terraria, w których znajdowały się przedmioty pogrupowane w kategorie i oświetlone silnym światłem jarzeniówek. Ten sposób prezentacji sytuował je gdzieś pomiędzy eksponatem muzealnym

a żywą istotą – co korelowało z wątkami przywoływanymi scenariuszu. Warstwa wizualna spektaklu to niewątpliwym atut *Rzeczy...* Przestrzeń umożliwiała wiele nieoczywistych rozwiązań aktorskich i reżyserskich.

Aktorzy nie stworzyli jednak interesujących relacji z przedmiotami. Wbrew podejściu wynikającemu ze scenariusza, dochodziło wręcz do ich banalizacji. Wykonawcy ani nie animowali przedmiotów, ani nie grali wobec nich, skupiając się na własnej prezencji i intonacji wypowiadanego tekstu. Mniejszą rolę odgrywała gra ciałem, gra przedmiotem czy wobec przedmiotu. Sceny oparte na zasadzie działania maszyny Goldberga nie były odgrywane płynnie. Aktorzy tracili kontrolę nad własnymi ciałami, gdy tylko sekwencje stawały się nieco bardziej skomplikowane, a ich

relacji z dziesiątkami rzeczy z pewnością nie można było określić jako uważnych. W grze z przedmiotami z pewnością zabrakło baczności, czasu, koncentracji. Na plus aktorom zaliczyć można jednak partnerowanie aktorom amatorom, a także bezpretensjonalne, nienapastliwe nawiązywanie kontaktu z publicznością w scenach wymagających interakcji – np. tworzenia portretów widzów z przedmiotów czy prowadzenia plebiscytu na najładniejsze i najbrzydsze rzeczy w poszczególnych scenach.

W spektaklu wzięli udział przedstawiciele lokalnej społeczności. Słuchacze Uniwersytetu Trzeciego Wieku – Lucyna Kaszyńska, Stefania Wojciak i Marek Szymaniak – opowiadają o zmarłych rodzicach z perspektywy rzeczy, które po nich zostały: o desce kreślarskiej,

książkach, kapciach, porcelanowych figurkach. Wspomnienia te budują „małe narracje” o PRL-u w Gnieźnie, czasach niedostatków, wyobrażeniach na temat rzeczy zza żelaznej kurtyny czy oddziałujących na wyobraźnię pamiątek przywiezionych przez bliskich z niedostępnych krajów. Posłużenie się strategią Wichy w lokalnym kontekście jest chyba największym atutem spektaklu. Rozwiązanie to pozwala widzowi zadać samemu sobie pytanie – co przedmioty mówią o mnie i moich bliskich? Jak wyglądałaby moja opowieść „o słowach i przedmiotach”? ■



**SOS WIOSKI  
DZIECIĘCE**

[www.dziecisos.org](http://www.dziecisos.org)

## POMÓŻ DZIECIOM W NIERÓWNEJ WALCE Z ŻYCIEM

Zaniedbanie, odrzucenie i brak wiary w siebie to tylko niektóre z przeciwności, jakim muszą stawić czoło podopieczni Stowarzyszenia SOS Wioski Dziecięce.



**TWÓJ 1% POMOŻE  
WYRÓWNAĆ ICH SZANSE**  
KRS 0000 056 901



Prowadzimy 4 SOS Wioski Dziecięce, gdzie opuszczone i osierocone dzieci odnajdują dom i opiekę.



W ramach programu „SOS Rodzinie” prowadzimy 14 świetlic środowiskowych, w których potrzebujące dzieci mogą m.in. zjeść ciepły posiłek, nadrobić zaległości w nauce oraz otrzymać pomoc psychologiczną.

Z ELEONORĄ ZDEBIAK rozmawia KAROLINA WYCISK

## PRAKTYKOWANIE KONKRETU

### Kiedy myślisz o dramaturgii, jakie masz pierwsze skojarzenie?

Pierwsze słowo, które się pojawia, może dosyć banalne, to współpraca i wspólne wyobrażanie sobie czegoś.

### Jakie są pola tej wspólnej pracy z twojej perspektywy?

Rola dramaturga tańca jest dosyć specyficzna i nie jest precyzyjnie zdefiniowana. Każdy pracuje inaczej, rozwija własne metody, każdy projekt wymaga też innego zaangażowania. W moim przypadku<sup>1</sup> współpraca z reguły układa się według następującego scenariusza: na początku choreografka (do tej pory zawsze pracowałam z kobietami) zwraca się do mnie z jakimś pomysłem, który pojawia się w trakcie jej fizycznych poszukiwań czy poprzedniego projektu, i wspólnie staramy się dookreślić, czym jest to zainteresowanie, sformułować dalsze pytania, żeby to ukonkretnić i ukierunkować. Czyli: jestem mocno obecna w pierwszej fazie opracowywania koncepcji, a później na próbach uczestniczę w tym, jak rozwija się materiał ruchowy i struktura spektaklu. Przeszłam edukację taneczną, więc mam też swego rodzaju wiedzę w ciele – co bardzo pomaga mi zrozumieć materię, z którą działam.

### Czyli jest to praca na wielu poziomach, nie tylko teoretycznym...

Tak, jestem zaangażowana na wielu poziomach i ten teoretyczno-praktyczny podział w tym przypadku się zacieśnia. Dla mnie ważne jest (jeśli to można zakwalifikować jako aspekt teoretyczny) opracowanie wspólnego języka z choreografką i później, ewentualnie, z performerami, którzy biorą udział w projekcie. Wypracowanie komunikacji, słów, które rezonują między nami i które rozumiemy podobnie. I tutaj czasami wspomagamy się tekstami. Czytamy je i mówimy, co nas w nich fascynuje. Czasami są to pojedyncze wyrazy czy pojęcia, które nagle stają się olśnieniami i wchodzą do naszego, tworzonego na potrzebę projektu, języka. W taki sposób mapujemy koncept, który stopniowo ograniczamy i klarujemy. Później, w miarę powstawania materiałów fizycznych, ten język się modyfikuje, rozwija i poszerza. Mam wrażenie, że każdy projekt, w którym brałam udział, ma własny język. Na potrzeby każdego procesu powstał nowy słownik odniesień.

**Ciekawe, że w pracy z ruchem i materia, zdawałoby się niewerbalną, pojawia się najpierw potrzeba stworzenia języka. Dramaturgia jest kojarzona ze słowem, językiem i tekstem – i czerpienie z tradycyjnego myślenia, ale chyba w zupełnie inny sposób?**

Jeżeli mam się odnieść do materiału fizycznego, muszę użyć języka, żeby powiedzieć, co widzę czy czego doświadczam

– „odbić” to, co się dzieje, i to możliwie precyzyjnie i plastycznie, żeby później można było przetłumaczyć to na ruch. Tak że komunikacja poprzez język pozostaje bardzo ważna. Fascynujące jest odkrywanie niesamowitej plastyczności języka, która wyraźnie ujawnia się właśnie w procesie pracy z tańcem i choreografią.

**Stwarzanie nowego języka jest też istotne w kontekście mówienia o tańcu i choreografii. A jednocześnie, czy to nie stwarza trochę hermetyzującej dla widza sytuacji – że trzeba się tego „wewnętrznego” języka nauczyć, aby mówić o tym procesie?**

Tak, masz rację. Myślę, że powinno się ten wewnętrzny język, jak go nazwałaś, tłumaczyć, albo raczej otwierać na zewnątrz. Kiedyś z Magdą Ptasznik miałyśmy pomysł zrobienia „brulionu choreograficznego” – magazynu, w którym choreografowie opowiadaliby o swoich procesach twórczych. W ogóle mam taką potrzebę, żeby twórcy bardziej, niż o swoich spektaklach, wypowiadali się o procesach zachodzących podczas ich tworzenia. Mam poczucie, że spektakl można oddać widzom, a twórcy mogliby dzielić się procesem. Mając wiedzę na temat procesu, widzowie mogą bardziej zaangażować się w odbiór spektaklu. Tak mi się przynajmniej wydaje...

**Czyli: jest różnica pomiędzy językiem krytyki a tym „wewnętrznym”, praktycznym?**

Tak. Pewnie jest to zbyt upraszczające, ale mam wrażenie, że język krytyki często wywołuje efekt „zamykania”, natomiast język wewnętrzny, język praktyki stara się otwierać... Ale przez to, że otwiera bardzo konkretne i specyficzne zagadnienie, a dodatkowo jest rozwijany i używany przez garstkę ludzi, może stać się niedostępny i wymagać wyjaśnienia.

**A czy myślisz, że zadaniem dramaturga jest też tłumaczenie tego słownika?**

Jest jednym z zadań. Trochę się od niego wymiguję, ale myślę, że tak, bo właśnie dramaturg ma możliwość do operowania w tych dwóch przestrzeniach. Jest zaangażowany w proces, rozwija wewnętrzny język i ma narzędzia, które pozwalają go przetłumaczyć.

**W takim razie jakie zadania są bliskie tobie? Co cię najbardziej intryguje w tej pracy?**

Uczestniczenie w tym, jak materializuje się i zmienia koncepcja. Jak, w miarę trwania procesu, odsłaniają się nowe, nieoczekiwane pytania i aspekty, i jak układa się z tego całość. Krótko mówiąc, cały proces. Bardzo lubię rozwijanie języka projektu, jest to dla mnie bardzo materialna, wręcz namacalna praca urabiania pomysłu. Bardzo konkretna. W ogóle



wyduje mi się, że ważnym słowem dla dramaturga tańca jest „konkret”. Ważna jest też dla mnie praca „praktyczna”, kiedy jestem w studiu na próbach, czy też, gdy oglądam nagrania z prób (bo nie zawsze mogę na nich być). Oglądanie ciał lub obiektów w działaniu jest dla mnie fascynujące. Zagłębianie się w to, co się wydarza, jak to się wydarza, czym jest, jak na mnie działa, jak to dalej formować i kierunkować. Także oglądanie, oglądanie i jeszcze raz oglądanie – uwielbiam. Do tej pory byłam zaangażowana w prace, które taniec i choreografię traktują inaczej niż tradycyjnie pojęty balet czy teatr tańca, które głównie, opierając się na technicznej wirtuozerii, rozwijają linearną narrację na poziomie znaczeniowym. Te projekty, w których brałam udział, nie budują tego typu narracji. Skupiają się raczej na rozwijaniu konkretnych fizycznych działań, poprzez które manifestuje się główne zainteresowanie. W pracy z działaniami punkt ciężkości przenosi się z abstrakcyjnego znaczenia na konkretną fizyczność, na to, jakie obecności się tworzą, jak manifestuje się czas i przestrzeń, jak rozwija się dynamika relacji pomiędzy nimi. Praca z działaniami – zagłębianie się w nie na poziomie fizycznym – jest bardzo konkretna i jest dla mnie niesamowitym potencjałem zmieniania sposobu postrzegania danej sytuacji.

**Mówisz o konkretyzowaniu – chodzi o ograniczanie, odrzucanie kolejnych elementów, czy to jest raczej uważność na to, co się pojawia?**

Zdecydowanie jest to uważność. Uważność to kolejne istotne słowo dla dramaturga.

Nie odrzucam ani nie ograniczam, nie przejmuję steru. Z choreografką pracuję na zasadzie wymiany. Przyglądam się temu, co się wydarza, wskazuję na to, czym to jest i czym to może być, i wspólnie ustalamy kierunek, w jakim projekt powinien podążać; jak daleko jesteśmy od naszego początkowego założenia i czy powinniśmy zawrócić, czy właśnie nie. W pracy z choreografią nigdy chyba nie jest tak, że coś się na początku zakłada i zostaje to zrealizowane.

Przeważnie jest odwrotnie – jest jakieś zagadnienie i pytanie, za którym się podąża, i to otwiera kolejne zagadnienia, pytania się modyfikują i zainteresowanie się przekierowuje. Na pewno rolą dramaturga jest nawigowanie w tym procesie.

**Wracasz do tego, co było w przeszłości, ale jesteś otwarta na to, co się wyłania tu i teraz.**

Dramaturg powinien mieć umiejętność wyjścia trochę „poza”, zobaczenia, w którą stronę proces zaczął iść, jak to się ma do początkowych założeń i jaki potencjał oferuje nowa droga. Nie powinien zatrzymywać procesów, raczej umiejscawiać je i kierunkować. Proces tworzenia choreografii bynajmniej nie jest statyczny – ciągle się porusza i przemieszcza.

**Pracujesz często przy projektach solowych, w dość intymnej relacji pracy. Czy jesteś ciekawa większych projektów, gdzie współpraca przebiega na innych poziomach?**

Na pewno bardziej komfortowo czuję się, kiedy pracuję z choreografką nad jej solo albo gdy jest mniejsza grupa osób.

Wyduje mi się, że takie kameralne warunki dają możliwość głębszego zaangażowania się w pracę. Mniej czasu i energii poświęca się na komunikowanie się między sobą. Co nie znaczy, że małe formaty są lepsze – mają po prostu inną specyfikę.

**Inna dystrybucja energii, czasu, komunikacji...**

Chciałabym kiedyś spróbować pracy w dużej produkcji. Wyduje mi się, że wymaga to innego rodzaju zaangażowania, i to mnie ciekawi. Chociaż mam wrażenie, że w takiej dużej produkcji rola dramaturga jest bardziej zewnętrzna, a w mniejszych projektach jestem rzeczywiście bardzo blisko procesu.

**Jakie formaty pracy interesują cię najbardziej – laboratorium, badanie? Byłaś też współkuratorką projektu *Aktywizm tańca. Przestrzenie choreografii* w Nowym Teatrze, który mapował różne definicje choreografii.**

To był cykl prezentujący prace polskich choreografów, który prowadziłam wspólnie z Marysią Stokłosą i Magdą Ptasznik. To było bardzo ciekawe doświadczenie. Naszą ideą było przybliżenie tańca, który niekoniecznie łatwo mieści się w definicji tańca. Stąd tytuł cyklu – chciałyśmy zaktywizować samo pojęcie tańca i rozszerzyć je poprzez wskazanie na różne praktyki choreograficzne. Przed każdym pokazem w „Dwutygodniku” pojawiała się rozmowa z artystą przeprowadzona przez Ankę Herbut, a po pokazach organizowane były kameralne spotkania widzów z artystą. Ponadto na rozpoczęcie i zakończenie cyklu zorganizowałyśmy „Mapę” – w foyer teatru przy stolikach siedzieli choreografowie, krytycy, teoretycy i producenci tańca, można było z nimi porozmawiać.

A odpowiadając na pytanie o formaty, które mnie interesują – zdecydowanie laboratorium.

**Wracając do współpracy z choreografką: czy ważnym jej aspektem jest zaufanie?**

Zaufanie na pewno jest ważnym, wręcz niezbędnym aspektem każdej współpracy. Szczególnie kiedy pojawiają się znaki zapytania, kiedy coś nie działa i trzeba problem wspólnie rozpracować. I kiedy są różne spojrzenia na dany materiał. Czasami to, co widzę z zewnątrz, mimo mojego doświadczenia jako performerki, jest inne niż to, czego doświadcza choreograf czy performer. Wtedy wzajemne słuchanie i zaufanie są kluczowe, żeby znaleźć najlepsze rozwiązanie dla danego materiału. Oglądanie i uważne patrzenie na materiał jest dla mnie tak samo ważne jak słuchanie, czym ten materiał jest od środka. Czasami nawet sama go robię, żeby pełniej poczuć, z czym mam do czynienia.

**W praktyce?**

Tak, i z reguły jestem zaskoczona, jak wiele fizycznych aspektów materiału mi umyka. Dlatego dla dramaturga jest ważna pokora. Szczególnie jeśli nie pracuje się ze znaczeniami. Przy pracy z materialnością, cielesnością bardzo pomaga



wiedza, czym to jest, doświadczenie tego. Dlatego często mam potrzebę po prostu zrobić jakiś materiał.

**Kiedy dajesz feedback, starasz się nie wartościować? Mam tu na myśli celowe „sabotowanie” procesu.**

Zawsze czuję, że moja rola polega na wspieraniu choreografki i wspieraniu procesu, a nie na rozbijaniu go. Do tej pory miałam szczęście pracować z osobami, które podchodzą do swoich działań bardzo autorefleksyjnie, mają potrzebę zadawania pytań, kwestionowania i podważania tego, co robią, tak więc nigdy nie byłam w sytuacji, w której musiałabym w jakikolwiek sposób sabotować proces.

**A co interesuje cię w pracy z obiektami? Rozwijasz taką praktykę z Magdą Ptasznik, zaczęło się od *Surfing*... Czy obiekt też w jakimś sensie ukonkretnia proces?**

Praca z obiektami jest, według mnie, niezwykła. W *Surfingu* punktem wyjścia było zainteresowanie Magdy pracą z powierzchniami. Z tym, jak powierzchnie różnych przedmiotów, w tym też ciała performerki, stykają się ze sobą i jakiego rodzaju działania wzajemnie w sobie prowokują. W tym procesie ciekawe było, jak bardzo zmienia się patrzenie na to, kto co inicjuje, kto jest powodem akcji i reakcji. Obiekt jest bardzo komunikatywny i, może to zabrzmieć śmiesznie, szczerzy. Jeżeli angażujesz się w jakąś akcję z nim, to bardzo szybko uświadamiasz sobie, że on narzuca określone działania, konkretną dynamikę i jakość. Daje jasne informacje zwrotne. W pracy nad *Surfingiem* ważne było dla nas upraszczanie działań, żeby wydobyć z nich swego rodzaju esencję konkretnego spotkania. Proces w dużej mierze polegał na destylowaniu, odrzucaniu wszelkich zbędnych, „brudzących” elementów. Każde działanie miałyśmy rozpisane w różnych kategoriach – dynamiki, czasu, jakości, obecności

i sposobu performowania. Następnie redukowaliśmy wszystko do tego, co niezbędne, co pozwala w pełni zmanifestować się akcji spotkania z danym obiektem. *Surfing* był dla mnie warsztatem rozkładania działania na czynniki pierwsze.

**Tymczasem pojawiły się inne projekty, z zupełnie innych porządków – myślę tutaj o pracy z Kasią Sitarz czy z Renatą Piotrowską-Auffret.**

Każdy z projektów, w których brałam udział, był zupełnie inny i był dla mnie czymś nowym. Każda z choreografek ma inne metody, inne zainteresowania. Fascynujące było dla mnie wchodzenie w ich światy, ale oczywiście też wiedza, jaką zdobywałam w poprzednich przedsięwzięciach, chociażby z rozwijania metod pracy, owocowała w kolejnych.

**W *Per-sonie* ważna była dla was materialność głosu i praca z głosem – praktyka, wydaje się, nieoczywista w choreografii.**

Kasia Sitarz, zapraszając mnie do współpracy nad *Per-soną*, zainteresowana była pracą z fizycznością głosu. Z głosem i dźwiękiem, będącymi materiałem fizycznym i materiałem choreograficznym. Ważnym pytaniem było dla nas, jakiego rodzaju obecności tworzą się w fizycznej pracy z głosem. Dużo pracowałyśmy nad relacją między ruchem ciała i głosem, jak jedno porusza drugim, jak wzajemnie się modyfikują i jak wspólnie wywołują konkretne działania. Czym może być ucieleśnianie głosu i brzmienie ciała. W spektaklu pojawia się także słowo, język, i to w bardzo konkretnej formie – instrukcji skierowanej do widza. Wprowadzając język jako płaszczyznę pracy z głosem, chciałyśmy uwrażliwić uwagę widza na materialność, dźwiękowość języka. Żeby słowo, które się materializuje – znaczenie wyrażone głosem – stało się bardziej dźwiękiem, fizycznym zaangażowaniem.

**Ta fizyczna obecność jest współdzielona – widzowie dosłownie „dostają głos”, mogą odpowiedzieć na tę krótką instrukcję, kiedy performerka podchodzi do każdego z mikrofonem.**

Fizyczność głosu była dla nas punktem odniesienia, osią spektaklu, ale też uwzględniliśmy inne odczyty, jak – właśnie – dawanie komuś głosu: mimo że wydarza się fizycznie, ma też implikacje znaczeniowe. Wspólne zabranie głosu czy też zebranie wspólnych głosów.

Jako widz lubię prace otwarte, dające mi możliwość wejścia w nie na własny sposób, a nie mówiące mi, jak mam je odebrać. Od widzów *Per-sony* słyszałam bardzo wiele różnych interpretacji, od politycznych po emocjonalne. Uważam, że to wspaniałe, kiedy praca nabiera wielu wymiarów przy jej odbiorze i mam wrażenie, że praca z fizycznością, materialnością wydarzeń właśnie to umożliwia.

**Również w *Uncannings* z Magdą Ptasznik aktywizujecie odbiorców. Wyrażna zmiana perspektywy, działanie głównie na poziomie podłoża, prowokuje do zmiany w patrzeniu.**

Praktykowanie patrzenia jest w *Uncannings* kluczowe. Patrzenie i zmiana perspektywy na horyzontalną to trzon rozwijanej przez Magdę praktyki, która jest bazą materiałów stworzonych w spektaklu. Punktem wyjściowym jest rozwijanie praktyki patrzenia w działaniach performerów. Równocześnie jesteśmy świadome, że aktywizuje to czujność widza i świadomie budujemy sytuację, w której widz może inaczej spojrzeć na to, co się wydarza.

**A jak pracowaliście z czasem w *Uncannings*?**

Głównie na dwóch poziomach. Jest tam czas wygenerowany od środka, wynikający z zaangażowania performerów w działania. I czas nałożony z zewnątrz, wynikający z ustalonej dynamiki spektaklu. W *Uncannings* dynamika opiera się na procesach budowania i rozbudowywania, składania i rozkładania, gdzie zaciera się granica pomiędzy tymi biegunami: pojawia się pytanie, czy składanie nie jest przypadkiem rozkładaniem – i odwrotnie. Podczas prób miałyśmy dużo skojarzeń z procesami geologicznymi, które zachodzą albo dosyć wolno, albo nagle, ale które z reguły są procesami długotrwałymi, i w których na pierwszym planie jest wydarzanie się, a nie cel czy efekt działania.

**Skoro działanie może być pozbawione celu, to czy muszę wiedzieć, dlaczego je wykonuję; czy potrzebna jest jakaś wewnętrzna motywacja?**

Wydaje mi się, że chodzi raczej o rozumienie zadań w ramach działań, co one powodują i czym są. W wypadku *Uncannings* celem działań jest uwrażliwianie postrzegania. To na pewno wymaga ciągłego aktualizowania swojej uwagi, żeby pozostać zaangażowanym w to, co się robi, czy w to, co się ogląda jako widz – i jest to wymagające. Myślę, że dla performerów może to być trudne w momencie, kiedy powstaje

struktura spektaklu, która do pewnego stopnia narzuca powtarzanie materiałów. Wtedy ważne jest utrzymanie szczerego zainteresowania i skupienia na działaniu. Dla mnie, jako widza, jest duża różnica w odbieraniu obecności performerów, który jest w zadaniu, a tym, który je odgrywa czy pokazuje. Mam więcej przestrzeni na „wejście” w to, co się wydarza, kiedy nie jest mi to pokazywane.

**Czyli: gdzie powinien być punkt koncentracji ze strony performerów?**

Na działaniu i na tym, co się wydarza w tym działaniu, bez przełączania się na tryb pokazywania tego, co się robi. Kluczem jest tutaj uważność. Do tej pory pracowałam z osobami tworzącymi spektakle wokół rozwijanych przez siebie fizycznych praktyk – i wypracowywanie specyficznego rodzaju uważności przynależy do ich procesów, co bardzo cenię.

**Czy taka „szczerą” obecność i uważność interesowała cię też w pracy nad *Wychodząc od działania* z Marysią Stokłosą?**

Tak, na pewno, ale *Wychodząc od działania* było innym procesem. Przede wszystkim ideą nie było stworzenie spektaklu, ale raczej praktykowanie spektakli. Marysia wyszła od techniki improwizacyjnej Action is Primary, którą rozwijała z amerykańską choreografką Meg Foley (por.: Kurkowski, 2018), i którą chciała przerobić na siebie, zrozumieć, czym jest dla niej. Ponieważ jest to praktyka improwizacyjna wydarzająca się przed widzami w kontekście spektaklu, ideą było, że formuje się ona w ramach czterdziestu pokazów. Każdy pokaz był punktem zwrotnym, to, co się w nim wydarzyło, karmiło następny pokaz. Moja rola jako dramaturga polegała na patrzeniu na praktykę, wylapywaniu, jakie pojawiają się nowe elementy warte uwagi, i sugerowaniu kierunków dalszego rozwoju. Praktyka Marysi mocno przenosi uwagę na ruch, w którymś momencie w procesie pojawiło się nam pojęcie „myślenia ruchem” – sądzę, że jest to dość trafne ujęcie tej praktyki.

**Pracowałaś też z Anią Nowicką przy *Stanach wyśnionych*. Czy te praktyki są ci bliskie w kontekście myślenia o choreografii? Posługują się one innymi narzędziami i metodami, ale czy wymagają podobnej uważności?**

Tak, zdecydowanie wymagają uważności, chociaż trochę na innym poziomie. Ania dużo pracuje z wyobraźnią. Z tym, jak fizyczność wpływa na obrazy czy wyobrażenia ciała i sytuacji, i odwrotnie. Jest to praktyka bardzo intuicyjna. W *Stanach wyśnionych* punkt ciężkości przeniesiony był na konstruowanie spektaklu rządzącego się prawami snu. Tak że sama praktyka nie była tutaj w centrum, nie była tematem. Ania uczy się w szkole The School of Images, gdzie pracuje ze snami, obrazami, wyobrażeniami, i uczy się bardzo konkretnej techniki „otwierania snów”. Tworząc *Stany wyśnione*, byliśmy ciekawe, jak, czerpiąc z technik otwierania snów, zbudować strukturę snu w spektaklu.



Czy praca dramaturgiczna, oparta na pracy ze snami, wymaga innego rodzaju zaangażowania? Czy to zawsze muszą być świadome wybory? Na początku spytałam cię o skojarzenie...

Chyba dość często, niezależnie od tego, czy w pracy z Anią, czy przy innych projektach, działam intuicyjnie, podążając za impulsem sytuacji, „czując” sytuację. I jakkolwiek niejasno to brzmi, na poziomie pracy z fizycznością, jest to bardzo konkretne. Myślę, że to też bardzo zależy od indywidualnych potrzeb procesu: czy podąża się bardziej za racjonalnym przerabianiem, czy intuicyjnym reagowaniem. W mojej pracy przeważnie te dwa sposoby przeplatają się i równoważą. A też intuicyjne propozycje często zostają przegadane i stają się świadomymi wyborami.

**Zajmujesz się wyłącznie dramaturgią zawodowo, czy musisz to łączyć z innymi aktywnościami?**

Z byciem mamą trójki dzieci.

<sup>1</sup> Eleonora Zdebiak jest dramaturżką i tancerką, obecnie rezydującą w Niemczech. Ukończyła studia magisterskie na wydziale wiedzy o teatrze i tańcu na uniwersytecie w Utrechcie; taniec studiowała w CODARTS, Rotterdamse Dansacademie i w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst we Frankfurcie nad Menem. Jako dramaturżka współpracowała z choreografką Magdaleną Ptasznik (*Surfing* oraz *Uncannings*), Martą Ziółek (*Czarne na Czarnym*), Renatą Piotrowską-Auffret (*Sorcery / Wspólne*), Anną Nowicką (*Stany wyśnione*), Katarzyną Sitarz (*Per-sona*) i Marią Stokłosą (*Wychodząc od działania*). Asystowała także Ibrahimowi Quarishi (Holandia) i Stephanie Thiersch (Niemcy). Wraz z Marią Stokłosą i Magdaleną Ptasznik była kuratorką programu „Aktywizm tańca. Przestrzenie choreografii” w Nowym Teatrze w Warszawie, prezentującego prace choreograficzne współczesnych niezależnych twórców polskich.

Bibliografia:

Kurkowski, Michał, *O działaniu – wychodząc od działania*, „Didaskalia” 2018 nr 145-146.

KATARZYNA SŁOBODA

## CHOREOGRAFIE INTYMNOŚCI

Katarzyna Słoboda – badaczka tańca, kuratorka w Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie była współautorką takich wystaw, jak m.in. *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca* (2013, z Sanią Nieśpiałowską-Owczarek), *Układy odniesienia. Choreografie w muzeum* (2016, z Mateuszem Szymanówką) czy *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności* (2016).

Nowy Teatr w Warszawie

### JĘZYKI PRZYSZŁOŚCI / FUTURE TONGUES

reżyseria, choreografia: Ania Nowak, dramaturgia: Mateusz Szymanówka, dźwięk: Justyna Stasiowska, kostiumy: Grzegorz Matąg/Wsiura, światło: Jędrzej Jęćkowski, czytanie tarota: Samuel Draper. W scenografii spektaklu wykorzystano pracę *Mother Tongues and Father Throats* autorstwa Slavs and Tatars. Premiera: 6 grudnia 2018

Języki przyszłości/*Future Tongues* to praca oparta na intymności, cielesności, erotyczności i komunikacji, w ramach której wspólnie z jej autorkami i autorami możemy wyobrazić sobie, jak mogłyby wyglądać relacje międzyludzkie, gdyby nie były obciążone patriarchalnymi i heteronormatywnymi konwencjami. Pięcioro performerów (Oskar Malinowski, Ania Nowak, Aleksandra Osowicz, Rafał Pierzyński i Jaśmina Polak) zdaje się na naszych oczach wciełać nowy rodzaj rytuału, powołujący wspólnotę opartą na czułości bez dominacji, gdzie seksualność nie jest narzędziem kontroli, manipulacji i zarządzania, ale witalną i empatyczną siłą, która pobudza nas do współdziałania i współodczuwania. Spektakl wyraźnie koresponduje ze sposobami, w jaki seksualność i erotykę postrzegają niektóre feministki oraz badaczki *gender* i *queer studies*. Audre Lorde pisała, na przykład, że „erotyczność to miara pomiędzy zaczątkami poczucia własnego ja a chaosem naszych najsilniejszych uczuć” (Lorde, 2017, s. 23); jej zdaniem, współdzielona radość wzmacnia doświadczenie emancypacji i siłę samostanowienia. W nowszych teoriach *queer* Paul Beatriz Preciado identyfikuje orgazmiczną siłę jako „(realną bądź wirtualną) moc (całkowitej) cielesnej ekscytacji, [...] która nie jest ani męska, ani żeńska,

ani ludzka, ani nieludzka [...]; nie tworzy granic pomiędzy heteroseksualnością a homoseksualnością, między przedmiotem a podmiotem [...]; nie szuka natychmiastowego rozwiązania i dąży jedynie do własnego rozciągnięcia w czasie i przestrzeni, w stronę wszystkiego i wszystkich, w każdym miejscu i w każdym czasie” (Preciado, 2013, s. 41-42). Jest siłą transformacyjną i, mimo że podlega (podobnie jak erotyka i seksualność) rynkowym manipulacjom, to zawiera w sobie także zapowiedź (czy też nadzieję) przyszłych rebelii i subwersji. Jak z kolei zapowiadał inny filozof José Esteban Muñoz: „Queerowość jeszcze nie nastała. [...] jeszcze nie jesteśmy queerowi. Być może nigdy nie dotkniemy queerowości, jednak możemy poczuć, jak jej ciepło oświetla nasz horyzont przepojony potencjalnością” (Muñoz, 2009, s. 1).

Na początku performerki/performerzy, ubrani w jednakowe koronkowe majtki i białe, lekkie, niezapięte podomki, półleżą lub siedzą na kwadratowym podeście. Mają podkreślone, gęste brwi i rozmażaną czerwoną szminkę na ustach. Leniwie ziewają, patrzą. Patrzą na nas, my patrzymy na nich. Napięcie wynikające ze spowolnienia tej sekwencji mierzy i bada intensywność naszego spojrzenia. Performerki i performerzy dotykają się wzajemnie. Dotyk ten jednak nie ma jedynie nacechowania erotycznego (w tym konwencjonalnym rozumieniu), niekiedy dotykają się z macierzyńską czy siostrzaną czułością, obejmują, kiedy indziej dłoń po ciele przesuwają się niczym po włochoatym zwierzęciu lub jakby chwytała roślinę (delikatnie, ale pragmatycznie, zdecydowanie). Po dłuższej chwili zaczynają również stykać się ustami – całując, oddychając razem, chcąc powolnie wymówić równocześnie słowo lub ten sam dźwięk. To działanie coraz bardziej się intensyfikuje, cielesne sploty między performerkami i performerami komplikują się, a potrzeba wyartykułowania dźwięków i słów staje się coraz bardziej nagła, angażując ich cielesnie i motorycznie z coraz większą siłą (zaczynamy powoli rozpoznawać słowa: henna, hałgorytm, harsenał, honor, hańba, husaria). Tytułowe języki mamy rozumieć jednak nie tylko jako narzędzie komunikacji, ale również w kontekście cielesności i jej znaczenia w relacjach międzyludzkich. Cały spektakl oparty jest na cielesności właśnie i w tym aspekcie jest pracą ściśle choreograficzną, dystrybuującą uwagę widzów i performerów w czasie i przestrzeni w oparciu o zestaw kolejnych zadań, dyktujących kolejne sekwencje i dynamikę działania i gestu. Te pojedyncze słowa zapowiadają jednak zmianę poetyki spektaklu. Po pierwszej, opartej na komunikacji pozawerbalnej i łagodnych, erotycznych relacjach cielesnych części, następuje druga – przywodząca na myśl wiece czy protesty uliczne. Dynamikę działań między performerami potęguje coraz dramatyczniej rozbrzmiewająca muzyka (Justyny Stasiowskiej), złożona w kluczowym momencie z nakładających się na siebie operowych wokaliz, które następnie rozpuszczają się w hipnotyzującej, minimalistycznej muzyce elektronicznej.

Performerki i performerzy raz po raz nabierają w usta wody i wypływają ją wokół, w otwarte usta innych lub w stronę widowni. Po chwili każde z nich ponownie nabiera wody i wypływa ją wysoko w górę, a strumienie grają rozblaskami

w świetle teatralnych lamp. Wypływając wodę, równocześnie skandują kolejno łacińskie, a następnie również polskie słowa i sentencje – współczesne mieszają się z tymi, które już wyszły z użycia. Rytm mowy określa mechaniczna muzyka. Kolejność haseł wyznaczają skojarzenia, które często zniekształcają pierwotne znaczenia, np. animal sociale homo; horror honor horror; sacrum herezja profanum; henna gehenna przeszłość; technologia apologia hipochondria; opus magnum lelum polelum; teatr teatrum linoleum. Każda seria zakończona jest wspólnie wykrzyczaną maksymą niczym refrenem: „Honores mutant mores, raro in meliores” (Zaszczyty zmieniają obyczaje, rzadko na lepsze).

Zaczątkiem słów jest głoska „khhhhhhh” odpowiadająca literze „hā” (ح) w języku arabskim, „Het” (ה) w hebrajskim, a także „cha” (Х) w cyrylicy. Jest to gardłowy fonem niewystępujący w językach innych szerokości geograficznych, obecny w formie wizualnego znaku wpisanego w otwarte usta w pracy *Języki macierzyste i ojcowskie gardła* duetu Slavs and Tatars – czyli dywanie, (kluczowego elementu scenografii) na którym rozgrywają się działania performerów i performerek. Obiekt ten, podobnie jak choreografia Nowak, podkreśla cielesność języka, wskazując na, poniekąd sztuczne, umocowanie tożsamości (narodowych i kulturowych) w mowie. Na początku spektaklu na ścianach przestrzeni wyświetlana jest przypowieść o wieży Babel w języku polskim, łacińskim, angielskim, rosyjskim, arabskim i chińskim. Dramaturg spektaklu, Mateusz Szymanówka, zaproponował tłumaczenie tekstu otwierającego spektakl w translatorze google, czym wskazuje na ciągłą nieporadność technologii wobec niuansów znaczeń języka i ich translacji na inne kody kulturowe. Tym samym wskazuje też na ułomność i pokraczność współczesnych cyfrowych narzędzi komunikacji wobec złożoności sensów, które chcemy sobie przekazywać, ale z drugiej strony też na nieuchronne upraszczanie treści, dyktowane przez taką, a nie inną konstrukcję mechanizmów przekazu. Twórcy i twórczynie spektaklu zdają się więc postulować, że przyszłością komunikacji (ale i sztuki, w tym teatru)<sup>1</sup> powinna być na powrót intymna i bezpośrednia relacja oparta na cielesności i ruchu, empatii i uważności. Jak pisał Brian Holmes w *Maniście afektywistycznym*: „Zdawać by się mogło, że w naszych czasach intymność jest bezpowrotnie obciążona, obarczona danymi, nadzorem i uwodzeniem, zgniecioną pod określonym wpływem wszystkich pozostałych skal [tj. globalnej, narodowej, terytorialnej – przyp. KS]. Wciąż pozostaje ona jednak nieprzewidywalną siłą, przestrzenią brzemienną (*space of gestation*), a zatem również źródłem gestu, biologicznym źródłem, z którego czerpie afekt. Tylko my możemy przemierzać wszystkie skale, stając się w drodze kimś innym. Od łoża kochanków, przez dzikie objęcia tłumy, po obce dotknięcie sieci – możliwe, że intymność i jej artystyczne ekspresje staną się tym, co zadziwi i zachwyci dwudziesty pierwszy wiek” (Holmes, 2013, s. 252).

W perspektywie historycznej choreografia była narzędziem wcielania ideologii i dominującego porządku, które w osobie mistrza narzucało poddańczym ciałom określone sekwencje

ruchu. Rozumiana jako rodzaj ucieleśnionej sieci, regulującej relacje pomiędzy tym, co ideologiczne, polityczne, społeczne, intymne i kulturowe, może jednak mieć potencjał emancypacyjny. Choreografię dzisiaj możemy rozumieć nie tylko jako komponowanie ruchu ciał w czasie i przestrzeni, lecz także jako sposób praktykowania relacji afektywnych, generowanych głównie poprzez parametry bliskości, intymności, empatyczności. Będąc sposobem kontroli uwagi, może stać się również medium eksperymentowania z nowymi sposobami praktykowania wielozmysłowej percepcji, stanowiącej medium dla politycznie samoświadomej współobecności i uważności. Ania Nowak, w swojej praktyce oscylując pomiędzy tańcem współczesnym, performansem a teatrem, nieustannie bada ten właśnie, emancypacyjny potencjał choreografii. ■

#### Bibliografia:

- Holmes, Brian, *Manifest afektywistyczny*, tłum. P. Juskowiak, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. K. Słoboda, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Muzeum Sztuki, Łódź 2013.
- Muñoz, José Esteban, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, London / New York 2009.
- Lorde, Audre, *Uses of the Erotic* (1978), [w:] tejże, *Your Silence Will Not Protect You*, Silver Press, Londyn 2017.
- Preciado, Paul Beatriz, *Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, tłum. B. Benderson, Feminist Press, Nowy Jork 2013.
- Sosnowska, Dorota, „Za sto lat ci, którzy żyją teraz, nie będą już żyć”, „Didaskalia” 2018 nr 145-146.

<sup>1</sup> Spektakl powstał w ramach cyklu 2118 kuratorowanego przez Tomasza Platę w Nowym Teatrze w Warszawie, w którym oprócz Ani Nowak wzięli udział Anna Karasińska, Wojtek Ziemilski i Romuald Krężel (zob.: Sosnowska, 2018, s. 117-119).





Z CHRISTOPHEM MARTHALEREM rozmawia THOMAS IRMER

## W MOICH SPEKTAKLACH CHODZI O LUDZI

**Gratulacje w związku z Międzynarodową Nagrodą imienia Ibsena! Nigdy nie wystawiał pan jego dramatów – ale może coś innego łączy pana z autorem *Wroga ludu*? Być może problematyczne podejście do własnej ojczyzny?**

Odpowiem w ten sposób: wciąż mogę się cieszyć nadzieją, że pewnego dnia wyreżyseruję sztukę Ibsena; to zawsze miłe uczucie, kiedy jeszcze ma się przed sobą coś do zrobienia. Ten autor ciągle powraca w moich rozmowach ze współpracownikami i jestem nieomal pewien, że pewnego dnia tak się stanie. Zawsze interesowały mnie Ibsenowskie tematy i prawdopodobnie dlatego wydaje mi się, że wiele jego myśli już wpłynęło na moje inscenizacje zupełnie „nieoficjalną” drogą. Z Ibsenem jest trochę tak, jak z Jonem Fossem. Z inicjatywy Stefanie Carp spędziłem z nim trzy dni w Zurychu. Mieliśmy wspólnie zastanawiać się nad ewentualną współpracą, ale zaraz po powitaniu postawiliśmy sobie jasny warunek, by ani przez minutę nie rozmawiać o teatrze. Więc spędziliśmy razem bardzo miłe trzy dni, zjedliśmy mnóstwo kielbasy, wypiliśmy trochę alkoholu i był to naprawdę miły wspólny czas. Nie wystawiłem sztuki Fossego po dziś dzień, to również jest wciąż przede mną.

**Porozmawiajmy o Theater Basel jako kamieniu milowym w pana karierze pod koniec lat dziewięćdziesiątych: dzięki dyrektorowi Frankowi Baumbauerowi udało się panu przejść z offu do pracy w teatrach państwowych, tam też doszło do spotkania ze scenografką Anną Viebrock i dramaturżką Stefanie Carp. Jakiego rodzaju była to konstelacja? Dlaczego w tym akurat miejscu i czasie mogło rozwinąć się zjawisko, które określamy jako teatr Marthala? I dlaczego to zjawisko tak wspaniale rozkwitło na scenach niemieckim, zwłaszcza w Volksbühne w Berlinie i Schauspielhaus w Hamburgu?**

Mam na to tylko jedno wyjaśnienie: stało się tak dlatego, że w pewnym momencie całkiem przypadkowo spotkali się ze sobą bardzo różni ludzie. Ten przypadek był jednak przypadkiem kontrolowanym w tym sensie, że spotkania te nie odbywały się w tym samym czasie, lecz następowały po sobie, z pewnym opóźnieniem. Miałem już za sobą realizacje niezależnych produkcji w Bazylei i Zurychu z udziałem aktorek i aktorów, z którymi do dziś pracuję. Były to *Indeed*, *Ribble Bobble Pimlico* (oba z Grahamem Valentine'em), *Blanc et immobile*, a także, w ramach Minimal-Festiwal, wykonanie utworu fortepianowego Erica Satie *Vexations*, w którym wziął udział między innymi Jürg Kienberger. W tym samym czasie byłem ciągle w drodze jako muzyk teatralny. Pewnego dnia ówczesny dyrektor artystyczny Theater Basel, Frank Baumbauer, zapytał mnie, czy nie chciałbym nawiązać współpracy z jego sceną – jako muzyk teatralny, ale też jako

ktoś, kto mógłby organizować własne wieczory muzyczne. W ten sposób powstał spektakl *Ankunft Badischer Bahnhof* (Przyjazd na dworzec Badischer Bahnhof!). Tam natknąłem się na kolejnych muzyków i aktorów, z którymi później kontynuowałem współpracę. W teatrze bazylejskim spotkałem również Matthiasa Lilienthala i Barbarę Mundel, którzy współtworzyli produkcje *Ankunft Badischer Bahnhof* i *Wenn das Alpenhirn sich rötet, tötet, freie Schweizer, tötet!* (Gdy mózg alpejski się czerwieni, zabijajcie, wolni Szwajcarzy, zabijajcie!). Oba „wieczory muzyczne” powstały poza ramami instytucji. Wreszcie Baumbauer zapytał, czy nie chciałbym zrobić czegoś w teatrze, i zaproponował *Zbrodnię przy ulicy Lourcine* Eugène’a Labiche’a. Zawsze byłem pewien, że nie chcę pracować na „prawdziwej” scenie. Poza tym, niewiele wcześniej Klaus Michael Grüber pokazał w Berlinie wspaniałą inscenizację *Zbrodni przy ulicy Lourcine*. Przede wszystkim jednak pojawiło się pytanie, kto mógłby wymyślić scenografię dla takiego przedsięwzięcia. Do tej pory wykorzystywałem jako scenografie konkretne miejsca poza teatrem: garaże, dworce kolejowe, stare fabryki, tak zwane Kolpinghäuser (czyli dawne katolickie bursy dla wędrujących czeladników). Bardzo mi się to podobało i w ogóle nie mogłem sobie wyobrazić, że teraz ktoś miałby coś dla mnie „zbudować”... Następnie przedstawiono mi Annę Viebrock i było to bardzo miłe spotkanie. Jednak Anna w ogóle nie miała ochoty na zajmowanie się tą sztuką. Potem skontaktowałem się z kilkoma innymi scenografami, ale nic z tych spotkań nie wynikło. W końcu raz jeszcze umówiłem się z Anną i przedstawiłem jej bardzo wyczerpujący pomysł na tę inscenizację Labiche’a. Musiałem być przekonujący, bo niespodziewanie zgodziła się na współpracę. Sęk w tym, że zaledwie dzień później nie byłem już w ogóle w stanie przypomnieć sobie tych moich pomysłów... Niemniej jednak zrobiliśmy to razem, a w *Zbrodni przy ulicy Lourcine* zagrali, między innymi, Nikola Weisse, Ueli Jäggi, Martin Horn, Gottfried Breitfuß i Sigi Schwientek – artyści, z których prawie wszyscy pozostali z nami do dziś. W kontekście tego spektaklu po raz pierwszy zetknąłem się też z dramaturżką Stefanie Carp. Tak więc spotkali się tam, dołączając stopniowo, wszyscy ci ludzie, którzy ukształtowali mój teatr i pomogli wymyślić jego przyszły kształt. W sumie był to zbieg okoliczności zainicjowany przez Franka Baumbauera, za co jestem mu bardzo wdzięczny.

**Z Bazylei powędrował pan do Volksbühne, która po 1992 roku stała się centrum „czterolistnej koniczyny”, miejscem współpracy artystów z Niemiec Wschodnich, Zachodnich, Austrii i Szwajcarii. Dlaczego zainteresowała pana możliwość pracy w orbicie tego nowego, ale też ryzykownego teatru? I czemu został pan tam na tak długo? Jak to się stało,**



### że Murx na długie lata stał się częścią żelaznego repertuaru sceny przy Rosa-Luxemburg-Platz?

Frank Castorf reżyserował wówczas w Bazylei, a Matthias Lilienthal był już wtedy jego ważnym współpracownikiem. Castorf obejrzał mój wieczór piosenki żołnierskiej *Wenn das Alpenhirn sich rötet...* i bardzo go to poruszyło. W jakiś sposób marazm, który tam dostrzegł, przypominał mu czas spędzony w enerdowskim wojsku. On i Lilienthal zasugerowali, że powinienem wyreżyserować przedstawienie w Volksbühne, do której obaj wkrótce się mieli przenieść. Spektakl, za który miałem się zabrać w Berlinie, początkowo miał być inscenizacją *Pod zieloną kakadua* Schnitzlera, ale zamiast tego zrobiliśmy *Murx den Europäer*. Wspaniałą rzeczą, jeśli chodzi o Berlin, było spotkanie pięciu Szwajcarów: Ueliogo Jäggi, Jürga Kienbergera, Ruediego Häusermanna, Brunona Cathomasa i Christopha Marthaler z kilkorgiem doświadczonych aktorek i aktorów Volksbühne, którzy spędzili tam co najmniej całą epokę Benno Bessona, a także Norwega Magne Håvarda Brekkego, który ukończył studia aktorskie w Berlinie Wschodnim, oraz młodej Austriaczki Olivii Grigolli, którą już wcześniej poznałem jako muzyk teatralny. Było to miejsce spotkań ludzi o zupełnie innych życiorysach i pochodzących z zupełnie odmiennych środowisk, a mimo to okazało się, że łączy ich jakiś tajemniczy wspólny mianownik. Pochodzę z kraju, w którym ludzie siedzą w knajpach i milczą. Kiedy jedna z tych osób wyjdzie do toalety, nagle zaczyna się o niej z wielkim ożywieniem rozmawiać, a gdy tylko wróci, wszyscy na powrót pogrążają się w milczeniu. Jest to kraj, w którym wszyscy obserwują i kontrolują się nawzajem: czy aby śmieci nie znajdują się w niewłaściwym pojemniku? Czy samochód jest odpowiednio zaparkowany? Jeśli nie, powiadamia się policję. Prawdopodobnie na tym poziomie można mówić o pokrewieństwie doświadczeń z enerdowskimi aktorami Volksbühne. W każdym razie teatr, który mógł powstać tylko w Szwajcarii i znalazł swój kształt w wieczorach takich, jak *Stägeli uf, Stägeli ab*, spotkał się w Berlinie z mieszaną tego, co nieznaną i co pokrewne. W Volksbühne doszło więc do pewnego rodzaju kulminacji, co zależało wyłącznie od zaangażowanych osób. *Murx* był wówczas postrzegany – mimo że nie było to przez nas zamierzone – jako łabędzia pieśń NRD i jako portret społeczeństwa, w którym ludzkie życiorysy wykoleiły się z szyn. Poza obecnością znajomych

tworzy ze „starej” Volksbühne, wynikało to z faktu, że wykorzystaliśmy w spektaklu enerdowskie pieśni, Anna do swojej scenografii włączyła takie relikty jak skrzypiące kaloryfery. W pewien sposób wspólnie trafiliśmy w bolące miejsce, które jątrzyło się jeszcze przez wiele lat.

**Muzycy stają się aktorami, aktorzy – śpiewakami, piosenki łączą się w swoiste dramaty: jak powstaje ten szczególny rodzaj teatru muzyczno-dramatycznego? Na czym polega pana szczególna rola jako reżysera w tym procesie? Czy jest pan również autorem librett? Próby zaczynają się od pracy z muzyką? A może od myślenia o przestrzeni? Jak kształtuje się wieloletnia współpraca w artystycznym tercecie z Viebrock i Carp?**

Na ostatnie pięć pytań – lub też założeń prowadzących do nadrzędnego pytania – mogę odpowiedzieć identycznie: „tak”. Biograficznie rzecz biorąc, zawsze zajmowałem się muzyką. Po przerwaniu edukacji muzycznej i zbieraniu doświadczeń w wielu eksperymentalnych teatrach ruchu, pojechałem na jakiś czas do Paryża, aby studiować u Jacques’a Lecoqa. Te, głównie muzyczne, wpływy doprowadziły mnie ostatecznie do teatru, gdzie przez kilka lat pracowałem jako muzyk teatralny – po części dla dosyć „niemuzycznych” reżyserów. Myślenie o wszystkich moich inscenizacjach zawsze wychodzi z muzycznego punktu widzenia. Muzyka jest fundamentem mojego teatru i stanowi całkowicie autonomiczną formę narracji. Zazwyczaj zaczynamy od zera. Gromadzimy się w jednym miejscu, a potem wszyscy uczestnicy śpiewają razem, polifonicznie. Dla mnie jest to najlepszy możliwy punkt wyjścia do stworzenia zespołu – zespołu, z którym następnie wspólnie będzie kreować się spektakl. Oczywiście, bardzo ważne impulsy przychodzą również z przestrzeni, czyli z projektów scenograficznych Anny Viebrock i Duriego Bischoffa, oraz od Stefanie Carp i Maltego Ubenaua, których należy – co chciałbym podkreślić – określić nie jako dramaturgów, ale jako autorów. Wszyscy razem wymyślamy spektakl, kawałek po kawałku, zawsze zgodnie z logiką opracowanej i przeciwniczonej warstwy muzycznej, przy czym na pytanie, czy jest to dramat, trudno odpowiedzieć. Pamiętam, kiedy spektakl *Stunde Null* (Godzina zero) został zaproszony do Mülheim<sup>2</sup>, wybuchła tam wielka dyskusja, czy może w ogóle brać udział w konkursie, ponieważ nie był to wyraźnie rozpoznawalny

tekst dramatyczny napisany przez wyraźnie rozpoznawalnego autora dramatycznego.

**Jest pan nagradzany jako innowacyjny reżyser, którego oryginalna twórczość wpłynęła i nadal wpływa na teatr w całej Europie. Czy dostrzega pan efekty tej stylistycznej inspiracji?**

Koncentruję się bardzo mocno na własnym teatrze i bardzo rzadko siadam na fotelu jako widz. Wolę pójść na koncert lub dwukrotnie obejrzeć tę samą produkcję Alaina Plately. Być może z tego powodu w ogóle nie dostrzegam wielu innych zjawisk. Kiedy aktorzy „grają” tekst, bardzo mi trudno śledzić ten proces. Brzmi to paradoksalnie, ale właśnie tak się dzieje, bo interesują mnie ludzie takimi, jakimi są, a nie takimi, jakich „grają”, odgrywając siebie samych lub dowolne postaci. W moich produkcjach zawsze starałem się oddzielić muzykę, ruch i tekst od siebie w taki sposób, aby rzeczywiste stany stały się rozpoznawalne: stany śpiewu, stany ruchu, stany mowy lub milczenia. W ten sposób mogę się dowiedzieć znacznie więcej o samych ludziach, którzy często są bardzo samotni ze swoimi możliwościami i niemożliwościami. Byłoby naprawdę interesująco móc wypróbować to kiedyś na jakimś dramacie Ibsena! Kiedy dowiaduję się, że mój teatr inspirowane jest przez innych, w tym młodych ludzi, jestem z tego powodu bardzo szczęśliwy. Tak samo, jak byłem poruszony faktem, że w czasach niewiarygodnego przyspieszenia ludzie wciąż na nowo wracali do *Murxa*, ale także do hamburskiego *Goethes Faust Wurzel aus 1+2* (Pierwiastek z I i II części *Fausta* Goethego). Najwyraźniej była w nich wielka tęsknota za zupełnie przeciwnymi do rzeczywistości prędkościami.

**W 2000 roku został pan po raz pierwszy dyrektorem artystycznym szwajcarskiej sceny, Schauspielhaus Zürich. Z jednej strony, teatr został poddany naciskom politycznym, z drugiej zaś – w zespole pojawił się silny opór, który uniemożliwił kontynuację pracy, tak że w 2004 roku opuścił pan Schauspielhaus. Jak ocenia pan te lata z perspektywy czasu i w porównaniu z innymi krajami, a także z tym, co się potem wydarzyło w Zurychu?**

Już wcześniej dwukrotnie uciekłem z rodzinnego miasta, a o stanowisko dyrektora Schauspielhaus Zürich wcale się nie ubiegałem. Kiedy mi to potem zaproponowano, wizja wyjazdu do Zurychu ze wszystkimi ludźmi, z którymi pracowałem przez lata, zbudowania tam teatru i stworzenia miejsca tak wspaniałego, jak wspaniała może być stocznia, wydał mi się bardzo atrakcyjny. Jasne było dla mnie, że w tym miejscu mogą być realizowane takie projekty, które nie byłyby możliwe nigdzie indziej. To, że odważając się jako dyrektor na artystyczne eksperymenty, wchodzi się w konflikt z polityką, ma w tym mieście długą tradycję. Już Peter Löffler w 1970 roku, a potem młody Peter Stein musieli opuścić ten teatr po dość krótkim czasie. Dlatego nigdy tak naprawdę nie umeblowałem swojego mieszkania w Zurychu; było ono praktycznie puste. Spodziewałem się więc, że mogą być trudności, ale mimo to byłem zaskoczony siłą oporu i szybkością,

z jaką chcieli nas się pozbyć. I to pomimo faktu, że odnieśliśmy ogromny sukces na poziomie ponadregionalnym i zostaliśmy zaproszeni z licznymi produkcjami na festiwal Theatertreffen. Tym, co zrobiło na mnie i na nas wszystkich wrażenie, była solidarność, jakiej doświadczyliśmy przede wszystkim ze strony alternatywnej sceny kulturalnej Zurychu. Czułem, że to wielki komplement dla naszej pracy, że scena, która prawie wcale nie jest dotowana, wspiera wysoko subwencjonowanego sąsiada i domaga się, byśmy zostali. Czas spędzony w Zurychu bardzo trudno porównać z jakimikolwiek innymi kontekstami, ponieważ był wyjątkowy dla nas wszystkich. Mogę jednak powiedzieć, że moje prace są zawsze silnie związane z miejscami, w których powstają. Wpływa na to wiele czynników. Dlatego tak ważne jest dla mnie spędzanie dużej ilości czasu na próbach prowadzonych poza teatrem. To jedyny sposób, aby dowiedzieć się, gdzie w danym momencie jesteśmy. A doświadczenia te w dziwny sposób powracają w kolejnych inscenizacjach.

**Jak znajduje pan swoje inspiracje – lub też one znajdują pana? Ostatnio jako model literacki posłużyła panu twórczość Jarry'ego i Nestroya. Ale nie zabrakło też zupełnie innych rozwiązań, takich jak w *Schutz vor der Zukunft* (Ostrzeżenie przed przyszłością, 2005) czy *±0 Ein subpolares Basislager* (Plus minus zero. Baza podbiegunowa, 2011), które nie były oparte na tekstach.**

To za każdym razem wygląda inaczej i w dużym stopniu zależy od kontekstu, w jakim planowane są produkcje. Tak więc na proces tworzenia spektakli, które nie będą grane w tradycyjnie rozumianych teatrach, silnie wpływa charakter miejsc, w jakich powstały: *Letzte Tage* (Ostatnie dni, 2013) w starym wiedeńskim parlamencie zapoczątkowały debatę na temat aktualnej retoryki politycznej i jej podobieństwa do retoryki z początku II wojny światowej oraz na temat muzyki kompozytorów z Theresienstadt<sup>3</sup>. Przed rozpoczęciem pracy nad *Ostrzeżeniem przed przyszłością* Stefanie Carp zabrała mnie do kliniki psychiatrycznej pod Wiedniem, gdzie w czasach nazistowskich przeprowadzano eksperymenty i dokonywano eutanazji na dzieciach – co ostatecznie stało się tematem przedstawienia. Podczas gościnnych pokazów tego spektaklu w Kopenhadze powiedziałem tamtejszemu reżyserowi teatralnemu, że Dania jest raczej małym krajem, ale należy do niej największa wyspa na świecie, która w rzeczywistości jest osobnym kontynentem, i że należałoby zrobić tam przedstawienie, aby móc tę wyspę poznać. Kilka miesięcy później ten reżyser zgłosił się do mnie, ponieważ zbadał możliwości pracy nad spektaklem na Grenlandii. W ten sposób doszło do powstania *Plus minus zero. Bazy podbiegunowej*, produkcji, w której zajmowaliśmy się własnym statusem jako przybyszów, związanymi z tym miejscem kliszami, tęsknotą za domem i naszym czystym osłupieniem. Z drugiej strony, w przypadku wielu innych produkcji, musimy podać tytuł stosunkowo wcześniej, żeby teatry mogły umieścić dany spektakl



w swoich corocznych planach repertuarowych. Również projekt scenografii potrzebny jest dość wcześnie. Dlatego regularnie odbywam improwizowane, prywatne spotkania ze Stefanie Carp, Maltem Ubenaufem, Anną Viebrock i Durim Bischoffem, podczas których w jak najkrótszym czasie staramy się naszkicować tytuł i związaną z nim tematykę. Powody i impulsy wpływające na ich określenie są bardzo zróżnicowane, a decyzje tylko częściowo wiążące, ponieważ inscenizacje są zawsze tworzone na próbach, nigdy na papierze. Co dziwne, tytuły zawsze zachowują uzasadnienie, nawet jeśli później wybieramy inną drogę niż wcześniej zakładaliśmy. To piękna tajemnica.

**Był pan jednym z artystów biorących udział w wielkim pożegnaniu Volksbühne – w spektaklu *Bekannte Gefühle, gemischte Gesichter* (Znajome uczucia, mieszane twarze) pokłonił się pan swojej „rodzinie Volksbühne”, powracając do *Murxa*. Jak skomentuje pan kwestię tego zadekretowanego przez władze końca wielkiej ery?**

Teatr ten stał się dla mnie i dla wielu moich kolegów domem, Volksbühne jest ściśle związana z całym moim rozwojem jako reżysera. Fakt, że polityka kulturalna Berlina mogła tak dokumentnie zawieść, jest trudny do zrozumienia i pozostawił nas wszystkich z poczuciem ogromnej straty. Oczywiście, teatry potrzebują zmian, co dotyczy również Volksbühne. Ale ignorancja i próżność osób decydujących o polityce kulturalnej miasta sprawiły, że inteligentna metamorfoza, ekscytujące przejście stały się niemożliwe. ■

Tłumaczenie: Anna R. Burzyńska

<sup>1</sup> Badischer Bahnhof to jeden z sześciu dworców w Bazylei. Po I wojnie światowej znajdował się w rękach niemieckich; już w 1933 roku zawisły na nim flagi ze swastyką, a podczas II wojny światowej służył transportowi węgla z Niemiec do objętych embargiem Włoch oraz dostarczaniu do III Rzeszy produkowanych przez Szwajcarię maszyn i urządzeń (przyp. tłum.).

<sup>2</sup> Festiwal Mülheimer Theatertage NRW ma charakter forum nowej niemieckojęzycznej dramaturgii, w jego ramach przyznawane są prestiżowe nagrody dla najlepszych sztuk w kilku różnych kategoriach (przyp. tłum.).

<sup>3</sup> Kompleks dwóch niemieckich obozów koncentracyjnych utworzonych w czeskiej miejscowości Terezin. Do Theresienstadt trafili, między innymi, czeski kompozytor i dyrygent Viktor Ullmann, austriacki kompozytor i pianista Siegfried Fall, czeski kompozytorzy Rudolf Karel, Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krása, niemieccy kompozytorzy Zikmund Schul i Siegfried Translateur. Opera dla dzieci w dwóch aktach *Brundibár* Hansa Krásy (muzyka) i Adolfa Hoffmeistera (libretto) wystawiana była w obozie w latach 1943-1944, początkowo z myślą o uwięzionych dzieciach, potem z polecenia komendanta także dla wizytujących go przedstawicieli Czerwonego Krzyża i na potrzebę nazistowskiego propagandowego filmu *Theresienstadt* (przyp. tłum.).

JAN NIEDZIELA

## PAMIĘTAJ O FLANDRII

Jan Niedziela – teatrolog, absolwent Uniwersytetu Wiedeńskiego

Volkstheater w Wiedniu

Friedrich Schiller

**DON KARLOS**

reżyseria: Barbara Wysocka, scenografia: Barbara

Hanicka, kostiumy: Henriette Müller, wideo:

Andergrand Media+Spektakle, światło: Paul Grilj,

dramaturgia: Heike Müller-Merten,

premiera: 16 listopada 2018

**N**a widowni nie pogasną jeszcze światła, a na scenie już się pojawi młody chłopak w białej koszuli – to tytułowy bohater (Lukas Watzl), z wyglądu i ubioru dzisiejszy everyman. Siada na podłodze, włącza gramofon (płyta analogowa) i przy dźwiękach Verdiego (fragmenty arii, numerów chóralnych i orkiestrowych opery *Don Carlos* to jedyne wstawki muzyczne w spektaklu) gorąco próbuje coś pisać. Za moment zgniecie kartkę i tak kilka razy będzie zaczynał od nowa (na ścianie projekcja – pierwsze zdanie dramatu głosi: „Skończyły się beztroskie dni Aranjuezu”, co w niemieckim oryginale brzmi niemal jak groźba).

Właściwie nie da się mówić o jed(y)nym *Don Karlosie*, czytamy u germanistów, to raczej swoisty *work in progress*. Schiller pracował nad nim bowiem z przerwami ponad dwadzieścia lat, pozostawiając kilka odmiennych wersji; nie od razu zdecydował się na biały wiersz, istnieje też wersja prozą. Dziś grywana jest na ogół ostatnia przeróbka z 1805 roku, co nie znaczy, że inne uległy zapomnieniu (Sebastian Nübling, na przykład, wystawił piętnaście lat temu w monachijskim Kammerspiele wersję z 1787 roku).

Dla Schillera ważne było ukazanie inkwizycji, starcia dyktatury z postępowymi prądami, ale nade wszystko chciał wystawić pomnik walczącym o niepodległość Niderlandczykom. Jakby tego było mało dla jednego dramatu, równie mocno zależało mu na jednoczesnym

pokazaniu, że *homo politicus* to też – przede wszystkim – człowiek. I tak nagromadziło się kilka wątków, z których żadnego w zasadzie nie można uznać za główny. Karlos wciąż jeszcze kocha swoją eks, ale ta poślubiła tymczasem jego ojca. Już z takiej konstelacji nie może wyjść nic dobrego, ale za moment księżniczka Eboli wprowadzi jeszcze jeden wątek miłosny, poważnie przyczyniając się do końcowej tragedii. A dzieje się to wszystko na oczach czujnego Kościoła i broniących swej pozycji dworaków. Połapać się w tym nie jest wcale tak łatwo. Nawet germaniści konstatują „nieprzejrzystą tektonikę” tekstu. *Don Karlos* to kolos, również pod względem objętości. Zdawał sobie z tego sprawę i sam autor, znacznie uszczuplając ostateczną wersję, która jednak, wystawiona bez skrótów, jak ktoś obliczył, i tak musiałaby trwać osiem godzin. I od razu zaznaczymy, że jakkolwiek dramat ten stale obecny jest w repertuarze, niezwykle rzadko bywa wybitnie realizowany.

W przypadku wiedeńskiej premiery od początku wiadomo było, gdzie zostaną położone akcenty. Już na konferencji prasowej w maju ubiegłego roku informowano, że cały sezon 2018/2019 zaplanowany został pod znakiem treści politycznych. Tematem *Don Karlosa* polskiej reżyserki, czytamy w ponadstronicowej książce wydanej z tej okazji, będą konsekwencje, jakie we współczesnej Europie niesie za sobą ograniczenie praw obywatelskich. Zapowiadając projekt Wysockiej, autorzy podkreślali, że świat *Don Karlosa* to reżim absolutny, już w zarodku tłumiący wszelki ruch oporu.

Kiedy ogląda się wiedeński debiut Wysockiej, jedno od razu rzuca się w oczy: ta inscenizacja ma być bardzo europejska (austriacki miesięcznik „Bühne” uznał ją za spektakl miesiaca). Słyszymy wielokrotnie, że ktoś przyjechał z Brukseli, ktoś się do Brukseli wybiera (wszystko wzięte z Schillera). A podczas wizyty Rodryga u Elżbiety dowiemy się, że ostatnio widzieli się w Luwrze (też zgodne z tekstem). Ba, już w pierwszej scenie pada fraza „zjednoczona Europa”, której, notabene, nie mogłem znaleźć ani w niemieckim oryginale, ani w polskim przekładzie. Jak się później dowiedziałem w dziale dramaturgicznym Volkstheater, to cytat pochodzący z innej, wcześniejszej wersji dramatu (inscenizacja opiera się głównie, ale nie wyłącznie, na ostatniej wersji tekstu). Co ciekawe, w granej w tym samym czasie inscenizacji Martina Kušaja w Monachium (trwającej godzinę dłużej niż spektakl Wysockiej) nie pada ani jeden z wymienionych wyżej europejskich odnośników.

Reżyserka przenosi wprawdzie czas akcji z XVI wieku w świat współczesny, jednak wyraźnie sygnalizuje, że jej inscenizacja nie jest opowieścią o wydarzeniach, jakie zostawiliśmy za drzwiami (postaci ubrane są we współczesne kostiumy, ale używają maszyny do pisania, starego modelu telefonu stacjonarnego i płyt analogowych, odtwarzanych na gramofonie z korbką). Głównym elementem scenografii (autorstwa Barbary Hanickiej) jest potężna ściana, na której, niczym tytuły rozdziałów/komentarz, wyświetlane będą krótkie hasła-cytaty (niektóre z nich należą do tych bardziej znanych). Przy częstym użyciu obrotówki ściana ta daje możliwość umiejętnego dynamizowania akcji, również dzięki

niewidocznym na początku otworom, dającym się później wykorzystać jako okna i drzwi.

Początkowe sceny to w dużej mierze obraz rodziny zagrany psychologicznie. Karlos objawia się jako młodzieniec w gorącej wodzie kąpany. W takim rozdygotaniu widział go autor i takim pozostanie przez cały spektakl, choć prawdopodobnie odrobina ciszy i zwątpienia uczyniłyby tę rolę pełniejszą. Królowa Elżbieta (Evi Kehrstephan), elegancka blondynka z włosami związanymi z tyłu w kucyk, ma na sobie sukienkę, której nie powstydziliby się ani księżna Kate, ani Carla Bruni. Ograniczenia, jakie narzuciło jej małżeństwo z Filipem, nie są bagatelne: dama nosząca na piersi identyfikator odmawia jej, na przykład, widzenia z córeczką przed wyznaczoną porą. Elżbieta ani przez moment nie ukrywa, że przyszło jej żyć w absurdystanie. W każdym jej komentarzu pobrzmiwia, niewypowiedziane głośno, zdroworoządkowe: Czy wyście wszyscy poszaleli? To bardzo dzisiejsza, sympatyczna i wiarygodna postać, najlepiej dopracowana rola inscenizacji.

Jeśli ta tragedia ma się roztopić – pisał Schiller – to tylko za sprawą charakteru Filipa. Grający króla Günter Franzmeier już w swej pierwszej (perfekcyjnie rozegranej zespołowo) scenie demonstruje, że w jego imperium nie ma miejsca na najmniejsze odchylenie od przyjętych zwyczajów. Franzmeier dysponuje nie tylko mocnymi środkami, by pokazać współczesnego despotę, ale dobrze sobie radzi również w cichych momentach zwątpienia. To najlepsza rola, centrum tego przedstawienia, co zanotuje Renate Wagner (onlinemerker.com).

Dobry pod względem psychologicznym portret to również księżniczka Eboli (Isabella Knöll), ubrana w bluzkę z falbankami, jaką na ulicy oglądać można było ostatnio chyba w latach osiemdziesiątych. Zakochana w Karlosie, wysyła mu anonimowe zaproszenie na schadzkę. Kiedy infant się pojawi, Eboli, delektując się właśnie operą Verdiego, powie mu kokieteryjnie: „Czy wiesz, drogi książę, / Że twoje nagłe wtrągnięcie przerwało / Mą ulubioną arię?” (u Schillera mowa jest o grze na lutni i śpiewie). Dopóki się nie domyśli, że Karlos przyszedł tu tylko, bo myślał, że czeka na niego królowa, będzie w tej roli sympatyczna autoironia. Później pozostanie dobrze zagrane zgorzknienie.

Jednakże najważniejszą postacią dramatu, od której zależeć może nie tylko wolność Flandrii, ale i los inscenizacji, jest markiz Poza, ów Rodrygo, z którym Elżbieta widziała się w Luwrze. Kiedy przekazuje królowej listy przywiezione z Francji, widz nie zobaczy, co Elżbieta trzyma w ręku, ale jest tu pewna konspiracja, skoro pierwsza dama z zakłopotaniem rozgląda się, czy aby dworki czegoś nie zauważyły. Z jednej strony markiza bolą „łzy Niderlandów”, gdzie widział „ludzkie, spopielone szczątki” i dlatego kontynuuje „wychowanie” księcia, z drugiej strony Poza jest wyrachowanym politykiem, dla którego nawet najlepszy przyjaciel to tylko narzędzie. Markiz jest postacią dużo ciekawszą niż Karlos, dlatego wielu komentatorów dziwi się, że Schiller nie uczynił go bohaterem tytułowym. Tak pojemnej, tak niekonsekwentnej roli sprosta nie każdy aktor. Sebastianowi Kleinowi brak, niestety, wewnętrznego ognia (któryś z recenzentów opisał



go nawet jako męczennika). Jakkolwiek kłamie przyjacielowi w żywe oczy, to przez cały spektakl gra na tej samej nucie, tak że nawet ten moment kłamstwa nie pokazuje, że mamy tu do czynienia nie tylko z idealistą, ale i despotą wolności. Najważniejsza scena dramatu, rozmowa z królem o ideach republikańskich i obywatelskich, przechodzi bez większego echa. Ale kiedy markiz łapie infanta za koszulę i potrząsając nim, krzyczy przy dźwiękach Verdiowskich tręb: „Karlosie, myśl o Flandrii!”, przynajmniej w tym momencie czuć bieg historii, która czeka na swoich emisariuszy. I, co szczególnie ważne, reżyserka próbuje spotęgować to wrażenie: krzyk markiza płynnie przeprowadza nas do następnej sceny, gdzie

zobaczymy prawdziwe oblicze „kraju, w którym nigdy nie zachodzi słońce” (ten cytat też pojawi się jako projekcja, choć w innym miejscu): tortury i płonącego człowieka. Wysocka zmienia wówczas konwencję i, rezygnując z iluzji, sięga po ostre *V-Effekte*: Hrabia Lerma (Jan Thümer) z nagim torsem i marynarką w ręce podchodzi do krzesła, zawiesza marynarkę, siada, by tuż po tym wrzeszczeć jako torturowany. Po scenie krzątają się pracownicy techniczni, jeden z nich podpala umieszczoną na krześle obok Lermy kukłę. Paradoksem jest jednak, że tak przedstawione *auto da fé* ani przez moment nie budzi grozy. Zagadką pozostanie też, dlaczego dopiero co torturowany Lerma w następnej scenie (powrót do klasycznej iluzji) rozmawia z królem, jak gdyby nic mu się nie stało.

Dramat Schillera otwierają i zamykają reprezentanci Kościoła. W pierwszej scenie jest to spowiednik króla (Stefan Suske) próbujący wyciągnąć od Karlosa ważne informacje, w scenie końcowej przekonujemy się, że władza w państwie wcale nie leży w rękach Filipa. Wielki Inkwizytor (Florentin Groll), który, jak się okaże, kontrolował wszystkie działania markiza Pozy, poucza panującego władcę, że ludzie to tylko cyfry. Żadnemu z nich nie uda się, co prawda, pokazać, jak groźna jest ta władza, ale warto zaznaczyć, że inscenizatorka nie usunęła kwestii księżniczki Eboli o Kościele, który potrafi spożytkować ciała swoich młodych córek.

Słabym punktem przedstawienia jest również książę Alba, grany przez aktorkę Steffi Krautz, przy czym inscenizacja nie podsuwa żadnego uzasadnienia dla obsadzenia kobiety w roli Alby. Krautz gra go z uniesionym czołem, przez cały spektakl używając tego samego, podniosłego tonu. Taka sztuczność obniża jednak siłę oddziaływania również tych scen, kiedy Alba występuje w interakcji z innymi, psychologicznie dobrze zagranymi postaciami.

Inscenizacja Wysockiej próbuje oddać możliwie pełny obraz tego kompleksowego dramatu, ale niewykluczone, że trzy godziny to za mało na tak ambitne zadanie. Zwłaszcza kiedy nie wszystkim aktorom udaje się skonstruować przekonujące role. Po przerwie, w czwartym akcie, już u Schillera z trudem łączącym dotychczas równolegle prowadzone linie konfliktowe, dają się we znaki dłużyzny. W finale, kiedy król oddaje syna w ręce Świętej Inkwizycji, zamordowany Poza wstaje i przechodząc obok Filipa, spogląda mu w oczy.

Czy Flandria to Polska? Choć sama inscenizacja nie dostarcza ku temu żadnych bezpośrednich wskazówek, dwóch austriackich recenzentów doszukało się w niej aluzji do Solidarności i wydarzeń w Stoczni Gdańskiej. Z kolei po jednym z pierwszych przedstawień odbyła się dyskusja z udziałem aktorów i dramaturżki Heike Müller-Merten. Tych, którzy w roboczy dzień w środku tygodnia, choć było już po dziesiątej wieczorem, uznali, że warto zostać w teatrze, zebrała się wcale niemała grupka. Müller-Merten otworzyła rozmowę pytaniem: w jakim stopniu tekst Schillera jest (jeszcze) polityczny? Wyjaśniła, że twórcy przedstawienia też się nad tym zastanawiali i że chętnie usłyszałyby opinie widzów. Znamienne, że najpierw zapadła cisza, a późniejsze głosy nie wyszły poza zdawkowe potwierdzenia. Jakiś starszy





pan powiedział, że Schiller zawsze jest genialny, już chociażby poprzez język. Później dowiedzieliśmy się, między innymi, że Wysocka przywiozła pierwotnie zupełnie inne szkice scenograficzne, ale – jak podkreśliła dramaturżka – Volkstheater jest „biednym” teatrem o niskim budżecie, więc reżyserka zaproponowała oszczędniejsze rozwiązania. I naraz aktor Sebastian Klein (Poza) powrócił do sedna. Zdecydowanie uznał, że jeśli ten dramat jest polityczny, to poprzez światopogląd markiza Pozy. Ale i ta opinia nie wywołała komentarzy.

\*\*\*

W programie zgromadzono wiele tekstów omawiających zagrożenia dla demokracji. Są tu też krótkie notki dotyczące świata, w którym od dawna nie używa się już maszyny do pisania i telefonów stacjonarnych. Ostatni z tekstów, pod tytułem *Kocham wolność ponad wszystko*, to niemiecki przekład ulotki, jaką Piotr Szczęśny rozdał przed samospaleniem 19 października 2017 roku. Niewykluczone, że po jego lekturze widz zobaczy w opisanym scenie *auto da fé* Szczęsnego. Ale czy dramaturdzy nie przeceniają znaczenia programów, które nigdy nie trafią do wszystkich widzów? Najlepszym przykładem jest tu moja austriacka znajoma, którą zaprosiłem na spektakl Wysockiej. Jakkolwiek często bywa w teatrach od Hamburga po Zurych i od Berlina po Wiedeń, dawno przestała, i to nie z powodów finansowych, kupować programy. Gdyby tym razem nie dostała w prezencie programu ode mnie, możliwe, że nigdy by się nie dowiedziała o tragicznej śmierci Szczęsnego. ■

Z ANNAŃ BADORĄ  
rozmawia DOROTA KRZYWICKA-KAINDEL

## RZECZYWISTOŚĆ WDZIERA SIĘ NA SCENĘ

**D**on Karlos, sztuka o próbie buntu wobec nacisku władzy i Kościoła w reżyserii Polki, Barbary Wysockiej. Wyreżyserowany przez Węgry, Viktora Bodó *Biedermann i podpalacze*, sztuka, która w krajach rządzonych przez populistyczne rządy nabiera pikantnej aktualności. Twoja inscenizacja *Kupca weneckiego*, w której publiczność może przegłosować obsadę tytułowej postaci – ja akurat widziałam obsadę, w której Shylock był kobietą, dzięki czemu spektakl zyskuje dodatkowe sensy, dając pretekst do rozważań na temat pozycji kobiety w dzisiejszej rzeczywistości. *Verteidigung der Demokratie* (Obrona demokracji), niezwykle *show* polityczne, przybliżające nie tylko postać twórcy austriackiej konstytucji prawnika i filozofa Hansa Kelsena, ale też obficie tę konstytucję cytujące. To tylko kilka najnowszych premier w teatrze, który prowadzisz. Bardzo polityczny teatr proponujesz wiedeńczykom.

Trzeba zdefiniować to, co jest polityką w teatrze. Nie interesuje mnie tzw. *Tagespolitik*, czyli doraźnie reagowanie na aktualne wydarzenia polityczne. Jestem reżyserką, a nie publicystką czy politykiem, więc chcę się posługiwać środkami teatralnymi. Ale żyjemy w czasach, w których rzeczywistość wdziera się na scenę.

**Wierzysz, że ludzie chodzą do teatru, żeby szukać wsparcia, żeby szukać tu impulsów do rozmowy albo potwierdzenia własnych obaw, poglądów?**

Potwierdzanie własnych poglądów i umacnianie obiegowych stereotypów uprawiają na ogół teatry bulwarowe, których głównym, a często jedynym celem jest rozrywka. My proponujemy widzom inne perspektywy spojrzenia na świat, niż ich własna, prowokujemy otwarcie się na kontrowersyjną dyskusję.

Obok inscenizacji tradycyjnych sztuk mamy tu format teatru dokumentalnego z udziałem „ekspertów codzienności”, czyli aktorów-amatorów współtworzących scenariusz spektaklu. Praktykuję to już od wielu lat, niezależnie od bieżącej sytuacji politycznej. Na przykład tutaj, w Volkstheater, udzieliliśmy głosu dzieciom z biednych, społecznie upośledzonych rodzin, mającym korzenie w innych kulturach, często migrantom. Reżyserka tego projektu zbierała materiał chodząc od mieszkania do mieszkania (adresy wskazał jej szef Volkshilfe, organizacji społecznej, z którą współpracowaliśmy) i rozmawiała z dziećmi w wieku od ośmiu do czternastu lat. Zbierała ich opinie na temat wiedeńskiego społeczeństwa, słuchała o ich problemach, o ich

propozycjach zmian, o ich utopijnych planach na przyszłość. Dzieci mówiły o tym, w jakich modelach społecznych chciałyby żyć, jakie zawody chciałyby uprawiać, jaki jest ich stosunek do szkoły, do rodziców i tak dalej. Ten spektakl wywołał prawdziwą sensację, był rzeczywiście niebywale udany, na bardzo wysokim poziomie artystycznym. Telewizja zrobiła z tego film, a ministerstwo zorganizowało pokazy dla nauczycieli z całej Austrii. Produkcji tego typu mamy więcej. Ten format nazywamy Stadtprojekt, czyli projekt współtworzony z mieszkańcami Wiednia. Wychodzimy zawsze od popularnych tematów, które, jak się tutaj mówi, „wiszą w powietrzu”; na przykład wzajemny stosunek starszych i młodych pokoleń w społeczeństwie, dzisiejsza pozycja rodziny, i tak dalej.

**Te przykłady, które podajesz, to rzeczywiście nie są projekty *stricte* polityczne.**

W tych bardziej tradycyjnych inscenizacjach polityczność można definiować przez ich relewantność. Ale, oczywiście, w teatrze chodzi jeszcze zawsze o to, jakimi środkami jest ta relewantność realizowana. Krystian Lupa, na przykład, reżyserował w Grazu *Wycinkę*. Bernhard jest tu uważany za autora politycznego, ale Lupa nadał tej inscenizacji jeszcze dodatkowy walor: niesłuchanie poetycki, który, przez wspaniałe rozwiązania sceniczne, pozwolił rzucić spojrzenie na problemy Bernharda jakby z lotu ptaka. Wynikiem było niebywale mocne przeżycie teatralne dla widza. Dopiero przez to przeżycie można było dojść do treści politycznych. Lupa pokazał, co się dzieje, gdy wielki teatralny artysta wystawia tekst społeczno-krytyczny.

**Jednak w repertuarze Volkstheater są też spektakle, które wprost odnoszą się do sytuacji politycznej w Austrii, na przykład wspomniany na początku *Don Karlos* czy bardzo ciekawy i odważny projekt – *Verteidigung der Demokratie*.**

*Verteidigung*... – zgoda. Autorka, Christina Eder, zrobiła ten spektakl, *show* polityczne przeplatane graną na żywo muzyką zespołu Evy Jantschitsch, żeby uprzytomnić ludziom, czym jest konstytucja, o co w niej chodzi. Nie wiem, czy przypominasz sobie wystąpienie pisarza Michaela Köhlmeiera w parlamencie, które uznane zostało za skandal i beczelną prowokację. Ale Köhlmeier cytował przecież tylko fragmenty przepisów austriackiego prawodawstwa i konstytucji. Jego prowokacja polegała na tym, że zwracał się wprost do polityków, którzy te wszystkie statuty stawiają pod znakiem zapytania.

**No a *Fasching* Gerharda Fritscha w twojej reżyserii – historia dezertera, chłopca, który przeczekiwał wojnę przebrany za dziewczynę...**

Właśnie, mój *Fasching*... To sceniczna wersja powieści, która tematyzuje neofaszystowskie tendencje w Austrii. Fritsch opublikował tę powieść pół wieku temu, ale ona jest, niestety, aktualna do tej pory. Nie tylko w małych miasteczkach. Nie

zmienił się sposób, w jaki ludzie tam się bronią przed obcymi wpływami, w co wierzą. To jest bardzo współczesne.

**Jeszcze dosadniejszy i bardziej aktualny jest *Biedermann i podpalacze*. W programie do spektaklu został zamieszczony krótki tekst wicekanclerza Heinza-Christiana Strachego o sporcie i krytyczny, gorzki felieton kuzynki ministra spraw wewnętrznych Herberta Kickla. Obaj politycy są członkami FPÖ, Austriackiej Partii Wolnościowej...**

Ale zwróć uwagę na to, że ten spektakl utrzymany jest w formie ślapstickowej komedii, że ludzie śmieją się, biją brawo w trakcie...

**To świetny zabieg, takie „uśpienie” czujności widza. Podpalacze są dowcipni, błyskotliwi, zaczyna nam być z nimi miło, bawimy się doskonale, aż w końcu śmiech zamiera nam na ustach... Można by powtórzyć słowa Gogola „Z czego się śmiejecie? Z siebie się śmiejecie”.**

Jak wiadomo, humor przy poruszaniu tematów politycznych odgrywa często kluczową rolę. Najwyraźniej można tego doświadczyć w spektaklach izraelskiej gwiazdy reżyserskiej Yael Ronen, która najczarniejsze, najbardziej drażliwe tematy przedstawia z dużą dozą humoru, przełamując w ten sposób granice tabu.

Także Czech Dušan Pařízek odświeżył poprzez humor austriacki dramat narodowy, czyli *Szczęście i upadek króla Ottokara* Grillparzera. Poemat z tego dramatu, mówiący o wspaniałości Austrii, który każde dziecko austriackie musi znać na pamięć, zabrzmiał tu jako ironiczna pieśń.

Zresztą w ogóle wystawianie klasyki ma sens tylko wtedy, jeśli znajdujemy w tekście pytania dotyczące dzisiejszej rzeczywistości. Sprawdzamy, co dziś może być bodźcem do dalszego myślenia, krytycznego spojrzenia. Inaczej granie klasyków nie miałyby sensu.

**Jakie otrzymujecie sygnały od publiczności? O czym mówią widzowie na dyskusjach pospektaklowych?**

One są naprawdę wspaniałe! Dbamy o to, żeby te dyskusje moderowane były przez popularne osobistości, jak na przykład politolożka i dziennikarka telewizyjna Corinna Milborn albo światowej sławy autor Ilija Trojanow. Wczoraj mieliśmy rozmowę po *Gutmenschen* (Poprawni) Yael Ronen. Bardzo kontrowersyjnie odbierany, prawdziwie polityczny spektakl. Dyskusja rozpalila się do białości; widzów trzeba było dosłownie wyganiać z teatru, bo zanosilo się na to, że będą dyskutowali całą noc.

**Czy decydując się przed laty na studia aktorskie, widziałś funkcję teatru w społeczeństwie podobnie jak dziś? Dlaczego wybrałaś ten kierunek?**

W latach szkolnych teatr w ogóle nie był dla mnie opcją. Chciałam pisać. Poza tym bardzo interesowałam się genetyką i myślałam o tym, by pracować kiedyś naukowo. Odnosiłam też spore sukcesy jako sportsmenka. W biegach na dwieście

metrów chciano mnie trenować na następczynię Ireny Kirszenstein.

Pomysł ze szkołą teatralną pojawił się, bo wygrałam konkurs recytatorski, w którym wzięłam udział, żeby... zdobyć pieniądze na opony do skutera mojego ukochanego, niewiele ode mnie starszego wujka. Do konkursu przygotowywała mnie przyjaciółka rodziny, aktorka teatru częstochowskiego. Wygrałam. I doświadczyłam na własnej skórze tego, jak można sprawić, że ktoś zaczyna płakać na widowni,



poczułam, co znaczy jedność między widownią i sceną. Wtedy postanowiłam, że będę studiować reżyserię.

### **Czyli szłaś na studia aktorskie, planując od razu dalszy krok?**

Tak. I nawet po temacie pracy magisterskiej widać, że już wtedy szczególnie interesowało mnie to, co dziś: kontakt między sceną i publicznością. Wypróbowywałam różne sposoby docierania do publiczności. W czasie krakowskich studiów wzięłam udział w warsztatach w Amsterdamie, w ramach których badaliśmy różne warianty kontaktu z publicznością na amsterdamskich ulicach: to było coś w rodzaju laboratorium socjo-teatralnego. Wracalam potem do tych doświadczeń jako reżyser.

**Reżyserię studiowałaś w Max-Reinhardt-Seminar. To były lata siedemdziesiąte, przyjechałaś do Austrii z minimalną znajomością języka i praktycznie bez pieniędzy. Wiem, że zarabiałaś na utrzymanie jako kelnerka i pracowałaś przy taśmowej produkcji w fabryce słodczy, a wieczorami uczyłaś się niemieckiego. W peerelowskich czasach ten, kto pozostawał na Zachodzie dłużej niż na pobyt turystyczny, stawał się uciekinierem...**

Ale to były trudności, z którymi się liczyłam wyjeżdżając. Wiedziałam, że nie jadę na łatwy chleb. Tymczasem na miejscu przeżyłam inne zaskoczenie: miałam kłopot ze złożeniem papierów na reżyserię, bo byłam kobietą! Dosłownie usłyszałam: „jak pani to sobie jako kobieta wyobraża, to przecież niemożliwe?” W Polsce reżyserowały wtedy Zamkow, Skuszanka, Cywińska, Meissner, a w Wiedniu dowiedziałam się, że kobiety nie nadają się do tego zawodu. Tego się zupełnie nie spodziewałam.

**Tymczasem ukończyłaś te studia jako pierwsza kobieta w historii Max-Reinhardt-Seminar, i to w dodatku z odznaczeniem!**

Wiele lat później, już jako dyrektor teatru w Düsseldorfie, przeżyłam coś podobnego, realizując duży antyczny projekt z Walerijem Fokinem, Tadashim Suzukim i Theodorosem Terzopoulousem. Usłyszałam wtedy, że nie powinnam się do tego zabierać, bo kobiety nie potrafią reżyserować antycznej tragedii.

**Czy teatr, który kreujesz dziś jako reżyser i jako menedżer, ma punkty zbieżne z twoim młodzieńczym wyobrażeniem o tym, jaki teatr chciałaś robić?**

Od początku chciałam rozmawiać z publicznością o świecie, który nas otacza. Brać pod lupę, kondensować rzeczywistość, tak żeby widzowie rozpoznawali siebie w tym, co widzą, swoje problemy. Chciałam dostarczać impulsów do myślenia, bodźców asocjacyjnych. Chciałam pomóc widzowi znaleźć ten moment, który starożytni Grecy nazywali *katharsis*, a Heiner Müller opisał jako „nagle poczucie swojego – ludzkiego – potencjału”. Mój teatr mogłabym nazwać teatrem poetyckiego realizmu.



### Czyli to się nie zmieniło przez te wszystkie lata?

Moje nastawienie się nie zmieniło. Ale zmieniła się, i to radykalnie, rzeczywistość i uwarunkowania. W Düsseldorfie, gdzie byłem dyrektorem naczelnym przez dziesięć lat (1996-2006), na posiedzeniach rady nadzorczej, której członkami byli przedstawiciele wszystkich partii, z burmistrzem miasta i ministrem kultury na czele, żądano ode mnie, bym nie kierowała się smakiem publiczności, tylko – zabezpieczona subwencjami – rozwijała odwagę do eksperymentów, do odważnych prób z nowymi formami.

Tutaj, w Wiedniu, brzmi to dzisiaj jak dowcip. Nikt nie wie, że coś takiego było kiedyś możliwe. Dziś wszystko jest postrzegane pod kątem sukcesu finansowego. To prowadzi do komercji. Dziś ludzie odzwyczaili się od kontrowersyjności. Panuje faktycznie „populizm liczb”. A przecież kiedyś co innego było w cenie. Chcieliśmy poznawać poglądy inne niż własne. Wyrosłam w poczuciu, że kontrowersyjność to coś wartościowego. A tymczasem teraz wszystko, co jest kontrowersyjne, co jest „pod włos”, stawia się pod znakiem zapytania. Ja dostaję mnóstwo listów, w których czytam: „wytlumaczcie pani Badorze, że teatr nie ma nic wspólnego z polityką. To ma być rozrywka”. Albo: „Nie chcemy uchodźców i nie chcemy ich w teatrze oglądać. Chcemy się odprężyć, zabawić, dość mamy problemów na co dzień”. To są autentyczne, dość typowe wypowiedzi.

**Ze zdumieniem czytam wypowiedzi dziennikarzy wiedeńskich, krytykujących twoje decyzje programowe albo projekty powstałe w prowadzonym przez ciebie teatrze. Rzeczywiście, odnoszę wrażenie, że większość oczekuje od Volkstheater ciepłej zupki dla drobnomieszczan.**

Volkstheater to było wyzwanie. Kiedy w 2015 roku miano wano mnie tu dyrektorem, to panowała opinia, że przeobrażenie tej sceny na miejsce konfrontacji poglądów i gorących dyskusji to *mission impossible*. Jednocześnie powtarzano mi, że jeśli cokolwiek jest możliwe, to właśnie ja tego dokonam. Poprzednio, w Moguncji, Düsseldorfie i Grazu teatry, które obejmowałam, stawały się centrum życia kulturalnego w mieście. Doskonale zdawałam sobie sprawę z czekających mnie w Wiedniu trudności. Uważałam jednak, że mam nie-spożyte siły. Ale Wiedeń jest faktycznie inny, jak się tutaj mawia...

**O którym z prowadzonych przez ciebie teatrów myślisz z największą satysfakcją?**

Trudno powiedzieć... Lata w Moguncji, 1991-1996, były zupełnie niesamowite. Widnieliśmy na stronach tytułowych „Theater heute”, robiono o nas filmy, pisano ze zdumieniem i podziwem, że „w cieniu wielkich metropolii”, bo Moguncja ma ledwie dwieście tysięcy mieszkańców, udało nam się „uchwycić tętno dnia dzisiejszego”. Pisano o nas, jako o „zdobycach szczytów” i że zmieniliśmy oblicze Moguncji („Gipfelstürmer – Theaterwunder in Mainz” „Mainz bleibt nicht Mainz”). Ten czas w Moguncji dał mi wiele dobrej energii na kolejne zadania.

**No właśnie. Bo potem przyszły lata 1996-2006, Düsseldorf, jedna z największych i najważniejszych scen niemieckich! Zrobiłaś tam *Lulu Wedekinda* i *Antygonę*, dwa razy Szekspira: *Burzę* i *Wieczór Trzech Króli*, współkreowałaś, wspomniany już, antyczny projekt *Mania Thebaia*, o którym było głośno...**

A wiesz, co uważam za szczególne osiągnięcie z tego czasu? To, że udało mi się namówić do współpracy Jürgena Goscha, który wtedy był w potwornym kryzysie i który w naszym teatrze w Düsseldorfie odżył, przeżył drugą, cudowną fazę twórczą. Po prostu rozkwitł na nowo. Najpierw zrobił u nas *Letników* Gorkiego, a ukoronowaniem był *Makbet*, którym wywołał najpierw skandal, a potem falę zachwytu krytyków i publiczności. Ta jego, rzeczywiście krwawa i bardzo brutalna, inscenizacja Szekspira otrzymała „Fausta”, nagrodę teatralną za najlepszą reżyserię.

**Kolejnych dziesięć lat w Grazu to czas chyba najbardziej obfitujący w nagrody: zostałaś między innymi Austriacką Roku, Styryjką Roku, honorową obywatelką Grazu i Wybitną Polką w Austrii. Wyróżniono cię nagrodą Josefa Krainera, a za zasługi dla kultury Styrii otrzymałaś od premiera landu Wielką Odznakę Styryjską. Twoja inscenizacja *Duchy w Princeton* Daniela Kehlmana otrzymała „Nestroya”, czyli najważniejszą austriacką nagrodę teatralną.**

W Grazu udało mi się rzeczywiście coś niezwykłego. Chciałam uczynić z teatru centrum miasta. Co ja mówię: „miasta”! Byliśmy centrum dla całej Styrii. Kiedy przyszedłam, powiedziałam: tu jest centrum Europy. I rzeczywiście. Udało mi się uzyskać zaangażowanie międzynarodowych reżyserów. Staliśmy się prawdziwym tygłem kulturalnym w mieście. A jednocześnie przemierzaliśmy Europę wzdłuż i wszerz, uczestnicząc w wielu festiwalach międzynarodowych. Nasz teatr był zauważany i chwalony także za granicą. Viktor Bodó otrzymał Złotą Maskę w Moskwie za najlepszą europejską inscenizację roku.

Moim osobistym wielkim sukcesem było to, że udało mi się tak wielu młodych ludzi wprowadzić na deski teatralne, zarówno aktorów jak i debiutujących na prowadzonych przeze mnie scenach młodych reżyserów.

### Czy masz poczucie niedosytu?

Tak, to nieodłączne w pracy teatralnej. Każda nowa premiera, każdy nowy projekt, niezależnie od tego, jak udany, wskazuje na to co, czego (jeszcze?) nie zdołało się zrobić. Najlepsza premiera jest zaledwie częścią tego, co chciałoby się wnieść na scenę. Nieustanna pogoń za tym jeszcze nie zrealizowanym – jest największym szczęściem i nieszczęściem człowieka teatru. ■

JOANNA BRAUN

## TEATR FORMY, CZYLI LUDZIE, LALKI I ICH PRZESTRZENIE



Joanna Braun – scenografka.

5. Międzynarodowy Festiwal Teatru Formy Materia Prima  
w Krakowie, 15-23 lutego 2019

**T**rochę to brzmi zbyt skromnie, jak na dziewięć dni brawurowej, cyrkowej feerii, więc jeszcze raz: teatr formy, czyli teatr, który mówi, śpiewa, tańczy, żongluje, wędkuje, kocha, pragnie, fruwa, pełza, płacze, błaznuje... istnieją jeszcze jakieś niezaanektowane czasowniki? Nie widzę, a jeżeli... to w następnej edycji. Obecna, piąta, coraz niecierpliwiej wyczekiwana, goręcej pożądana, a więc i szerzej znana – stała się zdarzeniem już nie tyle krakowskim, ile ogólnopolskim.

Dwanaście zespołów, kilka tematów przedstawianych w bardzo różnych formach, od czystej formy lalkowej: *Cyrk*

*na sznurkach* Viktora Antonowa z Rosji, grecko-niemieckich *Domów klaunów* Merlin Puppet Theatre, przez formę baletową: francuskie (niezbyt kreatywne, choć o niepodważalnym warsztacie) *Spotkanie z tobą było moim przeznaczeniem* czy spektakl angielskiej National Dance Company Wales *Folk i Atalay*, po najczęściej występującą formę będącą zderzeniem kilku kanonicznych form w bardzo niekanoniczną, ekscytującą wybuchową kreację osobistą.

Jeżeli chodzi o tematy, jest ich kilka, lecz to forma tu ważna i od niej zależy, jak wybrzmi, jak będzie dialogować z publicznością dany temat. Zaczniemy od: on i ona w opresyjnej przestrzeni.

Otwierający festiwal duński *Circus Funestus* Sofie Krog Teater dopowiada nam temat przez dodatkowe użycie form cyrkowych, zawsze w zderzeniu z inną, w tym przypadku bazową – lalkową. Ale do rzeczy. Niezbyt dawno temu było

tak: pan Pchła postanowił podczas spektaklu publicznie wyznać miłość pani Słownicy, co dokumentują spersonalizowani: mikrofon i kamera, ich dialogi nie tylko dokumentują, ale komentują działania, więc dotychczasowy miłośnik pani Słownicy pan Bat już nie ma złudzeń i nie pozostaje mu nic innego, jak oszaleć z zazdrości. No i tu się zaczyna: walka o przetrwanie miłości, a także spektaklu, który do tej pory toczył się planowo ku uciechu publiczności, a teraz dzieje się coś, co zapowiada katastrofę: okno sceny samoczynnie się zamyka, cały teatr się chwieje, w linii prosceniowej pojawiają się ostrza, jakby oddolna, nieprzekraczalna kurtyna noży, a najbardziej zagrożona w tym tajfunie rozpadu jest, oczywiście, świeżo wyznana miłość – przyczyna szaleństwa pana Bata, który do tej pory niepodzielnie tu rządził; a że podtytuł przedstawienia brzmi: „apokaliptyczna komedia miłosna” i nie zapowiada happy endu – bezpieczniej zamknąć budę i uciekać.

Fińskie *Odejskie* grupy WHS – spektakl autorski Kalo Nio też o tym samym, tyle że mamy do czynienia z ludźmi i przedmiotami (najczęściej ich ubraniami, które, np. podczas prasowania, zmieniają formę; puchną, rosną, zyskują nieokreśloną osobowość, a także z zagradzającymi drogę ruchomymi kulami, opadającymi, utrudniającymi ucieczkę kurtynami) i ich wzajemnymi relacjami, ukrytymi animacjami, nieukrywanych emocjami, w tym: lękami, pragnieniami na pograniczu autentycznego działania się i panicznych wyobrażeń, co jeszcze może się wydarzyć. Działania pantomimiczno-cyrkowe burzą pewność, że to, co widzimy, dzieje się naprawdę, a już na pewno burzą wiarę, że ta opresyjność tak wobec postaci, jak – w efekcie – widza kiedykolwiek się skończy.

Bo też nie kończy się, także wtedy, kiedy dotyczy nie tylko jego i jej, ale większej grupy; np. czwórki mężczyzn w angielskim spektaklu grupy Gecko Amita Lahava *Instytut*. Scenografia tego Instytutu – pionowy i poziomy wieloformatowych szuflad i regałów – zaskakuje i zatrważa pomysłowością w sztuce dręczenia dwójki, potem czwórki pracowników, a jeszcze niespodziewane światła przecinające drogę, oślepiające, odwracające kierunki. Nagle w poziomach szuflad pion windy, zjechała na dół, ale, żeby wrócić na górę, to aż strach do niej wejść, tym bardziej że chłocze światłem próbujących. W tylnym planie małych, domowych wręcz szufladek pojawia się poziom – relaksacyjny? – gdzie tam! Służy tylko do tego, żeby – wielokrotnie! – z niego spadać: salto do tyłu. Wpisanie paniki w codzienny rozkład zajęć wydaje się podstawowym ćwiczeniem w poruszaniu się po tym kafkowskim świecie, który staje się na naszych oczach szufladową kolonią karną – bezkresem udręczenia.

Kolejne próby współistnienia w opresyjnej, wręcz wrogiej przestrzeni to lalkowa, bardzo kolorowa miniwersja czarnego teatru, czyli grecko-niemiecki Merlin Puppet Theatre *Domy Klaunów* o podtytule *Lalkowa teoria znikomości ludzkiej*, a więc wesołe historie, a bardzo przez to smutne. Jedno maleńkie pomieszczenie, tylko jego kolor wciąż inny, a każdą inaczej podkolorowaną historię zamyka nieprzenikalna czerń. To podkolorowanie dotyczy praktycznie ramy wnętrza, które

już zaczyna być pożerane przez czerń horyzontu. Ta rama tworzy iluzję okna w ciemnej przestrzeni architektury sceny.

Pięć mieszkań, pięć kolorowych okien, które otwierają się na pięć znikomych, stopniowo znikających, opresyjnych historii: a to kobieta o mało nie wyprasowała własnego dziecka, nie pomogło natychmiastowe dostawienie go do piersi – zostało to zauważone i ukarane: sznur od żelazka okręcił ją i powiesił, i jakby tego było mało, spięcie w gniazdku żarówki, do której została podwieszona, dodało spektakularne porażenie prądem. A to nieruchoma postać mężczyzny zażywającego spokoju na balkonie, a za firanką cienie kłócącej się z dziećmi żony, dzieci coraz głośniejsze kłócących się między sobą, a gdy wydaje się, że głośniejsze już nie da, chwytają za gitary elektryczne i dają czaadu. Tego już było za wiele mężczyźnie nieruchomo zażywającemu spokoju: spłonął żywym ogniem. Tego rodzaju historii w domu klaunów obejrzelśmy kilka. Zawsze może być gorzej.

Kolejna grupa, tym razem aż trzynaście osób plus statyści: Toneelhuis FC Bergman z Belgii wspólnie, choć każdy na swój sposób, oczekują najgorszego, czyli potopu. Tytuł spektaklu, *300el x 50el x 30el*, to wymiary arki Noego. Wchodząc na widownię teatru, widzimy tylko ścianę świerków, a przed nią polanę i sześć skromnych drewnianych domostw okolonnych szynami dla ekipy z kamerą, która krąży, filmuje i umożliwia nam podglądanie wewnątrz na ekranie. Na proscenium wędkarz (bez wędki) od wejścia publiczności nieruchomy, skupiony, wpatrzony w oczko wodne.

Pierwszy podgląd na ekranie to starszy człowiek (Noe?) leżący pod kropłówką, zrywa plastry umożliwiające monitorowanie jego fizjologii i wychodzi, w klatce zostaje gołąb (bez pary). A więc współczesna wersja Starego Testamentu – z daleka słyszalne echa spirituals. Pora na zmianę ze Starego na Nowy Testament, praktycznie ze spirituals na gospel, i tu jak nie zagrzmi muzyka Vivaldiego prowadzona przez Fabia Biondiego! Następuje przeskalowanie wspólnoty z jej codziennych lęków i pragnień na poziom ich realizacji. Co znaczy, że wózek operatorski ujawnia nam coraz więcej grzesznych, domowych sekretów. Żeby mu to ułatwić, świerki okalające teren zostają podwieszone – wyglądają jak martwe śledzie. Na to wędkarz wchodzi do wody i długo w niej szukając, wyławia gołymi rękami martwego baranka (Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata?), który też zostaje podwieszony. Na to gołąb zostaje wyciągnięty z klatki i profesjonalnie zabity przez dziewczynkę, która po zaśnięciu nauczycielki muzyki w trakcie lekcji wyrusza w drogę szukać rozrywki.

Inni osadnicy – inne rozrywki: seks, prochy, rock'n roll? Nie – gospel, a po drodze: presja, opresja, zniewolenie. Aż zjednoczeni wszyscy na polanie, nad którą już gromadzą się ciemne chmury, a z nich zaczyna coś kapać, spadać, wchodzi coraz dobitniej we wspólny rytm. Czuje się dyktat odgórnej przemocy; ten gospel nie dopuszcza wahań, potężna pieśń masowa wspólnego lęku przed prawdą utopionego baranka, zabitego gołębia. Tym potężniejsza, dobitniejsza, że niespodziewanie do grupy kilkunastu aktorów, mieszkańców osady, dołącza



kilkudziesięciu statystów. Coraz potężniej, coraz głośniej i coraz groźniej... a może by tak: wiara, nadzieja i miłość? Gdzie tam – ani im to w głowie.

I tu coś przekraczamy, chodzi o religię, o wolność, prawdę w *Katedrze*: to jest przestrzeń potrzebna hiszpańskiej tancerce flamenco Patricii Guerrero do poszukiwań i deklaracji, potwierdzeń, czym jest dla niej to, co tu znajduje lub czego nie znajduje, i jak widzi swoją dalszą drogę poprzez muzykę i własne ciało. Towarzyszy jej perkusista, potem pieśniarz flamenco, oraz pojawiające się co jakiś czas trzy tancerki. Światła w równych odstępach ustawione przy kulisach tworzą wiarygodną katedrę, także pojawiająca się dwójka purpuratów w płomiennych sutannach, na bosaka śpiewających kontratenorem. I tu trudno sobie wyobrazić kogokolwiek bardziej odległego od solistki szukającej dialogu z własnym ciałem i jego przeczuciami. W rezultacie, gdy tańczy sama – tylko głos i gest w pustej przestrzeni katedry, wspierana, potwierdzana samowystarczalną perkusją własnych obcasów... tak, dopiero wtedy jest dla nas i dla siebie samej w pełni wiarygodna.

I dosyć już tych opresyjnych przestrzeni! Katedra z całym jej wzniosłym (niestety, także wyniosłym) autorytetem zapowiada zmianę tematu; w kolejnych spektaklach przyjrzymy się celebrytom (czyli tym, którzy nie dali się zastraszyć) innych epok: Busterowi Keatonowi, Mozartowi, Czechowowi – i temu, jaką klarowność ich nieśmiertelny przekaz zyskuje poprzez odniesienie go do teatru formy.

Wyobraźmy sobie nieistniejącą w teatrze scenę, jakby wizytówkę Bustera Keatona w filmie: zwisa pokerową twarzą w dół nad przepaścią Manhattanu, a to, co widać z parapetu ostatniego piętra Empire State Building, wydaje się i tak nieprawdopodobne... wyszeptał rzeczowo, że to niemożliwe, żeby kiedykolwiek zagarnął go teatr. Tym bardziej że slapstickowe (i nie tylko) możliwości operatorsko-montażowe kina nawet na tym pionierskim etapie mają przewagę nad teatrem, w którym 1:1 wydaje się niepodważalną zasadą naczelną. Oczywiście, i tu się czaruje, i to jak! Jesteśmy wciąż w teatrze formy, a konkretnie: śledzimy z uwagą formalne poczynania holenderskiego spektaklu Jakopa Ahlboma *Lebensraum*, w którym nic nie jest takie, jakie się wydaje; nawet Busterów Keatonów jest dwóch, a tapeta oblepiająca ściany w pewnym miejscu okazuje się dwójką perfekcyjnie ucharakteryzowanych (na tapetę) muzyków. To jeżeli chodzi o ludzi, a przestrzeń, w której się uwijają z precyzją i szybkością turbotorpedy (śledzenie narracji z uwagą – niezbędne!), już od pierwszych scen ma swoje zawijasy: łóżko okazuje się pianinem, regał lodówką itd., nie mówiąc o temacie naczelnym spektaklu, a jest nim „zrobmy sobie Coppelię, niech nam sprząta, gotuje, zmiata i w ogóle ułatwia życie”.

I robia.

Czym (kim?) staje się i co wyczynia razem z nimi owa lalka-nielalka – nie do opisania! Slapstickowa brawura i jej przestrzenno-pantomimiczne ekscesy zamieniają mieszczańsko zagospodarowany pokój w labirynt nieprzewidywalnych paradoksów. Słowo nie pada, a dzieje się jak w pięciu filmach naraz.

I kolejny mistrzowski spektakl-koncert-seans-obrząd, który również odbywa się bez słów: belgijsko, francusko, niemieckie – wszechświatowe *Requiem pour L.* w reżyserii Alaina Platela i w muzycznym opracowaniu przedśmiertnego, fragmentarycznego zapisu *Requiem* Mozarta przez Fabrizia Cassola. Czternaścioro muzyków z Konga, RPA, Brazylii, Belgii, Portugalii, z ich rodzimymi instrumentami, w kilkuletnich – improwizowanych najczęściej – poszukiwaniach szukało na swój sposób tego, co Mozart – wyrażenia niewyraźnego.

Przestrzeń, w której spotykają się ze słuchaczami, widzami, uczestnikami, to przede wszystkim ekran z domową, amatorską rejestracją procesu umierania L. w otoczeniu rodziny i przyjaciół. Ich czułe gesty przesłaniają czasem ekran, częściej pojawiają się i znikają gdzieś z boku. Twarz umierającej to zapada się, to reaguje na dotyk, słowo, pieszczotę, także – chcemy wierzyć – muzykę. Częściej zbiera siły do kolejnego kontaktu, ostatnie rozbłyski energii tłą się i gasną, aż niespodziewanie – mimo wszelkich starań – gaśnie ekran.

To wszystko dzieje się w przestrzeni dopowiadającej naszą wiedzę, bardziej jej poszukiwania. Inspiracja berlińskim Muzeum Holokaustu projektu Daniela Lebeskinda, jako wzorzec zbliżania się żywych do martwych; próby ich (wzajemnego?) zrozumienia, daje muzykom także topograficzno-inscenizacyjną podporę. Kilka rzędów podłużnych platform w charakterze nagrobków, podiów dla muzyków, forów dla społecznych konfrontacji, np. na tematy różnych obyczajów, kodów kulturowych, tak funeralnych, jak życiowych. Oczywiście, istnieje tylko muzyka i gest, np. zauważenie (przez dotyk) kilku dyskretnych kamieni znanych z żydowskich kirkutów. Zastanowienie nad nimi: wytrzymują wieki, jak kości; w przeciwieństwie do naszych pięknych, szybko gnijących kwiatów. Albo czy można powiedzieć, że umieranie jest niepodległą żadnemu scenariuszowi improwizacją, jak – w tym przypadku – muzyka? Albo pochowanie Mozarta we wspólnym grobie, jako finał krótkiego, lecz od dzieciństwa inkrustowanego sukcesami i splendorami życia, i jak się ma ten fakt do (również) wspólnego grobu – z inspiracji pomnikiem ofiar Holokaustu Lebeskinda, jako silnego dramatycznego wykrzyknika.

A Czechow i jego życie pomiędzy młotem a kowadłem? I tu znowu pytanie goni pytanie: zgodność czy rozdzźwięk pomiędzy praktyką odpowiedzialnego lekarza a dyskretną mądrością melancholijnego pisarza? A jego samotnicza pasja: wędkarstwo? – tytuł szwajcarskiego spektaklu Compagnia Finzi Pasca *Donka – list do Czechowa* mówi za siebie, bo donka to mały dzwonek na wędce, dzwoniący, gdy ryba chwytą przynętę.

Oj, chwyciła i kolejny wiek, jak nie puszcza. Spektakl powstał w 2010 roku na sto pięćdziesiąte urodziny pisarza. Podczas konferencji prasowej realizatorzy i aktorzy mówili o swoim teatrze jako teatrze czułości, empatii i kruchości – i to prawda. Recepcja Czechowa i jego słowiańskiej melancholii, szczególnie we Francji, przetrwała osiedlanie się białogwardyjskiej emigracji po zwycięstwie rewolucji i jej

mitologię tęsknoty. Jak Olga, Masza, Irina, chciałoby się do Moskwy, niekoniecznie wiedząc, wyobrażając sobie, co to znaczy. Publiczność Wertyńskiego i innych nostalgicznych bardów – niekoniecznie śpiewających – eks cytowała się tą i innymi niemożliwościami. A wracając do zespołu: tu nie ma niemożliwości, akrobacja, żonglerka indywidualna, parzysta i zbiorowa najwyższej próby, z najwyższym wdziękiem i na najwyższych wysokościach; ponad kryształowy żyrandol. Śpiew z harmoszką, bałajką i innymi instrumentami. Etiudy klaunów scalające narrację, a wszystkie – jak sekwencje szpitalne, trochę śmieszne, trochę smutne, a wszystkie w ramach teatru czułości i empatii, co dodatkowo daje pewną lodowatą kruchość, chybotliwość, jakieś trudne do zdefiniowania „pomiędzy” czy „mimochodem”, z góry usuwając wszelkie przeszkody w opowiadaniu o Czechowie: lekarzu, wędkarzu, dramatopisarzu, noweliście, opowiadaczku, gawędziarzu...

I to już wszystko o Czechowie? Zdecydowanie nie – nie było jeszcze o poszukiwaczu duszy. Już nie przez sekcję (koniecznie blisko serca), o ile w akrobatycznych ekslibrisach zmarłych pacjentów udało się zlokalizować serce, ale – czemu nie gdzieś poza ciałem, na przykład w ich niepotrzebnych już butach?

Klauni-poeci, klauni-ironiści i najmądrzejsi z nich: klauni, co to wiedzą, a nie powiedzą, tylko zaśpiewają, zatańczą, a kiedy będzie trzeba – zasłonią kurtynę lub uraczą nas kolejnym akrobatycznym ekscesem, jak lód rozrzućany garściami po całej scenie, aby po chwili w świetle i ciepłe reflektorów zamienił się w niewinne kałuże. A ćwiczenia na trapezie-huśtawce Olgi, Maszy, Iriny w białych bufiastych sukienkach i takichże majtasach – ich błyskotliwość, lekkość, łagodność, wdzięk...

A że każdy karnawał kończy się postem – nierozwiązany problem jednego z akrobatów-żonglerów: jak równie błyskotliwie i wdzięcznie poinformować Arkadynę, matkę Konstantego, że jej syn właśnie się zastrzelił? A Czechow wędkarz i jego ekipa z kilkumetrowymi „wędkami”, z których każda zakończona równie długą taśmą, i te taśmy nonszalancko – wydawałoby się – animowane budują na chwilę, pół, ćwierć chwili ażurowe kopuły nieistniejącego miasta... Chwila nieuwagi – i na końcu jednej z nich zatrzepotała spora ryba. Krótkie zdziwienie (donka zawiodła?) i dalej wzgórze, kotliny, kopuły...

I tak się bawimy, marzymy, wierzymy, że gdyby Czechow z nami był, to... no właśnie, co? Klauni po raz kolejny zasuwały kurtynę. ■

RADOSŁAW PINDOR

## KRAKOWSKI WĄTEK BOSKIEJ KOMEDII

Radosław Pindor – student performatyki przedstawień UJ.

11. Międzynarodowy Festiwal Teatralny Boska Komedia  
w Krakowie, 8-16 grudnia 2018 roku

**B**oska Komedia, jak co roku, starała się zaprezentować przekrój teatralnej mapy Polski. Konkurs główny (*Inferno*) oparty został na „pierwszej lidze” premier minionego sezonu (między innymi nagrodzone: *Pod presją* Mai Kleczewskiej, *Wyjeżdżamy* Krzysztofa Warlikowskiego, *Zapiski z wygnania* Magdy Umer czy *Żaby* Michała Borczucha). Uzupełnieniem była sekcja Purgatorio, w której pokazano spektakle uznane przez organizatorów za interesujące, i zorganizowano spotkania z artystami. Głos młodego pokolenia miał wybrzmieć w części Paradiso, w której znalazły się debiuty reżyserskie i aktorskie, w tym spektakle dyplomowe z Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Podsumowując: pomiędzy 8 a 16 grudnia można było zobaczyć dwadzieścia osiem spektakli i wysłuchać niezliczonych anegdot o życiu artystów czy opinii na temat kondycji środowiska.

Ponieważ wiele spośród spektakli festiwalowych opisywaliśmy na łamach „Didaskaliów”, skupię się na wybranych przedstawieniach krakowskich scen, które miały premierę niedługo przed Boską Komedią.

### Rok wyjęty z życia...

Sytuacja w Narodowym Starym Teatrze w ubiegłym sezonie była niestabilna, a problemy związane z wyborem nowego dyrektora spowodowały regres tej sceny. Po czterech nieudanych premierach sezonu 2017/2018 udało się zmienić model zarządzania repertuarem teatru i powołać Radę Artystyczną, złożoną z aktorów. Pierwsza premiera nowego sezonu, *Rok z życia codziennego w Europie Środkowo-Wschodniej*, tuż przed rozpoczęciem festiwalu została przeniesiona z sekcji Purgatorio do konkursu głównego.

Monika Strzępka i Paweł Demirski powrócili do Krakowa w atmosferze ogromnych oczekiwań. Postanowili zająć się problemami polskiej klasy średniej. Ich strategia opiera się na wyostrażaniu stereotypów dotyczących Polski i Polaków; dzięki temu groteskowo-komicznemu efektowi próbują

stworzyć własną narrację na ten temat. Ramą spektaklu jest rok przeciętnego mieszkańca Europy Środkowo-Wschodniej – czyli Polaka. Rok wpisany we współczesny kalendarz: wakacje, początek roku szkolnego, Wigilię i czas oczekiwania na kolejny urlop w ciepłym kraju.



Najbardziej wyraziste elementy scenografii to leżący na scenie hełm wieży (ratuszowej czy kościelnej) oraz truchło krowy (porównanie narodu do bydła pada w końcowej fazie spektaklu z ust polityka). Postaci skonstruowane są z przerysowanych „typowych zachowań”. I tak, przedstawiciele klasy średniej (Dorota Segda i Zbigniew W. Kaleta) aspirują do klasy wyższej, żyją ponad stan i bawią brakiem ogłady, na przykład na wakacjach, gdy próbują odnaleźć się w obcym kraju czy wtrącają pomiędzy plany urlopowe uczestnictwo w demonstracjach. Nieodłącznym atrybutem pokolenia mileniśców (reprezentowanego przez Annę Radwan) jest telefon i robienie *selfie*. Przedstawiono również kwestię awansu społecznego, dzięki postaci zagubionego w „wysokich sferach” profesora (Michał Majnicz). Klasa ludowa, zgodnie z zasadą spektaklu, jest uosobiona przez prostego, niewykształconego robotnika (Juliusz Chrzastowski). Pomędzy stosunkowo klarownymi klasyfikacjami znajduje się postać wiążąca akcję – młody mężczyzna (Szymon Czacki), bez socjalnego przydziału, wyobcowany, niemający możliwości decydowania o sobie samym. Wyłamujące się jednoznacznej podziałowi są także postaci grane przez Annę Dymną – tradycjonalistkę przekonaną, że kiedyś było lepiej – oraz Dorotę Pomykałę, której obecność sytuuje się pomiędzy światem wyobrażeń, mistyczną sferą „ducha narodu” i rzeczywistością na scenie. W ten sposób porządek społeczny umieszczony zostaje w horyzoncie bliżej nieokreślonego, osadzonego w tradycji i ludowości porządku

mitycznego (metafizycznego). Do tego dochodzą akcenty publicystyczne: w słowach kowboja (Krzysztof Zawadzki) rozpoznajemy cytaty z wypowiedzi obecnego ministra kultury, a nauczycielka (Małgorzata Zawadzka) ma wiele wspólnego z aktualną wiceminister w tym resorcie. Nie mogło zabraknąć księdza (granego przez Radosława Krzyżowskiego), za sprawą którego pojawia się wątek pedofilii w Kościele.

Trudno wskazać regułę rządzącą doбором wątków: obok tożsamościowych problemów klasy średniej czy stosunku polityków do kultury pojawiają się dziecięce lęki związane z początkiem roku szkolnego czy temat znienawidzonych przez nowoczesnych mieszkańców kraju rodzinnych świąt Bożego Narodzenia. „Polski rok” jest przedstawiony w rozmaitych rejestrach, nie dając widzom łatwego klucza do uporządkowania i ogarnięcia całości. Użyta przez twórców groteskowa konwencja sprawia, iż widzowie, śmiejąc się, mogą łatwo pomyśleć, że spektakl traktuje o kimś innym, a nie o nich.

*Rok z życia mieszkańców Europy Środkowo-Wschodniej* otwiera monolog Anny Dymnej, będący refleksją na temat różnorodności ludzkich typów. Mam wrażenie, że twórcy opowiadają się w spektaklu za próbą wytworzenia wspólnoty. Jest to jednak idealistyczna wizja w kraju, w którym podziały tworzyły się przez wiele ostatnich lat, a eksplodowały w 2015 roku. Warto sprawdzić, czy spektakl przejdzie próbę czasu i po upływie kolejnego roku zdiagnozowane przez Strzępkę i Demirskiego problemy nadal będą odwzorowywać społeczeństwo.

### Ex-planeta

Teatr Łaźnia Nowa, współorganizujący festiwal, przedstawił cztery swoje produkcje: *Wałęsa w Kolonos* (reżyseria: Bartosz Szydlowski), *Miłosna wojna stulecia* (reżyseria: Eva Rysová), *Konformista* (reżyseria: Bartosz Szydlowski) oraz *Pluton p-brane* (reżyseria: Mateusz Pakuła). Ten ostatni, reżyserski debiut dramaturga, wart jest zauważenia.

Akcja rozgrywa się wokół historii chłopca, który pragnie zostać astronomem. Jego marzeniem jest poznanie sławnego badacza sfer niebieskich. Reżyser tworzy własny tekst, wykorzystując dwie historyczne postaci astronomów – Percivala Lowella i Clyde’a Tombaugh – oraz wyniki ich badań, czyli odkrycie planety (od 2006 klasyfikowanej jako planeta karłowata) Pluton. Kosmiczny temat jest główną osią spektaklu, jednak staje się on tylko pretekstem do rozważań na temat pamięci, wspomnień, alternatywnych wersji historii. Drugi człon tytułu odnosi się właśnie do wielości rzeczywistości, ich analogicznych lub różniących się wersji, co tylko wzmacnia temat wielu możliwości – zapożyczone z fizyki określenie „p-brane” nawiązuje do teorii strun, zakładającej istnienie równoległych światów.

Rolę młodego chłopca (Clyde’a) gra energiczny Mikołaj Karczewski, którego monologi i gesty przenoszą widzów w świat dziecięcych marzeń. Wyczekiwane przez niego spotkanie z Lowellem (granym przez Jana Peszka), które jest najważniejszym punktem spektaklu, zostaje powtórzone



trzykrotnie w różnych wariantach. Zmienia się sposób zachowania naukowca: raz jest on kiczowatą, przypominającą czar-noksiężnika diwą w skrzącym się złotym płaszczu i butach na koturnach, innym razem – zdziwaczałym odludkiem, wyczekującym przybycia przedstawicieli obcej cywilizacji. Warianty są różne, ale sedno pozostaje to samo: chłopiec pragnie poznać Lowella. Ich realne spotkanie jest wątpliwe, a fantazjowanie na jego temat za każdym razem przypomina wzajemne oswajanie się. Dodano także wątek brata i siostry Lowella (granych również przez Jana Peszka), który dopełnia obrazu astronoma i jest zabawnym przerywnikiem.

Przestrzeń, w której trwają sceniczne podchody, ma przypominać obserwatorium z ogromnym teleskopem i całą aparaturą. Poprzez użycie materiałów beзуżytecznych lub śmieciowych, jak zawieszane nad sceną plastikowe butelki zamieniające się w gwiazdy, kartonowa tuba teleskopu, przyciski z kapsli, dmuchana piłka z obrazkiem oka – stworzona zostaje atmosfera wszechobecnego kiczu rodem z filmów *science fiction* klasy B. Scenografia przypomina też po trosze arenę cyrkową, co pogłębia efekt odrealnienia. Dystans tworzy również postać Gwiazdy, wykonującej intermedia wokarno-choreograficzne (grana przez Zuzannę Skolias-Pakułę). Jej kostiumy oraz popowe, śpiewane po polsku i angielsku piosenki komicznie komentują główną historię (powtarzający się wers „jestem gwiazdą” czy scena żywienia się helem, a właściwie dialog Gwiazdy z Clydem po zażyciu helu). Ostatecznie, jako gwiazda (obiekt kosmiczny) jest ona neutralną, bezpieczną, bezpłciową personifikacją zainteresowań badawczych dwóch astronomów.

Optymistyczna, naiwna, utrzymana w pogodnym nastroju opowieść przypomina o ważnym zadaniu teatru: opowiadaniu i utrwalaniu historii.

#### Materac #MeToo

Do sekcji Paradiso zaproszono trzy spektakle z krakowskiej AST: *Wieszcz* (reżyseria: Ewa Rucińska), *Kongres (nie do końca) futurologiczny* (reżyseria: Paweł Miśkiewicz) oraz *#Gwałt na Lukrecji* (reżyseria: Marcin Liber). Ze względu na temat nie mogę pominąć ostatniej z tych produkcji.

Tekst i tytuł inspirowane są poematem Williama Szekspira o Lukrecji, która została zgwałcona przez królewskiego syna, co skutkowało samobójstwem kobiety i rewoltą ustrojową – ciało kobiece stało się ciałem politycznym. Historia sprzed dwóch i pół tysiąca lat jest punktem wyjścia do opowiedzenia o współczesnej dyskryminacji, seksizmie, molestowaniu, gwałtach.

Na spektakl składają się cytaty literackie (z tytułowego poematu Szekspira, z *Poskromienia złoŹnicy*, z dramatów Sarah Kane) oraz fragmenty inspirowane doniesieniami medialnymi czy wpisami z Facebooka o wykorzystanych kobietach. Każda z przedstawionych historii mogła przytrafić się którejś z aktorek, co podkreślone zostało upodobnieniem ich do siebie – kostiumem i makijażem. Spektakl balansuje na trudnej do wytyczenia granicy pomiędzy realizacją teatralnego scenariusza a prywatną wypowiedzią. Tym

bardziej że pojawia się także wątek opresyjnej sytuacji aktorek w teatrach, gdzie środkiem przekazywania silnych emocji staje się nagie ciało. Dramaturżka (Martyna Wawrzyniak z V roku Wydziału Reżyserii Dramatu AST) starała się odwrócić sytuację Lukrecji z poematów i nie dopuścić do jej ponownego „samobójstwa” – twierdząc, że znana od wieków historia może zostać zmieniona i w dzisiejszych czasach należy o to walczyć.

W *#Gwałcie na Lukrecji* gra osiem aktorek i pięciu aktorów. Ci ostatni zazwyczaj wchodzą w interakcje z dziewczynami w roli ich oprawców lub maskulinistycznych „myśliwych”. Ich „męskość” jest jednak od początku problematyzowana – początkowo poprzez kostiumy: rajstopy i stylizowane na elżbietańskie kaftany. W pewnym momencie wszyscy aktorzy siadają na kanapie i zaczynają płakać, recytując *Sonety* Szekspira. Ta sytuacja zmienia ich z oprawców w zagubionych chłopców, którzy wyżywają się na kobietach z powodu braku samoakceptacji. W finale wszyscy aktorzy i aktorki wykrzykują kolejne hasła sprzeciwu wobec dyskryminacji i przemocy.

Najbardziej poruszające są nawet nie sceniczne sytuacje i zaangażowana gra aktorska, lecz materac, który umieszczony był na korytarzu AST w czasie prób do spektaklu. Studentki i studenci mogli zapisywać na nim swoje wyznania związane z seksualną przemocą. Obiekt ten, eksponowany i komentowany w jednej ze scen, wywołał, przynajmniej we mnie, bardzo silne emocje. Wpisy zapełniały większość białego



obicia, w jednym z nich Dorota Segda (rektor AST) informuje, że w razie problemów drzwi do jej gabinetu stoją otworem. Ścisła relacja między spektaklem a rzeczywistością nie pozwala przejść obok przedstawienia obojętnie. ■

KATARZYNA TÓRZ

# JAKOŚĆ DISKUSJI.

## Polemika ze Stanisławem Godlewskim

Katarzyna Tórz – programerka Malta Festival Poznań, autorka tekstów o teatrze, widz.

**Z** uwagą przeczytałam tekst Stanisława Godlewskiego *Bez dyskusji*, zamieszczony w 148 numerze „Didaskaliów”. W relacji z 28. edycji Malta Festival Poznań, a w szczególności z Idiomu „Skok w wiarę”, autor dopuścił się szeregu zaniechań.

Godlewski przedstawia twórczość Needcompany, grupy, z której wywodzą się kuratorzy Idiomu „Skok w wiarę”, w wybiórczy sposób i przeinacza ich poglądy. A przecież posiada na ten temat wiedzę.

Po pierwsze, nie jest prawdą, jak twierdzi Godlewski, że Jan Lauwers nie przedstawił w Idiomie swojej wizji polityczności. Nie tylko sformułował ją w wielu udzielanych w polskich mediach wywiadach, materiałach programowych Festiwalu oraz podczas publicznego spotkania w czasie Malty, ale przede wszystkim od ponad trzydziestu lat prowadzi i rozwija Needcompany – zespół programowo wyrastający ze sprzeciwu wobec nacjonalizmu, segregacji i ksenofobii. W praktyce przejawia się to w programowej wielojęzyczności spektakli, w angażowaniu artystów z różnych kontekstów kulturowych i politycznych, w podejmowaniu wprost tematyki tożsamości, przynależności oraz – od kilku lat – w rozszerzeniu działalności Needcompany o program skierowany do sąsiadów: mieszkańców brukselskiego Molenbeek, dzielnicy, której mieszkańcy są potomkami arabskich emigrantów i wielu z nich radykalizuje się w swoich poglądach. To niezwykle wyraźny polityczny gest.

Godlewski pisze, że postawa Needcompany traci naiwnością: „[...] chodzi o pewien naddatek pozytywnej energii, która dzisiaj łatwo kojarzy się z tanimi zabiegami marketingowymi. Trudno wierzyć tym, bardzo utytułowanym przecież artystom, gdy opowiadają o sile płynącej z porażek i o radości z podejmowania kolejnych prób, o tym, że proces jest ważniejszy niż ostateczny efekt”. Nie rozumiem, dlaczego trudno im wierzyć. Przecież pozycja, jaką mają, to efekt ponad trzydziestu lat intensywnej twórczej pracy, walki o nowe standardy, proponowania rozwiązań, które w latach osiemnastych – czasie tzw. flamandzkiej fali – przewróciły do góry nogami zarówno estetyczne kanony teatru i tańca w Belgii, jak i strukturalno-finansowe ramy dla sektora sztuk performatywnych. Ponadto, projekty Needcompany wyrastają ze splotu osobistych, często dramatycznych, historii z szerokim

pejzażem uwarunkowań politycznych i historycznych. Pisząc o polityczności Needcompany, wypadałoby o tym wspomnieć.

Co więcej, Godlewski jako dziennikarz współpracujący z poznańskim oddziałem „Gazety Wyborczej” już na rok przed Idiomem przeprowadził rozmowę z kuratorami, w której wyjaśniali, jak rozumieją związki sztuki i polityki – Maarten Seghers: „[...] kiedy myślisz lub mówisz o sztuce, to możesz także traktować ją jako metaforę społeczeństwa i odwrotnie. „Skok w wiarę” dotyczy także tego, to nie tylko skok w nieznane w sensie artystycznym, ale to także temat na poziomie społecznym i wspólnotowym. Chodzi o pewien rodzaj odwagi i optymizmu”; Jan Lauwers: „Uważamy, że istnieje zasadniczy błąd w myśleniu, że sztuka musi mieć funkcję polityczną, choć istnieje taka możliwość. Wszystko jest polityczne, ale sztuka nie jest wszystkim. Sztuka nie jest filozofią, nie jest polityką, sztuka powinna być sztuką. W «Skoku w wiarę» właśnie o to chodzi – pokażmy sztukę, która odkrywa coś, czego jeszcze nie wiemy, nie znamy”. Właśnie taką wizję polityczności kuratorzy rozwinęli w programie artystycznym Idiomu, na który składały się spektakle teatralne, taneczne, filmy i instalacje. Choć można się nią nie zgadzać, Godlewski powinien przynajmniej ją sformułować i sproblematyzować.

Po drugie, Godlewski przywołuje wykład Jana Lauwersa pt. *Wszystko jest polityczne*, ale sztuka nie jest wszystkim, który odbył się podczas Malty w Galerii Miejskiej Arsenał, i „ostrą kłótnię” między artystą a „dwoma siedzącymi w pierwszym rzędzie dziewczynami”. Zdawkowo referuje przedmiot sporu („z obu stron padły poważne zarzuty: o lenistwo i brak logiki, o demagogię i o seksizm, o pięknoduchostwo i agitacyjność”) i sytuację („dziewczyny uznały, że «nie warto rozmawiać», i wyszły, trzaskając drzwiami”). Nie wspomina, że jedną z uczestniczek tego „przykrego incydentu” była gospodyni miejsca – zastępczyni dyrektora Galerii Miejskiej Arsenał, Zofia Nierodzińska, która jednak nie ujawniła się publicznie w tej roli. Dla osób z poznańskiego środowiska kulturalnego było to jasne, Nierodzińska nie jest osobą anonimową. Jednak autor nie podał czytelnikom tej informacji, a przecież bez niej opisywana scena osuwa się w nieciekawą rodzajowość, podczas gdy naprawdę była bardzo polityczna. Oponentki Lauwersa wyraźnie chciały rozbroić go argumentami przynależnymi do dyskursu teoretycznego, wskazując na nieprecyzyjne używanie terminologii i anachroniczność słownictwa. Tymczasem nie każdy artysta jest teoretykiem. Modusem jego życia jest przekuwanie myśli w działanie. Needcompany swoją historią to potwierdza.

Po trzecie, Godlewski twierdzi, że *Wojna i terpentyna* to „megaprodukcja”. Tymczasem jest to przedstawienie w skali

przeciętej realizacji teatru repertuarowego w Polsce. Poza sukcesami w wielu krajach, w Belgii spektakl pokazywany jest w licznych lokalnych centrach sztuki w małych miastach. Negatywny wydźwięk nadany tu „megaprodukcjom” idzie w parze z chaotycznymi dywagacjami o organizacyjno-artystycznej strategii zespołu. Godlewski twierdzi, że „artyści związani z Needcompany, aplikujący o różne granty, wspierani przez festiwale, raczej zajmują się produkcją łatwych w eksploatacji produktów-spektakli”. Otóż projekty Needcompany (o czym mógł przekonać się każdy widz Idiomu) bardzo różnią się między sobą skalą. Godlewski sam sobie przeczy, z jednej strony pisząc o „megaprodukcji” – *Wojnie i terpentynie*, z drugiej zaś – o strategii produkowania spektakli „łatwych w eksploatacji i tanich”. To kolejny przykład niechlujstwa, mieszania faktów, opinii i własnych wyobrażeń.

Po czwarte, Godlewski pisze, że „prezentowane spektakle tworzyli członkowie kolektywu wchodzący w inne inicjatywy artystyczne, ich dzieci i przyjaciele – wszyscy zresztą wyjątkowo uzdolnieni muzycznie i niezwykle sprawni ruchowo, czemu wielokrotnie w trakcie przedstawień dawali wyraz”. Brzmi to kuriozalnie. Needcompany to nie rodzinny interes, ale hybrydyczny – dyscyplinarnie, kulturowo, narodowościowo i estetycznie – kolektyw. Godlewski wie także, że filozofia ponadtrzydziestoletniej pracy Lauwersa i Barkey (pary w pracy i życiu) polega na skupianiu wokół siebie osób, z którymi dzielą wizję sztuki i które lubią. Między członkami grupy musi istnieć afektywny przepływ, bez niego niewiele można zdziałać. W tym kontekście zastanawia, dlaczego w swojej relacji pominął zupełnie obecność młodego pokolenia twórców, stowarzyszonych z Needcompany artystycznie i ludzko. Kuiperska i założyli w 2012 roku: Romy Louise Lauwers, Oscar van der Put, Victor Lauwers i Lisaboa Houbrechts. Ta grupa dwudziestokilkulatków pokazała w Poznaniu bardzo dojrzały spektakl *1095*, który wzbudził entuzjazm publiczności. Godlewski nie wspomina o tym słowem, choć wydawałoby się, że dla krytyka jest to ciekawy przyczynek do rozważań na temat: jaki jest teatr dzieci Barkey i Lauwersa oraz ich przyjaciół? Jak twórczość tych dwóch pokoleń wzajemnie oświećła się w Idiomie? Jak kontynuują kolektywny i interdyscyplinarny model pracy? Jaki teatr robią ich rówieśnicy w Polsce?

Po piąte, Godlewski w tekście nie wspomina też o tym, że sam jest częścią obrazu, który opisuje. Autor (wraz z dr Agatą Siwiak i prof. Ewą Guderian-Czaplińską) – był współorganizatorem konferencji naukowej na Uniwersytecie Adama Mickiewicza, pt. „Kolektywy teatralne, artystyczne i badawcze”, która odbyła się 19 czerwca w ramach Festiwalu Malta. Podczas konferencji Jan Lauwers oraz inni członkowie ekipy zarządzającej Needcompany opowiadali o tym, jak funkcjonuje zespół – w aspekcie artystycznym, finansowym i organizacyjnym. Tym bardziej dziwi, że refleksje Godlewskiego brzmią tak, jakby pierwszy raz miał do czynienia z tą tematyką.

Po szóste, pomiędzy zdawkowymi i zaskakująco powierzchownymi przemyśleniami na temat pokazywanych spektakli

Godlewski snuje dywagacje o „szerokim strumieniu pieniędzy”, płynącym w stronę Malty z Urzędu Miasta, Urzędu Wojewódzkiego, od niezależnych sponsorów i z crowdfunding, „choć i bez tego ostatniego źródła Malta spokojnie dałaby sobie radę”. Wymowa tego zdania sugeruje, że crowdfunding jest regularną metodą konstruowania budżetu festiwalu. Nie jest to prawda. Publiczna zbiórka „Zostań Ministrem Kultury – wspieraj Festiwal Malta” odbyła się jednorazowo w 2017 roku, kiedy minister kultury i dziedzictwa narodowego prof. Piotr Gliński nie wypłacił Malcie przyznanej dotacji w wysokości 300 tysięcy zł w reakcji na zaangażowanie przez festiwal jako kuratora Idiomu Olivera Frłjcia. Godlewski pisze o „gigantycznym budżecie Malty”. Nie jest to retoryka nowa, w Poznaniu ma się dobrze od dekad i widać, że bezrefleksyjnie przejmowana jest przez kolejne pokolenia krytyków. Malta ma duży budżet, ale przecież jest on efektem wieloletniej pracy nad dywersyfikacją źródeł finansowania, w tym pozyskiwaniem środków z funduszy europejskich. Nic nie było i nie jest dane Malcie z góry, raz na zawsze. Festiwal nie jest instytucją, tylko niezależną fundacją aplikującą o pieniądze. Wydawałoby się, że od Stanisława Godlewskiego – dziennikarza, a także osoby aktywnie funkcjonującej w poznańskim środowisku akademicko-teatralnym – można wymagać tej elementarnej świadomości. Tymczasem powieliła on mity.

To lista przemilczeń i niedopowiedzeń, które stoją w sprzeczności z powinnościami krytyka. Nie chodzi o to, że Godlewskiemu coś się na Malcie nie podobało. Znam wiele osób, którym Malta nie podoba się z założenia, niezależnie od tego, czy na nią przyjeżdżają, czy nie, niezależnie od kształtu programu (nie twierdzą, że Godlewski do tego grona należy, wszak śledzi festiwal z bliska). Znam też osoby, którym nie odpowiada estetyka Needcompany i które nie identyfikują się z ich wizją polityczności sztuki. Są one jednak świadome, co się na tę wizję składa, wiedzą, z czym się nie zgadzają, i mają własną opinię. Godlewski natomiast asekuruje się powierzchowną krytyką.

Moja wypowiedź to osobisty komentarz, który wykracza poza sprostowanie czy standardową polemikę współorganizatorki wydarzenia z jego recenzentem. Nie jest ona podporządkowana obronie festiwalu. Jeśli czegoś bronię, to wartości, których szukam w refleksji o sztuce. Moje związki z teatrem i tańcem, pisanie o nim przekracza granice roli programerki. Myślę, że każdy z nas funkcjonuje w życiu w różnych rolach i składają się one na całość osoby. Czytając tekst Godlewskiego, zastanawiałam się, dlaczego recepcja sztuk performatywnych w Polsce tak często obciążona jest oczekiwaniem polityczności *explicite*. W intensywnej energii koncertu *O, tomorrow's parties (or Fun is Politics)*, który Godlewski sprowadził do „prostego populistycznego zabiegu wspólnego wybijania rytmu”, wiele osób dostrzegło emancypacyjny gest o znaczeniu politycznym. Oczywiście, polityczność zmienia twarze w zależności od lokalnego kontekstu. W Polsce trudno spotkać się na placu, w przestrzeni publicznej i celebrować



wolność bez oczywistego kontekstu publicystycznego. Jednak Godlewski się go domaga. Píše, że wspólne bycie to „dzisiaj trochę za mało”, że „potrzebny jest wspólny cel lub przynajmniej wyraźna artikulacja poglądów, która pozwoli zbudować taką – niepozbanioną konfliktów – wspólnotę”.

W przeciwieństwie do Godlewskiego, uważam, że wspólne bycie bardzo dużo dziś znaczy. I że prosty gest zespołu Needcompany jest bardziej skuteczny niż skomplikowane wywody teoretyczne, skoro udało mu się wygenerować tak wielką energię tłumu. Anarchistyczna euforia generowała mocny przekaz: żeby żyć, powinniśmy skakać, dać się ponieść, zaryzykować, zdobyć się na odwagę. Choć nie był on topornie narzucony jako pogląd. Podobnie jak sztuka jednej z najsłynniejszych współczesnych artystek, dziesięćdziesięcioletniej Yayoi Kusamy, która od dekad pokrywa cały świat kropkami. We wzorze polka dots widzi ona rewolucyjną energię zmiany, możliwość spojrzenia na otaczającą rzeczywistość przez inny filtr. Używając zmnożonych abstrakcyjnych punktów, tworzy ona własny kosmos, który wprowadza w teksturę świata zakłócenie. Nie jest zabawą, ale manifestem, drogą. Kusama kropek używała także w sytuacjach politycznych, pozostając przez całe swoje życie bezkompromisowa. Przypomnijmy choćby *naked happenings* organizowane w Stanach podczas wojny w Wietnamie, kiedy nadzy protestujący oblepiali się jej kropkami.

W momencie, kiedy piszę niniejszy tekst, w Turbine Hall w Tate Modern w Londynie pokazywana jest partycypacyjna instalacja Tanii Bruguery, kubańskiej artystki i aktywistki, zatytułowana *10, 146, 323*. Używając kategorii Godlewskiego, to „megaprodukcja”, w dodatku zrealizowana za pieniądze sponsora (Hyundai), w instytucji-gigancie, która w swoją misję i działanie inkorporuje strategie rynkowe. Ta sama artystka została niedawno zaarrestowana przez kubańską policję, ponieważ aktywnie protestuje przeciwko wprowadzeniu w jej kraju cenzury. Przywołuję jej postać ze względu na definicję polityczności, która jest mi bliska. Zdaniem Bruguery: „Sztuka polityczna jest pełna wątpliwości, a nie pewności; ma intencje, nie programy; dzieli się nimi z tymi, którzy je odnajdą, nie sugeruje; jest definiowana wtedy, kiedy się wydarza; jest doświadczeniem, nie obrazem; jest czymś wkraczającym w pole emocjonalne i przez to bardziej skomplikowanym niż pojedyncza myśl. Sztuka polityczna to taka, która powstaje wtedy, kiedy jest niemożliwa i niewygodna: niewygodna prawnie, krytycznie, ludzko” (Bieber, 2016, s. 8).

Idiom „Skok w wiarę” wygenerował inną energię niż poprzedni – „Platforma Bałkany” – polityczny *explicite*. I właśnie to jest ciekawe: co roku gościnni kuratorzy Malty przywożą do Poznania własną estetykę, przekonania o funkcji sztuki we współczesnym świecie. Definicja Bruguery rozszerza rozumienie polityczności sztuki: na doświadczenie dysonansu, konfliktu, wątpliwości, nie redukuje jej do bycia narzędziem ideologii albo polem do uprawiania publicystyki. Mieści się w niej wiele możliwych strategii i wrażliwości: zarówno polityczność Romea Castellucciego, jak Lotte van den Berg czy

Tima Etchellsa (którzy byli kuratorami Malty w poprzednich latach). A także Needcompany.

Owa niewygodna, nieoczywistość, sprzeczne komunikaty, niemożność prostego rozwikłania powiązań, w jakich jako obywatele kultury funkcjonujemy (na wszelkich możliwych stanowiskach, w palecie przywilejów, obowiązków, rozczarowań i sukcesów), budują realność polityczności sztuki. Może więc jedną z szans, jakie daje nam to rozpoznanie, jest maksymalizacja własnego potencjału – tego, co w tym konkretnym mikromomencie mogę zrobić ze swoim własnym życiem. Napisać tekst czy nie? Poświęcić czas i uwagę, żeby zrozumieć opisywany przedmiot, czy iść po linii najmniejszego oporu? Podzielić się oryginalną myślą czy powtarzać wysłużone opinie?

Niniejsza polemika nie jest retoryką funkcyjną. Malta to nie korporacja, a ja sama jako programerka festiwalu mam dużą wolność we współpracy z artystami i współtworzeniu Idiomów. To naturalne, że reaguję na dyskurs, jaki festiwal wytwarza. Postrzegam ten ruch w kategoriach misji, merytoryki i stania za sensami, a nie jako działanie wizerunkowe lub związane z moim stanowiskiem. W komunikacji międzyludzkiej chodzi, moim zdaniem, przede wszystkim o intencję i szczerość relacji. Dlatego właśnie napisałam tekst, dyskutując z pełną niedopowiedzeń recenzją Malty. Tym, o co mi chodzi, jest jakość dyskusji. ■

#### Bibliografia:

- Bieber Alain, *We can dream again*, [w:] *Planet B – Ideas for a New World/Ideen für eine Neue Welt*, red. A. Bieber, L. Feireiss, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2016.
- Godlewski, Stanisław, *O czym będzie przyszłoroczna Malta? Tym razem „Skok w wiarę”*, „Gazeta Wyborcza online”, 27 VI 2017. <http://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36001,22015766,skok-wiary-z-festiwarem-malta-w-przyszlym-roku.html> [dostęp: 20 I 2019].
- <http://wspieramkulture.pl/projekt/1491-ZOSTAN-MINISTREM-KULTURY-wspieraj-festiwal-Malta> [dostęp: 22 I 2019].
- [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=1&v=sqPjnPTEDjg](https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=sqPjnPTEDjg) [dostęp: 21 I 2019].
- Tania Bruguera *Arrested Twice in Cuban Censorship Law Protests; Threatens to Go on Hunger Strike*, „Frieze”, 4 XII 2018. <https://frieze.com/article/tania-bruguera-arrested-twice-cuban-censorship-law-protests-threatens-go-hunger-strike> [dostęp: 21 I 2019].

STANISŁAW GODLEWSKI

## ODPOWIEDŹ NA POLEMIKĘ KATARZYNY TÓRZ

Stanisław Godlewski – doktorant w Instytucie Teatru i Sztuki Mediów UAM, krytyk teatralny współpracujący m.in. z „Gazetą Wyborczą Poznań”, „Dialogiem”, „Teatrem”, portalami TaniecPolska.pl i eCzasKultury.pl. Realizuje diamentowy grant poświęcony współczesnej polskiej krytyce teatralnej.

**N**a wstępie chciałem zaznaczyć, bez ironii, że bardzo dziękuję Katarzynie Tórz za polemikę z moim tekstem. To fantastycznie, że mamy okazję podyskutować o tak ważnych sprawach jak związki sztuki i polityki oraz sposób funkcjonowania festiwalu w przestrzeni społecznej. Mnie także zależy na jakości dyskusji, więc postaram się po kolei odnieść do kwestii poruszonych przez programerkę Malty.

Przede wszystkim muszę sprecyzować własne poglądy, by zostać lepiej zrozumianym. Uważam (i, naturalnie, jest to tylko moja opinia, nie mam monopolu na rację), że sztuka polityczna z zasady nie jest uniwersalna. Wierzę, że polityczność sztuki działa w kontekście – lokalnym, czasowym, personalnym. I że celem sztuki politycznej jest prowokowanie dyskusji i awantur. Siłą sztuki politycznej jest, według mnie, jej doraźność, krytyczny stosunek do rzeczywistości i działanie w określonym miejscu i czasie. Spektakle Olivera Frlijicia czy Rodrigo Garcí, które w Polsce wywołały głośnie konflikty, niekoniecznie zadziałałyby w innym kontekście kulturowym. Zresztą, bardzo dobrze. Jasne, że lubię, gdy spektakle teatralne, instalacje czy koncerty dają mi poczucie, że istnieje jakaś ogólnoludzka wspólnota; że coś nas wszystkich łączy; że może nie jest tak źle, skoro jesteśmy razem. Ale wierzę, że jeśli mamy na serio rozmawiać o naszym życiu w społeczeństwie, o problemach, które dostrzegamy w instytucjach czy na ulicach, to zdecydowanie skuteczniejsze jest wywoływanie sporów, poruszanie tematów niewygodnych, nakłuwanie problemów i stawianie sprawy na ostrzu noża.

I być może właśnie z tego powodu nie jestem w stanie bez zastrzeżeń (i bez dyskusji) przyjmować tego, co zaproponowali Jan Lauwers, Grace Ellen Barkey i Maarten Seghers jako kuratorzy maltańskiego Idiomu „Skok w wiarę”.

Tórz pisze, że Needcompany od wielu lat jest zespołem wielokulturowym, że tworzy spektakle wielojęzyczne i że pręźnie działa w Molenbeek, co jest „niezwykle wyrażonym politycznym gestem”. Nie kwestionuję tego, zgadzam się z autorką. Tyle tylko, że mój tekst nie dotyczył działalności Needcompany w ogóle, tylko tego, co zaproponowali w Poznaniu, na Malcie. Zdaje sobie sprawę z tego, że te dwie sfery się łączą, że kuratorzy „Skoku w wiarę” poprzez swój dorobek, artystyczną biografię i projekty, jakie realizowali za granicą, wnieśli w polski kontekst pewien rodzaj kapitału

kulturowego i że przykład ich działalności w Molenbeek może służyć jako punkt odniesienia dla artystów i działań na polskim gruncie. Tak zresztą, razem z Ewą Guderian-Czaplińską i Agatą Siwiak, projektowaliśmy konferencję o kolektywach, o której wspomina Tórz (zob. *Kolektywy teatralne, artystyczne i badawcze...*, 2018), zapraszając do wspólnej rozmowy przedstawicieli Needcompany, Flanders Arts Institute i Kuiperskaai – po to, żeby dowiedzieć się, „Jak to robią Flamandowie?” (czyli jakie modele kolektywności istnieją we Flandrii), a potem porozmawiać o tym, „Jak to robią Polacy?” (czyli w jaki sposób to, co się dzieje we Flandrii, możemy zaaplikować do kontekstu polskiego; jakie są podobieństwa i różnice obu systemów; jak działają kolektywy w Polsce)<sup>1</sup>.

Tym niemniej kuratorzy współtworzyli festiwal w Polsce, w czerwcu 2018 roku, głównie dla polskiej publiczności. I skoro w tekście kuratorskim (Barkey, Lauwers, Seghers, 2018) członkowie Needcompany piszą, że „Europa jest na skraju wyczerpania”, że „zmierzamy ku ekstremizmom” i „podsycane są antagonizmy”, a „artyści muszą przeformułować swoje pytania”, to warto chyba zapytać, jak te pytania zostały przeformułowane i co właściwie z proponowanego programu artystycznego może wynikać.

Tórz pisze, że kuratorzy w ramach festiwalu rozwinęli proponowaną przez siebie wizję polityczności, a mnie zarzuca, że jej nie sformułowałem i nie sproblematyzowałem. To bardzo proste: nie zrobiłem tego, ponieważ ta wizja jest dla mnie zbyt ogólna i niejasna, a pewne pojęcia nie zostały zdefiniowane. Czym jest to „polityczne”, według kuratorów? I czym ma być ta „sztuka, która jest sztuką”? Nie zostało to dookreślone ani w ich wypowiedziach, ani w działalności kuratorskiej: jak pisałem, nie dostrzegłem żadnej linii przewodniej w programie Idiomu. Spektakli i wystaw zaproponowanych przez kuratorów, poza pewnymi wspólnymi elementami estetycznymi, nie łączyło wiele na poziomie tematów czy koncepcji. Jedynym, ewentualnie, tematem czy raczej – przesłaniem, które łączyło większość spektakli, była właśnie radość z bycia razem. Co, jak pisałem wyżej, jest dla mnie niewystarczające, gdy próbuje się mówić o sztuce politycznej.

Jeżeli chodziło o to, by zaprezentować, jak mówił Lauwers: „sztukę, która odkrywa coś, czego jeszcze nie wiemy, nie znamy” – to nic takiego nie zauważyłem (a oglądałem spektakle idiomowe dosyć uważnie, bo, jak zauważa Tórz, pisałem także recenzje z poszczególnych spektakli do poznańskiej „Wyborczej”). I, zasadniczo, nie szukam w sztuce czegoś „nieznanego”, wolę raczej, gdy sztuka pokazuje mi to co „znane”, ale z innej perspektywy, w ciekawej konfiguracji. Ale rozmawianie o tym, co jest dla kogoś nowe, a co nie, co jest odkrywcze, a co się powtarza, polega na operowaniu bardzo subiektywnymi i indywidualnymi wyznacznikami,

a w konsekwencji prowadzi donikąd. Dla jednych znane, dla innych nieznane – i tyle.

Jeżeli chodzi o przywoływany spór w galerii Arsenał – to faktycznie, nie wymieniałem z nazwiska Zofii Nierodzińskiej, za co przepraszam (choć, jak sama autorka polemiki zauważyła, Nierodzińska nie ujawniła publicznie swojego nazwiska). Katarzyna Tórz pisze, że bez podania personalnych danych spór po wykładzie Lauwersa „osuwają się w nieciekawą obyczajowość”. Nie zgadzam się. Oczywiście, działalność Nierodzińskiej w Arsenał wprowadza do dyskusji nowe konteksty. Ale nawet gdyby z Lauwersem kłóciła się anonimowa osoba, niepiastująca kierowniczego stanowiska w instytucji kultury, to zarzuty wybrzmiałyby wystarczająco mocno.

Nie każdy artysta jest teoretykiem, zgoda. W związku z tym nie każdy artysta musi prowadzić wykład. Ale jeśli już się na to decyduje, powinien liczyć się z tym, że do jego teorii można zgłaszać zastrzeżenia.

Co do „megaprodukcji” *Wojny i terpentyny* – to określenie, mimo wszystko, wydaje mi się zasadne w przypadku spektaklu opartego na epickiej powieści, z efektownymi scenami choreograficznymi, całkiem rozbudowaną scenografią i ponad dziesięcioosobowym zespołem wykonawców. Hasło „megaprodukcja” odnosiło się zatem do samej treści i formy przedstawienia. W skali produkcyjnej – być może faktycznie jest tak, że odpowiada to „przeciętnej realizacji teatru repertuarowego w Polsce”, chętnie poznałbym dokładniejsze dane (na przykład koszty eksploatacji takiego spektaklu). Wydaje mi się jednak, że skoro Needcompany tak wiele podróżuje po świecie, siłą rzeczy musi tworzyć spektakle łatwe w eksploatacji.

Nie w pełni rozumiem czwarty zarzut Tórz: wiem, że Needcompany to kolektyw, wiem też, że ludzie pracujący w kolektywie muszą się lubić lub dzielić wspólną wizję sztuki. Napisałem, że pokazywane w programie spektakle tworzyli przyjaciele i krewni członków Needcompany (np.: w Kuiperskaai działa Victor Lauwers, syn Jana Lauwersa i Grace Ellen Barkey, członkowie kolektywu MaisonDahlBonnema występowali w spektaklach Needcompany). To było tylko stwierdzenie faktu.

Nie piszę o *1095*, za to piszę o *Concert by the band facing the wrong way*. Ten tekst był próbą opisania głównego nurtu festiwalu, nie mogłem więc napisać o wszystkich prezentowanych spektaklach (bo recenzja rozrosłaby się do niestrawnych rozmiarów) i musiałem dokonać autorskiej selekcji tematów. Za to każdy ze spektakli idiomowych recenzowałem w poznańskiej „Wyborczej”. Jeżeli chodzi o sposób, w jaki twórczość dwóch pokoleń wzajemnie się oświećlała w Idiomie: pisałem, że według mnie, w „Skoku w wiarę” nic ze sobą nie dialogowało. Każdy spektakl poruszał inny zakres tematów, realizował je na scenie za pomocą innych środków. Widać pewne podobieństwa w estetyce – jak choćby świadome używanie ciała w kompozycji poszczególnych scen (to jest chyba największa różnica pomiędzy teatrem tworzoną przez artystów flamandzkich a twórczością ich rówieśników w Polsce), czy (w większości przypadków) minimalizm scenograficzny.

Ale nie czuję się wystarczająco kompetentny, by wypowiadać się na temat pokoleń flamandzkiego teatru.

Teraz zarzut, że „snuję dywagację o szerokim strumieniu pieniędzy” i „gigantycznym budżecie Malty”. Ograniczmy się jedynie do wpływów z Urzędu Miasta Poznania: na rok 2019 sam festiwal dostał 2 700 000 złotych (pomijam tutaj dotacje na inne projekty Fundacji Malta), wcześniej, w ramach dotacji wieloletniej, na lata 2017-2018 festiwal z pieniędzy miejskich otrzymywał dotację w wysokości 2 630 000 złotych rocznie (zob. *Komunikat Prezydenta Miasta Poznania w sprawie rozstrzygnięcia otwartego konkursu ofert – w zakresie realizacji zadań wieloletnich*, 2016, oraz *Komunikat Prezydenta Miasta Poznania w sprawie rozstrzygnięcia otwartego konkursu ofert w zakresie zadań priorytetowych nr 1,4,5 na rok 2019*, 2019).

Sądzę, że to dużo. Wiadomo, że Malta to wielki festiwal, o określonej marce i znaczeniu międzynarodowym, że jest to zasługa ciężkiej ludzkiej pracy. Warto jednak mieć na uwadze, że całkowity budżet dotacji miejskiej na rok 2019 w ramach priorytetów 1, 4 i 5 (czyli tych, w których aplikowała Malta) to 6 250 000 złotych. Czyli na festiwal Malta poszło około 43 procent wszystkich pieniędzy. W tym kontekście pytania o odpowiedzialność polityczną festiwalu, o decyzję Miasta, które wspiera takie, a nie inne projekty, jest zasadnicze. I sądzę, że nie bez znaczenia w przyznawaniu dotacji jest właśnie pozycja i marka festiwalu, która gwarantuje ciągłość dofinansowań. Co, naturalnie, dzieje się kosztem innych, często mniejszych projektów. Ponieważ tak ten system działa: jedni dostają, inni nie.

„Festiwal nie jest instytucją, tylko niezależną fundacją aplikującą o pieniądze” – pisze Tórz. Cóż, myślę, że jest jednym i drugim. Oczywiście, Malta nie jest instytucją publiczną pod kątem zasad finansowania, ale funkcjonuje jak instytucja kultury. Od ponad dwudziestu pięciu lat za publiczne pieniądze pokazuje i produkuje prace artystyczne, działa kulturotwórczo i edukacyjnie, oddziałuje na przestrzeń miejską, wprowadza w obieg nowe dyskursy i idee (za pomocą wydawnictw, pokazywanych spektakli czy pracy kuratorskiej), tworzy ofertę kulturalną i rozrywkową dla mieszkańców Poznania i przyjezdnych. Współpracuje z innymi instytucjami kultury, nauki i z fundacjami. Poprzez współpracę, partnerstwo i skalę swojego budżetu ustanawia także hierarchię i stosunki władzy. W swojej recenzji sporo miejsca poświęciłem temu, jak silnym podmiotem w życiu miasta jest Malta. Nie rozumiem zatem, dlaczego nie miałbym patrzeć na działalność festiwalu jak na instytucję kultury.

Na koniec – dziękuję Katarzynie Tórz za pozostawienie części polemiki, która odnosi się do jej sposobów rozumienia polityczności sztuki. Nie będę jej tutaj szerzej omawiał, bo moja odpowiedź i tak zajmuje za dużo miejsca (chętnie pogadam o tym w trakcie najbliższej Malty). W wielu punktach się nie zgadzam (co po części próbowałem wyjaśnić powyżej), ale naprawdę cieszy mnie zaangażowanie autorki i to, że programując festiwal, nie wzdbrania się także przed czerpaniem z osobistych przemyśleń i refleksji, a w swojej praktyce szuka różnych modeli funkcjonowania i produkcji sztuki (nie



znałem twórczości Tanii Bruguery i bardzo się cieszę, że dzięki tej polemice mogłem ją poznać).

Mam nadzieję, że ta wymiana zdań przysłuży się celom, które i mnie przyświecają, czyli badaniu owych „niewygód, nieoczywistości, sprzecznych komunikatów i niemożności prostego rozwikłania powiązań” w kontekście polityczności sztuki. I oczywiście, podnieś jakość dyskusji. ■

#### Bibliografia:

Barkey, Grace Ellen; Lauwers Jan; Seghers Marteen, *Tekst kuratorski*, <http://2018.malta-festival.pl/pl/program/idiom/tekst-kuratorski-brgrace-ellen-barkey-jan-lauwers-i-maarten> [dostęp: 15 III 2019].

*Kolektyw teatralne, artystyczne i badawcze. Materiały z konferencji zorganizowanej w Instytucie Teatru i Sztuki Mediów WFPIK Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu we współpracy z Malta Festival Poznań (19 czerwca 2018 roku)*, red. E. Guderian-Czaplińska, S. Godlewski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Warszawa 2018.

*Komunikat Prezydenta Miasta Poznania w sprawie rozstrzygnięcia otwartego konkursu ofert - w zakresie realizacji zadań wieloletnich*, <http://bip.poznan.pl/bip/wydzial-kultury,22/news/komunikat-prezydenta-miasta-poznania-w-sprawie-rozstrzygnięcia-otwartego-konkursu-ofert-w-zakresie-realizacji-zadan-wieloletnich,c,3689/> [dostęp: 15 III 2019, załącznik nr 1].

*Komunikat Prezydenta Miasta Poznania w sprawie rozstrzygnięcia otwartego konkursu ofert w zakresie zadań priorytetowych nr 1,4,5 na rok 2019*, <http://bip.poznan.pl/bip/wydzial-kultury,22/news/komunikat-prezydenta-miasta-poznania-w-sprawie-rozstrzygnięcia-otwartego-konkursu-ofert-w-zakresie-zadan-priorytetowych-nr-1-4-5-na-rok-2019,c,3689/> [dostęp: 15 III 2019, załącznik nr 1].

<sup>1</sup> W tym miejscu chciałbym zaznaczyć, że nie pobierałem żadnego wynagrodzenia ze strony Fundacji Malta za współorganizację tej konferencji.



**WYSTAWY  
ROZMOWY  
SPOTKANIA  
WARSZTATY**

**KALEJDOSKOP XVI**  
9-12 MAJA BIAŁYSTOK

**4 dni wypełnione tańcem,  
teatrem, muzyką i sztuką.  
Przegląd wyjątkowych  
spektakli tanecznych.**

**FESTIWAL  
TAŃCA  
WSPÓŁCZESNEGO**

**www.FESTIWAL-KALEJDOSKOP.pl**

ANTONINA GRZEGORZEWSKA

## GWIZD

Antonina Grzegorzewska – absolwentka malarstwa warszawskiej ASP (2002). Dramatopisarka (m.in. *On*, *Ifigenia*, *Tauryda*, *Apartado 679*, *Migrena*, *Za mało*, *Martwe*), reżyser (*Ifigenia*, Teatr Narodowy, Warszawa, 2008; *Tauryda*, *Apartado 679*, Teatr Współczesny, Szczecin, 2012). Publikuje również teksty niedramatyczne.



Jerzy Grzegorzewski

**REKONSTRUKCJE.****WYBRANE ADAPTACJE PROZY****Z LAT 1963–2005**pod redakcją Ewy Bułhak  
i Mateusza Żurawskiego,

Instytut Teatralny

im. Zbigniewa Raszewskiego,

współpraca wydawnicza: Teatr Studio

im. Stanisława Ignacego Witkiewicza,

Teatr Narodowy, Warszawa 2018

Muminek stał jeszcze i patrzył w górę na zielony dach z liści. Wyglądało tu jak w domu, jak w Dolinie Muminków. Pogwizdywał sobie i zastanawiał się, skąd by wziąć drabinkę sznurową. Ale ledwo zaczął gwizdać nadbiegła Emma.

– Przestań gwizdać! – krzyknęła.

– Czemu? – spytał Muminek.

– Gwizdanie w teatrze oznacza nie-szczęście – powiedziała Emma cicho.

– Nawet tego nie wiesz!

Mrucząc i potrząsając miotłą wsunęła się między cienie.

Przez chwilę patrzyli na nią niepewnie i było im jakoś nieswojo.

Następny rozdział cytowanej książki *Lato Muminków* nosi tytuł *O tym, jakie są skutki gwizdania w teatrze*.

I na tym właśnie wątku chciałabym się zatrzymać. Tove Jansson przedstawiła następstwa gwizdania w teatrze w historii Muminków, ja chciałabym to zrobić w odniesieniu do Jerzego Grzegorzewskiego. I choć pozornie krotchwilny początek tego wystąpienia może zapowiadać żartobliwe ujęcie tematu, traktuję go jak najbardziej serio. Teza, którą chcę przedstawić, jest właściwie potwierdzeniem zasadności przesądu: gwizdanie w teatrze JEST zwiastunem nieszczęścia. W przypadku spektakli Grzegorzewskiego

stanowiło ono figurę złowrogiej zapowiedzi, przecucia śmierci. Ostatnim bowiem dźwiękiem, który rozległ się ze sceny w zrobionym krótko przed śmiercią przedstawieniu *On. Drugi Powrót Odysa* – był gwizd. Był to jednak gwizd, który miał rodowód. I właśnie tę jego linię genealogiczną chciałabym wyłowić.

Nie będę więc mówić o gwizdaniu melodii, gwizdaniu, które należy do tkanki muzycznej spektaklu. Takie gwizdanie jest, oczywiście, różnorodne, ma zróżnicowany ładunek emocjonalny i współtworzy dramaturgię, jest jednak nośnikiem muzycznym, stanowi ekwiwalent śpiewania. Należy do innego porządku, do świata nut. Stanowi więc rodzaj uwodzicielskiej sztuczki, która ma zmylić przesąd.

Nie będę mówić o wygwizdywaniu, sadystycznej ucieście mściwej publiki.

Nie będę też analizować gwizdania nawołującego, rozkazującego, takiego jak gwizdanie policjanta Browna z *Operry za trzy grosze*, czy wojaka z *Sędziów*, ponieważ jego podwójna funkcja, wołania, zaznaczania swojej obecności przez bohatera sztuki i jednoczesnego prowokowania przesądu jest bezwiedna, jak by powiedział mój ojciec: jest figurą jeden do jednego.

Tematem mojego wystąpienia nie będzie też gwizd, który kamufluje

utratę pamięci, jest zręcznym wybrnięciem z sytuacji, gdy zapomina się tekstu piosenki.

Gwizdanie, na którym chcę się tu skupić, jest absolutnie bezkompromisowym wodzeniem przesądu na pokuszenie, niebezpieczną grą. Jest aroganckie, właściwie jest rodzajem przedśmiertnej modlitwy, zakłada, że nieszczęście się wydarzy i jest tego nieszczęścia zwiastunem. Chcę więc mówić o gwizdaniu katastroficznym.

Taki mi się snuje dramat, groźny, szumny, posuwisty jak polonez; gdzieś z kazamat jęk i zgrzyt, i wichrów świsty.

Właśnie te świsty wichru, o których pisze Wyspiański, są prototypem gwizdu, który spróbuję wypreparować ze spektakli Grzegorzewskiego. Przywołany cytat z *Wesela* kończył przedstawienie *La Bohème* i był parokrotnie śpiewany przez siedzących w dekadencej kawiarni bohaterów spektaklu. W miarę jak wersety cichły, światło ciemniało. Aż do ostatniego przebiegu, gdy gasło zupełnie. Tę ostatnią scenę *La Bohème* i przywoływany świst wiatru uznałabym za motto dzisiejszej wypowiedzi.

*Tak zwana ludzkość w obłądzie*, a konkretnie jej wersja krakowska z 1992 roku, otwiera ten smutny przegląd. Wydaje mi się symptomatyczne, że jest to akurat spektakl stanowiący esencję, czy – stosując świetne określenie, zaproponowane przez Janusza Majcherka – sumę tekstów Witkacego. Scena z przeciągłym gwizdem, złowrogim jak mgła czy wycie psów, gwizdem, który tworzy lepką tkanę, a jest tłem do monologu Tefuana, przypomina o samobójczym strzale w skroń Witkacego i jednocześnie otwiera Grzegorzewskiemu śmiertelny trakt. Nie bez przyczyny w scenariuszu *Drugiego Powrotu Odysa* pojawiają się te fragmenty z *Onych* Witkacego, które wykorzystał Grzegorzewski w *Tak zwanej ludzkości w obłądzie*, choć pojawiają się już w formie bardzo szczątkowej, jako rodzaj echa. Tefuan, grany przez Jana Nowickiego, roztacza swoje wizje

nowej sztuki, którą będzie się wdrażać w życie po uprzedniej likwidacji starej. Złowrogie tło, jakby zapowiedź ponurego wiatru historii, jest emanacją lęku, samospełniającą się przepowiednią, czy – jak kto woli – zapowiedzią realizacji przesądu o nieszczęściu, które wydarzy się, gdy na scenie rozlegnie się gwizd. Tu mamy do czynienia z gwizdającym chórem, zapłata będzie więc ostatecznego kalibru, trzeba na nią jedynie poczekać. Grzegorzewski miał jej świadomość, ale umiał ją odwlekać, być może przy pomocy zabiegów obwarowanych innymi, bardziej pozytywnymi przesadami teatralnymi, które niwelowały skutki gwizdania. Chyba tylko tak można wyjaśnić fakt, że *Tak zwana ludzkość w obłądzie* od *Onego. Drugiego Powrotu Odysa* dzieli trzynaście lat. Nie będę już tego interpretować w kontekście przesądów...

„Niszcząc teatr, niszcę cię zupełnie. Niszczę ciebie, bo cię kocham i żyć bez ciebie nie mogę! Bądź przekłeta!” – mówi Tefuan do Spiki. Odys z *Onego. Drugiego Powrotu Odysa* także znajduje się w chwili wewnętrznego bankructwa, zaprzeczenia, odrzucenia wszystkiego. „Tu mnie nie znajdzie nikt” – i rozlega się pierwszy gwizd. „Cmentarze. Ścierwem cuchnie pustkowie.” „Zabiłem wszystko. Wszystko odepchnąłem. Przekłeta myśl.” I znowu dziwny gwizd. Tefuan w przedstawieniu z 1992 roku ogłasza bankructwo starego świata, aby wdrażać nową rzeczywistość, w którą wierzy. W sensie scenicznym gwizd chóru w tle zwiastuje brak litości dla przedstawicieli starego porządku. Negacja Odysa z 2005 roku nie ma perspektyw. „Nic. Nic poza mną. Nic przede mną” – mówi. I znowu rozlega się gwizd, gwizd będący pajęczą nicią, łączącą stary lęk z nowym. Jest to już właściwie gwizd płynący z zaświatów. Śmierć jest brakiem powietrza. Gwizdanie jest powietrzem. Gwizdanie w obliczu śmierci jest reanimacją.

W *Sędziach* gwizdanie jest narzędziem bluźnierstwa, dominacji i deprawacji Natana. W rozmowie z Joasem zderzone zostają dwie skrajne postawy: dobro i czystość ze złem i gwałceniem

świętości, którego dopuszcza się wobec niewinnego brata Natana. Każda kontra kończona jest fanfaronadą gwizdu, gwizdu demonicznego. Natan podważa świętość Jeruzalem, świętość proroków, właściwie występuje przeciwko Bogu. Joas zaś boi się jego gwizdu, zatyka uszy.

Natan: Myślisz ty, że Bóg tobie gada?

Joas: Że Bóg przeze mnie ostrzega przed karą, co późna spada.

I dalej: „Natan: Każdy dla siebie żyje, słabszy pada!”. I znowu Natana bluźnierczo: „Są prorocy nowi, którzy więksi niż Dawid!”.

Gwizd wydobywany z ust za pomocą palców jest sadystyczną figurą ranienia uczuć niewinnego Joasa, ma na celu całkowitą deprawację i głęboki gwałt na uczuciach, wierze, dziecięcej ufności.

Natan: Wytrącili harfę Dawidowi!

Joas też próbuje gwizdać, ale wydaje tylko suche dźwięki, przypominające ciężki gruzliczy oddech. „To są, bracie, prorocy przekłeci” – mówi załamany. W strukturze, którą chciałabym tu zarysować, a którą nazwałabym linią genealogiczną gwizdu Odysa z przedśmiertnego przedstawienia mojego ojca, bezgłośny gwizd Joasa, jako fizjologiczny akt rozpacz po nagłej utracie wszystkiego, w co się wierzyło, upadku z piedestału wszystkich świętości, ten właśnie gwizd nieudany, jest istotnym elementem. To właśnie on jest reanimacją, tym powietrzem, którego się nie marnotrawi. Ordynarny gwizd Natana zaś stanowi wywołanie tematu, jest sygnałem dla przesądu – tak jak i gwizd Juklego z tego samego spektaklu, zachęcający nieświadome dziewczęta do rozwiązłego tańca (gwizdy Natana w scenach z piwem, dziewczętami i Juklim są szatańskim podszeptem prowadzącym dziewczęta do burdelu). Jednak to bezgłośny gwizd Joasa otwiera porządek metafizyczny, otwiera przesądowi drogę ze sceny i teatru ku realnemu życiu i umożliwia mu zbieranie śmiertelnego żniwa.



Kiedy Natan pochyla się nad Jewdochą, mówiącą „nie rusz mnie”, szepcze jej do ucha „ciiichooo” jakby gwizdał. Ta subtelność również kwalifikuje to przeciągłe, złowrogie, z jednej strony groźne, z drugiej uspokajające „ciiichooo” do grupy gwizdów wywołujących nieszczęście. *On. Drugi Powrót Odysa* był tym syczącym „ciiichooo”, w którym zawiera się wyrok śmierci, tej, jak mówi w spektaklu Jan Englert, „prawdziwej”.

Warto podkreślić, że to „nieszczęście” wywołane gwizdaniem pojawia się również w samej sztuce teatralnej, w samym spektaklu, nie przestaje nam towarzyszyć ta dychotomia między teatrem i życiem poza nim. W *Onym. Drugim powrocie Odysa* przestała ona istnieć zupełnie, przenosząc porządek prywatny na scenę, lub, jak kto woli, niszcząc życie prywatne wszechobecnością *theatrum*. To, co spotkało mojego ojca po premierze *Onego. Drugiego Powrotu Odysa* ze strony recenzenta najbardziej poczytnej gazety, to skrajne upokorzenie recenzją *Artysta jest bardzo chory*, było karą za gwizdanie, taką karą wulgarną, ordynarną, nie dającą się, jak śmierć, wpleść w żaden romantyczny dyskurs. Tym dotkliwszą, że wychodzącą ze strony człowieka niemającego zielonego pojęcia, o czym i o kim pisze. Ten jego tekst, oraz tego tekstu kontekst, oraz odpowiedź mojego ojca – śmierć, stanowi dla mnie, jako córki, traumę. Przywołuję go więc w kontekście dzisiejszego referatu – GWIZD. Tekst owego recenzenta należy do tego gwizdu Natana. Śmierć Grzegorzewskiego – w odpowiedzi – jest pochodną gwizdu Joasa. To rozróżnienie można by zrobić również w odniesieniu do *Onego. Drugiego Powrotu Odysa* – haniebny atak recenzenta wywołała scena, w której jeden z żołnierzy w hitlerowskim mundurze wydaje ostre komendy za pomocą srebrnego gwizdka, zaś śmierć reżysera w sposób oczywisty wiąże się z gwizdem występującym przy słowach Odysa: „Tu mnie nie znajdzie nikt”.

Jednym z bardziej klasycznych przesądów morskich dotyczących

gwizdania jest ten, który upatruje w gwizdaniu wezwania wiatru. W teatrze gwizd zwiastuje nieszczęście, na pokładzie statku zaś może okazać się zbawienność, może bowiem uratować żaglowce przed postojem na środku morza, gdzie, cytując Odysa: „Nic. Nic poza mną. Nic. Nic przede mną”.

Trajektorie parowców nie zależą od kaprysu wiatru, to silne tchnienia pary uruchamiają dynamikę statku. Wzywają pasażerów buczeniem syreny. Okrętowa syrena jest dalekim krewnym gwizdu, to nośnik nadziei przed długą międzykontynentalną podróżą.

W trakcie arii podnosi się jasny horyzont w głębi sceny. Odślania tylną ścianą i galerię, z dwiema ukośnymi ogromnymi rurami, podobnymi do kominów parowca.

Rozlega się, najpierw cicho, potem coraz głośniejsze, buczenie syren okrętowych, nakładające się na śpiew solistki.

Zacytowany tu fragment scenariusza *Halki Spinozy* otwiera perspektywę dalekiej podróży, która rozgrywa się już poza sceną, podróży przez dalekie morze, ku lepszemu światu, w którym przesady tracą swoją złą moc. Po raz pierwszy motyw pasażerów wchodzących na pokład wykorzystał Grzegorzewski w zakończeniu swojej wrocławskiej *Ameryki*, tam także aktorki teatru Oklahomy wchodzili na statek, przyzywani przez okrętową syrenę. Ważne jest, że głośna syrena okrętowa rozlega się także w *Onym. Drugim Powrocie Odysa* i następuje to w chwilę po wybrzmieniu przejmującego utworu: „Przyjdzie śmierć i ta śmierć będzie mieć twoje oczy”. W czasie gdy buczy syrena, „Odys leży na scenie na wznak z rozłożonymi ramionami”. Zostaje w miejscu, w którym gwizd ma złe konsekwencje, na teatralnej scenie, być może syrena okrętowa wydaje mu się równie zgubna jak syrena-kobieta... Po wejściu na statek gwizdanie oznacza już tylko pomyślnie i szczęśliwie wiatry, Odys nie odpowiada jednak na to wezwanie.

W *Halce Spinozie* jeden z bohaterów, ekscentryk zakopiański, nazwany symptomatycznie KAROL JERZY WĘGORZEWSKI, mówi do odjeżdżających: „Zobaczmy się w Oklahomie”. Ostatniej scenie, tak *Ameryki*, jak i *Halki Spinozy*, tuż po buczeniu/gwizdzie syren rozlega się pożegnalny śpiew przy dancinowym akompaniementem pianina:

Zobaczmy się w Oklahomie.  
To wcale nie tak trudno  
znaleźć się tam...  
Zobaczmy się w Oklahomie.  
To wcale nie tak trudno  
znaleźć się tam...

I właśnie nadzieją na to spotkanie w Oklahomie chciałabym zakończyć swoje dzisiejsze wystąpienie. ■

Referat został wygłoszony przez autorkę w Teatrze Studio, 21 stycznia 2019 roku, z okazji premiery ostatniego tomu scenariuszy Jerzego Grzegorzewskiego.

„Didaskalia” można kupić:

## **BIAŁYSTOK**

w księgarni **Akcent**, Rynek Kościuszki 17

## **GDAŃSK**

w **Uniwersyteckiej Księgarni Naukowej Arche**, ul. Bażyńskiego 6  
w księgarni **Na Biskupiej Górcie**, ul. Bażyńskiego 4

## **KATOWICE**

w księgarni **Libella**, pl. Sejmu Śląskiego 1

## **KRAKÓW**

w siedzibie **Redakcji**, ul. Gołębia 16  
w księgarni **Akademickiej**, ul. św. Anny 6  
w **PWST**, ul. Straszewskiego 22  
w **Bunkrze Sztuki**, pl. Szczepański 3A  
w **Klubie Pauza**, ul. Floriańska 18/3  
w **MOCAK-u**, ul. Lipowa 4

## **ŁÓDŹ**

w księgarniach: **Księgarnia LITERA**, ul. Nawrot 7  
**Mała Litera**, ul. Ogrodowa 19  
**Światowid**, Piotrkowska 86

## **OLSZTYN**

w **Księgarni Naukowej „Arche”**, ul. Oczapowskiego 12b

## **POZNAŃ**

w księgarni **Powszechna**, ul. Szkolna 5

## **TORUŃ**

w **CSW „Znaki Czasu”**, Wały gen. Sikorskiego 13

## **WARSZAWA**

w księgarniach:  
**Liber**, Krakowskie Przedmieście 24; **Prospero**, Aleje Ujazdowskie 6  
**Lexicon**, ul. Sengera Cichego 24/2a; **Tarabuk**, ul. Browarna 6  
**Główna Księgarnia im. B. Prusa**, ul. Krakowskie Przedmieście 7  
**Wiejska 14**, ul. Wiejska 14  
w teatrach: **Narodowym**, **Studio**, **Ateneum**  
w **Akademii Teatralnej**, ul. Miodowa 22/24  
w **MiTo artcafébooks**, ul. Waryńskiego 28

## **WROCŁAW**

w siedzibie **Wydawcy**, Rynek-Ratusz 27  
w księgarni **Tajne Komplety**, Przejście Garncarskie 2  
w **Teatrze Współczesnym**, ul. Rzeźnicza 12  
**Nieme Kino. Księgarnia filmowa w DCF**, Piłsudskiego 64a

## **ZIELONA GÓRA**

w **Księgarni Staromiejskiej**, ul. Żeromskiego 16

W salonach prasy **EMPiK** sp. z o.o. na terenie całego kraju  
oraz za pośrednictwem Polperfect (Warszawa, ul. Stągiewna 2c).  
Wszystkie dostępne numery „Didaskaliów” są do nabycia również  
za pośrednictwem serwisu aukcyjnego Allegro.pl

## **DRUK**

Drukarnia Skleniarz, 30-133 Kraków, ul. Lea 118  
tel. (012) 31 22 300, 31 22 322, fax (012) 31 22 349  
Nakład: 1000 egzemplarzy

„Didaskalia” są dostępne w bazie CEEOL (<https://www.ceeol.com/>)



Streszczenia i tytuły artykułów w języku angielskim znajdują się  
na stronie [www.didaskalia.pl](http://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 Gucańska, 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](http://www.grotowski-institute.art.pl)  
Paulina Erdanowska: [paulina@grotowski-institute.art.pl](mailto: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](mailto:redakcja@didaskalia.pl)  
[www.didaskalia.pl](http://www.didaskalia.pl), [www.facebook.com/didaskalia](https://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](http://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](mailto:paulina@grotowski-institute.art.pl)

Prenumerata dostępna także za pośrednictwem:

Ruch SA, Kolporter SA, Garmond Press S.A.

# THE PRI SON ER

25–27/04/2019

Instytut im. Jerzego  
Grotowskiego Piekarnia  
WROCLAW

Tekst i reżyseria  
Peter Brook  
i Marie-Hélène  
Estienne

[bilety.grotowski-institute.art.pl](http://bilety.grotowski-institute.art.pl)

**Wrocław** miasto spotkań

PRODUKCJA C.I.C.T. – Théâtre des Bouffes du Nord  
KOPRODUKCJA National Theatre (Londyn), Instytut im. Jerzego  
Grotowskiego (Wrocław), Ruhrfestspiele Recklinghausen, Yale Repertory  
Theatre (New Haven), Theatre for a New Audience (Nowy Jork)

PROJ. BARBARA KACZMAREK

PARTNER

 archicom

PATRONI MEDIALNI

 RZECZPOSPOLITA

 dwójka  
POLSKIE RADIO

VOGUE

TEATR

 TVP3  
WROCLAW

 RADIO  
WROCLAW

 ram

 RADIO  
KULTURA

 [www.wroclaw.pl](http://www.wroclaw.pl)