

KANTOR

FREIHEIT I BURI

WARLIKOWSKI

# didaskalia

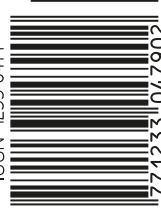
GAZETA TEATRALNA

październik 2019

NR 153



CENA 10 zł  
(w tym 5 % Vat)



9

**POLKI WALCZĄCE**

**FEMINIZM! NIE FASYZM**

**TEATR OWADÓW**

---

**WYDAWCA**



INSTYTUT  
THE GROTOWSKI  
INSTITUTE IM. JERZEGO  
GROTOWSKIEGO  
WROCŁAW

**WSPÓŁWYDAWCA**



Wydział Polonistyki  
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Dofinansowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego**

**NA OKŁADCE**

Czarne Szmaty  
*Ułańskie fantazje*  
fot. Pat Mic

**FEMINIZM! NIE FASZYZM**

- 2 **Agata Adamiecka-Sitek, Marta Keil, Igor Stokfiszewski.** MATERIAŁY DO POROZUMIENIA
- 3 **Agata Adamiecka-Sitek, Marta Keil, Igor Stokfiszewski.** FEMINIZACJA – DEMOKRACJA – PRACA. W STRONĘ USPOŁECZNIONEJ INSTYTUCJI KULTURY
- 5 ZASADY WSPÓŁPRACY TWÓRCZYŃ I TWÓRCÓW Z TEATREM POWSZECHNYM IM. ZYGMUNTA HÜBNERA W WARSZAWIE
- 7 RADA ARTYSTYCZNO-PROGRAMOWA TEATRU POWSZECHNEGO IM. ZYGMUNTA HÜBNERA W WARSZAWIE. REGULAMIN
- 10 TEATR POWSZECHNY – FEMINISTYCZNA INSTYTUCJA KULTURY

**SIKSA**

- 11 PATRZCIE NA MNIE, JAK SIĘ PALĘ. **Z Alex Freiheit i Burim rozmawia Justyna Stasiowska**
- 20 **Anna Majewska.** KIEDY OPÓR STAJE SIĘ NORMĄ [artykuł recenzowany / peer-reviewed]
- 28 **Julia Kowalska.** TĘ POLSKĘ W TOBIE  
Siksa: *Stabat Mater Dolorosa – Musical o śmierci i dziewczynie*, reż. Piotr Macha + Siksa

**CZARNE SZMATY**

- 31 STAWIANIE GRANIC POGARDY. **Z Czarnymi Szmatami rozmawia Agnieszka Sosnowska**

**C.U.K.T.**

- 38 **Lucja Iwanczewska.** C.U.K.T. – (TECHNO)TRANSFORMACJA. HISTORIA PEWNEJ PRÓBY TERENOWEJ [artykuł recenzowany / peer-reviewed]

**CRICOT**

- 46 **Karolina Czerska.** TEATR CRICOT – SUMA PRZYBLIŻEŃ [artykuł recenzowany / peer-reviewed]
- 55 **Katarzyna Kwiecień-Kalińska.** OTWARTA SCENA WYZWOLENIA

**KANTOR**

- 61 **Justyna Michalik-Tomala.** NIE MOŻNA BEZKARNIE WAŻYĆ SIĘ POWTARZAĆ CZEGOŚ, CO BYŁO JUŻ RAZ W ŻYCIU. CZAS ZAMĄCONY SIĘ MŚCI. RZECZ O SPEKTAKLU *WIELOPOLE, WIELOPOLE* TADEUSZA KANTORA [artykuł recenzowany / peer-reviewed]

**OWADY**

- 73 **Monika Żółkoś.** TEATR OWADÓW [artykuł recenzowany / peer-reviewed]

**REPERTUAR**

- 84 **Witold Loska.** INNY NIE MA GŁOSU  
Teatr Polski w Poznaniu: *Hamlet / Гамлет*, reż. Maja Kleczewska
- 86 **Karolina Habryło.** Z *DE PROFUNDIS...* W POŻAR PIKSELI  
Stary Teatr w Krakowie: *Nic*, reż. Krzysztof Garbaczewski
- 88 **Katarzyna Waligóra.** PRAWDY OBJAWIONE?  
Nowy Teatr w Warszawie: *Jezus*, reż. Jędrzej Piaskowski
- 91 **Piotr Morawski.** CZYSTO LUDZKA PERSPEKTYWA  
Stary Teatr w Krakowie: *Podróże Guliwera według Jonathana Swifta*, reż. Paweł Miśkiewicz
- 94 **Marcelina Obarska.** CIAŁO JAPOŃSKIE A CIAŁO POLSKIE  
Komuna// Warszawa: *Hana Umeda / Sada Yakko*, reż. Hana Umeda

- 96 **Natalia Brajner.** LA VIE SANATORIENNE  
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie: *Turnus mija, a ja niczyja*, reż. Cezary Tomaszewski
- 98 **Olga Katafiasz.** PRAWIE JAK W KINIE, CZYLI JAK SIĘ ZABIĆ I ZJEŚĆ POPCORN  
Studio teatr Galeria w Warszawie: *Romeo i Julia*, reż. Michał Zadara

**OPERA**

- 100 **Natalia Jakubowa.** MODA NA HAENDLA: TYLKO „DLA SPORTU”?  
Festiwal Aix-en-Provence i Teatr Bolszoi w Moskwie: *Alcyona*, reż. Katie Mitchell; Theater an der Wien w Wiedniu: *Saul*, reż. Claus Guth
- 105 **Maryla Zielińska.** PŁASZCZE CUDOWNEJ *TOSKI*  
Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie: *Tosca*, reż. Barbara Wysocka
- 106 **Michał Kurkowski.** HISTORIA PISANA CZERWIENIĄ  
Opéra National de Paris: *Lady Makbet z mceńskiego powiatu*, reż. Krzysztof Warlikowski

**ZAGRANICA**

- 110 **Piotr Hildt.** WOJNA WYBIJA RYTM GRY, CZYLI *ROMEO I JULIA* W KURDYSTANIE  
Volkstheater w Wiedniu: *Rojava*, reż. Sandy Lopičić
- 113 **Katarzyna Tórz.** ZA MUREM  
IETM Caravan Palestine

**TANIEC**

- 118 **Pamela Bosak.** 6 LAT, 2 DNI, 7 GODZIN – URODZINY CENTRUM W RUCHU  
Centrum w Ruchu, Fundacja Burdąg: *Show and tell*

**TEATR W KSIĄŻKACH**

- 123 **Beata Guczalska.** PRECZ Z ARCYDZIELAMI  
Joanna Krakowska, *Demokracja. Przedstawienia*, 2019

AGATA ADAMIECKA-SITEK, MARTA KEIL,  
IGOR STOKFISZEWSKI

## MATERIAŁY DO POROZUMIENIA

**P**orozumienie to nazwa partycypacyjnego procesu badawczego o charakterze interwencyjnym, który prowadziliśmy w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie pomiędzy 11 września 2018 a 30 września 2019 roku. Jego celem jest kooperatywne wypracowanie tożsamości teatru w oparciu o założenia demokratycznej instytucji kultury. Założenia te wynikały bezpośrednio z kilkuletniej obserwacji pracy teatru i naszej dotychczasowej z nim współpracy. Słowa „tożsamość” używamy tu w trzech znaczeniach: 1) w związku z programową działalnością teatru i wynikającymi z niej cechami rozpoznawalnymi przez otoczenie jako specyfika tej instytucji; 2) w znaczeniu samoświadomości Teatru Powszechnego, to znaczy – postrzegania i wspólnego rozumienia programu i działalności teatru przez wewnętrzne podmioty, biorące udział w procesie tożsamościotwórczym; oraz 3) w znaczeniu, które odsyła do rzeczownika „zgodność” – chodzi o tożsamość jako zgodność pomiędzy samoświadomością teatru, jego specyfiką rozpoznawaną na zewnątrz, jego strukturą organizacyjną oraz praktykami instytucjonalnymi, czyli procedurami i nawykami obowiązującymi w instytucji. Skutkiem *Porozumienia* jest ustanowienie Teatru Powszechnego jako feministycznej instytucji kultury.

Proces *Porozumienia* polegał na przeprowadzeniu wywiadów indywidualnych z ponad pięćdziesięcioma pracownikami i pracownicami Teatru, mających na celu zdiagnozowanie sytuacji w Teatrze, analizę jego tożsamości oraz wypracowanie nowej, a także zebranie wśród pracowników i pracownic teatru, współpracujących z teatrem twórców i twórczyń,

organizacji i ruchów społecznych postulatów związanych z jakością pracy w teatrze i jego funkcjami społecznymi. Przeprowadzaniu wywiadów towarzyszyła analiza dokumentów regulujących pracę teatru. Następnie proces przybrał kształt multilateralnych negocjacji, angażujących dyrekcję teatru, pracowników i pracownice z działów artystycznego, technicznego i administracyjnego, funkcjonujące na terenie teatru komisje zakładowe związków zawodowych Solidarność i Inicjatywa Pracownicza, współpracujących z teatrem reżyserów i reżyserki. Ich celem było wypracowanie dwóch dokumentów, których wdrożenie urealnia Teatr Powszechny jako feministyczną instytucję kultury. Wynegocjowane dokumenty to *Regulamin Rady Artystyczno-Programowej Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie* oraz *Zasady współpracy twórczyń i twórców z Teatrem Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie*. Podstawą ideową *Porozumienia* był opracowany przez nas dokument programowy *Feminizacja – demokracja – praca. W stronę uspołecznionej instytucji kultury*, zaś zwięzłe podsumowanie całego procesu zawiera się w manifestie *Teatr Powszechny – feministyczna instytucja kultury*.

Proces *Porozumienia* miał charakter uczestniczący, powstałe w jego ramach dokumenty odzwierciedlające wdrażane w Teatrze Powszechnym procedury ustanawiające Teatr Powszechny jako feministyczną instytucję kultury wyłaniały się w drodze, niekiedy bardzo gorących, dyskusji. Dlatego w prezentowanych dokumentach można spotkać określenia związane także z demokratyczną i uspołecznioną instytucją kultury. Zdefiniowanie tożsamości Teatru Powszechnego jako feministycznej instytucji kultury następowało stopniowo i nie kończy się wraz z publikacją poniższych materiałów. Przeciwnie: tożsamość ta jest i będzie negocjowana na poziomie codziennych praktyk instytucjonalnych.

*Porozumienie* wpisuje się w tradycję przedsięwzięć z zakresu krytyki instytucjonalnej. Mijająca dekada zdominowana była przez koncepcję instytucji krytycznej, którą, przede wszystkim w obszarze instytucji sztuki, starano się ustanowić lub wywalczyć drogą konfrontacji pomiędzy zantagonizowanymi podmiotami wewnątrz instytucji oraz pomiędzy instytucją i jej otoczeniem społecznym. Próby te nie przyniosły oczekiwanych rezultatów. Instytucje takie jak Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, stołeczne Muzeum Narodowe czy Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu, gdzie interwencje tego typu miały miejsce, nie uległy transformacji pod kątem egalitarnym, demokratycznym i wspólnotowym. Mówimy to bez satysfakcji, ponieważ w niektórych z tych interwencji braliśmy czynny udział. Krytyka instytucjonalna jest tym bardziej skuteczna, im silniej powiązana jest z dynamiką przemian społecznych, wyrażaną między innymi przez metodologie wypracowane w ramach ruchów społecznych. Będąc ich częścią, podążyliśmy za zwrotem demokratycznym, wspólnotowym i feministycznym, które wyznaczyły w ostatnich latach nowy horyzont dla politycznej sprawczości. *Porozumienie* dążyło do przekroczenia aporii, w jakiej znalazła się krytyka instytucjonalna

w związku z ideą i praktyką instytucji krytycznej. Zastąpiliśmy ją koncepcją instytucji feministycznej, zaś, podążając za duchem feminizacji, egalitaryzm, demokrację i wspólnotowość staraliśmy się osiągnąć poprzez kompleksowy proces negocjowania różnic, przepracowywania konfliktów, zmierzanie do ustanowienia instytucji jako zgromadzenia współpracujących, lecz różnych, nasyconych własnymi cechami i interesami, podmiotów indywidualnych i zbiorowych. Wierzymy, że cel ten udało się osiągnąć, choć utrwalenie jego rezultatów pozostaje zadaniem do wykonania.

Bezpośrednim impulsem do realizacji *Porozumienia* były prace współorganizowanego przez Teatr Powszechny obywatelskiego Kongresu Kultury w 2016 roku oraz organizowanego przez Teatr Powszechny w roku 2017 i 2018 Forum Przyszłości Kultury. Wśród omawianym na tych wydarzeniach wątków znalazły się zarówno kwestie społeczeństwa i demokracji instytucji kultury, jak i sprawy pracownicze. Zdecydowaliśmy się przekształcić dyskusje wokół wymienionych tematów w działanie na żywym organizmie instytucji. Oczywistym kontekstem dla pracy nad *Porozumieniem* jest sytuacja polityczna, dążenie do zawłaszczenia obszaru kultury przez prawicę i opór przed tym zawłaszczeniem, który możliwy jest zarówno ze względu na determinację ludzi kultury, jak i decentralizację kultury. *Porozumienie* wynika z diagnozy lokującej miejskie instytucje kultury, szczególnie w miastach opozycyjnych, jako przestrzenie, gdzie niezbędne jest eksperymentowanie z nowymi formami instytucjonalnymi oraz ich utrwalanie w celu zachowania dobrostanu kultury i rozwijania go jako kontrakcji do destrukcyjnych działań prawicowej hegemonii i władzy.

Bardzo dziękujemy pracownikom i pracownikom Teatru Powszechnego, którzy dzielili się z nami swoją analizą sytuacji oraz propozycjami rozwiązań zaistniałych w teatrze problemów; współpracującym z Teatrem artystom, artystkom i przedstawicielom organizacji społecznych, którzy zaangażowali się w pracę nad *Porozumieniem*. Jesteśmy szczególnie wdzięczni wszystkim uczestniczkom i uczestnikom procesu za poświęcony nam czas, uwagę i cierpliwość. Realizacja *Porozumienia* nie byłaby jednak możliwa bez otwartości na krytykę i zgody na ryzyko, z jakim wiąże się interwencja z zakresu krytyki instytucjonalnej wewnątrz publicznej instytucji kultury, którymi wykazali się Paweł Łysak i Paweł Sztarbowski – dyrektorzy Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, biorąc zarazem czynny udział w procesie wypracowywania nowych rozwiązań instytucjonalnych dla teatru oraz definiowania jego tożsamości. ■

AGATA ADAMIECKA-SITEK, MARTA KEIL,  
IGOR STOKFISZEWSKI

## FEMINIZACJA – DEMOKRACJA – PRACA. W STRONĘ USPOŁECZNIONEJ INSTYTUCJI KULTURY

**K**ształt publicznych instytucji kultury jest od wielu lat przedmiotem żywych debat. Wątek ten stanowił także jeden z filarów pierwszej edycji Forum Przyszłości Kultury, które odbyło się 18 i 19 listopada 2017 roku. W celu uzyskania wiedzy pozwalającej na ocenę, w jakim kierunku debaty te powinny zmierzać, zespół pod kierownictwem Agaty Adamieckiej-Sitek i Mikołaja Lewickiego zrealizował na zaproszenie Forum badanie, jeden z wątków którego dotyczył właśnie instytucji kulturalnych. W jego podsumowaniu czytamy: „[...] jakość społecznej przestrzeni musi zostać rozpoznana jako najważniejsza «projekt» instytucji, a zarazem najpoważniejsza siła transformacyjna wobec zastanego ładu; jakość relacji, czy też praca nad wartościami oraz uniwersum doświadczeń uczestników stają się ważniejsze niż dotychczasowe normy danego pola działalności (np. sztuki)” (Adamiecka-Sitek, Lewicki, 2017, s. 71).

Oznacza to, że instytucja kultury współkreuje otoczenie społeczne w pierwszej kolejności poprzez praktykowanie relacji w ramach tejże instytucji oraz w kontakcie ze współpracownikami i publicznością. Instytucja, gdzie dominują relacje hierarchiczne, egzekwowanie władzy i nieliczenie się z głosem innych, wytwarza kulturę przekazującą takie właśnie przemocowe wartości i poprzez nią przyczynia się do ustanowienia ufundowanego na nich społeczeństwa. Jeżeli zatem pragniemy wspólnoty społecznej opartej na empatii, solidarności i równości, musimy dążyć do kreowania kultury

w oparciu o takie właśnie wartości i praktyki. W otoczeniu instytucji kultury możliwe będzie to tylko wówczas, gdy sama instytucja zostanie poprzez nie ukształtowana. Jak to osiągnąć?

Adamiecka z Lewickim piszą: „ważne pozostają demokratyzacja procesów zarządzania instytucją oraz wypracowywanie mechanizmów partycypacji i wzmacniania podmiotowości zespołu. Wszystkie one stanowią bowiem niezbędne warunki nieskrępowanej twórczości – ta zaś nie tylko jest prawem konstytucyjnym, ale powinna należeć do katalogu podstawowych praw pracowniczych ludzi kultury. Nie da się bowiem bez zachowania tych warunków pracować w kulturze, nie podlegając zarazem radykalnej alienacji” (tamże, s. 70). Ukształtowanie instytucji kultury, w której praktykuje się empatię, solidarność i równość odbywa się poprzez jej demokratyzację. Ta zaś ma ścisły związek z instytucją kultury jako środowiskiem pracy.

Praca łączy się z demokracją, ponieważ współcześnie niemal każda dorosła osoba wykonuje pracę, zaś miejsce pracy jest podstawowym otoczeniem społecznym, w którym doświadczyć możemy władzy, hierarchii i alienacji. Pracownica ubiegająca się o to, by jej głos był brany pod uwagę przy podejmowaniu przez kierownictwo decyzji bezpośrednio jej dotyczących, jest z definicji działaczką na rzecz demokracji. Dowartościowanie strony pracowniczey byłoby więc pierwszym krokiem w stronę demokratyzacji instytucji kultury, a więc kultury w ogóle, a z nią – społeczeństwa opartego na empatii, solidarności i równości. Kto jednak kryje się za określeniem „stona pracownicza”? Kto pracuje dla publicznej instytucji kultury? I dlaczego posłużyliśmy się rodzajem żeńskim – „pracownica”?

Odpowiedzi na dwa z powyższych pytań wydają się oczywiste: dla instytucji kultury pracują zatrudnione w niej osoby oraz zaproszeni przez nią współpracownicy na wszystkich typach umów, które zawiera się, świadcząc pracę. Jednak nie tylko. Dla instytucji kultury pracuje także jej otoczenie, odbiorcy, uczestnicy organizowanych przez nią wydarzeń, jej publiczność. Jest to praca niewidzialna, lecz przynosząca niematerialne korzyści, pozwalające kulturze istnieć i rozwijać się. Począwszy od dostarczania poczucia satysfakcji, motywującej twórców i twórczynie do dalszych działań, poprzez podniesienie ich prestiżu, pozwalającego im realizować kolejne przedsięwzięcia, aż po legitymizację programów kreowanych przez instytucje, co stanowi czynnik niezbędny dla podtrzymania ciągłości kultury artystycznej oraz ładu instytucjonalnego jako środowiska, w którym kultura artystyczna powstaje. Dowartościowanie strony pracowniczey w procesach decyzyjnych w ramach instytucji kultury oznacza zatem dowartościowanie również strony społecznej, czyli uspołecznienie instytucji. Pozwala także zerwać z mechanizmem, który, powszechnie obecny w teatrach repertuarowych, zdaje się ich największą bolączką: niespójnością założeń demokratycznych na poziomie

programowych deklaracji z praktyką produkcji i organizacji pracy instytucji. Zatrzymanie procesu demokratyzacji na poziomie świetnie zredagowanych programów jest, być może, największym dzisiaj problemem teatru, który chciałby postrzegać siebie jako krytyczny.

Z kolei wytwarzanie niematerialnych wartości, będących paliwem do produkowania zasobów materialnych, określa się jako pracę reprodukcyjną i postrzega się jako podwalinę pracy produkcyjnej. Pojęcie pracy reprodukcyjnej zaś odsyła wprost do fenomenu, który nazywa się „feminizacją” pracy, życia i polityki, stąd w naszym opracowaniu „pracownik” jest rodzaju żeńskiego.

Tak rozumiana „feminizacja” wywodzi się ze środowiska hiszpańskich działaczy i działaczek miejskich i narodziła się w wyniku prostej konstatacji w odniesieniu do miasta. To kobiety – ze względu na wciąż dominujące zbiorowe wyobrażenie na temat ról społecznych – są głównymi użytkowniczkami miasta – częściej niż mężczyźni przemierzają się z wózkami dziecięcymi, poruszają komunikacją publiczną, pełnią opiekę nad dziećmi i osobami starszymi, robią zakupy. By rozwijać miasto na rzecz dobrobytu mieszkańców, należy wziąć za miernik jakości życia sposób, w jaki użytkują je kobiety, oraz przyjąć ekspertyzę kobiet za najbardziej wartościową w tym obszarze.

W dalszym kroku „feminizacja” zaczęła oznaczać przyjęcie wartości postrzeganych jako kobiece za punkt wyjścia do pracy na rzecz społecznej i politycznej zmiany: „feminizacja polityki – zauważają działaczki ruchu Barcelona en Comú, Laura Roth i Kate Shea Baird – poza troską o zwiększenie obecności kobiet w ciałach decyzyjnych i wdrażanie polityk publicznych mających za cel promowanie równości płci, polega na zmianie sposobu, w jaki polityka jest realizowana. Ten wymiar feminizacji ma na celu rozbicie męskich wzorców, promujących zachowania oparte na konkurencyjności, gwałtowności, hierarchii i homogeniczności, które są mniej powszechne, lub mniej przyciągające, wśród kobiet. Natomiast sfeminizowana polityka stara się podkreślać znaczenie tego, co małe, relacyjne, codzienne, kwestionując sztuczny podział na prywatne i polityczne. W ten sposób możemy zmienić leżącą u podstaw systemu dynamikę i konstruować emancypacyjne alternatywy” (Roth, Shea Baird, 2017).

Równoległe zauważono, że czynności częściej wykonywane przez kobiety, związane z opieką, regeneracją i dbałością o dobro wspólne, są fundamentalne dla podtrzymania życia. Wszystkie one stanowią pracę na rzecz zasobów niematerialnych służących reprodukcji egzystencji zbiorowej. W dalszych analizach stwierdzono, że do wartości i praktyk kreowanych poprzez pracę reprodukcyjną należą „[s]olidarność, troska o innych, tworzenie wspólnoty oraz kooperacja” (Hardt, Negri, 2012, s. 285). Praca reprodukcyjna jest fundamentem pracy produkcyjnej. Bez tej pierwszej druga w ogóle nie może zostać wykonana.

Produkcja i reprodukcja sytuują się w centrum sporu o kształt instytucji kultury, ponieważ publiczne instytucje

kultury działają zgodnie z prymatem produktywności i konkurencyjności, który zmienia je w rywalizujące między sobą fabryki produktów kulturalnych i prestiżu własnej marki. Lecz produktywność bez reprodukcji życia nie może istnieć, jej moce się wyczerpują. Feminizacja oznacza więc przyjęcie za główny wskaźnik oceny jakości życia perspektywę życia kobiety oraz, w konsekwencji, nadanie czynnościom reprodukcyjnym wyższości, jako niezbędnym do wykonywania czynności produkcyjnych, oznacza również zastąpienie wzorców współbicia społecznego kojarzonych z postawą męską tymi kojarzonymi z postawą kobiecą.

Odpowiedzią na potrzebę przyczynienia się instytucji kultury do kształtowania społeczeństwa na fundamencie empatii, sprawiedliwości i równości jest ich demokratyzacja. Łączy się ona bezpośrednio z instytucją kultury jako środowiskiem pracy. Niezbędne jest dowartościowanie pracy reprodukcyjnej jako fundamentu pozwalającego realizować zadania programowe instytucji. Zrozumienie wagi pracy reprodukcyjnej jest możliwe, o ile zgłębimy fenomen „feminizacji” pracy, życia i polityki. Feminizacja, demokracja i praca reprodukcyjna są filarami, na których wspierać się może nowy ład społeczny. ■

#### Bibliografia:

Adamiecka-Sitek, Agata; Lewicki, Mikołaj, *Samoorganizacja w kulturze*, badanie zrealizowane na zamówienie Forum Przyszłości Kultury, studia przypadków: Natalia Sarata (Spółdzielnia Ogniw), Bartek Lis (Publiczność Teatru Polskiego i Teatr Polski – w podziemiu), prowadzenie warsztatu: Tomasz Kasprzak, Warszawa 2017, s. 71, <https://bit.ly/2B-SLW7R> [dostęp: 28 VIII 2018].

Hardt, Michael; Negri, Antonio, *Rzecz-pospolita. Poza własność prywatną i dobro publiczne*, przekład: „Praktyka Teoretyczna” w składzie: P. Juskowiak, A. Kowalczyk, M. Ratajczak, K. Szadkowski, M. Szlinder, Korporacja Ha!art, Kraków 2012.

Roth, Laura; Shea Baird, Kate, *Municipalism and the Feminization of Politics*, „ROAR Magazine” (6/2017), <https://bit.ly/2e1rhbu> [dostęp: 28 VIII 2018].

## ZASADY WSPÓŁPRACY TWÓRCZYŃ I TWÓRCÓW Z TEATREM POWSZECHNYM IM. ZYGMUNTA HÜBNERA W WARSZAWIE

Uznając, że instytucja kultury jest dobrem wspólnym współtworzących ją osób, przyjmujemy następujące zasady współpracy wynegocjowane pomiędzy twórcami i twórczyniami, pracownikami i pracownicami oraz dyrekcją Teatru Powszechnego:

### I. Zasady podstawowe

Każda osoba biorąca udział w procesie pracy współtworzy Teatr jako miejsce wspólne i w tym sensie zajmuje **równorzędną** wobec innych pozycję.

Zobowiązanie do **szacunku** wobec wszystkich osób uczestniczących w procesie pracy jest warunkiem pracy w Teatrze Powszechnym.

Uznajemy **podmiotowość** każdej z osób uczestniczących w procesie pracy, wzmacniamy niehierarchiczne relacje, staramy się w pełni korzystać z wiedzy, profesjonalnego doświadczenia i umiejętności współpracowników; dążymy do uprawomocnienia głosu wszystkich współpracujących osób.

### II. Komunikacja

Teatr Powszechny przyjmuje, że podstawą podmiotowej współpracy jest komunikacja respektująca powyższe zasady. Dostępna wszystkim uczestnikom procesu pracy wiedza na temat założeń projektu, kierunku i modelu pracy, a także zasobów i możliwości, jakimi dysponuje teatr, zmniejsza

niebezpieczeństwo nieporozumień i poczucia wyobcowania. Autorefleksja i wzajemna, wielostronna komunikacja poświęcona zakończonemu projektowi pozwala zrozumieć działające w instytucji mechanizmy, zależności i konsekwencje oraz wyciągnąć wnioski i zaplanować zmiany.

Teatr przyjmuje następujący model komunikacji towarzyszącej realizacji działań z zaproszonymi twórczyniami i twórcami:

**Spotkania przedprodukcyjne** organizowane na wstępnym etapie rozwoju projektu, pozwalające zespołowi realizatorów i realizatorek zapoznać się z zapleczem technicznym, zasobami i potencjałem Teatru i uwzględnić tę wiedzę w założeniach projektu.

**Spotkanie inicjujące** zespołu realizatorów i realizatorek z całym zespołem Teatru organizowane przed rozpoczęciem pracy, na którym omawiane są koncepcja bądź kierunek poszukiwań, tematyka, proponowany model pracy, a także ogólne założenia produkcyjne i budżetowe oraz wstępny harmonogram.

**Spotkanie produkcyjne** z zespołem technicznym i wszystkimi osobami zaangażowanymi w produkcję, poświęcone szczegółowemu omówieniu potrzeb technicznych i założeń produkcyjnych.

**Spotkanie ewaluacyjne** zespołu realizatorów i realizatorek z wszystkimi osobami zaangażowanymi w realizację projektu, organizowane po jego zakończeniu. Ewaluacja, przeprowadzana zgodnie z przyjętym przez Teatr modelem, powinna obejmować wszystkie etapy produkcji i kończyć się spisaniem rekomendacji oraz wskazaniem osób lub zespołów odpowiedzialnych za ich wdrożenie.

Proces komunikacji powinien obejmować wszystkie przyjęte fazy, jego realizacja może jednak przebiegać wariantowo, w zależności od zaproponowanego przez zespół realizatorów i realizatorek modelu oraz potrzeb uczestników. Ważne jest, by proces ten rozpoczął się z odpowiednim wyprzedzeniem, nie później niż w momencie podpisania umowy na realizację projektu z reżyserem lub reżyserką. Zorganizowanie przyjętego procesu komunikacji jest obowiązkiem Teatru, ale jego przebieg, uwzględniający poszanowanie przyjętych wartości i zasad, jest wspólną odpowiedzialnością zespołu realizatorów i realizatorek oraz zespołu Teatru.

### III. Umowy z twórcami i twórczyniami

Dążąc do podniesienia poczucia stabilności i bezpieczeństwa twórczyń i twórców oraz wzmocnienia zasady wzajemnego zobowiązania i odpowiedzialności w relacjach między instytucją a współpracującymi z nią osobami, Teatr Powszechny przyjmuje następujące zasady zawierania umów o działania twórcze:

**Postanowienie o współpracy** zawierane jest z reżyserką lub reżyserem w formie pisemnej lub mailowo zaraz po obopólnym potwierdzeniu zamiaru współpracy, nie później niż 10

miesiący przed planowaną premierą. Postanowienie zawiera informacje o przybliżonej dacie premiery i zakładanej tematyce pracy.

**Umowa na realizację projektu** zawierana jest z reżyserką lub reżyserem najpóźniej 4 miesiące przed rozpoczęciem pracy w Teatrze.

W umowie określa się:

a) budżet spektaklu, uwzględniający honoraria całego zespołu realizatorów;  
b) scenę, na której zrealizowana będzie produkcja;  
c) podstawowe założenia twórcze (czy spektakl jest realizacją dramatu; czy tekst powstaje przed rozpoczęciem pracy z aktorami, czy wyłania się w czasie prób; jaki jest projektowany charakter środków scenicznych i języka teatralnego itd.) oraz problematykę spektaklu.

d) harmonogram realizacji projektu, określający datę rozpoczęcia prób i datę premiery, a także terminy oddania kolejnych elementów dzieła w zależności od przyjętego modelu pracy, takich jak projekty scenografii i kostiumów, tekst, materiały do prowadzenia komunikacji publicznej o projekcie. Niedotrzymywanie zawartych w harmonogramie terminów skutkuje zwiększoną presją, stresem, a często także naruszaniem praw pracowniczych członkiń i członków zespołu Teatru. Terminową realizację harmonogramu uważamy więc za niezwykle ważną część „Zasad współpracy”. Jakikolwiek zmiany w tym zakresie powinny być zgłaszane możliwie wcześniej i negocjowane z dyrekcją i zespołem Teatru.

**Umowy z twórcami i twórczyniami**, którzy rozpoczynają pracę przed datą rozpoczęcia prób (tekst, muzyka, projekt scenograficzny itd.), podpisane są w momencie rozpoczęcia pracy. Pozostałe umowy z realizatorami i realizatorkami podpisane są najpóźniej w dniu rozpoczęcia prób. Wszystkie projekty umów przedstawiane są realizatorom i realizatorkom najpóźniej z miesięcznym wyprzedzeniem wobec przyjętej daty podpisania, tak, aby możliwe były ewentualne negocjacje i korekty.

### IV. Zapobieganie nierównościom

Teatr Powszechny stara się niwelować przejawy nierówności i dyskryminacji zarówno w pracy w kulturze, jak i w dostępie do niej.

#### Przeciwdziałamy nierównościom płciowym

Przeprowadzone w projekcie naukowym „HyPaTia. Kobięca historia polskiego teatru” badania wykazały, że w Polsce przez cały okres powojenny aż do 2010 roku w publicznych teatrach dramatycznych kobiety reżyserowały najwyżej ok. 20% premier w sezonie (bywały sezony, w których udział reżyserujących kobiet spadał poniżej 10%). Przez ponad 60 lat nie zanotowano właściwie żadnej dynamiki emancypacyjnej w tym obszarze. W Teatrze Powszechnym w latach 2015–2019 na 43 premiery 19 zostało wyreżyserowanych przez kobiety, co daje twórczyniom 44% udziału. W perspektywie kolejnych trzech sezonów będziemy zmierzać do całkowitego **wyeliminowania luki genderowej**, również w obszarze wynagrodzeń twórców i twórczyń.



### Wspieramy młodych twórców i twórczynie

Zapewniamy, że co najmniej jedna premiera w sezonie będzie reżyserowana przez debiutujących lub początkujących (nie więcej niż 3 wyreżyserowane spektakle) twórców lub twórczynie.

### Przeciwdziałamy nierównościom ekonomicznym

Dążymy do **transparentności** w sposobie wynagrodzenia i zmniejszenia drastycznych czasami różnic w wysokości honorariów, jakie otrzymują twórcy i twórczynie za pracę w teatrach publicznych. Zdajemy sobie sprawę, że jest to obszar szczególnych napięć i systemowych niesprawiedliwości. Przypominamy, że twórcy i twórczynie pracują w systemie freelancer-skim, nie mają zabezpieczeń społecznych związanych z pracą etatową, często pracują poza miejscem swojego zamieszkania, a ich sytuacja życiowa cechuje się wysoką niestabilnością.

Przyjmujemy **minimalną stawkę** za reżyserię repertuarowego spektaklu w wysokości 20 000 zł brutto. Przeciwstawiając się coraz częstszej w teatrach publicznych praktyce niżania honorariów **debiutujących reżyserek i reżyserów**, zobowiązujemy się do objęcia tą zasadą także debiutantów.

### V. Zasada solidarności

Zasady współpracy obowiązują **wszystkich** twórców i twórczynie oraz cały zespół Teatru Powszechnego. Wszyscy i wszystkie zobowiązujemy się do ich przestrzegania i stania na ich straży. Kierujemy się przy tym **zasadą solidarności**, w świetle której eksploatacja, naruszenie praw czy brak szacunku wobec kogośkolwiek z nas oznacza opresję wszystkich.

### VI. Postanowienia końcowe

Przyjęte zasady współpracy stanowią element procesu, który zmierza do transformacji Teatru Powszechnego w **feministyczną instytucję kultury**. Jej założenia zyskują sens nie w deklaracjach programowych, ale w ucieleśnionych praktykach wspólnej pracy.

Dokument w niniejszej formie obowiązuje w sezonie 2019/2020. Następnie jego założenia i realizacja zostaną poddane ocenie przez Radę Artystyczno-Programową Teatru Powszechnego, złożoną z dyrekcji, reprezentacji pracowników wszystkich działów Teatru oraz przedstawicieli twórców i twórczyń, organizacji współpracujących z Teatrem i publiczności. W wyniku ewaluacji Rada może wprowadzić korekty dokumentu. ■

RADA ARTYSTYCZNO-PROGRAMOWA  
TEATRU POWSZECHNEGO IM. ZYGMUNTA HÜBNERA  
W WARSZAWIE

## REGULAMIN

### Preambuła

Uznając uczestnictwo w rządzeniu za najdojrzały przejaw realizacji wartości demokratycznych;

uznając publiczne instytucje kultury za miejsca, których misją jest pielęgnowanie i rozwijanie wartości demokratycznych;

powołuje się Radę Artystyczno-Programową Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie z udziałem dyrektora Teatru i jego zastępców, reprezentacji pracowników i pracownic, twórców i twórczyń współpracujących z Teatrem, organizacji i ruchów społecznych oraz publiczności, jako organ opiniodawczy demokratyzujący strukturę zarządczą Teatru poprzez współkształtowanie głównych kierunków jego działania, rozwoju i programu oraz warunków pracy w Teatrze.

### Rozdział I

#### Zadania Rady Artystyczno-Programowej

##### §1

Rada Artystyczno-Programowa, zwana dalej „Radą”, jest organem opiniodawczym i doradczym we wszystkich sprawach związanych z działalnością Teatru.

##### §2

Członkowie Rady mają prawo wyrażać opinie i zgłaszać propozycje, w stosunku do wszystkich obszarów funkcjonowania Teatru, pod dyskusję Rady.

##### §3

Do zadań Rady Artystyczno-Programowej należy rozpatrywanie wniosków i postulatów zgłoszonych przez pracowników Teatru, współpracujące z teatrem reżyserki, reżyserów oraz innych realizatorów, przedstawicieli organizacji, grup nieformalnych i ruchów społecznych oraz przez publiczność.

##### §4

Rada Artystyczno-Programowa wspólnie z dyrektorem kształtuje relacje pracownicze i inne relacje wpływające na całość funkcjonowania Teatru.

**Rozdział II****Skład Rady Artystyczno-Programowej****§5**

Członkami Rady Artystyczno-Programowej są: dyrektor Teatru i jego zastępcy; przedstawiciele i przedstawicielki pracowników Teatru, twórczyń i twórców współpracujących z Teatrem, strony społecznej obejmującej organizacje, grupy nieformalne i ruchy społeczne współpracujące z Teatrem oraz publiczności Teatru.

**§6**

Rada Artystyczno-Programowa liczy ok. dwadzieścioro członków, przy czym ostateczna liczba zależy od liczby reprezentatywnych zakładowych organizacji związkowych działających na terenie Teatru oraz od liczby zastępców dyrektora Teatru.

1. Z uwagi na dążenie do zachowania proporcji głosów w Radzie Artystyczno-Programowej przedstawiciele poszczególnych działów Teatru w stosunku do liczby zatrudnionych w nich osób, przyjmuje się następującą maksymalną liczbę przedstawicieli poszczególnych działów: dyrektor i jego zastępca lub zastępcy; 5 pracowników reprezentujących Dział Techniczny, gdzie 2 pracowników reprezentuje pracownice i 3 – obsługę sceny; 2 pracowników reprezentujących Dział Administracyjno-Gospodarczy wraz z Sekretariatem oraz Specjalistami ds. BHP i PPOŻ; 1 pracownik reprezentujący Dział Finansowo-Księgowy; 1 pracownik reprezentujący samodzielne stanowiska podległe: zastępcę dyrektora Teatru ds. programowych wraz ze specjalistą ds. koordynacji projektów i impresariatu; 2 pracowników reprezentujących Dział Promocji i Obsługi Widzów; 3 pracowników reprezentujących Dział Artystyczny. Mając za cel rozszerzenie spojrzenia na problemy Teatru, za przedstawiciela, który może reprezentować dział w Radzie, uznaje się osobę świadczącą pracę lub realizującą usługi na rzecz Teatru w ramach stosunku pracy lub na podstawie umów cywilno-prawnych.

2. W skład Rady Artystyczno-Programowej wchodzi ponadto: po 2 przedstawiciele wszystkich działających na terenie Teatru reprezentatywnych zakładowych organizacji związkowych; 2 przedstawiciele reżyserów, reżyserek lub innych realizatorów współpracujących z Teatrem w ciągu dwóch ostatnich sezonów artystycznych; 2 przedstawiciele organizacji, grup nieformalnych lub ruchów społecznych współpracujących z Teatrem w ciągu dwóch ostatnich sezonów artystycznych; 1 przedstawiciel publiczności.

**Rozdział III****Tryb powołania Rady Artystyczno-Programowej****§7**

Radę Artystyczno-Programową powołuje dyrektor na podstawie wyników wyborów do Rady.

**§8**

Skład Rady Artystyczno-Programowej wybierany jest, poza dyrektorem Teatru i jego zastępcą lub zastępcami, drogą

bezpośrednich, tajnych wyborów powszechnych z udziałem wszystkich pracowników Teatru oraz drogą mianowania przez dyrektora i komisje reprezentatywnych zakładowych organizacji związkowych działających na terenie Teatru.

**§9**

Przedstawiciele pracowników poszczególnych działów Teatru wybierani są w bezpośrednich, tajnych wyborach powszechnych. Uprawnionymi do głosowania są etatowi pracownicy Teatru. Wybory uznaje się za ważne przy frekwencji 50% pracowników.

**§10**

Osoby pragnące zasiadać w Radzie zgłaszają swoje kandydatury na członków Rady Komisji Wyborczej.

**§11**

Wybory do Rady Artystyczno-Programowej trwają nie krócej niż 2 i nie dłużej niż 5 następujących po sobie kolejno dni roboczych, odbywają się na terenie Teatru, zaś ich termin podawany jest z co najmniej siedmiodniowym wyprzedzeniem.

**§12**

Wybory do Rady Artystyczno-Programowej przeprowadzane są przez Komisję Wyborczą, liczącą 4 członków wskazanych przez dyrektora spośród pracowników teatru, z zachowaniem równości płci, przy czym każdy z członków Komisji musi pochodzić z innego działu Teatru. W przypadku, gdy członek Komisji Wyborczej decyduje się na kandydowanie do Rady, informuje o tym Dyrektora Teatru, który powołuje nowego członka Komisji w jego miejsce.

**§13**

Komisja Wyborcza jest również Komisją Skrutacyjną.

**§14**

Wybory monitorowane są przez wszystkich pracowników Teatru, którzy mają prawo czynnie śledzić ich przebieg oraz zgłaszać do Komisji Wyborczej uwagi.

**§15**

W skład Rady Artystyczno-Programowej wchodzi kandydaci i kandydatki z każdego działu Teatru, którzy otrzymali najwięcej głosów.

1. W przypadku, gdy na kandydata lub kandydatów z działu nie oddano żadnego głosu, zaś na liście kandydatów na członka Rady znalazło się tyle samo przedstawicieli działu, ile miejsc przypada działowi w Radzie, w skład Rady wchodzi pracownicy, którzy zgłosili swoje kandydatury na członków Rady.

2. W przypadku, gdy na kandydatów danego działu oddano taką samą liczbę głosów, w skład Rady Artystyczno-Programowej wchodzi osoba lub osoby wybrane drogą losowania.

**§16**

Przedstawiciele wszystkich działających na terenie Teatru reprezentatywnych zakładowych organizacji związkowych mianują komisje tychże organizacji spośród swoich członków, z zachowaniem równości płci.

**§17**

Przedstawiciele reżyserek, reżyserów lub innych realizatorów współpracujących z Teatrem, organizacji, grup

nieformalnych lub ruchów społecznych współpracujących z Teatrem w ciągu dwóch ostatnich sezonów artystycznych oraz przedstawiciela publiczności mianuje dyrektor Teatru.

#### §18

Kadencja Rady Artystyczno-Programowej trwa 2 sezony artystyczne.

#### §19

Członek Rady Artystyczno-Programowej nie może zasiadać w Radzie więcej niż dwie kadencje następujące po sobie, wyłączając dyrektora Teatru i jego zastępcę lub zastępców.

### Rozdział IV

#### Tryb działania Rady Artystyczno-Programowej

#### §20

Posiedzenia Rady Artystyczno-Programowej odbywają się co najmniej trzy razy w sezonie artystycznym.

#### §21

Pierwsze posiedzenie Rady zwołuje dyrektor. Na posiedzeniu wybiera się sekretarza Rady zwykłą większością głosów spośród jej członków. Kadencja sekretarza trwa jeden sezon artystyczny.

#### §22

Kolejne posiedzenia Rady zwoływane są przez sekretarza Rady. Sekretarz informuje pracowników teatru o terminie posiedzenia Rady, nie później niż na 21 dni przed posiedzeniem.

#### §23

Sekretarz informuje pracowników teatru o agendzie posiedzenia Rady Artystyczno-Programowej z siedmiodniowym wyprzedzeniem, po uprzednim sformułowaniu jej na podstawie zgłoszonych do Rady wniosków oraz tematów zgłaszanych przez członków Rady. Członkowie Rady mogą dodawać tematy do agendy na początku posiedzenia Rady.

#### §24

Protokół z posiedzeń Rady sporządza sekretarz. Do protokołu dołącza się uchwały podjęte przez Radę Artystyczno-Programową. Protokół z posiedzenia Rady rozsyłany jest do wszystkich pracowników Teatru drogą elektroniczną lub przekazywany w formie wydruku, zaś uchwały podjęte przez Radę publikowane są w „Biuletynie Informacji Publicznej Teatru”, na stronie internetowej Teatru oraz rozsyłane do wszystkich pracowników Teatru drogą elektroniczną lub przekazywane w formie wydruku, nie później niż 14 dni po posiedzeniu Rady. Członkowie Rady Artystyczno-Programowej mogą poprosić sekretarza Rady o wgląd do projektu protokołu oraz zgłaszać do niego uwagi.

#### §25

Posiedzenia Rady Artystyczno-Programowej są jawne i mogą w nich uczestniczyć w roli obserwatorów, z prawem do zabierania głosu w dyskusji, wszyscy pracownicy Teatru, reżyserki i reżyserzy, inni realizatorzy, przedstawiciele organizacji, grup nieformalnych i ruchów społecznych współpracujących z Teatrem oraz przedstawiciele publiczności. Wymienione osoby zgłaszają chęć uczestnictwa

w posiedzeniu Rady Artystyczno-Programowej Sekretarzowi Rady nie później niż na 2 dni przed posiedzeniem.

#### §26

Rada Artystyczno-Programowa podejmuje uchwały drogą konsensusu lub – w przypadku niemożności osiągnięcia go – drogą głosowania. Do podjęcia uchwały niezbędne jest kworum, wynoszące połowę członków Rady +1. W przypadku głosowania, uchwały podejmowane są kwalifikowaną większością głosów członków Rady, wynoszącą ¾ jej składu podczas posiedzenia.

#### §27

Utrata członkostwa w Radzie następuje w przypadku, gdy członek Rady przestaje być zrzeszony w reprezentatywnej zakładowej organizacji związkowej działającej na terenie Teatru, którą reprezentował w Radzie, lub przestaje być pracownikiem działu Teatru, który reprezentował w Radzie. Członek Rady może również utracić członkostwo w Radzie w związku ze swoją rezygnacją.

#### §28

W przypadku utraty członkostwa w Radzie przez któregoś z jej członków, dział Teatru, który utracił reprezentację, decyduje, w jaki sposób wyłonić spośród swoich pracowników nowego członka Rady. W odniesieniu do członków mianowanych przez dyrektora Teatru i przez reprezentatywne zakładowe organizacje związkowe działające na terenie Teatru, odpowiednio dyrektor Teatru i komisje zakładowych organizacji związkowych wskazują nowych członków Rady. Nowi członkowie Rady Artystyczno-Programowej tracą członkostwo wraz z końcem kadencji Rady.

#### §29

Rada Artystyczno-Programowa może tworzyć stałe lub doraźne grupy robocze do zajmowania się poszczególnymi tematami, problemami, a także określać przedmiot i sposób ich działania. Rada tworzy w szczególności zespoły ewaluacyjne, mające za zadanie ewaluację realizacji każdej premiery, a także innego ważnego wydarzenia organizowanego przez Teatr. Po ewaluacji zespół taki formułuje rekomendacje, a Rada monitoruje proces ich wdrożenia.

#### §30

W skład grup roboczych wchodzi członkowie Rady, pracownicy teatru i zaproszeni goście. ■

## TEATR POWSZECHNY – FEMINISTYCZNA INSTYTUCJA KULTURY

**P**odstawowym zadaniem teatru publicznego w czasie, kiedy porządek demokratyczny zagrożony jest przez rosnący populizm i pogardę dla państwa prawa, jest tworzenie miejsca otwartej debaty, umożliwiającego swobodną i krytyczną refleksję nad rzeczywistością. Obok działań artystycznych oznacza to udzielanie realnego wsparcia grupom wykluczonych, aktywistom i ruchom społecznym oraz podejmowanie walki o wartości demokratyczne, wolność słowa i wolność korzystania z dóbr kultury. Zadanie to teatr realizować może tylko wtedy, gdy wartości demokratyczne stanowią rzeczywistą podstawę jego działania.

„Feminizm! Nie faszyzm” – to hasło przewodziło organizowanemu przez Teatr Powszechny Forum Przyszłości Kultury i towarzyszy naszym kolejnym premierom, działaniom artystycznym, społecznym i edukacyjnym. Feminizację rozumiemy jako proces odchodzenia od patriarchalnych struktur władzy, zależności i hierarchiczności ku wartościom takim jak: niezależność, troska, dialog i dbałość o wspólnotę. Przecistawiamy ją narastającym nastrojom nacjonalistycznym i ksenofobicznym. Przyszłością kultury jest jej feminizacja. Środowiskiem, w którym się dokona, będzie feministyczna instytucja kultury. Dążymy do jej ustanowienia.

### 1.

Kształtujemy relacje międzyludzkie, odwołując się do takich wartości jak: troska, wspólnotowość, różnorodność i dbałość o instytucję jako dobro wspólne. W tym celu przyjmujemy *Zasady współpracy twórczyni i twórców z Teatrem Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie*, wynegocjowane pomiędzy reżyserami i reżyserkami, pracownikami i pracownicami oraz dyrekcją Teatru.

### 2.

Wzmacniamy partycypację w kierowaniu Teatrem. Powołujemy Radę Artystyczno-Programową Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie z udziałem reprezentacji pracowników i pracownic Teatru, twórców i twórczyni współpracujących z Teatrem, organizacji i ruchów społecznych, publiczności i dyrekcji Teatru. Rada demokratyzuje zarządzanie Teatrem poprzez współkształtowanie

głównych kierunków jego działania, programu oraz warunków pracy.

### 3.

Widzimy, jak neoliberalizm wymusza na Teatrze produkcję dużej liczby spektakularnych wydarzeń, nadużywając niewidzialnej i niedocenianej pracy, związanej z troską, opieką i regeneracją, czyli pracy podtrzymywania i rozwijania życia, zwanej również pracą reprodukcyjną. Dowartościowując produkcyjny i reprodukcyjny wymiar pracy, dążyć będziemy do tego, by twórczość teatralna odbywała się w warunkach socjalnych i bytowych zapobiegających niestabilności życiowej, przepracowaniu, przemęczeniu i wypaleniu.

### 4.

Wierzymy w siłę oddolnej kultury i aktywności obywatelskiej. Wierzymy w konieczność otwarcia dla nich drzwi instytucji. Stajemy się Teatrem uspołecznionym: współpracujemy ze społecznościami, niezależną kulturą i ruchami społecznymi, nie tylko udzielając im gościny, ale włączając je w główny nurt pracy Teatru.

### 5.

Jesteśmy przekonani, że troska o dobro wspólne obejmować musi również środowisko. Stajemy się instytucją ekologiczną. Minimalizujemy negatywne oddziaływanie na ekosystem i pracujemy na rzecz odpowiedzialnego rozwoju.

Feministyczna instytucja kultury oznacza dialog różnych, lecz równych sobie ludzi. Feministyczna instytucja kultury rządzi się zasadami demokracji. Feministyczna instytucja kultury wie, że bez odpoczynku, troski o innych i o siebie, bez budowania wspólnoty nie ma spektaklu, wystawy ani debaty. Feministyczna instytucja kultury zdaje sobie sprawę, że bez społecznego zakorzenienia jest tylko budynkiem. Feministyczna instytucja kultury jest świadoma swojego miejsca w świecie oraz wpływu na otoczenie naturalne i społeczne. Chce, by wpływ ten powiększał, nie zaś pomniejszał wspólny dobrostan. Feministyczna instytucja kultury kocha, lubi, szanuje przyszłość. ■



Z ALEX FREIHEIT i BURIM rozmawia JUSTYNA STASIOWSKA

## PATRZCIE NA MNIE, JAK SIĘ PALĘ

**Podczas pokazu *Kordiana* w Teatrze Polskim w Poznaniu 9 stycznia 2019 doszło do sytuacji, która zmieniła przebieg całego spektaklu. Możesz o tym opowiedzieć?**

ALEX FREIHEIT: Zawsze się cieszymy przy pokazach *Kordiana* dla szkół (wiek około szesnastu lat), bo ten spektakl najlepiej działa na młodzież – na początku szumią, podśmiechują się, ale po kilku scenach (czasem w drugiej, czasem w trzeciej, innym razem w połowie) wchodzą w to totalnie. Także tym razem, gdy zobaczyłam tych ludzi, to pomyślałam „super widownia”. To były klasy z technikum: kilka dziewczyn i sami chłopcy. Kotłowali się w swoich podgrupach i tak się wzajemnie nakręcali. Od początku mieli nas w dupie. Szły teksty typu „lesby” i „pedały” (nie słyszałam tego, ale pisali do mnie ludzie spoza szkoły, którzy byli na tym pokazie). Nauczycielki absolutnie nie reagowały. Zachowywały się z pogardą dla nas. Spektaklowi towarzyszyły głupie śmiechy, typu: ktoś ściąga sukienkę to śmiech. Zaskakujące było to, że gdy w drugiej połowie spektaklu wychodzi na scenę „stary Kordian” – Wiesław Zanowicz – to oni ucichli i słuchali. Można dwojako rozumieć ich reakcję: ujarzmić mógł ich jego

wspaniały, klasyczny warsztat teatralny – kiedy mówi taki aktor, to trzeba go słuchać – albo zadziałał autorytet starszego mężczyzny.

**Zanowicz występuje w tej scenie w bardzo teatralnym kostiumie z epoki.**

AF: Tak, strój też może wzmacniać konwencję. Generalnie, musieliśmy przez cały spektakl walczyć o ich uwagę, a to nas nakręcało i nie budowało więzi z publicznością, lecz stymulowało walkę. Kiedy z bezsilności próbowaliśmy atakować ich bardziej agresywnie, oni nam oddawali. Nie mam siły na takie niepotrzebne walki. Mimo że Siksa może być odbierana przez ignorantów jako wulgarna i agresywna laska (niektórzy pretendujący do bycia dramaturgiem w teatrze mówili nawet, że jestem prymitywna), to tak naprawdę *Kordianka* nie do końca jest tylko i wyłącznie agresywna – wręcz przeciwnie. Posługuje się prostym językiem, adekwatnym emocjonalnie do tego, że mówi o gwałcie. Po starym *Kordianie* wychodzi *Kordianka* ze swoim monologiem. I to było zadziwiające, bo mówiłam ich językiem. Oni byli roześmiani,

wkurwieni, w ogóle nie chcieli nic do siebie dopuścić. Pierwszy raz coś takiego mi się zdarzyło. Wszystko traktowali personalnie. To akurat często zdarza mi się podczas koncertów – to, że patrzę komuś w oczy nie znaczy, że mówię o nim czy o niej – a tak jest to odbierane. W sumie głównie przez mężczyzn, niestety. Jest taki fragment w *Kordianie*, w którym mówię: „co pomyślałeś, jak poseł Rafał Piasecki powiedział do swojej żony: «zamknij się, bo ci, kurwa, zajebię»”, to oni: „nie kurwa, nie zamknę się”. W ogóle nie skumali, że to cytaty i myśleli, że to do nich. Było niezwykle głośno: muzyka i oni byli głośno. Kilka osób słuchało. Niestety, nie były to nauczycielki, oburzone całym spektaklem.

**Na początku spektaklu, który zagraliście dzień później, usłyszałam, że język twojego monologu jest oburzający i zszokował uczniów. Zamiast nagrań głosów aktorów spektakl rozpoczęło wprowadzenie inspicjentki wyjaśniającej zdarzenia poprzedniego wieczoru i specyfikę formy inscenizacji. Ciekawe, ponieważ ten monolog zawierał znacznie mniej wulgaryzmów niż teksty Siksy. Może oburzył, bo był prosty i zrozumiały.**

AF: Na koniec puściły mi nerwy i mówiłam z zamkniętymi oczami. Pokazałam im „fucka” i odwróciłam się. Gdy wychodziłam, to z czterdziestu chłopaków mi pokazało „fucka” i inne tego typu gesty. Kuba Skrzywanek (reżyser *Kordiana*) był na tym pokazie, wkurwił się i zdecydował, że zostawiamy ich z takim obrazem, przerywając spektakl. Uważam, że to była dobra decyzja. Te osoby, które coś pokumały, miały dość mocny obraz końcowy: dziewczyna mówiąca o gwałcie zostaje wygwizdana przez czterdziestu chłopaków. Nauczycielki były oburzone i złożyły skargę. Twierdziły, że dzieci kulturalnie się zachowywały i to aktorzy byli agresywni, a do tego pluli. To zabawne. Nie wiem, może nie wiedziały, że jak aktor mówi, to czasami mu leci ślina. Uznały też, że siadanie Soni Roszczuk przebranej za misia polarnego na kolanach widzów to molestowanie. Skarżyły się też, że przekaz jest antyreligijny.

**Scena z papieżem, który został pokazany jako niedoświadczony, śliniący się staruszek, jest prowokacyjna. Dziwiłam się, że to nikogo nie obraża.**

AF: Duży szacun dla dyrektora Teatru Polskiego, Marcina Kowalskiego, bo wykazał się cierpliwością w walce o ten spektakl. Siedział cały dzień, rozmawiając przez telefon z dyrektorem szkoły i z nauczycielkami: chciał je przekonać do warsztatów, aby druga część szkoły przyszła na spektakl. Ostatecznie warsztaty się nie odbyły, ale pozostałe klasy obejrzały spektakl wraz z pedagogiem. Na tym drugim secie dla szkoły była całkowita cisza – może dlatego, że na początku inspicjentka Agnieszka Misiewicz zrobiła wprowadzenie, w którym wyjaśniała strukturę spektaklu, opowiadała o tym, że niektóre historie, choć pokazane w konwencji teatralnej, są osobistymi wypowiedziami. My sobie myślimy, że to jest oczywiste, ale tak naprawdę nie jest. Dlatego argumenty, jakie słyszałam od intelektualnej lewicy przez cztery lata bycia

Sikszą, że Siksa przekonuje przekonanych, to nie jest prawda, w ostatnim secie wręcz zwracam się do tych przekonanych właśnie.

**Gdy atakujesz aktora będąc uczniem szkoły, to odpowiedzialność spada na nauczyciela, a nie na ciebie.**

AF: A nie uważacie, że teraz wszyscy są zafiksowani na punkcie dzieci i młodzieży? Skrzywanek mi coś takiego powiedział i zaczęłam się nad tym zastanawiać. Te nauczycielki mogły się przerazić przerwaniem spektaklu, widząc, jak zachowuje się młodzież. Wykonały pierwszy ruch atakując, bo wiedziały, że może być z tego dym. Szczerze mówiąc, po spektaklu też chcieliśmy opisać tę sytuację.

BURI: Rzekomo najlepszą obroną jest atak.

AF: My tego nie zrobiliśmy, ale pomyśleliśmy o tym w pierwszej chwili. Postanowiliśmy odpuścić.

**Mam też wrażenie, że inscenizacje lektur traktuje się jako substytut szkolnej analizy.**

AF: A tak, nauczycielki powiedziały przy wyjściu: „nie mamy co omawiać na lekcji”. Myślę, że ten incydent był ważny, ponieważ przypomniał instytucji, że nie należy zaniedbywać warsztatów wprowadzających, które robiła Aga Misiewicz – wspaniała inspicjentka. Uważam, że gdyby uczniowie zostali wprowadzeni w to, co zobaczą, inaczej by zareagowali. Wczoraj widzowie mieli kilkuminutowe wprowadzenie o ramach spektaklu i performatywności. Możliwe, że nie byli nigdy na czymś opartym w takim stopniu na interakcji. Możemy sobie mówić, że to nic nowego, recenzenci mogą sobie pisać, że to przestarzałe, ale co oni wiedzą o prawdziwym świecie? Takie sytuacje sprowadzają nas wszystkich na ziemię. Podobnie mamy, grając z Sikszą. Trudniej gra się na ulicy czy w małym mieście, gdzie na koncercie jest dziesięć osób, a dwóch pijanych przychodzi się podroczyć. Na koncercie czasami zdarzają się osoby, które są tam przez przypadek, więc jak to dostrzegam, to siadam z nimi przy stoliku i rozmawiam. Wracając do teatru – trzeba inwestować w edukację i warsztaty wprowadzające. *Kordian* Skrzywanek i Kubisiak nie jest wierny tekstowi i warto wyjaśnić tę decyzję oraz opowiedzieć, z czym się borykali twórcy – czyli wszyscy aktorzy, aktorki i współtwórcy i współtwórczynie. Na tym spektaklu, który widziałas, zabrakło nagrania, które zwykle towarzyszy wejściu publiczności. To narracja aktorów i aktorek – wywiad z procesu tworzenia. Dostaliśmy zadanie, aby wyobrazić sobie, że jest się trzydzieści lat po premierze i wspomina się, co się działo w procesie twórczym. W nagraniu wyjaśniona została scena z papieżem. Kuba urodził się w 1992 roku i zapamiętał papieża z telewizji, jak był intubowany i nie mógł mówić, gdy przystawili mu mikrofon. Z tyłu znajdowała się osoba dubbingująca. I to było dla niego wstrząsające. Czasami ludzie wychodzą w tej scenie. Również w mojej sceny wychodzą – bardzo rzadko, ale kilka razy się zdarzyło. Piotr Zaremba, juror konkursu „Klasyka żywa”, chciał mi wyrwać mikrofon. Po przeczytaniu jego nierzetelnej recenzji, z której wynika, że nie słuchał uważnie, bo pisze

nieprawdę o mnie i o Burim, byliśmy zniesmaczeni. Wtedy zastanawiasz się, czy reagować czy po prostu olać, bo ktoś gównonburzy dla gównonburzy na jakimś kiepskim jakościowo portalu. Może on nigdy nie zrozumie i go nie przekonam – chyba trzeba się z tym pogodzić. Jednak, szczerze mówiąc, niektóre recenzje teatralne, które przeczytałam po *Kordianie*, mocno na mnie wpłynęły – nie mogłam uwierzyć, jak momentami bezdusznie opisuje się spektakl, w którym myślisz, że dajesz z siebie tak dużo. Myślę, że doświadczeni aktorzy i doświadczone aktorki są na to uodpornieni, bo przecież chyba by nie wytrzymali. Nie jestem jednak aktorką i jedna recenzja stała się nawet tematem naszej piosenki siksowej. Już jej nie gramy, bo to było w naszym poprzednim materiale *Zemsta na wroga*, ale wtedy bardzo to wpłynęło na ostateczny kształt tego materiału. Myślę, że niektórzy mogli uznać za żenujące, że dyskutuję z recenzentem, ale nie będę udawać, że mnie nie bolą komentarze – w przeciwnym razie byłabym superbohaterką Sikszą, a przecież tak nie jest. Jestem Alex, a to jest Buri i jesteśmy ludźmi, którzy działają zgodnie ze swoim sercem i intuicją. Nie jesteśmy także niemi i odpowiadamy na to, co nas dotyka.

**W spektaklu osobiste przeżycia twórców mieszają się z historiami fikcyjnymi. Jak zadziałało włączenie projektu Siksa do tej opowieści? Siksa to nie całkiem fikcyjna postać.**

AF: Wchodząc w próby jako osoba z zewnątrz, bardzo szybko zaufałam twórcom. Nie wchodziłam z jakimś określonym zamysłem czy sprawą. Wszystko było nowe, bo pierwszy raz pracowałam z zespołem teatralnym. Dużo mi to dało. Dzięki temu oddaniu się im w pewnym momencie napisałam ten monolog. Kuba i Daria Kubisiak (dramaturżka *Kordiana*) dali mi wolną rękę, jak każdemu z aktorów, aby powiedzieć coś od siebie. Niektórzy to robią poprzez tekst Słowackiego. Na przykład Laura w pierwszej scenie i jej zmagania z tekstem, zakwestionowanie postaci Kordiana wytwarza pole do wejścia Kordianki. Tak samo scena spisku koronacyjnego, Wioletty... Każda postać, każdy aktor i aktorka podprowadzają Kordiankę do finału, zbliżają do walki. To ja zabijam cara. Daria wykonała dużą robotę. Nie jest to prosty zabieg, że Siksa nagle wchodzi i zaczyna mówić o feminizmie. Kobiety zostają, mężczyźni wychodzą i toczy się rozmowa o różnych rzeczach, na przykład o aborcji. Nie wiedziałam, że podejmę tę tematykę. Myślałam, że zareaguję na falę protestów antyfaszystów i narodowców, które wtedy odbywały się w Poznaniu i w całej Polsce. Ale w tym samym czasie jako Siksa – ja i Buri – graliśmy *Zemstę na wroga*<sup>1</sup> o doświadczeniu gwałtu, więc Kordianka stała się teatralnym przełożeniem tego tematu.

**W spektaklu nie ma Buriego. Dramaturżka widziała wasz koncert, czyli sytuację, którą Buri opisywał w jednym z wywiadów jako monodram i formę, która dąży do performatywności działań przez zmianę swojej struktury. Dlaczego zatem nie wzięto całej Siksy, tylko Alex?**

B: Uważam, że to była najlepsza decyzja, jaką mogli podjąć twórcy spektaklu. Później Katarzyna Szyngiera próbowała

przeszczepić naszą dwójkę na grunt teatralny w adaptacji Szekspira i to była spektakularna porażka. Z różnych względów. Spektakl nie doszedł do skutku. Również z różnych względów. Zrezygnowaliśmy po ponad miesiącu prób. Dlatego później zrobiliśmy tego Szekspira sami, we dwójkę, na naszych zasadach.

AF: Wydaje mi się, że to wynik znakomitej intuicji. Kuba do mnie zadzwonił, że chce nas rozdzielić. Miał z tego powodu wyrzuty sumienia. Jestem jednak z tej sytuacji zadowolona, to było ryzykowne, ale nie wiem, jaki sens ma robienie Siksy w teatrze. To znaczy włożenie nas – zespołu – do spektaklu. W tej kwestii obecnie, z moim ograniczonym zaufaniem do osób spoza naszej siksowej bańki, zaufałam tylko Skrzywankowi, bo go znam i wiem, jak pracuje, a ten model pracy jest dla mnie otwierający i totalnie pozbawiony przemocy i dominacji. Właściwie to sami operujemy też performatywną formą na koncertach. Publiczności dajemy naszą miłość do teatru i to, co zostaje w nas z kontaktu z tą formą. Lepiej to dać ludziom, którzy nie chodzą do teatru, w klubach w dużych i małych miastach, w nieoczywistych miejscach.

**Szczególnie tym, których nie stać na bilety.**

B: Ludzi, którzy nie są kulturowo przygotowani i nie mają pewnych kompetencji lub po prostu nie mają teatru.

AF: Przecież chłopcy podobni do tych, którzy mi pokazali „fucka”, przychodzą również na nasze koncerty i też pokazują „fucka”.

B: Ta sytuacja z wczoraj wybrzmiała ze względu na ramy instytucji teatralnej. W polskich klubach mamy takie doświadczenia co drugi lub czwarty koncert. Ale to jest inna sytuacja społeczna – takie zachowanie jest bardziej akceptowalne ze względu na alkohol. Można bardziej kozaczyć i nawet wyżej ktoś dostanie w mordę albo zostanie wyrzucony.

AF: Kiedyś ludzie na koncertach nie reagowali na agresję skierowaną wobec nas, bo sądzili, że to element performansu. Teraz powoli się zmienia, ponieważ opisujemy sytuację na Instagramie. Gdy wskazuję, że do agresji doszło z winy organizatora, moje skargi traktowane są jak „gwiazdorzenie”. Ale później dalej to wyjaśniam, czy to w social mediach czy podczas koncertów. Trzeba ludzi oswajać z tym, że ludzie czują i reagują. Nie wszyscy o tym pamiętają. Albo że potrafię powiedzieć „nie” i nie jest to zarozumiałość, jak mi sugeruje pewien artysta, którego dziwne wiadomości olewam – to jest walka o niezależność.

B: Dla niektórych osób fakt, że zostali wskazani palcem, wyłonieni z publiczności, bardzo wiele znaczy. My wyjeżdżamy z miasta, jednak osoby chodzące na koncerty alternatywne tworzą w mniejszych miastach stałą grupę, która może się nie lubić wewnątrz, ale akceptuje się, bo uczestniczy w małej, lokalnej kontrkulturze, słuchającej tej samej muzyki. Czasami nazywamy jakiś przemilczany do tej pory w danej grupie problem. Ludzie mówią i piszą, że to dobrze, że w końcu ktoś zwrócił uwagę na rozpychających się koleśki, pogo, klepanie nastolatek po tyłkach. Czasami nawet jest

tak, że jak przyjeżdżamy, to organizator chodzi na paluszkach, czy wszystko jest w porządku, abyśmy nie opisali tego na Instagramie.

**Pojęcie *safe space* staje się popularne za granicą i wchodzi pomalą do klubów w Polsce (ukierunkowanych na muzykę elektroniczną). Czasami jest tylko formą PR-u, ale może również zmusić do zabezpieczenia przestrzeni lub podważenia przekonania, że „w rozrywce wszystko wolno”. Wasza zewnętrzna wobec wszystkich środowisk postawa pomaga naświetlić toksyczne, hierarchiczne zachowania. Nie chronicie żadnego ze środowisk i na płycie *Punk ist tot* w jednym z utworów śpiewacie, że każdy może stać się faszystą.**

AF: To jest tekst zespołu Guernica y Luno...

B: ...znakomitej anarcho-punkowej kapeli w Polsce. Tekst pochodzi z lat dziewięćdziesiątych.

AF: Nikt ich wtedy nie lubił, a teraz stali się legendą.

B: Stali się potem kapelą Ewa Braun i grał tam między innymi Marcin Dymiter.

AF: Ciekawe, że mówimy o *safe space*. Ostatnio powiedzieliśmy sobie, że nie jesteśmy poprawni politycznie. Oczywiście, to jest ważne, ale z drugiej strony nie lubię, jak zabija się określone tożsamości. Na przykład, byliśmy na festiwalu FLUF i była ciekawa dyskusja o dziewczynach w zespołach: czy gdy zespół ma basistkę, powinno to być eksponowane przez festiwal.

#### **Chodzi o parytety na scenie muzycznej?**

B: Tak, w małej skali punkowej, nie mainstreamu.

AF: Wyniknęła ciekawa dyskusja między ludźmi z różnych części świata, patrzących na tę kwestię z bardzo różnych perspektyw. Polska perspektywa jest bardzo zbliżona do rosyjskiej, a odleglejsza od niemieckiej czy holenderskiej. Jeden chłopak zapytał, czy gdy jest *mosh-pit* na koncercie *hardcore* punkowych i widzi, że jakaś dziewczyna zostaje uderzona przez kolesia, to powinien zareagować. Czy to będzie postawa rycerskiego narzucania swojej wizji świata. Na to odezwała się dziewczyna z Niemiec, która cała w nerwach powiedziała: „zanim w ogóle zaczniesz dyskusję na ten temat, to załóż koszulkę”. Rozumiem ją, ale szkoda, że później nie odpowiedziano na jego pytanie. Zamknięto mu po prostu usta.

**Czy to nie jest problem ustanawiania hierarchii: każdy może stać się faszystą poprzez skoncentrowanie się na egzekwowaniu zasad, a nie na indywidualności. Rozumiem, że istnieją pewne koncepcje zachowania rozwinięte na Zachodzie, w określonych miejscach. Z moich doświadczeń w przestrzeni klubowej wynika, że ten zestaw reguł różni się od praktycznego doświadczenia i jest raczej formą kontraktu, na podstawie którego można kogoś usunąć z klubu.**

B: To jeszcze nie *clue* tej historii.

AF: Graliśmy potem koncert w nocy, około drugiej. To był nasz ostatni występ z *Zemstą na wroga*, więc był emocjonalny i stanowił pożegnanie. Na końcu stawałam jako pomnik

feminizmu: ścigałam koszulkę i ustawiałam się w pomnikowych pozycjach. Ta sama dziewczyna, która wcześniej ucieła dyskusję, wzięła moją koszulkę i wzrokiem mi pokazała, abym ją założyła. Rozwaliło mnie to. To o co chodzi z koszulkami? Dlaczego nie mogę decydować, czy na scenie mam koszulkę, czy nie? Może chodziło o to, aby ludzie na scenie nie mieli większych przywilejów niż ci pod sceną.

**Te zasady wydają się ustalone z góry, a nie w wyniku negocjacji. Dlatego ciągle powracam to kwestii faszyzmu jako czegoś, w co każdy może popaść, ponieważ Siksa ma formę uniemożliwiająca reprezentowanie jakiegokolwiek ruchu politycznego. Często waszą muzykę przypisywano lewicy czy punkowej scenie, z którą ciągle jesteście w dialogu. Jak mierzycie się z tym rodzajem umiejscowienia?**

AF: To jest bardzo ciekawa kwestia i fajnie, że zwracasz na to uwagę, ponieważ im dalej w tym jesteśmy, tym bardziej stwierdzam, że jesteśmy humanistami.

B: Jesteśmy znikąd i zmierzamy donikąd. Wcześniej żartowaliśmy, że Siksa pasuje wszędzie i nigdzie. Nazwaliśmy to punkiem, bo gdy nie wiadomo, jakim coś jest gatunkiem, to jest punkiem. Teraz nie mamy zielonego pojęcia, kim są ludzie przychodzący na nasze koncerty: od nastolatków po emerytów i rencistów, wszelkich klas i zawodów. I pewnie wszelkich poglądów.

AF: Musimy oswoić się z tym, że nie wiemy, kim jest nasza publiczność. Wiemy też, że na koncerty chodziły organizacje i kolektywy. Teraz różnie to bywa. Już nie jest tak, że jesteśmy czołowym przedstawicielem na przykład grupy lewicy, punk rocka, antynarodowców. Kiedy przestaliśmy śpiewać o narodowcach – część ludzi przestała przychodzić na nasze koncerty. Ostatnio czytałam komentarz jakiegoś punka, że w Siksie brakuje świeżości. Być może to dlatego, że się starzeję, już nie jestem ładną siksą z długą blond kitą, która w ubraniu Armady na OFF-ie budzi emocje. Teraz jestem łysa i to wyeliminowało tych odbiorców, którzy przychodzili na Siksę „za ryj”. No niestety, tak wygląda świat, a my to tylko unaoczniamy. Póki co nie będę wchodzić w tę dyskusję, bo sami siebie uśmierciliśmy w filmie, w *Poskromieniu złoŃnicy* oraz w materiale *Palemosty nielegal*. Kiedy jakaś gazeta lub komentarz ogłosi, że nasze pięć minut minęło – to zrobimy o tym materiał. Nie akceptuję takich tekstów.

**Przestaliście być nieznanym zespołem, który odkrywa mała grupa ludzi. Jednak nadal wasze performanse aktualizują się w ramach różnych okoliczności – widziałam koncert na Unsound w 2017 roku, gdzie rama festiwalu i jego formuła została stematyzowana w tekście. Mówiłaś o pokazywaniu Siksy zagranicznej publiczności niczym jakiejś Cepelii. Każda sytuacja koncertu jest problematyzowana przez was w performansie.**

B: Zazwyczaj nie gramy na showcase'ach, ale Unsound ma świetne nagłośnienie.

AF: Raz kazano nam się jawnie opowiedzieć w sprawie środowiska muzyki alternatywnej, a konkretnie imprezy



*Techno macht frei* w klubie muzycznym Dom w Łodzi, i nie grać tam koncertów. Użyto wobec nas słów: „zespół, który się kreuje na antyfaszystowski, powinien zabrać głos”. W tej samej wiadomości jej autorka wyjaśniła mi, czym jest feminizm. Dla mnie feminizm to też antyfaszyzm, ale z drugiej strony dyskusja o tym, czy *Techno macht frei* jest nazwą poprawną politycznie, toczyła się pomiędzy Jackiem Plewickim i Wiktorem Skokiem<sup>2</sup>. Dla mnie ona nawet nie dotyczyła nazwy, tylko była sporem między dwoma DJ-ami na temat stylu grania. Nie mamy zamiaru im sędziować. Uważam, że lepiej jest zagrać w klubie Dom, wyjaśnić sprawę na miejscu i opowiedzieć o niej przy ludziach przechodzących do niego. Kilka razy zbojkotowalibyśmy dane miejsce. Jednak to byłby niepotrzebny środowiskowy konflikt. Podczas koncertu porozmawialiśmy z ludźmi i właścicielami. Niestety, ja też uważam, że w sztuce można wiele. I dlatego nie lubię cenzurować nazw, bo wtedy musielibyśmy ocenzurować całą twórczość Laibach. Nie porównuję Klubu Dom do Laibach – ten klub miał swoje świetne czasy – teraz już chyba nadeszło naturalne zmęczenie materiałem i wiele osób tam już nie przyjdzie z wielu powodów. Po tym mailu, w którym tłumaczono mi feminizm, było mi tak strasznie przykro – pozwólmy to sobie robić na milion sposobów, ten cały feminizm. Jeśli mi nie przeszkadza nazwa *Techno macht frei* – to nie będę się na ten temat wypowiadać tylko dlatego, że ktoś mi każe, bo ta nazwa go oburza. Mnie nie oburza. Mnie oburza to, że ludzie z łatwością piszą i podpisują petycje w internecie, a mało kto potrafi porozmawiać w realu. My porozmawialiśmy z naszymi znajomymi z Domu i z ludźmi po koncercie i radziliśmy, by każdy, kto ma z tą nazwą problem, poszedł porozmawiać z ludźmi za to odpowiedzialnymi.

B: Mamy zasadę, że gramy we wszystkich miejscach i dla wszystkich. Nawet tych, którzy nie chcą nas słuchać. Nie odwołujemy koncertów. Gdybyśmy mieli nie grać w miejscach, których organizatorzy coś mają za uszami, to gralibyśmy raz w roku na zamkniętej imprezie środowiskowej. Nie uznajemy grania tylko dla swoich przekonanych widzów – w Pogłosie (w Warszawie), Szpitalnej 1 (w Krakowie) lub Warsztacie (w Krakowie). Chcemy grać w Brodnicach, Wieluniach, w klubach w najmniejszych miastach.

AF: Ale też na wernisażu lub w filharmonii.

B: W filharmonii zdarzają się podobne sytuacje jak w małych klubach. Przyjmujemy dużo propozycji, nie akceptujemy żadnych form szantażu od lewej, prawej czy centralnej strony. Mogą naziole w Lublinie przychodzić na koncert nas straszyć...

AF: Na nasz koncert może też przyjść narodowy punk, jak ostatnio w Białymstoku. Hailował mi i odkrzykiwał, bo się oburzył tekstem „nie ma czegoś takiego jak bohater narodowy”. Po prostu na bieżąco opisuję sytuację ze sceny, aby wszyscy mieli świadomość, co się dzieje „tu i teraz”. To jest decyzja wszystkich zebranych ludzi, czy my coś z tym robimy. Zadaję pytanie na głos, czy wszyscy się na to godzą, łącznie z organizatorami, i czy dana osoba ma wyjść.

**Uderzasz w daną grupę językiem, którym ona się posługuje. W Siksie pojawiają się takie postacie jak Kasia Cichopek, Rudy i szereg innych, które nie są wysmiewane jako głupie lub godne potępienia. To ciągła konfrontacja z publicznością koncertową i internetową za pomocą tekstów.**

AF: To prawda, ale w tym momencie, grając *Poskromienie złošnicy*<sup>3</sup>, rozliczamy się z sobą. Po czterech latach wyszedł nam set o zmęczeniu tym, o czym rozmawialiśmy. To jawne pokazanie, jak przez cztery lata ludzie reagowali. Ale również podważenie siebie. W tym secie ściągam maskę, mówię, że jestem Alex. Jest takie rozdwojenie jaźni w samej formie – jestem równocześnie Alex i Sikszą. Te dwie bohaterki dialogują ze sobą na scenie. Alex podważa Siksę i próbuje ją poskromić, tak jak atakujący nas ludzie. Jednak w momencie, gdy się coś złego dzieje w jej życiu, to przeprasza Siksę za to, że tyle razy chciała ją ocenzurować. Chce, aby mówiła swoim językiem i głosem. To też set o publiczności tej recepcji. Tak naprawdę Siksa chciała być sobą, ale później okazało się, że bycie sobą jest sprawą narodową. Ta Siksa już też jest zmęczona i każe spierdalać Alex i wszystkim, którzy nakładają na nią konstrukty, obowiązki, którzy chcą, aby się wypowiadała w określonych kwestiach. Nie, kurwa. Jako Siksa walczę o wolność wypowiedzi. Siksa staje się przykładem, że nie można być sobą całkowicie. Siksa została stworzona, aby odtworzyć bunt nastolatki, ale na własnych zasadach. Chciałabym być taką nastolatką, jaką byłam, gdy miałam szesnaście lat, jaką była Siksa z tym dążeniem do wyzwolenia siebie. Nawet w artystycznym wyrazie nie ma szans na stworzenie takiej postaci, której nikt nie będzie chciał poskromić, ocenzurować. Nadal będzie nad nią ten ojciec od performansu i matka od kolektywu, ciocia od sceny punkowej i alternatywnej oraz kuzyn od *art-world*. Ten cały polski *art-world* to rozmowa przy stole z rodzicami. Czuję to czasami i Siksa na tym etapie to przykład, że nie ma prawdziwej rozmowy.

B: W ogóle mało kto przez cztery lata chciał z nami rozmawiać w inny sposób niż oceniająco-szufladkujący. Nie znalazłem jakiejś chęci konstruktywnej krytyki tego, co robiliśmy.

**Buri, chciałabym zapytać o proces tworzenia Siksy, bo na pierwszym planie stawia się Alex, niczym gwiazdę. Najwyraźniej długo zajęło mediom zrozumienie, że Siksa to dwie osoby. Widać to w szczególności w książce *Natalia ist sex. Alex ist Freiheit*. W cytowanych w rozdziale *Kontrowersyjna & polska* nagłówkach prasowych, w których powtarza się słowo „kontrowersyjna”, Siksa najpierw traktowana jest jako jedna artystka, a dopiero potem zostaje określona jako duet.**

B: Nie lubimy słowa kolektyw, bo jesteśmy parą po prostu.

AF: Kolektyw już coś znaczy.

B: Nie robimy zebrań.

AF: Uważam, że to jest moment, kiedy powinieneś powiedzieć o niewidzialnej pracy kobiet, jaką wykonujesz w Siksie.

B: Myślę, że Siksa wygląda jak wygląda, bo jesteśmy duetem i parą, bas i głos. Gdy wchodziliśmy we współpracę z kimś jeszcze, to następowała blokada. Taka ekspresja mogła się

narodzić jedynie w warunkach komfortu psychicznego. Myślę, że dobrze rozumiem Alex i ona mnie, więc ta płynna forma na koncertach opiera się na komunikacji. To nie jest improwizacja jak w jazzie, ale musimy się słuchać uważnie nawzajem. To jest intuicja, że robimy to samo w określonym momencie. Stwarzam Alex komfort pracy. Ona pisze bez skreśleń i jestem często jedynym szybkim recenzentem, ale zamiast oceniać teksty, układam do nich muzykę, która uwypukla znaczenia. Teraz muzyka powstaje symultanicznie z tekstami. Są to już trzydziesto-, czterdziestominutowe suity. Nie mamy chwil przerwy, a Alex ma mało pauz i to jest ten komfort tworzących Sikse. W innych zespołach zawsze się spotykasz z krytyką, podbiciem, z dyskusją, a jako solista tracisz krytyczny dystans. Jeżeli jako solista pokazujesz swoje dzieło ludziom i masz słabą psychikę, to jest to ciężkie. Siksa to jest coś unikatowego.

**Odchodzicie od kompozycji linii melodycznej i nakładania warstw dźwiękowych tekstu, śpiewu, od struktury piosenki z zwrotką i refrenem. Album *Punk ist tot* (2016) to nagranie koncertu w Berlinie. Czy przy nowej płycie podobnie podejście do procesu?**

B: Absolutnie nie. Koncert w Berlinie nagrał Konstanty Usenko na rejestratorze i zrobił delikatnie korekty, czyli jest to rodzaj bootlegowego nagrania koncertu na żywo. W tej samej formie nagrał również koncert w Krakowie w Warsztacie, potem przerobił go na kolaż, który jest na naszej stronie jako *Patriotyzm jutra* (2018). Natomiast *Stabat Mater Dolorosa* (2018) to pierwsza płyta, o której można powiedzieć, że to album studyjny. Wokale były jednak nagrywane w przestrzeniach miejskich. W parkach w Berlinie, pod przejazdami U-Bahnów, w metrze, w pustostanach. Basy zostały nagrane na dwie ścieżki, aby były stereo, bo zwykle jest mono. Jedna ścieżka to moja gitara Fender przepuszczona przez radziecki przedwzmacniacz. Druga gitara to rozwalony, ciężko grający polski defil, który szedł przez brytyjskie przedwzmacniacze z lat siedemdziesiątych. To wszystko zmiksował Usenko. Do tego nałożył kilka improwizowanych, bazujących na pilotach wokalnych ścieżek, które Alex nagrywała po nocach w Berlinie. To takie nagranie studyjne na „pięćdziesiątkę”, czyli nie wliczaliśmy dokładnie rzeczy do struktury. Minęły lata, zanim spotkaliśmy kogoś takiego jak Usenko, kto wie, jak to wszystko połączyć. W Siksie każdy koncert jest inny, tak jak każde wykonanie. Stworzyliśmy album po roku grania tego materiału na koncertach. To odwraca typowy proces promocyjny.

**Teraz coraz częściej najpierw ćwiczy się utwory, a potem nagrywa album. Ten rodzaj podejścia do nagrania jako bootlegu wydarzenia na żywo kojarzy mi się z dokumentacją performansów, które nie istnieją już w innej formie. To skupienie się na „tu i teraz” w kulturze wysokiej wiąże się często z koncepcją autentyczności.**

B: Bootlegowanie w scenie punkowej już nie ma racji bytu. Teraz wszyscy mają dostęp do studia nagrań i przez

to wszystko jest takie samo, beznadziejne i skompresowane. Teraz jest taki dostęp do oprogramowania, że można w tydzień po przygotowaniu materiału nagrać płytę. I to wszystko jest sterylne. Oczywiście, że się słucha, przynajmniej w Polsce, starych nagrań, ale nikt się na to nie stylizuje. Tymczasem w Wielkiej Brytanii działa wytwórnia hiszpańska La Vida Es Un Mus, która wydaje współczesny (i archiwalny) hiszpański punk rock, który jest ewidentnie stylizowany na szum śmietnika i piwnicy z lat osiemdziesiątych, i to jest olbrzymi hit. Podobnie rejestruje się w Berlinie. *Punk ist tot* zalicza się do tego nurtu, ale już *Stabat Mater Dolorosa* – nie. Mimo wszystko nie ma obecnie w Polsce tego rodzaju nagrania, przynajmniej na scenie, z której się wywodzimy. Scena niezależna mnie nie interesuje, więc jej nie śledzę, ale *Stabat Mater Dolorosa* to nie jest *lo-fi*. Być może to *noise*, ale osadzony w tradycji muzyki gitarowej. Jest tutaj trochę z nowego *spoken word*, jak Sleaford Mods, Kate Tempest, ale też nie do końca. Dzięki Usence trochę jest w tym myślenia romantycznego starych rosyjskich kapel z głubinki, które nagrywały wszystko w chatkach, z małą ilością sprzętu. Jest mi trudno mówić o własnych rzeczach, gdyż my dajemy je ludziom do słuchania, oglądania, przeżywania. Rzadko spotykamy się z odpowiedzią i sprzężeniem zwrotnym, które by nas interesowało, są może ze trzy artykuły, opinie które naprawdę sprawiły nam radość i satysfakcję. Kilka błyskotliwych rozmów z ludźmi. Sami chcielibyśmy się dowiadywać czegoś o nas, bo dużo rzeczy robimy intuicyjnie, i jak mówił Edward Dwurnik, „prawdziwy artysta tworzy z rozpędu”, a jak nie, to chuj z nim.

**W performansie ważna jest koncepcja autentyczności. Wychodzicie od formy koncertu w stronę performansu, od bycia zespołem do opowiadania o swoich doświadczeniach podczas koncertu nagrywanego „tu i teraz”. Jednak wybieracie kolejne formy: filmu, książki, nagrania kolażowego, współpracy z teatrem.**

B: Nie wybieraliśmy, to się po prostu dzieje.

AF: Intuicyjnie na początku założyliśmy zespół, bo to nam się wydawało najprostsze. Dopiero po jakimś czasie zaczęłam współpracować z innymi. Na początku tylko śpiewałam, stałam i śpiewałam totalnie złym głosem, ale z czasem zaczęłam likwidować to, co mnie ogranicza, czyli statyw. Nie od początku założenie było takie, że będę między ludźmi. Musiałam to po prostu poczuć i wydarzyło się to naturalnie..

B: Okazało się, że im mniej, tym lepiej.

AF: Tak. Zaczęłam więcej myśleć o tym, że mam na scenie tylko siebie. A kolejne formy wynikały z naszych intuicyjnych wyborów. Pojawił się w naszym życiu Usenko, z którym się zaprzyjaźniliśmy. Pokochaliśmy go jako człowieka, a dzięki komfortowi pracy, jaki nam wytworzył, mogliśmy zrobić wiele. Dzięki temu, że Kuba Skrzywanek otworzył przede mną serce, weszłam w jego spektakl. Po różnych doświadczeniach nie wejść w proces z kimś, kogo nie znam. Nawet gdyby zadzwonił David Lynch. Dzięki Agnieszce Kryst otworzyłam się na ruch i jest to jedna z tych kobiet, które dały mi siłę w życiu, poza Niką (Post Regiment, Pochwalone, Morus),

Anką Zajdel (El Banda, Santa Irena) czy Marceliną Hertmann (moją koleżanką, divą osiedlową w naszym filmie *Stabat Mater Dolorosa*). Nie sposób wymienić wszystkich kobiet, które miały na mnie wpływ, bo musiałabym zacząć od Sinead i Blondie, a skończyć na moich koleżankach. Kryst ma w sobie taką siłę i zaraża emancypacją. Po pracy z nią przy *Kordianie* moje ciało i umysł już nigdy nie będą takie same.

B: Faktycznie jest tak, że od półtora roku mnóstwo propozycji odrzucamy.

AF: Boję się o swój komfort i o to, że zostanę wykorzystana. Być może ta autentyczność, o której mówisz, jara ludzi i myślą schematami typu: Skrzywanek nas wziął, bo, jak napisał Witold Mrozek, mój występ to „bunt na zamówienie”. Słyszałam, że w AST krytykują Skrzywanca. Pokazaliśmy *Kordiana* na Forum Młodej Reżyserii. Dziekan podobno powiedziała, że *Kordian* jej się nie podoba, podobnie jak reżyseria Skrzywanca, ale ta dziewczyna – absolutnie tak, więc kupuje bas i zamierza zrobić feministycznie radykalny spektakl w estetyce punkowej. A z drugiej strony powstaje w szkole teatralnej we Wrocławiu spektakl *Siksy*. W pewien sposób chcemy, żeby każdy odnalazł w sobie sikse, dlatego prowadzimy warsztaty i często mówię o tym ze sceny. To skomplikowane, bo nigdy się nie uda, jeżeli nie jest się szczerym w intencjach, tylko „bierze się na warsztat feminizm” i zaczyna mówić o przemocy. Jeżeli to nie wynika z indywidualnych potrzeb, nie będzie to nigdy szczerze. Natomiast z drugiej strony może tego feminizmu nigdy za wiele? Może trzeba jeszcze więcej i w różnych formach – ja sama mówię w swoim nowym materiale *Poskromienie złośnicy*, że „powinniśmy pozwolić to sobie robić na milion sposobów, bo mój sposób nie działa, bo się poddałam, bo zawsze znajdzie się ktoś, kto mi powie, że to jest za mocne”. Więc w sumie jebać to, co wyżej napisałam. Niech każdy robi co chce, bo może lepiej jest założyć, że wszyscy chcemy dobrze i dla dobra sprawy niż odwrotnie?

**Mam wrażenie, że część zainteresowania punkowością opiera się na efekcie Cepelii. Jesteście traktowani jak najprawdziwszy zespół punkowy do oglądania w teatrze. To dziwne, ponieważ wasza płyta *Punk ist tot* w samym tytule odnosi się do komodyfikacji oblicza punku, którego jako Siksa doświadczacie w przestrzeni związanej z teatrem.**

B: To też nie jest nic nowego. I najciekawsze, że na *Punk ist tot* powtórzyliśmy gest zespołu Crass, który nagrał piosenkę *Punk is dead* w 1977 roku. To nic nie dało. Musieliśmy powtórzyć ten gest, ale nadal coś tu nie trybi. Ten rodzaj zainteresowania punkiem jako formą buntu mieliśmy w 2014 roku. Od tej pory dużo się zmieniło.

AF: Uważam, że teatr często nie nadąża. Innym razem wyprzedza, ale niektórych spraw chyba nie kuma, nie wiem.

B: Jeżeli będzie się od nas brać najprostsze rzeczy (najbardziej powierzchownie), to nie będziemy mieli na co chodzić do teatru i galerii. Najciekawsze dramatycznie rzeczy oglądamy w skłotach Szwecji, małych festiwalach w Czechach, w piwnicach Litwy. Na pewno nie w polskim teatrze i instytucjach pokrewnych.

AF: Tej nie gadaj tak, bo przecież nas zabiją. Mnie ciekawił teatr, gdy byłam na studiach i chodziłam do Horzycy w Toruniu – bardzo przeżywałam każdy spektakl. A teraz nadal przychodzę do teatru otwarta, wzruszam się często i podziwiam aktorów. We wszystkim się zgadzamy, ale tutaj chyba mamy inaczej – mnie chyba łatwiej oszukać w teatrze, haha. Ja ufam twórcom i wierzę aktorom. Właściwie to podoba mi się bardzo dużo w teatrze. Chyba tylko nie te feministyczne rzeczy, hehe. Może mam przesyt. Na przykład ostatnio widziałam spektakl o Konopnickiej w Poznaniu, do którego pisała tekst Jola Janiczak – Jezu, jak ten tekst mi dobrze zrobił. Był uwalniający i nawiązujący też w jakiś sposób do naszej małości w tej całej walce o równouprawnienie. Nie no, mi teatr robi.

**Odwzorowanie estetyki zużywa się najszybciej. Dla mnie wykorzystanie przez instytucje elementów subkultury jako nowej estetyki jest powierzchowne. Korzysta się z zamkniętego, schematycznego obrazu danej subkultury. Często traktuje się to jako inspirację „wyższej sztuki” „rozrywką”.**

B: Dom Mody Limanka tak nie podchodzi do rzeczy.

AF: Oni pokazują, że są prawdziwym kolektywem, który razem żyje, klepie biedę i robi sztukę, a nie deklaruje kolektywizm na plakacie i podczas dyskusji na festiwalu. Oni są najbardziej teatralno-performatywni, a jednocześnie popowi.

B: Wracając jeszcze do kwestii autentyczności: nie wiem, czy masz na myśli jakąś konkretną teorię akademicką, ale jest też tak, że ludzie przychodzą na nasze koncerty i mówią „wow, to takie autentyczne”. Czuję w tym banale oczekiwanie pewnej porażki. To, co robimy, jest „tak autentyczne, że musi się w końcu wypalić”. Nawet mamy taki tekst: „patrzcie na mnie, jak się palę”. My grzebiemy Sikse od trzech sezonów, ale nigdy nie skończymy. Stwierdziliśmy, że będzie ona trwać z nami jak najdłużej, być może do samego końca.

B: Kuba Skrzywanek mówił, że *Zemsta na wroga* to była taka transgresja, po której trudno coś więcej zrobić. A zrobiliśmy jeszcze lepszą rzecz w *Poskromieniu złośnicy*. Ta autentyczność, która jest tak pociągająca, wiąże się ze śmiercią, jak u Bataille'a.

**Zjawisko jest cenione najbardziej za swoje przemijanie.**

B: Najlepiej, abyśmy jeszcze ćpali i szybko umarli. Byłby bzdurny artykuł pośmiertny na „Vice” typu *5 niepublikowanych zdjęć z trasy Siksy* i ludzie mieliby święty spokój.

AF: To jest dla mnie bardzo ważne, aby Siksa trwała. Często dostaję pytanie od mężczyzn, czy będę Sikszą, jak będę miała czterdzieści lat. To jest mówione z punktu widzenia kryzysu starczego, bo wtedy to raczej byłabym raszpla, a nie siksa. Często czytam wypowiedzi artystek i artystów, że ich pięć minut już minęło. Uważam, że nie ma czegoś takiego, są tylko mali aktorzy.

**Chodzi chyba o poziom skupienia mediów na artyście w różnych okresach jego życia. Na przykład *Sztuka konsumpcyjna* oraz *Natalia ist sex* (do jej pracy nawiązujesz**

tytułem wydanej w Ha!arcie pod koniec 2018 roku książki *Natalia ist sex. Alex ist Freiheit*) to najbardziej rozpisane dzieła Natalii LL – mówi się o nich częściej niż o genialnej późniejszej serii postaci mitycznych, jak cykl wokół Odyna. Twórczość Natalii LL przypomina mi twoją, pod względem skupienia na codzienności gestów oraz wykrzystania postaci.

AF: Dlatego też ten tytuł odwołuje się do Natalii LL. Ona jest kojarzona z tymi pracami, a ja i Buri jako Siksa będziemy do końca życia kojarzeni z jebaniem narodowców.

B: Z tym, że graliśmy *cover* Guernica y Luno oraz z filmikiem z YouTube'a z fragmentem koncertu *Stabat Mater Dolorosa* na OFF Festival. Swoją drogą, była to zającista przyjemność grać na takim festiwalu i z takim nagłośnieniem, ale teraz jesteśmy daleko od tego materiału. Zupełny raj do grania i złego słowa nie powiem na festiwal.

AF: Bo chcesz być jeszcze zaproszony.

#### **Nie rozpadniecie się, aby ponownie wrócić z reunion tour?**

B: Myślę, że jak przestaniemy grać, to na serio, lecz raczej nieprędko, bo prowadzimy taki booking, że nie wyrabiam.

AF: No tak, chciałabym jeszcze powiedzieć o funkcji Buriego. To bardzo ważne, że Buri robi to, co robią panie w promocji w teatrze (pozdro Marcelinka, Hen i wszystkie dziewczyny z Polskiego w Poznaniu i świata całego!) i wszystkim się zajmuje. Ja się zajmuję Instagramem i Facebookiem, ale Buri pisze z organizatorami, wybiera, kombinuje trasy, załatwia wszystkie rzeczy związane z drukiem, spisuje teksty i zajmuje się papierkową robotą. Czyta hejterskie komentarze i przekazuje mi tylko część tego wszystkiego, tylko istotne informacje.

#### **Dwuosobowy projekt wymagałby menedżera lub kogoś od PR-u.**

B: To prawda, ale za żadne skarby nie chcemy mieć menedżera, choć były takie propozycje. To, co robimy, jest tak delikatną materią, że musimy mieć całkowitą kontrolę – od kupna biletów na pociąg, po program, jaki wykonujemy w danym mieście. Nawet gdyby to był najszczerzy przyjaciel, nie chciałbym zobaczyć go po koncercie, w którym coś się wydarzyło, jak stoi wystraszony na backstage'u. Chcemy mieć pełną odpowiedzialność – od maila po występ sceniczny. Co jest ciekawe, ludzie nie wykorzystują maila podanego na Facebooku, bo myślą, że odzywają się do managementu i, na przykład, szukają numeru telefonu. Tymczasem kontaktując się przez Facebooka, kontaktują się bezpośrednio z nami.

#### **Często wchodzicie we współpracę z innymi artystami i instytucjami. Jak wygląda wasza współpraca przy warsztatach, książce i filmie? To jest forma wpuszczania osób do Siksy?**

AF: Warsztaty to temat zamknięty na razie, ponieważ nie jestem ich w stanie prowadzić. Ze względu na charakter naszej twórczości, niektórzy ludzie przychodzili na te warsztaty jak na terapię. Nie dziwię się, bo dla mnie

Siksa to też rodzaj terapii, ale po pierwsze – nie jestem terapeutką, a po drugie – nie mam żadnej metody. Siksa to nie jest metoda, jak Stanisławskiego czy Grotowskiego. Stało się to wyraźne przy mojej pracy z młodzieżą przy okazji Biennale Warszawa, która trwała dwa tygodnie. Proces warsztatów był bardzo dla mnie wartościowy i myślę, że dla uczestników i uczestniczek także, ale póki co nie chcę do tego wracać, muszę to jeszcze przemyśleć i przestać się obwiniać za niepowodzenia – bo w sumie nie było żadnych niepowodzeń, ale że jestem osobą przez dwadzieścia lat się obwiniającą, to musi minąć jeszcze trochę czasu, bym do tego podeszła spokojnie. Chętnie wezmę udział w warsztatach z dziewczynami, takie prowadziłam w ubiegłym roku podczas krakowskiej edycji Karioka Rock Girls Camp. Tym nastolatkom mogę coś konkretnego przekazać z mojego doświadczenia bycia na scenie i bycia dziewczyną na scenie. Mogę doradzić przy ubraniach, stworzeniu wizerunku, pokazać, że tekst piosenki może być wierszem albo prozą, nie musi być rytmiczny i wyliczony. Natomiast warsztaty, które bardzo wchodzi w prywatność, czyli np. warsztaty przeciwko seksizmowi w życiu codziennym, które prowadziłam – może innym razem. Jeszcze muszę się sporo nauczyć.

B: Może kiedyś retrospektywnie jakimś cudem spojrzymy na Sikse i jakaś metoda nam się objawi, ale na razie nie mamy nic, co moglibyśmy przekazać. Możemy pokierować, pomóc, otworzyć drzwi.

AF: Była na warsztatach taka osoba, która bardzo chciała dokładnie wiedzieć, „jak to jest zrobione” – w sensie konkretnym. Nie jestem w stanie przekazać konkretnego, ale wspólnie podejmowaliśmy decyzję, że idziemy na defiladę wojskową w Warszawie, by zrobić tam fitness. Nie wiedzieliśmy, co się wydarzy, czy ktoś nam nie przypierdoli. Musieliśmy być skupieni na działaniu, mieć w ciele wszystko, co chcieliśmy przekazać. Nie było miejsca na rozluźnienie ciała, odbieranie telefonu, zrobienie zdjęcia. Jeżeli miałabym powiedzieć, czym jest Siksa, to właśnie pełnym skupieniem działaniem w przestrzeni publicznej, z którego każdy może coś wziąć. Ani ja, ani Buri nie jesteśmy już w stanie dać niczego osobom, które przychodzą, posiadając doświadczenie artystyczne. Nie chcemy tworzyć Siksy junior ani mistrzowskiej szkoły, gdzie miałabym uczniów.

#### **W filmie *Stabat Mater Dolorosa* (2018) nawiązujesz do Abramovič i jej wczesnego performansu z Ulayem *Ligh/Dark* (1977), który odtworzyłaś z Tomkiem Armadą. Z nim, a nie z Burim? Zastanawiam się też nad twoją relacją z modą, z Armadą oraz Domem Mody Limanka. Jak wpłynął na wasz *image* sceniczny?**

AF: To jest trochę tak, że Tomka i Dom Mody Limanka poznaliśmy w 2015 roku i zaprzyjaźniliśmy się.

B: Nie mamy przymusu pracy, po prostu czasami robimy coś razem i to bardzo czysta relacja.

AF: Pierwszy kostium był do Łodzi, taki pomarańczowy. Później szłam w jego pokazie, a kiedy Armada poznał Buriego, włączył nas w swoje działania. Zrobił nam kostium

na OFF Festival. Uczestniczymy w jego pokazach i szantujemy to, co robi, chcemy współpracować, ale on nie robi nam ubrań do każdego pokazu, bo zrobił do czterech. Performans Abramović w filmie to był przypadek. Buri, Piotr Macha i ja mieliśmy pomysł, by postać Tomka w filmie była trochę demonicznym i trochę opresyjnym stylistą. Z drugiej strony, nie ma traumatyzować modelki, jak wielu projektantów. Ona pozwala się wykorzystywać, a on z tego czerpie. Taka relacja jest między mną a Tomkiem – wzajemnie się wykorzystujemy. Ja mu mówię, że mam marzenie, aby zostać zamknięta w szkle, a on to robi dla mnie. A ja spełniam jego marzenie, ponieważ traktuje to, co robię w tym performansie, jako przedłużenie jego osoby. Jesteśmy blisko emocjonalnie i artystycznie, jak rodzeństwo. Te same rzeczy nas denerwują, nakręcają, uruchamiają.

**Jakie jest twoje podejście do idoli? Mam wrażenie, że zderzasz perspektywę Kill Your Idols z ich wielbieniem.**

AF: Z jednej strony jest to Kill Your Idols, a z drugiej Support Your Local Heroes. W tym sensie, że niezależnie od tego, co robi Eminem, pozostanie moim idolem, bo dał mi dużo na pewnym etapie mojego życia, tak samo Madonna, Debbie Harry itd. Tak samo teraz dają mi Tomek Armada czy Kuba Skrzywanek albo Nika i Kostia Usenko. Myślę, że nie należy przede wszystkim tych idoli obarczać. I gdy Kuba Skrzywanek w Teatrze Powszechnym robi *Mein Kampf*, to jestem totalnie otwarta na to, co pokaże. Należy być dla idoli delikatnym i trzeba z jakimś szacunkiem spojrzeć na ich zmiany, nie krytykować. To, co zrobiła Lady Gaga w dokumencie na Netflixie, świetnie pokazuje instytucje idolki. Ona jest i istnieje dla ludzi, kiedy ma kostium z mięsa, a nie istnieje, jak chce być normalną dziewczyną. Dla mnie to mega wzruszające i smutne, że nie ma przyzwolenia na zmianę. Ludzie chcą cię widzieć w określony sposób, na przykład, że ty, Siksa, jesteś pomnikiem feminizmu i do końca życia będziesz o tym mówić. A może chciałabym zamilknąć?

**Zastanawiam się nad twoim podejściem do dialogowania z innymi postaciami. W tekstach mówisz o Adu Kaczmarczyku i jej flirtach z prawicą. Nie jest to tylko krytyka, ale jakiś rodzaj powiedzenia: „Uważaj!”**

AF: Chciałabym, aby to zostało tak odebrane.

**Równocześnie wykorzystujesz „język prawicy”, czyli koleś z bloku.**

AF: Kocham ludzi, o których piszę. Mimo wszystko Agresiv z tekstu jest moim kuzynem. Jest to konfrontacja, ale nie we wszystkich przypadkach. Historia Agresiva, która jest jawnie konfrontacyjna, ma kontynuację w innym utworze – *Osiedle Lawa*, w którym tłumaczę *background* narodowca.

**Według mnie *Osiedle* pokazuje porażkę bycia idolem i zamknięcia się w małym świecie. Lokalne działanie wobec znajomych opiera się na poklepywaniu po plecach, które nie ma siły działania. Jednak to pewne podsumowanie**

**na wyrost, ponieważ nawet nie zapytałam o teksty zawarte w *Natalia ist sex. Alex ist Freiheit* wydanej przez Ha!art. Urwałam rozmowę na społecznym aspekcie, co można też uznać za bardzo powierzchowne odczytanie tego, czym jest Siksa. Dlatego to szczątkowy wywiad skupiony jedynie na relacji z teatrem w Polsce.**

AF: Mówimy też o narodowcach, jest to temat, którego póki co nie będziemy poruszać i od dwóch lat nie poruszamy. Z drugiej strony mogłabym tutaj opisać jak to niedawno zrobiliśmy I Marsz Równości w Gnieźnie, w mieście, w którym działamy, i tam spotkaliśmy się oko w oko z narodowcami, ale filmiki są dostępne w Internecie. Można dalszą część naszej historii poznać na naszych koncertach lub w rozmowie po koncercie. Można nas o wszystko zapytać, póki co jesteśmy jeszcze bardzo blisko ludzi, ale nie wiem, czy tak się da zawsze, zobaczymy. Być może to ja będę bardziej niema niż ten niemy basista Buri. Można nas spotkać w Gnieźnie, od maja będziemy tam działać w Latarni na Wenei, czyli takim plenerowym domu kultury, z naszymi znajomymi i przyjaciółmi. Obecnie jesteśmy po piętnastu koncertach za granicą i widzimy, że tekst nie jest nam potrzebny – ludzie i bez znajomości naszego języka rozumieją, czego to wszystko dotyczy, a przez to jesteśmy bardziej abstrakcyjni niż w Polsce i tym samym bardziej szanuje się tam pracę Buriego i jego muzykę. W Polsce mówią, że nie umiem śpiewać i wysyłają mnie na lekcję śpiewu, a po koncercie w Tallinie piszą, że mam szeroki i różnorodny głos. Ciągłe, pókim żywi, będziemy się przejmować tym, co ludzie o nas piszą, bo nie jesteśmy robotami, ale to nas nie zatrzyma. Niech ten wywiad ma też performatywną formę, skoro nie został przez przypadek losowy dokończony. Każdy, kto go przeczyta i będzie chciał zadać jakieś pytanie: niech do nas podejździe po koncercie, spotykajmy się nie tylko w Internecie! Kozak w necie, Siksa w świecie – tak zmieśmy to przysłowie nowoczesności, hihi. ■

Rozmowa odbyła się w styczniu 2019 roku.

<sup>1</sup> *Zemsta na wroga* – set koncertowy Siksy wykonywany od września 2017 do lipca 2018, poruszający temat doświadczenia gwałtu.

<sup>2</sup> W lipcu 2018 roku klub Dom w Łodzi planował zorganizowanie wydarzenia pod nazwą *Techno macht frei*, które zostało skrytykowane przez Jacka Plewickiego (DJ-a i organizatora wydarzeń Brutaż) jako niepoprawne politycznie, część DJ-ów w Polsce skrytykowała nazwę wydarzenia i zgłosiło na Facebooku. Wymiana zdań pomiędzy organizatorem wydarzeń Wiktorem Skokiem a Jackiem Plewickim stała się publiczną dyskusją środowiska klubowego w Polsce, patrz. <https://www.electronicbeats.pl/techno-lincz/>

<sup>3</sup> *Poskromienie złoŹnicy* – set koncertowy Siksy wykonywany na żywo od września 2018 roku. Jest luźną adaptacją *Poskromienia złoŹnicy* Williama Szekspira, porusza tematykę wypalenia artystycznego i politycznego.

ANNA MAJEWSKA (Uniwersytet Jagielloński)

# KIEDY OPÓR STAJE SIĘ NORMĄ

Anna Majewska (annnamajewska@gmail.com) – studentka wiedzy o teatrze i prawa UJ. Numer ORCID: 0000-0002-6529-8608

**Abstract: Anna Majewska. “When resistance becomes the norm”**

During a participatory project as part of the *RePresentations* program, there was a meeting between young people and the feminist Siksa duo. Workshoping gave rise to critical reflections on the problem of how the prevailing order was absorbing the revolution. The author has a look at the course of the project and the narrative the media has built around Siksa, describing the mechanisms for producing the image of rebels and leading to the subjugation of contestatory practices. She devotes special attention to the strategies for counteracting ineffectual rebellion Siksa has tested out, along with the collective consisting in the project participants.

Key words: Siksa; RePresentations; rebellion; image production

DOI: 10.34762/apg9-r356

## 1.

„Wkurwia mnie, kiedy ludzie pytają, co mnie wkurwia” – tak na pytanie o przyczyny swojego „wkurwu” odpowiedziała Swietłana Suchorukowa podczas warsztatów prowadzonych przez Alex Freiheit i Piotra Buratyńskiego – twórców Siksy. Zdanie, które padło w pierwszych chwilach wspólnej pracy, trafnie oddawało sposób, w jaki uczestnicy projektu partycypacyjnego postrzegali swoją pozycję polityczną. Zapowiadało też zmianę dokonującą się wtedy w strategii twórczej dwojga performerów. Odtąd ważnym tematem rozmów stał się problem absorbowania buntu przez system, przeciw któremu ten bunt był wymierzony. Przyglądając się narracji budowanej w mediach na temat Siksy i przebiegowi projektu, omówiłam mechanizmy wytwarzania wizerunku buntowników, prowadzące do ujarznienia kontestacyjnych praktyk. Szczególnie interesować mnie będą strategie działania, jakie wobec nieskuteczności oporu testowała Siksa wraz z Blokiem Wschodnim – grupą utworzoną przez uczestników projektu.

Obserwowałam przebieg *10 dni gniewu i miłości*, pracując w produkcji *RePrezentacji*, organizowanych przez Biennale Warszawa – początkowo jako wolontariuszka, później jako koordynatorka. Pośredniczyłam między artystami, uczestnikami i organizatorami projektu. Stawiało mnie to w podwójnej roli: osoby reprezentującej instytucję, ale niewiele starszej od członków Bloku Wschodniego i dzielącej z nimi niektóre doświadczenia, a przez to bliżej związanej z ich grupą. Z pozycji pośredniczki obserwowałam spotkanie kuratorskich oraz instytucjonalnych założeń projektu z odbiegającą od nich, krytyczną refleksją Siksy i Bloku Wschodniego na temat politycznej aktywności.

Do udziału zaproszono osoby od siedemnastego do dwudziestego roku życia. Mając na uwadze fakt, że większość uczestników uzyskała czynne prawo wyborcze, więc na podstawowym poziomie mogli oni wpływać na kształt stosunków

politycznych, kuratorka projektu, Agata Siwiak, chciała stworzyć warunki do formułowania przez młodych ludzi propozycji zmiany. W jej zamyśle praca partycypacyjna miała stać się „papierkiem lakmusowym trwałości działania społecznego” (Galas, Michalak, Siwiak i in., 2019). Kolektyw, który powstał podczas warsztatów, był postrzegany przez Siwiak jako próba zespołowej praktyki politycznej, a zarazem test jej skuteczności. Na kształt projektu wpłynął również program Biennale Warszawa – interdyscyplinarnej instytucji, poszukującej sposobów zyskania sprawczości przez ruchy społeczne (por.: Frąckowiak, Wodziński, 2017). Z przebiegiem pracy Siksy i uczestników *RePrezentacji* wiązano nadzieje na stworzenie nowych form zaangażowania młodych ludzi. Nieunikniona była więc konfrontacja ich sceptycznego namysłu nad możliwością wyłonienia się buntu z postulatem aktywności politycznej, zgłaszanym przez instytucję w działaniach dyskursywnych, aktywistycznych i artystycznych.

Praca partycypacyjna miała dotyczyć sposobów wyrażania w publicznej przestrzeni gniewu i miłości – afektów, które, zdaniem kuratorki, warunkują działanie demokracji (por.: Galas, Michalak, Siwiak i in., 2019). Na podstawie opisu warsztatów uczestnicy mogli oczekiwać „przepracowania swoich problemów i/lub sytuacji, które Ciebie wkurzyły, odtworzenia ich i przerobienia na działanie artystyczne” (Siksa, 2018a). Zapowiedź projektu odpowiadała dotychczasowym założeniom twórczości Siksy, będącej edukacyjną interwencją polityczną. Alex śpiewała o wściekłości, jaką budzi w niej przemoc fizyczna i werbalna wobec kobiet, żeby uwidocznic ją wobec widzów i skłonić ich do buntu. W związku z tą strategią Siksa stała się rozpoznawalna na rynku sztuki jako projekt kontestacyjny. Przyjmując zaproszenie do prowadzenia warsztatów poświęconych ekspresji gniewu, Alex i Buri musieli określić się wobec własnego wizerunku – twórców specjalizujących się w radykalnej poetyce. Podczas rozmów poprzedzających wspólną pracę nabrałam przekonania, że performerzy ostrożnie odnoszą się do roli autorytetów pokazujących, jak „przerobić” gniew na działanie artystyczne, ukształtowanej przez mechanizmy produkcji ich wizerunku na rynku sztuki.

## 2.

Zmiana relacji między władzą i kontestacją związana z przyspieszeniem kapitału sprawia, że trudno dziś o proste przeciwstawienie buntu porządkowi. Kolejne formy sprzeciwu zostają zaabsorbowane przez system, zanim zdążą nim zachwiać. Bojana Kunst dostrzega przyczyny tego procesu

w produkcji podmiotowości. „Im bardziej się nas zachęca, abyśmy stosowali kreatywne, zaangażowane politycznie, rewolucyjne i dynamiczne metody pracy, tym silniejszej standaryzacji i kontroli podlega nasza podmiotowość” – pisze Kunst, wyjaśniając, w jaki sposób krytyczna postawa staje się zasadą bycia w systemie kapitalistycznym (Kunst, 2016, s. 36).

Obserwując obecność Siksy w mediach, można prześledzić proces przejścia krytycznego języka przez system produkcji

sztuki. Im bardziej rewolucyjna wydawała się przyjęta przez grupę retoryka radykalnego feminizmu, tym szybciej ulegała przetworzeniu w neoliberalną opowieść. Pisano: „Siksa i wkurwia, i zachwyca” (Mikołajczyk, 2015) albo „wali prosto z mostu”, lecz zarazem „nie wnosi żadnej nowej jakości na scenę punk” (Godziński, 2017). Ze słowem „wkurwia”, które sugeruje silną reakcję afektywną na przekroczenie norm, zestawiono afirmatywne „zachwyca”, pozwalające



uciszyć i oswoić dyskomfort. Stosowano kryterium konsumpcyjne – wprawdzie Siksa „wali prosto z mostu”, a więc mówi szczerze w bezpośredni, odważny sposób, lecz nie dostarcza „nowej jakości”, czyli nie zaspokaja pragnienia nowych wrażeń. Zarówno liberalni, jak i lewicowi dziennikarze o feminizmie grupy pisali entuzjastycznym językiem reklamy, którym radykalne stanowisko polityczne zachwalali niczym towar. Alex określano jako „wschodzącą gwiazdę feminizmu” (Siksa, 2018), „Wysokie Obcasy” nominowały ją do tytułu *Superbohaterki 2017 roku* („Wysokie Obcasy”, 2017), a Paweł Soszyński pisał dla „Vogue’a” o „feministycznym pazurze” (Soszyński, 2018), jaki swoją obecnością na scenie wprowadza do *Kordiana* Jakuba Skrzywanka.

Przekształcanie radykalnego performansu gniewu w towar wyjaśnia teza Kunst, że nawet najbardziej nienormalne lub subwersywne zjawiska mieszczą się w porządku, jeśli można je sprzedać (zob.: Kunst, 2016, s. 31). Inność jest wręcz pożądana, bo odpowiada na różnorodne pragnienia. W związku z rozluźnieniem kategorii normatywności uwidocznianie przez Sikse tego, co inne i marginalizowane, mogło zarazem zaspokajać potrzebę oglądania ekscentrycznego widowiska. Podkreślano, że „Siksa jest wulgarna, jej przemyślenia i porównania są kontrowersyjne i obrażające pół Polski” (Godziński, 2017), „Siksa jest wkurwiona” (Konwerska, 2018), ale zapowiadano, że da „niezwykłe, jedyne w swoim rodzaju widowisko” (Kowalewicz, 2018). Niemieszczący się w porządku wizerunek miał dostarczać coraz silniejszych, nowszych, bardziej wstrząsających bodźców. W narrację o nienormalnych działaniach Alex i Buriego, spośród których wymieniano w jednym rzędzie naruszenie tabu związanego z przemocą wobec kobiet, wulgarny język i noszenie różowych kostiumów przez punkowych artystów, wpisana była przyjemność snucia opowieści o transgresji. Narracja ta jednocześnie kreuje i zaspokaja voyeurystyczne pragnienie przyglądania się temu, co odmienne.

Przedstawieniu działań performerów jako szokujących przekroczeń towarzyszył proces normatywizacji buntu. W „Na Temat” można przeczytać, że Siksa przywraca antysystemowe strategię punku, które pozwolą „powrócić do normalności (sic!)” (Godziński, 2017). Alex została nazwana „ambasadorką” kobiet i „głosem rozsądku” (tamże). Za użyciem sformułowań wywodzących się z porządku prawa i racjonalizmu kryła się prawdopodobnie intencja oswojenia, upowszechnienia radykalnych politycznych postulatów. W twórczości Siksy kategoria „normalności” była jednak przedstawiana jako źródło przemocy. Ich performanse ujawniały, że sama konstrukcja normy stwarza pole do wykluczeń. „Ty to jesteś jednak trochę pojebana, ale spoko, ja lubię takie pojebane dziewczyny” (Siksa, 2017e) – mówiła Alex, wcielając się w rolę seksistowskiego chłopaka, dla którego odmienność staje się przedmiotem pożądania. Fetyszizowanie tego, co nie mieści się w normie, prowadzi jednocześnie do wykluczenia, wyróżnienia i standaryzacji odmienności. W ten sam sposób przebiegał proces budowania narracji o Siksie jako wyłączonych z politycznej wspólnoty freaków, którym można

przyglądać się podczas „ekscentrycznego wydarzenia” (Kiwi Portal, 2016). Jednocześnie byli przedstawiani jako kreatorzy trendów realizujący podstawową normę, która nakazuje wytwarzanie coraz nowszych sposobów bycia w świecie. Maurizio Lazzarato ujmuje to zjawisko poprzez następujący paradoks: podmioty są jednocześnie indywidualizowane i poddawane systemowym standardom (Lazzarato, 2010). Innymi słowy, wciąż na nowo kreujemy swoją tożsamość, jednak twórczy kryzys nie prowadzi do podważenia istniejącego porządku, tylko staje się normą.

Siksa mogła być dla widzów jednocześnie superbohaterką odważnie przełamującą tabu i „rozwrzeszczaną małolatą” (Szubrycht, 2019); „wkurwioną”, radykalną feministką i liberalną „ambasadorką kobiet” (Godziński, 2017); „wijącą się na scenie”, „wypływającą z siebie coś w rodzaju strumienia świadomości” punkową (Niezależna, 2017) albo wzniosłą performerką, oddaną sprawie tak dalece, że nie boi się zedrzeć kolan do krwi (por.: Sadulski, 2017). W ten sposób rosła skala produkcji wizerunków zespołu. Niejednoznaczna tożsamość Siksy, która miała wymykać się normie, stwarzała możliwość ujęcia jej w sprzeczne i wrogie jej politycznemu stanowisku opowieści. Zamiast dezorientować i drażnić, mimowolnie zaspokajała pragnienia widzów – jednocześnie przywracała dawną świetność punku i przemawiała głosem rozsądku. Starając się odnieść krytycznie do tego zjawiska, performerzy powtarzali narracje na własny temat, chcąc dokonać w nich przemieszczeń, a następnie przejąć je dla własnych celów. Nazywali się ironicznie „ekscentrycznym widowiskiem” (Siksa, 2016), za Mrozkiem powtarzali, że dostarczają „buntu na zamówienie” (Siksa, 2019). W jednej ze scen nieopublikowanego serialu Bloku Wschodniego, Alex parodiuje wizerunek wzniosłej feministycznej diwy stylizowanej na Marinę Abramović, która poświęcała się dla sztuki, zdzierając do krwi kolana podczas performansu. Proces przeobrażania podmiotowości, który wzmacnia krytyczna strategia, traci jednak wyzwalający potencjał. Siksa znalazła się w samym centrum gry wielu tożsamości i form, co zmuszało ją do działania w ciągłym napięciu. Konieczność podejmowania nieprzerwanej krytyki własnej pozycji w świecie staje się formą samowładzy. Uwewnętrzzona w ten sposób kontrola nad własnym buntem nie daje chwili wytchnienia i pozwala utrzymać go w ryzach systemu.

Wedle Kunst, wyznanie jest „mechanizmem upłyniania naszej podmiotowości i podporządkowania jej społeczeństwu oraz sieci jego licznych urządzeń” (Kunst, 2016, s. 35). Poetyka wyznania stosowana przez Sikse miała być manifestacją sprzeciwu wobec realnej przemocy doświadczanej przez wokalistkę oraz wiele kobiet, które mogły się z nią identyfikować. Również ta strategia stała się jednak przedmiotem radykalnej konsumpcji. Alex nie kryła, że w pracy artystycznej odwołuje się do osobistego doświadczenia gwałtu. Budując postać Siksy, tworzyła wypowiedź na granicy teatru i performansu, roli i zwierzenia. Cieleśna współobecność widzów i Alex krążącej wśród publiczności oraz fizyczny dystans Buriego, który przyjmował rolę milczącego świadka wyznań,



wzmacniały konfesyjną poetykę, mającą być w równym stopniu grą w odsłanianie, jak rzeczowym odsłonięciem. Figurę superbohaterki, budowaną w odniesieniu do intymnych przeżyć, lecz będącą w istocie fantazmatem kobiecej siły, często utożsamiano z samą artystką. W wywiadzie dla „Wysokich Obcasów” Alex przywołuje reakcje jednej z widzek, która starała się uchwycić różnicę między realnym przeżyciem i odegraniem roli: „napisała do mnie dziewczyna: czy naprawdę wszystko, o czym krzyczę, aż tak mnie drażni. Po chwili sama stwierdziła, że to jednak zbyt autentyczne, by było udawane” (Siksa, 2017d). Wyznanie nie prowadziło jednak do ujawnienia zasłoniętego „ja”. Efekt „autentyczności”, odczuwany przez widzkę, wzmacniał proces wytwarzania wizerunku Siksy. W jego wyniku konfrontacyjna sytuacja, tworzona podczas performansów, przestawała wstrząsać i wytrącać z przyzwyczajenia, a zaczynała zaspokajać potrzeby publiczności. Im mocniej oddziaływał na afekty widzów performans gniewu, tym większe stawało się zapotrzebowanie na coraz bardziej transgresywne, obrazoburcze działania nawiązujące do traumatycznego przeżycia. Strategia wyznania sprzyjała, widocznej na przykładzie medialnych narracji o zespole, konsumpcji ciała, wspomnień, gniewu i traumy performerki. Trafnie ujął ten mechanizm Jarek Szubrycht, pytając ironicznie: „czyż zdenerwuje nas Siksa?” (Szubrycht, 2019). Skierowane do publiczności pytanie dotyczy w istocie jej pragnień. Można przeformułować je w ten sposób: jak jeszcze Siksa może zaspokoić naszą potrzebę transgresji i fantazji o buncie?

Pisząc o konsumpcji krytycznych postaw, nie twierdzę, że sam fakt zaistnienia niszowego, antysystemowego projektu w kulturze głównego nurtu odbiera mu skuteczność. Siksa prowadziła grę z artystycznym mainstreamem, mając świadomość mechanizmów konsumpcji buntu. Występowali na skłotach, ale też na festiwalach muzycznych, festynach, w galeriach sztuki i teatrach, aby grać „nie tylko tam, gdzie ludzie są do nich przekonani” (Siksa, 2017a). Zapowiadając prezentację ich singla na pokazie mody podczas Openera, Alex polemizowała na Facebooku ze stwierdzeniem, że Siksa powinna prowadzić tylko niszowe działania (Siksa, 2017b). W myśl tezy, że „więcej pożytku z SIKSY na pokazie mody niż z najczarniejszych krastów grających w najmroczniejszej piwnicy” (Szymon, 2017, s. 15), wystąpili na OFF Festival, a ich *Poljestrówce ścierwo* odtworzono podczas pokazu Tomasza Armady w trakcie Openera. Problematyzowali swoją obecność w tych przestrzeniach i odnosili się do nich krytycznie, improwizując podczas performansów lub komentując swoje działania na Facebooku. W czasie koncertu na OFF-ie Siksa nawiązała ironicznie do panelu poświęconego żołnierzom wyklętym, który festiwal zorganizował rok wcześniej (Siksa, 2017c). W Warszawie ośmieszala paternalistyczny i zblazowany ton lewicowych recenzentów, piszących o sztuce kobiet – podczas koncertu w Hydrozagadce pytała, czy zarzut sformułowany przez Witolda Mrozka, że jej występ w *Kordianie* „wpisuje się w imienninowy klimat ogólnej słuszności” (Mrozek, 2018), jest oficjalnym stanowiskiem „Gazety Wyborczej”.

Podejmowanie prób krytycznej ingerencji w system, który przyswaja kolejne formy buntu, wiąże się z uczuciem ciągłego niepokoju. Bojana Kunst opisuje nieprzerwany stan napięcia właściwy tej kondycji: „Kolejne formy życia stają się przestarałe, zanim jeszcze dojdzie do ich przyswojenia. [...] Zmusza nas to do życia [...] na granicy trwogi, i do nieustannego zwiększania nakładów” (Kunst, 2016). Odniosłam wrażenie, że sierpniowe warsztaty były dla Alex i Buriego kulminacją tego napięcia. Zdanie: „Wkurwia mnie, kiedy ludzie pytają, co mnie wkurwia”, wypowiedziane przez uczestniczkę warsztatów, odzwierciedlało ich doświadczenia, stając się hasłem wyrażającym sprzeciw wobec rozpędzonej konsumpcji kontestacyjnych postaw.

### 3.

Z rozmów w trakcie warsztatów wynikało, że członkowie Bloku Wschodniego odczuwali presję nieustannej transformacji i ulepszania „siebie”. Mówili wiele o oczekiwaniach, jakie stawiają przed nimi rodzice, szkoła, uczelnia – rozległy system, który wciąż domaga się od nich więcej, lepiej, oryginalniej, ciekawiej, bardziej błyskotliwie i radykalnie. Powstała lista najważniejszych wymagań wobec „młodzieży”<sup>1</sup>, takich jak: bycie zaangażowanym, aktywnym, krytycznym. Ktoś przyniósł artykuł Doroty Wellman (Wellman, 2018), w którym autorka zarzucała młodym osobom egoizm i obojętność na autorytarną politykę rządu. W rozmowach podczas warsztatów jej tekst zaczął funkcjonować jako przykład presji performansu oporu, utwierdzonej przez osoby wypowiadające się z pozycji uprzywilejowanej w systemie ekonomicznym i porządku symbolicznym.

Źródła presji buntu opisywanej przez uczestników różniły się, w zależności od uwarunkowań środowiskowych i klasowych, jednak można było znaleźć w nich zbieżności. Osoby pochodzące z warszawskiej klasy średniej dostrzegały problem w neoliberalnej narracji o buncie, służącej zwiększeniu ich wydajności i kreatywności w myśl zasady nieprzerwanego wzrostu. Dla Marii Surowiec, wychowanej w środowisku anarchistycznym, obowiązek buntu wiązał się z koniecznością usamodzielnienia się w bardzo młodym wieku. Doświadczenia osób pochodzących z wielkomiejskiego mieszczaństwa wiązały się ze stanem niepokoju, jaki budzi presja wytwarzania coraz nowszych tożsamości, jednak Maria odczuwała go również na podstawowym poziomie braku stabilności ekonomicznej. Mówiła, że próba wycofania się z konsumpcyjnego stylu życia też może prowadzić do standaryzacji buntu: „Jako młoda punkowa powinnam pić amarene i nosić ciężkie buty. Tak jakby istniały jakieś normy i reguły buntu!”. Odmienność również podlegała w jej środowisku normatywizacji. „Jedyne, czego wymagało ode mnie otoczenie, to nie być normalną” – twierdziła, jednak, mimo sceptycznych obserwacji, była najbardziej przekonana do radykalnych działań politycznych.

Ze względu na różnice doświadczeń, podczas debaty o skuteczności buntu padło znacznie więcej pytań niż odpowiedzi. Hasło: „Wkurwia mnie, kiedy ludzie pytają, co mnie wkurwia”

nie oznaczało dla Siksy rezygnacji z buntu, lecz go rozpraszało i komplikowało. Członkowie Bloku Wschodniego rozumieli je na wiele odmiennych sposobów, jednak wytworzył się wśród nich nastrój oczekiwania na działanie, którego kierunku i formy nikt nie potrafił jeszcze określić. Swietłana, choć najbardziej zdecydowanie krytykowała radykalne postawy, zakończyła debatę, mówiąc: „Naprawdę czekałam, aż któraś z osób, argumentujących za radykalizmem, zrobi coś radykalnego. Nie rozmawialiśmy radykalnie. Chciałabym to zobaczyć”.

#### 4.

Próbą wyciągnięcia konsekwencji ze wspólnych rozważań w praktyce politycznej był performans, który odbył się podczas defilady z okazji Dnia Wojska Polskiego. Przy Moście Gdańskim w Warszawie stanęły oddziały artylerii, czołgi, kolumny piechoty, kolumny rekonstruktorów i pięćset koni. Pas zieleni biegnący wzdłuż Wisły, odgradzony na potrzeby przemarszu wojsk, jest zwykle miejscem rekreacji – i tak też postanowili go potraktować performerzy. Stanęli naprzeciwko czołgów w strojach do gimnastyki, rozciągając się w rytm *Shake it off* Taylor Swift.

Członkowie Bloku Wschodniego nie mieli doświadczenia ani w fitnessie, ani w protestach ulicznych. Ruchy taneczne powtarzane za Alex każdy wykonywał inaczej, w daleki od struktury wojskowej musztry, nieskoordynowany sposób. Podkreślające słabą pozycję, ostentacyjne amatorstwo sprawiło, że ich działanie wyrywało się z militarnego dyscypliny, wprowadzając w pole widzialności to, co nie mieści się w patriarchalnym obrazie świata. Obok umundurowanych żołnierzy w statycznych, zeszywniałych pozycjach tańczyli ludzie ubrani w neonowe, przykrótkie kostiumy z lumpeksu, tworzące estetykę bieda-glamu, łącząc obciachową, infantylną zabawę w przebieranie z upozowaną przesadą. Ekspozycja niezręczności, tandety i niedoskonałości ciała było świadomą strategią polityczną, którą Tomek Tyndyk uchwycił w fotoreportażu *Fitness na defiladzie*. Na jego zdjęciach widać pobrudzone ziemią pośladzki, ciemny pasek rajstop wystający spod pstrokatego body czy gumkę od majtek wyraźnie odcinającą się pod legginsami (Tyndyk, 2018). Strategia czerpania siły z tego, co powszechnie uważane za wstydlive, obecna również w dotychczasowych działaniach Siksy, zbliża performans na defiladzie do słabego oporu (por.: Majewska, 2016).

Z działań podejmowanych wspólnie z Blokiem Wschodnim wyłania się jednak odmienne rozumienie relacji między siłą i słabością niż obecne w performansach Siksy, tworzących paradoksalne napięcie między tymi dwiema kondycjami. Dotychczas Buri, milczący na scenie i rzadko uczestniczący w wywiadach, świadomie zajmował słabą pozycję, przecząc fantazmatowi dominującego mężczyzny, który jako pierwszy zabiera głos. Alex budowała postać Siksy na granicy działań powszechnie uważanych za żenujące i „niepoważne” oraz zachowań, które budziły respekt, podziw, a wśród niektórych mężczyzn na widowni nawet obawę. Parodia narodowych

bohaterów i subwersywne przejęcie heroicznych fantazji łączyły się nierozdzielnie w twórczości Siksy z tęsknotą za silną kobiecą figurą, w przebraniu której można bez strachu wypowiedzieć się przeciwko przemocy, reprezentując tych, którzy nie mogą lub obawiają się zabrać głos. „Mówię także o historiach innych dziewczyn – jestem ich krzykiem, a one dają mi odwagę, by robić to dalej” – twierdziła Alex (Siksa, 2017d). Z tej wypowiedzi wyłania się strategia, jaką Nancy Miller wiązała z mitem o Arachne, będącej figurą silnego, feministycznego buntu (Miller, 2006). Arachne stworzyła gobelin przedstawiający kobiety, które padły ofiarą męskiej przemocy – porzuconą przez Zeusa i wtrąconą do lochu Antiope czy zgwałconą Europę. Żadna z nich nie miała wpływu na miejsce, jakie zajęły w mitycznych narracjach, stając się przypisem do opowieści o herosach i bogach. Gest Arachne miał przywrócić ich historii, ujawnić kryjącą się za nimi przemoc. Podobnie Siksa, wykorzystując silną pozycję, jaką dawała rola superbohaterki, występowała w imieniu kobiet, które nie mają szansy być usłyszane, aby wyprowadzić ich doświadczenia ze sfery tabu. Podczas performansu na defiladzie odrzucono ten sposób reprezentacji, podejmując działanie zespołowe, które nie dopuszczało mówienia w cudzym imieniu z indywidualistycznej pozycji. Nie było w nim śladu marzenia o sile jednostki. Zastąpiła je manifestacyjna bezsilność, z której czerpano strategię wspólnej i solidarnej praktyki osób znajdujących się na marginesie życia społecznego.

Działanie zespołowe właściwe słabemu oporowi jest dalekie od strategii politycznej Siksy wynikającej z ich dawnych setów, opartych na indywidualistycznych założeniach. „Nie wierzę we wspólną rewolucję – sama ją sobie zrób, w sobie” – mówiła Alex (Siksa, 2017f). Podczas fitnessu w Dniu Wojska Polskiego testowali jednak możliwość „wspólnej rewolucji”, co wytworzyło inną dynamikę relacji niż dotychczasowa praca w duecie. Performans zainicjowała Siksa, ale pracę koncepcyjną i realizacyjną wykonano kolektywnie, uzgadniając pomysły na powtórzenie w przestrzeni publicznej rozgrzewek, które poprzedzały każdy warsztat, szukając kostiumów w lumpeksie, nagrywając performans telefonami. Siksa gimnastykująca się na tle czołgów nie była indywidualistką-superbohaterką (por. Kędzia, 2018), ale częścią roztańczonej grupy.

Fitness na defiladzie miał przypominać, że przestrzeń uwznioślona przez przemarsz wojsk to publiczny park, w którym każdy może uprawiać sport. Performerzy nie byli wyjątkowymi, odważnymi buntownikami – wykonywali jedynie codzienne ćwiczenia. Choć Blok Wschodni dystansował się wobec kategorii poświęcenia i heroizmu, typowych dla romantycznego modelu buntu, Tomek Tyndyk zdołał ująć performans w ramy heroicznej opowieści. Zwracam w tym miejscu jedynie uwagę na potencjalność przechwycenia „słabej” strategii buntu, bo fotoreportaż z Dnia Wojska Polskiego nie był szeroko komentowany w mediach. Na jednym ze zdjęć fotograf uchwycił determinację na twarzach Ady Braneckiej i Marii Surowiec, stojących na tle czołgu. Zdjęcie wykonano

z perspektywy żaby, co sprawia, że artyleria wydaje się większa, a dziewczyny stojące do niej tyłem – drobne i osamotnione. Jasna cera performerek, ich neonowe ubrania tworzą kontrast z pograżonym w cieniu oddziałem artylerii i karabinem wycelowanym w niebo. W wyniku takiego obrazowania słabość performerek służy uwzniośleniu ich działań w duchu opowieści „same przeciwko czołgom”. Fotoreportaż Tyndyka ujawnia możliwość zastąpienia narodowo-heroicznej narracji obchodów Dnia Wojska Polskiego inną narracją heroiczną, związaną z uwznioślonym buntem przeciwko militarystycznemu obrazowi świata. Patriarchalna opowieść o poświęceniu, indywidualizmie i wyjątkowości, przeciwko której wymierzone było działanie Bloku Wschodniego, w zmodyfikowanej formie może być zastosowana do przedstawienia ich performansu.

Pisząc o spotkaniu dawnej strategii Siksy i „słabej” interwencji podczas przemarszu wojsk, myślę, że obie formy buntu mogą być absorbowane przez system, odpowiadając na potrzeby konsumenckie, obejmujące m.in. fantazję o heroizmie. Uczestnicy projektu traktowali performans na defiladzie jako próbę sprzeciwu wobec „patriotyczno-militarystycznego wzwołu” (Siksa, 2018b), jednak poprzedzała go gruntowna podejrzliwość co do formy, w jakiej będzie odbierany, reprodukowany i przekształcany. Po Święcie Wojska Polskiego na Instagramie Siksy ukazała się przeróbka okładki „Wysokich Obcasów”. Cytowano na niej nieistniejącą rozmowę z Anią Rottenberg, która „nie gryzie się w język” i ogłasza, że „gimnastyka podczas parad wojskowych to jedyna adekwatna forma sztuki” (Siksa, 2018d). Naśladując wyznaczający trendy, arbitralny język artworldu, artyści uprzedzili odpowiedź systemu na swoje działania i sami wytworzyli zmistyfikowaną narrację na temat performansu. Podczas rozmów w trakcie warsztatów pojawiła się propozycja tworzenia podobnych kontrfaktualnych sposobów mówienia o sobie jako alternatywy dla strategii wyznania. Mistyfikacja była gestem powtórzenia mechanizmu produkcji wizerunku buntowników, który miał go ujawnić i doprowadzić do absurdu.

Z nagrań performansu na defiladzie Blok Wschodni zmontował teledysk do piosenki *Dziunia*, stworzonej podczas warsztatów. Ada Branecka śpiewa w niej: „Nie chcę myśleć o polityce / chcę robić wakacyjne hity [...] I to jest najważniejszy news tego dnia / Że chcę dzisiaj wykąpać psa” (Blok Wschodni, Siksa, 2018b). Napisane przez Alex wersy mogą zabrzmieć jak deklaracja bezsilnej obojętności, utrwalającej granicę między prywatnym i publicznym. Gniew, który w założeniu Agaty Siwiak miał być tematem projektu, zastąpiło zmęczenie – to jego wpływ na kształtowanie postaw politycznych stał się przedmiotem zainteresowania w *Dziuni*. Połączenie dwóch perspektyw – piosenki opowiadającej o zmęczeniu polityczną bezsilnością oraz teledysku dokumentującego próbę znalezienia skutecznej formy buntu wbrew rosnącemu rozczarowaniu – oddaje charakter refleksji podjętej podczas projektu. *Dziunia* wyraża wyczerpanie Siksy „radykalnej, wkurwionej” rolą superbohaterki, nie jest jednak aktem rezygnacji.

W tekście piosenki ze słownika slangu przytoczono seksistowską definicję „typowej dyskotekowej dziuni”, która „zwykle ubiera białe kozaczki, krótką spódniczkę i z daleka błyska uśmiechem, postukując tipsami o blat baru” (Blok Wschodni, Siksa, 2018b). Aleksandra Gruszecka czyta pogardliwą definicję mechanicznie, jakby przedstawiała oficjalne i obiektywne znaczenie tego słowa. Arbitralny ton przypomina narrację na temat niezaangażowanych młodych ludzi – dziunia uosabia wyobrażenie Wellman o obojętnej, zblazowanej młodzieży. Jednocześnie Marta Fidura patetycznym sopranem śpiewa o dziuni jak o heroinie z libretta, odwracając obraźliwe znaczenie tego słowa. Można rozumieć gloryfikację tej postaci jako wrażliwą społecznie próbę zrozumienia, z jakiego środowiska pochodzi dziewczyna w białych kozaczkach i dlatego przesiaduje przy barze – taką strategię da się ująć w opowieści o nowej formie zaangażowania. Wydaje mi się to jednak zbyt proste. Z piosenki Bloku Wschodniego wynika przekorna deklaracja, że być może młodzi ludzie są po prostu tacy, jakimi się ich postrzeżga. Ostatecznie dziunia jest fantazją, figurą o płynnej tożsamości, produkowaną i konsumowaną w podobny sposób jak wizerunki buntowników. Może być dziewczyną z dyskoteki, głosem młodego pokolenia albo współczesną kontestatorką. Nie robi to różnicy, jeśli każdy z tych wizerunków jest produkowany i przeznaczony do konsumpcji tożsamości, afektów i działań.

*Dziunię* można traktować jako propozycję rozszerzenia wyobraźni politycznej o to, co dla młodych ludzi było ważne we wspólnej przestrzeni. Sposoby rozumienia pojęcia zaangażowania politycznego różniły się wśród uczestników *RePrezentacji*, ale wszyscy definiowali je szeroko, zgodnie twierdząc, że polityczny charakter mają w równym stopniu: troska o stan środowiska, udział w proteście, zmagania z depresją i robienie zakupów w lumpeksie. Podczas gdy Swietłana śpiewa o doświadczeniu „smutku”, które może być bardziej dotkliwe niż zmiany rządów, Kamil Kućmierowski zgrywa się ironicznie na dziunię, która szuka ciuchów w sieciówce, żeby wyglądać tak jak jej koleżanki. Satyryczny, potoczny język Kamila, wykpiwający konsumpcjonizm, łączy się z poważną, poetycką wypowiedzią o poczuciu wyobcowania. Każdy z członków Bloku Wschodniego mówi w swoim imieniu, nie starają się tworzyć wspólnego manifestu. Nie wynika z tego spójny projekt polityczny, nie wyłania się nowy model oporu, ale obraz wielości doświadczeń, temperamentów, wrażliwości społecznych i politycznych, które łączy przekora wobec presji buntu, jakiej poddawani są młodzi ludzie.

Pomysł na wydarzenie podsumowujące pracę warsztatową był przewrotny: Blok Wschodni miał zaspokoić pragnienie oglądania radykalnej „młodzieży”. Do pokazu, który odbył się w domu sąsiedzkim Bemowskiego Centrum Kultury, włączono scenę odczytania artykułu Wellman, któremu towarzyszyło stylizowane na rytuał pogrzebowy skasowanie Netflixa, obwinianego przez dziennikarkę o polityczną inercję młodych ludzi. Zapowiadano nadejście „nowej filozofii,

do której potrzebna będzie bibliografia dotycząca niepoprawności politycznych na przestrzeni wieków” (Blok Wschodni, Siksa, 2018a). Występujący kolejno członkowie grupy mieli dać pokaz zaangażowania politycznego. Polityczność była rozumiana znacznie szerzej niż w ujęciu Wellman – jako wszelkie relacje władzy. Każdy z występujących interpretował to pojęcie inaczej, jednak modele zaangażowania, które wynikały z kolejnych performansów, miały się z neoliberalną interpretacją romantycznych wyobrażeń o buncie młodych, jaką przedstawiła dziennikarka. Marta Fidura melorecytowała elegijnie informację prasową o martwym wielorybie znalezionym z kilogramem folii aluminiowej w brzuchu; Ada Branecka opowiadała o pielęgnacji krzaka, który wyrósł z kartofla, i zachęcała widzów do założenia domowej uprawy; Dominika Wasilewska tańczyła, naśladując subwersywnie estetykę popowych teledysków i celebrycki model kobiecości; Kamil Kućmierowski nagrał film suto okraszony glitchem, w którym odgrywał rolę telewizyjnego wróża, zachęcającego do ćwiczeń fizycznych. Stając w opozycji do fantazji o „walczących, konspiracyjnych” (Wellman, 2018) młodych ludziach, potencjalnie każda z tych odrębnych performansów mogłaby zostać nazwana nową formą oporu, nowym radykalizmem, poddając się łatwo mechanizmom produkcji podmiotowości. Ich różnorodność, brak estetycznej i programowej spójności odpowiadałyby potrzebie ciągłej transformacji podmiotu, jaka sprzyja presji przekraczania, pogłębiania, rewidowania własnego buntu, bycia kreatywnym w swojej kontestacji.

Blok Wschodni ponownie nie krył słabej pozycji, w jakiej się znalazł. Wydarzenie, odbywające się w świetlicy domu sąsiedzkiego, nawiązywało otwarcie do formy szkolnego przeglądu talentów. Włączono kulę dyskotekową, scena mieściła się na frotowym dywanie, przy oknach stały nieuprzątnięte kosze z włóczką, które zostawili członkowie koła robótek ręcznych, a na ścianach wisiały zapisane podczas warsztatów arkusze brystolu, zawierające propozycje odpowiedzi na pytania: „czego od nas oczekują?” i „czy warto być radykalnym?”. Performerzy wypowiadali się zupełnie serio, z przejęciem i zaangażowaniem, które mogły wydać się niemal przerysowane. Demonstracyjnie amatorski „wykon” prezentowany był jako atrakcyjny, nowy, kreatywny głos młodego pokolenia – w ten sposób podkreślając słabość, jednocześnie naśladowano mechanizmy produkcji podmiotowości. Blok Wschodni prowadził grę z pragnieniami dotyczącymi buntu młodych ludzi, jakie miał zaspokoić. Stała za tym świadomość, że każda propozycja niezgody, każdy sprzeciw, nawet taki, który ujawnia bezradność, może zmieścić się w ramach istniejącego porządku, zostać nazwany i sklasyfikowany przez dorosłych.

## 5.

Po zakończeniu sierpniowych warsztatów grupa utworzona w wyniku projektu spotykała się przez pół roku, snując plany, dyskutując, a nawet podejmując próbę nakręcenia serialu. W końcu obowiązki uczestników projektu sprawiły, że coraz częściej widywali się już tylko towarzysko.

Odniosłam wrażenie, że zarówno Siksa, jak i członkowie Bloku Wschodniego byli rozczarowani kolektywną pracą, stopniowo stającą się dla nich obowiązkiem. Pierwsze działania podjęto w czasie intensywnego, wakacyjnego spotkania, które było niemal euforyczne. *Dziunię* napisano i nagrano w jedno popołudnie. Na fali entuzjazmu Siksa i uczestnicy projektu zaczęli myśleć o Bloku Wschodnim jak o „wirusie wpuszczonym w polską kulturę”<sup>2</sup>. Mieli wystąpić z Bellą Ćwir i Tomaszem Armadą, nakręcić serial, dezorientować widzów kontrfaktualnymi narracjami. Sami sobie narzucili wysokie wymagania, które wcześniej krytykowali. Codzienna praktyka okazała się trudna organizacyjnie i czasem mozolna, a uwewnętrznione oczekiwania wobec własnej pracy były przytłaczające. Blok Wschodni nie wytworzył nowych modeli oporu, nie napisał manifestu młodego pokolenia, nie powołał do życia trwałej i zorganizowanej wspólnoty, jednak ich spotkanie ujawniło, że formułowanie takich wymagań może być formą przemocy. Standaryzacja obrazów buntu młodych ludzi połączona z oczekiwaniem wytworzenia przez nich nowego języka kontestacji rodzi trudną do zniesienia presję, aby nawet sprzeciwiając się systemowi, być kreatywnym, najlepszym, zaspokajać wszelkie pragnienia. Bunt zostaje w ten sposób poddany władzy norm, zanim zdoła się wyłonić.

Jeśli nie istnieją drogi wyjścia z niekończącego się procesu absorbowania kontestacji przez hegemoniczny porządek, może warto liczyć nie na kompleksowe modele oporu, ale na chwile rozszczelnienia obowiązujących kategoryzacji. Siksa wraz z Blokiem Wschodnim, dostrzegając nieskuteczność buntu, poszukiwali możliwych sposobów działania w systemie przyswajającym jego kolejne formy. Obserwując testowane przez nich strategie, znajdowałam przygodne, krótkie chwile dezorientacji, rozchwiania norm, które nie pozwalały widzom na automatyczne klasyfikowanie performansu. Starałam się przedstawić ich spotkanie jako proces transformacji, w którym było więcej miejsca na sprzeczności, różnice i pytania, niż na modele i pewne odpowiedzi. Obawiam się jednak, że nawet teraz, opisując te działania, w nieunikniony sposób uruchamiam proces produkcji kolejnych przedstawień buntu, umieszczam je w narracji, która może wykluczać dezorientujące niespójności o wywrotowym potencjale. ■

<sup>1</sup> Słowo to wymawiano podczas warsztatów ironicznie – uczestnicy uważali je za protekcyjne.

<sup>2</sup> Takie określenie ich przyszłych działań zaproponował Buri podczas ostatniego spotkania w sierpniu.

## Bibliografia:

- Blok Wschodni, Siksa, *Laxity + BLOK WSCHODNI/восточный блок. Ekstremalna próba połączenia kilku światów*, 2018a, <https://biennale-warszawa.pl/siksa/> [dostęp: 6 III 2019].  
 Blok Wschodni, Siksa, *Dziunia*, 2018b, <https://www.youtube.com/watch?v=YFVko3QN-d4> [dostęp: 6 III 2019].  
 Frąckowiak, Bartosz; Wodziński, Paweł, *Koncepcja programowa i organizacyjna teatru scena prezentacje w warszawie*, 2017, <http://>

- www.kulturalna.warszawa.pl/download.php5?path=plik/119319\_1/Scena\_Prezentacje\_Wodzinski.pdf [dostęp: 6 III 2019].
- Galas-Kosil, Anna; Michalak; Marta; Siwiak, Agata; Szczęsny, Artur, zapis nieopublikowanej rozmowy (przepr. Z. Berendt, A. Majewska), Warszawa 2019.
- Godziński, Bartosz, *Punk powraca z pełną mocą*, 2017, <https://natemat.pl/214651.punk-powraca-z-podziemia-z-pelna-moca-siksa-wali-prostu-z-mostu-i-staje-sie-wrogiem-numer-jeden-polskiej-prawicy> [dostęp: 12 II 2019].
- Kędzia, Agata, *Nadnaturalne moce Siksy*, 2018, [http://www.rozswietlamykulturę.pl/ziny/Reflektor\\_01\\_2018\\_kobieta.pdf](http://www.rozswietlamykulturę.pl/ziny/Reflektor_01_2018_kobieta.pdf) [dostęp: 6 III 2019].
- Kiwi Portal, zapowiedź koncertu, 2016, <https://www.kiwiportal.pl/wydarzenia/88414> [dostęp: 6 III 2019].
- Konwerska, Emilia, *Zabij tę Polskę w sobie*, 2018, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/muzyka/zabij-te-polske-w-sobie/> [dostęp: 6 III 2019].
- Kowalewicz, Tomasz, *Sztuka protestu według Siksy*, 2018, <http://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,35637,22970624,sztuka-protestu-wedlug-siksy-koncert-w-labiryncie.html> [dostęp: 6 III 2019].
- Kunst, Bojana, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne/Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa–Lublin 2016.
- Lazzarato, Maurizio, *Conversation with Maurizio Lazzarato*, [w:] *Exhausting immaterial labour with performance*, 2010, <http://www.tkh-generator.net/portfolio/tkh-17-exhausting-immaterial-labour-in-performance/> [dostęp: 6 III 2019].
- Majewska, Ewa, *Słaby opór i siła bezsilnych. Czarny Protest Kobiety w Polsce 2016*, 2016, [https://www.academia.edu/31140128/S%C5%82a-by\\_op%C3%B3r\\_i\\_si%C5%82a\\_bezsilnych\\_Czarny\\_protest\\_kobiet\\_w\\_Polsce\\_2016](https://www.academia.edu/31140128/S%C5%82a-by_op%C3%B3r_i_si%C5%82a_bezsilnych_Czarny_protest_kobiet_w_Polsce_2016) [dostęp: 6 III 2019].
- Mikołajczyk, Jarek, *Co z tą Siksą?*, 2015, <https://www.popcentrala.com/97-koncert/1136-co-z-ta-siksa> [dostęp: 6 III 2019].
- Miller, Nancy K., *Archnologie: kobieta, tekst i krytyka*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006.
- Mrozek, Witold, *Bunt na zamówienie*, 2018, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7607-bunt-na-zamowienie.html> [dostęp: 6 III 2019].
- Niezależna, *Skandal na festiwalu: psychodeliczny performance i kpiny z żołnierzy wyklętych*, 2017, <https://niezalezna.pl/200491-skandal-na-off-festiwalu-psychodeliczny-performance-i-kpiny-z-ozolnierzy-wyklętych-wideo> [dostęp: 6 III 2019].
- Sadulski, Bartosz, *OFF Festival 2017: skandale i halasy*, 2017, <https://kultura.onet.pl/muzyka/koncerty/mocno-na-off-festiwalu-krew-na-kolanach-i-oburzona-czesc-publicznosci/pqy53rx> [dostęp: 6 III 2019].
- Siksa, *Muzyczny Kram 175*, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=HVy00Lgw09M&t=1094s> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, *Pasujemy wszędzie i nie pasujemy nigdzie*, wywiad przepr. E. Gaust, 2017a, <http://www.miejmiejsce.com/muzyka/pasujemy-wszedzie-i-nie-pasujemy-nigdzie/> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, wpis na Facebooku, 2017b, <https://www.facebook.com/xsiksax/posts/1368227419965247> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, nagranie koncertu na OFF Festivalu, 2017c, <https://www.youtube.com/watch?v=L7b8Q83ZSqs> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, *Sorry, teraz tak wygląda punk*, (rozm. przepr. P. Domagalska), 2017d, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,22201337,siksa-sorry-teraz-tak-wyglada-punk.html> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, *To jest zemsta na wrogu. Taki Kill Bill*, (rozm. przepr. A. Pajęcka), 2017e, <http://www.entertheroom.pl/life/22-wywiady/7420-siksa-to-jest-zemsta-na-wroga-taki-kill-bill> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, *Punkowa feministka z misją*, (rozm. przepr. W. Bielaszyn), 2017f, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/muzyka/siksa-wywiad/> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, *Siksa buduje, a nie rujnuje*, (rozm. przepr. H. Jasonek), 2018, <https://kultura.onet.pl/muzyka/wywiady-i-artykuly/siksa-buduje-a-nie-rujnuje/nbzdxdx> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, *Stwórz To z SIKSĄ. 10 dni gniewu i miłości*, 2018a, <https://www.facebook.com/events/1014347442051913/> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, wpis na Facebooku, 2018b, <https://www.facebook.com/xsiksax/posts/1800574413397210> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, wpis na Instagramie, 2018d, <https://www.instagram.com/BmqE-KqhySt/> [dostęp: 6 III 2019].
- Siksa* [opis zespołu], 2019, <https://siksa.bandcamp.com> [dostęp: 6 III 2019].
- Soszyński, Paweł, *6 spektakli teatralnych, które trzeba zobaczyć*, 2018, <https://www.vogue.pl/a/6-spektakli-teatralnych-ktore-trzeba-zobaczyc> [dostęp: 12 II 2019].
- Szubrycht, Jarek, *Ciosy w patriarchat i klerykalizm. Czym zdenerwuje nas Siksa*, 2019, <http://wyborcza.pl/7,113768,24369893,siksy-oczy-szeroko-otwarte.html> [dostęp: 6 III 2019].
- Tyndyk, Tomasz, *Fitness na defiladzie*, 2018, <https://www.instagram.com/p/Bmg69f6BGIf/> [dostęp: 6 III 2019].
- Wellman, Dorota, *Naprawdę wszystko wam jedno, w jakim kraju żyjecie?*, 2018, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,23758052,wszystko-wam-jedno-obudzenie-sie-gdy-przestanie-dzialac-netflix.html> [dostęp: 6 III 2019].
- „Wysokie Obcasy”, *Plebiscyt Wysokich Obcasów. Wybierz superbohaterkę 2017*, 2017, <http://www.wysokieobcasy.pl/akcje-specjalne/0,156954.html> [dostęp: 12 II 2019].



JULIA KOWALSKA

## TĘ POLSKĘ W TOBIE

Julia Kowalska – studentka teatrologii UJ.

---

Siksa  
**STABAT MATER DOLOROSA – MUSICAL O ŚMIERCI  
I DZIEWCZYNIENIE**

reżyseria: Piotr Macha + Siksa, scenariusz: Stabat Mater Dolorosa, występują: sam zobacz, produkcja: Cinżki DIY

---

**W** filmie w reżyserii Siksy i Piotra Machy, *Stabat Mater Dolorosa – Musical o śmierci i dziewczynie*, gdzie „Muzyka Siksy jest scenariuszem, który postaci odrzucają, odgrywają, mielą, wypluwają, negują, potęgują”<sup>1</sup>, artystka-narratorka żongluje pojęciami dziewczęcości, kobiecości i męskości. Zobrazowanie na ekranie tego, co w sobie kryją, ma nie tylko (polską) współczesność zmapować, ale i – ponownie posługując się słowami twórców – ją „rozjechać”<sup>2</sup>. Nie sposób odmówić filmowi (a zwłaszcza stojącej za nim płycie) ostrości i słuszności. Po projekcji dręczyło mnie jednak pytanie: jak szeroką perspektywę postrzegania poruszanych przez siebie kwestii mieli twórcy? I – w końcu – czy na pewno trafili w to, co na styku kobiecego, męskiego i dziewczęcego boli najbardziej?

Film składa się z kilkunastu krótkich etiud – każda odpowiada kolejnej piosence z płyty Siksy. Fragmenty tworzą osobliwą całość: czerpią z różnych estetyk, łączą się ze sobą ledwie kilkoma szczegółami. W każdym gra Siksa lub

Alex Freiheit, a głosem narratora jest jej wokół. Poza Siksą w każdym odcinku filmu występują inni artyści, zaproszeni do współpracy lub stale towarzyszą Siksie na jej artystycznej drodze. Etiudy nierzadko dzieli po prostu cięcie; w kilku przypadkach jest to inscenizacja rodzinnych scenek (jedzenia obiadu czy zabawy w ogrodzie), której towarzyszy cisza – w tych scenach nie ma muzyki. Niezaprzeczalnie najważniejszym komponentem scen jest muzyka Siksy, będąca odautorskim komentarzem do obrazu i wyróżniająca się formą. Wykonania Siksy są rwane, nieregularne, wyboiste muzycznie i tekstowo. Artystka krzyczy, warczy, jęczy, by za chwilę szeptać, rapować czy mówić niemal bez zgrania z podkładem muzycznym.

Nieporównanie większe wrażenie, niż wykonanie utworów, zrobiła na mnie jednak ich treść. Teksty Siksy wydają się bardzo osobiste, nie sposób jednak nie zauważyć, że sprawnie balansują na granicy wyznania i autokreacji, powagi i ironii. Siksa posługuje się imionami (przypadkowymi albo przywołującymi na myśl postaci z popkultury), nazwami, popkulturowymi tropami, frazesami, powiedzeniami i uproszczeniami, czyniąc z nich miks świadczący o rozczutywanym przez nią społeczno-politycznym nastroju. Chętnie sięga po środowiskowy slang i wulgaryzmy, płynnie operuje też językiem poetyckim. Zdecydowane bliżej jej do kpiny niż powagi, co nie znaczy, że temat jej piosenek jest błahy – jest wyraziście postawionym postulatem feministycznym i emancypacyjnym.

Teksty utworów Siksy nie chcą poddawać się analizie. Autorka rezygnuje z metafor, nie dba o klarowność składowi. Słowa są wyabstrahowane, frazy padają bez szczególnego odniesienia do poprzednich. Trudno przez to nawet nakreślić temat piosenek – Siksa niby podejmuje jakiś wątek, niedbale kreśli zarys tego, do czego się odnosi, ale szybko zatracą go w plątaninie innych skojarzeń i odniesień. Nie jest to wada – całość jest przez to, paradoksalnie, spójniejsza,

zdaje się, że wszystko pasuje tutaj do wszystkiego. Jest to jednak wyzwanie dla tych, którzy o tekście próbują coś napisać: mnogość nitek, za które można chwycić, jest onieśmiałąca. Trudno mówić o dziele Siksy, obiektywizując relację – to, co z niego zapamiętane, jest (na skutek celowego zamiaru twórców) jednostkowe i bardzo subiektywne.

Film zaczyna się od krótkiego kadru, w którym Alex Freiheit schodzi do przejścia podziemnego, trzymając pod pachą deskorolkę. W kolejnym fragmencie słyszymy już pierwszy utwór z płyty – tekstem powtarzającym (raczej ryczanym, zawodzonym) tutaj w kółko, jak mantra, jest zdanie „Nie mnie!”. Artystka ubrana jest w sportowe spodenki i top, opinający duży biust i odsłaniający brzuch. Ma duże kolczyki w kształcie kół, okulary przeciwsłoneczne w białych oprawkach, a blond włosy związane ma w dwa dziecięce kucyki. Wchodzi na pustawy plac targowy; na jednym ze straganów zaczyna rozkładać różne przedmioty. Do kupienia jest, między innymi, jej płyta. Alex Freiheit pochyla się nad stołem, wygina, jakby chwytając promienie ostrego słońca. Jej ruchy są prowokacyjne, rozerotyzowane; do ust wkłada lizak, ssie go powoli, lekko czka. Jednym z klientów, uważnie oglądającym każdy z przypadkowych przedmiotów przeznaczonych do sprzedaży, jest młody chłopak w dresie i czapce z daszkiem. Gdy sięga po płytę, akcja przenosi się poza plac targowy – pochylona performerka z uwagą śledzi ruchy mężczyzny, który w skupieniu się masturbuje. Gdy dochodzi do wytrysku, oko kamery kieruje się na leżącą pod chłopakiem płytę – zaczynają trawić ją płomienie.

W kolejnym fragmencie tekst utworu jest już rozbudowany – traktuje o tym, co męskie (bycie królem, palenie, mecze) i niekobiece (czkawka i krzyk). Filmową ilustracją jest scena golenia artystce głowy na tyso.

Później widzimy Sikse w towarzystwie Alex Freiheit – obydwie tańczą na dachu samochodu. Pogoda znów jest słoneczna, a bohaterki, wystylizowane na nastolatki, mają dziecięce fryzury i kolorowe stroje. Ich ruchy, początkowo spokojne, stopniowo nabierają ostrości i agresji; osobliwy taniec zmienia się w dewastację. Piosenka wypowiedzana w tle traktuje o pragnieniu posiadania psa; dziewczynka zaczyna traktować go jak własne dziecko. To przywiązanie budzi gniew jej ojca, który – jak sama mówi, niczym żołnierz SS każe jej „dać mu wnuka”.

Tematyka rodzinna poruszana jest jeszcze w kilku tekstach, ale też w scenach rozdzielających niektóre partie filmu. Obrazy rodziny jedzącej obiad czy dwójki dzieci bawiących się w owocowym sadzie są nieme, przez co bardziej napięte, skupione. Sztywność spotkania przy stole i swoboda zabawy w ogrodzie to trafny, choć nieco naiwny obraz faszyzowania instytucji rodziny. Młoda kobieta, ubrana w konserwatywną sukienkę, kuli się pod czujnym i krytycznym spojrzeniem rodziców i dziadków; w ogrodzie wydaje się natomiast szczęśliwa i nieskrępowana.

Jednym z najważniejszych utworów na płycie i wyróżniającym się fragmentem filmu jest ten traktujący o Alperze Sapanie. Siksa (tym razem klarownie) wyjaśnia w tekście,

kim był: tureckim anarchistą, który w 2015 roku przyjechał do Polski na jej zaproszenie, uciekając przed Erdoğanem, AKP i politycznym islamem. Sapan został napadnięty na ulicy i zabity przez nacjonalistę. W filmowej ilustracji Siksa stoi na ringu w jednym z narożników; naprzeciwko niej mężczyźni w różnym wieku – to Polska, Węgry, Turcja, Ukraina i Rosja. Jest ubrana w strój bokserski, ale na głowie ma czarny żałobny toczeł. Toczy nierówną walkę z mężczyznami; przegrywa ją i upada na deski, a kamera pokazuje jej twarz w ogromnym zbliżeniu, przestraszone oczy i drżące usta. W jednym z kolejnych kadrów mężczyźni przyglądają się świeżej ranie ciętej na jej brzuchu, delikatnie dotykają zaczerwienionych brzegów skóry, jakby próbując ją rozchylić. Siksa mówi w tekście utworu, że jest szalona – jak Alper Sapan – i chce umrzeć za wolność, a nie przez ideologię „dziadka, który zmarł na Monte Cassino”. Deklaruje, że ma zamiar walczyć i zabić „tę Polskę w tobie”.

Krytyka wizji Siksy i Piotra Machy jest trudna: jej podstawy są bowiem łatwo podmywalne. Twórczyni nie sili się na stawianie siebie w roli uniwersalnego kobiecego głosu: jej perspektywa – co trafnie obrazuje film przez swoją „wsobność”, korzystanie z całej gamy niepasujących do siebie środków – jest naznaczona beczelnością, butą, ale też dzieciinną naiwnością. Siksa zdaje się bawić, igrać, kreować się na kogoś; wszystkim tym działaniom towarzyszy niewypowiedziane, ale wyraźnie pobrzmiewające w tle jej działań, pytanie: „Dlaczego nie?”. Zważywszy jednak, że bezpośrednią inspiracją obrazu filmowego jest materiał muzyczny i tekstowy, warto zadać sobie pytanie o to, czy mnogość kwestii, które problematyzuje Siksa w tekstach piosenek, nie wymagałaby wyboru innych środków filmowych.

Moją podstawową wątpliwość rodzi to, jak napięcia w obrębie tego, co kobiece i dziewczęce, pokazuje film. Siksa i Alex Freiheit występują w różnych przebraniach: na placu targowym jako seksbomba, wystylizowana na osiedlową kusielkę. W rodzinnych scenach chodzi w zapiętych pod szyję sukienkach, starannie uczesana; czasami przypomina lolkę, przez połączenie dziecięcej fizyczności z rozerotyzowanym wizerunkiem. W jednym z fragmentów ma ogoloną głowę, w tym dotyczącym Alpera Sapan – szpetną ranę na brzuchu. Deklaruje niechęć do macierzyństwa, zainteresowanie polityką, krzyczy, jest gwałtowna. Rozumiem więc, że queeruje kanon kobiecości, narzucony przez patriarchalną kulturę. Pytanie brzmi, czy próbując wyłamać się z klatki nakazów i zakazów, nie produkuje podobnie opresyjnego obrazu. Siksa i Alex Freiheit we wszystkich wersjach są atrakcyjne; są szczupłe, więc odsłanianie ciała nie budzi wstrętu. Eksperymentują z długością włosów, co nie jest obecnie synonimem buntu – kobiety na polu sztuk wizualnych już dawno oswoiły wizerunek krótko ostrzyżonej czy ogolonej damskiej głowy. Demonstrowana rana przypomina tę po wycięciu wyrostka; nie wydaje mi się, by w przestrzeni publicznej nie było na nią miejsca. Performerka stawia na modyfikację własnego wizerunku – co może budzić podziw, bo zakłada operację na swoim ciele, zaprezentowanie płynności jego

uksztaltowania – i zachowania: nieprzykładnego, niepokornego. Ale co z ciałami, w które się nie wcielają? Kobietami otyłymi, z niepełnosprawnościami, schorzeniami, transwestytkami, chłopczycami? One pozostają poza zainteresowaniem zarówno patriarchalnego nurtu – bo nie reprodukują komercyjnej wersji kobiecości, jak i zaproponowanego przez Sikse – bo nie potrafi być żadną z nich, bo nie dzieli z nimi cielesnego doświadczenia? To bardzo radykalny wniosek, którego trudno jednak nie wysnuć.

W ujęciu z masturbującym się mężczyzną Siksa za pomocą dosłownych znaków sugeruje, że punktem zapalnym jej twórczości jest coś nadanego przez mężczyznę – co konsekwentnie prowadzi przez cały film, w którym źródło opresji jest po stronie męskiej (łącznie z ostatnią sceną, w której kobieta ginie od strzału, oddanego z pistoletu przez mężczyznę). Tak ostre ustawienie opozycji nie budzi mojego sprzeciwu: jest deklaracją zdecydowaną, nieulegającą rozmyśleniu. Wątpliwości może jednak rodzić – znów – to, jak twórcy pokazują mężczyznę. Na ekranie występuje on pod postacią „kibola”, osiedlowego „dresa”, uczestnika nacjonalistycznych bojówek. Jest też ojciec – zazwyczaj w mundurze – i ksiądz. Mam poczucie, że pokazując te ośrodki mizoginizmu, Siksa posłużyła się bardzo grząskim kryterium ekonomicznym. „Jej” mężczyźni pochodzą ze społecznych nizin, ewentualnie z wojska lub Kościoła.

Co z przedstawicielami klasy średniej? Co z klasą wyższą? Zaryzykowałabym stwierdzenie, że to narzucony przez – umownie mówiąc – wysokie i mieszczańskie sfery obraz kobiety jest tym, który najbardziej uciska. Te warstwy cieszą się bowiem społeczną widzialnością, mają możliwość prezentowania pożądanego przez siebie obrazu człowieka i robią to poprzez uczestnictwo w oglądanych powszechnie galach, programach czy reklamach, a także mainstreamowej sztuce. Siksa dotyka tej problematyki w swoich tekstach – wspomina np. postać Małgorzaty Rozenek (damy), Agnieszki Osieckiej (pożądaną przez mężczyzn poetki), programy *Projekt Lady* czy *Warsaw Shore*. Naiwnością byłoby stwierdzenie, że mamy w ich przypadku do czynienia ze środowiskiem miejskich osiedli i nacjonalistycznych grup.

Wywrotowy film Siksy jest ciekawą propozycją – przedstawiona w nim wizja jest zdecydowanym i ważnym głosem przeciwko patriarchalnemu porządkowi. Niestety, w konfrontacji z płytą *Stabat Mater Dolorosa* robi mniejsze wrażenie i pozostawia z poczuciem niewykorzystanego potencjału zabicia „tej Polski” w widzkach i widzach. ■

<sup>1</sup> Strona projekcji filmu na portalu Facebook, <https://www.facebook.com/events/794476660898305/> [dostęp: 1 III 2019].

<sup>2</sup> Tamże.

R E K L A M A P Ł A T N A

140  
lat Teatru  
w Kielcach



TEATR  
ŻEROMSKIEGO  
W KIELCACH

2

KIELECKI

MIĘDZYNARODOWY

FESTIWAL TEATRALNY

22 → 28

PAŹDZIERNIKA 2019

## BĄDŹ TAKA, NIE BĄDŹ TAKA

Teatr im. Ludwika Solskiego w Tarnowie

## BYĆ JAK BEATA

Teatr Współczesny w Szczecinie

## ILIADA

SNG Drama Ljubljana, Mestno gledališče  
ljubljsko, Cankarjev dom

## SINESTESIA

Iron Skulls Co z Hiszpanii

## ZAPISKI Z WYGNANIA

Teatr Polonia w Warszawie

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego pochodzących  
z Funduszu Promocji Kultury.

Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.

Dofinansowano ze środków  
Urzędu Marszałkowskiego  
Województwa Świętokrzyskiego.



więcej info na: [www.teatrzeromskiego.pl/2festiwal](http://www.teatrzeromskiego.pl/2festiwal)



Z CZARNYMI SZMATAMI rozmawia AGNIESZKA SOSNOWSKA

## STAWIANIE GRANIC POGARDY

**Działania Czarnych Szmat wpisują się w cały wachlarz akcji będących wyrazem oporu, które pojawiają się w różnych historycznych momentach. Dobór narzędzi, jakich używacie, i strategia, na którą się zdecydowałyście, nie są przypadkowe. Kto jest dla was ważnym punktem odniesienia?**

MARTA JALOWSKA: Pierwsza nasza akcja jako Czarnych Szmat odbyła się podczas Czarnego Protestu, kiedy zablokowaliśmy ruch na Alejach Jerozolimskich, rozciągając na całą długość ulicy czarną szmatę z napisem „granica pogardy”. Wcześniej z Magdą Staroszczyk wzięliśmy udział w projekcie *Akcja PRL: Niezapowiedziany Festiwal* w Zamku Ujazdowskim, autorstwa Omera Kriegera i Udiego Edelmana, który przygotował nas do działań w przestrzeni publicznej. Magda postanowiła wtedy w pewien sposób kontynuować to, co robiłyśmy w trakcie projektu. Zwołała osoby, które chciały wykorzystać podobne strategie – chociażby te znane z działań Akademii Ruchu w przestrzeni miejskiej – we współczesnych realiach politycznych. Chodziło tu o użycie długiego kawałka materiału, realną blokadę ulicy zrealizowaną w miejscu, gdzie manifestacja nie jest zarejestrowana, i pokazanie ludziom, którzy nie zamierzali wziąć udziału w marszu, że ich to też dotyczy.

MAGDA STAROSZCZYK: Punktów odniesień dla akcji Czarnych Szmat jest wiele. Na pewno wspomniana Akademia Ruchu czy Pomarańczowa Alternatywa. Same często nazywamy siebie akcjonistkami, co uruchamia w nas myślenie o akcjonistach rosyjskich. Z pewnością jest też dla nas ważny nurt sztuki performansu tworzonej przez feministki (*feminist performance art*). Wszystkie mamy doświadczenie teatralne, więc narzędzia teatralne – czy szerzej: performatywne – są przez nas stale wykorzystywane.

KAROLINA MACIEJASZEK: Każda z nas ma zaplecze teoretyczne i praktyczne, funkcjonujemy w określonym kontekście, ale nasze akcje nie powstają jako bezpośrednie odniesienia czy próby przejęcia czyichś strategii. Za każdą akcją Czarnych Szmat stoi intuicja, co może akurat zadziałać w danej sytuacji. Zastanawiamy się nad konkretnymi sensami czy obrazami.

**Która sfera obecności waszych akcji ma większe pole rażenia: realne działania w przestrzeni publicznej (często trwające krótko) czy ich dokumentacja fotograficzna, funkcjonująca w mediach społecznościowych?**

MJ: Zrozumiałyśmy dosyć szybko, że zdjęcie to nie tylko dokumentacja, a odrębna forma. Przez to, że nasze korzenie

są aktywistyczno-teatralne, funkcjonujemy na różnych pograniczach. Nasze działania mogą być przypisane do sztuk wizualnych. Jednak problem polega na tym, że nie wywodzimy się z tego pola, trudniej więc jest nam w nim zaistnieć. W dzisiejszych czasach naszą przestrzenią wystawienniczą jest więc Internet. Można powiedzieć, że kuratorujemy się same. W kontekście dialogu społecznego jest to dla nas o tyle istotne, że działamy w dużym mieście i głównie do jego mieszkańców adresowane są nasze akcje. W Internecie widzialność tego, co robimy, jest o wiele szersza, co było widać choćby na przykładzie akcji *Nie jesteś sama*, kiedy grupa aktywistek z Torunia odtworzyła to działanie na swój sposób w swoim mieście.

**Pod względem widoczności w Internecie i szumu medialnego akcja *Nie jesteś sama* była przełomem.**

MJ: Emocjonalnie to było dla nas bardzo mocne doświadczenie. Nagle okazało się, że w tyłu osobach budzi to reakcję, jest potrzebne. Prosty znak, który mówi, że jest siła we współdziałaniu. Pomarańczowa Alternatywa nie miała Internetu. My dzisiaj mamy tę przestrzeń komunikacji, która może pełnić funkcje demokratyczne.

KM: Należy oczywiście podkreślić, że oba pola są dla nas istotne. To jest jak pierwsze i drugie życie projektu. Czasami jednak decydujemy się na realizację projektów, które nie mają odsłony publicznej na mieście, jak na przykład *Ułańskie fantazje*.

MJ: Choć przy okazji *Ułańskich fantazji* wykonałyśmy pewien gest w kierunku odsłony publicznej, który polegał na roznoszeniu pocztówek z naszymi zdjęciami po galeriach. Miało to wymiar zaistnienia w przestrzeni – same wchodziłyśmy do muzeów: MSN, Zachęty czy Muzeum Wojska Polskiego. Interesowało nas skonfrontowanie się z instytucjami i ich bywalczyniami/bywalcami. Wysyłałyśmy też pocztówki z życzeniami do polityków. Dostałyśmy tylko jedną odpowiedź.

KM: Konfrontacją bezpośrednią były też sex ulotki z *Ułańskimi fantazjami*, które umieściliśmy za wycieraczkami samochodów. Uruchomiłyśmy przy tej okazji specjalny numer telefonu, ale niestety, nikt to nas nie zadzwonił. To było dla nas duże rozczarowanie.

**Jaką autonarrację budujecie wokół własnych akcji? Z jednej strony, w waszych wypowiedziach pojawia się kwestia ich otwartej polityczności, feminizmu, języka oporu.**

### Z drugiej zaś akcentujecie potrzebę społecznego dialogu. Czy da się to połączyć?

MS: W moim przekonaniu to jest negocjowanie swojej pozycji. Po pierwsze, zaznaczenie perspektywy, z której mówimy – feministycznej – i postulatu, że chcemy mieć miejsce w społeczeństwie: być zauważone. Jednocześnie poprzez dialog rozumiemy wynegocjowanie takiej pozycji, która byłaby satysfakcjonująca dla nas, a także innych kobiet podzielających nasze poglądy.

### Jaka więc byłaby to pozycja?

MS: Jeżeli chodzi o prawa kobiet, to braki są duże – paląca jest kwestia praw reprodukcyjnych, prawa decydowania o własnym ciele. Także dostęp do różnych stanowisk jest nieproporcjonalny, płace nierówne, zbudowane hierarchiczne instytucje są w większości zarządzane przez mężczyzn. Jako Czarne Szmaty włączaliśmy się jednak też w akcje, które nie były *stricte* feministyczne. Zależy nam na praworządności, przestrzeganiu konstytucji, niezależności sądownictwa.

MJ: Celem naszych akcji jest też zmiana narracji historycznej tak, żeby stawała się ona herstoryczna czy wspólna. Chcemy odzyskiwać rocznice, które obecnie są z jakiegoś powodu przypisane tylko do jednej grupy społecznej, i odbierać symbole patriarchy. Wiele z tych, z którymi działamy, to symbole patriotyczne, narodowe, zawłaszczane przez

różnego rodzaju konserwatystów, w tym nacjonalistów, a już bardzo rzadko w jakikolwiek sposób związane z kobietami. Kobiety i grupy mniejszościowe – jak choćby środowisko LGBTQ czy osoby z niepełnosprawnościami – nie mogą tych symboli swobodnie używać.

### Jak możemy je odzyskać?

MJ: Stosujemy najprostszą strategię – po prostu bierzemy je, działamy w rocznice i budujemy własne symbole na bazie tych narodowych, jak na przykład w akcji *Polki Walczące – są nas tysiące*, gdzie pracowałyśmy ze znakiem Polski Walczącej.

KM: Jest to walka symboliczna. Praca, którą wykonują Czarne Szmaty, jest pracą na obrazach – walką o zmianę narracji. Jeżeli mówimy więc o dialogu społecznym, istotne jest, żeby nie rozmawiać tylko z jedną stroną. Z tego względu w nasze akcje staramy się zawsze wpisać pewną niejednoznaczność. Komunikat, który wysyłamy, jest zazwyczaj tak zbudowany, żeby nie dało się go jednoznacznie politycznie dekodować. Ma na celu wytrącać z przyzwyczajenia i wprowadzić niepokój czy zaburzyć znane narracje w sposób, którego nie da się przypisać odruchowo lewej czy prawej stronie. Chodzi więc o swoiste nakłuwanie rzeczywistości, jak było, na przykład, w akcji *Orlice – Polska dla Ptaków* czy *Ułańskich fantazjach*, z którymi ludzie nie za bardzo wiedzieli, co zrobić

*Granica pogardy* – pierwszy autorski performans kolektywu Czarne Szmaty, zrealizowany w ramach Ogólnopolskiego Strajku Kobiet (Czarnego Protestu) 3 października 2016 roku. Performerki rozwiesiły w poprzek Alei Jerozolimskich dwudziestometrowy czarny transparent z napisem „granica pogardy”, blokując w ten sposób ruch na jednej z największych arterii stolicy. Istotą tego projektu było wdarcie się w przestrzeń miejską z komunikatem oporu wobec przekraczania granic w polityce dotyczącej praw reprodukcyjnych kobiet oraz nawiązanie społecznego dialogu. Akcja zakładała spontaniczny udział przypadkowo napotkanych kobiet.



*Polki Walczące* – w sierpniu 2017 roku członkinie Czarnych Szmat we współpracy z grafikiem Jackiem Rudzkim przygotowały i udostępniły publicznie nawiązujące do znaku Polski Walczącej projekty plakatów, naklejek, pinów oraz szablonu do graffiti. Udostępnionym materiałom towarzyszyła instrukcja, w której można znaleźć propozycje wykorzystania projektów. Publikacja grafik zbiegła się w czasie z rocznicą wybuchu powstania warszawskiego, a także z początkiem procesu aktywistek i aktywistów Partii Zieloni, dotyczącego stworzenia znaku „Nie-Podległa”, którego projekt również nawiązywał do powstańczej „Kotwicy”.

– jak je odczytać. *Orlice* to akcja zrealizowana w 2018 roku z okazji 11 listopada i obchodów stulecia odzyskania niepodległości. Była to nasza forma odpowiedzi na oficjalne obchody tego święta państwowego. Parafrazowałyśmy symbole narodowe, w tym przypadku orła. Zrobiliśmy sesję fotograficzną w miejscach, które w Warszawie często są zawłaszczane przez narodowy dyskurs, co przekłada się chociażby na to, że odbywały się tam obchody tego święta. Szłyśmy więc zgodnie z oficjalnym programem obchodów – zaczęłyśmy od Świątyni Opatrzności Bożej, przez plac Piłsudskiego, aż do Stadionu Narodowego. Na przykładzie tych trzech miejsc od razu widać także, gdzie najmocniej kształtuje się dyskurs narodowy: w kościele, polityce i piłce nożnej. Co zabawne, część osób myślała, że nasza akcja jest częścią oficjalnych obchodów. Z drugiej strony, ta akcja oraz *Polki Walczące* nie podobały się także środowiskom związanym z opozycją. Pojawiły się głosy zarzucające nam, że naruszamy narodową świętość w sposób niepoważny – niegodny tej daty. To było dla nas bardzo ciekawe. Okazało się, że dotknięcie tych symboli jest mocnym doświadczeniem dla obu stron i uruchamia mocne reakcje.

**Czy macie jednak wrażenie, że w którejś z akcji Czarnych Szmat udało się wejść w dialog z prawą stroną, a nie tylko ją prowokować do jakiejś reakcji? Pytam o to nie bez powodu. Odbieram wasze akcje jednak jako prowokacyjne.**

**Przechwycenie symboli narodowych to bardzo trudne zadanie. Jakich narzędzi użyć, żeby przeprowadzić to skutecznie? Celujecie w dialog czy jednak wspomniane nakłuwanie?**

KM: W tym kontekście warto przywołać akcję *Nie jesteś sama*, którą zorganizowałyśmy w rocznicę Czarnego Protestu. Pokazała ona bowiem, że myśl o prawdziwym dialogu społecznym jest utopijna. Według nas, ta akcja w żaden sposób nie była prowokacyjna – miała wzmacniać kobiety. Na pięciu warszawskich syrenkach pojawił się napis „Nie jesteś sama”, który miał wspólnotowy przekaz skierowany do kobiet. Jednak to, że my, Czarne Szmaty, przeprowadziłyśmy to działanie i napis znajdował się na czarnych szarfach, sprawiło, że zostało to automatycznie odczytane jako związane z Czarnymi Protestami i uznane za prowokację.

MS: Dla mnie ciągle zadziwiająca jest to, jakie afekty się włączają przy uruchamianiu różnych symboli. Przy syrenkach to było groteskowe. Pomnik syrenki nie jest przecież ani Matką Boską, ani godłem państwowym. Nagle okazało się, że również jest świętością – narodowym fetyszem. Warto podkreślić, że tutaj nie było mowy o wandalizmie. Nie niszczyłyśmy pomników. Założyłyśmy na nie wstęgi, które można było łatwo usunąć. A i tak pojawiły się oburzone komentarze, sugerujące, że to profanacja. To dało nam do myślenia. Podsumowując, chodzi o to, żeby nakłuwać, ale też unaocznic całej dostępnej publiczności, że mamy

*Ułańskie fantazje* – zorganizowana między 15 sierpnia a 11 listopada 2017 roku akcja, nawiązująca do wyobrażeń Polaków na temat patriotyzmu. Czarne Szmaty zaprosiły do współpracy fotografkę Pat Mic, czego efektem była seria sesji fotograficznych, rekonstruujących ikony męskości z obrazów Kossaków w queerowej wersji. Powstałe w ten sposób zdjęcia były bezpłatnie dystrybuowane zarówno w internecie, jak i w formie sex-ulotek na warszawskich ulicach oraz pocztówek w muzeach (m.in. MSN, Zachęcie, CSW Zamek Ujazdowski czy Muzeum Narodowym). Część z nich została również rozesłana do polityków, jako kartki z życzeniami niepodległości.



fot. Pat Mic  
fot. Marta Jalowska



*Nie jesteś sama* – akcja performatywna w przestrzeni publicznej zorganizowana w rocznicę Czarnego Protestu (3 października 2017 roku). Na pięciu warszawskich syrenkach zarówno w ścisłym centrum miasta, jak i poza nim (przy moście Świętokrzyskim, na wiadukcie na Karowej, w Starym Mieście, przed Żelazną Bramą, na Pradze Południe) artystki zainstalowały czarne wstęgi z napisem „nie jesteś sama”, wspólnotowym przekazem skierowanym do kobiet. Przystrojanie pomników odbywało się w nocy i nad ranem, a wstęgi można było w każdej chwili łatwo usunąć.

do czynienia tylko z symbolami – że one nie są nienaruszalne. Warto próbować rozszczelniać i wpływać na narosły wokół nich dyskurs.

MJ: Częścią tego, co jako Czarne Szmaty nazywamy dialogiem, jest „branie” przestrzeni publicznej. Chcemy uświadomić ludziom, że należy ona do nich i oni ją definiują. W ostatnich latach wyraźnie widzimy, że w Polsce podejście do przestrzeni publicznej bardzo się zmieniło – ludzie protestują tam, gdzie chcą; wtykają flagi tam, gdzie uważają to za konieczne. Nasze akcje są często komentowane w prasie prawicowej i nie można odmówić tym artykułom dziennikarskiej solidności. Mamy poczucie, że nasze akcje są rozumiane przez prawicowe media dokładnie tak, jak chcemy, żeby były odbierane. Recenzje – często niezbyt rozbudowane – podejmują próbę zanalizowania naszej obecności w przestrzeni publicznej. Dziennikarze są żywo zainteresowani tym, co robimy, i podchodzą do sprawy merytorycznie.

KM: Niezależnie od negatywnego wartościowania naszej pracy, w miarę rzetelnie ją opisują i konkluzje są całkiem trafne, jak na przykład ostatnia dotycząca *Orlic*: „Feministki nie rozumieją obchodów 11 listopada, a rzeczywistość, w której żyją, to czysty absurd”. To trafia w punkt.

MJ: Toczy się więc dwustronny dialog dotyczący naszych prac, który nie jest tylko czystą wściekłością i zarzutami obrażania uczuć religijnych czy kalania symboli narodowych. Jest

jakaś próba przyjrzenia się temu, co robimy i zastanowienia, w granicach własnych możliwości, o co nam chodzi.

**Dlaczego zależy wam na tym, żeby akcje Czarnych Szmat były odczytywane z kontekście sztuki, a nie tylko na poziomie aktywizmu społecznego?**

KM: Nie chodzi o to, że nam na tym zależy. Uważamy po prostu, że to, co robimy, jest aktem kreacji artystycznej, a nie tylko politycznej.

**Rozumiem. Pytam o tę kwestię dlatego, że kontekst sztuki może też osłabić działanie i jego skuteczność.**

MJ: To prawda. Ostatnio uświadomiono mi, że artyści/artystki są najczęściej mało wiarygodni dla aktywistek/aktywistów. Relacja artystek/artystów zaangażowanych i aktywistów/aktywistek to bardzo interesująca kwestia, która przywołuje po raz kolejny pytanie o polityczne horyzonty sztuki i o to, jak działać pragmatycznie. Wracając jednak do kwestii obecności akcji Czarnych Szmat w kontekście sztuki, ważnym precedensem w tym, jak same o sobie myślimy, był moment, kiedy Galeria Foksal opublikowała na swoim Instagramie nasze zdjęcia z *Pozdrowień z Lesbos*, które pochodziły z naszego profilu na Facebooku, ale nie zostałyśmy podpisane jako autorki tej akcji. Wywołało to w nas mieszane uczucia. Z jednej strony akcja pod pracą Joanny Rajkowskiej

*Bezkres nienawiści* – performans zrealizowany w Czarny Piątek, 23 marca 2018 roku. Członkinie kolektywu uczestniczyły w warszawskiej manifestacji, niosąc szmatę z napisem „bezkres nienawiści”, następnie pikietowały z nią pod kościołem na placu Trzech Krzyży. Do członkiń przyłączały się spontanicznie inne kobiety, wywiązywały się dyskusje z przechodniami, w końcu doszło do próby fizycznego usunięcia Czarnych Szmat z placu przez członków grupy nacjonalistycznej. Akcja była aktem sprzeciwu wobec zaostrzenia prawa antyaborcyjnego w Polsce i aktywnego udziału Kościoła katolickiego w ograniczaniu praw reprodukcyjnych kobiet.



*Pozdrowienia z Lesbos* – happening zorganizowany z okazji warszawskiej Parady Równości w 2018 roku. Odbywał się na rondzie Charles'a de Gaulle'a pod palmą Joanny Rajkowskiej. Artystki rozłożyły leżaki na małej wysepce w centrum miasta i wbiły w ziemię zielono-białą tabliczkę z napisem „Lesbos”. Podczas gdy uczestniczki oraz uczestnicy parady maszerowali przez Warszawę, performerki opalały się w strojach kąpielowych i czytały teksty m.in. starogreckiej poetki Saffony (która urodziła się na Lesbos), Elizabeth Bishop i Adrienne Rich. Akcja trwała około pięciu godzin.

*Pozdrowienia z Alej Jeruzolimskich* wzbudziła duże zainteresowanie, z drugiej nikt nie zadbał o podpisanie jej twórczyń. Oczywiście po interwencji zostało to naprawione. Niemniej jednak ta sytuacja była symptomatyczna.

KM: Akcja *Pozdrowienia z Lesbos* była przez nas dokładnie przemyślana na poziomie estetycznym. Byłyśmy też w kontakcie z Joanną Rajkowską, która zgodziła się na jej przeprowadzenie pod palmą. Powstały zdjęcia Pat Mic, które też wymagają oznaczenia autorstwa. Ten dysonans był ciekawy. Galeria Foksal uznała, że zamieszcza zdjęcia, ponieważ pod znanym dziełem sztuki coś się dzieje.

MJ: Po tej sytuacji zdecydowałyśmy się zwracać na to uwagę. Ciekawa stała się obserwacja tego, jak zaczęłyśmy być postrzegane. Ktoś uznał, że należymy tu, a ktoś inny, że zupełnie gdzie indziej. To rodzaj dialogu z własnym statusem. Kim jesteś? Na ile same decydujemy o tym, kim jesteśmy jako Czarne Szmaty, a na ile decydują o tym inne osoby? Która przestrzeń społeczna najbardziej potrzebuje twoich działań?

MS: Działamy subwersywnie i dzięki temu możemy same dowiadywać się, jak funkcjonują różne hierarchie i rozpoznawać mechanizmy, które nie były dla nas na początku oczywiste.

KM: W odbiorze naszych akcji ujawnia się jakiś rodzaj nowego akademizmu. Ponieważ mamy wykształcenie humanistyczne i teatralne, to środowisko teatralne nie ma problemu

z uznawaniem naszych działań za artystyczne. Uważam, że działamy jakoś w polu sztuk wizualnych. Okazuje się jednak, że środowisko ASP chętniej traktuje nas jako aktywistki, a nie autorki działań artystycznych. Te granice są bardzo wyraźne, a hierarchie bardzo mocne.

MJ: Popatrzmy na Konsorcjum Praktyk Postartystycznych – tu związek z ASP jest bardzo silny.

**Istotną rolę gra tutaj to, gdzie odbywa się dyskusja i budowany jest dyskurs wokół tego typu działań. Byłabym skłonna wskazać dwa: świat akademicki, czyli uniwersytety, i właśnie świat sztuki. Jak długo trwała akcja *Pozdrowienia z Lesbos*?**

KM: Blisko pięć godzin. Byłyśmy przekonane, że ta akcja będzie trwała trzy minuty, po czym zostaniemy ściągnięte spod palmy przez policję. Dlatego też bardzo szybko rozebrałyśmy się do kostiumów kąpielowych, żeby zdążyć przynajmniej udokumentować akcję i zrobić zdjęcia. A okazało się, że siedziałyśmy tam cały dzień!

**Policja się nie pojawiła? Na wyspę z palmą na rondzie De Gaulle'a nie można przecież wchodzić.**

MJ: Można tam być, ale nie można tam wchodzić. Joanna Rajkowska co roku płaci za wynajem tego miejsca. *Pozdrowienia z Alej Jeruzolimskich* nigdy nie uzyskały bowiem

*Orlice* – w Święto Niepodległości 11 listopada 2018 roku performerki, ubrane w złote legginsy, białe bluzy i czerwone peleryny z napisem „Polska dla ptaków” oraz maski orlic w koronie, przeprowadziły happening w miejscach związanych z obchodami stulecia niepodległości. Pojawiły się w okolicach Stadionu Narodowego, na placu Piłsudskiego czy przed Świątynią Opatrzności Bożej. W ramach wydarzenia odbyła się sesja zdjęciowa, a fotografie upublicznione zostały na profilu facebookowym kolektywu.



fot. Pat Mic  
fot. Pat Mic



*Wolna Polska* – performans przygotowany we współpracy z Biennale Warszawa na 4 czerwca 2019 roku – trzydziestą rocznicę częściowo wolnych wyborów. Polegał na ozdobieniu warszawskiego pomnika Nike atrybutami kojarzonymi z postacią z komiksów DC – Wonder Woman. Pomnik otrzymał też biało-czerwony płaszcz i złotego orła na piersi, a napis na postumencie pod nim zmieniono z „Wolna Polska” na „Wojna Polska”.

statusu rzeźby w przestrzeni publicznej, co zwalniałoby pracę z opłat – funkcjonuje jako obiekt sztuki. Nielegalne jest przejście tam, ale nie samo przebywanie pod palmą.

KM: Pierwsze pytanie policji dotyczyło więc oczywiście tego, jak się tam dostałyśmy, nie przechodząc. Odpowiedziałyśmy, że jak na wyspę – helikopterem. Zamiast nas przegonić, policjanci zdecydowali, że będą nas chronić, i zaparkowali w pobliżu wóz. Na taką reakcję wpłynęła chyba atmosfera karnawału, jaka panuje tego dnia w Warszawie ze względu na Paradę Równości.

**Niekiedy znaczenie waszych akcji buduje się poprzez wybór bardzo konkretnego kadru fotograficznego, w którym zostaje ona uwieczniona. Przykład: zdjęcie przed kościołem na placu Trzech Krzyży, gdzie trzymacie szmatę z napisem „bezkres nienawiści”. To niezwykle mocny, jednoznaczny obraz. Wydaje mi się, że zdjęcie jest tutaj bardziej spektakularne, niż mogła być sama sytuacja.**

MJ: *Bezkres nienawiści* odbył się w Czarny Piątek. Długo z tą szmatą szłyśmy z manifestacją. Moment, o którym wspominasz, był dla nas bardzo ważny i dobrze pokazuje, jak działają nasze akcje. Życie internetowe i uwiecznienie na zdjęciu ma inną moc – ale nie określałabym jej jako słabszej albo mocniejszej niż realne działanie. Jest cała sfera, której nie widać na zdjęciu. Zostałyśmy wtedy ściągnięte stamtąd przez księdza proboszcza, miała też miejsce konfrontacja z policją i wiernymi.

MS: Ludzie rozmawiali też z nami. Pamiętam, że podeszła do mnie kobieta, która spytała, co rozumiemy przez nienawiść. Wy tłumaczyłam jej kontekst działania, którym w tym momencie były prawa reprodukcyjne kobiet w Polsce i kolejna próba zaostrzenia ustawy o prawie aborcyjnym. Wysłuchiwała mnie, pokiwała głową, jakby posmutniała i odeszła. W odniesieniu do pytania o dialog społeczny: zwykle to właśnie podczas tych bezpośrednich konfrontacji ulicznych uczestniczymy w różnych sytuacjach, które starają się taki dialog podjąć – często w nieoczywisty sposób. Później wyszła grupa mężczyzn, która nas przepędziła.

MJ: To była grupa o powiązaniach nacjonalistycznych. Próbowali zdjąć nas siłą z tego miejsca. Wraz z innymi osobami zgromadzonymi przy szmacie, które dołączyły do nas, zaczęłyśmy dyskutować. Pojawiła się policja, która chciała usunąć nas wszystkich. Potem dołączył proboszcz, który twierdził, że jesteśmy na terenie kościoła i musimy natychmiast go opuścić. Niektórzy zaczęli nas bronić. To był bardzo mocny moment.

MS: W kontekście przestrzeni publicznej i negocjowania swojego w niej miejsca, ta sytuacja jest świetną ilustracją. Ostatecznie zostałyśmy bowiem zepchnięte na krawężnik między słupkami a ulicą na placu Trzech Krzyży.

KM: Zdjęcie z tej akcji, które powstało w bardzo konkretnej lokalizacji i momencie, a odnosiło się wtedy do kolejnej próby zaostrzenia ustawy antyaborcyjnej, dzisiaj znaczy jeszcze coś innego. Pewne obrazy, które generujemy, z czasem obrastają w nowe konteksty i nagle zaczynają nieść inne sensy. Odczytany dzisiaj w obliczu dyskusji o pedofilii i roli

Kościła katolickiego w Polsce, wywołanej premierą filmu *Tylko nie mów nikomu* Tomasza Sekielskiego – napis „bezkres nienawiści” umieszczony w sąsiedztwie kościoła znaczy więcej niż wtedy, gdy powstał.

**Jak pracujecie nad hasłami, które umieszczacie na czarnych szmatach? Bez wątpienia są one przemyślane pod kątem performatywnego potencjału.**

MJ: Przede wszystkim odbywa się to poprzez niekończące się rozmowy. Istotne jest dla nas, żeby, o ile to możliwe, był to komunikat „do”, a nie „przeciw”.

KM: Nie zawsze. *Granica pogardy* funkcjonowała nieco inaczej przez to, że była blokadą uliczną, która wchodziła w konflikt z prawem. Blokowałyśmy ruch samochodowy do momentu interwencji policji. To działanie akurat było budowane na kontrze.

MJ: Może jeszcze inaczej to ujmę: nie chcemy używać dosłownych agitujących hasel, które bezpośrednio odwołują się do bieżących sytuacji politycznych czy mają formę postulatu. Staramy się działać dosyć abstrakcyjnymi hasłami, które ujawniają, co myślimy o danej sytuacji, a nie to, po której stronie politycznego sporu jesteśmy. Chodzi o pewną diagnozę sytuacji.

KM: Bardzo dbamy o to, żeby czarne szmaty nie były po prostu transparentami z demonstracji, które często są oczywiście fantastyczne, ale stanowią przykład innego sposobu komunikowania się niż ten, który próbujemy wdrożyć w naszych akcjach.

MS: Warto przywołać jedną sytuację, kiedy późną nocą na placu Piłsudskiego trzymałyśmy szmatę z napisem „(jeszcze) mamy prawo”. Kontekstem była reforma sądownictwa i związane z nią protesty. To było w listopadzie, kiedy już właściwie było po wszystkim. Stałyśmy tam sobie samotnie, a szmata powiewała na wietrze. Bardzo szybko zareagowała Żandarmeria Wojskowa i policja. Podeszli do nas i zapytali, co robimy, na co Marta odpowiedziała, że piszemy poezję.

**Na samym początku aktywności Czarnych Szmat to, jak się nazwałyście, bezpośrednio opisywało formę waszych działań. W pewnym momencie pojawiły się jednak inscenizowane sesje fotograficzne.**

KM: Na początku nie planowałyśmy założenia kolektywu, tylko pojedynczą akcją, którą nazwałyśmy *Czarne Szmaty*.

MS: Oczywiście, istotna dla nas była wieloznaczność tej nazwy. *Ułańskie fantazje* były naszym pierwszym fotograficznym performansem dokamerowym. Pomysł, żeby zrobić coś z typowymi „kossakami” i właściwym im, specyficznym sposobem obrazowania ułanów, chodził mi po głowie od dłuższego czasu. Mają one duży potencjał queerowy, dlatego wstępnie myślałam, żeby wokół tego motywu zbudować występy drag king.

KM: Podchwyciłyśmy ten pomysł i zdecydowałyśmy się go rozwijać kolektywnie jako Czarne Szmaty. Poprzedziła to gorąca dyskusja dotycząca tożsamości Czarnych Szmat – co robimy jako kolektyw, a co nie wpisuje się w spektrum

---

naszych działań; jakie strategie stosujemy, a jakich unikamy. Co oznaczają w ogóle Czarne Szmaty? Zdecydowałyśmy, że chcemy poszerzyć pole działania o inne formy niż akcje ze szmatami. Zresztą ta dyskusja cały czas się toczy, bo traktujemy kolektyw jako coś, co stale się transformuje.

MJ: Był to też wynik dyskusji, w której zdecydowałyśmy, że nie chcemy działać tylko interwencyjnie, ale też artystycznie. Jeżeli już zakładamy kolektyw, to chcemy działać szerzej, podejmować na różne sposoby temat wizualnej reprezentacji kobiet, normatywności i nienormatywności, grę z historią czy, wywiedzionym z naszego doświadczenia na różnych polach, odzyskiwaniem kobiecej historii.

**Stałą waszych akcji jest jednak praca z rocznicami i znaczącymi datami.**

MJ: Kalendarz świąt narodowych to świetny zapis historii i jej symboliki. Ludzie w tych dniach mają też inny rodzaj czujności. Szukają reprezentacji swoich obchodów. Staramy się być na to odpowiedzialną.

MS: Nie chodzi tylko o historię i to, jak chcemy ją definiować, ale o to, co dzieje się współcześnie w życiu publicznym z obchodami, jak są instrumentalizowane na potrzeby polityczne. W tę grę staramy się wchodzić i pokazywać jej mechanizmy.

KM: Często modyfikujemy nasze pomysły zależnie od kontekstu. *Orlice* długo nie mogły zostać domknięte jako akcja, bo ciągle zmieniał się scenariusz oficjalnych obchodów stulecia odzyskania niepodległości. W pierwszej wersji przez miasto mieli najpierw przejść nacjonałści, potem dwa marsze miały się spotkać i tak dalej. Próbowaliśmy reagować na to, co się dzieje, i dopasowywać środki do celów. Czasami bywa, że jakieś zaplanowane wcześniej działanie okazuje się za słabe wobec rzeczywistości – nie stawia jej czoła.

MJ: Czasami mamy wątpliwości, czy, na przykład, wobec sytuacji, która nagle zmienia swój przebieg albo pogarsza się, działanie jest wystarczające. Nie można przywiązywać się za bardzo do swoich conceptów, trzeba być stale przygotowaną na zmiany. Oczywiście, nie jest to łatwe, bo czasami ma się wrażenie, że wymyśliło się coś ciekawego, wartego realizacji, wyjątkowego. Trzeba jednak mieć w sobie gotowość do rezygnacji nawet z bardzo fajnych pomysłów, których dynamika nie odpowiada rzeczywistości.

KM: 11 listopada 2018 roku jest dla mnie przykładem takiej sytuacji. Na początku chciałyśmy, żeby *Orlice* pojawiły się pod mostem Poniatowskiego, na wyspie na Wiśle, którą widać, gdy się przejeżdża przez most. Jednak groźba wielkiego marszu nacjonalistycznego, który miał tamtędy iść, sprawiła, że trzeba było blokować ten marsz, a nie robić obok niego *Orlice*. Środek byłby niewspółmierny do wagi sytuacji. Inną opowieścią jest działanie godłem w różnych miejscach w Warszawie, a inną przeprowadzanie akcji podczas marszu, co wydało nam się niewystarczające – nieadekwatne to tego, co będzie się działo wtedy na moście. Ciągłe prowadzimy takie dyskusje, a rzeczywistość zmienia się tak szybko, że wymaga błyskawicznych reakcji. ■

---



INSTYTUT  
THE GROTOWSKI  
INSTITUTE IM. JERZEGO  
GROTOWSKIEGO

REZYDENCJA

Anny  
Konjetzky

Akademia  
nomadyczna

OPEN CALL

dla tancerzy pracujących w Polsce  
14–19 listopada 2019, Wrocław

WSTĘP WOLNY

Zapisy do 20 października

SPEKTAKL

About a Session

13 listopada 2019

Projekt „Akademia nomadyczna” (2019–2021)  
Anny Konjetzky finansowany jest przez Tanzpakt  
Deutschland we wsparciu Rządu Federalnego ds. Kultury  
i Mediów, miasta Monachium i GLS Treuhand.  
Polski partner projektu: Instytut im. Jerzego Grotowskiego,  
kuratororka Anna Królicza

TANZPAKT  
STADT LAND BUND

Die Beauftragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien

City of Munich  
Department of  
Arts and Culture

ŁUCJA IWANCZEWSKA (Uniwersytet Jagielloński)

## C.U.K.T. – (TECHNO)TRANSFORMACJA

### Historia pewnej próby terenowej

Lucja Iwanczewska (lucja.iwanczewska@uj.edu.pl) – adiunkt w Katedrze Performatyki UJ. Autorka książek: *Muszę się odrodzić. Inne spotkania z dramataми Stanisława Ignacego Witkiewicza* (2007), *Samoprezentacje. Sade i Witkacy* (2010). Zajmuje się performatywnością zjawisk kultury współczesnej (szczególnie polskiej kultury potransformacyjnej). Publikuje w „Dialogu”, „Didaskaliach”, „Performerze”. Autorka artykułów naukowych i organizatorka konferencji w ramach grantu badawczego „Polska dramatyczna”. Obecnie przygotowuje monografię *Nieudane emancypacje. Sztuka i projekty polskości*. Numer ORCID: 0000-0002-2257-7017

**Abstract: Lucja Iwanczewska. “C.U.K.T., the Transformation, Performing Arts, Techno, and the Social Project”**

This article covers the work of social arts group C.U.K.T., which was active in the 1990s. The author situates the phenomena she addresses in the framework of discourses on the Polish transformation. Using the example of C.U.K.T., she inquires into how techno music of the 1990s intersected with post-transformation capitalism, technologies with the project to generate civic and social involvement, and the art market with non-institutional art interventions. She also wonders to what extent the art of the 1990s, with its strategies and practices, served to modernize and emancipate the Polish post-transformation society.

Key words: C.U.K.T.; transformation; performing arts; techno; social project

DOI: 10.34762/qc30-b872

Zjawisko kulturowe, jakim był C.U.K.T. (Centralny Urząd Kultury Technicznej), działający od pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych, interesuje mnie na wielu stycznych ze sobą i wchodzących w relacje polach: początki polskiej transformacji, ówczesny rynek sztuki i jego działanie, polityczność muzyki techno, zainteresowanie nowymi technologiami. C.U.K.T. był symptmem nowoczesności i laboratoryjnego splotu różnych porządków ówczesnej rzeczywistości, estetyk, sposobów na życie, na społeczne zaangażowanie. Laboratoryjny splot rozumiem tutaj jako eksperymentalne redefiniowanie istniejących gier kulturowych, a przede wszystkim projektowanie nowych w warunkach laboratoryjnych, na styku przemieszceń i oddziaływań między wnętrzem laboratorium a zewnątrz społeczeństwa. Dlatego chciałabym przyrzeć się bliżej ich strategiom artystycznym w perspektywie namysłu nad laboratorium jako miejscem wytwarzania, produkowania wiedzy, obywatelskości, zaangażowania społecznego, sztuki i sposobów szukania kontaktu z zewnątrz. Funkcją laboratorium pełni tutaj klub muzyczny, a funkcją próby terenowej – oddziaływanie na przestrzeń społeczną oraz zmiany w strukturze tej przestrzeni. Na przykładzie grupy C.U.K.T. chciałabym zapytać o to, jak muzyka techno lat dziewięćdziesiątych kontaktowała się z potransformacyjnym kapitalizmem, technologie – z projektem zaangażowania społecznego i obywatelskości, a rynek sztuki – z pozainstytucjonalnymi interwencjami artystycznymi.

Piotr Wyrzykowski, jeden z twórców Centralnego Urzędu Kultury Technicznej, wspominał później, że był to sposób



funkcjonowania, strategia potransformacyjnego bycia, antyinstytucja i próba samoorganizacji w nowej, jeszcze nierozpoznanej rzeczywistości. Istotną dla tej formacji pokoleniowej i artystycznej formą wyrazu i estetyką była muzyka techno, twórcy wykorzystywali ją w swoich działaniach artystyczno-społecznych, a także organizowali imprezy techno i rave, by finansować inne działania artystyczne, jednocześnie poddając krytyce praktyki rodzącego się rynku sztuki i mechanizmy działania artystów w jego polu. Imprezy techno stanowiły sposób na wypracowanie modelu pozainstytucjonalnego finansowania sztuki na styku galerii i klubu muzycznego. Same imprezy techno były też przedsięwzięciami artystycznymi, w ich ramach odbywały się performanse artystyczne, polityczne, a także szukające relacji pomiędzy technologią a sztuką. Artyści łączyli techno przede wszystkim z możliwościami wykorzystywania nowych technologii, zarządzania wyobraźnią i afektami masowej publiczności.



C.U.K.T. samplował rzeczywistość i sztukę, łączył elementy rzeczywistości społecznej i sztuki, układał relacje, promował kontakty między różnymi strefami kultury. Artyści twierdzili, że w muzyce i estetyce najważniejsze były dla nich sample właśnie: dzięki nim można projektować nowe, alternatywne światy, przede wszystkim świat po 1989 roku, który czekał na swoich projektantów i użytkowników. Byli DJ-ami ówczesnej kultury i rzeczywistości – jak sami siebie nazywali. Bardzo aktywnie uczestniczyli w życiu politycznym, duży rozgłos przyniosła im akcja *Antyelekcja* z 1995 roku, związana z wyborami prezydenckimi, a jeszcze większy – kampania wyborcza osobowości wirtualnej Wiktorii Cukt i program Obywatelski Software Wyborczy. Próbowali założyć także Uniwersytet Cyborga w celu edukowania nowego, demokratycznego społeczeństwa. Testy na cyborgów przeprowadzane na techno-performansach były wizyjnymi i pionierskimi praktykami, łączącymi sztukę, politykę i życie społeczne.

Zanim jednak przejdę do analizy działań artystów z kręgu C.U.K.T., chciałabym zatrzymać się na chwilę przy kwestii pokoleniowej, traktując kategorię pokolenia jako nośnik przejścia, dotyczącego wchodzących w dorosłość u początku lat dziewięćdziesiątych. W swojej działalności artystyczno-społecznej członkowie Centralnego Urzędu definiowali siebie jako młodych, którzy stoją u bram nowego, nieznanego, jeszcze niezorganizowanego świata, z jego dwiema dominantami: kapitalizmem i demokracją. W narracjach artystów i aktywistów okresu przejścia pojawiają się dwie dominujące perspektywy i próby zdefiniowania kierunków owego przejścia. Przejście do rynku i demokracji mogło stanowić historyczną szansę na modernizację i rozwój społeczeństwa, wiązało się też z niepewnością co do nadchodzącej przyszłości i z codziennym ryzykiem poruszania się w nierozpoznanej strukturze rzeczywistości. W większości prac socjologicznych traktujących o pokoleniu transformacji pojawiają się podobne rozpoznania i diagnozy: przeżycie radykalnej zmiany społecznej, załamanie i rekonstrukcja rynku pracy, rewolucja w edukacji i obyczajowa, nowe formy świadomości, nowe wzorce zachowań (zob.: Mach, 2003; Biernat, 2006). Bogdan W. Mach pisał:

Transformacyjne losy pokolenia '89 są najlepszym zwierciadłem, w którym najwyraźniej odbijają się instytucjonalne cechy polskiej drogi do demokracji i urynkwienia. Uważamy tak dlatego, że między indywidualnymi losami tych osób a instytucjonalną zmianą społeczną istnieje po roku 1989 specyficzny, bezpośredni związek. Osiemnastolatki z roku 1989, podobnie jak cały instytucjonalny układ nowej RP, stanęły przed olbrzymią liczbą fundamentalnie ważnych decyzji, które podejmować musiały w sytuacji braku własnych zgromadzonych zasobów, ograniczonej informacji, nierozpoznanych alternatyw, trudnego do oszacowania ryzyka i deficytu relewantnej wiedzy (Mach 2003, s. 38-39).

Przywołuję to socjologiczne rozpoznanie, ponieważ artyści z kręgu C.U.K.T. należeli do tego właśnie pokolenia, a swoją generacyjną przynależność uczynili materiałem do przeprowadzania szeregu eksperymentów artystyczno-społecznych, które badały

i diagnozowały ówczesny porządek rzeczywistości, ale może przede wszystkim projektowały jego składowe elementy.

W moim przekonaniu, działania grupy C.U.K.T. stanowiły rodzaj laboratoryjnych praktyk, które produkowały wiedzę o nieznaną jeszcze rzeczywistości. Członkowie Centralnego Urzędu próbowali wyspekulować, ustanowić świat i reguły funkcjonowania w nim, powołując do istnienia instytucje nowej rzeczywistości, a jednocześnie projektując nowe praktyki uczestnictwa w tej rzeczywistości i jej odbioru. W tym sensie socjologiczne rozpoznania dotyczące pokolenia transformacji zdecydowali się zamknąć w laboratorium sztuki, by zobaczyć społeczne efekty swoich działań – ustanawiających, spekulatywnych, krytycznych i diagnozujących. Poprzez próby, eksperymenty, praktyki innowacyjne wypracowane w polu sztuki artyści pragnęli testować nową rzeczywistość, badać jej możliwości i ograniczenia, a także włączać odbiorców/obywateli w przestrzeń swoich działań.

Centralny Urząd Kontroli Technicznej, tworzyli: Piotr Wyrzykowski, Mikołaj Robert Jurkowski, Artur Kozdrowski, Jacek Niegoda i wielu innych artystów oraz uczestników akcji performatywnych, przyłączających się do ich działań. Piotr Wyrzykowski tak wspomina początki działalności grupy znajomych:

Przed C.U.K.T.-em mieliśmy z Mikołajem kilka innych wspólnych projektów. Najważniejszym było działanie w galerii Chwilowej w Koninie, prowadzonej przez Arka Woźniaka, które nazywało się: *Sto dwadzieścia godzin mega techno obecności*. Sztuka to przestrzeń kultowa lub nie ma sztuki (1994). Polegało to na tym, że zmieniliśmy galerię w klub nocny. Ja wcieliłem się w DJ-a, miksującego muzykę z kaset z wplecionymi przeróżnego typu cytatami słownymi, które miały działać na podświadomość. Cała przestrzeń była też zaaranżowana przez nas specjalnymi instalacjami przestrzennymi. A Mikołaj w białym smokingu witał gości przy drzwiach i oprowadzał jak po wystawie (Pindera, 2013).

Już w pierwszych wspólnych projektach pojawił się mocny postulat antyprogramowy i zacytował strategii późniejszych działań:

Ważne jest to, że ten projekt wyznaczał naszą przyszlą strategię, która polegała na sprowadzeniu działania artystycznego do uczestnictwa, masowego widza, w pewien sposób nawet nieświadomego, postawionego przez nas w skonstruowanej specjalnie sytuacji, ukrycia dzieła sztuki, pozbawienia sztuki sztuczności (Pindera, 2013).

Jest to o tyle istotne, że C.U.K.T. od początku bardzo konsekwentnie wyznaczył obszar swoich zainteresowań i działań. Jego twórcy uważali, że sztuka musi rozmawiać ze społeczeństwem, budować z nim relacje, łączyli aktywność obserwatorów zmieniającej się rzeczywistości, z aktywnością translatorów, interpretatorów, eksperymentatorów, którzy uczynią tę rzeczywistość widzialną i zrozumiałą. Praktyki artystyczne miały obserwować i przekształcać potransformacyjny polski świat – wprawiać

go w ruch, antycypować projekty zmian, nie rezygnując z bezpośredniego kontaktu ze społeczeństwem.

Artyści z kręgu C.U.K.T. nazywali siebie twórcami potransformacyjnymi, reagującymi na zmianę systemu politycznego i ustroju, a nawet więcej: twórcami wyrastającymi z tej zmiany. Dobrze widać to w ich stosunku do twórczości artystycznej, sytuowania się na rynku sztuki, a właściwie poza nim. Rodzący się kapitalizm i mechanizmy urynkowania sztuki stały się dla nich powodami do ustanawiania alternatywnych strategii jej tworzenia, a przede wszystkim do budowania innych strategii odbiorczych.

Przykładem takiego działania były „techno-opery” – nowatorski format artystyczny, który redefiniował tradycyjne strategie odbiorcze, ustanawiał na nowo ekonomię kapitału kulturowego – negocjując z dystrybucją twórców artystycznych, z dostępnością kultury, tworzeniem gustów estetycznych. „Techno-opery”, łączące muzykę, sztukę i nowe technologie, wytwarzały nowe praktyki wspólnotowe po 1989 roku – utopijne, antyinstytucjonalne, demokratyczne. Artyści kojarzyli gatunek opery ze sztuką wysoką, elitarną, ekskluzywną, niedostępną dla mas. Z taką, która nie komunikuje się z przestrzenią społeczną, nie stara się jej zmienić, nie ma mocy sprawczej. Służy tylko kształtowaniu gustów, podtrzymując klasowe i kulturowe nierówności. Sięgnęli po operę, wyobrażając sobie demokrację jako serię operacji równościowych, inkluzywnych, udostępniających twory kultury wykluczonym z przestrzeni jej oddziaływać. Chodziło im o instytucje – galerie, uniwersytety, urzędy publiczne. Pragnęli przeobrazić organizację instytucji publicznych tak, by mogły służyć dobru wspólnemu i masowo przekształcać społeczeństwo. Wiązało się to przede wszystkim z redefiniowaniem zstałych modeli i sposobów uczestnictwa w życiu publicznym. Źródeł nierówności dopatrywali się przede wszystkim w swoich wyobrażeniach związanych z ekonomiczną strukturą społeczeństwa – z kapitalizmem jako niewiadomą, prywatyzacją i powstającymi wówczas obszarami biedy. Traktowali przy tym niesprawiedliwość kulturowe (niewłaściwą dystrybucję dóbr, wykluczenia z uczestnictwa w kulturze) jako pochodne powoływane właśnie do funkcjonowania społeczeństwa kapitalistycznego. Piszę o wyobrażeniach i spekulacjach, bowiem sami artyści często przyznawali, że nie wiedzieli wówczas, czym jest kapitalizm, tworząc własne projekty artystyczno-społeczne. W rozmowie z artystami tworzącymi w latach dziewięćdziesiątych, z krytykami sztuki, historykami, która została opublikowana w książce pod redakcją Mikołaja Iwańskiego *Wyparte dyskursy. Sztuka wobec transformacji i deindustrializacji lat 90.* (2016), jeden z współtwórców C.U.K.T. Jacek Niegoda przedstawia bardzo interesującą spekulację na temat niewiedzy artystów dotyczącej transformacji. W rozmowie pojawia się teza o oderwaniu artystów od transformacji, o nierozpoznananiu jej mechanizmów, niemożności przewidzenia procesualnych skutków transformacji, wreszcie o niezaangażowaniu artystów w towarzyszenie społeczeństwu przechodzącemu radykalne przemiany. Wątków wyjaśniających i diagnozujących pęknięcie między sztuką

i transformacją było bardzo wiele, spiętych metaforą prześnioonej rewolucji, zaczerpniętą od Andrzeja Ledera (Leder, 2014). Oczywiście, na zastosowanie i oddziaływanie tej metafory w polu sztuki lat dziewięćdziesiątych trzeba spojrzeć z krytycznym dystansem. Sztuka antycypowała przemiany czasu transformacji, towarzyszyła im i reagowała na nie. Myślę, że użycie metafory „prześnienia” przemiany wiąże się w wypowiedziach artystów z poczuciem sprawczej klęski – sztuka nie zdołała przemienić i trwale wyemancypować społecznej świadomości, wszystkie swe siły i propozycje koncentrując przede wszystkim na rozgrywaniu agonu w polu polskiej obyczajowości. „Prześnienie” rozumiałabym zatem na potrzeby tych rozważań jako niespełnione, zatrzymane, niezrealizowane procesy emancypacyjne i modernizacyjne, jakie sztuki performatywne mogły zaproponować społeczeństwu. Osadzenie większości problemów i praktyk sztuki w przestrzeni ekonomii obyczajowych i tożsamościowych ustanowiło ramy działań artystyczno-społecznych w dynamicznych strukturach agonu, afektywnej cenzury i konfliktów. Mechanizmy te okazały się antymodernizacyjne, reifikujące i utwierdzające konserwatywne dominanty kulturowe polskiego społeczeństwa. Nie ma tu miejsca na rozważania o „zimnej wojnie sztuki ze społeczeństwem”, reakcjach prawicowej prasy na sztukę krytyczną lat dziewięćdziesiątych. Przede wszystkim dlatego, że grupa C.U.K.T. sytuowała się na obrzeżach sztuki krytycznej i otwarcie wyrażała wątpliwości wobec jej strategii i obszarów zainteresowań. Niemniej to, co wybrzmiewa po latach w wypowiedziach twórców i teoretyków sztuki potransformacyjnej wiąże się bezpośrednio z refleksją, że konflikt sztuki krytycznej ze społeczeństwem unieważnił próby tworzenia innych, alternatywnych form połączeń, relacji, sposobów artykulacji w ówczesnej społecznej przestrzeni. Jacek Niegoda sformułował myśl, odwołując się do własnych doświadczeń artystycznych, że proces transformacji został skradziony artystom od razu, przede wszystkim przez konserwatyzm obyczajowy i związany z tym polem Kościół katolicki. W latach dziewięćdziesiątych uwierzono, on uwierzył, że można stworzyć państwo, które będzie demokratyczne i świeckie, równe dla wszystkich, a kapitalizm to jeden z elementów organizacji tego państwa. Artyści nie zajmowali się zatem procesem transformacji, objaśnianiem tego procesu społeczeństwu, projektowaniem demokratycznych wizji; weszli w pole agonu z katolicką obyczajowością i konserwatyzmem.

Katarzyna Górna, która była uczestniczką rozmowy, przywołała anegdotę ilustrującą, jej zdaniem, przepaść między wiedzą artystów o transformacji a procesem, który się rozpoczynał i jego konsekwencjami. Górna wspomina pracę Pawła Althamera zatytułowaną *Obserwator*. Althamer otrzymał zlecenie przygotowania kampanii reklamowej pisma „Obserwator”, które wchodziło na rynek. Artysta wynajął i opłacił bezdomnego, który miał siedzieć na ławce w parku z logo „Obserwator” i obserwować rzeczywistość, która wokół niego się zmieniała. Górna komentuje: „Nikt z nas nie miał pojęcia i nikomu do głowy nie przyszło, że obo mamy tu człowieka, który jest wykluczony z profitów tej

transformacji. I to jest niesamowite” (*Wyparte dyskursy...*, s. 25). Wszyscy artyści uczestniczący w rozmowie zgodnie przyznawali, że nic o transformacji nie wiedzieli, stąd ich zgoda na użycie metafory „prześnionej rewolucji” dla ujęcia ich ówczesnych postaw, świadomości, aktywności. Na tym tle C.U.K.T. był niewątpliwie niezwykłym zjawiskiem, biorąc pod uwagę jego zaangażowanie w artystyczne eksperymenty demokratyczne, zauważanie nierówności i wykluczeń związanych z kondycją transformującego się społeczeństwa i wiarę w możliwość przemieniania go w ramach politycznej transformacji.

W „techno-operach”, rozgrywających się głównie na imprezach techno w klubach, najpopularniejsze arie operowe były zakłócone, przetwarzane i rekonfigurowane przez „techno-interwencje” – komputerowe modyfikowanie głosu, nakładanie telewizyjnych transmisji, komunikaty komputerowych awatarów, które głośiły, że system jest wszędzie i dla wszystkich. Opera, jako gatunek związany z elitarną praktyką odbiorczą, miała, w zamyśle artystów, zostać przetworzona w dostępną dla wszystkich klubową techno-imprezę. Libretta klasycznych oper, zniekształcone i niemożliwe do rozpoznania, zakłócały wizualne i dźwiękowe komunikaty polityczne, manifesty artystyczne, wizje i fantazje na temat nowych technologii. „Techno-zakłócanie” gatunku operowego miało nie tylko znieść obwarowania klasowo-estetyczne i udostępnić ten gatunek masowemu odbiorcy – „techno-opery” były integralną częścią klubowych imprez. W takim sensie można je rozumieć jako działanie na rzecz redystrybucji treści i wartości kulturowych. Kwestią najważniejszą pozostawała jednak społeczna sprawczość wytworów sztuki: C.U.K.T. uważał sztukę elitarną i instytucjonalną za nieskuteczną politycznie. Stąd radykalny, jawny, symboliczny gest wirusowania opery uznał za najbardziej oczywisty sposób manifestowania swojego myślenia o koniecznym zaangażowaniu politycznym sztuki.

Co więcej, artyści C.U.K.T. wierzyli w rytm, transowość muzyki techno, możliwość podprogowego oddziaływania na odbiorcę, w transpasywne przekształcanie świadomości uczestników imprez techno. To łączyło się z wiarą w możliwość kształtowania postaw społecznych i obywatelskich, edukowania społeczeństwa. Do kwestii edukowania społeczeństwa przez C.U.K.T. jeszcze powrócę w związku z ich projektem Uniwersytetu Cyborga i projektem działań reformujących praktyki edukacyjne w polskich szkołach lat dziewięćdziesiątych. Były to bowiem dwa kolejne projekty związane z zamysłami reformatorskimi i edukacyjnymi C.U.K.T., które wiązały się z przekonaniem artystów, że bez edukacji i przemiany świadomościowej nie da się transformować społeczeństwa.

Bardzo pomocne przy interpretowaniu działań artystyczno-społecznych grupy C.U.K.T. mogą okazać się rozważania Nancy Fraser, filozofki i teoretyczki polityki. Poświęciła ona uwagę zagadnieniu sprawiedliwości społecznej w krajach pokomunistycznych, analizując struktury kapitalistyczne i demokratyczne społeczeństw po transformacji ustrojowej aż do globalizującego się kapitalizmu późnej nowoczesności (zob.: Fraser, Honneth, 2005). W jednej ze swych

kanonicznych książek filozofka powołuje do istnienia kategorię „kondycji postsocjalistycznej” (Fraser, 1997, s. 1-3), nawiązując do formuły Lyotarda. I podaje cechy tej kondycji:

Po pierwsze: brak jakiejkolwiek alternatywy wiarygodnej i progresywnej wizji istniejącego porządku. Po drugie: zmiana gramatyki politycznych roszczeń. Żądania, odnoszące się do uznania różnic grupowych, stały się ostatnio coraz bardziej dominujące, przesłaniając pretensje dotyczące równości społecznej. Po trzecie: odrodzenie liberalizmu ekonomicznego. Wraz z przesunięciem środka ciężkości w polityce z redystrybucji na kwestie uznania oraz [z] erozją egalitarnego zaangażowania, kapitalizm, stając się globalnym zjawiskiem, w coraz większym stopniu czyni rynkowymi stosunki społeczne, zmniejsza ochronę społeczną i sprawia, że coraz gorsze są szanse życiowe miliardów ludzi (za: Koczanowicz, 2005, s. 19-20).

Fraser próbuje teoretycznie ująć relacje pomiędzy strukturą klasową a porządkiem statusu społecznego w transformujących się krajach postkomunistycznych, pokazując, że kategorie „klasy” i „statusu” są najbardziej istotne dla możliwości zrozumienia i opisanego rzeczywistości potransformacyjnej w krajach bloku wschodniego. Stawia tezę, że „postkomunizm spowodował szeroką delegitymizację egalitaryzmu ekonomicznego, rozpętując nowe walki o uznanie społeczne – szczególnie wokół narodowości i religii” (tamże, s. 94). Zniesienie egalitaryzmu ekonomicznego, zdaniem autorki, roznieciło w „kondycjach postsocjalistycznych” potrzebę zdobywania uznania na innych polach – przede wszystkim narodowym i religijnym.

Istotne jest to, w jaki sposób filozofka objaśnia terminy „klasa” i „status”. Jak powiada:

Terminy te oznaczają społecznie utrwalone struktury podporządkowania. Powiedzieć, że społeczeństwo ma strukturę klasową, to powiedzieć, że instytucjonalizuje ono mechanizmy ekonomiczne, które systematycznie pozbawiają pewnych jego członków środków i możliwości niezbędnych, aby na równi z innymi uczestniczyli w życiu społecznym. Analogicznie, powiedzieć, że w społeczeństwie istnieje hierarchia statusu, to stwierdzić, że instytucjonalizuje ono wzorce wartości kulturowej, które notorycznie pozbawiają jego członków uznania niezbędnego do tego, aby stali się pełnoprawnymi uczestnikami interakcji społecznych (tamże, s. 60).

Dalej zaś wyjaśnia, że samo istnienie struktury klasowej lub hierarchii statusu ogranicza równość uczestnictwa i przeradza się w niesprawiedliwość społeczną. Dla Fraser bowiem równość uczestnictwa jest jedną z podstawowych dominant struktury demokratycznej i wyrazem sprawiedliwości społecznej w ramach demokracji. Dla jasności dodaje także, że wszelkie inne formuły podporządkowania i wykluczenia są, w różnych proporcjach, zanurzone w porządku statusu i w strukturze klasowej. W tym sensie rozróżnienie na „status” i „klasę” jest zbieżne z odmową uznania

społecznego i z krzywdzącą dystrybucją dóbr kulturowych i ekonomicznych. Dlatego pisze:

Status koresponduje z wymiarem odsyłającym do kwestii uznania, które dotyczy wpływu, jaki zinstytucjonalizowane znaczenia oraz normy wywierają na wzajemne usytuowanie aktorów społecznych. Klasa z kolei koresponduje z wymiarem dystrybucyjnym, który dotyczy alokacji zasobów ekonomicznych i bogactwa. Ogólnie mówiąc, paradygmatyczną niesprawiedliwością związaną z kwestią statusu jest brak uznania, któremu jednak może towarzyszyć niewłaściwa dystrybucja. Jednocześnie kwintesencją niesprawiedliwości klasowej jest niewłaściwa dystrybucja, której może towarzyszyć brak uznania (tamże, s. 61).

Oczywiście, procesy historyczno-polityczne, przede wszystkim urynkowanie i pojawienie się złożonego, pluralistycznego społeczeństwa obywatelskiego, unowocześniły i zmodyfikowały hierarchie „statusu” i „klasy”, ale nie wyeliminowały ich ze struktur społecznych. Rozpatrując dwa sposoby uprządkowania społecznego: ekonomiczny i kulturowy, Fraser bada uwikłania kapitalizmu w globalne niemożliwości osiągnięcia równości uczestnictwa w świecie. Mnie jednak najbardziej interesuje ten etap jej rozważań, w którym pokazuje, że potransformacyjna ekspansja neoliberalnego kapitalizmu zaostrzyła nierówności ekonomiczne i kulturowe, jednocześnie je marginalizując, ukrywając i wypierając. Autorka nazywa to problemem wypierania. Kolejnym problemem, który Fraser wskazuje, jest problem reifikacji. Pojawiające się nowe media i technologie spowodowały pęknięcia i hybrydyzację wszelkich form kulturowych, również takich, które miały dotąd niepodważalny status i łatwą do identyfikacji przynależność klasową. Jednak celem potransformacyjnych walk o uznanie okazało się przystosowanie instytucji do wzrastającej złożoności zjawisk kulturowych, czego wynikiem stała się reifikacja zbiorowych tożsamości społecznych. Przyczyniła się ona w efekcie do przekształcania się grup społecznych w enklawy i narastania w nich nietolerancji, patriarchy, autorytaryzmu. Trzecim problemem, który wyróżnia filozofka, jest problem niewłaściwej formy. Krótko rzecz ujmując, niewłaściwa forma działa wtedy, gdy zaostrzają się nierówności poprzez przymusowe narzucenie struktury narodowej procesom, które mają charakter ponadnarodowy, globalny. Fraser zwraca uwagę na to, że zaraz po przemianie ustrojowej nie dało się tych trzech problemów zdiagnozować, choć już wtedy istniały i ustanawiały przestrzeń rynkową i demokratyczną społeczeństw po transformacji.

Przytaczam rozpoznania Nancy Fraser, gdyż wydaje mi się, że w laboratoryjnej przestrzeni działań społeczno-artystycznych członkowie Centralnego Urzędu próbowali dokonywać eksperymentów na tych polach kultury i kapitalizmu, które funkcjonowały w obrębie „statusu” i „klasy”, a jednocześnie projektowały demokratyczną przyszłość. Staje się to tym bardziej czytelne, kiedy uświadamiamy

sobie, że w pierwszej kolejności chcieli oni przetransformować instytucje kultury, co łączy się ściśle z działaniami upowszechniania dóbr kulturowych i ze sprawiedliwą dystrybucją tych dóbr. Dzięki eksperymentom i praktycznym spekulacjom odkrywali i projektowali alternatywne scenariusze produkowania rzeczywistości potransformacyjnej i przewidywali przyszłość, fantazjowaną i pożądaną. W jakimś sensie projektowali świat polskiej rzeczywistości, jakim mógłby być – ich działania artystyczne przedstawiały możliwą przyszłość i właśnie dlatego zawierały krytyczny potencjał.

Sztukę krytyczną pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych artyści C.U.K.T. uznawali za nieprzekładalną na świadomość i praktyki społeczne. Zinstytucjonalizowana, ekskluzywna, zamknięta w galeriach, niedostępna dla społeczeństwa, zmonopolizowana przez określone instytucjonalnie grono artystów wizualnych, kuratorów, dyrektorów instytucji artystycznych – sztuka wydawała się im nieprzydatna do przekształcania i edukowania społeczeństwa w dobie wielkiej zmiany. Pragnęli, by sztuka objaśniała, edukowała, stanowiła rodzaj przewodnika po strefie przejścia, by użyć metafory Borysa Budena (zob.: Buden, 2012), do nowej, demokratycznej rzeczywistości, uczyła nowej obywatelskości, odpowiedzialności za wspólne, demokratyczne decyzje i wybory. Dlatego opuścili galerie, instytucje, przenieśli sztukę do klubów muzycznych i wybrali techno jako środek komunikacji z ówczesnym polskim społeczeństwem.

Sami tak o tym opowiadają:

Na początku byliśmy wszyscy zaangażowani w przeróżne grupy tworzące muzykę, przede wszystkim w oparciu o technologie cyfrowe. Było to w połowie lat 90., czyli w momencie, gdy do Polski dotarło techno, jako nie tylko nowa stylistyka muzyczna, ale nowy styl bycia. Wybraliśmy zatem tę estetykę jako pewnego rodzaju opakowanie dla naszych ówczesnych poglądów. Techno było jakby tożsamy z pewnymi naszymi poglądami odnośnie użycia technologii. Jednocześnie miało dla nas znaczenie, że łączyło się ze zjawiskiem wielogodzinnych i masowych wydarzeń, przyciągających setki, tysiące ludzi. Na tym też polegała nasza Techno-Opera. Organizowaliśmy tego typu eventy jako masowe, wielogodzinne performanse, w które wkomponowaliśmy przeróżne elementy. Począwszy od najprostszyc obiektów i instalacji, po działania podprogowe, gdy wplataliśmy zarówno w muzykę, jak i w obraz (projekcje wideo) przekazy słowne, tekstowe, wizualne (Pindera, 2013).

Polem ich projektów i działań były przede wszystkim nowe technologie, operacje na sztuce wideo i transmisjach telewizyjnych, teleobecność, multiplikacja ciała w nowych mediach. Są znani przede wszystkim ze stworzenia OSW – Obywatelskiego Software'u Wyborczego – programu komputerowego przeznaczonego do podejmowania zbiorowych decyzji. Twórcy uważali, że demokracja stanowi dobro wspólne, które zależy od czynów i wyborów każdego obywatela. Projekt programu komputerowego OSW miał stanowić

matrycę edukacyjną, dotyczącą powinności obywatelskich, zaangażowania społecznego i inwestowania w dobro wspólne. Jednocześnie projektował demokrację jako strukturę społeczną, utworzoną z głosów, poglądów, życzeń, chęci i wyobrażeń wszystkich członków społeczeństwa.

W 1999 roku artyści z grupy C.U.K.T. zaprogramowali interfejs wyborczy, cyberkandydatkę na prezydentkę, Wiktorię Cukt, czyli program cyfrowej demokracji bezpośredniej. Hasło wyborcze Cukt brzmiało „Politycy są zbędni”. Program miał być dostępny w Internecie, wszyscy obywatele mieli tworzyć poglądy polityczne swojej kandydatki. „Jestem bezstronna, wypowiadałam się w imieniu wszystkich, nie cenzuruję ich” – manifestowała Cukt, ogłaszając wolę większości. Artyści przeprowadzili masowy performans wyborczy, a jednocześnie profesjonalną kampanię wyborczą swojej kandydatki. Organizowali komitety i biura wyborcze, spotkania z wyborcami, wiece promujące ideę OSW i Wiktorii jako interfejsu tego programu. Zbierali postulaty i podpisy pod kandydaturą Wiktorii Cukt, na ulicach i w galeriach, zacierając różnice między tymi dwoma porządkami – galerii sztuki i przestrzeni publicznej. Na marginesie można dodać, że dzięki Wiktorii Cukt większość polskich galerii podłączyła się wtedy do sieci internetowej. W 1995 roku C.U.K.T. przeprowadził akcję *Antyelekcja technodemonstracja* – wystawiając na prezydenta Roberta Jurkowskiego z hasłem „Bądź sobą, jestem z tobą”. Na imprezie techno rozdawali karty wyborcze tylko z jednym kandydatem, a jej uczestnicy zobowiązywali się do tego, że rano wrzucą otrzymana kartę do urn wyborczych. „To był dzień wyborów, było dwóch kandydatów: Wałęsa i Kwaśniewski, i my w tym dniu zrobiliśmy antyelekcję w klubie techno, działanie artystyczno-polityczne. Wyprodukowaliśmy karty do głosowania, które poszły w miasto, były wrzucane do urn. Ludzie pobierali nasze karty, wychodzili rano po całonocnej imprezie z klubu i szli normalnie na głosowanie do lokali wyborczych” (tamże, 2013). Akcja miała uczyć obywatelskości, konieczności udziału w wyborach, postaw demokratycznych. Była też próbą podważenia zastanej struktury politycznej, zaproponowania alternatywy dla politycznej rzeczywistości.

C.U.K.T. mówili o sobie, że ich działalność była strategią funkcjonowania, koncepcją bycia w polskiej rzeczywistości po '89 roku, antyinstytucją stanowiącą próbę samoorganizacji, bezpośredniej samorządności, której sztuka dostarczała narzędzi samostanowienia. Ich hasło – „sztuka to przestrzeń kulturowa, albo nie ma sztuki” – odnosiło się głównie do negocjowania instytucji sztuki, zamiany galerii na kluby techno, co bezpośrednio się wiązało z polityką dostępności sztuki dla każdego. Organizowane przez nich imprezy były uzupełniane przestrzennymi instalacjami obrazów i słów, oddziaływujących na masową podświadomość. Sprowadzali działania artystyczne do uczestnictwa, przeciwstawiając masowość elitarności i klasowości. Ukrywali dzieło sztuki, pozbawiając je elitarności sztuczności i estetycznej niedostępności. Sztuka miała stać się integralną częścią rzeczywistości każdego obywatela, znosząc granice ustanowione przez kapitał kulturowy

i ekonomiczny. Uprawiane przez nich praktyki miksowania, samplowania na imprezach techno były wielogodzinny- mi performansami ustanawiającymi grupową tożsamość uczestników-obywateli.

Przed każdą imprezą techno przeprowadzali na potencjalnych uczestnikach test na Cyborga:

[...] wówczas wszystkie imprezy techno, czy też „Techno-Operty”, które organizowaliśmy były poprzedzane przeprowadzonym przez nas testem na Cyborga. Biurokratyczną procedurą, którą każdy z uczestników, który chciał dotrzeć do tej „błogosławionej” sali z głośną muzyką, musiał przejść. To przybierało różne formy, ale z reguły wyglądało to tak, że trzeba było podać np. swoją wagę, która była następnie weryfikowana, wypełnić kolejne kwestionariusze, otrzymywało się numer identyfikacyjny, pieczętkę potwierdzającą ten numer. Była to dosyć żmudna sztafeta, zmuszająca ludzi do szalonej pokory. Nazywaliśmy to właśnie tekstem na Cyborga, uważając, że ci ludzie, którzy się na to zgadzają, są właśnie tymi Cyborgami. Tylko jednostki ludzkie się przed tym buntowały. W rezultacie ludzi-ludzi zostawało bardzo mało (tamże).

Członkowie grupy C.U.K.T. mieli świadomość tego, że strukturalna przemiana polskiego społeczeństwa, wchodzącego w demokratyczny system, jest konieczna. Mieli świadomość, że ludzie nie mogą pozostać tacy sami jak w poprzednim systemie. To wymagało przekształcenia, przeprogramowania – mówiąc językiem artystów. Wybrali Cyborga, bo była to formuła najbardziej podatna na transformację, programowanie, nie-ludzka w rozumieniu zniesienia pozostałości po dawnym człowieku i skryptach jego społecznych zachowań. Praktyki cyborgiczne miały zastąpić dawne praktyki społeczne, poszerzyć je, w ich ramach wypracować nowe strategie samoorganizacji. Nie mam wątpliwości, że artyści z kręgu C.U.K.T. uwierzyli w emancypacyjny, partycypacyjny potencjał nowych technologii i praktykowali utopię nowej formy społeczeństwa obywatelskiego. Ta strategia przeprowadzania testów na Cyborgi była związana z kształtowaniem świadomości społecznej i obywatelskiej. Ludzi trzeba było przeprogramować, zmusić do przemiany, wszczepić im nowy system, z nowymi danymi. Miksowali więc wystąpienia polityków, programy informacyjne, fragmenty z kanonu literackiego, manifesty artystyczne – nazywali siebie DJ-ami kultury i rzeczywistości. Jacek Niegoda tłumaczy:

Zgadza się, że głównym powodem zainteresowania kulturą techno był fakt, iż jej podstawę stanowił sample. Próbowaliśmy wycinać z otoczenia pewne gotowe fragmenty, by ich używać, a właściwie samplować w swoich akcjach. Tak samo było z obrazem, czy nawet z całą kulturą. Tak samo wykorzystywaliśmy fragmenty istniejących utworów muzycznych, jak wystąpień polityków czy hymnów narodowych, fragmenty telewizyjnych programów informacyjnych i filmów science fiction. Byliśmy dj-ami i vj-ami kultury i rzeczywistości. Kultury, która była częścią

tej rzeczywistości. Wtedy zatarła się granica pomiędzy nią i jej obrazem. Właściwie obraz i jego przekaz, czyli media stały się rzeczywistością. Stąd takie płynne przechodzenie od akcji do muzyki, spektaklu, czy w końcu polityki (tamże).

Chodziło im przede wszystkim o stworzenie przestrzeni kultowej dla sztuki, miejsca dla ludzi wykluczonych z oddziaływania pola sztuki. Przekształcenie świątyni sztuki w miejsce dla wszystkich – bezpośredni kontakt z widzem masowym. Artysta i sztuka to rodzaj interfejsu, który wytwarza uczestnika i jego wiedzę. Tak programowane technologiczne współzawodnictwo artystów i uczestników miało służyć mobilizacji społecznej, wytworzeniu nowej obywatelskości po '89 roku. Artyści z kręgu C.U.K.T. wierzyli, że technologiczne zapośredniczenie kontaktu z masowym odbiorcą, formatowanie, sprofilowanie informacji dostarczanych odbiorcom może wytworzyć demokratyczne, bezpośrednie formy uczestnictwa w przestrzeni kulturowej.

Twórcy Urzędu Centralnego byli też pionierami sztuki społecznie zaangażowanej, co ściślej wiąże się z ich wiarą w mechanizmy partycypacji obywatelskiej. Podczas Festiwalu Sztuki Performans IV Zamek Wyobraźni w Bytowie (1996) przygotowali projekt *Czyn dla miasta Bytowa*. Artyści zawarli umowę z burmistrzem miasta, który przydzielił im zadania renowacyjne na zarządzanym przez siebie terenie. W godzinach od 8.00 do 16.00 wykonywali nieodpłatne prace – remontowali domki wypoczynkowe na terenie tamtejszego ośrodka wczasowego i malowali pasy na wyznaczonych odcinkach jezdni. Artyści wspominają, że był to eksperyment myślowy i eksperyment działań wskazujący na problem bezrobocia w małych miastach (Bytów miał wówczas największy w Polsce odsetek bezrobotnych), a jednocześnie próba odpowiedzi na pytanie, czy sztuka może mieć bezpośredni wpływ na społeczeństwo. Na początku nazywali swoją praktykę interwencją społeczną, potem – sztuką społecznie zaangażowaną. Co interesujące, nikt ich pracy nie traktował jak sztuki. Byli dla ówczesnych odbiorców sztuki niewidzialni. Urzeczywielali, że doświadczenie z Bytowa utwierdziło ich w przekonaniu, iż należy robić sztukę tożsamą z rzeczywistością – że tylko tak można zmienić społeczeństwo, traktując sztukę jako społeczną praktykę. Tłem dźwiękowym działania w Bytowie były audycje Radia Maryja. Artyści wspominają, że dwa główne elementy tej akcji – walka z bezrobociem i narracja Radia Maryja – to dwa dominujące nurty ówczesnej polskiej polityki. Kwestie bezrobocia i rosnącej roli konserwatyzmu sprzężonego z katolicyzmem, wspieranego i wytwarzanego przez media publiczne, najbardziej interesowały ich w tym projekcie.

Jak już wspomniałam, C.U.K.T. dostrzegał ogromną rolę edukacji w kształtowaniu demokratycznego społeczeństwa. Dlatego chciał włączyć się w reformę systemu edukacji, uznając sztukę za narzędzie równorzędne z narzędziami politycznej sprawczości. W projekcie *Dzień Sztuki* artyści podjęli realne działania polityczne, zgłaszając postulat, by dzień 22 lutego uczynić dniem sztuki w szkolnym kalendarzu. Wysłali oficjalną petycję do Sejmu

i Prezydenta Rzeczypospolitej. Postulowali, by tego dnia wszystkie instytucje sztuki były otwarte i dostępne dla młodzieży; by zamiast lekcji odbywały się spotkania ze sztuką, artystami, warsztaty praktyczne, wykłady. Nie dostali żadnej odpowiedzi. Liczy się jednak to, jak wyobrażali sobie zmiany w systemie edukacji młodzieży. Udało im się przeprowadzić eksperyment edukacyjny w jednym z gdyńskich liceów. W porozumieniu z dyrekcją, a bez poinformowania uczniów, zmienili plan zajęć. Zamiast matematyki pojawiły się wykłady z hipertekstu, zamiast języka polskiego – warsztaty z grafiki 3D, w miejsce geografii – wykłady o wideoarcie, zaś lekcje historii były prowadzone za pomocą instalacji wizualnych i w technice filmów *found footage*.

Bardziej zaawansowanym projektem edukacyjnym miał się stać Uniwersytet Cyborga, który ostatecznie nigdy nie powstał, choć artyści wydrukowali już ulotki promujące i odbyli serię spotkań z maturzystami. Projekt Uniwersytetu Cyborga wziął się z przekonania, że polskie społeczeństwo lat dziewięćdziesiątych musi przyswoić sobie wiedzę technologiczną i wypracować narzędzia, którymi będzie się posługiwało w technokulturowej rzeczywistości. Zmiana transformacyjna wiązała się, zdaniem artystów z C.U.K.T., przede wszystkim z rewolucją technologiczną, a przez to z rewolucją praktyk społecznych. Uważali bowiem, że tylko wyedukowane społeczeństwo ma szansę wykorzystać technologię nie tylko w wymiarze modernizacyjnym, ale przede wszystkim w praktykach tworzenia demokracji równościowej i obywatelskiej. Uniwersytet miał działać na styku nauki i sztuki.

Z dzisiejszego punktu widzenia projekty i działania grupy C.U.K.T. wydają się bardzo problematyczne, budzą szereg wątpliwości i pytań, związanych przede wszystkim z nadziejami emancypacyjnymi usieciowionego społeczeństwa. Po latach główny Urzędnik C.U.K.T., Piotr Wyrzykowski, wyjaśniał:

Ludzie tracą coraz więcej ze swojej prostej emocjonalności, wypierają, wycofują się, są zmuszani do tego przez mechanizmy rynkowe. Przez wszystkie systemy, w których funkcjonują – edukację, rodzinę, rynek pracy itd. – są coraz bardziej sprowadzani do takiego zcyborgizowanego sposobu funkcjonowania. Oczywiście, ta wiara dzisiaj się załamała. Przede wszystkim zniknął bezkrytyczny zachwyt chociażby Internetem jako globalną przestrzenią wolności, „kapitał” przemienił się w globalną przestrzeń kontroli i terrorku, i w narzędzie sterowania naszymi potrzebami (tamże).

Pomimo świadomości niepowodzenia emancypacji społecznej przez technologię i usieciwienie, działania Urzędu Centralnego wydają mi się bardzo znamienne dla opisu polskiego społeczeństwa po '89 roku. Spekulatywne i profetyczne praktyki grupy C.U.K.T. były utopijnym projektem nowej wspólnoty, w której każdy decyduje o warunkach swego uczestnictwa, Centralny Urząd wymyślił demokrację w ramach technokultury, wskazał jej najważniejsze elementy składowe: edukację, zaangażowanie społeczne, rolę sztuki w wytwarzaniu społeczeństwa obywatelskiego i konieczność wypracowania strategii przemiany. Przeprowadził próbę

---

terenową demokracji, wypracowując w laboratorium sztuki jej mechanizmy i praktyki. Myślę, że o działaniach grupy C.U.K.T. warto pamiętać nie tylko w perspektywie utopijnego eksperymentu, przeprowadzonego na transformującym się społeczeństwie, ale także jako o nieudanej emancypacji polskiej obywatelskości. Stosując metaforę próby terenowej związanej z działaniami laboratoryjnymi i eksperymentami, mam na myśli także to, że sama transformacja stanowiła rodzaj laboratorium dla polskiego społeczeństwa. Projekty nowego, jeszcze nie znanego świata przechodziły przez różne laboratoria eksperckie i testowane były w próbach terenowych, a potem transmitowane do społecznych wyobrażeń i praktyk. Z jednej strony sztuka antycypowała projekty emancypacyjne, przewidywała nadchodzącą przyszłość, modernizacyjnie i emancypacyjnie wyprzedzała praktyki społeczne i społeczną wiedzę. Z drugiej zaś, testowała gotowość społeczeństwa na zmiany, stanowiła rodzaj sondy zapuszczanej w przestrzeń trudną do zobiektywizowania, zuniwersalizowania – agoniczną, niecałą, podzieloną, o nieznanach granicach modalności i mobilności, o trudnych do uchwycenia proporcjach między antagonizmem a praktykami hegemonicznymi. Z dzisiejszej perspektywy wyjątkowość działań grupy C.U.K.T. można rozważyć w optyce wskazania pustego miejsca po jakimkolwiek projekcie społecznej modernizacji i przemiany. Można też zobaczyć odwrotną stronę usiecionej demokracji. Można wreszcie powiedzieć, że tam, gdzie była perspektywa modernizacji, stał się regres. ■

Bibliografia:

- Biernat, Tomasz, *Spoleczno-kulturowe uwarunkowania swiatopoglądu młodzieży w okresie transformacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2006.
- Bożek, Jakub, *Rewolucja łódzka*, „Dwutygodnik”, wydanie 188, 06/2016, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6626-rewolucja-lodzka.html> [data dostępu: 17 VII 2019]
- Buden, Borys *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, tłum. M. Sutkowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Fraser, Nancy, *Justice Interruptus. Critical Reflections on the „Postsocialist” Condition*, Routledge, New York & London 1997.
- Fraser, Nancy; Honneth, Alex, *Redystrybucja czy uznanie? Debata polityczno-filozoficzna*, tłum. M. Bobako, T. Dominiak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2005.
- Koczanowicz, Leszek, *Wspólnota i emancypacja. Spór o społeczeństwo postkonwencyjonalne*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2005, s. 19-20.
- Leder, Andrzej, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Mach, Bogdan W., *Pokolenie historycznej nadziei i codziennego ryzyka. Społeczne losy osiemnastolatków z 1989 roku*, Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2003.
- Pindera, Agnieszka, *Szereg mega techno obecności*, „Magazyn Sztuki w Sieci”, 30 IX 2013, <http://magazynsztuki.eu/rozmowy/szereg-mega-techno-obecnosci/> [data dostępu: 15 VII 2019]
- Wyparte dyskursy. Sztuka wobec transformacji i deindustrializacji lat 90.*, red. M. Iwański, Wydawnictwo Naukowe Akademii Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2016.

# FESTIWAL PRAPREMIER/ NIE/OBECNE

26.09/  
5.10/  
/19



teatr polski  
bydgoszcz

WWW.FESTIWALPRAPREMIER.PL

KAROLINA CZERSKA (Uniwersytet Jagielloński)

## TEATR CRICOT – SUMA PRZYBLIŻEŃ

Karolina Czerska (karolina.czerska@gmail.com) – doktor literaturoznawstwa, pracuje w Instytucie Filologii Romańskiej UJ i w Ośrodku Badań nad Awangardą przy Wydziale Polonistyki UJ. Autorka książki *Tadeusz Kantor i Maurice Maeterlinck. Dramaturgie istnienia*. Kuratorka wystawy *Cricot idzie!* (Cricoteka 2018). Opracowuje biografię artystyczną Józefa Jaremy. Numer ORCID 0000-0002-1550-1065.

**Abstract: Karolina Czerska. The Cricot Theater – The Sum of Approximations**

This article concerns the evasive work of the Cricot Theater, founded in Krakow in 1933. The author recalls the varied, sometimes contradictory traits attributed to Cricot, introduces the category of “games” to signify a high level of entertainment, and also describes some theater productions and statements that reflect the internal diversity of the ensemble. Among the artists appear Henryk Wiciński, Helena Wielowieyska, Józef Jarema, and Lech Piwowar – some outstanding representatives and co-creators of Cricot. She also mentions some postulates for radical art activities that were never fully executed at Cricot.

Key words: Cricot Theater; experimentation; avant-garde; entertainment; diversity

DOI: 10.34762/jgs5-fp19

**W**okół teatru Cricot narosło wiele legend i stereotypowych opinii, z których część do dzisiaj jest utrwalana bez prób wnikięcia w jego złożoność i specyfikę. Poniekąd wiąże się to z lukami w badaniach nad Cricot – jednym z najważniejszych zjawisk na mapie międzywojennego życia artystycznego Krakowa, a niedługo przed wybuchem II wojny światowej także Warszawy. Istnieje wyraźna trudność w określeniu charakteru działalności tego zespołu. Sformułowania jednoznacznej definicji nie ułatwia fakt, że artyści współtworzący Cricot nie ogłosili jednomyślnie radykalnego manifestu, który byłby przez kilka lat konsekwentnie realizowany. Cricot był tworem żywym, dynamicznym, z usterkami i brakami; jak pisał Lech Piwowar w ostatnim okresie działalności teatru: „«Cricot» już się rozpędził, jego «potknięcia» i «niekonsekwencje» są jego własnymi potknięciami i niekonsekwencjami na drodze, na której żywi ludzie robią żywe, nowe rzeczy” (Piwowar, 1939, s. 6).

Artystyczne i techniczne niedociągnięcia wpisują się w specyfikę Cricot, który stał się wylęgarnią pomysłów i miejscem, gdzie wypróbowywano różne koncepcje – mniej lub bardziej udane, a czasami wręcz nietrafne. Był jednak zespołem wiecznie poszukującym, niejednokrotnie zmieniającym wcześniej obrany kierunek artystyczny, nieustannie podejmującym dyskusję – nie tylko z publicznością, co z pewnością było jego ważną cechą, ale także pomiędzy jego współtwórcami. Czy jednak brak konsekwencji oznacza słabość? Ważniejsze od znalezienia jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie jest opisanie i zrozumienie wewnętrznej niejednorodności teatru Cricot. Dokładny opis jest niezbędny nie tylko dla samych

badań nad wymiarem historii polskiego teatru związanym z latami dwudziestymi i trzydziestymi, ale też w perspektywie tego, co w teatrze działo się później, choćby w związku z koncepcjami teatralnymi Tadeusza Kantora – nie zapominając o okresie przed powstaniem teatru Cricot 2, założonego przez Kantora wraz z Marią Jarewą i Kazimierzem Mikulskim.

By uchwycić charakter Cricot, należy przyrzeć się bliżej kilku kwestiom. Jak argumentowano poszczególne nazwy nadawane temu teatrowi? Co dokładnie oznaczała jego eksperymentalność dla samych twórców i dla odbiorców, i na czym polegała różnica między awangardą a eksperymentem? Jesli by użyć terminu mniej obciążonego tradycjami – „nowatorstwo” – to na jakich poziomach było ono w Cricot realizowane? Jakiego rodzaju akcje artystyczne przeprowadzano w ramach tego niejednorodnego wewnętrznie tworu? Niniejszy artykuł ma na celu częściowe rozpoznanie, które domaga się kontynuacji w najbliższym czasie. Tu kluczowe będą następujące kwestie: niejednorodne nazewnictwo, rozrywka i artystyczna zabawa, wielokierunkowość działań, pragnienie inności i radykalna idea artystyczna.

### Kłopot z nazewnictwem

Poszczególne próby samodefiniowania teatru Cricot odzwierciedlają dojrzwienie jego twórców i nieustanne poszukiwanie zasady nowego teatru. Ten proces definiowania trwał od 1933 roku, około sześciu lat – poprzez kolejne próby artystyczne czerpiące z różnych stylizacji, sięganie do bardzo różnych tekstów dramatycznych i poetyckich, wykorzystywanie zasobów twórczych artystów o różnorodnych gustach i przekonaniach, a jednocześnie przez nadawanie konkretnych nazw, które miały służyć opisaniu specyfiki Cricot. Zarówno w latach trzydziestych – w recenzjach i tekstach programowych, jak i po wojnie – w tekstach wspomnieniowych i podsumowujących działalność Cricot, pojawiało się kilka różnych określeń teatru, stosowanych zamiennie. Wśród nich znalazły się następujące nazwy: teatr awangardowy (w prasie stosowana rzadko), teatr eksperymentalny, teatr plastyków, teatr plastyczny, teatr malarzy, teatr artystów, teatr artystyczny.

Na własny sposób Cricot definiowali krytycy – zarówno ci, którzy mu sprzyjali, jak i jego przeciwnicy. Stosunkowo odrębnym głosem był ten należący do Józefa Jaremy, artysty wszechstronnie (choć na różnym poziomie) udzielającego się w tym teatrze i konsolidującego jego działalność. W latach, na które przypadało istnienie teatru, Jarema ogłosił na łamach prasy artystycznej serię artykułów, podejmując próbę definiowania coraz to nowych zamierzeń Cricot. Głos ten bywa uważany za opinię całego zespołu, jednakże artykuły publikowane przez innych artystów Cricot pokazują, że w jego obrębie nie zawsze panowała jednomyślność. Jarema postulował teatr nowy, ale wydaje się, że nie realizował tego hasła w równie radykalny sposób, jak współtworzący Cricot Henryk Wiciński. To temu ważnemu eksperymentatorowi w zakresie sztuki plastycznej i teatralnej Cricot zawdzięcza jedno z kluczowych określeń, które przyłgnęło do zespołu. W 1934 roku



Wiciński pisał następująco: „Pod koniec ubiegłego sezonu Cricot zmienił nazwę z «teatru eksperymentalnego» na «teatr plastyczny», czyli uświadomił sobie swoje zamierzenia” (Wiciński, 1934, s. 1). Wyjaśniał, że teatr plastyczny opiera się na sposobie wiązania widowiska teatralnego. Wyraźnie określał rolę artysty plastyka, która nie powinna ograniczać się do tworzenia nowatorskich kostiumów i dekoracji. Według niego, Cricot powinien opierać się na inscenizatorze, który byłby „konstruktorem sceny” i miałby wpływ nie tylko na kształt plastyczny przedstawienia, ale również na przebieg akcji. Głos Wicińskiego był protestem przeciwko prymatowi literatury w teatrze, ale i wyrażał też pragnienie wyzyskania potencjału tkwiącego w wizji, która wyszła z wyobraźni praktykującego plastyka, w czym twórcy Cricot dostrzegali szansę na odnowę teatru. Plastyk stawał się kimś więcej niż dekorator. Halina Krüger w recenzji *Niemego kanarka* według sztuki Georges’a Ribemont-Dessaignes’a – wersji pokazanej na scenie Cricot w 1935 roku z kostiumami Marii Jaremy – używała, co prawda, określenia „dekorator teatralny”, jednak wyjaśniała, na czym w przypadku Cricot polegało nowatorstwo tej profesji:

W kostiumach tych uderzało jedno: konstrukcja ich stwarzała u aktorów konieczność zasadniczych gestów w każdej postaci, a więc pewnego rodzaju współpracę z koncepcją aktorską. Jest to z całą pewnością najwłaściwsza droga dekoratora teatralnego, zadaniem którego nie jest ubrać aktora, ale uplastyczyć postać sceniczną. Z tego punktu widzenia kompozycje te były bezwzględnie twórcze (Jarema, 1936, s. 6).

Lech Piwowar, literat działający w tym zespole, notował z kolei w 1937 roku, że Cricot był właściwie jedyną w Polsce

manifestacją plastyki w teatrze. Był „gorącym wykrzyknikiem plastyki” (Piwowar, 1937, s. 8), a zresztą „nowa poezja fermentowała barwami z eksperymentów malarskich” (Piwowar, 1939, s. 6). Tak więc jeden z naczelnych aspektów składających się na nowatorstwo Cricot wiązał się z dowartościowaniem artysty plastyka i jego roli w procesie tworzenia dzieła teatralnego. A w ujęciu Wicińskiego, teatr plastyczny był czymś znacznie poważniejszym, bardziej zaawansowanym i samoświadomym niż teatr eksperymentalny – wypróbujący tylko pewne koncepcje.

Jednak sprawa jest bardziej złożona; kilka lat po opublikowaniu wspomnianego tekstu Wicińskiego Helena Wielowieyska, działająca w Cricot jako aktorka i dramaturżka, ogłosiła w prasie obszerny artykuł zatytułowany *Teatr awangardy czy eksperymentalny*. Już na wstępie autorka zaznacza, że jeśli przyjąć za teatr awangardowy taki, który bierze na warsztat jedynie dramaty awangardowe i „wszystkie [one] wystawiane są w sposób nowy, «awangardowy»”, to z pewnością w Polsce takiego teatru nie ma; istnieje za to – według niej – prawdziwy teatr eksperymentalny, „naprawdę artystyczny i świadomy swojej roli” i jest nim właśnie Cricot (Wielowieyska, 1937a, s. 12). Stanisław Ignacy Witkiewicz w 1938 roku pisał z kolei, że Cricot „nie jest zdaje się właśnie eksperymentalnym (wbrew nazwie) laboratorium nie kierowanych świadomością, czym jest w ogóle teatr, zdeorientowanych wysiłków, tylko zaczątkiem twórczego, artystycznego teatru” (1938, s. 42). W ujęciu Witkacego, laboratoryjność i eksperymentalność oznaczała przypadkowość działań artystycznych, zaś członkowie Cricot, według niego, tworzyli w sposób przemysłany. Jak widać, określenie, czym Cricot jest, a czym nie jest,



komplikowało różne rozumienie tych samych pojęć: awangarda, eksperyment, wartość artystyczna.

Należy dodać, że w kontekście Cricot wielokrotnie pojawiała się nazwa „teatrzyk” i „scenka”, co także prowadziło (i prowadzi) do pewnych niejasności. „Teatrzyk” można rozumieć dwojako: teatrzyk amatorski stojący w opozycji do teatru oficjalnego lub mało istotny, podejmujący błahе działania zespół teatralny. Jerzy Lau, zagorzały zwolennik teatru Cricot, udzielający się w nim jako aktor, nazywał go „stałą scenką eksperymentalną” albo „małą scenką eksperymentalną” (1967, s. 40). Sami twórcy Cricot używali podobnych zdrobnień, chcąc pozbawić myślenie o teatrze patosu, przeciwstawić się skostniałym instytucjom i formom teatralnym. Jednocześnie warto pamiętać, że warunki techniczne i zaplecze sceny – zarówno w obu krakowskich siedzibach Cricot: w Domu Artystów i w kawiarni Domu Plastyków, jak i w warszawskiej kawiarni Instytutu Propagandy Sztuki – nijak miały się do możliwości technicznych teatrów instytucjonalnych; sama przestrzeń gry była niewielka, z czego także wynikało używanie zdrobniałych form.

#### Zabawa w teatrze?

Jerzy Lau, który jest także autorem kroniki obejmującej cały okres działalności Cricot, zatytułowanej *Teatr Artystów Cricot*, pisze, że pierwsze wieczory teatru miały charakter typowo estradowy lub kabaretowy (1967). Potwierdzają to anonse prasowe, które ukazywały się m.in. w krakowskim „Czasie” oraz zapowiedzi w formie drukowanych zaproszeń. Lau, opisując pierwszy etap działalności Cricot, zwraca uwagę na rodowód sięgający do doświadczeń Zielonego Balonika – tradycji wspólnej zabawy, improwizacji i pragnienia publiczności, by w swobodny sposób móc wyrażać zadowolenie lub dezaprobatę (zob.: Lau, 1967). Warto zwrócić uwagę na to, że w kontekście historii Cricot termin „zabawa” budzi pewne wątpliwości, może być bowiem rozumiany jako zabawa towarzyska lub jako zabawa artystyczna, przy czym ta druga będzie nacechowana większym ciężarem gatunkowym, związanym z odpowiedzialnością za utrzymanie należytego poziomu. Zarówno Dom Artystów, jak i kawiarnia Domu Plastyków stanowiły miejsca towarzyskich spotkań. Nie przeszkodziło to pokazywaniu w nich czegoś więcej niż efektów „zabawy w teatr”, jak nieraz określali działalność Cricot jego adwersarze. W pewnym mierze do takiego stanu rzeczy przyczyniły się niedoróbki techniczne w poszczególnych przedstawieniach, które przekładały się na zarzut niepoważnego podejścia do twórczości teatralnej. Posądzano Cricot – nie zawsze słusznie – o improwizację. To z kolei mogło być różnie odbierane w kontekście samego eksperymentu; Mojżesz Kanfer pisał w jednej z recenzji, że „teatr eksperymentalny jest konieczny, chociażby tylko jako uzupełnienie, śmiało przeciwstawiające się poczynaniom starego teatru. Pytanie tylko zachodzi, jak należy eksperymentować. Przede wszystkim teatr eksperymentalny nie może stać pod znakiem improwizacji” (1934, s. 8). Tymczasem dla samych twórców spontaniczne działania na scenie mogły mieć niezbywalną wartość.

Jako „teatr zrodzony z zabawy” określał Cricot Leon Chwistek, przy czym kategoria zabawy bynajmniej nie umniejszała jego znaczenia (por.: Chwistek, 1939). Pisał w *Teatrze przyszłości*:

Teatr jest miejscem rozrywki artystycznej. Patetyczne wynurzenia jednostek, choćby nie wiem jak skomplikowane, nie mają nic wspólnego ani z rozrywką, ani ze sztuką. Zając mogą tylko ludzi rozpróżnionych, którzy nie mają ochoty zabrać się do poważnej pracy umysłowej. Społeczeństwo dzisiejsze, pracujące na wielką skalę, nie chce męczyć się psychiką bohaterów, bez względu na to, czy związane jest ze sprawami praktycznymi, czy metafizycznymi. Chodzi o zupełnie inne rzeczy. Chciałbym powiedzieć: chodzi o ruch, światło i barwę, o słowo żywe i proste, chodzi o wrażenie nowe, niespodziewane (Chwistek, 1922, s. 33-34).

W tekście tym padły również słowa o ewentualnych możliwościach inspiracjach widowiskami lżejszego gatunku:

[...] potrzeba poszukać innych jeszcze danych konkretnych. Mam przekonanie, że danych tych dostarcza nam dzisiejsze variétés, musical itp. Trzeba tylko pamiętać, że w instytucjach tych cele artystyczne są na drugim planie, że kierownicy ich z reguły nie wiedzą nic i nie chcą wiedzieć o sztuce. Wyobraźmy sobie jednak, że znajdują się twórcy, którzy zechcą różnorodność elementów wrażeniowych, jakich dostarcza variétés, zużytkować w kompozycjach czysto artystycznych. Rezultat może być nadzwyczaj zajmujący. Mam przekonanie, że to właśnie zadanie spełni teatr przyszłości (tamże, s. 34).

Ponadto Chwistek wskazywał m.in. na poemat Stanisława Młodożeńca *Śmierć Maharadży*, wówczas jeszcze nie drukowany, a według Chwistka charakteryzujący się oryginalnym i fascynującym językiem. Dość przypomnieć, że tekst ten pojawił się jako uwertura do *Mątwy* na scenie Cricot w 1933 roku, w której zatańczył Jacek Puget. Co ważne, autor koncepcji „wielości rzeczywistości” podkreślał też wagę śpiewu i orkiestry, które powinny stać się równorzędnymi elementami teatru przyszłości, co Cricot chętnie wcielił w życie na swej scenie (zob.: Czerska, 2018a). Kiedy w 1933 roku Chwistek w artykule *Rewia artystyczna* zrewidował swoje wcześniejsze poglądy, nadal przyznawał potencjalny status artystyczny kabaretowi dobrej jakości, ale odszedł od idei, że takowy mogłyby przeistoczyć się w „teatr przyszłości”. Mógł on jednak, według Chwistka, funkcjonować w sposób ożywczy dla rozwoju teatru (zob.: Chwistek, 1933). Wydaje się, że Jarema podjął próby sprawdzenia wcześniejszych koncepcji Chwistka, tych zawartych w *Teatrze przyszłości*; wyrazista wizja nowego teatru przedstawiona na początku lat dwudziestych – a więc zanim powstał Cricot – z pewnością wywarła na nim spore wrażenie. Jarema nawiązał do niej zarówno w swoich tekstach teoretycznych, w których zaznaczał prymat wrażeń wizualnych w teatrze i konieczność budowania przedstawienia na zasadzie montażu quasi-filmowego (zob.: Jarema, 1935),

jak i pisząc dramaty z przeznaczeniem dla sceny Cricot (por.: Fedak-Mazur, 2008). W jego pismach wyraźnie pobrzmiewa echo Chwistkowych idei. Jarema pisał: „Dać widzowi nieskończoną rozmaitość słów, ruchów, światła, form, kolorów i muzyki z intrygą intelektualną widowiska (akcji), budowaną na nowych powodach artystycznych, oto punkt wyjścia nowej koncepcji scenki Cricot” (Jarema, 1934, s. 352).

W pierwszych latach działalności Cricot, ale i później, na wieczory artystyczne przychodziła publiczność spragniona kabaretu, a dokładniej rzecz ujmując – satyry artystycznej. Takie zapotrzebowanie spełniały występy, których autorami byli m.in. Zbigniew Pronaszko jako twórca karykatur i Adam Polewka, autor ironicznych komentarzy. Odbywały się one w ramach wieczorów zatytułowanych *Fraszki pióra Pronaszki* lub *Wieczory aktualnych karykatur* tegoż Pronaszki, podczas których „projekcje świetlne ilustrowane [były] wierszem Lecha Piwowara” (Zaproszenie, 1935/1936), czy podczas *Wieczorów parodij literackich* autorstwa Piwowara. W komediowe skrzydło działalności teatru wpisywały się także surrealistyczne dramaty Józefa Jaremy, takie jak *Drzewo świadomości*, *Serce panny Agnieszki*, *Zielone lata*, *Element żeński*, *Hotel na 66. piętrze* czy *Korporant i Hamlet* (dwa ostatnie pokazywane w kilku wersjach, pod nieco różniącymi się tytułami). Wystawiając te sztuki, Jarema usiłował realizować postulat dobrej zabawy i rozrywki na wysokim, artystycznym poziomie.

Wśród formalnych nowości wprowadzanych na scenę Cricot, w których plastyka łączyła się nierozzerwalnie z tekstem pod wspólnym szyldem satyry, można wymienić sięgnięcie do tradycji szopki i jej swoiste przetworzenie. Do szopki jako źródłowej inspiracji Jarema przyznawał się w liście do Jerzego Laua (zob. Lau, 1967); w tradycji bożonarodzeniowych widowisk, które wywierały na nim w dzieciństwie głębokie wrażenie, dostrzegał „czystą teatralną wrażliwość uwolnioną od przedmiotu i anegdoty” (tamże, s. 37). Związaną z tym doświadczeniem tęsknotę za teatralnością i poetyką widowiska Jarema uruchomił po latach, współtworząc Cricot i poszukując „naboju widowiskowego” (tamże). Szopki polityczne, w których lalki zastępowali żywi aktorzy z maskami zakrywającymi całą głowę, były szczególnym wynalazkiem Cricot. Ludwik Puget notował odnośnie do szopki *Herod i Ariowie*:

W kawiarni Związku Plastyków, w siedzibie awangardowego „Cricota”, odbywa się [...] szopka, a raczej teatr masek, pióra Adama Polewki. Tutaj również szopkarze, ukryci za zasłoną, wygłaszają tekst i piosenki, zamiast kukiełek jednak występują z nią gestykulacją żywe osoby w portretowych maskach, wykonanych przez Zb. Pronaszkę i K. Muszkieta. [...] Satyra potrzebuje sztuki i karykatury, a więc masek. I wtedy występują maski. [...] Zestawienia osób i sytuacji są bardzo zabawne a zarówno wielkie zalety wiersza Polewki, jak reżyseria plastyczna przedstawienia stawiają całość na wysokim poziomie. Tak jak balonikowe kukielki bawiły się w dawną szopkę ludową, tak tu żywe osoby w maskach bawią się w szopkę balonikową.

Tak więc Kraków pielęgnuje jednocześnie tradycję Heroda, ułana, sapers i pani Koguciny na tle fantastycznej architektury wyczarowanej kolorowymi papierkami, a zarazem pracuje twórczo w dziedzinie szopki satyrycznej, szukając jej nowych ewolucyjnych typów (Puget, 1938, s. 8, podkr. K.C.).

Już po wojnie, przy okazji inauguracji teatru Cricot 2, tak pisał Adam Polewka:

Józef Jarema [...] uważał teatrzyk plastyczny w krakowskiej kawiarni plastyków za artystyczną zabawę malarskiej i literackiej gromady. Jeśli do zabawy dorabiano teorię i programy, to z uśmiechem i ze świadomością, że poważna część tych teorii ma za cel epater le bourgeois. [...] „Cricot” był wesołą i uroczą nieraz zabawą artystów. Nie znaczy to, aby niektóre pozycje w jego repertuarze nie miały prawdziwej wartości teatralnej, ale byłoby to tworzenie legendy, gdyby w tradycjach tej zabawy ktoś chciał widzieć nowe drogi polskiego teatru (1956, s. 4).

Trudno się zgodzić z tą opinią, między innymi w świetle tekstów ogłaszanych przez Jaremę, które dotyczyły propozycji programowych – choć zmieniały się jego pomysły, to w zasadzie chodziło o realizowanie konkretnych wizji artystycznych (zob.: Czernska, 2015). Celem Jaremy i pozostałych „cricotowców” było coś znacznie więcej niż zabawa grupy przyjaciół. Zachowała się niedługa, ale niezwykle znamienna notatka Jaremy, w której wyraża on troskę o „rozbudzenie zainteresowań i ruchu teatralnego [...] [i] dla rozbudowy tak skromnej w Polsce teatrologii i usunięcia braków w dziedzinie problematyki artystycznej teatru, dla której Cricot otwiera [...] szerokie pole dyskusji” (1938/1939). Typ teatru ucieleśniany przez Cricot Jarema przeciwstawiał teatrowi mieszczańskiemu, sprzyjającemu gustom szerokiej publiczności. Wiązało się to z pragnieniem stworzenia nowej jakości teatralnej, ale także wychowywania publiczności i kształtowania jej dobrego gustu. A miało się to dokonywać, między innymi, właśnie dzięki zabawie na wysokim poziomie – z nią Jarema wiązał nadzieję przyciągnięcia widowni na spektakle Cricot, czy do teatrów w ogóle.

Z przekazów o Cricot wynika, że przez część środowiska był on traktowany jako studio teatralne, które mogło przygotować przyszłych adeptów teatru do pracy na deskach oficjalnych instytucji. Jednak nie takie były zamierzenia Cricot i nie do tego sprowadzał się aspekt eksperymentalny tej sceny. Zarówno takie opinie, jak i te, które przeinaczały istotę wprowadzanej na scenę zabawy, przyczyniły się do – przynajmniej częściowego – artystycznego unieszkodliwienia Cricot (zob.: Piwowar, 1937) i sprowadzenia go do „zakątka prób bez własnej przyszłości” (tamże, s. 8).

#### **Wielokierunkowość działań**

Znamienna jest historia „pre-Cricot”, która wiąże się z pierwszymi próbami scenicznymi Jaremy w latach

dwudziestych, z przygotowaniem członków Komitetu Paryskiego do wyjazdu do Paryża oraz z ich pobytem we Francji. Już wtedy, na wczesnym etapie kształtowania się przyszłych twórców Cricot, różne wpływy artystyczne zaznaczyły swoją obecność. Według Władysława Józefa Dobrowolskiego, to w 1933 roku dojrzeła idea teatru plastyków, w którym „malarz miałby pierwszy głos”, i zaczyna spełniać się marzenie o prawdziwie nowoczesnym teatrze (por.: Dobrowolski, 1956, s. 4). Ale marzenie i pierwsze myśli o nowej zasadzie teatralności pojawiają się już dziesięć lat wcześniej.

Gdy pojawił się ruch formistów, wprowadzając w pejzaż artystyczny Krakowa przełomu lat dziesiątych i dwudziestych XX wieku nową energię twórczą, zarówno Józef Jarema, jak i Zygmunt Waliszewski – późniejsi „cricotowcy” – czynnie włączyli się w działania tego awangardowego ruchu. Uczestniczyli w dyskusjach w Galce Muszkatolowej czy tzw. objazdowych koncertach malarskich (zob.: Geron, 2015). Warto też przypomnieć, że w 1921 roku Jarema i Waliszewski współtworzyli dekoracje do inscenizacji bufonady malarza formisty Tytusa Czyżewskiego *Osiół i słońce w metamorfozie*, pokazanej na scenie Teatru Bagatela. Leon Chwistek (także formista) określił ten krótki dramat jako zaczątek nowej ery w teatrze polskim (zob.: Chwistek, 1922). *Osiół* był także grany przez kapistów podczas ich pobytu w Paryżu. Kiedy radykalni formiści zakończyli działalność, energia młodych studentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – wśród nich Jaremy i Waliszewskiego – znalazła ujście w projekcie Komitetu Paryskiego. Pod wpływem Józefa Pankiewicza, ich profesora w Akademii, zafascynowali się malarstwem francuskich postimpresjonistów. Podczas pobytu w stolicy Francji większość kapistów nie przywiązywała wagi do ówczesnych radykalnych tendencji w sztuce, na przykład do surrealizmu (por.: Czapski, 1960).

W latach działalności Cricot poza członkami awangardowej Grupy Krakowskiej (głównie Wicińskim i Jaremianką) wielu plastyków współpracujących z tym teatrem tworzyło obrazy i rzeźby o klasycznej formie. W większości była to sztuka figuratywna. Sam Józef Jarema przeszedł (nieodwołalnie) na stronę abstrakcji w malarstwie dopiero w drugiej połowie lat czterdziestych, głównie pod wpływem kontaktów z włoskimi eksfuturystami. Przykład Wicińskiego stanowi jeden z nielicznych wyjątków w zespole Cricot; już na poziomie plastyki myślał on abstrakcyjnie, co przekładało się na jego radykalne koncepcje kostiumów i dekoracji scenicznych. Jonasz Stern wspominał, że to właśnie Wiciński „wyszedł [w Cricot] z koncepcją kostiumu plastyczno-znaczeniowego, a nie werystycznego” (za: Ostalega, 1982, s. 5) – co, poza *Mq̄twą* według Witkacego w 1933 roku, miało objawić się przede wszystkim w projektach do (ostatecznie niewystawionego) *Woyzecka* Geорга Büchnera.

Warto przytoczyć parę przykładów ukazujących dyskusje i wymiany poglądów toczące się wewnątrz zespołu – nieraz były to wyraźne antagonizmy, innym razem wzajemne inspiracje. Helena Wielowiejska, autorka wspomnianego artykułu,

który w tytule przeciwstawiał awangardę eksperymentowi, napisała specjalnie z przeznaczeniem na scenę Cricot dramat *Krótkie śpięcie*. Spektakl pokazany w 1934 roku cieszył się dużym powodzeniem, a recenzenci chwalili tekst z jego „dowcipnym poplątaniem trzech rzeczywistości – tchnieniem Chwistkowych teorii” (Wigo, 1934, s. 110), porównując go do dokonań dramtopisarskich Luigi Pirandella i Nikołaja Jewreinowa (zob.: Sinko, 1934b; si, 1934). Sztuka Wielowiejskiej zbliżała się charakterem do „teatru abstrakcyjnego”, takiego, jak pojmował go Wojciech Natanson (zob.: Natanson, 1939), i do dramatu surrealistycznego. Przy okazji pracy nad inscenizacją Wielowiejska w liście do reżysera spektaklu, Marka Katza, pisała:

Ponieważ jednak raz Pani odzywając się per pan do maszyny, / moim zdaniem niesłusznie, gdyż stojąc na stanowisku że ta scena należy do kompleksu scen odgrywających się w podświadomości Autora możemy przyjąć rzeczy o wiele bardziej niespodziewane, byleby tylko miały dostateczne uzasadnienie sceniczne i filozoficzne / proponuję Panu małą zmianę tekstu. (Wielowiejska, 1934, s. 1).

Wnikliwe uwagi dotyczyły również wykorzystania elementów dekoracji:

[...] pozostała jeszcze do omówienia sprawa wejścia Teatreusa. Mnie osobiście odpowiadałby wjazd na hulaj-nodze: Teatreus: Ja jestem Teatreus ex machina -/pokazuje na hulajnogę/ Hulaj-noga korespondowałaby dobrze z dekoracjami, które łączą w sobie monumentalność z filigranowością, rozmiarami zabawki. W ten sposób jeszcze bardziej odrealniłoby się całą sztukę, na czym mogłaby tylko zyskać. Jeżeli Pani raz odrębność hulajnogi i brak odpowiednika dla niej w sztuczce, to mogą zrobić bardzo teatralną, zabawkową armatkę dla bezrobotnych. (tamże, s. 2, podkr. H.W.).

Z listu wynika, że autorka dramatu musiała przekonywać reżysera do pewnych nowatorskich rozwiązań. Swoją drogą, odkrywanie archiwalnych dokumentów (np. cytowanego listu, który nie był do tej pory udostępniony) pokazuje, jak mało do tej pory wiadomo o poszczególnych relacjach i przekonaniach na temat eksperymentu artystycznego, jakie żywno wewnątrz zespołu Cricot. Jedynie niektóre z nich są lepiej rozpoznane.

Poza różnicami poglądów pojawiały się także dość nieoczekiwane, ale wzbogacające inscenizacje pomysły, które rodziły się w mało oczywisty sposób. Dobrowolski tak wspominał ich źródła w przypadku reżyserowanej przez siebie *Mq̄twy*:

Dziwny skład zespołu, w którym było tyłu medyków [studentów medycyny], wpływał niekiedy na tok naszych poszukiwań. Tak w *Mq̄twie* Witkiewicza zwrócili mi koledzy medycy uwagę, że każda postać reprezentuje jakiś kompleks psychiczny, znany z praktyki klinicznej. Na klinice więc psychiatrycznej przestudiowali naukowo te typy [...] i przynosili

nam gotowe rezultaty. Zużytkowaliśmy je nie tylko w postaci psychicznej, lecz także w ruchach i dykcji odnośnych postaci. (Dobrowolski, 1956, s. 4).

Różne doświadczenia, w tym nie tylko te o wymiarze artystycznym, sprawiały, że scena Cricot stawała się przy okazji różnych inscenizacji jednym wielkim eksperymentem.

Gdyby wyobrazić sobie Cricot jako pewien złożony układ, to w jego obrębie miały miejsce zdarzenia o bardzo zróżnicowanym charakterze. Zespół artystów był otwarty na rozmaite propozycje wydarzeń teatralnych. Tworzono takie spektakle, które z dzisiejszej perspektywy śmiało można nazwać awangardowymi, przyjmując za wyznacznik awangardy skrajnie radykalne gesty artystyczne i wyraźne zerwanie z tradycją; do nich zaliczyć można *Młot* Witkacego, *Niemego kanaraka/Trójkąt i koło* Ribemont-Dessaignes'a czy *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego. Pokazał też szereg sztuk pióra Józefa Jaremy, które zawierały pewne nowatorskie elementy i zbliżały się do „teatru abstrakcyjnego”, do którego Natanson zaliczał również teksty Witkiewicza, dramaty futurystyczne Czyżewskiego i dadaistyczne Ribemonta-Dessaignes'a (zob.: Natanson, 1939). Do tego zestawu dołączyć należy wystawienia klasycznych tekstów, w których jakiś wybrany element był nowatorski, jak w przypadku *Męża i żony* Aleksandra Fredry. W spektaklu tym wprowadzono intermedia odnoszące się do toczącej się wówczas dyskusji między Tadeuszem Boyem-Żeleńskim a Eugeniuszem Kucharskim, a ponadto część tekstów wykonano w formie piosenek (zob.: Kluczniok, 1964). Na tej samej scenie organizowano wieczory satyryczne (Pronaszko, Piwowar, Polewka), recytacje poezji (Władysław Woźnik deklamujący utwory Cypriana Kamila Norwida, ale i Tadeusza Peipera), koncerty jazzowe, recitale piosenek, występy kabaretowe (Bury Melonik, Kabaret Tam-Tam). W sumie wyłania się długa lista spektakli – wśród nich zarówno „pełnych”, długich, jak i krótkich montażów skeczy, czy sztuk, „których żywot trwał ledwie kilka wieczorów, dwa lub trzy, a czasem nawet były to jętki-jednodniówki” (Polewka, 1956, s. 3).

Zespół działał właściwie nieprzerwanie przez sześć lat; żaden inny amatorski teatr w międzywojniu nie osiągnął podobnego wyniku. Już sam ten fakt można nazwać sukcesem – być może największym dokonaniem Jaremy, bo to w znacznej mierze dzięki jego staraniom udało się zapewnić trwałość Cricot, ale też sukcesem całego zespołu, którego skład ulegał zmianom, ale który działał na zasadzie współpracy kolektywnej. Niektórzy artyści pozostawali w teatrze przez kilka lat, inni jedynie kilkakrotnie wchodzili w skład zespołu, jeszcze inni – tylko jeden raz. Cezurą w aktywności teatru stała się zmiana siedziby, która nastąpiła w 1935 roku, kiedy wraz z powstaniem kawiarni w nowo wzniesionym Domu Plastyka przeniósł się tam Cricot. To miejsce z kolei, znane jako „czerwona kawiarnia”, oznaczało nasilenie kontaktów z lewicującym środowiskiem Krakowa, co nie pozostało bez wpływu na kształt Cricot. Jednak wewnętrzne antagonizmy nie doprowadziły do trwałych zerwań. Dopuszczano do głosu

zarówno sprzyjających nowoczesności, jak i konserwatywnych członków, mimo że część artystów i odbiorców stale wiązała z Cricot nadzieje na awangardowy teatr polityczny. Jak podkreślała Wielowieyska, Cricot nie narzucał jednej ideologii (por.: Wielowieyska, 1937a).

Cricot jawi się tym samym jako zespół realizujący zbiór zmieniających się koncepcji, wynikających z przecięć różnych pomysłów niejednorodnego środowiska, w skład którego wchodziło zarówno profesjonalistów i amatorów zajmujących się teatrem, jak i przedstawicieli zupełnie niezwiązanych ze sztuką profesji, konserwatywni i mniej lub bardziej radykalni, ale przede wszystkim – artyści różniący się między sobą, którzy potrafili wykształcić wspólne pole twórczego działania.

### Inność – pragnienie radykalnej idei?

Jedną z wersji wyjaśniających nazwę Cricot, która powstała w jakiś czas po inauguracji teatru, układa się w jego manifest; stanowi rozwinięcie poszczególnych liter nazwy w konkretne hasła: C jak kultura, R jak ruch, I jak inaczej, C jak komedia, O jak oko, T jak teatr. Hasło „inaczej” dobitnie pokazuje pragnienie wprowadzenia *novum* do życia teatralnego, i to – jak wynika z tekstów publikowanych przez Jarema – nie tylko na samej scenie, ale też wśród publiczności i w systemie instytucji teatralnych.

Niedługo po zainauguowaniu warszawskiego sezonu Cricot, które nastąpiło jesienią 1938 roku, narodziła się myśl, aby w osobnym cyklu odbywały się „pokazy czysto eksperymentalnego teatru, których celem będą, z jednej strony, próby formalne nowej teatralności, a z drugiej – demonstrowanie ludziom interesującym się głębiej sprawą autorów scenicznych nieznanymi i niegranymi dotychczas sztuk” (Jarema, 1938/1939). Każde przedstawienie miało poprzedzać występ artysty odpowiedzialnego za konkretną inscenizację i jego współpracowników, po występie zaś miała toczyć się dyskusja z udziałem zainteresowanych artystów, krytyków i publiczności. Ten eksperymentalny program został zainicjowany spektaklem *Trójkąt i koło* w inscenizacji Wicińskiego – nową adaptacją dramatu *Niemego kanarek*. Zgodnie z relacją Laua, już same próby dowodziły poszukiwań nowych jakości artystycznych:

Wiciński żądał od aktorów, aby ich środki ekspresji – ruch, gest – były inne niż w życiu codziennym. Kostiumem podkreślał odrębność, autonomię postaci scenicznej. [która] [...] upodabiała się raczej do lalki, do rzeźby żyjącej w świecie sztuki własnym życiem. [...] Aktor na scenie musiał się przeciwstawiać sam sobie; nawet głos aktorski usiłował rozwiązywać w planie plastycznym, jako autonomiczny element teatralnego widowiska. Żądał od wykonawców innego aktorstwa, techniki średniowiecznych prymitywów, aby przeciwstawiać się naturalizmowi ruchu [...] ciała, gestu, mimiki. (Lau, 1967, s. 194).

Z pewnością ważną inspiracją dla Wicińskiego stanowił teatr konstruktywistyczny. Większość elementów scenografii

była ruchoma; centralną część stanowiła drabina, wokół której zorganizowany był układ pozostałych fragmentów dekoracji. W czasie przedstawienia aktorzy wchodzili na nią i wykonywali niemal akrobatyczne sekwencje ruchów. Zdaniem jednego z recenzentów, *Trójkąt i koło* wyznaczało potencjalny

kierunek drogi [teatru Cricot] [...]; nie drogi groteski, której zasięg jest dość ograniczony i jednostronny, ale sui generis surrealizmu czy nawet irrealizmu wzbogaconego o świadome dysponowanie elementem przestrzeni i czasu podporządkowanych rytmowi scenicznemu utworu z użyciem gestu, mimiki i fonetycznego waloru słowa w wymienionej, a nie innej kolejności tych czynników („Ja-zo”, 1939, s. 3).

Najprawdopodobniej odbyły się dwa pokazy *Trójkąta i koła*. Przed rozpoczęciem przedstawienia Wiciński, odpowiedzialny zarówno za reżyserię, jak i za plastykę sceny – prawdziwy „konstruktor sceny” teatru plastycznego, tak jak sam rozumiał tę funkcję, pisząc o niej w 1934 roku – wygłosił przed publicznością komentarz, w którym „podkreślał wyłącznie stronę aktorską, nowe ujęcie gestu i efektu, do którego dąży teatr awangardowy” (Natanson, 1939, s. 6). Po zakończonym przedstawieniu natomiast

rozwinęła się dyskusja, dyskusja gorąca, żywa, i przez to szczególnie zajmująca, że zabierali głos przeważnie ludzie szerzej nieznanymi, a więc nie artyści czy pisarze, przynoszący ustalone bagaże pojęć, ale przedstawiciele czystej (by użyć tego nadużywanego dziś słowa), najprawdziwszej publiczności. Nie koniec na tym. Jak zapaśnicy przewalający się w zapale walki z jednego terenu na drugi, uczestnicy dyskusji podążyli wieczorem do gościnnych sal Związku Zawodowego Literatów. I tu spór ze zdwojoną siłą wybuchł na nowo (Natanson, 1939, s. 6).

Eksperymentalny cykl wystartował zgodnie z założeniami, ale skończyło się na jednym spektaklu. Trudno dziś powiedzieć, czy to idea uległa rozmyciu, czy raczej wybuch wojny uniemożliwił kontynuację cyklu, w którym, być może, znalazłby się *Faust* Ribemonta-Dessaigues’a w reżyserii Władysława Woźnika – wiadomo, że próby do tego spektaklu zostały podjęte w sezonie 1938/1939.

W kontekście wprowadzania nowego repertuaru – wytycznej eksperymetalnej odsłony Cricot – warto wspomnieć o kilku francuskojęzycznych autorach. Poza tym, że powstały dwie wersje spektaklu opartego na *Niemym kanarku* Ribemonta-Dessaigues’a (1935 w Krakowie i 1939 w Warszawie), w planach były inscenizacje dwóch innych tekstów tego dadaisty: *Cesarza chińskiego* i *Fausta*. Cricot jednak nie zdążył tych sztuk wystawić. W repertuarze zapowiadany w 1934 roku przez Wicińskiego znalazł się ponadto dramat dadaisty Tristana Tzary *Mouchoir de nuages*, ostatecznie nigdy przez Cricot niewystawiony z nieznanymi dziś przyczynami. Wiadomo, że przygotowano spektakl

na podstawie dramatu *Le Bon Dieu*, ale premiera nie odbyła się ze względu na antykościelną wymowę (zob.: Żytyński, 1972). Autorem tej sztuki był Pierre Albert-Birot, bliski współpracownik Guillaume’a Apollinaire’a i założyciel znanego awangardowego czasopisma „Sic”. Z tymi trzema autorami Jarema zetknął się osobiście w Paryżu kilka miesięcy po inauguracji Cricot; do stolicy Francji udał się wtedy w jasno wytyczonym celu obserwowania amatorskich scen teatralnych i poszukiwania inspiracji dla własnego zespołu (zob.: Czerna, 2018c).

Do najważniejszych sukcesów w kilkuletniej działalności Cricot – w kontekście recenzji, jak i późniejszych wspomnień, ale także liczby przedstawień, wznowień, miejsc, w których grano poszczególne spektakle – można z pewnością zaliczyć: *Śmierć Fauna* (1933 lub 1934), operę *La Serva padrona* (1936), *Farsę o mistrzu Pathelinie* (1937) i *Wyzwolenie* (1938). Z tego jedynie *Wyzwolenie* zostało właściwie jednogłośnie uznane przez cały zespół Cricot oraz przez recenzentów za przedstawienie w znacznej mierze eksperymentalne – na kilku poziomach jednocześnie: zarówno co do postaci, gry aktorskiej, odświeżającego spojrzenia na wymowę dramatu Wyspiańskiego czy zastosowania kolażu muzyki granej na żywo i nagrań odtwarzanych z gramofonu. Z kolei kształt spektaklu *Śmierć Fauna* według dramatu Czyżewskiego zawierał zarówno elementy zanurzone w tradycji, jak i takie, które wskazywałyby na nowoczesność. Reżyser i wykonawca tytułowej roli, Władysław Józef Dobrowolski, wspominał po latach „nowoczesną plastykę taneczną tańca wyzwolonego”, opracowaną przy wsparciu Wandy Haburzanki (Dobrowolski, 1956, s. 4), którą to plastykę dzisiaj trudno zrekonstruować i ocenić w kontekście nowoczesności tamtych czasów. Katarzyna Fazan zwraca uwagę na umowną, syntetyczną dekorację i na fotografię, która przedstawia najpewniej scenę ataku na Fauna, kojarząc ją z kinem ekspresjonistycznym (zob.: Fazan, 2018). Spektakl, mimo że okazał się ważnym wydarzeniem artystycznym, wzbudził różne reakcje w kręgu Cricot. Tadeusz Sinko, który rekomendował tekst Czyżewskiego do wystawienia na scenie, pisał o „udanym eksperymencie Cricot” (Sinko, 1934a, s. 2). Jednakże dla Henryka Wicińskiego ani tekst, ani inscenizacja „nie przeciwstawiała się dotychczasowemu odczuwaniu teatralnemu”, dlatego zresztą zostały przyjęte bardzo przychylnie przez prasę – w odróżnieniu od spektakli Cricot, które „uderzały w stary sposób odbierania wrażeń” (Wiciński, 1934, s. 1). Zdaniem Wicińskiego, *Śmierć Fauna* w wersji pokazanej przez Cricot była nie dość radykalna. Do takiej opinii mogła przyczynić się muzyka skomponowana przez Jana Ekiera, utrzymana w duchu Debussy’ego, z folklorystycznymi wstawkami (co odpowiadało dramatowi Czyżewskiego i dekoracjom Tadeusza Cybulskiego), daleka od eksperymentów muzycznych zastosowanych kilka miesięcy wcześniej w *Mqtwie*, gdzie wykorzystano *Ursonate* Kurta Schwittersa. Pewną dwoistość *Śmierci Fauna* dostrzegł w recenzji z warszawskiego gościnnego występu Henryk Liński:

Poemat sceniczny Tytusa Czyżewskiego p.t. *Śmierć Fauna* był, choć to może w tym wypadku wada, całkowicie zrozumiały i szczerze interesujący, jako nowoczesna bukolika, wielce subtelnie ujęta i owiana poetyckim smętkiem. Znów, o ile to nie zarzut – wykonawcy mogliby się śmiało pokazać w teatrze „oficjalnym” (jak go nazywają), grali bowiem doskonale, a ich groteski miały jędrny ton i mocną barwę (Liński, 1934, s. 8).

Z kolei, jeśli chodzi o barokową operę Giovanniego Battisty Pergolesiego *La Serva padrona*, Lau nazwał inscenizację Cricot jednym z największych jego osiągnięć i twierdził, że ta realizacja zrywała z szablonem tradycyjnych form operowych, proponując nowe efekty artystyczne (zob.: Lau, 1967). Jerzy Waldorff, wówczas recenzent warszawskiego „Kurierza Porannego” także docenił wartości przedstawienia, mimo że „trudno stosować do «Cricot» tzw. poważną ocenę krytyczno-muzyczną, jeśli zważyć, że jest to teatrzyk amatorów” (Waldorff, 1939, s. 8). Notował:

Śpiewana i grana zresztą na bardzo poprawnym poziomie, na mnie osobiście zrobiła wielkie wrażenie nie od strony muzycznej, lecz [...] malarskiej. [...] gdyby nie Waliszewski – Pergolesi nie otrzymałby najciekawiej chyba z dotychczasowych i najautentyczniej malarskiej oprawy inscenizacyjnej. To połączenie obcowania równocześnie z wielką muzyką i plastyką, jest zupełnie niezwykłym doznaniem, jakie daje *La serva padrona* w teatrzyku „Cricot” (tamże).

Doceniano „malarskie” kostiumy Zygmunta Waliszewskiego, jednak i w tym przypadku nie zapanowała jednomyślność; według Lecha Piwowara, zwolennika radykalnej odslony Cricot, wprowadzenie tej opery do repertuaru świadczyło o przypadkowości wyborów artystycznych zespołu (zob.: Piwowar, 1937).

Co się tyczy anonimowej starofrancuskiej *Farsy o Mistrzu Pathelinie*, większość recenzji zwracała uwagę na świetne spolszczenie tekstu przez Adama Polewkę. Jednak żaden z recenzentów nie określił tego spektaklu wprost jako awangardowego. Według Wielowieyskiej, potwierdzał on nieoczywistą ciągłość tradycji teatralnych – od starofrancuskiej farsy do zupełnie współczesnych dramatów:

Dla artystów i krytyków interesujących się tym co się dzieje w nowym teatrze [*Farsa o Mistrzu Pathelinie*] jest odkryciem, ukazaniem punktu wyjściowego obecnego oficjalnego teatru. Znamy już moment początkowy i znamy drogę jaką przebył; nie znamy za to wielu możliwych, a niewyzyskanych dróg, których początki istnieją potencjalnie w tej właśnie sztuce. Dla odpornej i konserwatywnej publiczności jest ukazaniem jednego z ogniw łączących najbardziej zdawałoby się odmienne i obce sobie dokonania. Kierunek psychologiczny, [Antoni] Cwojdziański budujący sztukę z dwóch osób i telefonu czy o wiele wcześniejszy [Jean] Cocteau, w którego sztuce występuje jedna osoba i telefon, znajdują swój początek

w tej komedii tak samo jak konstruktywiści od Meyerholda do Jaremy. Ciągłość tradycji i ciągłość kultury teatralnej – o to czego nas uczy ostatnia premiera Cricotu (Wielowieyska, 1937b, s. 13).

W recenzji tej nie pada, co prawda, termin „eksperyment”, ale można uznać, że w świetle przywołanego fragmentu autorka za takowy ten spektakl uważała – we wcześniejszym numerze tego samego czasopisma „Nasz Wyraz” nazwała Cricot „teatrem eksperymentalnym”, zapowiadając jednocześnie premierę *Farsy*. W dalszej części recenzji dekoracje określiła jako „najładniejsze, jakie widzieliśmy w Cricocie”, a kostiumy jako „tak samo dobre” (Wielowieyska, 1937b, s. 13). Za plastyczny wymiar spektaklu odpowiadał Tadeusz Piotr Potworowski, wywodzący się z Komitetu Paryskiego niezwykle oryginalny malarz. O „udanych groteskowych charakterystykach i kostiumach” pisał w recenzji po jednym z wielu warszawskich występów Kazimierz Wierzyński (zob.: Wierzyński, 1938, s. 3). Trudno sobie jednak wyobrazić, żeby w podobnym tonie opisano w recenzji plastyczny wymiar radykalnej *Mątwy*.

A *Mątwy*, z którą dzisiaj szczególnie kojarzy się awangardowy rys teatru Cricot, nie stała się wielkim sukcesem – być może wówczas ta inscenizacja okazała się zbyt radykalnym *novum* dla publiczności, choć skandalem artystycznym z pewnością nie była<sup>1</sup>. Spektakl ten, dokładnie opisany (por.: Dobrowolski, 1964; Fazan, 2018; Czerska, 2018b), stanowił eksperyment na wszelkich możliwych poziomach: wyboru tekstu (Witkacy), „ścieżki dźwiękowej” (Schwitters), kostiumów i dekoracji (Wiciński), a także sposobu prowadzenia aktorów (Dobrowolski zainspirowany studentami medycyny). Na zachowanym projekcie scenograficznym Wicińskiego na części ściany widnieją napisy: „teatr” i „eksperyment” (zob.: Wiciński, 1933). Prawdopodobnie *Mątwy* w Krakowie została pokazana przez Cricot jedynie dwukrotnie, i – jak ustalił Przemysław Pawlak (2013) – jeden tylko raz w Warszawie; na tym zakończyła się wówczas kariera tego przedstawienia.

Z dzisiejszej perspektywy ciekawą kwestią jest wybór spektakli, które można by uznać za najbardziej reprezentatywne dla Cricot. Pojawia się pewien opór, by nazwać ten teatr w pełni awangardowym, chociaż, oczywiście, można wyróżnić spektakle, które z pewnością miały taki charakter, albo takie, które zawierały elementy awangardowe. Piwowar pisał:

„Cricot” nie był zasadniczo wymierzony przeciw „staremu” teatrowi. Może dlatego nie stworzywszy sobie wrogów, nie zdobył sobie wyznawców. Rządziło nim złudzenie, że dobrze jest gdy obok form życia przeżytych i mało atrakcyjnych istnieją formy nowe, inne, nie zużyte jeszcze. To była pomyłka strategiczna. Nie można istnieć bez walki. I nie można mieć bezkarnie tylko sympatyków; trzeba mieć fanatyków za sobą! (Piwowar, 1937, s. 8)

Jednak Cricot skupiał wokół siebie i „fanatyków”, i „sympatyków”, a jego wewnętrzna różnorodność w jakiś sposób

przyczyniła się do rozmycia bardziej radykalnych idei. Ale jednocześnie stanowiła o jego specyficznym, nieoczywistym potencjale, a dzisiaj stawia badacza przed zadaniem rewizji zajmowanego przez Cricot miejsca w historii teatru. Warto się zastanowić nad pytaniem, czy w analizie działalności Cricot bardziej przydatna nie okaże się – jak chciała Wielowiejska – kategoria eksperymentu, która pozwala na szersze ujęcie interesujących i nowatorskich pomysłów realizowanych na scenie tego teatru. Jego obraz, z pęknięciami, zakłóceniami i brakiem oczywistej jednej linii artystycznego działania, jest niezwykle intrygujący i domaga się wnikliwego omówienia. ■

<sup>1</sup> Z dzisiejszej perspektywy wartość tego spektaklu rysuje się zgoła inaczej, niż mogłaby sugerować tak mała liczba powtórzeń. Na ówczesną recepcję nakłada się fakt nie bez znaczenia dla dzisiejszego badacza: była to prapremiera dramatu Witkiewicza; poza tym to właśnie *Mq̄twę* wybrał Tadeusz Kantor na spektakl inauguracyjny działalności teatru Cricot 2, wiosną 1956 roku.

#### Bibliografia:

- Bronner, Juliusz, *Teatr Cricot. „Element żeński” Józefa Jaremy*, „Czas”, 7 VII 1936.
- Chwistek, Leon, *Rewia artystyczna*, [w:] tegoż, *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce*, Księgarnia Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1933.
- Tenże, *Teatr przyszłości* [część II], „Zwrotnica”, 1922 nr 2.
- Tenże, *Teatr zrodzony z zabawy*, „Czas”, 1 I 1939.
- Czapski, Józef, *Okno*, Instytut Literacki, Paryż 1960.
- Czerska, Karolina, *Jak brzmiał Cricot*, „Teatr” 2018 nr 10. (a)
- Taź, *Od Cricot do Cricot 2. Awangardy teatralne Józefa Jaremy i Tadeusza Kantora*, [w:] *Awangarda i krytyka: kraje Europy Środkowej i Wschodniej*, red. J. Kornhauser, M. Szumna, M. Kmiecik, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.
- Taź, *O kilku eksperymentach w teatrze Cricot (Henryk Wiciński i Maria Jarema)*, [w:] *Grupa Krakowska 1932-1937*, red. B. Ilkosz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2018. (b)
- Taź, *Paryż na użytek teatru Cricot (kilka punktów odniesienia)*, [w:] *Cricot idzie! Cricot is coming!*, red. K. Czerska, Cricoteka, Kraków 2018. (c)
- Dobrowolski, Władysław Józef, „Cricot” i „Poltea”, [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919-1939*, red. K. Bidakowski, Czytelnik, Warszawa 1964.
- Tenże, *Cricot przed laty*, „Życie Literackie” 1956 nr 227.
- Fazan, Katarzyna, *Cricot: efemeryczne sceny (re)formy*, [w:] *Cricot idzie! Cricot is coming!*, red. K. Czerska, Cricoteka, Kraków 2018.
- Fedak-Mazur, Jolanta, *Józef Jarema: w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I)*, Universitas, Kraków 2008.
- Geron, Małgorzata, *Formiści: twórczość i programy artystyczne*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2015.
- Wigo [Wiesław Gorecki], *Wieczory w Cricot*, „Gazeta Literacka” 1934 nr 9-10.
- Jarema, Józef, *Mówcie nowi ludzie teatru!*, „Tygodnik Artystów”, 1935 nr 18.
- Tenże, Notatka, 1938/1939, rękopis na jednej kartce, jednostronnie, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, nr inw. t. „IPS – wystawy 1934”, t. 27, k. 74.
- Tenże, *O teatrze plastycznym*, „Głos Plastyków”, 1934 nr 7-8, przedruk: *Mysł teatralna polskiej awangardy 1919-1939*, wybór i wstęp S. Marczak-Oborski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.
- „Ja-zo”, *Teatr Artystów – „Cricot”*, „Słowo” [Wilno], 26 III 1939.
- M. K. [Mojżesz Kanfer], *Teatr eksperymentalny czy zabawa towarzyska?*, „Nowy Dziennik”, 15 XII 1933.
- Kluczniok, Alojzy, *Muzyka u „Plastyków”*, [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919-1939*, red. K. Bidakowski, Czytelnik, Warszawa 1964.
- K. [Halina Krüger], *W krakowskim teatrze plastycznym. „Niemy kanarek” i inne eksperymenty*, „Kurier Poranny” [Warszawa], 16 IV 1936.
- Lau, Jerzy, *Teatr Artystów Cricot*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967.
- hl [Henryk Liński], *Z życia teatru*, „Gazeta Polska”, 30 III 1934.
- W. N. [Wojciech Natanson], *Mała wojenka teatralna*, „Czas”, 22 II 1939.
- Ostałęga, Zdzisława, *Portrety. Jonasz Stern. Wszyscy jesteśmy kanibalami*, „Gazeta Krakowska”, 8 X 1982.
- Pawlak, Przemysław, *Zamęt wokół „Mq̄twy”*, [http://www.witkacologia.eu/teatr/teksty/P.Pawlak\\_Zamet%20wokol%20Matwy.pdf](http://www.witkacologia.eu/teatr/teksty/P.Pawlak_Zamet%20wokol%20Matwy.pdf) [dostęp: 10 IV 2017].
- Piwowar, Lech, „Cricot” i „Literatura”, „Czas”, 8 III 1939.
- Tenże, *Cricot – teatr malarzy. Sympatycy – to nie wystarczy, potrzebni są jeszcze wrogowie*, „Kurier Poranny” [Warszawa], 16 II 1937.
- Polewka, Adam, *Czy twórcza, czy zbędna powtórka?*, „Dziennik Polski”, 20-21 V 1956.
- Puget, Ludwik, *Szopki krakowskie*, „Kurier Poranny” [Warszawa], 15 II 1938.
- (si), *Ostatnia premjera „Cricotu”*, „Nowy Dziennik” 16 III 1934.
- T. S. [Tadeusz Sinko], *Z Domu Artystów-Plastyków. „Anno Santo 1933” J. Kurka – „Faun” Tytusa Czyżewskiego, reżyseria W. Dobrowolskiego, dekoracje i kostiumy Tadeusza Cybulskiego, muzyka J. Ekiera*, „Czas”, 28 I 1934. (a)
- S. [Tadeusz Sinko], *Z Domu Artystów Plastyków w Krakowie*, „Czas”, 4 III 1934. (b)
- Waldorff, Jerzy, *La serva padrona*, „Kurier Poranny” [Warszawa], 22 III 1939.
- hen-wi [Henryk Wiciński], *Nowy sezon Cricot (Teatr Plastyczny w Krakowie)*, „Gazeta Artystów”, 13 X 1934.
- Wiciński, Henryk, Projekt scenograficzny do *Mq̄twy*, 1933, ołówek, akwarela, papier, 21 x 17, kolekcja Galerii Piekary w Poznaniu.
- Wielowiejska, Helena, List do Marka Katza, 23 II 1934, maszynopis w archiwum Filipa Ratkowskiego (jedna kartka zapisana dwustronnie).
- Taź, *Teatr awangardowy czy teatr eksperymentalny*, „Nasz Wyraz” 1937 nr 7. (a)
- Taź, *Najlepsze średniowiecze*, „Nasz Wyraz” 1937 nr 8. (b)
- K. W. [Kazimierz Wierzyński], *Występ teatru Cricot*, „Gazeta Polska” 1938 nr 314.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Bilans formizmu*, „Głos Plastyków” 1938 nr 8-12.
- Zaproszenie na wieczór karykatur Zbigniewa Pronaszki w Domu Plastyków w Krakowie, 1936, druk na papierze, Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, Zbiory Specjalne, nr inw. 10509/81.
- Żytyński, Stanisław, *Bez rampy i sztampy. Wspomnienia o młodym Krakowie lat trzydziestych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.



KATARZYNA KWECIEŃ-KALIŃSKA

## OTWARTA SCENA „WYZWOLENIA”

Katarzyna Kwiecień-Kalińska – absolwentka Wydziału Nauk Humanistycznych na UKSW w Warszawie na kierunku filologia polska. Publikowała w miesięczniku „Teatr”. Prowadziła zajęcia z historii dramatu na tle kultury europejskiej na UKSW. Stypendystka MKiDN.

Ironia losu zrządziła, że *Wyzwolenie*, będące okrutną drwiną z szopek obchodowych, samo stało się z kolei widowiskiem obchodowym, rocznicowym.

Wystarczy aby czujność teatru osłabła bodaj na chwilę, a teatralne „tam-tam” robi swoje i zaczyna mniej lub więcej udawać dzwon Zygmunta, tam właśnie, gdzie poeta chciał, abyśmy słyszeli mizerię „tam-tam”.

(Tadeusz Boy-Żeleński, „Kurier Poranny” 21 XII 1938 nr 352, s. 3)

**W** *Wyzwoleniu* Stanisław Wyspiański prowadzi dialog z tradycją teatralną, z Szekspirem, z Mickiewiczem, ze Słowackim, z komedią dell'arte, z polskim romantyzmem, zaprasza na scenę postaci z innych dramatów, ich autorów, aktorów, pracowników teatralnych, widownię, postaci z mitologii. Te wszystkie zabiegi służą temu, by porozmawiać o sztuce teatralnej, jej materii i roli, przywołując przeszłość i przyglądając się jej z perspektywy teraźniejszości.

Od powstania dramatu i jego premiery (ukończenie druku 10 stycznia 1903 roku, krakowska prapremiera 28 lutego 1903 roku) akcja utworu rozgrywająca się na scenie krakowskiego teatru była w dużej mierze traktowana jako pretekst do rozrachunku z romantyzmem i narodowymi mitami, żaden z zawodowych teatrów nie podjął próby rozliczenia teatru i jego zadań jako głównego wątku *Wyzwolenia*. Stało się to dopiero na eksperymentalnej scenie plastyków Cricot 18 lutego 1938 roku, czyli trzydzieści pięć lat po publikacji i premierze.

Gdy teatr Cricot przystępuje do pracy nad *Wyzwoleniem* Wyspiańskiego, dramat ma już za sobą siedem premier, w tym spektakl w reżyserii Józefa Sosnowskiego (aktora i reżysera cenionego przez Wyspiańskiego) w Teatrze Miejskim w Krakowie, przedstawienie Juliusza Osterwy w Teatrze Polskim w Warszawie z dekoracjami Wincentego Drabika z roku 1918 oraz spektakl Leona Schillera w warszawskim Teatrze Polskim w 1935 roku. Jest to o tyle istotne, że artyści Cricot w swoim spektaklu nie tylko chcieli zmierzyć się z dziełem Wyspiańskiego, ale również odnosili się do tradycji wystawień tego dramatu.

Dlaczego Stanisław Wyspiański był tak bliski artystom Cricot? Powodów jest kilka. Założyciel teatru Józef Jarema nie



tylko był studentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ale pobierał także praktyczne lekcje awangardy w klubie formistów i futurystów. Tam też, m.in. z Janem Cybisem, Zygmuntem Waliszewskim, Zbigniewem Pronaszka, Leonem Chwistkiem i Tytusem Czyżewskim, dekorował salę Gałki Muszkatołowej w kawiarni Esplanada, a także uczestniczył w kawiarnianych dyskusjach, które kształtowały jego sposób myślenia o sztuce. Jaremie jednak nie wystarczyły stolikowe rozmowy, uważał, że najważniejsze jest sprawdzanie nowych poglądów w konkretnym działaniu. Teatr był dla niego podstawowym miejscem poszukiwań estetycznych. Widział konieczność poszukiwań malarskich i teatralnych w eksperymentowaniu z narzędziami scenicznymi, malarskimi i rzeźbiarskimi. Spuścizna teoretyczna Jaremy to przede wszystkim teksty, których problematyka koncentruje się na warsztacie artysty teatru, eksperymentowaniu i traktowaniu sceny jako wspólnej przestrzeni artystów i publiczności. Imponująca jest nieopuszczająca go konieczność sprawdzania materii teatru, wielokrotnego poprawiania napisanych przez siebie sztuk,

by jak najlepiej przetestować możliwości sceny. Nieustannie pojawiają się u Józefa Jaremy kategorie instynktu teatralnego i problemu teatralnego, konieczność rozstrzygnięcia spraw teatralnych za pomocą narzędzi, które daje ta właśnie sztuka, bez posiłkowania się literaturą. Sposób, w jaki współtwórca Cricot widział teatr i jego narzędzia, przypomina sposób myślenia Stanisława Wyspiańskiego. Obaj nie kierowali się gustem widowni, wręcz odwrotnie, badali możliwości sztuki teatralnej w praktyce i chcieli, by publiczność współtworzyła dzieło teatralne, co często odbywało się poprzez zaskoczenie nową formą, odsłonięcie zaplecza teatralnego i wplatanie wątków metateatralnych w spektakl. Nie bez znaczenia była również malarska wrażliwość Jaremy i pozostałych artystów teatru Cricot, będących w znacznej części absolwentami krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Stąd też ogromny nacisk eksperymentalnej sceny na rozwiązania dotyczące przestrzeni, kostiumów i masek jako najważniejszych elementów spektaklu. Warto w tym miejscu zaznaczyć inspiracje zarówno projektami Pabla Picassa (m.in. dla Baletów Rosyjskich Diagilewa), jak i wpływem na koncepcje artystyczne rzeźbiarzy: Marii Jaremy i Henryka Wicińskiego, którzy już jako członkowie Grupy Krakowskiej dołączyli do Cricot. W konkretnych realizacjach scenograficznych i kostiumowych sceny plastyków widoczne jest podejście bliskie Wyspiańskiemu, a świadczące o tym, że żaden element spektaklu nie jest traktowany jako ilustracja czy komentarz do słowa. Wszystko, co dzieje się na scenie, ma uzasadnienie w tworzywie teatralnym i podlega warunkom autonomicznej sceny.

W 1934 roku w „Głosie Plastyków” Józef Jarema pisał:

Istnieją bowiem w sztuce dwa momenty: 1. realizowanie przez artystę własnego wyrazu i formy i 2. zdobywanie dla tej nowej estetyki konsumenta, czyli nowej publiczności. [...] Dać widzowi nieskończoną różnorodność słów, ruchów, świateł, form, kolorów i muzyki z intrygą intelektualną widowiska (akcji), budowaną na nowych powodach artystycznych, oto punkt wyjścia nowej koncepcji scenki Cricot. [...] Teatr oficjalny utracił przez podtrzymywanie za wszelką cenę „wielkiego stylu” i instynkt, a co za tym idzie i poziom. Ten instynkt trzeba odnaleźć w czystej teatralnej zabawie (w najlepszym guście), zrywając radykalnie ze strachem przed „obniżaniem” stylu (Jarema, 1934, nr 7-8).

Warto zaznaczyć jeszcze jedną, istotną więź, jaka łączyła artystów Cricot z twórczością autora *Wesela* – było to podejście do roli widowni i tradycji teatralnej. Temat ten wymaga głębszej analizy, jednak warto zasygnalizować tę nieoczywistą zbieżność poglądów najwybitniejszego twórcy teatru polskiego w XX wieku i, działającego poza oficjalnymi scenami, teatru plastyków. W *Wyzwoleniu* w roli Szekspirowskiego Klaudiusza w „pułapce na myszy” występują widzowie, którzy po skończonym przedstawieniu „sami się wskażą: nikczemni i podli. / Sumienie gryźć ich będzie, rumieniec ich zdradzi” (III, w. 548-549). Niestety, nic takiego się nie zdarzy. Publiczność nie tak widzi swą rolę, nie odczytuje

znaków scenicznych, pozostaje niewzruszona. Jeśli do tego przywołania *Hamleta* dodamy wydarzenia z krakowskiego życia teatralnego i wieniec ofiarowany Wyspiańskiemu po czwartym po premierze *Wesela* spektaklu, to ukaże się nam zarówno gorzka diagnoza publiczności teatralnej, jak i porażka teatru jako sztuki realnie oddziałującej na społeczeństwo.

Artyści Cricot w swoich publikacjach, zamieszczanych w czasopismach „Głos Plastyków”, „Gazeta Artystów” czy „Tygodnik Artystów”, pisali o konieczności współpracy z odbiorcami sztuki na wielu poziomach (dotyczyło to nie tylko teatru, ale także malarstwa, rzeźby, fotografii). Podjęli to, co było istotne dla Wyspiańskiego, a co zostało najmocniej zaakcentowane w *Wyzwoleniu*, czyli zaprosili publiczność do współuczestniczenia w dziele teatralnym. Według mnie, była to próba urzeczywistnienia idei teatru, który jest wspólnym zadaniem zespołu artystów oraz widzów. Józef Jarema wraz z pozostałymi twórcami Cricot bardzo konkretnie walczy o publiczność, jej zaangażowanie, i kształtuje jej gust: zaprasza publiczność na próby teatralne (z możliwością zabrania głosu i wyrażania sugestii dotyczących rozwiązań scenicznych), przesuwając działania sceniczne w przestrzeń kawiarnianą, po spektaklu prowadzi dyskusje z publicznością, co jest swoistą kontynuacją przedstawienia, zachęca widzów, by zjawiska codziennego życia (zwłaszcza te nieartystyczne) starali się wnikliwie obserwować i szukać w nich wrażeń wizualnych, ciekawych zjawisk barwnych, zaskakujących kształtów. Wszystkie te działania pokazują, jak silna w tym eksperymentalnym teatrze była potrzeba pobudzania u widzów zmysłu wzroku, fascynacji estetyką codziennych zjawisk. Jednocześnie ta potrzeba zachęcania odbiorców zarówno do samodzielnej edukacji artystycznej, jak zapraszanie ich na próby, świadczyło o tym, że artystom Cricot zależało nie na prowokacji ani schlebaniu gustom, a na współpracy, wspólnej rozmowie o przedstawieniu, sztuce.

Z tej perspektywy droga Cricot do *Wyzwolenia* wydawała się jedynie kwestią czasu. Dla wielu recenzentów i dla samych artystów sięgnięcie po ten dramat było największym sprawdzianem możliwości teatru plastyków. Sam pomysł wystawienia *Wyzwolenia*, który pojawił się już w 1937 roku, był również niczym wzięty od Wyspiańskiego, bo oto aktor – Władysław Woźnik – wpadł na pomysł tej realizacji, chcąc jednocześnie zmierzyć się z postacią Konrada, niczym Kamiński w studium o *Hamlecie* Wyspiańskiego.

Józef Jarema w artykule *Wola artystycznego teatru*, publikowanym w „Głosie Plastyków”, diagnozował ówczesne problemy teatru i odbioru sztuki, pisząc między innymi:

Publiczność daje się tak łatwo okpić dzięki swemu zaniedbanemu poziomowi już to podchodzeniem pod jej bezzmysłny gust i schlebaniem jej najniższym instynktom, już to zaklinaniem jej głosem proroka, przypominającym huk organów katedralnych. [...] Brak świadomości artystycznej pociąga za sobą brak odpowiedzialności. [...] z okresu protektu, krzyku i eksperymentalnej negacji w stosunku do tego co się działo i dzieje w „świątyniach” teatrów, wszedł już

Krakowski Teatr Artystów, Cricot, w pozytywny okres pracy scenicznej, ukoronowanej ostatnio śmiałym wystawieniem „Wyzwolenia” Stanisława Wyspiańskiego (część I i III) w reżyserii Wł. Woźnika. Wystawienie „Wyzwolenia” to nie tylko próba rewizji artystycznej arcydzieła prekursora naszego nowoczesnego teatru, to już interwencja artystów w nasz wielki repertuar teatralny, tak często nadużywany i fałszowany artystycznie, to już na wielką skalę rewizji polskiej koncepcji teatralnej, skonfrontowanie naszych oficjalnych „eksploatacji teatralnych” z nową wolą współczesnych artystów, wolą posiadania nowego, prawdziwie artystycznego teatru! (Jarema, 1938, nr VIII-XII, s. 88-90)

Dramat Wyspiańskiego był dla Cricot niezbędnym etapem teatralnego rozwoju, zmierzenie się z dziełem, jego diagnozami i możliwościami scenicznymi okazało się cezurą między początkowymi poszukiwaniami, eksperymentowaniem a koniecznością zderzenia się z tradycją teatralną i zabraniem głosu, sformulowaniem własnej propozycji teatru, który walczy o autentyczną sztukę i, co jest naturalną konsekwencją teatru w nurcie awangardowym, o świadomego, aktywnego widza, współtwórcę dzieła.

Na afiszu teatralnym zapowiadającym przedstawienie można przeczytać: „Teatr artystów «Cricot» wystawia arcydzieło naszego wielkiego prekursora współczesnego teatru, najciekawszą sztukę z punktu widzenia konstrukcji scenicznej i najbardziej wyraźną dla teatralnych tendencji Stanisława Wyspiańskiego – celem rewizji artystycznej tego dzieła” (za: Lau, 1967, s. 162). Wśród twórców spektaklu na afiszu zostali wymienieni: reżyser Władysław Woźnik, autor inscenizacji Józef Jarema, odpowiedzialna za kostiumy Janina Wolff-Bogucka, Ludwik Klimek, Adam Marczyński i Jonasz Stern – odpowiedzialni za dekoracje, L. Arten (właśc. Leon Goldfluss), który opracował aranżację ilustracji muzycznej (na podstawie utworów Chopina, Szymanowskiego i Strawińskiego) oraz K. Osiejewski, który był kierownikiem nagrania muzycznego. Na afiszu znajduje się także informacja, że nowoczesna interpretacja teatru Cricot będzie grana bez części II dramatu. W rzeczywistości był grany ten fragment aktu II, w którym Hestia przekazuje Konradowi pochodnię. Spektakl grano najczęściej po północy, dwa razy w tygodniu (we wtorki i w piątki).

Koncepcja sceniczna dyskutowana była w gronie artystów, poetów, publicystów i krytyków. Poza wymienionymi członkami teatru Cricot, do kształtu inscenizacji przyczynili się: Lech Piwowar, Ignacy Fik, Leon Kruczkowski i Tadeusz Cybulski (autor słynnych konferansjerek, zapowiadając wielkość spektakli teatru). Próby odbywały się, podobnie jak w przypadku większości przedstawień Cricot, w godzinach nocnych, najczęściej po północy, gdy kawiarnię opuszczali ostatni klienci. Premiera *Wyzwolenia* odbyła się 18 lutego 1938 roku w Kawiarni Plastyków przy ulicy Łobzowskiej 3 w Krakowie. Z premierowej obsady należy wymienić: Władysława Woźnika (Konrad), Leopoldynę Jabłońską (Muza), Stanisława Żytyńskiego (Karmazyn), Jana Zielińskiego

(Hołysz), Jerzego Merunowicza (Reżyser), Juliusza Handa (Prezes), Mojżesza Korngolda (Prymas), Jerzego Laua (Mówca), Tadeusza Hołuja (Geniusz), Janinę Kottównę (Hestia), Jerzego Lipczyńskiego (Przewodnik), Jerzego Porębskiego i Aleksandra Laua (Chór).

Przedstawienie grane było także w Teatrze im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach w październiku 1938 roku oraz w kawiarni Instytutu Propagandy Sztuki przy ulicy Królewskiej 13 w Warszawie 17 grudnia 1938 roku. Tradycyjnie przed każdym spektaklem występował na scenie Tadeusz Cybulski (malarz, rzeźbiarz, krytyk, scenograf, prawnik), starszy o pokolenie kolega artystów Cricot. Jego występy stały się nieodłącznym elementem wieczorów teatralnych plastyków. Prelekcje Cybulskiego zazwyczaj miały formę satyryczną, konferansjer dystansował się od prezentowanych danego wieczoru występów, życzliwie wytykał potknięcia, czy też zupełnie nie zgadzał się na interpretację danego utworu lub jego formę. Dramat Wyspiańskiego był w historii teatru Cricot czymś wyjątkowym. Bez cienia ironii czy dystansu Cybulski nie tylko doceniał pracę artystów, ale także w pełni zgadzał się z przekazem dramatu w ujęciu plastyków.

Od prapremiery *Wyzwolenia* światek krakowski nic, ale nic się nie zmienił. I gdyby Wyspiański dziś pisał *Wyzwolenie*, przybrałby tak samo postać Konradowego nietykającego narodowego bojowca, by się skryć przed bezpośrednim atakiem. Bo *Wyzwolenie* to najbardziej radykalna rozgrywka poety z oficjalnym teatrem, z trupem romantyzmu pokutującego w polskiej psychice i z zakłamaną opinią. [...] Nasza rewizja artystyczna jest protestem przeciw pustce patosu w podawaniu słowa tego rzekomo narodowego misterium, przeciw *Wyzwoleniu* nadętemu aktorstwem, dudniącego niezrozumianą lub fałszywie pojmowaną treścią aktorskich kwestii, padających – czy wałęsających się na scenie w kostiumach bez plastycznego wyrazu pośród szmacianych imitacji kolumn i pomników wawelskiej katedry. [...] Słowem dramat tkwi w oprawie arystofanejkiej komedii, której aktorami są nieomal wszystkie postacie poza Konradem. [...] Postawienie *Wyzwolenia* na oficjalnych scenach ma tutaj właśnie swój fałszywy punkt wyjścia, w tym wzięciu na serio tej kpiny Konrada – przejrzyście ukrytej w tym jego szumnym apelu. Smutną jest konsekwencja tej fatalnej pomyłki, bo to – co przez mylny gest aktora dzieje się na oficjalnej scenie *Wyzwolenia* – przeczy słowem poety, fałszywy zaś ton aktorskiego słowa – jest zaprzeczeniem tego, co poeta chciał dać przez swoje słowo. Stąd po dziś dzień wychodzi z *Wyzwolenia* 99% znużonych lub wzruszających ramionami. [...] Tu na tej scenie – chodzi zawsze o sensację kolorowej formy, tej, w której Wyspiański, malarz, wizjoner, historiozof snuł wizje swoich dramatów. Każdą sceniczną oprawę, pojętą jako sensację kolorowej formy – choćby najnieudolniejszą – stawiał wyżej od autentycznego pasa słuckiego i najprawdziwszej karabeli na oficjalnej scenie (Cybulski, 1938, s. 5).

Taki był wstęp Tadeusza Cybulskiego do przedstawienia, które podejmowało dialog z tradycją wystawienia *Wyzwolenia*, podkreślając ironię i ostrą satyrę zawartą w dziele. Duże znaczenie w opracowaniu koncepcji spektaklu odegrała forma szopek. Ich konwencja pozwoliła na przedstawienie wszystkich postaci, poza Konradem, jako przerysowanych, takich, których publiczność nie traktuje poważnie, bo są jedynie marionetkami, ośmieszającymi głoszone idee. Władysław Woźnik grający Konrada był jedynym zawodowym aktorem, wchodził na scenę w pelerynie, następnie grał ubrany w białą koszulę i zwykłe, ciemne spodnie). Jego strój tym silniej kontrastował z kostiumem Luny Jabłońskiej, grającej zmanierowaną Mużę, której mocny makijaż, ruda peruka i suknia były kwintesencją pstrokaczyny, sztuczności, nie była wieszczką ani źródłem natchnienia. Karmazyn z Hołyszem występowali w maskach, z doklejonymi wąsami, co miało wyrażać parodystyczne traktowanie ich jako ludzi, głoszących narodowe hasła, które są pustosłowiem, bo przyzwyczaili się żyć w niewoli, powtarzając jedynie słowa, niemające pokrycia w ich postawie i działaniach.

Władysław Woźnik jako Konrad rozpoczynał spektakl, wychodząc z garderoby Kawiarni Plastyków, przechodząc między stolikami, przy których siedziała publiczność. Już samo wypowiedzianie przez aktora słów: „Idę z daleka, nie wiem, z raju czyli z piekła” (I, w. 34) miało w tej konkretnej przestrzeni i po wysłuchaniu chwilę wcześniej prelekcji Tadeusza Cybulskiego dodatkowe znaczenie. To, że Konrad wchodzi na scenę, mijając kawiarniane stoliki, przy których siedzą widzowie, mocno osadzało spektakl Cricot w „tu i teraz”. Będąc jeszcze poza sceną, aktor wypowiada pierwsze słowa. To ustawia Konrada jako bohatera, który łączy oba światy, który chce, by oba światy się spotkały, wzajemnie przenikały i wpływały na siebie. Jak pisze Jerzy Lau: „Nie recytował przecież, lecz myślał głośno z publicznością” (Lau, 1967, s. 168).

Jedną z anegdot dotyczących spektaklu jest związana z osobą suflera. Ponoć w przypiływie natchnienia zapragnął on także stać się częścią widowiska, mówił kolejne kwestie z coraz większym uniesieniem artystycznym, stając się jednocześnie coraz bardziej uciążliwym dla Woźnika, który próbował wzrokiem przyprowadzić suflera do porządku, niestety, bezskutecznie. Ten, pogrążony w swoim świecie, nie reagował. Aktor wyrwał mu więc egzemplarz tekstu z ręki i rzucił nim do budki suflera. Kawiarniana widownia miała zareagować na tę scenę z prawdziwym zachwytem, odebrano bowiem gest Woźnika-Konrada jako jednoznaczne rozliczenie się ze starym teatrem (zob. tamże, s. 168). Z kolei pomysłem inscenizatorskim, który okazał się nie tylko ciekawy pod względem artystycznym, ale także został odebrany jako rozliczenie i krytyka sposobu nawiązywania do tradycji romantycznej, była postać Geniusza, grana przez pisarza i polityka Tadeusza Hołuja. Już samo usytuowanie Geniusza pośród postaci szopkowych, kukielkowych było symboliczne, dodatkowo aktor mówił swoje kwestie z wnętrza pudła (nawiązywał do projektowanego przez Zbigniewa Pronaszkę

pomnika Adama Mickiewicza, który miał stanąć w Wilnie). Tym samym wieszcz stał się formą bez znaczenia, atrapą, z której wydobywa się pusty, metaliczny dźwięk. Pronaszko w swoim projekcie przedstawił Mickiewicza jako monumentalnego, groźnego, niedostępnego. Wykorzystanie przez teatr Cricot tego właśnie pomnika podwójnie oddziaływało na odbiorców, zarówno w wymiarze artystycznym, jak i społecznym, włączającym aktualne wydarzenia (dotyczące sporu o pomnik) w świat *Wyzwolenia*. Kolejną postacią, dla której artyści Cricot znaleźli odniesienie do współczesnych osób i wydarzeń, był Prymas (grany przez Mojżesza Korngolda), którego ucharakteryzowano na kardynała Jana Puzybę. Nie wystarczy wspomnieć, że słynne „na kolana” w *Wyzwoleniu* to słowa kardynała, który, wizytując gimnazjum im. Jana Sobieskiego, gdzie uczył ksiądz Stanisław Puget (stryj malarza i rzeźbiarza Ludwika Pugeta), tymi słowami zwrócił się do księdza kanonika. Smaku całej historii dodawał fakt, że przed tym wydarzeniem na łamach „Czasu” ukazywały się artykuły pod wspólnym tytułem: „Nowe klejnoty Krakowa”, w których autor – właśnie Ludwik Puget – poddawał ostrej krytyce elementy wystroju katedry wawelskiej zamawiane przez kardynała. Ludwik Puget siedział na widowni w dniu premiery *Wyzwolenia* w Kawiarni Plastyków.

Choć w realizacjach Cricot przeważało poszukiwanie rozwiązań scenicznych inspirowanych malarstwem i rzeźbą, to nie sposób pominąć roli muzyki w przedstawieniach tej przedwojennej sceny. Szerzej na ten temat pisze Karolina Czerska w artykule *Jak brzmiał Cricot* (Czerska, 2008), ukazując bardzo ciekawe i nieoczywiste eksperymenty muzyczne, przełamujące konwencje. Gatunki, które pojawiały się w spektaklach to m.in.: jazz, muzyka klasyczna, chór czy tradycyjne polskie, węgierskie, francuskie i angielskie utwory ludowe. W *Wyzwoleniu* artyści wykorzystali muzykę do podkreślenia walki starego teatru z nowym. Autorem opracowania muzycznego był Leon Arten, który prowadził m.in. zajęcia z kompozycji w Krakowskim Instytucie Muzycznym. Współautorem i wykonawcą muzyki na żywo był Ryszard Frank (właśc. Spritzer) – pianista, pedagog i kompozytor, który prowadził wraz z Kazimierzem Meyerholdem (także współpracującym z Cricot) klasę muzyki jazzowej w Szkole Muzycznej im. Władysława Żeleńskiego. W scenach, które nawiązywały do oficjalnego teatru, artyści odtwarzali muzykę z płyt gramofonowych, by wzmocnić efekt sztuczności. Gdy zaś na scenie pojawiał się Konrad, towarzyszyły mu utwory fortepianowe grane na żywo. Tak więc nie tylko maski, kostiumy i aranżacja przestrzeni miały wyraźnie oddzielić teatr oficjalny, skonwencjonalizowany, od nowego, eksperymentującego, ale również muzyka jednoznacznie wyznaczała granice i ocenę obu tych światów.

Wśród recenzentów przeważały pozytywne opinie, podkreślające, jak ważna była rewizja dramatu dokonana przez teatr niezwiązany z zawodowymi scenami. Drobne potknięcia techniczne czy aktorskie odnotowywano jedynie z recenzenckiego obowiązku, zaznaczając przy okazji, że amatorskie siły Cricot ukazały utwór Wyspiańskiego w nowym świetle.

Pojawiały się zarzuty, że niektóre dokonane przez artystów skróty nie pozwoliły wybrzmieć mocniej słowom i przekazowi poety, jednak miały sens w tej konkretnej realizacji, będącej w dużej mierze krytyką tradycji wystawiania *Wyzwolenia*. I to zadanie, według krytyków, Cricot zrealizował bardzo dobrze. Podkreślano satyryczny i arystofanejski wymiar spektaklu, a także nawiązania do komedii dell'arte. Spektakl bezlitośnie rozprawiał się z ówczesnym społeczeństwem oraz oficjalnym teatrem.

Tadeusz Sinko w „Czasie” pisał:

Przypomnienie, że wściekła satyra na politykę współczesną (1902) jest właściwie „Komedią Arystofanejską” i wejście karykaturalnych masek Karmazyna, Hołysza i kilku innych, i usadowienie się ich z boków na proscenium, budziło w niejednym widzu niepokój, czy aby nie czeka nas zapustna parodia. Odczytanie przez reżysera epilogu z r. 1903: „Tu dramatowi temu koniec” stanowiło artystyczny wydzwięk tej rewizji, która z powodu znacznego skrócenia tekstu nie zdołała wyrazić patriotycznej myśli „Wyzwolenia”, ale przez nową koncepcję Muzy, figur Polski współczesnej i Geniusza uwolniła arcydzieło Wyspiańskiego od tradycyjnego już szablonu patetycznego i pod tym względem rzeczywiście ruszyła jego realizację „z martwego punktu”. Rewizja dokonana przez Cricot nie była tylko eksperymentem [...], ale osiągnięciem artystycznym, wysłuchanym przez „artystyczno-literacką” publiczność w głębokim skupieniu (Sinko, 1938, s. 6).

Z kolei Zygmunt Leśnodorski w „Naszym Wyrazie” podkreślał przede wszystkim rozliczeniową formułę dramatu Wyspiańskiego, jego rozprawę z romantyzmem, przeszłością, szablonami, konwencjami, ale też i poety z samym sobą. O samym spektaklu Cricot Leśnodorski pisze następująco: „Koncepcja krakowskich Plastyków może być jednak punktem wyjścia i natchnienia dla dalszych rewizji inscenizacyjnych tego dramatu. [...] dialogi Konrada z Muzą zostały w Cricocie rozwiązane w sposób doskonały, tak że na przyszłość nie wyobrażam sobie innego (poważnego) potraktowania tych scen” (Leśnodorski, 1938, s. 7).

O spektaklu pisała także Helena Wielowieyska, która zaznaczała, że spektakl Cricot okazał się wręcz niezbędnym do właściwego odczytania przez twórców teatralnych intencji Wyspiańskiego i jego gry ze starym teatrem. Pisała m.in. o „wrażonej i naprawdę twórczej” reżyserii Władysława Woźnika, dzięki której udało się wysunąć na plan pierwszy satyrę nie tylko na społeczeństwo, ale w równym stopniu na współczesny teatr. Recenzentka pisała także o muzyce w spektaklu: „Zastosowanie mechanicznej muzyki z płyt gramofonowych w momentach konwencjonalnego teatru i skonstruowanie jej z nowoczesną, «żywą muzyką» podczas monologu Konrada uwypukliło intencje inscenizatora” (Wielowieyska, 1938, s. 7).

Kazimierz Wyka uznał w recenzji spektakl Cricot za pierwsze tego typu przedsięwzięcie w Polsce. Podkreślając

amatorskie możliwości techniczno-przestrzenne, z którymi zmagali się artyści, zaznaczył jednocześnie, że warunki te nie przeszkodziły plastykom okazać pomysłowość i inwencję. Wyka podkreśla, że mogły dzięki temu zostać uwydatnione te cechy dramatu Wyspiańskiego, które na oficjalnych scenach są już zupełnie pomijane, niezauważane, albo wręcz stały się ofiarą rutyny i ogrania. Podobnie jak pozostali recenzenci, Wyka w „Gazecie Polskiej” pisał o satyrycznej tkance spektaklu, ale też zaznaczał, że reżyserzy nie będą już mogli w swoich inscenizacjach pomijać realizacji teatru artystów Cricot.

Ktokolwiek z późniejszych inscenizatorów będzie chciał wyjść poza biurokratyzm sceniczności, temu nie będzie wolno pominąć „realizacji artystycznej” Jaremy, Woźnika i Tadeusza Cybulskiego, który przed przedstawieniem przekonywująco uzasadniał tę rewizję. [...] Dekoracje zbijano bez żenady. Maski wychodziły z pomiędzy stolików kawiarnianych. Prymas zrzuciwszy infułę i szkarłatny popijał czarną kawę. Konrad przy pierwszym wejściu przemierzał całą salę. To był najpodnioślejszy chyba moment. Kto widział ile wysokiej wartości wzruszeń artystycznych potrafi wykrzesać z teatru Wyspiańskiego sam zapal, nikłymi środkami pomocnymi wsparty, ten za zawsze będzie przeczuwał, czego ma prawo wymagać od teatru zawodowego. I wiedzieć będzie, ile martwej rutyny w tym teatrze pokryła swym płaszczem, na próżno wielkim imieniem wzywana tradycja (Wyka, 1938).

Z kolei w „Sygnałach” Michał Chmielowiec w recenzji *Rewizja „Wyzwolenia”* pisał, że pomimo swojego sceptycyzmu wobec eksperymentalnych scen, które bywają dla niego najczęściej kapliczkami krzykliwego snobizmu, i pomimo dużej rezerwy, z jaką podchodził do premiery Cricot, uznał ją za istotną rewizję i ważne zdarzenie w historii teatru Wyspiańskiego. Krytyk zwracał uwagę, że brak pietyzmu, taniej aktualizacji i podejrzanego odbrazowania były mocną stroną przedstawienia, które przecież tak mocno zaznaczało aktualność odniesień swojej interpretacji. Pisał:

Szereg świetnych pomysłów reżyserskich, dekoracyjnych, clownowska charakteryzacja gry na aktorskość, służą doskonale tej koncepcji. Wystawienie „Wyzwolenia” przez Cricot jest równocześnie jego wyjaśnieniem. Doniosłe znaczenie nowej inscenizacji „Wyzwolenia” tkwi w tem, że staje się ona obowiązująca. Można ją krytykować, ale jeżeli nie zostanie przewyżczona, musi się stać wzorem (Chmielowiec, 1938, s. 7).

Ostatnie zdanie zmusza do refleksji nad tym, jak powinna wyglądać próba rewizji *Wyzwolenia*, podjęta już w przyszłości przez inny teatr. Kolejne odczytania dramatu przez artystów mają za zadanie uruchomić nowe rozwiązania sceniczne, podjąc te same wątki, ale już traktując inscenizację Cricotu jako część tradycji, którą trzeba przewyżczyć. Tylko w ten sposób dzieło Wyspiańskiego pozostanie żywe i będzie

inspirować do opowiadania przez nie o współczesnym świecie i sztuce.

O warszawskim przedstawieniu *Wyzwolenia* pisze z kolei Tadeusz Boy-Żeleński w recenzji „*Wyzwolenie*” *wyzwolone?* W tekście można przeczytać nie tylko o samym spektaklu, ale też o źródłach dramatu Wyspiańskiego oraz jego krakowskiemu zakorzenieniu. Boy pisze:

„Wyzwolenie” ma kilka źródeł, a wszystkie tryskają w okolicach krakowskiego teatru. Jedno, to sukces „Wesela”; sukces, który tym ironicznie wykrzywił usta poety. [...] Drugie źródło, to zbliżenie się z teatrem, jego kulisami. Korzystając z autorytetu twórcy „Wesela”, dyrektor Kotarbiński powierzył mu inscenizację mickiewiczowskich „Dziadów” [...]. I oto, bardziej niż przy własnych dotychczasowych premierach, Wyspiański wchodzi z tej okazji w wewnętrzną pracę teatru, w jego technikę. [...] Jak pojmuje ten teatr nowy, pokazał już w „Weselu” i chce go tworzyć dalej. Ale obją się o rutynę teatru starego, gdzie wszystko zastaje gotowe, ujęte w nawyk jakiegoś szablonu. Gdzie on chce czynu tam teatr zadawała się gestem; gdzie on nadśluchuje dźwięku „Zygmunta”, tam rozlega się teatralne „tam-tam”.

I właśnie to zderzenie gotowych form z jaskrawością satyry uważa autor za jedno z najistotniejszych dokonań tej realizacji Cricot. Recenzent pisze wręcz o wojnie, jaką wypowiedział teatr plastyków dotychczasowym realizacjom dramatu Wyspiańskiego. Gotowe dekoracje, sposób gry, ruch sceniczny – to sprawa, że *Wyzwolenie* traci swoją ostrość, możliwość oceny kondycji współczesnego teatru i społeczeństwa. Zderzenie tradycji wystawiania dramatu z nowymi rozwiązaniami scenicznymi, głównie dotyczącymi scenografii i kostiumów, oraz odważne opracowania tekstu (w tym dokonanie dużych skrótów) pozwoliło wywołać dyskusję, uczynić *Wyzwolenie* na nowo żywym, zmuszającym do refleksji nad tym, co aktualnie dzieje się w teatrze i w życiu społecznym.

Boy-Żeleński wyraża równocześnie swoje wątpliwości dotyczące przedstawienia Geniusza oraz Karmazyna Hołysza i Prezesa przez Cricot. W przypadku Geniusza (ukazanego jako „kukła z drzewa i płótna”) autor odwołuje się do relacji Kotarbińskiego, według której Wyspiański wyobrażał sobie tę postać jako „figurę z pomnika Rygięra z pierwotnego projektu (z laurowym wieńcem na czole)”. Cricot z kolei zbliżył się w swojej interpretacji Geniusza do figury chochoła, co, jak pisze Boy, było pewnym pomyleniem znaczeń. Karmazyn i Hołysz mieli zaś, według niego, zbyt przerysowane, karykaturalne nosy, a Prezes wyglądał jak „bubek z klubu myśliwskiego”, co także miało przeczyć zamysłowi autora dramatu. Pomijając nierówną grę aktorów i wymienione wyżej kwestie scenograficzno-kostiumowe, Boy-Żeleński podkreślał, że Cricot wychodzi z tej próby zmierzenia się z *Wyzwoleniem* potrójnie zwycięsko, podejmując dialog z tradycją na kilka sposobów: zarówno z samym tekstem, jak i z tradycją jego wystawień, ale także wywołując dyskusję nad interpretacją i samym dramatem.

Otwarta przestrzeń, aktualne odczytanie sensów dramatu, odważne skrót, współczesne maski i konwencja satyry, nowy język dialogu z publicznością, wykorzystanie nowoczesnych narzędzi i form – Cricot podjął ryzyko, prezentując *Wyzwolenie* opowiedziane własnym głosem. Eksperymenty formalne i radykalne cięcia tekstu spowodowały, że inscenizacja została zrealizowana według wielokrotnie wspomnianej przez Wyspiańskiego koncepcji współodpowiedzialności artystów i widzów za sztukę.

Premiera w teatrze plastyków odbyła się osiemdziesiąt lat temu. *Wyzwolenie* było dla Cricot wyzwaniem, nie tylko ze względów organizacyjno-technicznych, ale w równym stopniu ze względu na wymagania, jakie po wystawieniu spektaklu stanęły przed jego twórcami i zostały postawione przed krakowską publicznością. Stanowi tym samym cezurę w tradycji inscenizacyjnej tego dramatu. Artyści Cricot podjęli, podobnie jak Konrad, walkę z szablonami i bezrefleksyjnie kultywowaną tradycją. Spektakl był mocnym, wciąż aktualnym pytaniem o to, czy teatr jest żywą sztuką, mającą wpływ na życie. W przeciwnym bowiem razie przecież będzie jedynie miejscem, w którym są „nieme harfy, głusi słuchacze”... ■

Tekst jest częścią opracowania dotyczącego teatru Cricot, przygotowanego w ramach stypendium MKiDN.

#### Bibliografia:

- Boy-Żeleński, Tadeusz, „*Wyzwolenie*” *wyzwolone?*, „Kurier Poranny” 21 XII 1938 nr 352.
- Chmielowiec, Michał, *Rewizja „Wyzwolenia”*, „Sygnały” 1938 nr 42.
- Cybulski, Tadeusz, *O rewizji „Wyzwolenia”*, „Nasz Wyrzaz” 1938 nr 3.
- Czerska, Karolina, *Jak brzmiał Cricot*, „Teatr” 2018 nr 9.
- Jarema, Józef, *Cricot. O teatrze plastycznym*, „Głos Plastyków” 1934 nr 7-8.
- Tenże, *Wola artystycznego teatru*, „Głos Plastyków” 1938 nr 8-12.
- Lau, Jerzy, *Teatr Artystów Cricot*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967.
- Leśnodorski, Zygmunt, *Nowe wyzwolenie „Wyzwolenia” i kompromitacja twórcy*, „Nasz Wyrzaz” 1938 nr 4.
- Sinko, Tadeusz, *Rewizja „Wyzwolenia” w Cricocie*, „Czas”, 02 III 1938.
- Wielowiejska, Helena, *Wyzwolenie „Wyzwolenia”*, „Nasz Wyrzaz” 1938 nr 3.
- Wyka, Kazimierz, „*Wyzwolenie*” *w kawiarni*, „Gazeta Polska” 22 III 1938.

JUSTYNA MICHALIK-TOMALA

# NIE MOŻNA BEZKARNIE WAŻYĆ SIĘ POWTARZAĆ CZEGOŚ, CO BYŁO JUŻ RAZ W ŻYCIU. CZAS ZAMAĆONY SIĘ MŚCI<sup>1</sup>.

## Rzecz o spektaklu „Wielopole, Wielopole” Tadeusza Kantora

Justyna Michalik-Tomala (michalik.justyna@gmail.com) – doktor nauk humanistycznych, autorka książki *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora* (2015), badaczka awangardy teatralnej XX wieku. Numer ORCID: 0000-0003-4865-0566

**Abstract:** Justyna Michalik-Tomala: “You cannot dare repeat something that has already been and get away with it. Time will have its revenge.”  
**On Tadeusz Kantor's *Wielopole, Wielopole***

This article is an analysis of *Wielopole, Wielopole* by Tadeusz Kantor. It opposes the most well-known interpretations of the play, stating that it is chiefly an artistic diagnosis of the Polish society's state of mind, unable to liberate itself from the constantly multiplied and reproduced national-Messianic myth that governs it. To this end, the author uses some ideas from Roland Barthes' *Mythologies*, and the concept of the holy and the sphere of the sacred by Mircea Eliade. The main research material is a recording of *Wielopole...* produced right after its world premiere in Florence in 1980.

Key words: Kantor; Barthes; Eliade; the Holocaust; Polish national myth.

DOI: 10.34762/72mm-bp23

**W**ydawać by się mogło, że o twórczości Tadeusza Kantora napisano już wszystko, a najlepiej zrobił to sam artysta. Na bibliografię krakowskiego twórcy składa się bowiem obfity zbiór różnorodnych pozycji – autokomentarzy artysty, wspomnień ludzi z nim związanych a przede wszystkim opracowań krytycznych autorstwa badaczy niemal z całego świata. Niewątpliwie jednak spektakle należące do Teatru Śmierci w dalszym ciągu mogą być przedmiotem analiz prowadzących do zaskakujących spostrzeżeń i wniosków. W spektakularny sposób niedawno udowodnił to np. Grzegorz Niziołek, wpisując twórczość Kantora w projekt *Polskiego teatru Zagłady* (2013). Podążając poniekąd za sugestiami samego artysty, większość badaczy pisała o przełomie, jaki nastąpił w jego twórczości wraz z premierą *Umarłej klasy* w 1975 roku. Dzieło to było, w powszechnej opinii, pierwszym spektaklem Teatru Śmierci, stanowić miało nowe otwarcie, nowy etap w twórczości Kantora. Niziołek postulował przesunięcie tej granicy, rozpatrując *Umarłą klasę* nie jako początek nowego, lecz pewne domknięcie etapu wcześniejszego. Pisał,

że doprowadziła ona dotychczasowe strategie artystyczne Kantora, polegające, mówiąc w koniecznym tu uproszczeniu, na czynionych nie wprost rekonstrukcjach scen Zagłady, do „skrajnej, ostatecznej postaci”, a tym samym je wyczerpała (Niziołek, 2013, s. 409). Obrazy Zagłady wpisane w ten spektakl zostały bowiem poprawnie odczytane przez widzów, nazwane i zlokalizowane – wpisane w porządek historyczny i symboliczny.

Niziołek twierdzi przy tym, że to właśnie pomiędzy *Umarłą klasą* a *Wielopolem...* dokonała się głęboka, „najbardziej radykalna przemiana w teatrze Kantora”, szczególnie w kontekście „języka artystycznego, strategii teatralnych, usytuowania w przestrzeni społecznej”, a także jeśli chodzi o rolę czy też pozycję zajmowaną przez samego artystę w tych spektaklach (s. 408-409). Píše, że, poczynawszy od *Wielopola...*, przedstawienia Kantora „nie operują już tak bezkompromisowo mechanizmem posttraumatycznego lęku, który daremnie krąży wokół czasowej luki, miejsca utraty doświadczenia, pustki po zdarzeniu” (tamże, s. 410). Powtórzenie, tak wyraźnie wpisane w strukturę *Umarłej klasy*, ma być właśnie swoistą egzemplifikacją tego lęku, który „nie znajduje miejsca w porządku reprezentacji, lecz staje się afektywną podstawą aktów percepcji” (tamże). W momencie, kiedy „obiekt lęku zyskuje swój symboliczny wyraz” (tamże) – co, jak przekonująco udowadnia, stało się właśnie w procesie percepcji *Umarłej klasy* – powtórzenie zasadniczo zmienia swój charakter i cel. Odtąd bowiem – czyli od *Wielopola...* – wykorzystywane jest do odbudowywania „symbolicznych więzi, przeciwdziałania rozpadowi, afirmuje przymierze między pamięcią a świadomością” (tamże, s. 411). Innymi słowy, staje się „zdolnością do rekombinacji już nie śladów pamięciowych, z definicji nieświadomych, lecz reprezentujących je w świadomości symboli pamięciowych” (tamże, s. 411). W przypadku Kantora sprowadza się to – jak pisze badacz – do „żałobnego porządkowania polskiej przestrzeni symbolicznej” (tamże, s. 419). Owa modyfikacja koncepcji powtórzenia – które do *Umarłej klasy* służyło również „utożsamieniu się [przez Kantora] ze źródłem przemocy” (tamże, s. 411) – wiąże się ze wspomnianą już zmianą jego artystycznej postawy. Jak twierdzi Niziołek, w *Wielopole...* Kantor nie jest już tym, który powołuje do życia umarłych i jednocześnie skazuje ich na nieludzką śmierć, lecz staje się „kimś, kto sprzyja hałaśliwej żywotności umarłych, nie prześladuje, nie dręczy. Nie tylko wywołuje ich do powtórnego życia, ale także chroni” (tamże) – czego scenicznym wyrazem miało być m.in. to, że w niektórych sekwencjach Kantor pomaga Księdzu.

Niziołek tłumaczy dostrzeżoną przez siebie zmianę języka teatralnego, używając zaledwie przykładu różnych wersji rzeźby-obiektu *Chłopiec w ławce* z „*Umarłej klasy*”. Stwierdza przy tym, że: „Niepokój i niesamowitość związane z wcześniejszą wersją tego obiektu [z czasu *Umarłej klasy*], rozplątują się w melancholijnym wzruszeniu, jakie towarzyszy odnajdywaniu i rozpoznawaniu rzeczy bliskich i swojskich...” (tamże, s. 420).

Teza o tak radykalnej zmianie, jaka rzekomo nastąpiła pomiędzy tymi dwoma spektaklami, wydaje się co najmniej dyskusyjna. Zanim jednak rozwinę tę myśl, pozwolę sobie na małą dygresję. Analizując spektakle, zwłaszcza te należące już do historii teatru, zbyt często jedno konkretne przedstawienie, lub nasze wyobrażenie o nim, traktujemy jako uogólnioną synekdochę wszystkich, dość łatwo zapominając, że każde z nich było przecież odrębnym aktem performatywnym (por.: Kosiński, 2016). W przypadku teatru Kantora sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, przede wszystkim ze względu na upływ czasu. Należałoby zatem w miarę możliwości dość precyzyjnie dookreślać, na jakiej podstawie opieramy się, mówiąc np. o *Wielopolu...* Zwłaszcza że spektakl, którego premiera odbyła się we Florencji w czerwcu 1980 roku, grany był po wielokroć, na przestrzeni 9 lat, w czterdziestu trzech – głównie zagranicznych – miastach. Naturalne jest więc, że musiał z czasem ulegać pewnym modyfikacjom<sup>2</sup>.

W moim przekonaniu to właśnie pierwsze, popremierowe pokazy miały fundamentalne znaczenie dla artysty i to one przede wszystkim powinny być przedmiotem, lub też punktem wyjścia, rozważań o *Wielopolu...* Zwłaszcza że dysponujemy zapisem wykonanym przez Jacquie i Denisa Babletów we Florencji, zaledwie trzy dni po światowej premierze, który, jak się okazuje, w istotnych scenach, będących niejednokrotnie podstawą analiz (zob. np. Niziołek, 2013; Kufel, 2014), różni się od najbardziej znanych w Polsce rejestracji wykonanych przez Andrzeja Sapiję i Stanisława Zajączkowskiego w 1983 roku, a więc aż trzy lata później<sup>3</sup>. Narzucającą się, podstawową wręcz różnicą pomiędzy tymi realizacjami jest oświetlenie sceny – nagranie z Florencji jest znacznie ciemniejsze i dużo mroczniejsze. Początek materiału florenckiego zawiera fragment rozmowy Kantora, najprawdopodobniej z Babletem, w której artysta kategorycznie sprzeciwia się jakiemukolwiek dodatkowemu doświetlaniu przestrzeni podczas rejestracji. Co ciekawe, Andrzej Sapija w rozmowie z Klaudiuszem Świącickim zdradza, że przed prezentacją spektaklu w kościele w Wielopolu Skrzyńskim, którą rejestrował, kwestia oświetlenia również była tematem burzliwych dyskusji. Kantorowi zależało bowiem na tym, by podczas przedstawienia wykorzystywać jedynie światło kościelnych świec, a na propozycje doświetlenia przestrzeni reagował bardzo gwałtownie. Ostatecznie jednak Sapija zdecydował się na powolne jej doświetlenie już po rozpoczęciu spektaklu, w tajemnicy przed artystą (Świącicki, 2016).

Sceniczne działania widoczne w nagraniu florenckim są znacznie bardziej brutalne i gwałtowne niż ich „polskie” odpowiedniki. Szczególnie widać to w zachowaniu i gestach Wojska – jest ono o wiele bardziej zdeterminowane i agresywne w swoich poczynaniach. Być może to, że spektakl z czasem stracił nieco z pierwotnego impetu, stając się po prostu łagodniejszy w odbiorze, wynika z wyczerpywania się temperatury emocji i zaangażowania aktorów, nie zaś z zamierzeń twórcy. Niemniej, spośród wszystkich istniejących nagrań spektaklu

w pamięci kulturowej zdecydowanie silniej utrwaliło się właśnie to „łagodniejsze”, kolorowe nagranie Stanisława Zajączkowskiego z 1983 roku i to ono zdecydowanie częściej staje się podstawą badań i analiz.

Inną istotną różnicą pomiędzy rejestracjami z Polski i Włoch są także niektóre działania Księdza – grający go Stanisław Rychlicki ze względu na kontuzję w czasie polskich pokazów spektaklu chodził o lasce<sup>4</sup>, nie mógł zatem nosić krzyża, tym bardziej Adasia, i zapewne dlatego w niektórych scenach Kantor po prostu pomaga mu wstać lub pewne czynności wykonuje za niego.

Zatem premierowa wersja *Wielopola...* jest, paradoksalnie, bardzo bliska estetyce *Umarłej klasy*, co prowokuje do przyjęcia hipotezy, że ma ono (a przynajmniej jego pierwsze wersje) również inne cechy łączące je z tym największym – jak zwykło się sądzić – dziełem Kantora. Aby udowodnić zasadność takiej perspektywy i sformułować wynikające z niej wnioski, należy w pierwszej kolejności przyjrzeć się temu, co *de facto* dzieje się w Kantorowskim „biednym pokoiku wyobraźni”. Najpierw jednak przywołam najbardziej znane i najistotniejsze głosy krytyków i badaczy *Wielopola...*, co pozwoli mi na – z konieczności niekompletne – zarysowanie głównych tendencji w postrzeganiu tego dzieła, z którymi w dalszej kolejności będę polemizować, lub które postaram się rozwinąć, formułując własne tezy. Podkreślić w tym miejscu trzeba, że interesuje mnie przede wszystkim polska recepcja tego spektaklu.

\*\*\*

Lektura recenzji pokazuje, że o *Wielopolu...* zwykle mówiono jako o podejmowanej przez Kantora próbie niemożliwego uobecniania i materializowania jego wspomnień z dzieciństwa. Jednocześnie wyraźnie podkreślano uniwersalność owych „klisz pamięci”, wynikającą przede wszystkim z bezpośrednich odwołań do tematyki biblijnej, przez co prezentowana w spektaklu historia rodzinna nabierała wręcz charakteru misterium, czy też „przypowieści o doli człowieka” (Sienkiewicz, 1980). Zaznaczany był również apologetyczny i wspólnotowy wymiar przedstawienia – eksponujący przede wszystkim polskość i związane z nią narodowe wartości i tradycje.

W Polsce *Wielopole...* prezentowane było podczas dwóch *tournees* – w roku 1980 (16 przedstawień) oraz 1983 (14 przedstawień). Pisząc o pierwszych polskich pokazach, Teresa Krzemień stawiała następującą tezę:

Sukces *Wielopola...* to harmonijna synteza tego co uniwersalne z tym co polskie i to polskie aż po granice jaskrawości, aż nadto... [...] Sukces *Wielopola...* to wizja kraju rodzinnego, jakim widzi się go z pozycji dorosłości, ale też wizja losu europejskiego, który – nieodmiennie – jest przede wszystkim losem polskim... (Krzemień, 1980).

Trzy lata później, podczas drugiego *tournee* Cricot 2, ponownie przywoływała to pierwsze, dopowiadając, że wówczas



Kantor [...] trafił w kraju na atmosferę gorącą, jeśli nie euforyczną. Wszelkie „patriotyczne słowo” – a *Wielopole*, *Wielopole* jest nim bez wątpienia – przyjmowano wówczas z entuzjazmem, pławiono się w polskości, niepowtarzalności naszego narodowego bytu. Uniwersalistyczny dotąd, daleki od pokrzepiania serc artysta z *Umarłej klasy* objawił się nagle jako rzecznik emocji i to emocji z Polski rodem właśnie. Krytycy ze zdumienia nie znajdowali słów, podpowiadała im je w końcu publiczność: wzruszona, podbita bez reszty, wstrząśnięta. Mówiono wtedy: nowy Kantor, niby ten sam, ale raptem odwołujący się do tradycji serca, wiary i sztandaru (Krzemień, 1983).

Tego rodzaju głosów było więcej.

Ci, którzy widzieli to widowisko, nie zapomną nigdy tej, wśród umarłych, maszerującej armii. Nie zapomną tego niezwykłego świata i będą wiedzieli, że gdy tak maszerują i maszerują, gdy „za naszą Polskę idą w bój”, to dzieje się coś niezwykłego w porządku naszej jednostkowej pamięci i coś niezwykłego w kategoriach pamięci narodowej, przywołanej na ten raz na widowni.

Bo oni szli, idą i iść będą zawsze – „a śmierć im pod stopy się miota” (Obserwator, 1983).

Jerzy Adamski przekonywał zaś, że „ten rodzinny obrzęd wspomnień skromnych ludzi, choć czyni to jakby mimowolnie, z tym większą siłą pokazuje los polskich pokoleń: wspólny, dziedziczony przez nas wszystkich i w teraźniejszość naszą przedłużony, polski los historyczny” (Adamski, 1983).

Takie odczytanie wydaje się poniekąd zrozumiałe. Przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku to w polskiej kulturze czas ruchów wspólnotowych, próba budowania nowych projektów politycznych – w których, co istotne, obecność Kościoła katolickiego jest bardzo mocno zaznaczona, wręcz niezbędna – i przywracania całej tradycji niepodległościowej. Pierwsze pokazy *Wielopola...* w kraju miały miejsce od połowy listopada do początku grudnia 1980 roku – w czasie „karnawału Solidarności”. Dość powiedzieć, że na wyraźne życzenie Kantora spektakle od 3 do 6 grudnia pokazywano w Hali Widowiskowej Stoczni Gdańskiej im. Lenina. 6 grudnia odbyło się uroczyste, długo wyczekiwane przez społeczeństwo wbudowanie kamienia węgielnego Pomnika Poległych Stoczniovców 1970, którego również uroczyste odsłonięcie miało miejsce dziesięć dni później<sup>5</sup>.

Również współczesne interpretacje *Wielopola...* w głównej mierze oscylują wokół zagadnień metafizycznych i eschatologicznych. W takim ujęciu sztuka krakowskiego twórcy jest najczęściej osobistym, intymnym namysłem nad sprawami życia, śmierci czy „nowocześnie” pojmowanego zbawienia – wskazać tu można choćby prace Marty Kufel (2014) czy Katarzyny Flader-Rzeszowskiej (2015) oraz interesujący szkic Tadeusza Kornasia (2017).

W nieco innym kierunku podąża Katarzyna Fazan, analizując celowość włączanych przez Kantora do spektaklu wątków

biblijnych. Traktując *Wielopole...* jako „świeckie misterium okrucieństwa” (Fazan, 2009, s. 279), badaczka twierdzi, że Kantor operuje rozłożoną na czynniki pierwsze „mysteryjną motywiką”, którą łączy w sposób niezwykle wyrafinowany z życiem rodziny. Pisze:

[...] mimo iż w swej wyrazistej formie sceny takie jak Golgota, Ukrzyżowanie, Ostatnia Wieczerza odsyłają do oczywistych skojarzeń, ich byt w Teatrze Śmierci [...] jest głównie fizyczny a nie metafizyczny. [...] [Taka] zewnętrzność form sakralnych [...] do niczego nie odsyła, ukrywa „nic”, pustkę. Jest to wnętrze [...] wystawione na zewnętrzny punkt widzenia zmieniający status scenicznego obrazu. [...] Dopiero punkt widzenia widza czyni z inscenizacji rzeczywistość wyższego stopnia, prowokując do medytacji i wzruszenia, wprowadzając horyzont *katharsis* (tamże, s. 295).

Autorka czyta więc biblijne zapożyczenia jako rodzaj ich profanacji w duchu Agambenowskim, która w istocie polega na reutilizacji świętości. Te puste formy swoim intelektem, czy może raczej uczuciem, ma wypełnić i dopełnić widz tego teatru.

Pojawiający się w różnych kontekstach problem autobiograficzności *Wielopola...* podejmuje m.in. Klaudiusz Świącicki (2016), który, łącząc perspektywę historyczną, teatrologiczną oraz antropologiczno-kulturową, ma na celu przybliżenie sposobu, w jaki „mała ojczyzna” artysty i jej mieszkańcy znajdują odzwierciedlenie w jego twórczości. W swoich rozważaniach Świącicki zauważa, że przywoływana na Kantorowskiej scenie „historia przemienia się w kulturowy, ponadczasowy, powracający w kolejnych spektaklach mit w rozumieniu Mircei Eliadego” (Świącicki, 2016, s. 44). W innym miejscu doprecyzowuje, że jest to w zasadzie „galicyjski mit”, „wyjęty z chronologii linearnej i umieszczony w kolistym czasie powrotu” (tamże, s. 193). Te trafne spostrzeżenia autor poostawia, niestety, bez komentarza, traktując jako coś oczywistego. Nasuwa się jednak w tym kontekście pytanie, w jaki sposób, jakimi mechanizmami budowany jest ów mit w spektaklach Kantora i jaka właściwie jest jego celowość? Innymi słowy – po co Kantorowi ów „galicyjski mit”?

W dużo bardziej przekonujący i inspirujący sposób podobne zagadnienia porusza Piotr Dobrowolski (2008). Przywołując myśl Deleuze’a dotyczącą „różnicy i powtórzenia”, pisze, że celem Kantora nie była „realistyczna dokładność przedstawianych obrazów i sytuacji”, lecz „przechowywane w jego pamięci, zatarte wspomnienie czasów minionych, stanowiło inspirację dla scenicznego powtórzenia”, które było raczej opisem „samego siebie” niż re-konstrukcją przeszłości (Dobrowolski, 2008, s. 108). „Powtórzenie dokonywane w materii spektaklu prowadziło do powstania wersji odmiennej od pierwowzoru przeszłości” (tamże, s. 114). Dobrowolski stwierdza również, że działanie Kantora bliskie było gestowi powtórzenia świata – co przywodzi na myśl przywołane rozważania Eliadego. Wspomina również, że „szczególnie interesujące w przypadku dzieł Kantora wydaje się ciągle

napięcie pomiędzy Realnym a Symbolicznym, w znaczeniu prezentowanym przez Lacana. Pragnienie, aby uwolnić przedmiot od utartych znaczeń, a tym samym znieść dominację Symbolicznego nad Realnym” (tamże, s. 108). Do tych kwestii powrócę.

Wspólna dla przywołanych wyżej tekstów jest perspektywa autobiograficzności *Wielopola...* Obaj autorzy, mimo że dla nieco odmiennych celów, uznają ją za niemal podstawowy punkt wyjścia interpretacji. Interesujące badawczo w tym kontekście będzie pewnego rodzaju „zawieszenie” spojrzenia autobiograficznego, odsunięcie go na plan dalszy i tym samym potraktowanie spektaklu Kantora w kategoriach uniwersalnych, a nie autorsko-osobistych. Zwłaszcza że – przynajmniej w pierwszym okresie „eksploatacji” *Wielopola...* – to nie autobiograficzność wydaje się najważniejsza. Istnieją bowiem wypowiedzi artysty, w których jednoznacznie deklaruował, że „wbrew pozorom nie jest to przedstawienie biograficzne” (Gieraczyński, 1980, s. 5). Co więcej, na etapie prób podkreślał:

To, co dzieje się na scenie, zupełnie nie dotyczy mojej rodziny, nie ma nic wspólnego z moimi przeżyciami. [...] Poszukiwałem nowej struktury dla spektaklu i wydaje mi się, że ją znalazłem dzięki temu zjawisku, które nazywa się wspomnieniem. [...] Nie wybrałem tematu wspomnienia, żeby wzruszać się do łez nad moim dzieciństwem, ale ponieważ dostrzegłem w nim możliwości formalne (za: Pasęga, 2007, s. 73).

Zatem to nie tyle nostalgiczne pragnienie powrotu do umarłej przeszłości, ile raczej forma była tym, co w głównej mierze determinowało taki, a nie inny kształt przedstawienia. Znamienna jest także jedna z początkowych scen – ślub Ojca Mariana i Matki Helki. Teresa Wełmińska grająca tę postać w czasie prób była w ciąży, o czym Kantor wiedział i mimo tego nie zdecydował się na zmianę obsady. Co więcej, wiadomość o tym fakcie – jak wynika ze wspomnień aktorki – przyjął z dużym entuzjazmem: „To nic, to bardzo dobrze, to jest bardzo dobry obrót sprawy. To teraz ja jestem w środku, bo ty grasz moją matkę” (Wełmińska, 2005, s. 270) – miał powiedzieć. Z oczywistych względów przygotowywał zastępstwo za Wełmińską, jednak to ona zagrała na premierze, będąc w ósmym miesiącu ciąży.

\*\*\*

Przejdźmy do analizy nagrania z Florencji i zadajmy pytanie: co właściwie widać na scenie *Wielopola...*? Zaczniemy od scenografii, która w czasie trwania spektaklu nie ulega większym zmianom. Miejsce gry wyznacza niska, prostokątna platforma, której tył tworzą rozsuwane ścianki – stąd na scenę wchodzi aktorzy. Są jeszcze przesuwane na kółkach drzwi i okno, prosty stół i krzesła. Po prawej – kopczyk ziemi z wbitym weń krzyżem i łopatą, poza nim kilkanaście niewielkich krzyży. Po lewej – łóżko. Wszystko zrobione z poszarzałego drewna. Oświetlenie białe, jednolite.

Mamy w zasadzie dwie odrębne grupy aktorów: Rodzinę – w skład której wchodzi dwaj Wujowie, dwie Ciotki, Matka Helka, Babka, Wuj Stasio i mały Adaś, a także Ojciec Marian i Ksiądz, oraz drugą grupę – Wojsko. Jest jeszcze Wdowa po miejscowym fotografe i Kantor. Akcja spektaklu – jeśli w ogóle można użyć takiego słowa – składa się z szeregu, niekiedy symultanicznych, sekwencji, składających się na pięć części czy też aktów. Są to kolejno: I. „Ślub”, II. „Lżenie”, III. „Ukrzyżowanie”, IV. „Adaś odjeżdża na front”, V. „Ostatnia Wieczerza”. W spektaklu nie ma jednak tradycyjnie rozumianej fabuły, poszczególne sceny połączone są na zasadzie dość luźnych asocjacji. Założmy jednak, że kolejne sceniczne obrazy składają się na konsekwentnie budowaną przez Kantora dramaturgię, obfitującą w szereg ważnych i aktualnych (również współcześnie) znaczeń.

Przyjrzyjmy się owej „Rodzinie z Wielopola”. Dokonajmy jednak małej profanacji postulatów Kantora i popatrzmy na te postaci przez pryzmat tzw. tradycyjnego teatru realistycznego, co uwydatni ich charakter w spektaklu. Takie spojrzenie prowadzi bowiem do wniosku, że rodzina jest dogłębnie dysfunkcyjna, a nawet patologiczna – w napisanej już po premierze partyturze<sup>6</sup> Kantor często nazywa ją zresztą rodziną komedianów, kompletnymi durniami, idiotami. Wszyscy jej członkowie powtarzają jakieś żenujące, poniżające czynności bez wyraźnej przyczyny i sensu. Pograżona w niemal permanentnej kłótni, głównie o sprawy materialne, pozostaje w ciągłym ruchu, nieustannie się przemieszcza – jakby szukała bezpiecznego miejsca, chociażby namiastki domu. Celu jednak nigdy nie osiąga.

Wydawać by się mogło, że to właśnie oni – członkowie Rodziny – są siłą sprawczą wydarzeń scenicznych. W zasadzie przez cały czas wszyscy – albo wybrani jej przedstawiciele – znajdują się w centrum działań. Jedyne ta grupa postaci cokolwiek mówi – ściślej: tylko Wujowie, dwie Ciotki i Ksiądz; jest oczywiście jeszcze Helka, której jedyna wypowiedź sprowadza się do powtarzania małżeńskiej przysięgi, i Marian, który nieustannie bełkocze lub klnie. Rodzina jednak nie jest żadną siłą sprawczą. Charakteryzuje ją bowiem kompletne niezdecydowanie i brak jakiegokolwiek realnej mocy. Jej członkowie przypominają manekiny – co widać np. w scenie „Ślub”, gdzie małżeńska para to w zasadzie dwie bezwolne kukły, wciągane na scenę i „animowane” przez Księdza.

Jedynym konsekwentnym działaniem Rodziny jest nieustanne zaprzeczanie samej sobie. Tak jest, na przykład, w scenie „Lżenie”, kiedy uwaga koncentruje się na parze małżonków. Sytuacja rysuje się dość komicznie: powracający, zapewne z frontu, Marian zostaje dość gwałtownie zaatakowany przez Rodzinę, która wypomina mu *stricte* materialno-finansowe powody zawarcia ślubu z Helką. Po chwili jednak, bez wyraźnej przyczyny, sytuacja diametralnie się zmienia i z kolei Helka staje się obiektem ataków. Sekwencja kończy się jej symbolicznym „ukrzyżowaniem”.

Podobną niekonsekwentną w działaniach widać w scenie rozmowy o rzekomym bohaterstwie Adasia. Dla lepszego

zobrazowania przywołam nieco dłuższy fragment partytury, który jest dokładnym zapisem tego, co w tej scenie mówią postaci:

WUJ KAROL  
 Adaś zmobilizowany!  
 Powołany!  
 Jeszcze nie bohater,  
 Ale to już bohaterstwo!  
 Bohater!  
 Nasza duma!  
 [...]
   
 Adaś!  
 nasza duma,  
 nasza wspaniała, niezwykła,  
 nasz cesarz,  
 nasz monarcha,  
 ojczyzna,  
 my własnymi,  
 my piersiami,  
 my pierwsza...  
 my...

WUJ OLEK  
 Trzeba jakoś wylawirować,  
 trzeba go wylawirować,  
 wyciągnąć,  
 wymyślić coś,  
 niechby w domu,  
 niech sobie przez okno,  
 niech coś tam w ogródku,  
 a najlepiej w domu,  
 nie wychylać się...

CIOTKA JÓZKA  
 Najlepiej wyszukać choroby,  
 może żylaki,  
 on ma żylaki!  
 Jemu każą umierać!  
 Kto każe??  
 Kazać umierać?  
 Kto? Kto?  
 [...]

WUJ KAROL  
 Na wojnie żylaki nie odgrywają żadnej roli!  
 My wszyscy pod sztandarami!  
 Na kartach historii!  
 My nie oddamy!  
 Zaa... mną!!!

WUJ OLEK  
 ...najlepiej w domu,  
 albo  
 w szpitalu!

tak w szpitalu!  
 do szpitala!  
 do łóżka!  
 niechby choroba,  
 albo amputacja,  
 tyfus!  
 tyfusem go ratować!

CIOTKA JÓZKA  
 Amputacja?  
 Może bez głowy?  
 Bez nogi?  
 Może całkiem bez niczego?  
 Cały?  
 Całkiem umarły?  
 Poległy?  
 Wymieszany w ziemi???  
 Nasz Adaś! (Kantor, 2004, s. 253-255)

Z jednej więc strony zmobilizowany Adaś jest bohaterem, powodem niewątpliwej dumy całej Rodziny, chwilami wręcz przypisującej sobie jego zasługi. Zarazem jednak owa Rodzina zastanawia się, w jaki sposób można Adasia „wylawirować” z konieczności udziału w walce, ocalić przed wojennym koszmarem i zapewne rychłą śmiercią. Nigdy jednak nie dowiemy się, z jakiego powodu umarł krzyżowany w jednej z sekwencji Adaś – czy na polu bitwy, czy też na skutek „ochraniających go” pomysłów Rodziny. Do tej sceny jeszcze powrócę.

Istotne jest także to, że cała struktura *Wielopola*... odbywa się – przynajmniej pozornie – bez jakiegokolwiek refleksji natury moralnej. Parafrazując Marcina Czerwińskiego, który we wstępie do zbioru esejów Mircei Eliadego pisze o dobie współczesnej: „powiedziano już, że z całej religijności – jako powszechnie odczuwana rzeczywistość – pozostała jej tylko etyka” (Eliade, 2017, s. 20), można powiedzieć, że w świecie spektaklu, tak obfitującym w symbolikę pasyjną, właśnie rozważań etycznych, jako jedynych z całej sfery religijności – przynajmniej pozornie – brakuje. Należy więc w pewnym zakresie zgodzić się z przywołanymi już spostrzeżeniami Katarzyny Fazan, dotyczącymi skrywanej się za *Wielopolską* symboliką pasyjną pustki.

Kolejnym istotnym spostrzeżeniem jest to, że wszystkie ukrzyżowania i akty „biblijnej przemocy”, jakich doświadcza Rodzina, są wykonywane czy też realizowane wyłącznie przez Wojsko. Za każdym razem Żołnierze porywają poszczególnych jej członków – niemal jako ofiary wotywnie. Co jednak również interesujące, realizując „sceny biblijne”, Wojsko w sposób jednoznaczny powtarza gesty i sytuacje znane z właściwego mu porządku militarnego. Przywołajmy kilka przykładów.

W sekwencji nazwanej przez Kantora „Ojciec i cierpliwa nauka chodzenia zwanego «maszerowaniem»” uginający się pod ciężarem drewnianego krzyża Ksiądz maszeruje w towarzystwie Mariana, posuwającego się w tym samym rytmie

krok za nim, po lewej stronie. To działanie kojarzyć możemy z przemarszem w asyście, wykonywanym, na przykład, podczas ceremonialnego przeglądu pododdziałów<sup>7</sup>.



W innym momencie do stojącego tyłem do widowni Księdza podchodzą kolumną Żołnierze i symbolicznie wbijają w jego ciało bagnety. Zapewne nieprzypadkowo scena ta określona jest w partyturze jako „Wojskowe ćwiczenia zadawania śmierci”, gdyż w interesującym mnie tu porządku militarnym jest to niemal dosłowna ilustracja ćwiczeń z walki na bagnety.



Jest również sekwencja, w której zwarta grupa Żołnierzy w dość szybkim tempie wbiega na scenę, niosąc drewniany krzyż. Dramatyzacja ich ruchów budzi jednak skojarzenia

z przetaczaniem armaty czy haubicy – celem ustawienia pozycji artyleryjskiej. I jeszcze scena, kiedy Żołnierze demontują krzyż, na którym chwilę wcześniej ukrzyżowano Adasia. Podczas gdy część z nich zajęta jest rozbiórką drewnianej konstrukcji, pozostali szybko przemieszczają się po całej przestrzeni sceny, nerwowo rozglądając się dookoła i w górę – jak gdyby ubezpieczając tamtych, prowadząc rozpoznanie podczas walki miejskiej.



Co bardzo ważne, w sytuacjach, w których brak pasywnych atrybutów – symbolicznych przedmiotów lub działań – Wojsko albo biernie trwa w kącie, albo bezcelowo przemieszcza się po scenie w kompletnym chaosie, dezintegracji, dysharmonii. Bez owych atrybutów Wojsko w *Wielopolu*... po prostu „nie działa”. Można więc uznać, że symbole i gesty religijne są dla Żołnierzy formą, która ich organizuje i nadaje – niekoniecznie transcendentalny – sens ich działaniom. Powstaje tym samym pewnego rodzaju konglomerat, czy też kompleks militarno-religijny, łączący dwa – zdawałoby się:

Kadr 1 z zapisu spektaklu zrealizowanego przez Jacquie i Denisa Babletów, Florencja 1980.  
Kadry 2-5 z zapisu spektaklu zrealizowanego przez Stanisława Zajęczkowskiego, Kraków 1983.  
Dla zobrazowania tych czterech scen wykorzystany został ten późniejszy zapis, jako że jest on tożsamy z florencką wersją spektaklu, której rejestracja bądź jest w tych momentach zbyt ciemna do reprodukcji, bądź też ustawienie kamery nie pozwala na wybór czytelny kadru.

sprzeczne – porządki, które jednak w spektaklu wzajemnie warunkują swoje istnienie. Jest on dodatkowo podkreślany drobną, lecz istotną zmianą w umundurowaniu Żołnierzy: w pewnych scenach zamiast czapek wojskowych na ich głowach pojawiają się kapłańskie birety.



Interesujący jest strój Żołnierzy z *Wielopola...*, będący niemal dokładnym odwzorowaniem austriackiego munduru z czasów Wielkiej Wojny. Nadmienić trzeba, że to bodaj jedyny przykład – w całej twórczości Kantora – gdy kostium jest tak dokładną, konkretną i jednoznaczną realizacją historycznego wzorca. Przy czym, oczywiście, nie o austro-węgierską armię tu chodzi, a o II Brygadę Legionów Polskich, w której od 1914 roku walczył Marian Kantor, a która nosiła – w części przynajmniej – austriackie mundury i charakterystyczne czapki z nausznikami zapinanymi na dwa guziki z przodu<sup>8</sup>. Można wnioskować, że artysta chciał, byśmy dokładnie wiedzieli, o jakie wojsko chodzi. Zatem mamy tu do czynienia z pewnym paradoksem. Z jednej strony Wojsko, które w brutalny sposób porywa i krzyżuje członków Rodziny, jawi się jako siła niszcząca, sceniczna egzemplifikacja zła. Z drugiej strony wiemy przecież doskonale, że są to polscy żołnierze. Ta ambiwalencja jest bardzo ważna, jako że wprowadza problem odpowiedzialności i winy, który z reguły wiązany jest z postacią Odysa z okupacyjnych działań teatralnych Kantora. Późniejsze sceniczne losy Kantorowskiego Odysa-Zbrodniarza badacze łączą z postacią Ojca Mariana, a często i samego artysty – o czym była już mowa.

Warto zwrócić uwagę na to, że w *Wielopolu...* postać Ojca Mariana co jakiś czas powtarza bardzo konkretną czynność: mierzy. Najpierw Ciotkę Józkę, która z przerażeniem nerwowo ogląda w lusterku swój profil, a następnie Babkę, która wykonuje na łóżku groteskowe ćwiczenia gimnastyczne – jakby chciała zanegować swoją starość czy niedołęstwo. Również w finale spektaklu, podczas ustawiania „Ostatniej Wieczery” Marian mierzy krzesła, na których za chwilę usiądą członkowie Rodziny. Zatem zawsze pomiarom podlegają albo *stricte* postaci ludzkie, albo przedmioty ściśle z ciałem ludzkim – jego materialnością – związane.

Tropem interpretacyjnym, pozwalającym w jakimś stopniu zrozumieć te zachowania sceniczne, może być fakt, że podczas okupacji Kantor przez kilka miesięcy pracował w Institut für Deutsche Ostarbeit w Krakowie, zorganizowanej przez okupanta jednostce quasi-naukowej, która m.in. zajmowała się prowadzeniem antropometrycznych badań ludności Małopolski i Podhala. Artysta, choć niemal na pewno nie brał udziału w tego typu badaniach, niewątpliwie miał świadomość tych przedsięwzięć, był w ich bezpośrednim sąsiedztwie (zob.: Michalik, 2015). Zatem zarówno czynność mierzenia, jak i przeglądania się w lusterku, jakby celem sprawdzenia, w jakim stopniu profil twarzy może sugerować żydowskie pochodzenie – choć z pozoru mało ważne, a przede wszystkim ledwo widoczne, ukryte (powracające zresztą w kolejnych spektaklach Teatru Śmierci), mogą być odczytywane jako obraz Freudowskiego przymusu powtarzania wydarzenia traumatycznego (zob.: Michalik, 2017).

Czy można więc kategorycznie twierdzić, że Kantor początkowo przejmował „winę” Ojca-Odysa-żołnierza, a po *Umarłej klasie* ją porzuca – jak chce Niziołek? Czy w twórczości artysty owa przedziwna niejednoznaczność wielopolskiego Wojska znajduje jakieś analogie? Przywołajmy dwie fotografie.



<sup>8</sup> *Nadobnie i koczodany*; fragment dokumentacji z archiwum Cricoteki Ława oskarżonych podczas procesu strażników obozów śmierci w 1946 roku w Rastatt, Bundesarchiv\_Bild\_183-V02838

Pierwsza pochodzi ze spektaklu *Nadobnie i koczkodany* (1973) i przedstawia grupę siedzących w ławkach Mandelbaumów z numerowanymi tabliczkami na szyi, którzy w toku rozwijającej się akcji nałożą żydowskie chałaty i kapełuszki. Dodajmy, że będą to dość brutalnie wyselekcjonowani przy wejściu widzowie. W toku spektaklu poddani zostaną również brutalnej musztrze prowadzonej przez Głównego Mandelbauma – na jego rozkaz będą musieli, między innymi, naprzemiennie wstawać i siadać – można powiedzieć: jak na sali sądowej.

Druga fotografia przedstawia ławę oskarżonych podczas procesu strażników obozów śmierci w 1946 roku w Rastatt, dwanaście kilometrów od Baden-Baden<sup>9</sup>. Czy Kantor mógł to zdjęcie widzieć? Tego nie wiemy, wiemy natomiast, że w 1966 roku wyjeżdża do Baden-Baden na zaproszenie ówczesnego dyrektora tamtejszej Kunsthalle, Dietricha Mahlowa. Dwa lata później – w 1968 roku w Norymberdze, również we współpracy z Mahlowem, realizuje film *Kantor ist da*, który jawi się jako swoiste studium rodzenia się i zasad funkcjonowania faszyzmu (zob.: Michalik, 2015)<sup>10</sup>.

Zatem zarówno w *Nadobniach i koczkodanach*, jak w *Wielopolu...* następuje przedziwne, niejednoznaczne zmieszanie „ofiar” ze „sprawcami”. Problem atrybucji „winy” w spektaklach krakowskiego twórcy jest z całą pewnością zagadnieniem o wiele bardziej skomplikowanym, niż mogłoby się wydawać. Nie można bowiem jednoznacznie stwierdzić, kto, dlaczego i w jaki sposób przyjmuje winę, czy też zostaje obarczony winą innych. Lepiej jest więc mówić o swoistej Kantorowskiej obsesji „wielowarstwowej” winy<sup>11</sup>.

\*\*\*

Przedstawiona powyżej analiza spektaklu *Wielopole*, *Wielopole* pozwala postawić tezę, że stanowi on artystyczną diagnozę stanu umysłu polskiego narodu, który nie potrafi uwolnić się od rządzącego nim, ciągle powielanego i reprodukowanego mitu narodowego, czy też mitu mesjanistycznego. Podejmując próbę wyjaśnienia mechanizmów jego powstawania, jakie wpisane są w Kantorowskie obrazowanie, posłużę się koncepcją mitu Rolanda Barthes'a oraz rozważaniami, jakie na ten temat poczynił Mircea Eliade. W mniejszym stopniu interesować mnie będą antropologiczne źródła i ideologiczne założenia tych dwóch, w dużym stopniu rozbieżnych, koncepcji. Teorie te, które postrzegam jako w pewien sposób zamknięte struktury, trwale zakorzenione w szeroko rozumianej kulturze, chcę wykorzystać jako narzędzia pomocne w zrozumieniu zarówno tego, co faktycznie dzieje się na scenie, jak i tego, co to może znaczyć – a ich swoista ideologiczna kontrapunktowość okaże się, paradoksalnie, pomocna.

Możemy bowiem – jak czynią niektórzy – widzieć na scenie *Wielopola...* misterium pasyjne, które nawet w sposób w miarę uzasadniony realizowane jest przez Żołnierzy – w końcu to rzymscy legionieści krzyżowali Chrystusa. A zatem możemy, poszukując *signifié* tego obrazu, wyprowadzić wnioski oscylujące wokół próby dotarcia przez Kantora do jakiejś formy

„zbawienia”. Jednak sztuczność i gwałtowność tych scen, ich oderwanie od porządku duchowego i inne wyżej przedstawione „wady” wydają się podawać w wątpliwość taką interpretację. Możemy – *a contrario* – posądzać Kantora o bluźnierstwo. Podstawienie Legionów Polskich w miejsce naturalnie i tak występujących w tej „historii” Rzymian, pozwala postawić hipotezę, że chodzi tu o *signifiant* w strukturze mitycznej, która – jak pisze Barthes – „jest systemem szczególnym przez to, że buduje się w oparciu o łańcuch semiotyczny, który istnieje przed nim [...]. To, co jest znakiem (to znaczy asocjacyjną całością pojęcia i obrazu) w pierwszym systemie, staje się prostym *signifiant* w drugim” (Barthes, 2008, s. 245), i dalej:

[...] w tym sensie [pierwszego łańcucha semiotycznego] jest już skonstruowane pewne znaczenie, które mogłoby doskonale samemu sobie wystarczyć, gdyby go mit nie pochwylił i nie uczynił za jednym zamachem jakąś pustą, pasożytniczą formą. [...] mamy tu jakąś paradoksalną permutację operacji czytania, anormalny regres sensu w formę, znaku językowego w *signifiant* mitu” (tamże, s. 248-249).

Działanie mechanizmu mitu powoduje pewnego rodzaju unieważnienie, wyeliminowanie pierwotnych sensów znaków. Uzasadniałoby więc zauważaną przez badaczy pustkę religijnego sztafażu, a co za tym idzie, prowadziłoby do konstatacji, że w *Wielopolu...* nie ma bluźnierstwa, wręcz nie ma w nim Boga.

Działania przeprowadzane w spektaklu przez wspomniany już kompleks militarno-religijny, a więc zwielokrotnione ukrzyżowania realizowane przez Legiony Polskie, jawią się za to jako *signifié* drugiego łańcucha semiotycznego w Barthes'owskiej konstrukcji mitycznej, czyli znaczenie mitu: bardzo silny spłot symboli odsyłających do jeszcze sarmackiej proveniencji dogmatu przedmurza chrześcijaństwa, czy – poprzez skojarzenie z odzyskaną niepodległością – przekonania, że, jak pisze Jan Sowa za Januszem Tazbirem, „Polska będzie istniała zawsze, jeśli tylko potrafi wypełniać powierzone jej przez Boga zadania” (Sowa, 2011, s. 280), a później do idącej tym torem tradycji romantycznej. Ten nieustannie zagarniający coraz to nowe obszary mit jednocześnie przesłania wszystko to, co w świadomości narodu – w wyniku działania owego mitu – zostało wyparte, czy też inaczej mówiąc: jest symptomem – jak pisze Sowa, tym razem za Johnem Millsem – przyjęcia pozycji „podmiotu paranoidalnego”, czyli zachowania „jak ktoś, kto aktywnie pragnie nie wiedzieć [podkr. J.M.T.], kto pragnieniem niewiedzy broni się przed wiedzą” (tamże, s. 354).

Aby prześledzić mechanizm tego wyparcia, czy „aktywnego pragnienia niewiedzy”, należy myśleć o przestrzeni *Wielopola...* w kontekście koncepcji święta w pierwotnych religiach, przedstawianej przez Eliadego. W zasadzie bowiem mechanizm Kantorowskiego spektaklu jawi się jako doskonale niemal zobrazowanie tezy rumuńskiego uczonego. Pierwszą scenę z powodzeniem można czytać jako ustanawianie przestrzeni takiego święta – „ustanawianie świata”. Jest ona

dosłownym formowaniem przestrzeni spektaklu. Na scenie widzimy prawie wszystkie postaci zastygłe w dziwacznych pozach. Dwaj Wujowie zaczynają się ruszać, przestawiają sprzęty i postaci, szukając dla nich właściwego ulokowania. Próbuja sobie przypomnieć. Wszystko im się jednak miesza. Okazuje się, że niewiele – a może nawet nic – nie pamiętają. Biegają od sprzętu do sprzętu, od postaci do postaci. Sukcesywnie oczyszczają przestrzeń, na końcu zorientowawszy się, że: „Ich tu też nie było” – jak pisze Kantor – „Znikają. Scena pusta” (Kantor, 2004, s. 214). Jak przekonuje Eliade – „to, co ma stać się «naszym światem», musi najpierw zostać «stworzone», a wszelkie dzieło stworzenia ma swój wzorzec: stworzenie świata przez bogów” (Eliade, 2017, s. 59). Tym właściwie mogłaby być uzasadniona obecna u Kantora, powtarzana przez Rodzinę, Chrystusowa Pasja – swoiste *illud tempus*. Idąc za myślą rumuńskiego uczonego: w święcie temporalność zostaje zawieszona, unieważniony zostaje czas i znaczenie wszystkich innych wydarzeń. Co więcej, „doroczne powtarzanie kosmogonii” dokonuje swoistego „oczyszczenia”, gdyż „chodzi [...] nie tylko o rzeczywiste zawieszenie jakiegoś interwału czasowego i rozpoczęcie innego [...], ale także o unicestwienie minionego roku i czasu, który upłynął. [...] anulowanie grzechów i błędów jednostki i wspólnoty” (tamże, s. 92). Kolejne sekwencje, owe „klisze pamięci”, Kantor układa bez chronologii, są one podporządkowane tylko dramaturgii Pasji właśnie – dramaturgii „tego czasu”; wyraźnie sugerują to tytuły kolejnych części spektaklu. Eliade pisze również, że „wieczny powrót do źródeł *sacrum*”, czyli powtarzanie boskich gestów, „życie uświęcone” daje człowiekowi nadzieję na, mówiąc wprost, zbawienie – „istnienie ludzkie może ująć nicości i śmierci” (Eliade, 2017, s. 113). Natomiast w sytuacji odwrotnej, kiedy ztraca się „religijny sens powtarzania gestów wzorcowych”, owo powtarzanie zostaje „wyjałowione ze swej treści religijnej”, czas „desakralizuje się” i „okazuje się kołem, obracającym się w nieskończoność i nieskończenie się powtarzającym” (tamże, s. 113). U Kantora do takiej desakralizacji dochodzi. Nie ma tam ani zbawienia, ani nadziei na zbawienie. Przecież Ostatnia Wieczerza – czyli finał, teoretycznie kończący spektakl, jest Pasji początkiem. Następuję swoiste zawinięcie zdarzeń, ich zapętlenie. Podczas prób, rozważając różne warianty wejścia jednej z postaci, Kantor mówi wprost: „doszedłem do wniosku, że ta postać powinna się pojawić sama w finale, albo lepiej na «nie końcu» spektaklu [podkr. J.M.T.]” (za: Passega, 2007, s. 69). Samo działanie artysty – ostatnie chwile jego bytności na scenie – również sugerują cykliczną powtarzalność przedstawienia. Kantor pozostając sam, składa bardzo pieczołowicie obrus, który położono na deskach mających stanowić stół Ostatniej Wieczerzy. Robi to długo, wyrównując kanty i dbając o to, by złożyć go dokładnie tak, jak był złożony przed rozwinięciem – tak, jakby miał być użyty raz jeszcze, w dokładnie tej samej scenie, a może używany w niej w nieskończoność. Zatem Rodzina w *Wielopolu* – czyli *de facto* my wszyscy – jest naznaczona klątwą mitu. Musi powtarzać Eliadowskie święto, unieważniające niewygodne elementy historii, które stoją

w sprzeczności z mitem, bo w przeciwnym razie musiałyby zdekonstruować ten mit – naprawdę przypomnieć sobie swoją historię i przepracować ją.

*Wielopole...* nie poprzestaje, oczywiście, na czystym obrazowaniu zmitologizowanej rzeczywistości. Kantor próbuje, w moim przekonaniu, zrobić to, co opisuje Barthes: „najlepszą bronią przeciwko mitowi jest być może umitycznienie mitu, wytworzenie mitu sztucznego [...]. Wystarczy jedynie uczynić go punktem wyjścia trzeciego łańcucha semiologicznego, potraktować jego znaczenie jako pierwszy termin drugiego mitu” (Barthes, 2008, s. 269). Podając za przykład *Bouvarda i Pécucheta* Flauberta, badacz pisze dalej o metodzie destrukcji: „będzie nim właściwe bohaterom niezdecydowanie, niedosyt, paniczna nieśmiałość ich praktyk [...]. Władza drugiego mitu polega na tym, że naiwność pierwszego poddaje on krytycznemu spojrzeniu” (tamże, s. 269). Tak właśnie można odczytywać kłótniowość i małostkowość Rodziny, czy wręcz skłonność do kolaboracji, widoczną w scenie nazwanej „Sąd polowy”. Kantor notuje w partyturze:

[...] wujowie ustawiają [Księdza] na przodzie sceny, jak skazańca. Siadają na krzesłach po bokach «Tego Pana» [interpretowanego i przedstawionego przez samego Kantora jako Himmlera – J.M.T.] – każdy z nich trzyma [...] drewniane kołatki. [...] Ten Pan uderza raz kołatką, od niechcenia, natomiast dwaj Wujowie potrząsają kołatkami z ogromną gorliwością. Robią to i powtarzają kilkakrotnie. Za każdym razem Ksiądz kurczy się, schyla, w końcu upada na ziemię” (Kantor, 2004, s. 249).

Tak można tłumaczyć choćby tę „moralną liminalność” spektaklowej Rodziny w przywołanej wcześniej rozmowie na temat bohaterstwa Adasia, która pozwala jej w krótkim czasie przejść od patriotycznej dumy, poprzez kręctwo służące uchronieniu go od powołania, aż po niejasny i dwuznaczny finał. Tak można rozumieć również całkowitą niezdolność Wojska – w końcu jest to polskie wojsko – do funkcjonowania w sytuacjach innych niż powtarzanie Pasji. Tak w końcu – i to może najważniejsze, bo odnoszące się wprost do sfery wypartej pamięci – można rozumieć scenę „Ostatnia Wieczerza”, w której manekiny – jak zgodnie wskazują badacze, obraz wymordowanych Żydów – stoją za siedzącą przy stole Rodziną. Chciałoby się powiedzieć, że Rodzina czuć musi ich „oddech na karku”. Bo to Zagłada jest w pierwszym rzędzie tym niewygodnym elementem historii, przynajmniej w teatrze Kantora. Jest reprezentacją Lacanowskiego Realnego, które może, czy raczej musi, zburzyć Wyobraźniowe, na jakim zbudowana jest tożsamość narodu. Jak już zresztą wiemy, wdarcie się tego Realnego nastąpiło dwadzieścia lat po premierze spektaklu<sup>12</sup>, a do dziś walka o zachowanie spójności Wyobraźniowego nie dobiegła końca.

Żydów – tych żywych – w *Wielopolu...* praktycznie nie ma. Być ich nie może, gdyż zagrażają kosmosowi „biednego pokoiku wyobraźni”. Gdyby byli – a przecież powinni być w rzekomym wspomnieniu Kantora, który sam pisał i mówił

niejednokrotnie o swoistej symbiozie kulturowej miasteczka, jaką zapamiętał z lat dzieciństwa – to widzowi natychmiast narzuciłoby się pytanie: „Co się z nimi stało?”. Przypomnijmy to, co Eliade mówił w kontekście „świata-kosmosu”: „Jeśli «nasz świat» istotnie jest kosmosem, wszelki atak z zewnątrz grozi mu przeistoczeniem się w chaos” (Eliade, 2017, s. 70). Dlatego też wszystko, co mu zagraża, należy unicestwić, tak jak „na początku czasów” bogowie unicestwili „mitycznego smoka”. Co więcej, ten akt musi być „co roku powtarzany, bo co roku świat powinien być stworzony od nowa” (tamże, s. 71). Pierwszym momentem, w którym na scenie *Wielopola...* w sposób dosłowny i jednoznaczny pojawia się Żyd, jest scena rozstrzelania Rabinka, pod koniec spektaklu.

Jednak Rabinek tylko dlatego może „legalnie” wejść na scenę, że niemal natychmiast zostaje wchłonięty przez mit, zaanektowany przez niego, podporządkowany mu. Aby zostać zaakceptowanym, musi powtórzyć trzykrotny upadek Chrystusa pod krzyżem. Musi zostać trzykrotnie rozstrzelany przez II Brygadę. Dopiero wtedy może nałożyć tańs i odegrać swoją rolę w spektaklu. Niczego już to nie zmienia – chciałoby się powiedzieć: „Rabinek jest już nasz”.

Co ciekawe, według partytury, Rabinek podczas tej sceny śpiewa „żałosną, tingel-tanglową piosenkę” w jidysz, zaczynając się od słów „sza sza sza, de rebe gait... [sza sza sza, idzie rebe...].” (Kantor, 2004, s. 262). Możemy ją usłyszeć w nagraniach spektaklu z roku 1983. We Florencji natomiast – co również zostało zarejestrowane – Rabinek śpiewał tango *Rebeka* – najpopularniejszą żydowską piosenkę przedwojennej Polski, która po wojnie stała się utworem przypominającym czasy, kiedy Żydzi byli wśród nas.

Czy zatem *Wielopole...* proponuje jakiegokolwiek rozwiązania? W warstwie muzycznej spektaklu powtarzają się *Szara piechota* i nieszpоровy Psalm 109(110) – „Rzekł Pan do Pana mego łaskawym/Swym głosem: Siądź mi przy boku prawym/ Aż Twoje wszystkie zuchwałę wrogi/Dam za podnóżek pod Twoje nogi”<sup>13</sup>, współbudujące kompleks militarno-religijny. Jedyne dwie inne melodie to wspomniana *Rebeka* i mocno zniekształcone *Scherzo h-moll* Chopina, bazujące na melodii kołędy *Lulajże Jezuniu*, odgrywane przez powracającego kilkakrotnie na scenę Wujka Stasia. Jak już wspomniałam, Żyd zostaje bardzo szybko zaanektowany, wprzęgnięty w mechanizm błędnego koła mitu. Pojawienie się Wujka Stasia powoduje natomiast niekiedy „zatrzymanie” rzeczywistości, jakby chwilę refleksji czy zadumy wśród członków Rodziny. Szybko jednak Wuj Staś bądź to spotyka się z lekceważeniem, bądź zostaje brutalnie przepędzony przez klnącego pod nosem Ojca Mariana. Sądzę, że o ile dostrzeżenie Żyda w oczywisty sposób złamałoby nieskończony ciąg rekonstrukcji, służący przecież wyparciowi jego istnienia, o tyle Boże Narodzenie – jako element z tego samego porządku, co składowe Symbolicznego, będące napędem mitotwórczym w Kantorowskim obrazowaniu – jest niebezpieczne dla trwania ciągu nieskończonych powtórzeń właśnie czysto symbolicznie. Zbawienie nie może być efektem samego ukrzyżowania. Aby Bóg mógł umrzeć, musi się narodzić.

Jego narodziny zaś mogłyby uniemożliwić owo powtarzanie, przerwać błędny, nieprowadzący w zasadzie donikąd ciąg dramatyzacji, dając nadzieję na alternatywę, nadzieję na zmianę. Dlatego również Wuj Stasio swoim pojawianiem się dokonuje prób „ataku z zewnątrz” – i również on musi zostać zneutralizowany.

Osobną postacią jest Ksiądz, który wyraźnie odróżnia się od reszty Rodziny. Oglądając rejestrację spektaklu<sup>14</sup>, odnosi się nieodparte wrażenie, że Ksiądz rozumie – chyba jako jedyny – co się tak naprawdę wokół niego dzieje. Wokół niego – dosłownie, gdyż, jako „umierający”, jest z jednej strony „zakorzeniony” w podziemiach, z drugiej strony, z racji swojej profesji, ma kontakt z Niebem, stanowi zatem „środek świata” (Eliade, 2017, s. 62). Środek – trzeba jednak zaznaczyć – całkowicie podporządkowany, można powiedzieć: bezsilny, a jednocześnie nieuchronnie współbudujący militarno-religijny kompleks. Tragizm postaci Księdza polega więc na tym, że z jednej strony – jako członek Rodziny – zmuszony jest biernie uczestniczyć w niekończących się powtórzeniach jako ich (w pewnym sensie oczywista) część, z drugiej jednak strony wyróżniająca się naturalność jego gestów i przede wszystkim mimika twarzy są dowodem głębokiej samoświadomości tej postaci. Co więcej, jedynie właśnie Ksiądz, grany – przypomnijmy – przez Stanisława Rychlickiego, ma realny kontakt z, również obecnym na scenie, Kantorem – na nagraniu widać momenty, w których postaci wymieniają się porozumiewawczymi spojrzeniami czy drobnymi gestami. Podobne sytuacje możemy zaobserwować także w *Umarłej klasie*, w której Rychlicki wciela się w postać Sprzątaczkki-Śmierci. Dodajmy, że to właśnie Sprzątaczkka ma w tym spektaklu moc sprawczą, niejako inicjując sceniczne wydarzenia i kierując nimi – w sensie dosłownym i metaforycznym.

Wspomniany tragizm Księdza dopełniony zostaje w finale *Wielopola...*, kiedy postać ta trafia pod stół Ostatniej Wieczery, co wizualnie przywołuje na myśl bukiet biało-czerwonych kwiatów przed prezydialnym stołem. Mity, nawet jeśli będą to mity „drugiego stopnia”, służące dekonstrukcji innych mitów, jak pisze Barthes, „są tylko nieustannym, niezmordowanym naleganiem, podstępny i nieugięty żądaniem, by wszyscy ludzie rozpoznali się w tym [...] obrazie, który pewnego dnia im nadano, jakby miał odtąd obowiązywać zawsze” (Barthes, 2008, s. 292).

Wróćmy do sygnalizowanego na początku problemu relacji pomiędzy *Umarłą klasą* a *Wielopolem...* Pomimo że – jeśli chodzi o sposób gry aktorów czy wykorzystanie przedmiotu – ta pierwsza jest zdecydowanie bliższa wcześniejszym realizacjom Teatru Cricot 2, i, podobnie jak one, bazuje na swoim „zderzaniu” gotowego tekstu dramatycznego z autonomicznymi wobec niego działaniami scenicznymi – należy stwierdzić, że w relacji *Umarłej klasy* do *Wielopola...* następuje pewnego rodzaju odwrócenie. Mówiąc wprost, *Wielopole, Wielopole* jest rewersem *Umarłej klasy*. Tak jakby scena obróciła się o sto osiemdziesiąt stopni i to, co działo się w przestrzeni *Umarłej klasy*, w *Wielopole...* znalazło się za rozsuwanymi drzwiami. Skoro *Umarła klasa* jest obrazem zgłodzonego narodu



– Żydów, których dramatyczną egzemplifikacją są manekiny, to w *Wielopolu*... mamy w zasadzie ten sam problem, ale pokazany z innej strony, z innej perspektywy. Z polskiej perspektywy. Jak gdyby Kantor – jako jedno z wielu – zadawał pytanie o to, dlaczego w zasadzie musimy sytuować się na pozycji *bystandera* i dlaczego pogodzenie się z tym, pamiętanie, jest wciąż tak trudne, prawie niemożliwe? I czy przypadkiem my sami również nie jesteśmy „winni”?

Znamienna w tym kontekście jest rozmowa, jaką przeprowadził z Kantorem Krzysztof Miklaszewski w styczniu 1980 roku, a więc jeszcze przed premierą *Wielopola*...<sup>15</sup>. Zapytany o tytuł nowego spektaklu artysta zdradza, że jego robocza wersja brzmiała *Wspomnienie umarłego*, co, jak można domniemywać, było nawiązaniem do *Umarłej klasy*. Bardziej interesujący jest jednak fragment, w którym Miklaszewski pyta o zmianę charakteru udziału artysty w przebiegu akcji spektaklu w stosunku do wcześniejszej realizacji.

Kantor przyznaje: „Zmieniła się moja rola – ja siedzę w środku”, a po chwili, reflektując się, dodaje: „...wśród aktorów” (za: Mlekicki, 2015, s. 108).

Być może również właśnie to „siedzenie w środku” było przyczyną wyraźnego życzenia Kantora, aby *Wielopole*... zostało pokazane w Stoczni Gdańskiej. Pokazy te nie były z pewnością spektakularnym sukcesem, zostały wręcz odczytane jako pewnego rodzaju prowokacja – podczas pierwszej prezentacji spektakl został nawet przerwany przez widza, a publiczność albo płakała ze wzruszenia, albo reagowała szokiem i złością, albo też czuła się zawiedziona i oszukana, nic z tego, co widziała, nie rozumiejąc (zob.: Sztarbowski, 2014). Nie była to jednak, jak sądzę, prowokacja polegająca na – jak twierdzi Paweł Sztarbowski – podważeniu tego, co w „autentycznym odruchu zaprezentowali” trójmiejscy robotnicy, atak na wyznawane przez nich świętości, „których waga i autentyczność odnowione zostały zaledwie kilka miesięcy wcześniej w ramach sprzeciwu wobec władzy” (tamże, s. 40)<sup>16</sup>. Może jednak w tym momencie historii, dla tych, którzy ją wówczas tworzyli, taka dekonstrukcja polskiego habitusu, uzależnionego od wytwarzania wciąż nowych mitów powielających w zasadzie ten nadrzędny, z którego działania nie jest on w stanie ani zdać sobie sprawy, ani tym bardziej się wyzwolić, to ukazanie i ostrzeżenie przed „trupem w szafie”, tym trudniejszym do ukrycia w ustroju demokracji i wolności słowa, z którym wiązano tak wielkie nadzieje, nie było możliwe do zniesienia. ■

Podstawą tekstu jest referat wygłoszony podczas konwersatorium naukowego Zakładu Historii i Teorii Teatru IS PAN w Warszawie 6 kwietnia 2018.

<sup>1</sup> Tytuł jest cytatem z partytury spektaklu *Wielopole, Wielopole*.

<sup>2</sup> Interesującym tematem badawczym byłaby analiza tych zmian w spektaklu Kantora. To zagadnienie wykracza jednak daleko poza ramy przyjęte w niniejszym tekście.

<sup>3</sup> W prezentowanych rozważaniach odwołuję się do popremierowego nagrania spektaklu z Florencji, żywiąc przekonanie, że istota idei tego

spektaklu pozostawała dla Kantora niezmienna przez cały okres jego eksploatacji. Na temat polskich rejestracji interesująco pisze Dawid Mlekicki w pracy *Wielopole, Wielopole Tadeusza Kantora przedstawione w kościele parafialnym w Wielopolu Skrzyńskim. Medialny obraz wydarzenia* opublikowanej w 2015 roku w kwartalniku „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”.

<sup>4</sup> Potwierdził to w rozmowie ze mną Andrzej Wełmiński.

<sup>5</sup> Interesujące mogłoby być zbadanie na ile recepcja towarzysząca pokazom z roku 1983 różni się od tej po pokazach roku 1980, i czy diametralna zmiana sytuacji społeczno-politycznej w kraju, jaka zaszła pomiędzy tymi *turnées*, znajduje w niej jakieś odbicie. Zagadnienia te nie są jednak pierwszorzędne dla tematyki artykułu.

<sup>6</sup> Partytura spektaklu po raz pierwszy opublikowana została we Włoszech w 1981, wydanie polskie ukazało się zaś dopiero w 1984 roku nakładem Wydawnictwa Literackiego w Krakowie.

<sup>7</sup> Konieczna jest uwaga, że w rejestracjach z 1983 roku ta scena wygląda zupełnie inaczej – Ksiądz nie niesie krzyża, na co zapewne nie pozwala wspomniana już kontuzja, i cały obraz się zatracza.

<sup>8</sup> Zob.: <http://wceo.com.pl/100-lecie-czynu-legionowego/533-uzbrojenie-i-umundurowanie-polskich-legionistow.html> [dostęp 2 IV 2018].

<sup>9</sup> Oczywiście nie był to jedyny proces zbrodniarzy wojennych, w którym stosowano tego rodzaju oznaczenie podsądnych, z drugiej jednak strony nie czyniono tego zawsze, a zdjęcia z takimi oznaczeniami nie są częste.

<sup>10</sup> Należy podkreślić, że w zachodnich Niemczech problem wojennych win *de facto* dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku zaistniał w szerokiej debacie publicznej, a każda próba jego podniesienia budziła skrajne emocje. Wystarczy przywołać zorganizowaną przez Instytut Badań Społecznych w Hamburgu wystawę zatytułowaną *Wojna i eksterminacja. Zbrodnie Wehrmachtu 1941-1944 [Vernichtungskrieg: Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944]*, której otwarcie miało miejsce niewiele wcześniej – w 1955 roku. Wystawa pokazywana była w trzydziestu trzech miastach Niemiec i Austrii. Doskonale udokumentowana ekspozycja, uderzająca w mit niewinnego Wehrmachtu, odbiła się szerokim echem i wywołała liczne sprzeciwy i zaciekle polemiki w społeczeństwie. Hannes Heer, jeden z jej organizatorów, pisał: „Pomyślmy o przepelnionych nienawiścią twarzach pięciu tysięcy neonazistów w Monachium i o obrazach na wystawie w Saarbrücken, podziurawionych odłamkami bomby; przypomnijmy sobie starych ludzi, bełkoczących, wściekłych lub bezsilnych wobec tej wystawy, o poruszającej debacie w niemieckim parlamencie, o scenach, jakie rozgrywały się, gdy zwiedzający, płacząc, rozpoznawali na zdjęciach swych ojców” (Heer, 2005, s. 125-126).

<sup>11</sup> Te, niewątpliwie wymagające rozwinięcia zagadnienia, niestety, nie mieszczą się w przyjętych w niniejszym artykule ramach.

<sup>12</sup> Mam oczywiście na myśli książkę Jana Tomasza Grossa *Sqsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, która ukazała się w 2000 roku.

<sup>13</sup> Wykorzystana w spektaklu wersja psalmu, śpiewana przez mieszkańców wsi Niedzica na Podhalu (nagrana specjalnie dla Kantora) tożsama jest z wersją zamieszczoną w *Śpiewniku Kościelnym* ks. Jana Siedleckiego, zob.: [http://spiewniksiedleckiego.pl/?page\\_id=3610](http://spiewniksiedleckiego.pl/?page_id=3610) [dostęp: 28 XII 2018].

<sup>14</sup> Odwołuję się oczywiście do rejestracji florenckiej, jednak sceny te doskonale widoczne są również na nagraniu z Polski.

<sup>15</sup> Fragment magazynu *Pegaz*, rozmowa Krzysztofa Miklaszewskiego z Tadeuszem Kantorem w Cricotece przy ul. Kanoniczej 5, realizacja Krzysztof Miklaszewski, styczeń 1980, produkcja TVP DTV Polska Kraków, 1980.

<sup>16</sup> Dziękuję Pawłowi Sztarbowskiemu za udostępnienie mi maszynopisu swojej rozprawy doktorskiej *Teatr i Solidarność. O teatrze wspólnoty*, której fragmentem jest cytowany wyżej artykuł.

#### Bibliografia:

Adamski, Jerzy, *Z ducha awangardy*, „Rzeczpospolita”, 30 XI 1983, online: <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/112250/z-ducha-awangardy> [dostęp: 28 XII 2018].

Barthes, Roland, *Mitologie*, Warszawa 2008.

Dobrowolski, Piotr, *Tadeusz Kantor i iluzja powtórzenia*, „Przestrzenie Teorii”, 2007 nr 8.

Eliade, Mircea, *Sacrum. Mit. Historia*, wstępem opatrzył Marcin Czerwiński, przeł. Anna Tatariewicz, PIW, Warszawa 2017.

Fazan, Katarzyna, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wypiański. Leśmian. Kantor*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Flader-Rzeszowska, Katarzyna, *Teatr przeciwko śmierci. Kryptoteologia Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2015.

Gieraczyński, Bogdan, *Po światowym sukcesie we Florencji*.

*O Spektaklu „Wielopole, Wielopole” mówi Tadeusz Kantor*, „Słowo Powszechne”, 1 X 1980.

Heer, Hannes, *La tête de la Méduse. Réactions à l'exposition «Guerre d'extermination. Les crimes de la Wehrmacht, 1941-1944»*, [w:]

J. Y. Boursier (dir.), *Musées de guerre et mémoriaux*, Paris 2005, s. 125-126, [podaję za:] Nadine Fresco, *Śmierć Żydów. Fotografie*, przeł. Magdalena Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Czarne, 2011.

Kantor, Tadeusz, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, wybrał i opracował Krzysztof Pleśniarowicz, Ossolineum–Cricoteka, Wrocław – Kraków 2004.

Kosiński, Dariusz, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.

Krzemień, Teresa, *Wielopole, Wielopole*, „Kultura” 1980 nr 50, online: <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/46733/wielopole-wielopole> [dostęp: 28 XII 2018].

Krzemień, Teresa, *Otwieranie grobów*, „Tu i Teraz”, 14 XII 1983, online: <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/46926/otwieranie-grobow> [dostęp: 28 XII 2018].

Kufel, Marta, *„Błędne Betlejem” Tadeusza Kantora*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.

Michalik, Justyna, *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora*, Universitas, Kraków 2015.

Michalik, Justyna, *(Nie)widoczne, (nie)świadome, (nie)znaczące w twórczości Tadeusza Kantora*, [w:] *Kultura wobec nieświadomego. Studia (post)psychoanalityczne*, Wydawnictwo IBD, Toruń 2017.

Mlekicki, Dawid, *„Wielopole, Wielopole” Tadeusza Kantora przedstawione w kościele parafialnym w Wielopolu Skrzyńskim. Medialny obraz wydarzenia*, [w:] „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2015 nr 1-2.

Morawiec, Elżbieta, *Seans pamięci*, „Życie Literackie”, 21 XII 1980, online: <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/46857/seans-pamieci> [dostęp: 28 XII 2018].

Niziołek, Grzegorz, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

Obserwator [Jan Paweł Gawlik], *Universum Kantora*, „Gazeta Krakowska”, 16 XII 1983, online: <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/46724/universum-tadeusza-kantora> [dostęp: 28 XII 2018].

Passega, Luisa, *Dziennik z prób*, [w:] Kantor. „Wielopole, Wielopole”. *Dossier*, Cricoteka, Kraków 2007.

Sienkiewicz, Marian, [„Teatr, jaki oglądaliśmy...”], „Przekrój”, 14 XII 1980, online: <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/112031/teatr-jaki-ogladalismy> [dostęp: 28 XII 2018].

Sowa, Jan, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków, 2011.

Sztarbowski, Paweł, *Wspólnota euforii. Rzeczywistość-teatr „Solidarności”*, „Didaskalia” 2014, nr 121-122.

Święcicki, Klaudiusz, *Wielopole Skrzyńskie i Galicja w „kliszach pamięci” Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2016.

Wełmińska, Teresa, *Słotny wieczór jesienny*, [w:] „Zostawiam światło bo zaraz wrócę”. *Tadeusz Kantor we wspomnieniach swoich aktorów*, pod redakcją Jolanty Kunowskiej, Cricoteka, Kraków 2005.

#### Zapisy spektakli:

*Wielopole, Wielopole*, realizacja: Jacquie i Denis Bablet, produkcja: Le Laboratoire de Recherches sur les Arts du Spectacle du CNRS, koprodukcja: CNRS/Théâtre Régional Toscan, 1980; materiał dostępny w archiwum Cricoteki, nr inw.: KWZ 12/2006/5.

*Wielopole, Wielopole*, realizacja: Andrzej Sapija, produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi, 1984, wydawca: Cricoteka, Kraków, 2006.

*Wielopole, Wielopole*, realizacja: Stanisław Zajączkowski, produkcja: Telewizja Polska, 1984, wydawca: Cricoteka, Kraków, 2008.

MONIKA ŻÓŁKOŚ (Uniwersytet Gdański)

## TEATR OWADÓW

Monika Żółkoś – adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej UG. W swojej pracy naukowej zajmuje się m.in. posthumanizmem oraz problematyką płci. Publikuje w czasopismach specjalistycznych oraz książkach zbiorowych. Członkini zespołu badawczego HyPaTia. Numer ORCID: 0000-0002-1644-973X

**Abstract: Monika Żółkoś. “A Theater of Insects”**

This article addresses the issue of the culture construction of visual experience focused on the world of insects. Various situations of observing these creatures have been framed in the context of a cultural theory that uses performative practices, such as training bees or flea circuses. An important aspect of this article concerns the technologies that facilitate a precise image of insects, such as the microscope or photography. This allows us her to explore epistemological questions and inquire into the limits of human knowledge in contact with animals.

Key words: Entomology; Animal Studies; Anthropocentrism

DOI: 10.34762/6bz6-6a32

**T**o już naprawdę przesada. Można rozprawiać o zwierzętach używanych do rozmaitych praktyk scenicznych, od spektakli misteryjnych po teatr współczesny (zob.: Morawski, 2014). Można opisywać widowiska zwierzęce, pełniące złożone funkcje kulturowe w świecie człowieka – ogrody zoologiczne, spektakle cyrkowe, walki zwierząt, polowania, nawet egzekucje, w których wykonawcami woli społecznej stawały się lwy, niedźwiedzie czy byki<sup>1</sup>. Można wreszcie pytać za Richardem Schechnerem o performatywny charakter niektórych zachowań małych człekokształtnych, by wskazać choćby przykład Mike’a, szympansa opisanego przez amerykańską prymatolożkę Jane Goodall, który rzucił wyzwanie innym samcom nie poprzez realny atak, lecz teatralne odegranie gestów dominacji<sup>2</sup>. Ale owady? Czy próba objęcia tych zwierząt kulturowym dyskursem nie nasuwa wątpliwości, że posthumanistyczne przekroczenie posuwa się tym razem za daleko? Bo czym miałyby być ów tytułowy „teatr owadów” – poza grą znaczeń, która podkreśla spektakularność świata mikrofauny, wydobywa walory estetyczne, bogactwo form i kształtów? Na ile uprawnione jest inne niż metaforyczne wskazywanie na performatywny wymiar zwierząt, które zdają się odporne wobec jakiegokolwiek tresury i scenicznych zawłaszczeń? Problemów nastręcza nie tylko Linneuszowska systematyka, która mniej lub bardziej otwarcie podsuwa ujęcie hierarchiczne, a więc wpisane w biologiczną klasyfikację wartościowanie bytów, w myśl którego człowiek i insekt reprezentują bardzo odległe od siebie kategorie. Performatywność zasadza się na interakcji, wpisana jest w sytuację spotkania, która kreuje rodzaj chwilowej

## Vlysis Aldrouandi

Tabula quarta.



wspólnoty, tymczasem pole relacji: człowiek – owad wyznaczają raczej pojęcia obcości, pęknięcia, braku. Jak zauważa Adam Dodd, „mimo że owady to zwierzęta fascynujące, ich obecność stwarza niewiele okazji do reaktywnej, społecznej interakcji. Relacje z różnymi ssakami, ptakami, rybami, gadami [...] mogą być odczuwane zarówno przez dorosłych, jak i dzieci, jako wartościowe ze społecznego, psychologicznego i środowiskowego punktu widzenia. Tymczasem owady są najczęściej postrzegane jako istoty «do oglądania», [...] bardziej roboty niż zwierzęta” (Dodd, 2012, s. 25). To ciekawe spostrzeżenie. Owady są ważną częścią naszego doświadczenia wizualnego; przykuwają wzrok, budzą potrzebę widzenia mikroskopowego, które wnika do świata ukrytego w niedostępnej dla ludzi skali. Stawiają nas w sytuacji, w której nie możemy przestać patrzeć. Szeroko rozumiana performatywność to nie tylko społeczne interakcje, ale zmienne, często niezwykle frapujące praktyki oglądu. Kulturowo kształtowane strategie widzenia i strategie niewidzenia, sytuacje odsłaniania i ukrywania czegoś przed wzrokiem widza. Może to właśnie dyskurs wizualności legitymizuje owo ryzykowne spotkanie performatyki z entomologią?

Nie ulega wątpliwości, że konceptualizacje owadów wykorzystujące pojęcia z zakresu sztuki scenicznej, jak i teatralne użycia tych zwierząt, są historycznie zmienne. Moment, w którym insekty po raz pierwszy pojawiają się jako część teatralnego imaginarium, zbiega się z kulturową zmianą optyki widzenia i nową skalą poznawczą, związaną z wynalezieniem mikroskopu. Owady wchodzą w obszar społecznego oglądu i stają się częścią praktyk performatywnych, które, jak pragnę tutaj pokazać, wykorzystują tę grupę zwierząt do modelowania ludzkiego świata, nałożenia nań określonych wyobrażeń dotyczących władzy, płciowości, narzędzi poznania. Stawiam sobie za cel uchwycenie pewnych przejawów tego procesu – w czterech odsłonach, ułożonych w odmiennych kontekstach społecznych, a przede wszystkim w różnych porządkach czasowych. Zamierzam pokazać sprzężenie naszych wyobrażeń o owadach z przedstawieniowym charakterem kultury, jak również fascynującą zmienność tych konceptów.

### Spojrzenie pierwsze: Thomas Moffet

Opublikowana w 1634 roku książka Thomasa Moffeta *Insectorum sive minimorum animalium theatrum* była jedną z pierwszych naukowych rozpraw w całości poświęconych

owadom (Moffet, 1658)<sup>3</sup>. Razem z albumem *Ignis* (1586) holenderskiego malarza Jorisa Hoefnagela oraz pracą *De animalibus insecti* (1602) Ulisse Aldrovandiego, włoskiego badacza i kolekcjonera, dzieło Moffetta tworzyło podstawy historii naturalnej opisującej anatomię, fizjologię i systematykę owadów. Mimo że każda z tych książek opublikowana została w innej dekadzie, wszystkie trzy powstały pod koniec XVI wieku i były tyleż efektem jednostkowych poszukiwań, ile przejawem intelektualnego klimatu swojej epoki, na której silne piętno odcisnęły wyprawy kolonialne, otwierające wyobraźni Europejczyków świat nieznaną dotąd fauny i flory. Jak zauważył w *Insectopedii* Hugh Ruffles, prace Hoefnagela, Aldrovandiego i Moffeta „położyły fundamenty nowożytnego dyskursu poświęconego owadom, tworząc naukowy projekt, który swoim oddziaływaniem objął cały kontynent; projekt, którego impulsem były eksploracje Nowego Świata, ekspansja oceaniczna i kupiecka sieć wymiany dóbr” (Raffles, 2010, s. 124-125). Thomas Moffet, angielski lekarz, botanik i fascynat mikrofauny, pracował nad swoją rozprawą w oparciu o notatki i szkice przejęte po zmarłym Thomasie Penny, który poświęcił ponad dwadzieścia lat na stworzenie kolekcji entomologicznej. Składała się ona zarówno ze szczegółowych rysunków, jak i zakonserwowanych różnymi metodami okazów. W książce poświęconej strategiom wizualizacji owadów w okresie wczesnej nowożytności Janice Neri pisze, że rozprawa Moffeta, która wyrosła z pracy innego naturalisty, stała się swoistym projektem wspólnotowym, źródłem zarówno wiedzy o owadach, jak również obsługującego tę wiedzę języka. Angielski badacz ukończył *Insectorum...* w 1589 roku, ale nie doczekał opublikowania pracy, którą rozbudowywał i cyzelował aż do śmierci w 1604 roku. Wówczas manuskryptem zaopiekował się przyjaciel Moffeta, który chętnie udostępniał go naukowcom zainteresowanym badaniem mikrofauny (zob.: Neri, 2011, s. 45-46). Łacińską wersję książki opublikowano w 1634 roku, angielską – w 1658, jako część *Historii czworonogich zwierząt* Edwarda Topsella. Nosiła krótki i dobitny tytuł: *The Theater of Insects*.

Podobnie jak wielu innych nowożytnych badaczy owadów, Thomas Moffet zajmował się zawodowo medycyną. To powiązanie dyscyplin jest znamienne. Ówczesny rozwój wiedzy dotyczącej ludzkiej fizjologii wytworzył wiele praktyk performatywnych, które podporządkowane były dążeniu do odsłonięcia – nierzadko publicznego i spektakularnego – tego, co dotąd wymykało się poznaniu: wnętrza ludzkiego ciała. Kapitałnym przykładem są aranżowane w teatrach anatomicznych specjalne seanse zwane „lekcjami anatomią”, podczas których uznani chirurdzy przeprowadzali sekcje zwłok, pokazując zgromadzonej publiczności warstwy tkanek, organy, a nawet wnętrza czaszki (zob.: Wilemska, Kidzińska, Kucharzewski, 2001, s. 71-76). Sławę tych widowisk utrwalił obraz Rembranta *Lekcja anatomii doktora Tulpa*. W rozprawie Moffeta opisy fizjologii owadów kilkakrotnie przeplatają się z dyskursem medycznym, chociażby w części poświęconej pasożytniczym we wnętrzu ludzkiego ciała robakom, które, według autora, mogą być spontanicznie wytwarzane przez

humory, płyny regulujące działanie organizmu<sup>4</sup>. Wspólne dla medycyny i pierwszych prób entomologicznych jest jednak coś innego: sytuacja podpatrywania materii pozostającej poza zasięgiem ludzkiego wzroku i uczynienie z aktu oglądu publicznego spektaklu. Teatralność lekcji anatomii zasadzała się bowiem nie tylko na praktyce szerzenia wiedzy (niektóre seanse przyciągały nawet po kilkuset widzów), ale manifestacyjności gestów wnikania do ludzkiego ciała. Tak też można rozumieć teatralny wymiar entomologicznego projektu Moffeta – malutkie zwierzęta, których skala sytuuje je na granicy widzialnego świata, stają się przedmiotem poznania, obiektem oglądu. Sygnalizowana w tytule dzieła widowiskowość owadów oznaczać więc może – po prostu – ich wejście w pole ludzkiego widzenia.

Nie jest przypadkiem, że prace Hoefnagela, Aldrovandiego i Moffeta powstają w tym samym czasie, w którym podejmowane są pierwsze próby wzmocnienia ludzkiego wzroku przez techniki mikro- i makroskopowe. Ich rozwój w kolejnym stuleciu przyczyni się do powstania szeregu kluczowych dla entomologii prac, w których pokazane zostaną obrazy powiększonych owadów i – niedostępne dotychczas wzrokowemu poznaniu – szczegóły anatomiczne tych zwierząt, by wymienić tylko *Micrographie* Roberta Hooke'a (1665) czy *Arcana Natura Detecta* Antoniego van Leeuwenhoeeka (1695). Jak pisze Adam Dodd w artykule poświęconym XVII-wiecznym praktykom powiększonego obrazowania owadów, nie można zapominać, że „wiedza [o ich] anatomii, zachowaniu i habitatach jest fundamentalnie zależna od technologii widzenia i kulturowych konwencji – szczególnie tych, które związane są z wynalazkiem mikroskopu i mikrografu” (Dodd, 2012, s. 16). Udoskonalane przez całe XVII stulecie przyrządy skopieczne odsłoniły nowe światy, umożliwiły obserwację zjawisk dotąd niedostępnych ludzkiemu poznaniu, zbyt małych lub zbyt odległych, by mógł je objąć wzrok człowieka<sup>5</sup>. Przełomowość *Teatru owadów* Moffeta polegała nie tylko na ustanowieniu entomologicznego dyskursu, ale również na tym, że praca wyrosła z próby zobaczenia owadów – i uczynienia ich widzialnymi dla czytelnika.

Janice Neri stawia w swojej pracy tezę, że nowożytne gromadzenie i przyswajanie wiedzy o owadach dokonywało się w dużej mierze poprzez zamianę w obraz. I to obraz puszczony w ruch: Moffet zbudował całą sieć kontaktów z podróżnikami, kupcami i naukowcami, którzy z różnych stron świata przesyłali mu zasuszone okazy oraz rysunki wyjątkowo imponujących osobników. Z Rosji otrzymał potężnego żuka, z Afryki – skolopendrę olbrzymią, z Konstantynopola – purpurowego chrząszcza. Wszystkie martwe i odpowiednio spreparowane. Współpracownicy wysyłali doń szczegółowe szkice przedstawiające tarantule, skorpiony, modliszki (zob.: Neri, 2011, s. 54). Niech nas nie martwi klasyfikacyjny nieporządek tych zbiorów: przed ustanowieniem przez Linneusza jego systematyki w poczet owadów zaliczano zwierzęta, które reprezentowały różne typy stawonogów. Były to arystotelesowskie *entoma*, zwierzęta o ciałach podzielonych na segmenty. Łączyły

je nie tylko porządek fizjologiczny, ale też, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, aspekt afektywny, odnoszący się do postrzegania owadów jako istot antyludzkich, budzących irracjonalny lęk, wstręt, rozmaite biofobie<sup>6</sup>. Neri zauważa, że w entomologicznym projekcie Moffeta zasuszone owady i rysunki funkcjonowały wymiennie, jako część kolekcji, która faworyzowała wizualny aspekt poznania. Badaczka podkreśla, że owe „obrazy i praktyki ich wytwarzania odegrały kluczową rolę w nowożytniej koncepcji natury” (Neri, 2011, s. 55). To właśnie wówczas strategie gromadzenia wiedzy na temat roślin i zwierząt sprzęgają się z praktykami widzenia, podglądania, wystawiania na widok publiczny. Paradoksalność owadów w tak kształtującym się procesie poznawczym polegała na ich nieoczywistym statusie w obrębie świata widzialnego i niewidzialnego. Widoczne i bezpośrednio doświadczane, a jednak jakoś nieuchwytnie, niedostępne, stawiające opór władzy wzroku. Zbyt małe, by widzieć je dokładnie, i zbyt duże, by nie widzieć ich wcale.

Hugh Raffles podkreśla, że wyjątkowość projektu Tomasa Moffeta polegała na objęciu entomologicznym spojrzeniem wszystkich zwierząt, identyfikowanych przezeń jako owady, i opisanu ich językiem, który przeciwstawia się ujęciu degradującemu (zob.: Raffles, 2010, s. 125). Negatywne postrzeganie insektów miało dwa, często nakładające się, źródła: biblijne skojarzenie z grzechem, rozpadem i śmiercią<sup>7</sup> oraz skalarny antropocentryzm. Ten ostatni można, za Adamem Doddem, określić jako postrzeganie i wartościowanie zwierząt pozaludzkich w relacji do rozmiarów dorosłego człowieka (zob.: Dodd, 2012, s. 28). Ciało ludzkie staje się rodzajem milcząco przyjętej normy. Gatunki przekraczające tę skalę budzą zachwyt ogromem, uruchamiają obrazowanie gigantyczne, istoty niewypełniające antropocentrycznej matrycy często widziane są nie tylko jako mikre, ale też błahe, bagatelne, niewarte uwagi<sup>8</sup>. W przeciwieństwie do tego ujęcia, Thomas Moffet pokazuje bogactwo owadziego świata, wielość gatunków i zdumiewającą złożoność zachowań, które podważają piramidę bytów, sytuującą chrabąszcze, mrówki czy osy w niskich rejestrach. W ramach tego przewartościowującego projektu angielski badacz ustanawia własną hierarchię, umieszczając na czele mikrofauny pszczołę, najważniejszą bohaterkę *Teatru owadów*. Jej nadrzędna pozycja wynika ze sprzęgnięcia z porządkiem ludzkim. I to nie tylko z uwagi na pożyteczność tego owada, ale również ze względu na podobieństwo społeczności pszczoł do świata człowieka. Opisując drobiazgowo funkcje pełnione w obrębie wspólnoty i bezwzględne oddanie jednostki wobec zbiorowości, Moffet wygłasza apoteozę pszczoł – owadów, które tworzą społeczeństwo oparte na idealnym porządku, bez buntu, słabości, zgnębionego indywidualizmu. Tak funkcjonująca wspólnota jest dla badacza emanacją Boga w naturze, a jednocześnie rezonatorem monarchii. To jeszcze jedno możliwe wyjaśnienie teatralnej metafory zamieszczonej w tytule rozprawy: trzy porządki – Boski, ludzki i zwierzęcy – odbijają się w sobie nawzajem, stając się dla siebie rodzajem lustra, a jednocześnie wzajemnie się wzmacniając.

W 1599 roku w Londynie wystawiony zostaje *Henryk V* Szekspira, ostatnia odsłona kronik królewskich. Czy Moffet, wprowadzający wówczas poprawki do gotowego już, ale ciągle uzupełnianego *Teatru owadów*, widział tamtą inscenizację? Tego się zapewne nie dowiemy. Trudno jednak przeoczyć tak charakterystyczne dlań spiętrzenie znaczeń, wzajemne odbicie ludzko-owadziego porządku. W dramacie Szekspira reguły rządzące kolonią pszczoł pokazane zostały jako model dla ludzkiej zbiorowości. Ten obraz pojawia się w słowach biskupa Canterbury, w perspektywie teologicznej, według której, w społeczności pszczoł objawia się wyższy, metafizyczny porządek. Wizja owadów jako nośników boskości jest również ważna, może wręcz kluczowa, dla dzieła Moffeta, które Jussi Parikka określa wprost jako teologiczny tekst przyrodniczy (zob.: Parikka, 2017, s. 56). W scenie z *Henryka V* owadzia wspólnota staje się warunkiem trwania monarszego układu sił, a zarazem projekcją społecznego ładu:

Dlatego Niebios  
Różne czynności dały różnym członkom,  
Aby spełniały je z ciągłym staraniem,  
Cel mając jeden: jest nim posłuszeństwo.  
Pszczoly pracują tak; są to stworzenia,  
Które, rządzone prawami Natury,  
Uczą porządku człowiecze królestwa (Shakespeare, 1984, s. 24).

Claire Preston, autorka monografii poświęconej kulturowemu postrzeganiu pszczoł, podkreśla sprzęgnięcie naukowego języka Moffeta z ujęciem politycznym: „[...] opisał [pszczele] sposoby prowadzenia wojen i narad, uchwalanie praw i funkcjonowanie obywatelskich kar. Według niego, obowiązki w pasiece obejmują sprawowanie straży, wychowanie młodych, chowanie zmarłych, wydawanie sygnałów ostrzegawczych. Jego pszczoły to bez wątpienia monarchistki, które oplakują śmierć króla «tragicznym lamentem», żyją w państwie suwerennym, nie w tyranii; jeśli ich król zatraci się w żądzy, nie dokonują egzekucji, lecz podskubują mu skrzydła, aż zacznie zachowywać się właściwie” (Preston, 2006, s. 60). Nie ma wątpliwości, że z dzisiejszej perspektywy entomologiczna wiedza elżbietańskiego badacza jest nie do utrzymania, niemniej logika jego dyskursu wydaje się warta uwagi. Moffet opisuje wspólnotę pszczoł jako społeczeństwo samokorygujące się i używa do tego języka, który uderza rozbudowanym ciągiem antropomorficznych odwołań. Nie chodzi tu jednak o proste odnowienie tradycji bajki zwierzęcej. Owszem, w *Theatrum owadów* społeczeństwo pszczoł przedstawione zostało jako zorganizowane na kształt ludzkiej wspólnoty, ale jednocześnie elżbietańska struktura społeczna wydaje się przypominać niedoskonały jeszcze i wymagający zmian ul. Ludzie i owady przegładają się w sobie, ich światy wzajemnie się odbijają. Nie są identyczne czy w pełni tożsame, to raczej mozaika podobieństw i różnic, bliskości i oddalenia.

### Spojrzenie drugie: król pszczół

W swoim dziele Thomas Moffet przypisywał kluczowej dla funkcjonowania ula pszczole rolę króla, zgodnie z powszechnymi wyobrażeniami identyfikując ją jako samca. Płeć tego owada określano błędnie aż do lat siedemdziesiątych XVII wieku, kiedy to Jan Swammerdam dokonał sekcji pszczelej matki, odkrywając u niej żeńskie narządy rodne (zob.: Crane, 1999, s. 569; zob. też: Kooijmans, 2010). W pasjonującym artykule *Entertaining Entomology: Insects and Insect Performers in the Eighteenth Century* Deirdre Coleman pokazuje wpływ tego odkrycia na powstające w XVIII wieku narracje dotyczące żeńskiej seksualności oraz społecznego kontraktu płci, a także ówczesne wyobrażenia na temat natury i jej związków z kobiecością (zob.: Coleman, 2006)<sup>9</sup>. Można śmiało powiedzieć, że w XVIII stuleciu figura pszczelej matki obsługuje podobne fantazje i lęki, jak u progu XX wieku modliszka i pasożytnicza osa, opisane z entomologiczną pasją przez francuskiego przyrodnika Jeana-Henri Fabre'a<sup>10</sup>. Coleman przywołuje powstające w XVIII wieku prace naukowe dotyczące społecznego życia pszczół, podkreślając niejednorodność wyłaniających się z nich obrazów kobiecości: w niektórych kładzie się nacisk na „męski harem” trutni, podporządkowanych seksualności królowej i zabijanych, gdy spełnią rozplodową funkcję, w innych podkreślona zostaje rodzicielska rola głównej pszczoły, która jawi się jako fantazmat wyolbrzymionej matki, wcielenie kobiecej płodności. „Jest to figura wysoce niestabilna – pisze Coleman – jej władczość i królewskość zmieniają się w obraz udomowionego macierzyństwa, by po pewnym czasie znowu się wyłonić [w pierwotnej wykładni], ale w nowych okolicznościach i w innym kontekście” (Coleman, 2006, s. 116). Te roszady znaczeń są kluczowe dla przywoływanych w artykule australijskiej badaczki owadzich performansów, popularnych w XVIII stuleciu działań powstających na styku teatru i filozofii natury, z których najsłynniejsze były widowiska aranżowane przez Thomasa i Daniela Wildmanów.

Deirdre Coleman zbiera pamiętniki, recenzje, przewodniki miejskie i artykuły ukazujące się w Londynie w latach siedemdziesiątych XVIII wieku, w których pojawiają się wzmianki o działalności Wildmanów, stryja i bratanka. Zasłynęli oni w arystokratycznych kręgach miasta spektaklami z pogranicza akrobatyki, teatru i prestidigitatorstwa, w których wykorzystywali pszczele roje. Akcje Wildmanów były obliczone na wywołanie silnych emocji: szoku, zachwytu, grozy. Budziły u współczesnych ekscytację, ale też niedowierzenie, zwłaszcza że, jak podkreśla Coleman, obaj artyści długo utrzymywali w ścisłej tajemnicy sposób, dzięki któremu byli w stanie kierować zachowaniami owadów. Ich widowiska miały naukową podbudowę i oparte były na rzetelnej wiedzy entomologicznej, a jednocześnie robiły wrażenie akcji magicznych. Zdawały się nie tyle efektem tresury, ile zaklęcia zwierząt. Coleman zauważa: „[...] mimo że ówczesnie postrzegano pszczoły jako istoty bliskie człowiekowi (głównie z uwagi na miód i wosk), to same owady były uznawane za bardzo tajemnicze, a sztuka zajmowania się nimi zdawała się praktyką na wół czarodziejską, zarówno w odniesieniu

do środków ostrożności, jak i uroku [tych zwierząt]” (tamże, s. 115). Co najbardziej uderza w aranżowanych przez Wildmanów widowiskach, to centralne miejsce przyznane ciału performerera, które wchodzi w różne interakcje z otaczającym je rojem pszczół. Coleman wynotowuje szereg takich działań: Daniel Wildman ukazywał się publiczności z twarzą szczelnie pokrytą pszczołami, które tworzyły coś w rodzaju maski, z otworami na usta i oczy. Na dany przez artystę znak część owadów odlatywała na stół, a pozostałe posłusznie wracały do ula. Thomas Wildman zazwyczaj występował w stroju określanym przez siebie jako suknia z pszczół. Do swoich akcji wykorzystywał trzy roje, którymi dowolnie sterował, kierując je na swoje ciało, a następnie nakazując powrót do ustawionych na scenie uli. Jego ulubioną sztuczką była „żywa broda”, zarost stworzony z pszczół oblepiających policzki i głowę mężczyzny, które swobodnie zwisały, trzymając się wzajemnie za odnóża. Ostatecznie udało mu się wykorzystać do swoich występów aż sześć uli. Pszczele roje unosiły się nad głowami zdumionej publiczności, nikogo przy tym nie żądając, by po chwili podlecieć do Wildmana i pokryć całkowicie jego ramiona, klatkę piersiową i twarz. Podczas niektórych występów artysta podrzucał w górę całe „narecza” pszczół, które spokojnie opadały i chowały się do ula, nie czyniąc śmiałkowi żadnej krzywdy (zob.: tamże, s. 120-123). Wyeksponowanie ciała w pokazach Wildmana pozwala posłużyć się w odniesieniu do nich kategorią „teatralności” w znaczeniu, o którym pisała Erika Fischer-Lichte, zwracając uwagę na fakt, że w toku historycznych przemian tego pojęcia zaczęto tak określać „inscenizację cielesności, a więc pewien sposób prezentowania ciała i wystawiania go na pokaz” (Fischer-Lichte, 2018, s. 37). Działania tresera były teatralne nie tyle w odniesieniu do określonej konwencji scenicznej, ile poprzez koncentrację na cielesnej akcji, w ramach której ludzka fizyczność wchodziła w relację z groźną, a zarazem okiełznaną zwierzęcością.

W 1768 roku Thomas Wildman opublikował *A Treatise on the Management of Bees*, rozprawę o sztuce postępowania z pszczołami, w której wreszcie wyjawiał sekret swoich widowisk. Nauczył się kierować pszczółą w dowolne miejsce poprzez odpowiednie zawiadywanie królową, za którą tamte ślepo podążały. Wildman twierdził, że jest w stanie wypatrzyć matkę wśród roju, odczytać, w jakim jest nastroju i tak ją schować w połach ubrania, by nie rozdrażnić jej i nie narazić się na atak. Jak zauważa Coleman, naukowy dyskurs rozprawy opisującej charakter pszczelej matki jest nacechowany znamioną ambiwalencją. Wildman pisze o zmysłowym zapachu owada i delikatnym, pełnym czułości dotykaniu go; wydobywa kobiecy aspekt pszczoły, określa ją za pomocą seksualnie stylizowanego języka (zob.: tamże, s. 127). W ten sposób ujawnia się kluczowy, według badaczki, wymiar owadzich widowisk Wildmanów, które były nie tylko opowieścią o spotkaniu człowieka i zwierzęcia, ale też o relacji między płciami, o związku kobiecości z naturą i roli męskiego podmiotu w porządkowaniu tej żywiołowej siły. Jak pokazuje krytyka ekofeministyczna, powiązanie pierwiastka żeńskiego

ze zwierzęcością było i nadal jest częstą praktyką dyskursywną. W klasycznej dla tego nurtu pracy *The Death of Nature* Carolyn Merchant śledzi nowożytną przemianę wyobrażeń ukazujących naturę jako żywioł sfeminizowany, od renesansowych wizji przyrody-matki po wypracowany w czasie rewolucji przemysłowej obraz świata naturalnego jako domeny chaosu, który człowiek swoimi praktykami pacyfikuje i formuje. Badaczka stawia tezę, że renesansowe narracje o naturze, które sięgały po metafory ogrodu i kreowały obraz nieograniczonego w rozroście organizmu, zostały u progu XIX wieku wyparte przez wyobrażenia akcentujące mechaniczne aspekty świata przyrody. „W centrum organicznej teorii – pisze Merchant – znajdowała się identyfikacja natury, zwłaszcza planety Ziemi, z karmiącą matką; dobroczynną kobietą, która zaspokaja potrzeby ludzkości w ramach uporządkowanego, poukładanego świata. Ale siłę zyskiwał też inny, opozycyjny obraz: dzikiej i niekontrolowanej mocy, która przynosi [...] burze, susze, szeroko rozumiany chaos” (Merchant, 1989, s. 2). Badaczka podkreśla, że każde z wyobrażeń oznaczało inny projekt bycia w naturze i skierowanych na nią działań, kreśliło odmienny typ relacji człowieka ze światem pozaludzkim, a także – i ta podwójność widzenia jest dla wyводу Merchant kluczowa – odmienne odniesienie: męskie – żeńskie. „Nowy obraz przyrody jako kobiecości, którą należy kontrolować, rozkładać na części i analizować, legitymizował eksploatację zasobów naturalnych” (tamże, s. 189), pisze amerykańska ekofeministka. W jej wypowiedzi szczególnie uderza sprzęgnięcie degradującej konceptualizacji natury i płci; wzajemna wymiana między wyobrażeniami, którą spina sytuacja podporządkowania oraz imperatyw kontroli, rozumiany jako warunek utrzymania porządku i bezpieczeństwa. W tym obrazie „ludzkie” oznacza to, co męskie.

Teatralne akcje Wildmanów ukazują płciową wykładnię natury wyjątkowo radykalnie: kobiecość została w nich utożsamiona z pszczelimi rojem. Jawi się jako groźny, zdepersonalizowany żywioł, nieludzka energia, która przepływa między rozpadem a formą. Coleman pisze, że działania owadów w ramach prezentacji Wildmanów pozwalają myśleć o roju jako formie przedłużenia i usprawnienia ludzkiego ciała (zob.: Coleman, 2006, s. 124). Warto jednak polemicznie zauważyć, że oblepiony pszczołami mężczyzna tylko pozornie tworzy ludzko-owadzią hybrydę. Obraz człowieka, który zostaje, najdosłowniej, ubrany w owady, nie odsyła do żadnej formy wspólnoty. To raczej pokaz potęgi ludzkiej wiedzy, która daje przepustkę do kontrolowania zwierzęcości i naginania jej do woli performerów. Działania Wildmanów pokazują nie tyle spotkanie ludzkiej cielesności z owadami, ile mocny kontrast pomiędzy nimi. Animatorowi pszczoł nie dzieje się żadna krzywda, pszczoły nie żądają go, poruszają się na powierzchni ciała. Podczas gdy człowiek pozostaje nieporuszony, owady układają się w pączkującą materię, która przybiera dowolnie wskazane przez artystę kształty. Pszczele pokazy Wildmanów to widowiska poskramiania – i to nie tylko owadów. Coleman podkreśla, że Thomas Wildman był znany wśród współczesnych jako „król pszczoł”, co mogło pacyfikować

subwersywny obraz pszczelej społeczności jako wspólnoty, w której centralną pozycję zajmuje figura kobieca, a samce zdegradowane są do funkcji rozplodowej i po spełnieniu swej roli likwidowane: „[...] jest prawdopodobne, że uzurpując sobie siłę królowej i przedstawiając się jako «król», Wildman chciał przywołać niegdysiejszy obraz ula jako wspólnoty patriarchalnej i uświadomić w ten sposób, że jego płciowa organizacja jest odwróceniem praw natury” (tamże, s. 123), zauważa Coleman. Kobiecość ukazana jako groźna, niezindywidualizowana siła, niekontrolowany przepływ, bezformny chaos zostaje – siłą woli i wiedzy performerów – okiełznana, przekuta w formę. Uderzająca jest zmysłowa bliskość, wręcz intymność tych spektakli, w których kobiece żywioł pod postacią roju pszczoł oblepia męskie ciało. Obraz jak z głośnej rozprawy Klausa Theweleita: stabilna, twarda męskość kontra miękka, płynna kobiecość, którą cechuje i płodność, i rozpad (zob.: Theweleit, 2015).

### Spojrzenie trzecie: *circus minimus*

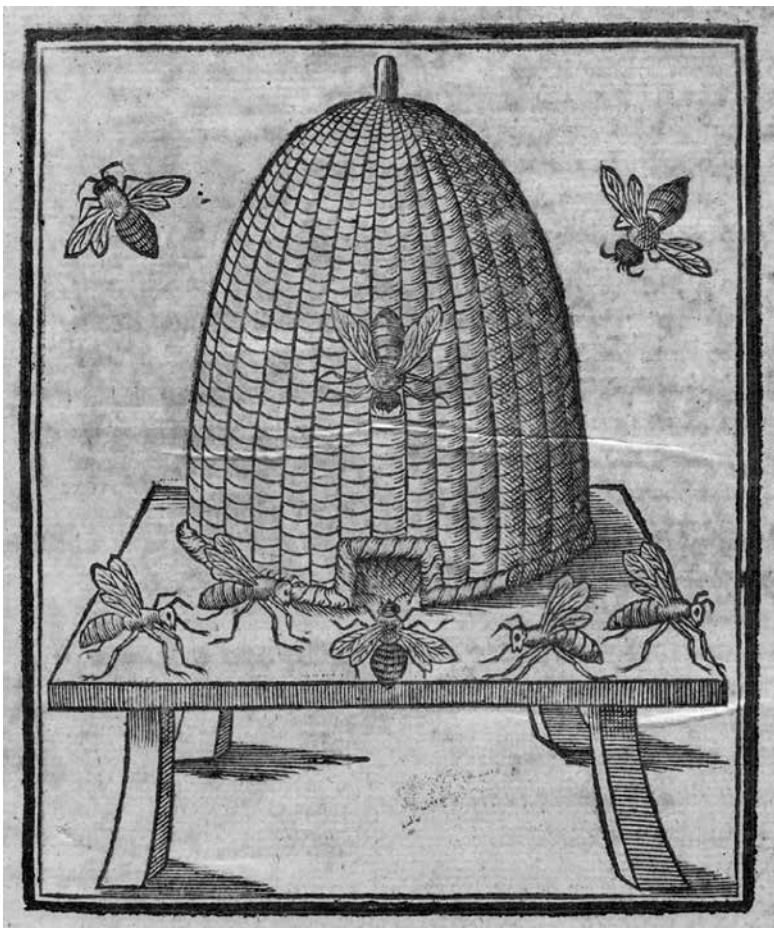
„W naturze nie występują formy miniaturowe; miniatura jest kulturowym produktem, wytworem oka, które wykonuje określone operacje i manipuluje, odnosząc się na różne sposoby do fizycznego świata” (Stewart, 1984, s. 55), pisze Susan Stewart w książce *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Jednym z głównych wątków tej niezwykle ciekawej pracy jest skalarny antropocentryzm i jego wpływ na nasze postrzeganie porządku naturalnego. Koncept miniatury wydaje się fundamentalnie zależny od antropocentrycznej wizji świata; owady same w sobie nie są przecież małe, tę cechę zyskują dopiero w ludzkiej perspektywie. Strategie miniaturyzującego widzenia często oparte są na napięciu między „ludzkim” i „nieludzkim”, widocznym i niewidocznym. Doskonałą ilustracją tego mechanizmu jest pchli cyrk, widowisko podporządkowane regule pomniejszenia. Teatralne użycie insektów polega tu na umieszczaniu ich w sytuacjach, które stoją w jawnej sprzeczności z owadzią skalą. Na odpowiednio zredukowanej cyrkowej arenie występują pchły, które zostały zaprzęgnięte do niewielkich karet, przypięte do łańcuszków, a nawet przebrane w miniaturowe stroje. Martin Parker, autor kulturowej analizy sztuki cyrkowej, dodatkowo wymienia wśród pchlich sztuczek skoki przez obręcz, żonglowanie, wyścigi zaprzęgów (Parker, 2011)<sup>11</sup>. Te widowiska są manifestacyjnie dysonansowe, ich efekt opiera się na napięciu między postacią malutkiego pasożyta a rolą, w jaką został wtłoczony. Przy czym nie idzie tu jedynie o różnicę wzrostu, ale fakt, że owad usytuowany został w pozycji wytresowanego zwierzęcia, a niekiedy nawet człowieka. To, co nieokiełznane i dzikie, występuje w masce podporządkowania i uległości. Uciążliwy pasożyt staje się częścią sytuacji, której wykładnią jest ludzka przyjemność wzrokowa. Przebieranki i sztuczki cyrku pcheł są rewersem ich postrzegania przez ludzi w codziennym życiu: niemal niewidoczne, pozostające w bliskiej relacji z ciałem człowieka, które jest dla nich źródłem pożywienia, zostają podporządkowane przyjemności

patrzenia, a jednocześnie, zgodnie z alienującym charakterem tego zmysłu, oddalone, odcięte od bezpośredniego doświadczenia, okiełznane. Niespójność między skalą owada i skalą roli, między jego absolutną, nie-ludzką zwierzęcością a manifestacyjnie kulturowym charakterem cyrkowych obrazów sytuuje pchli cyrk po stronie tego, co kuriozalne, dziwaczne, nadmiarowe<sup>12</sup>. Ciekawe, że widowisko, w które wpisana jest ludzka przyjemność patrzenia, uruchamia jednocześnie grę ze wzrokiem widza polegającą na nieobecności obiektu oglądu. Z jednej strony widzenie guliwierańskie<sup>13</sup>, z drugiej – zakwestionowanie widzenia, odebranie pewności, co naprawdę się ogląda. Wszak owady w cyrku pcheł są tak małe, że prawie ich nie widać. Mogłoby się wydawać, że widzowie przyglądają się samym urządzeniom, bez poruszających je zwierząt. Jednocześnie jednak, jak zauważa Susan Stewart, „pchli cyrk podsuwa wyjaśnienie tych działań; wiemy, że owady tam są, nawet jeśli nie możemy ich zobaczyć, tak jak w widzeniu mikroskopowym, które potwierdziło nasze fantazje o istnieniu mikrokosmosu” (Stewart, 1984, s. 56). Pchli cyrk to widowisko paradoksalne; istotą akcji jest jednoczesna obecność i „nieobecność” (nieostrzegalność) owadów.

Okres największej popularności pchlich cyrków przypada na wiek XIX. To właśnie wówczas zostały one upowszechnione w Stanach Zjednoczonych, dokąd przybyły z Europy, głównie z Anglii, ojczyzny tych widowisk, gdzie pojawiły się trzysta lat wcześniej. Thomas Moffet wspomina w *Teatrze owadów* o mężczyźnie imieniem Mark, który wykuł złoty

łańcuszek o długości ludzkiego palca, z malutkim kluczykiem i zamkiem, by przymocować do niego pochwycone za szyje (sic!) pchły. Podobno owady z łatwością ciągnęły miniaturową konstrukcję, a całość nie ważyła więcej niż ziarno (zob.: Moffet, 1658)<sup>14</sup>. Autor XVI-wiecznej rozprawy entomologicznej ma na myśli Marka Scaliota, słynnego londyńskiego kowala. O jego miniaturowej uprząży dla pcheł pisało wielu ówczesnych kronikarzy, a sława tego projektu rozpałała wyobraźnię londyńczyków przez całe stulecie. Zajmując pisze o tym Jessica Wolfe w artykule *Circus Minimus. The Early Modern Theater of Insects*, która twierdzi, że zaprzęg Scaliota stał się „prototypem pchlich cyrków, powstających w Europie i Stanach Zjednoczonych w XVIII i XIX stuleciu, w których skrupulatnie trenowane pchły ciągnęły kabriolety i karawany, odgrywały pojedynki i bitwy morskie, występowały w kostiumach historycznych, a w kopenhaskim Tivoli [...], zamkniętym dopiero w 1974 roku, jeździły na trójkołowych rowerach” (Wolfe, 2017, s. 112). Badaczka podkreśla, że pierwsze zapiski dokumentujące wyczyn Scaliota kładły nacisk nie na siłę i sprawność owadów, lecz na precyzję miniaturowego mechanizmu i technologię, która pozwoliła stworzyć zaprzęg tak niewielkich rozmiarów. W ten sposób prototyp pchlego cyrku wpisywał się w kategorię przedmiotów oraz zjawisk, dla których owady stanowiły istotny wzorzec i punkt odniesienia (zob.: tamże, s. 113). Katalog obiektów miniaturowych obejmował nie tyle owady, ile mechanizmy zaprojektowane na kształt owadów, by wymienić choćby skonstruowaną w XV wieku przez niemieckiego matematyka Johanna Müllera żelazną muchę, która podobno potrafiła unosić się w powietrze (zob.: Connor, 2008).

Wyobrażenia zbliżające do siebie insekty i maszyny rzucają nieco światła na to, dlaczego do sztuki cyrkowej wybierano właśnie pchły. Zanim wyjaśnię tę kwestię, chciałabym zauważyć, że pchła jako zwierzę wyjątkowo „gęste” znaczeniowo budzi rozliczne i niejednolite skojarzenia. Wyłaniają się tu trzy pola wyobrażeń. Pierwsze z nich wiąże się z pasożytniczym trybem życia oraz rolą pchły w roznoszeniu chorób zakaźnych, co trwale wpisało tego owada w fantazje tanatyczne oraz mitologię zarazy i uczyniło zeń symbol waniatywny. Pokazała to dobitnie współczesna dramatopisarka Naomi Wallace w utworze *Tylko ta pchła*, studium relacji międzyludzkich zintensyfikowanych przez doświadczenie zamknięcia i otaczającą zewsząd dżumę, która dzięki insektom przenika do wyizolowanej przestrzeni bohaterów (zob.: Wallace, 2000). Drugi obszar wyobrażeń, też zresztą rozgrywany w dramacie Naomi Wallace, związany jest z obrazami zmysłowości i seksu. Pasożytnicza relacja z organizmem człowieka powodowała, że pchłę postrzegano jako zwierzę intymne, wnikać w miejsca ukryte, bezwstydnie penetrujące zakątki ludzkiego ciała. Te skojarzenia były wyjątkowo silne w literaturze XVII wieku, co barwnie opisał w książce *Amor curiosus...* Radosław Grześkowiak, zwracający uwagę na szczególną nadobecność kobiecej cielesności w staropolskich utworach poświęconych pchłom i nierównej walce, jaką toczyli z nimi nasi przodkowie. Grześkowiak tropi splot



Ilustracja z książki *Insectorum sive minimorum animalium theatrum* (1634) Thomasa Moffeta



narracji erotycznej z wątkami parazytologicznymi, podkreślając ukryty związek pchły z męskim pożądaniem i praktykami podglądania: „Po Dianie w kąpieli, którą podpatrywał Akteon, po nagiej Zuzannie podziwianej przez lubieżnych starców, po kąpiącej się pięknej Batszebie dostrzeżonej przez Dawida – panna tępiąca dokuczliwe pasożyty stanowiła czwarty najbardziej płodny artystycznie wojerystyczny temat dawnej sztuki” (Grześkowiak, 2013, s. 159). Najsłynniejszą poetycką realizacją tego wątku pozostaje arcydzielny erotyk Johna Donne’a, który pokazał ukąszenie przez tego samego owada jako zmysłowe połączenie kochanków: „Popatrz uważnie, pchła bowiem przedstawiła / To, czego pragnę, czego mi odmawiasz / Mnie ukąsiwszy, ciebie ukąsała / I krwie obiedwie w sobie pomieszała”<sup>15</sup>. Ugryzienie przez pchłę to jednocześnie zastępczy akt seksualny i miłosna komunika, podczas której to, co wzniosłe, spełnia się w obszarze ohydy, brudu, przyziemności. W poetyckiej wizji Donne’a pchła staje się zarazem zapowiedzią i narzędziem defloracji, emisariuszką męskiego pożądania.

Ostatni krąg wyobrażeń wiąże się z obrazem pchły jako swoistego nadorganizmu, insekta, który nawet w świecie owadów odznacza się wyjątkowymi przymiotami, właściwymi raczej maszynom niż istotom żywym. Jessica Wolfe stawia tezę, że to niezwykle zdolności motoryczne pcheł przesądziły o wyborze Scaliota, który zdecydował się te właśnie owady przypiąć do wykonanej przez siebie uprząży. „Pchła jest w stanie pociągnąć ciężar siedemset razy cięższy od swojego; potrafi skoczyć siedem cali w górę i trzynaście w linii horyzontalnej. To tak, jakby osoba licząca sześć stóp wzrostu podskoczyła na wysokość 160 stóp lub wykonała skok w przód długości 295 stóp”, pisze badaczka zauważając, że opis wynalazku Scaliota zamieszczony w *Teatrze owadów* budzi skojarzenia z pokazami cyrkowych siłaczy, a jednocześnie wpisuje się w teologiczny dydaktyzm Moffeta, który przyrównywał tego wyjątkowego owada do Dawida pojedynkującego się z Goliatem (zob.: Wolfe, 2017, s. 114). Cyrk Scaliota sytuował się w kręgu wyobrażeń mechanicznych zarówno z powodu użycia pcheł, których wyjątkowe zdolności budziły skojarzenia z czymś skonstruowanym, automatycznym, jak i z uwagi na mikroskopijne rozmiary tych insektów, co tworzyło iluzję mechanizmu oderwanego od źródła ruchu. Automatyzm zachowań owadów sprawia, że zdają się one w jakimś sensie sztuczne, zaprogramowane. Interesująco rozwija te wątki Jussi Parikka w książce *Owady i media*, odsłaniając wielorakie powiązania między technologią a światem insektów. „Instynkt często uważano za cechę, która takie choćby zwierzęta jak owady odróżnia od ludzi, zbliżając zarazem do maszyn – pisze Parikka – [...] entomolog Jean-Henri Fabre akcentował tę właśnie cechę owadów, nazywając je maszynami napędzanymi przez wewnętrzny przymus powtarzania, niezmiennymi w swej przedustawnej naturze” (Parikka, 2017, s. 83). Nie wchodząc zbyt głęboko w kwestię automatyzmu owadzich działań, który, według niektórych badaczy, jest problematyczny (zob.: Raffles, 2010, s. 46-70), warto zauważyć, że sytuowanie owadów po stronie sztucznych bytów czyni

z cyrku pcheł widowisko, w którym główne napięcie przebiega między żywym i martwym, organicznym i skonstruowanym. „Jeśli we wczesnej kulturze nowożytnej konstruuje się miniaturowe maszyny, które mają przypominać owady – pisze Jessica Wolfe – to dlatego, że insekty są postrzegane jako urządzenia, a przynajmniej istoty bardzo do urządzeń podobne, obiekty, które tylko wydają się żywe [...]” (Wolfe, 2017, s. 112). Badaczka zauważa, że pierwsi naukowcy poddający owady obserwacjom mikroskopowym, jak Robert Hooke czy Henry Power, porównywali te zwierzęta do zegarków i określali mianem „małych automatów”. W ten sposób nie tylko podkreślali precyzję, złożoność i niezwykle umiejętności małego organizmu, ale też zwracali uwagę na to, jak dalece struktura i mechanika owadziego ciała uniemożliwia filozofom natury zakreślenie jednoznacznej granicy między przyrodą ożywioną i nieożywioną (zob.: tamże, s. 115). Owad jawi się jako zwierzę, które samym swoim istnieniem podważa fundamentalny dualizm świata naturalnego; istnienie subwersywne, które wymyka się jednoznacznej kategoryzacji. W tym właśnie przejawia się, według Wolfe, teatralność, wyzyskana przez Marka Scaliota i innych twórców pchlich cyrków: owady naśladują życie, „pomimo, a może właśnie dokładnie dlatego, że w powszechnych wyobrażeniach [wczesnonowożytnych] postrzegano je jako nie w pełni żywe” (tamże, s. 111). Cyrk pcheł ujawnia kluczową cechę owadziego imaginariu: one nie są żywe, tylko „jak żywe”, nie są też maszynami, tylko są „jak maszyny”. Teatralność pcheł użytych do cyrkowego widowiska polega więc na odgrywaniu zarówno istnienia organicznego, jak i istnienia automatycznego – one same zaś sytuują się w dyskursywnej szczelinie, w poprzek fundamentalnych kategorii. Nieskończenie daleko, a jednak niepokojąco blisko nas.

#### Spojrzenie czwarte: pochwała mimikry

Jo Whaley, amerykańska artystka specjalizująca się w fotografiach mikrofauny, zatytułowała jeden ze swoich albumów *Teatr owadów*. Skojarzenia z dziełem Moffeta wydają się zasadne. Whaley wpisuje się w długą tradycję poszukiwania sposobów wizualizacji zwierząt, które żyją na granicy świata widzialnego i niewidzialnego (dla człowieka). Można wręcz powiedzieć, że artystka świadomie powtarza gest angielskiego przyrodnika; wydobywa spektakularność owadów, by przyciągnąć do nich ludzkie spojrzenie. Owady fotografowane przez Jo Whaley są najczęściej unieruchomione, a jednocześnie ukazane poprzez bogactwo detalu, precyzję tworzących je drobin, kruchość miniatury. Ta strategia wizualizacji inicjuje szczególną grę ze wzrokiem widza, który nie jest pewien, czy ogląda owada, czy też naśladujący go artefakt. Spojrzenie skierowane na fotografię z *Teatru owadów* staje się spojrzeniem mikroskopowym, jakby w spotkaniu z obrazem wyostrzało się i wzmacniało. Zdjęcia Jo Whaley są bowiem skupione na najdrobniejszych szczegółach: delikatne żyłki tworzą misterny wzór na przezroczystych skrzydłach motyla z rodzaju *Cithaerias*, wspinająca się po liściu gąsienica ma na każdym segmencie plamkę w kształcie małego oka

z wyraźnie zaznaczoną żrenicą, faktura łydy oddana została z taką pieczołowitością, że widać finezyjny meszek pokrywający skrzydła i odwłok. Jest w tych zdjęciach jakiś estetyczny naddatek, jakby były efektem stylizacji, a nie chwytaniem natury w jej najbardziej filigranowych przejawach. Owady na fotograficznych obrazach Whaley są wyjęte z porządku biologii i ulokowane w przestrzeni kultury – na tle wielobarwnych tkanin, pomalowanych kawałków drewna, zapisu nutowego czy tarczy starego zegara. Amerykańska artystka manifestacyjnie przelamuje konwencję fotografii przyrodniczej, która polega na tworzeniu iluzji, że oto obcujemy z naturą w stanie „czystym” i nienaruszonym przez obecność człowieka, z przyrodą „taką, jaka jest”. Sztuczny *entourage* tych obrazów nie wywołuje jednak poczucia dysonansu. Owady harmonizują z kulturowym tłem, które wydobywa niezwykłą kolorystykę tkanek, finezyjność wypustek, subtelny zarys skrzydeł, bogactwo faktur – czasem szklistej i twardej, innym razem jedwabistej, miękkiej, puszystej. Whaley fotografuje chrząszcze, koniki polne, ale przede wszystkim motyle, które – w przeciwieństwie do innych rzędów owadów – nie przywołują abiektalnych skojarzeń. Wiotkość, delikatność i chwilowość istnienia uczyniły z nich symbol przemijającego piękna. Amerykańska fotografka pomija biologiczną wykładnię ich wyglądu; na jej obrazach niezwykle barwy i kształty owadów, oderwane od naturalnego środowiska, nie służą strategii przetrwania ani rozrodczości. Wydają się wcieleniem czystego piękna, które lokuje się poza życiową pragmatyką czy regułami doboru naturalnego.

Do czego odnosi się tytułowy teatr owadów? Zapewne do samej strategii fotografowania, która transformuje porządek naturalny w zdarzenie o charakterze estetycznym. W tym ruchu od biologii do estetyki szczególną rolę odgrywa mimikra. W albumie Jo Whaley motyle, chrząszcze i pasikoniki harmonizują z kolorystyką tła, zdają się wręcz spajać z wielobarwnym materiałem czy porowatą powierzchnią papieru. Pojęcie mimikry, odsyłające do strategii maskowania i podszycia się, zrobiło ogromną karierę w krytyce postkolonialnej za sprawą Homi Bhabhy. Jak dowodzi indyjski badacz, problem mimikry nie tylko otwiera problematykę tożsamości, ale ma również swoisty rys performatywny; naśladowanie kogoś nie jest prostym udawaniem innego, ale zawiera nieodmiennie element przesunięcia i niespójności z modelem, przez co sam akt powtarzania modelu cudzego istnienia traci transparencję, staje się jawny, a niekiedy nawet niezamierzenie parodystyczny (Bhabha, 2010, s. 79-88). Na fotografiach Jo Whaley ważne są nie same postaci owadów czy wizualne walory otaczających je przedmiotów, ale estetyczna gra, jaka rodzi się pomiędzy nimi. Roger Caillois, autor pamiętnych esejów o modliszce oraz o skrzydłach motyla, zauważał, że fenomenowi mimikry nie da się wyjaśnić biologiczną pragmatyką i sprowadzić do strategii adaptacyjnych. W artykule *Mimicry and Legendary Psychastenia* podkreślał bogactwo i wewnętrzne zróżnicowanie tego zjawiska w świecie przyrody; należy doń zarówno upodabnianie się bezbronnych gatunków do owadów drapieżnych, maskowanie polegające

na przybieraniu wyglądu korzenia czy kwiatu, jak i swoista niewidoczność, którą francuski filozof opisuje na przykładzie motyla składającego skrzydła w taki sposób, by przybrać kształt cienkiej linii (zob.: Caillois, 2003, s. 96). Caillois podkreśla, że mimikra nie tylko nie gwarantuje przetrwania (okazuje się skuteczna jedynie w odniesieniu do drapieżników, u których dominuje zmysł wzroku), ale w określonych przypadkach może ściągnąć na zwierzę niebezpieczeństwo, jak dzieje się w wypadku gąsienic, upodabniających się do ścinianych przez ogrodników roślin, czy liściców, którym zdarza się przez pomyłkę zjadać się nawzajem (zob.: tamże, s. 97). Francuski badacz jest wręcz manifestacyjnie antydarwinowski: motywacja biologiczna, skoncentrowana na strategiach przeżycia, nie wyjaśnia, według niego, fenomenu mimikry. Nie jest ona dziełem przypadku, który, jak wiadomo, stanowi jeden z kluczowych elementów teorii doboru naturalnego. Aby dotrzeć do ukrytego sensu mimikry, Caillois przywołuje pojęcie psychastenii, zaburzenia, które polega na poczuciu zlewania się z otoczeniem i utraty wyrazistych granic jednostkowej tożsamości. „Przestrzeń ściga ich, osacza i trawi w gigantycznym procesie fagocytozy – pisze filozof o osobach dotkniętych tym rodzajem nerwicy – [...] wówczas ciało i umysł oddzielają się, a podmiot wykracza poza granice swojej skóry i staje na zewnątrz własnych zmysłów. [...] Dokonuje się depersonalizacja poprzez asymilację z przestrzenią. To samo morfologicznie ujęta mimikra powoduje u pewnych gatunków zwierząt” (tamże, s. 100). Na fotografiach Jo Whaley ta interakcja zdaje się obustronna: widz nie jest pewny, czy to owad naśladuje kolor i fakturę przedmiotu, czy też przestrzeń upodobnia się do owada. Tak skomponowane zdjęcia nie tyle pokazują przejście od natury do kultury, ile podważają ich binarną opozycyjność, problematyzując wzajemną relację pomiędzy nimi. W tym aspekcie bliskie są ujęciu posthumanistycznemu, które kwestionuje mocne przeciwstawienie porządku biologicznego porządkowi społecznemu, wskazując na skomplikowaną sieć zależności i powiązań między nimi. W świetle fotografii z *Teatru owadów* Whaley, esencjalne rozumienie kategorii „natury” i „kultury” staje się niefunkcjonalne, a same pojęcia okazują się rozchwiane, niestabilne, podlegające sensotwórczym negocjacjom.

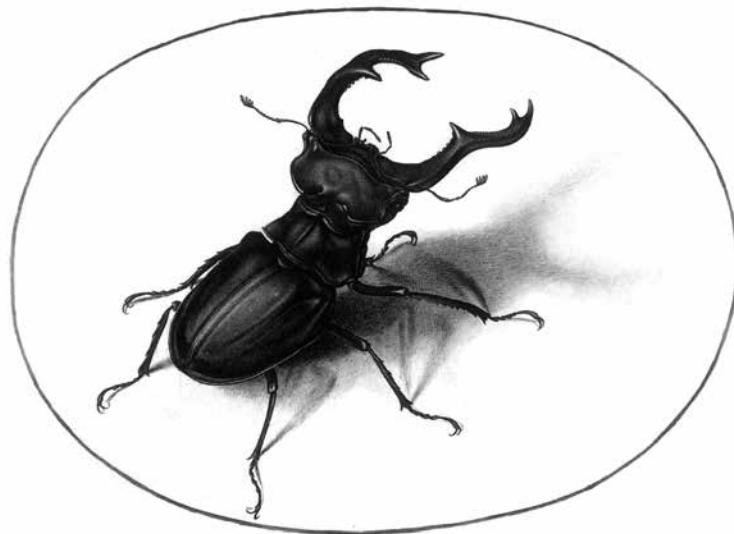
### Spojrzenie piąte, ostatnie

Problematyzacja doświadczenia wzrokowego to ważny wątek narracji ekokrytycznych. Kapitałnym przykładem jest monumentalna praca *Looking at Animals in Human History* Lindy Kalof, która ukazała różnorodność historycznie zmiennych sytuacji patrzenia na zwierzęta, wprzęgania ich w praktyki performatywne i tworzenia wizualnych reprezentacji zwierzęcości (zob.: Kalof, 2007). Autorka poświęca dużo miejsca działaniom, w ramach których doświadczenie obserwowania, podziwiania i podglądania zwierząt służy wytwarzaniu pojęć: „ludzkie”/„nie-ludzkie”. Brytyjska badaczka opisuje praktyki kulturowe, w których zwierzę ukonstytuowane zostało jako obiekt oglądu, a spojrzenie okazuje się przywilejem człowieka. W całej swej kulturowej

i historycznej zmienności są to sytuacje, w których sam akt patrzenia legitymizuje władzę człowieka nad światem naturalnym, a jednocześnie jest najbardziej ewidentną formą jej sprawowania.

Trudno oprzeć się poczuciu, że owady komplikują ten, i tak nieoczywisty, układ. Sytuacja patrzenia na insekty wydaje się rozpięta między fascynacją a doświadczeniem abiektalnym. Na kartach rozprawy Thomasa Moffeta, w akcjach Wildmanów czy na scenie pchłego cyrku owady znajdują się w centrum widzenia, a akt oglądu w mniej lub bardziej świadomy sposób łączy się z fantazją o ich okiełznaniu, czasem dosłownym, częściej symbolicznym. Zachwycająca wielość gatunkowa insektów nieodmiennie stawia nas w pozycji kogoś, kto nie ma pełni władzy poznawczej i, mimo coraz sprawniejszej technologii, wciąż nie może swoim spojrzeniem objąć całej gromady tych zwierząt. Entomolodzy są co do tego zgodni: większości gatunków nigdy nie poznamy. Owady nie poddają się łatwo ludzkiemu wzrokowi, zdemaskowanemu w swoich niedoskonałościach i skalarnych ograniczeniach. Jeśli owady to zwierzęta, które rzucają wyzwanie naszemu doświadczeniu wzrokowemu – a tak chciałam je pokazać – to trudno zignorować fakt, że współczesna perspektywa, uwarunkowana specyfiką antropocenu, przynosi zupełnie nowe otwarcie tego problemu. Szóste wymieranie zwierząt, o którym coraz głośniej mówią naukowcy, dotyka przede wszystkim owady<sup>16</sup>. Znikają tysiące gatunków, z których wiele nigdy wcześniej nie zostało opisanych ani nawet zaobserwowanych

SCARABEI VMBRA.



przez człowieka. Ten proces znajduje odzwierciedlenie w narracjach późnego antropocenu, opartych na obrazach pustki, zmierzchu, zerwanych relacji. Jak w *Historii pszczół* Mai Lunde, pokazującej postapokaliptyczny świat bez owadów, w którym ludzie własnoręcznie zapyłają drzewa owocowe. Wymykanie się tych zwierząt naszemu spojrzeniu ma dzisiaj i takie znaczenie. ■

<sup>1</sup> Na ten temat pisałam więcej w artykule *Teatr zwierzęcej śmierci* (zob.: Żółkoś, 2014).

<sup>2</sup> Jane Goodall podkreśla w swoich zapiskach performatywny charakter sceny, w której Mike uderzając o siebie puszkami, wydając groźne okrzyki i gwałtownie kołysząc się na boki zdołał onieśmielić samców zajmujących silniejszą od niego pozycję w stadzie: „Wszystkie szympansy były pod wrażeniem tych wyjątkowych, głośniejszych i często przerażających widowisk”. Badaczka zobaczyła później innego samca, Figana, który w samotności ćwiczył te same zachowania, wykorzystując porzucone przez Mike’a puszki, co wzmacnia jeszcze performatywny wymiar całego zdarzenia (zob.: Goodall, 1990, s. 44; jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie moje – MŻ). Laura Call zwraca uwagę, że to właśnie opisana przez Goodall scena skłoniła Richarda Schechnera do rozszerzenia teorii performatywności na inne naczelne poza *homo sapiens*. „Performans to pojęcie włączające – pisał Schechner – Teatr jest tylko jednym z węzłów nieustającego zjawiska, które rozciąga się od rytualizacji zwierząt (w tym człowieka) do performansów codzienności”. R. Schechner, [1988], s. 208. Cyt za: Cull, 2015, s. 22.

<sup>3</sup> Kopia na stronie: <https://archive.org/details/historyoffourfoo00tops/page/1100> [dostęp: 9 VI 2019].

<sup>4</sup> Więcej na ten temat pisze Allana Skuse w pracy poświęconej zomorficznym wyobrażeniom choroby nowotworowej w nowożytnej Anglii (zob.: Skuse, 2015, s. 70).

<sup>5</sup> Warto na marginesie odnotować stanowisko Anny Lowenhaupt Tsing, która w artykule *On Nonscalability* przygląda się krytycznie zachodniej praktyce skalowania i opisuje ją w kontekście praktyk kolonialnych. Według badaczki obsesja coraz bardziej precyzyjnego widzenia odrealnia obserwowaną rzeczywistość, zamienia ją w wykreowaną fantazję, w ramach której to, co różnorodne i niejedolite zostaje zunifikowane – zob.: Lowenhaupt Tsing, 2012, s. 507. Cyt. za: <https://muse.jhu.edu/article/485828> [dostęp: 19 IX 2019].

<sup>6</sup> Więcej na temat afektywnego potencjału insektów piszę w artykule *Mikro-fobie i makro-lęki. Owady jako wyzwanie dla Animal Studies* (zob.: *Zwierzęta i ich ludzie*, 2015).

<sup>7</sup> Na temat wanitatywnych znaczeń przypisywanych muchom ciekawie pisze Steven Connor w poświęconej temu owadowi monografii (zob.: Connor, 2008).

<sup>8</sup> Warto za Adamem Doddem podkreślić, że pierwszą próbę przecięcia skalarnego antropocentryzmu podjął już Pliniusz Starszy, który w swojej *Historii naturalnej* pisał: „zachwycamy się słoniami (...), gwałtownością byków, łapczywością tygrysów i grzywami lwów, podczas gdy prawdziwa tajemnica Natury objawia się w najmniejszych istotach” (cyt. za: Dodd, 2012, s. 28).

<sup>9</sup> Podaję za: [https://www.researchgate.net/publication/249874980\\_Entertaining\\_Entomology\\_Insects\\_and\\_Insect\\_Performers\\_in\\_the\\_Eighteenth\\_Century](https://www.researchgate.net/publication/249874980_Entertaining_Entomology_Insects_and_Insect_Performers_in_the_Eighteenth_Century) [dostęp: 28 V 2019].

<sup>10</sup> Dotąd na język polski przetłumaczono jedynie fragmenty wielotomowego dzieła *Souvenirs Entomologiques*. Zob.: Fabre, 1925. O opisach zachowań os w pismach francuskiego przyrodnika i wpływie tych obrazów na literacką wyobraźnię Witkacego interesująco pisał Jan Gondowicz (zob.: Gondowicz, 2008).

<sup>11</sup> Za: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0170840611403668> [dostęp: 18 VI 2019].

<sup>12</sup> Podobne cechy Martin Parker przypisuje cyrkowi. Opisuje je jako pełne anomalii widowisko, którym rządzą niezwykłość i transgresja.

<sup>13</sup> Na temat widzenia guliwierańskiego w sztuce współczesnej inspirowano pisał Tomasz Swoboda. Zob. Swoboda, 2013.

<sup>14</sup> Kopia na stronie: <https://archive.org/details/historyoffourfoootops/page/1100> [dostęp: 9 VI 2019].

<sup>15</sup> J. Donne, *Pchła*, przeł. J.S. Sito; cyt. za: Sito, 1981, s. 50.

<sup>16</sup> Goulson, 2018; Kolbert, 2016.

#### Bibliografia:

Bhabha, Homi K., *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, w: tegoż, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Caillois, Roger, *Mimicy and Legendary Psychasthenia*, [w:] *The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader*, ed. C. Frank, Duke University Press, Durham and London 2003.

Coleman, Deirdre, *Entertaining Entomology: Insects and Insect Performers in the Eighteenth Century*, „Eighteenth-Century Life” 2006, nr 3, s.107-134.

Connor, Steven, *Mucha. Historia, antropologia, kultura*, Universitas, tłum. B. Stanek, Kraków 2008.

Crane, Eva, *The World History of Beekeeping and Honey Hunting*, Routledge, New York 1999.

Cull, Laura, *From „Homo Performance” to Interspecies Collaboration*, [w:] *Performing Animality. Animals in Performance Practices*, ed. L. Orozco and J. Parker-Starbuck, Palgrave Macmillan, London 2015.

Dodd, Adam, *Minding insects: scale, value, world*, [w:] *The Management of Insects in Recreation and Tourism*, ed. R.H. Lemelin, Cambridge University Press 2012.

Dodd, Adam, *Size is in the Eye of Beholder: On the Cultural History of Microfauna in Seventeenth-Century Europe*, [w:] *Assigning Cultural Values*, ed. K. Aukrust, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt 2013.

Fabre, Jean-Henri, *Z życia owadów. Pisma wybrane z „Souvenirs Entomologiques”*, przeł. Z. Boguszewicz, M. Górka, wyd. 2, Książnica Atlas, Lwów, Warszawa 1925.

Fischer-Lichte, Erika, *Performatywność. Wprowadzenie*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2018.

Gondowicz, Jan, *Osa*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2008 nr 3-4.

Goodall, Jane, *Through a Window. My Thirty Years with the Chimpanzees of Gombe*, Houghton Mifflin Company, Boston 1990.

Goulson, Dave, *Ląka*, przeł. K. Iwaszkiewicz, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2018.

Grześkowiak, Radosław, *Pchła – zapomniany temat erotyczny*, [w:] tegoż, *Amor curiosus. Studia o osobliwych tematach dawnej poezji erotycznej*, Wydawnictwo Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2013. <https://muse.jhu.edu/article/485828> [dostęp: 19 IX 2019].

[https://www.researchgate.net/publication/249874980\\_Entertaining\\_Entomology\\_Insects\\_and\\_Insect\\_Performers\\_in\\_the\\_Eighteenth\\_Century](https://www.researchgate.net/publication/249874980_Entertaining_Entomology_Insects_and_Insect_Performers_in_the_Eighteenth_Century) [dostęp: 28 V 2019].

Kalof, Linda, *Looking at Animals in Human History*, Reaktion Books, London 2007.

Kolbert, Elizabeth, *Szóste wymieranie. Historia nienaturalna*, przeł. T. Grzegorzewska, P. Grzegorzewski, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2016.

Kooijmans, Luuc, *Niebezpieczna wiedza. Wizje i lęki w czasach Jana Swammerdama*, przeł. R. Pucek, Wydawnictwo Aletheis, Warszawa 2010.

Lowenhaupt Tsing, Anna, *On Nonscalability. The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scale*, „Common Knowledge” 2012 nr 18.

Merchant, Carolyn, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, wyd. 2, Harper One, New York 1989.

Moffet, Thomas, *The Theater of Insects or of lesser leaving Creatures*, [w:] E. Topsell, *The History of Four-footed Beasts and Serpents*, London 1658. Kopia na stronie: <https://archive.org/details/historyoffourfoootops/page/1100> [dostęp: 9 VI 2019].

Morawski, Piotr, *Niesamowitość i realizm: zwierzęta na misteryjnej scenie*, „Pongo. Ludzie i zwierzęta”, t. VI, Instytut Kultury Polskiej, Warszawa 2014, s. 274-290.

Neri, Janice, *The Insect and the Image. Visualizing Nature in Early Modern Europe, 1500–1700*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2011.

Parikka, Jussi, *Owady i media*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017.

Parker, Martin, *Organizing the Circus: the Engineering of Miracles*, „Organization Studies” 2011 nr 4.

Preston, Claire, *Bee*, Reaktion Books, London 2006.

Raffles, Hugh, *Insectopedia*, Vintage Books, New York 2010.

Schechner, Richard, *Performance Theory*, Routledge, London and New York 1988.

Shakespeare, William, *Dzieje żywota króla Henryka Piątego*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

Sito, Jerzy Stanisław, *Poeci metafizyczni*, Pax, Warszawa 1981.

Skuse, Allana, *Constructions of Cancer in Early Modern England. Ravenous Natures*, Palgrave Macmillan, New York 2015.

Stewart, Susan, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, The Johns Hopkins University Press, London 1984.

Swoboda, Tomasz, *Obraza obrazu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2013 nr 3.

Theweleit, Klaus, *Męskie fantazje*, przeł. M. Falkowski i M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.

Wallace, Naomi, *Tylko ta pchła*, tłum. M. Semil, „Dialog” 2000 nr 2.

Wilemska, Katarzyna; Kidzińska, Małgorzata; Kucharzewski, Marek, *Lekcje anatomii w obrazach mistrzów holenderskich epoki Renesansu*, „Annales Academiae Medicae Silesiensis” 2001 nr 3.

Wolfe, Jessica, „Circus Minimus”. *The Early Modern Theater of Insects*, [w:] *Performing Animals. History, Agency, Theater*, ed. K. Raber, M. Mattfeld, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 2017.

*Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, pod red. A. Barcz i D. Łagodzkiej, Warszawa 2015.

Żółkoś, Monika, *Teatr zwierzęcej śmierci*, „Didaskalia” 2014 nr 119.

**INLANDIMENSIONS**  
International  
Interdisciplinary  
Arts  
Festival



**GDAŃSK**

4.10.2019 - 9.10.2019  
GDAŃSKI TEATR SZEKSPIROWSKI  
KINO KAMERALNE CAFE  
INSTYTUT KULTURY MIEJSKIEJ

**POZNAŃ**

10.10.2019 - 11.10.2019  
UNIwersytet im. Adama Mickiewicza  
KINO MUZA

**WROCLAW**

9.10.2019 - 13.10.2019  
INSTYTUT IM. JERZEGO GROTEWSKIEGO

WITOLD LOSKA

**INNY NIE  
MA GŁOSU**

Witold Loska – student performatyki przedstawień UJ.

Teatr Polski w Poznaniu  
scena Stara Rzeźnia

**HAMLET / ГАМЛЕТ**

reżyseria: Maja Kleczewska,

dramaturgia: Łukasz Chotkowski,

scenografia: Zbigniew Libera, reżyseria

światła i zdjęcia: Marcin Koszałka,

kostiumy: Konrad Parol, muzyka:

Cezary Duchnowski, kierownictwo

muzyczne: Adam Domurat,

choreografia: Kaya Kołodziejczyk,

premiera: 7 czerwca 2019

**J**aką rolę odgrywa dzisiaj jedna z najważniejszych narracji zachodniej kultury, *Hamlet* Williama Szekspira? Czy na pewno spełnia przypisywane jej dotychczas funkcje, ujmując w ramy historii nasze egzystencjalne rozterki, nieuświadomione pragnienia i jeszcze głębiej ukryte założenia dotyczące tego, jak ułożony jest świat i jak ułożony być powinien? A może Elsynor to już dzisiaj tylko zabytek, puste, przebrzmiałe słowo? Jeszcze inną możliwością jest uznanie, że Walterem Benjaminem, że obecnie już żadna opowieść nie ma zdolności uchwycenia doświadczenia – pozostają jedynie fragmenty, których nie potrafimy scalić (Benjamin, 1996). W *Hamlecie* wyreżyserowanym przez Maję Kleczewską w poznańskiej Starej Rzeźni pojawiają się wszystkie wymienione opcje, a może nawet więcej.

Żeby jednak właściwie rozpoznać napięcia cechujące to przedstawienie, należy najpierw ustalić, w jaki sposób reżyserka buduje swoją wypowiedź. Samo ulokowanie *Hamleta* w nieteatralnym budynku, który wkrótce zostanie „zrewitalizowany” przez prywatnego inwestora, wskazuje na to, że widzowie nie będą mieli do czynienia z tradycyjną

inscenizacją tragedii Szekspira. Autor scenografii Zbigniew Libera podłogi i ściany ruin Starej Rzeźni wyłożył czerwonymi dywanami. Akcja toczy się w wielu miejscach jednocześnie. W kącie głównej sali odnajdziemy królewską sypialnię, a w osobnym pomieszczeniu – jadalnię z ogromnym stołem. Przy wejściu na widzów czeka kilkunastoosobowa orkiestra pod batutą Adama Domurata. Jeszcze przed rozpoczęciem przedstawienia rozdawane są bezprzewodowe słuchawki, na których wybrać będzie można jeden z trzech kanałów transmitujących dźwięk z symultanicznie rozgrywających się scen. Wydawałoby się zatem, że takie widowisko w niczym nie będzie przypominać klasycznej inscenizacji. Program zapowiada nawet, że nie będzie to spektakl teatralny, a rodzaj wernisażu w galerii.

Nic bardziej mylnego – *Hamleta* Kleczewskiej możemy bez problemu obejrzeć od początku do końca, śledząc, scena po scenie, tłumaczenie Stanisława Barańczaka. Symultaniczność akcji w przypadku najważniejszych wydarzeń dramatu zostaje zawieszona, a na wszystkich kanałach w słuchawkach można usłyszeć to samo. Chociaż widzowie mogą bez ograniczeń przemieszczać się po całym budynku, gromadzą się tam, gdzie akurat toczy się akcja. Podążanie za fabułą ułatwiają też aktorzy i aktorki, którzy w przeważającej mierze budują pełnowymiarowe postaci w stylu właściwym raczej tradycyjnemu teatrowi dramatycznemu niż eksperymentalnej inscenizacji. Hamlet Romana Lutskiego nie przypomina jednak wrażliwego młodzieńca pełnego wątpliwości. Swoją rolę tworzy, niejako degenerując i wypaczając cechy zwyczajowo przypisywane bohaterowi Szekspira. Książę Danii w jego wykonaniu staje się psychotyczny i gniewny, przez co również niebezpieczny. Ukraiński aktor roztacza aurę zepsucia, jego Hamlet poszedł za daleko w swoim

szaleństwie, przez co trudno zrozumieć jego motywacje. Naznaczona przemocą relacja między nim a przykutym do wózka inwalidzkiego, ucharakteryzowanym na Stephena Hawkinga Horacym (Michał Sikorski), wydaje się pozbawiona sensu i logiki. Hamlet znęca się nad kaleką bezustannie, zmusza go nawet do wypowiedzenia, choć należałoby raczej powiedzieć „wyślinienia”, swojego słynnego monologu. „Być albo nie być” to, zdaje się, dla Kleczewskiej tylko podły żart: nie ma tu miejsca na rozterki, jest tylko postępujący upadek.

Przed tą ciemnością, która w poznańskim *Hamlecie* zdaje się czyhać na każdym kroku, Gertruda (Alona Szostak) broni się, utrzymując stały poziom alkoholu we krwi. Jednak spod pijackiego śmiechu raz po raz przebija przerażenie i wyniszczona skrajnymi emocjami psychika. Jedyna postać, która pozostaje niewzruszona niezależnie od sytuacji, to Klaudiusz (Michał Kaleta). Króla nie jest w stanie wytrącić z równowagi nawet przedstawienie przygotowane przez Hamleta – odbiera je raczej jako żart niż oskarżenie. Innego rodzaju postacią jest wyjęta żywcem z któregoś spektaklu Krzysztofa Warlikowskiego Ofelia (Teresa Kwiatkowska). Ukochana Hamleta nie tyle ma konkretny rys charakteru, ile stanowi mozaikę cytatów. Przy odrobinie wysiłku możemy skojarzyć białą suknię i blond włosy z Marilyn Monroe, a szarfę z napisem „I love you” z konkursami piękności. Znaczenie mają tu nie tyle określone odniesienia, ile skrzętnie ukryta pod nimi pustka. Ofelia funkcjonuje w przedstawieniu jako znak postępującej degeneracji opowieści. Zdecydowanie bardziej przypomina Kobietę z głową w piecyku z *Hamletmaszyny* niż delikatną postać z obrazu Johna Everetta Millaisa.

Ze zdeprawowanymi, zdemoralizowanymi postaciami rezonuje otwierający spektakl utwór muzyczny, którego tekst

oparty jest na wspomnianym dramacie Heinera Müllera. Gwałtownej melodii towarzyszy wykrzykiwany przez chór tekst: „Byłem Hamletem. Stałem na brzegu i rozmawiałem z morzem PLEPLE, z tyłu za mną ruiny Europy”. Bełkotliwe „PLEPLE”, wielokrotnie powtarzane, zlewa się brzmieniowo z wypowiedzianym równocześnie przez część aktorów „Byłem Hamletem”. Czas przeszły wydaje się tu kluczowy, *Hamleta* w Starej Rzeźni nie ma, są tylko jego resztki, bełkot. *Hamlet* Kleczewskiej to trup, który wciąż powraca do życia. Choć tekst wybrzmiewa prawie w całości, a akcja rozwija się zgodnie z dramatem, to tylko po to, żeby pokazać, że czas największej tragedii minął. Ta diagnoza przejawia się najbardziej wyraziście za pośrednictwem wspomnianej degeneracji postaci, których motywacje zdają się nie do odczytania. Rytm działań bohaterów *Hamleta* wyznacza postępujące zepsucie, którego kulminacja następuje w scenie morderstwa Poloniusza, kończącej się próbą kazirodczego stosunku, zainicjowaną przez głównego bohatera. Choć scena grana jest na napiętej strunie, trudno potraktować ją poważnie – mamrocząca w obcym języku Szostak wydaje się raczej żenująca niż wstrząsająca, i można przypuszczać, że dzieje się tak zgodnie z zamierzeniami reżyserki.

Kleczewska co chwilę idzie o krok za daleko, stawiając w ten sposób pytanie nawet nie tyle o możliwość interpretacji tragedii Szekspira, ile o to, czy w ogóle powinniśmy próbować. Oczywiście, równie uprawnione byłoby potraktowanie takich zabiegów jako dowodu na nieudaną inscenizację, która aspiruje do psychologicznej głębi czy intensywności, a jest pretensjonalną, niestrawną i pozbawioną sensu papką. Istnieją jednak poszlaki, które pozwalają skłaniać się ku pierwszej z przedstawionych możliwości.

Oprócz aktorów z Ukrainy, w spektaklu występuje jeszcze troje artystów o różnorodnych korzeniach etnicznych: Gamou Fall, Flaunnette Mafa i Mandar Purandare. Przez większą część spektaklu ograniczają się do krążeń między widzami – trzymają się

raczej z boku, nic nie mówią, często też wychodzą z budynku. Wszystko zmienia się w finale, kiedy ci, którzy według dramatu powinni umrzeć, spełnili swoją powinność. Do głównego pomieszczenia wkracza Purandare, zaczyna tańczyć i, intonując hinduską pieśń, manewruje wokół trupów. Po chwili dołącza do niego Fall, którego twarz zdobią pióra – jego choreografia ma wyraźnie afrykański rys. W końcu pojawia się również Mafa, która wykrzykuje: „Mam prawo do tej ziemi!”. Czy jednak na pewno ma? Ta deklaracja – wydawałoby się, niezwykle mocna – wybrzmiewa dość żałośnie, kiedy widz uświadomi sobie, że aktorzy o odmiennym pochodzeniu odgrywają jedynie epizodyczne role, a przez większość przedstawienia pozostawali w cieniu białych. Co więcej, kiedy w końcu Fall, Mafa i Purandare zaczynają działać na scenie, dzieje się to w żenująco stereotypowym, egzotyzującym stylu. Wielokulturowość w takim wydaniu to raczej gra pozorów niż emancypacyjny projekt. Wydawałoby się zatem, że Kleczewska z dramaturgiem Łukaszem Chotkowskim nie udźwignęli ciężaru własnych ambicji i zwyczajnie im nie wyszło.

Istnieje jednak jeszcze jedna możliwość. Nie możemy zapomnieć przecież

o wymowie reszty spektaklu i kontekstach dotyczących dramatu. Gdzie tak naprawdę w dramacie Szekspira jest miejsce dla aktorów o odmiennym kolorze skóry i pochodzeniu? Oczywiście nie brakuje inscenizacji, w których część lub nawet wszyscy aktorzy i aktorki to *people of color*, można jednak mieć wątpliwości, czy granie przez nich w jednej z najważniejszych dla zachodniej cywilizacji tragedii rzeczywiście jest wyrazem emancypacyjnego zwycięstwa.

W słynnym eseju *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?* Gayatri Chakravorty Spivak pokazuje, w jaki sposób zachodnia tradycja intelektualna, badając inne kultury za pomocą uniwersalnych pojęć (takich jak podmiot), odbiera podporządkowanym innym głos. Nie tylko dlatego, że wiedza i język naukowy wspierają struktury i relacje władzy, które „wyprodukowały” problem globalnych nierówności, lecz także dlatego, że kwestię inności można podjąć tylko w ramach zachodniego dyskursu. Nawet kiedy ustąpimy pola i zamilkniemy, podporządkowany inny nie będzie mógł przemówić – jedyny sposób opowiedzenia o jego opresji, paradoksalnie, uniemożliwia spełnienie tego zadania. Ujmując to jeszcze inaczej: kiedy tylko próbujemy zmierzyć się



z problemem inności, już uczestniczymy w reprodukowaniu tego problemu.

Dlatego w zasadzie można uznać, że nie ma znaczenia nierówny podział ról w spektaklu Kleczewskiej. Podobnie jak egzotyczne tańce i pieśni w finale przedstawienia – każda inna strategia również oznaczałaby w ostatecznym rozrachunku porażkę. Jedynym wyjściem wydaje się zatem skierowanie naszej uwagi na właśnie taki, a nie inny wynik zmagania się z problemem wielokulturowości i związanymi z nim relacjami władzy. I być może to właśnie robi Kleczewska. Pozwala tak sądzić dość niecodzienne rozwiązanie sceniczne. Kiedy rytualne tańce i śpiewy się skończą, trupy zaczynają wstawać, a aktorzy powoli ustawiają się w miejscach, w których stali, kiedy spektakl się zaczynał. Jednocześnie do budynku zostaje wpuszczona część publiczności, oczekująca na drugi przebieg tego dnia – ci widzowie mają zatem możliwość obejrzenia finału przedstawienia przed jego początkiem. Mamroczące żywe trupy powoli zaczynają intonować utwór, który można było usłyszeć na początku. Zanim zdążymy się zorientować, spektakl zaczyna się od nowa.

Płomienna deklaracja Flaunette Mafa nie przyniosła żadnego efektu – inny nie ma głosu, nawet kiedy zaczyna mówić. Tymczasem *Hamlet* – jedna z najważniejszych narracji Zachodu – opowiadany będzie ponownie, truchło tekstu będzie gnić, ale nigdy nie rozłoży się do końca. Niezależnie od wysiłku reżyserów i reżyserek, nie da się zdekolonizować Szekspira; można co najwyżej opowiedzieć o zmęczeniu, wywołanym kolejnymi próbami stworzenia wielokulturowego teatru, które spełzły na niczym wobec przesiąkniętej opresyjnymi strukturami materii tragedii. Nie chodzi, oczywiście, o oskarżanie autora o ukryty między wierszami rasizm – nawet jeśli można się go tam doszukać, nie miałyby to znaczenia – a raczej o zwrócenie uwagi na to, że *Hamlet* przynależy do zachodniej (a więc hegemonicznej) *episteme*, opowiedziany jest zatem z wykorzystaniem struktur

językowych i kulturowych, które wspierają nierówności. Niezależnie od tego, kto zastanawia się: „być albo nie być”, zawsze w pierwszej kolejności będzie to utrwalanie tak, a nie inaczej zorganizowanej kultury, zatem również relacji wobec innych kultur. Kleczewska zdaje się zatem mówić: „Dość już Hamleta”, ale zaraz potem dodaje: „Hamlet będzie trwać”. W dodatku pozostanie taki sam, niezależnie od tego, co z nim zrobimy.

Jeśli taka interpretacja wydaje się jej odbiorcy naciągana, nie pozostaje mi nic innego, jak tylko się zgodzić. Poznański *Hamlet* raczej budzi wątpliwości, niż stara się przekazać konkretny komunikat. Niecodziennosc zabiegu polegającego na nawarstwieniu różnych przebiegów spektaklu, który wskazuje na cyklicznie powracający problem, to dość wątpliwa przesłanka dla uratowania tej kłopotliwej inscenizacji. Ponadto zaskakująca wobec nowoczesnych rozwiązań scenicznych linearność akcji i męczące, tradycyjnie zbudowane aktorskie kreacje raczej nie sprawiają, że *Hamleta* ogląda się z przyjemnością. Powyższą możliwość odczytania przedstawiam więc nie tyle stając w obronie spektaklu, ile ze względu na obawę przed alternatywną możliwością: że Kleczewska przygotowała nieprzemyślane, szkodliwe przedstawienie, które razi płycizną diagnoz i nieświadomionymi uprzedzeniami. ■

#### Bibliografia:

Benjamin, Walter, *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] tegoż, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i opr. H. Orłowski, przeł. H. Orłowski i in., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.  
Müller, Heiner, *Hamletmaszyna*, tłum. J.S. Buras, [w:] tegoż, *Makbet. Hamletmaszyna. Anatomia Tytusa*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000.  
Spivak, Gayatri Chakravorty, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, tłum. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2010 nr 24-25, s. 196-239.

KAROLINA HABRYŁO

## Z DE PROFUNDIS... W POŻAR PIKSELI

Karolina Habryło – absolwentka wiedzy o teatrze UJ.

Stary Teatr w Krakowie

**NIC**

reżyseria i adaptacja: Krzysztof Garbaczewski; scenografia: Robert Mleczek, Jan Strumiłło; reżyseria światła: Robert Mleczek; choreografia: Marta Ziółek; kostiumy: Marcin Kosakowski; muzyka: Jan Duszyński, premiera: 28 marca 2019

**N**ic Krzysztofa Garbaczewskiego jest tak gęste i zawile, że z przyjemnością wraca się po więcej, oglądając je ponownie, z jeszcze większą ciekawością. Ponaddwugodzinny spektakl, nazwany przez samego reżysera medytacją teatralną, wprawia w specyficzny rodzaj letargu. Niekiedy widz, sparaliżowany ogromem przepływającej przez niego treści, coraz bardziej zapada się w sobie i w fotelu, aby wkrótce zostać z niego gwałtownie wyrwanym niespodziewanym skojarzeniem albo własną, nieoczekiwaną, afektywną reakcją. Warstwa plastyczna przedstawienia intensywnie oddziałuje na wyobraźnię, będąc ilustracją i komentarzem do uruchamianych kontekstów, a jednocześnie funkcjonując niezależnie od nich. To zresztą nie jedyny paradoks tego filozoficzno-poetyckiego teatralnego patchworku, inspirowanego szeregiem tekstów kultury, m.in. *Czarnym kwadratem na białym tle* Kazimierza Malewicza, poezją Bolesława Leśmiana, książkami: *Nic-nic* Janusza Palikota, *Kairosem* Cezarego Wodzińskiego, *Mount*



*Analogue* René Daumala, czy też myślą U.G. Krishnamurtiego.

Mimo że wywołany przez Garbaczewskiego świat momentami wydaje się nieco chaotyczny i bełkotliwy, czuć, że posiada własną wewnętrzną logikę, która nie musi być czytelna, aby została odebrana. Początkowo wyzwaniem jest przyjęcie postawy pozbawionej oczekiwań i poddanie się temu, co dzieje się na naszych oczach. Wrażenie przeintelektualizowania i celowego operowania nudą, niczym narzędziem mentalnej

po chwili daje się zauważyć ręka, interpretująca wybrzmiewający tekst. W tym samym czasie trudno jest się nie zaabsorbować jednym z trzystu pięćdziesięciu włochato-lustrzanych kubików, usadowionych na każdym z foteli. Na pierwszy rzut oka zbędne, z biegiem czasu stają się nieodzownymi towarzyszami: poniewierają się pod nogami, są miętoszone, głaskane i czochrane. Zgodnie z ideą twórców, mają angażować widzów w świat przedstawiony oraz stanowić jeden z bodźców sensorycznych, wpływających na sposób

bohaterów wtargnie na widownię, przechodząc górą po oparciach foteli i mrucząc pod nosem „medytujcie, medytujcie”, a potem szczerkając i wyjąc – stworzona zostanie także możliwość dotknięcia. Jest to zarazem jedna z prób nawiązania interakcji z publicznością, potwierdzająca, że „czwarta ściana” w teatrze od dawna nie istnieje, bo scena jest wszędzie tam, gdzie toczy się gra. Kolejne postaci w rozmaitych konfiguracjach i korowodach wychodząc będą z różnych stron, skradając się, wypelzając, wyskakiwać, a nawet wyla-



tortury, mija jednak dość szybko. *Nic* nie rości sobie prawa do bycia „czymś”, jest wręcz zachwycająco obojętne na widza, a zarazem łaknące jego obecności. Już od wejścia na salę teatralną staje się jasne, że nie chodzi o to, aby wszystko objąć siłą rozumu i mocą skupienia. Słowa płyną z głośników, zanim widzowie zdążą znaleźć właściwe miejsca, dopiero

percypowania spektaklu. Migotliwe światła, odbijające się od srebrnych szkiełek kostiumu tańczącej postaci, laserowe wizualizacje, układające się w tafle wody nad naszymi głowami, niekiedy drażniące zapachy i nagle gromkie dźwięki, przerywające snującą się leniwie melodię, sprawiają, że w *Nic* zaangażowane zostają wszystkie zmysły. Gdy dwóch

niech spod sceny. Nie do przecenienia jest wszakże warstwa ruchowa spektaklu, ułożona przez Martę Ziółek choreografia, momentami przybierająca formę wytężonych ćwiczeń fizycznych. Chociaż na wstępie można dać się zwieść pozorom, że słowo odgrywa tu najważniejszą rolę, to aspekt materialny stanowi skuteczną przeciwagę, sprawiając, że *universum*

Garbaczewskiego wdziera się do naszych umysłów poprzez ciało. Śmierć koncentracji jest pozorna, ponieważ cokolwiek byśmy robili i jakkolwiek daleko byśmy odplynęli myślami, *Nic* i tak znajdzie do nas dostęp.

Co istotne, punktem centralnym barwnej, jazgotliwej i nieco turpistycznej scenografii (Robert Mleczeko i Jan Strumiłło), odwołującej się do poezji Bolesława Leśmiana, jest sporych rozmiarów surowy, biały kwadrat, który wydrążony w środku, staje się czymś w rodzaju mobilnej ramy. To ją na linach, na własnych barkach, ciągnąć będzie za sobą w przód i w tył Orfeusz (Krzysztof Zawadzki), kadrując tym samym wydarzenia na scenie. W głębi znajdują się trzy ekrany z podwyższeniem, składające się w miniaturową scenę pudełkową. Tam także toczyć będzie się akcja, wzbogacona o zmieniające się nieustannie wideo-narracje. Orfeusz wykonuje syzyfową pracę, zarządzając przy tym perspektywą widzów, którzy, w związku z różnym rozmieszczeniem na widowni, co rusz zyskują i tracą ogląd sytuacji. W tej sekwencji uderza monotonia i powtarzalność czynności, dodatkowo wzmocniona trwożliwą obecnością Eurydyki (Olga Belinskaia) ubranej w pasiastą piżamę, z wykrzywioną pokracznie twarzą. Eurydyka sprawia wrażenie postaci wyjętej ze szpitalnej sali, co ma pewne uzasadnienie, jeśli weźmie się pod uwagę, że historia pary kochanków wywieziona została nie tyle z mitologii, ile z poematu Czesława Miłosza. Poeta zapisał w nim doświadczenie podróży do umierającej żony, której towarzyszy świadomość nieuchronności mających nastąpić wydarzeń. Być może to właśnie dlatego Orfeusz Garbaczewskiego, od stóp do głów spowity w czerń, przypomina umęczonego wędrowca, którego zejście w czeluść Hadesu pozbawione jest nadziei odzyskania ukochanej.

Śmierć stematyzowana zostaje na szereg sposobów, momentami nietrudno dopatrzeć się przemykającego chyłkiem Tadeusza Kantora, chociaż inna sprawa, że w *Nic*

dopatrzeć się można wszystkiego. Na spotkaniu z artystami ze strony publiczności pojawiały się rozmaite skojarzenia z twórczością m.in. Bruegela, Boscha, Riepina, Muncha czy Niki de Saint Phalle. U mnie, na przykład, widok Orfeusza wywołał z pamięci obrazy Dariusza Milińskiego z cyklu *Odejsć w samą porę*. Spektakl pobudza działanie wyobraźni, generującej coraz to nowe asocjacje, *de facto* nie tyle zmusza do myślenia i roztrząsania ważkich kwestii egzystencjalnych, ile raczej pozwala surfować po powierzchni wszelkich wsączonych w ciąg życia, mniej lub bardziej świadomie, kontekstów. *Nic* jest plastyczne, pojemne, niewymuszenie prowokacyjne, przemawia i uwodzi przede wszystkim formą, daje oddech od przedstawień, usilnie chcących zabrać „głos w sprawie”. Odpsychologizowane aktorstwo, wymyślne kostiumy, brak związków przyczynowo-skutkowych, liczne momenty groteski, przełamujące rozlewającą się po sali teatralnej melancholię – stanowią odskocznnię od nużącego realizmu. *Nic* jest ukłonem w stronę Witkacego, wskazaniem sposobu na zainscenizowanie tego, czego zainscenizować nie sposób. Jest jak teatralne zwierciadło, w którym można się przejrzeć, odkrywając to, co ma się w sobie. Nie pamiętam, aby jakkolwiek spektakl wywołał we mnie podobne poczucie bycia traktowaną poważnie i po partnersku, a jednak z odpowiednią dozą uszczypliwości i życzliwym przymrużeniem oka. To przedstawienie, z którym aż chce się wchodzić w dialog, do którego chce się wracać, z którym chce się przebywać i poza teatrem. A nawet jeśli nie jest się bez reszty przekonanym, to dla rapującej *De Profundis* Kozy Myszki Miki zdecydowanie wybrać się warto. ■

KATARZYNA WALIGÓRA

## PRAWDY OBJAWIONE?

Katarzyna Waligóra – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

Nowy Teatr w Warszawie  
Hubert Sulima, Jędrzej Piaskowski  
**JEZUS**

reżyseria: Jędrzej Piaskowski,  
dramaturgia: Hubert Sulima,  
scenografia i światła: Przemysław  
Branas, kostiumy: Hanka Podraza,  
muzyka: Jan Tomza-Osiecki,  
choreografia: Szymon Dobosik,  
premiera: 22 czerwca 2019

**J**uż przed premierą reżyser Jędrzej Piaskowski i dramaturg Hubert Sulima zapowiadali, że w ich spektaklu imię Jezus użyte zostanie tylko w tytule. Ta decyzja pozwoliła na wyznaczenie podstawowej struktury dramaturgicznej przedstawienia: jego twórców nie interesują żadne systemy religijne, Kościoły, dogmaty, obrzędy, nakazy i zakazy ani nawet wpływ, jaki mają one na życie ludzi, funkcjonowanie władzy państwowej czy organizację społeczeństwa. Zamiast tego Piaskowski i Sulima próbują eksplorować obszar osobliwej, częściowo fantastycznej i wyobrażonej duchowości, pozostającej na marginesie tego, co zwykle nazywamy wiarą.

W *Jezusie* przestrzeń małej sceny Nowego Teatru organizuje przede wszystkim światło, które czasami jest neutralne, białe (równomiernie



zalewające scenę albo dozowane za pomocą reflektora punktowego); innym razem staje się kolorowe, zawsze wyraziste, na przykład żółtozielone albo sinoniebieskie. Po prawej stronie z sufitu zwieszają się wielkie krople uszyte ze skrawków dżinsowych ubrań, a w głębi sceny umieszczono uszytą z takiegoż materiału kotarę. Poza tym przestrzeń jest niemal pusta, czasem pojawia się w niej jakiś drobny rekwizyt. Na tym minimalistycznym tle zaprojektowanym przez Przemysława Branasa mocno odznaczają się piękne kostiumy projektu Hanksi Podrazy. Są dziwaczne: monstualne – jak złoto-fioletowy, aksamitny strój Kosmity (Piotr Polak), którego rękawy przechodzą w długie, smętnie zwisające macki, albo odbiegające od normalności jakimś drobnym detalem – jak kostium Marii Magdaleny (Sara Celler-Jeziarska), w którym duży biały biustonosz (wypchany tak, żeby sprawiał wrażenie ukrywania obwisłych piersi) założony został na elegancką różową sukienkę.

Wygląd kostiumów koresponduje z ekscentrycznością postaci. Obok Kosmity i Marii Magdaleny w spektaklu pojawiają się: Metafora (Małgorzata Biela), Głuchoniewidomy (Bartosz

Bielenia) i Katarzyna Kozyra (Bartosz Gelner). Przedstawienie organizuje się wokół tej ostatniej – artystka i performerka pojawia się na scenie przede wszystkim jako autorka pełnometrażowego dokumentu *Szukając Jezusa*. W swoim filmie, będącym efektem kilkuletniego projektu, Kozyra podróżuje po Jerozolimie, odwiedzając kolejnych samozwańczych duchowych przewodników. Czasami bierze udział w rytuałach, które proponują (pozwala sobie umyć stopy, medytuje w ogrodzie), czasami ogranicza się do zadawania pytań i słuchania opowieści rozmówców. Powtarza pytanie: „czy jesteś Mesjaszem?”. Zwykle odpowiedź brzmi: „nie, jestem jego uczniem” (lub uczennicą, bo w filmie pojawiają się też przewodniczki). Kozyra bada w ten sposób fenomen określany jako „syndrom jerozolimski”, czyli rodzaj zaburzenia psychicznego doznawanego przez osoby podróżujące do Izraela, w wyniku którego zaczynają postrzegać siebie jako inkarnację postaci biblijnej, jej ucznia albo innego rodzaju religijnego guru. Dokument Kozyry nie jest jednak studium psychiatrycznym ani etnograficznym katalogiem dziwactw i dlatego nie pojawiają się w nim naukowcy czy

lekarze, którzy analizowaliby zapisane obrazy. Performerka raczej przygląda się różnym ekscentrycznym, charyzmatycznym, a przez to fascynującym postaciom, czasami zdradza niedowierzanie czy rozbawienie, kilka razy wyraża wątpliwości co do prawdziwości twierdzeń, które słyszy, ale nigdy nie formułuje diagnoz czy ocen. Oglądając dokument nie wiemy, czy spotykane przez nią osoby są nieszkodliwe, czy może tworzą niebezpieczną sektę. Nie wiemy, czy są chore, świadomie kłamią czy może rzeczywiście żyją jakimś objawionym, niedostępnym dla innych życiem duchowym.

W spektaklu Bartosz Gelner wciela się w Katarzynę Kozyrę taką, jaką możemy oglądać w jej dokumencie. Kostium (okulary, brzydki kapelusz, spódnica, podkoszulek z wielkim nadrukiem, torebka w ręce) nie jest, co prawda, kopią ubrań artystki, ale jego niedbałość, sposób zestawienia elementów sprawia, że nie mamy wątpliwości, kogo oglądamy. Tym bardziej że Gelner uważnie przestudiował też gesty i ruch Kozyry, jej sposób mówienia i uśmiechania się. Także struktura fabularna spektaklu jest nawiązaniem do *Szukając Jezusa* – Gelner w roli Kozyry spotyka kolejne postaci, rozmawia z nimi i nawiązuje relacje. „Przepraszam, państwo też tutaj na nadejście?” – zagaduje widzów na początku przedstawienia. Chwilę później zapowiadane nadejście dokonuje się: na scenie pojawia się Kosmita. Bohater dużo mówi o dysproporcjach między językiem polskim a jego ojczystym, w którym nie ma podziału na formy „ja”, „ty” i „wy”. Mówiąc o jednostce, zawsze mówi się więc o zbiorowości – i odwrotnie, bez tworzenia barier i podziałów. W jego przypadku zatem słowo „obcy” byłoby kiepskim synonimem określenia „kosmita”. Piotr Polak jest niezdarny, przesadnie podekscytowany, jego wypowiedzi są emocjonalne i trochę bełkotliwe. Jest przeciwieństwem wszystkich wypełniających kulturę popularną wyobrażeń o kosmitach jako istotach superinteligentnych i racjonalnych, znających zaawansowane technologie czy potencjalnie niebezpiecznych.

Spektakl otwiera więc wątek z pozoru niezwiązany z religią, ale przecież także pozostający w obszarze tego, w co można wierzyć. Piaskowski i Sulima stawiają przy okazji ważne pytania: czy wierzymy, że gdzieś w kosmosie żyją inne inteligentne istoty? Czy ta wiara jest podobna do wiary religijnej? Co by się zmieniło, gdybyśmy, zamiast wiary, zyskali wiedzę na temat istnienia obcych cywilizacji?

Chwilę później Kozyra w towarzystwie Metafory udaje się na kolejne spotkanie. Z Marią Magdaleną rozmawiają w burdelu, a z ich dialogu początkowo nie wynika, czy „spełnienie”, którego szuka artystka, ma mieć charakter religijny, czy erotyczny. A może jedno i drugie, w zgodzie z tradycją chrześcijańskiej ekstazy, jak na obrazie Caravaggia przedstawiającym Marię Magdalenę? Szybko jednak okazuje się, że i tak do niczego nie dojdzie, bo myśli Marii Magdaleny rozprasza tajemniczy głos, który słyszy w radiu. Stwierdza, co prawda trzeźwo, że ktoś musiał podpiąć się pod jej odbiornik, ale przyznaje też, że tajemniczemu osobnikowi udało się zburzyć jej spokój przez nieustanne ponawianie miłosnych wyznań.

Konstrukcja tego wątku pokazuje, na jak wielu poziomach Piaskowski i Sulima dialogują w spektaklu z tradycją religijną i jak precyzyjnie wydobijają z niej interesujące ich wątki. Ciekawy jest już sam wybór postaci Marii Magdaleny, o której Biblia wspomina zaledwie trzy razy<sup>1</sup>, a która mimo to stała się ważną figurą chrześcijańskiego imaginarij. To jej Jezus po zmartwychwstaniu miał objawić się w przebraniu ogrodnika, wypowiadając słowa „Noli me tangere”, potem przekształcone w motyw malarski i literacki. W VI wieku Marię Magdalenę, którą Chrystus miał uwolnić od siedmiu demonów, zaczęto utożsamiać z bezimienną prostytutką, o której *Biblia* wspomina w innym miejscu – stąd w spektaklu spotkanie w burdelu. Maria Magdalena, przez Ojców Kościoła nazywana apostołką apostołów (jako że to ona jako pierwsza przekazała informację o zmartwychwstaniu), w apokryficznym manuskrypcie

przechowywanym w British Library określana jest natomiast jako żona Jezusa. Miłosne wyznania, które w przedstawieniu bohaterka słyszy za pośrednictwem radia (a które są cytami z Biblii, przeważnie z Psalmów) mają zatem podwójny ciężar: mogą być rozumiane jako ogólny przekaz Boga do człowieka, ale też jako indywidualne słowa kierowane przez Jezusa do swojej (nieuznawanej przez chrześcijańskie Kościoły) żony. Maria Magdalena, choć na scenie widzimy ją jako młodą Sarę Cellar-Jezierską, dwukrotnie zdradza, że ma już sześćdziesiąt pięć lat. Dzięki temu uruchomione zostają kolejne pytania: dlaczego wszystkie wyobrażenia Marii Magdaleny przedstawiają ją jako młodą dziewczynę? Czy Jezus nie mógł pokochać kobiety dwa razy starszej od siebie? Ten zabieg pokazuje też, w jak wielkim stopniu nasza wyobraźnia religijna jest konwencjonalna, jak rządzą nią obrazy wdrukowane w procesie socjalizacji – obrazy często błędne albo naznaczone stereotypami i uprzedzeniami.

Chwilę później Kosmita wprowadza na scenę Głuchoniewidomego i powierza go opiece Metafory. Kobiętę dręczy pytanie, jaki kształt przybierze w zaświatach, w których możliwe jest porozumienie bezpośrednio, poza metaforami. Głuchoniewidomy, pogrążony, jak mówi tytuł dokumentu Wernera Herzoga, *W krainie ciszy i ciemności*, ma dostęp do tego, co pozostaje poza zasięgiem innych, więc może udzielić Metaforze pewnych wyjaśnień. Postać grana przez Bielenię wzorowana jest na Fini Straubinger (to głuchoniewidoma kobieta, która jest narratorką i przewodniczką w filmie Herzoga), ale częściowo mówi słowami Ludwiga van Beethovena. Kompozytor zaczął tracić słuch w wieku około dwudziestu pięciu lat, a pod koniec życia był całkowicie głuchy. Właśnie wtedy stworzył, między innymi, pełną burzliwych dźwięków *Sonatę fortepianową c-moll nr 32* – ostatnią sonatę w swoim dorobku. Doświadczenia opisywane przez Straubinger (jak to, że głuchota nie jest wcale pogrążeniem w ciszy, a nieustannym słyszeniem irytującego

dzwonienia) na scenie mieszają się z opowieściami o Beethovenie, który tracąc słuch, zaczyna fascynować się zarówno mistycyzmem, jak i najnowszymi odkryciami naukowo-technologicznymi. Dlatego w narracji prowadzonej przez Bielenię splatają się różne dyskursy: analiza *Sonaty nr 32* (traktowanej jako zapis sumy życiowych doświadczeń), pojęcia naukowo-techniczne, wątki mistyczne i opowieść o nowej cielesnej percepcji świata. Bielenia przez cały spektakl (nawet w czasie oklasków) ma oczy zasłonięte opaską i uszy zakryte dużymi słuchawkami wygłuszającymi. Wykonawca dosłownie nie widzi i nie słyszy (lub przynajmniej ma ograniczoną możliwość posługiwania się tymi zmysłami), a po scenie musi być prowadzony za rękę. W ten sposób trudno mu też korzystać z wyuczonego repertuaru technik aktorskich – skrajnie ograniczony, musi jakoś sobie radzić w komunikacji z widownią, będącą chwilowo poza jego zasięgiem. Postać grana przez Bielenię jest zatem tworzona poprzez symulowanie sposobu, w jaki osoby głuchoniewidome prawdopodobnie percypują świat. Inspiracją było tu zapewne wykonanie utworów Beethovena przez Marcina Maseckiego, który, nagrywając płytę z ostatnimi sonatami fortepianowymi kompozytora, używał zatyczek do uszu i słuchawek wygłuszających. Masecki, tak jak twórcy *Jezusa*, próbował przekonać się, jak ograniczenie zmysłów moduluje percepcję świata.

Opowieść o ostatniej sonacie i doświadczeniach Beethovena przechodzi w scenę rozmowy o śmierci. Głuchoniewidomy znika, w centrum zdarzeń ponownie pojawia się Katarzyna Kozyra, która opowiada Marii Magdalenie o swojej chorobie nowotworowej. Piotr Polak (nadal w stroju Kosmity) zaczyna teraz odgrywać raka splecionego z artystką w uścisku tyleż miłosnym, co zabójczym („Mam dla ciebie prezent” – powie rak, „Jaki? Przerzut?” – zapyta Kozyra). W zamykającej przedstawienie sekwencji nowotwór niepostrzeżenie przeprowadza wszystkich przez portal. Pełni tym samym funkcję kaznodziei:

umacnia w wierze, że jest jakaś druga strona, a śmierć to tylko podróż w zaświaty. W spektaklu, żeby przejść w inny wymiar, trzeba powiedzieć wierszyk. Maria Magdalena, wiedzioma troską o różne biedne byty, próbuje przemycić w bagażu sąsiadkę, wcielonego diabła i czarnego pudła. Ostatni przechodzi Kosmita/rak, w progu się jeszcze zatrzymuje i rzuca widzom pytanie: „Ktoś jeszcze?”.

W tej scenie, jak w całym spektaklu, Piaskowski i Sulima pozwalają sobie na bezpretensjonalne żarty – celne w swojej głupkowatej błazenadzie, jak z filmów Monty Pythona. Twórcy dowcipkują przede wszystkim na temat śmierci. Żartują z tej, której bliskość ucieleśniały prace Kozzyry, jak przywoływane w spektaklu *Piramida zwierząt* czy *Olimpia*, i z tej, którą na różne sposoby oswoić próbuje religia. Trochę żartują też z samej artystki, świetnie umiejącej odnaleźć się na rynku sztuki (w jednej ze scen wręcza ona Marii Magdalenie album ze swojej wystawy), choć całe przedstawienie jest raczej hołdem złożonym jej i projektowi *Szukając Jezusa*. Piaskowski i Sulima, tak jak Kozyra, próbują bowiem zbierać te odpryski wiary, których nośnikami są dziwne istoty, kalecy ludzie, stare kobiety, natchnione zwierzęta, byty niepewne swojego istnienia i prostytutki, które doznały objawienia. Zachwycają się i wruszają obciachowością i cepe-liadą religijności, ale jednocześnie pytania, które próbują postawić, mają charakter jak najbardziej serio. Najważniejsze z nich brzmią chyba: jakie jest miejsce duchowości poza Kościołami? I czy stać nas na oddanie walkowerem pola wiary, która, przejęta przez różne instytucje, będzie instrumentalizowana i wykorzystywana do niekoniecznie zbożnych celów? ■

<sup>1</sup> Por.: Łk 8, 1-2; Mk 16, 9-11; J 19, 25.

PIOTR MORAWSKI

## CZYSTO LUDZKA PERSPEKTYWA

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).

Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie  
**PODRÓŻE GULIWERA**  
 według Jonathana Swifta  
 reżyseria: Paweł Miśkiewicz,  
 scenariusz i dramaturgia: Joanna Bednarczyk, scenografia: Barbara Hanicka, muzyka: Karol Nepelski,  
 choreografia: Dominika Knapik  
 premiera: 25 maja 2019

Jonathan Swift nie napisał powieści dla dzieci. *Podróże Guliwera*, choć tytuł ten często obecny jest w repertuarach teatrów lalkowych, były jedną z najbardziej wywrotowych książek XVIII wieku. Nie ma w niej oświeceniowego optymizmu, wiary w możliwość zmiany rzeczywistości. Powieść Swifta jest mroczną diagnozą człowieczeństwa. Nie bez powodu przecież najbardziej znana jest pierwsza podróż – do krainy Liliptów. Nie bez powodu ta część stała się fabularną podstawą licznych filmów i przedstawień dla dzieci – począwszy od zrobionej w technicolorze *Podróży Guliwera* Dave’a Fleischer’a z 1939 roku (drugi po *Królewnie Śnieżce i siedmiu krasnoludkach* pełnometrażowy film animowany), poprzez – w Polsce – *Guliwera w krainie Liliptów* Ireny Sowickiej z 1947 roku – spektakl, który dał nazwę warszawskiemu teatrowi lalkowemu – po wysokobudżetową komedię Roba Lettermana z 2010 roku, w której Lemuel Gulliver to sfrustrowany autor amerykańskich przewodników

turystycznych. Pierwsza część to jednak ledwie wstęp do najkoszarniejszych przygód człowieczeństwa.

*Podróże Guliwera* to bowiem nie tylko wizyta tytułowego bohatera na wyspie Liliptów. To jeszcze trzy inne wyprawy, do krajów znacznie mniej baśniowych niż ten zamieszkiwany przez malutkie ludziki. Zwłaszcza ostatnia – czwarta – podróż do krainy Houynhnów, w której konie panują nad ludźmi, rysuje ponurą wizję człowieczeństwa. Jak pokazuje Igor Piotrowski (2013), pozostałe trzy części – i związany z nimi ton serio – pojawiały się w kulturze polskiej rzadko, jednak ich pojawianie się jest symptomatyczne. Zdaniem autora, nie do przebiccia jest formuła Miłosza z jego wiersza *Do Jonathana Swifta* z 1947 roku z tomu *Światło dzienne* (1953), którą Piotrowski wiąże z doświadczeniami drugiej wojny światowej i przekonaniem, że ludzie rzeczywiście są potworami i może lepiej byłoby dla wszystkich, gdyby byli końmi.

Powieść Swifta interpretowana była zresztą w rozmaity sposób; często były to interpretacje sprzeczne. Był to utwór czytany „jako protodemokratyczny albo faszystowski; antyreligijny albo głęboko duchowy” (Miller, s. 122). Niejednoznaczność interpretacyjna była tyleż siłą, ile słabością powieści. Cenzurowano ją jeszcze w XVIII wieku, jako godzącą w interesy państwa. *Podróże Guliwera* nie dawały się jednak nigdy łatwo wpisać w jedną wizję polityczną, pozostając na poziomie diagnoz i konstatacji na temat ludzkiej natury.

W szczególnym momencie pojawiają się *Podróże Guliwera* Pawła Miśkiewicza w Starym Teatrze



w Krakowie. Przekonanie o tym, że ludzie jako gatunek nie zasługują na przetrwanie, pogłębia się chyba z każdym dniem i z każdym doniesieniem medialnym. Niszczymy świat, w którym żyjemy i – podobno – nieuchronnie zmierzamy ku samozagładzie, uśmiercając przy okazji setki czy zgoła tysiące niczemu niewinnych gatunków. Skala rozwarstwienia ekonomicznego też jest bez precedensu. Wyzysk ekonomiczny również nie świadczy o ludziach dobrze. Stosunek do migrantów pokazuje barbarzyństwo rzekomo najbardziej rozwiniętej cywilizacji. Nadchodzi definitywny koniec antropocenu, co Swift wieszczył w 1726 roku.

Zanim więc aktorki w spektaklu Miśkiewicza odegrają kolejne cztery podróże, opowiedzą widowni o tym, jak paskudni są – i zawsze byli – ludzie. Pierwsza część spektaklu to prowadzony przez Iwonę Bielską, Monikę Frajczyk, Aldonę Grochał, Ewę Kaim, Urszulę Kiebzak, Ewę Kolasińską, Paulinę Kondrak, Katarzynę Krzanowską, Aleksandrę Nowosadko i Martę Ścisłowicz wykład

performatywny. Miśkiewicz – obecny zresztą w czasie przedstawienia przy scenie wśród muzyków – razem z dramaturżką Joanną Bednarczyk przygotowali montaż cytatów z poczytnych współczesnych krytyków zachodniej cywilizacji – Nialla Fergusona, Tony’ego Judta, Javiera Mariasa, Iana Morrisa czy popularnego ostatnio izraelskiego historyka Yuavala Noah Harariego. *Źle ma się kraj* wchodzi tu w dyskusję z *Dlaczego Zachód rządzi*, a *Cywilizacja. Zachód i reszta świata* z *Sapiens. Od zwierząt do bogów*. Zmiksowane wypowiedzi o tym, jak człowiek – jako gatunek, choć ze szczególnym uwzględnieniem Europejczyków – kolonizował świat, wykorzystywał innych ludzi i inne gatunki, wypowiedzane są bez większych emocji.

Aktorki, w białych perukach i w męskich, stylizowanych na XVIII-Wieczne, strojach, nie ogrywają mówionego przez siebie tekstu. Cała – trwająca godzinę – sekwencja jest niesłuchanie statyczna. To tekst przeznaczony w zasadzie tylko do słuchania, jakby twórcy przedstawienia postanowili przygwoździć widownię – nie

ma żadnych atrakcji, nie ma baśniowego świata na scenie, jest za to opowiadana historia ludzkiej przemocy. Ma to pewną siłę perswazyjną, choć pozostawia również wątpliwości.

Na scenie jest dziesięć kobiet. To one opowiadają straszne historie o człowieku, one oskarżają i – można by się spodziewać – to one wreszcie przerwą patriarchalną historię przemocy. Miśkiewicz sugerował zresztą przed premierą, że świat uratują kobiety; w kobietach nadzieję na ocalenie ludzkości pokładał zresztą też Paweł Łysak w swoim katastroficznym eko-spektaklu *Trump i pole kukurydzy* (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2019) – sprawia to wrażenie, jakby reżyserzy mężczyźni tyleż oddawali kobietom inicjatywę, ile sami – jako mężczyźni – nie chcieli brać odpowiedzialności za patriarchalną przemoc. W *Podróżach Guliwera* wiara reżysera w sprawczość kobiet wyczerpuje się jednak szybko: Miśkiewiczowi nie chodzi tu o oddanie aktorkom głosu – mówią one bowiem tekstami napisanymi przez mężczyzn, uczonych i niewątpliwie obdarzonych mądrością. Już to nieco niepokoi.

Niepokoi też kaznodziejski ton tego wykładu i jego absolutna, niepozostawiająca widowni ani na chwilę w niepewności słusność. Miśkiewicz, jeśli zastawiał pułapkę na publiczność, to raczej na widzów i widzki, które nabiorą się na tytuł (teatr przezornie komunikuje, że przedstawienie rekomendowane jest dla osób powyżej piętnastego roku życia) i na znane z dzieciństwa historie o wielkoludzie w krainie malutkich ludzików. Zamiast znanej historii dostaną garść niewygodnych faktów. Fakty istotnie są niewygodne; ale są też doskonale znane. Twórcy i twórczynie mówią o końcu epoki człowieka i jego dominacji, jakby odkrywali przed publicznością bolesną prawdę, a przecież historię o kresie antropocenu opowiadamy sobie od lat. Lektury skrętnie wymienione w programie też tłumaczone były na polski jakiś czas temu i publiczność, która nie nabrała się na tytuł, a oczekiwała krytycznej wypowiedzi na temat nadciągającego końca świata, mogła wyjść zawiedziona. Te książki nie zestarzały się i nie straciły na aktualności, jednak nie wnoszą już do debaty wiele nowego. Miśkiewicz chciał jednak najwidoczniej zrobić spektakl o sprawach najważniejszych. Musiało więc być do tego serio i patetycznie.

Wykład teorii – od Judta po Harariego – ma wyposażać widzki i widzów w narzędzia do interpretacji Swifta. Ma udowodnić, że XVIII-wieczna powieść się nie zestarzała i że da się za jej pomocą mówić o współczesności. Nie wiem, czy trzeba było do tego Fergusona i reszty. Być może Paweł Miśkiewicz i Joanna Bednarczyk wyszli z założenia, że imaginarium związane z rozpadającym się światem Zachodu ma większą siłę perswazyjną niż poczciwy Swift. „A przecież – pisał o *Podróżach Guliwera* Paul Hazard – Swift bierze w rękę istotę ludzką, sprowadza ją do mikroskopijnych rozmiarów, wyolbrzymia aż do rozmiarów giganta; przenosi do krajów, gdzie wszystkie normalne formy naszego życia wywrócone zostały do góry nogami. Nie poprzestaje na udzieleniu nam największej lekcji względności, jaką

kiedykolwiek otrzymaliśmy; z gorączkową pasją, gestem, który staje się niszczycielski, atakuje wszystko, co nauczyliśmy się szanować lub kochać” (Hazard, s. 26). Może więc wystawienie *Podróży Guliwera* bez cytatów ze współczesnych klasyków byłoby w większym stopniu odkrywcze?

Po przerwie, kiedy aktorki mówią już tekstem z *Podróży Guliwera*, istotnie okazuje się, że wyjęta z lamusa powieść Swifta nabiera siły. Rozbita na monologi, opowiadana jest kolejno przez wszystkie aktorki. Uruchomiona obrotówka z figurkami Liliputów dodaje spektaklowi teatralności, choć przedstawieniu ciągle daleko do radosnej przygodowej wizji pierwszej wyprawy. Monika Frajczyk, jako młody Lemuel Guliwer, ma jeszcze sporo wiary; to dopiero pierwsza podróż, więc – choć świat Liliputów i ich wojen, a także sposób traktowania bohatera budzą pewien niepokój – nie daje się pesymizmowi. Wraca do Anglii, by wyruszyć w kolejną podróż.

Inaczej – w ostatniej części – Iwona Bielska. Jej Guliwer osiadł już w kraju Houynhnimów – koni, które rządzą człowiekopodobnymi Jahusami. Dobrze mu tam, choć jako człowiek należy do poddanych wspaniałych zwierząt. Podziwia konie i za nic w świecie nie chce wracać do domu. Jednak nie dane mu będzie zostać. Jego pan pewnego dnia oświadczył: „zgromadzenie zaleciło mi, abym uczynił jedno z dwojga: albo żebym cię posłał między innych Jahusów, których niezwłocznie mają kastrować, albo żebym odesłał cię do kraju, z któregoś przybył. Większa część członków, co cię znają i co cię widzieli u mnie, odrzucili ten dwoisty środek i utrzymywali, że przyprowadzić cię do stanu Jahusów byłoby rzeczą niesprawiedliwą i niebezpieczną, ponieważ w takim razie należałoby się obawiać, abyś im światelka rozumu swego nie udzielił, przez co może by się jeszcze gorsi stali” (Swift, s. 451). Guliwer Bielskiej jest postacią najbardziej tragiczną – i to nawet nie dlatego, że zostaje wygnany z krainy Houynhnimów. Nie może tam zostać, bo jego status jest zbyt ambiwalentny – wygląda jak Jahus,

lecz jednocześnie jego umysł dorównuje umysłom koni: żyjąc z Jahusami, niechybnie wywołałby rewolucję. W Anglii zaś też już nie może żyć po staremu: zapach ludzi – w tym również jego żony – jest dla Guliwera nie do zniesienia. Pozostaje człowiekiem, choć jego człowieczeństwo w trakcie czterech podróży jest kwestionowane i relatywizowane.

Monolog Bielskiej prowadzony jest bardzo serio. Jak większość opowieści. Chodziło pewnie o podkreślenie, że to spektakl na istotny dziś temat. Wszak wszyscy niedługo umrzemy, najprawdopodobniej w nieludzkich męczarniach. Świat jednak – mówią specjaliści – przetrwa; wiele gatunków wyginie, ale inne się przystosują. Może to dla wszystkich najlepsze rozwiązanie? Nie ma w tym, rzecz jasna, żadnej pociechy dla ludzi, ale ta perspektywa pozwala inaczej spojrzeć również na krakowski spektakl – krytykując antropocentryzm i wykluczanie innych niż człowiek podmiotów z historii świata, twórcy *Podróży Guliwera* pozostają na pozycjach z gruntu antropocentrycznych; nie wprowadzają nowych tożsamości, choć tekst takie możliwości daje. Pozostają w tradycyjnej narracji o człowieku niszczącym świat, lecz poza perspektywę człowieka jako istoty dominującej nie umieją bądź nie chcą wyjść. Są jak Swift – z tym, że on napisał tę powieść prawie trzysta lat temu. ■

#### Bibliografia:

- Hazard, Paul, *Myśl europejska w XVIII wieku od Monteskiusza do Lessinga*, przełożyła H. Suwała, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Miller, Cecilia, *Enlightenment and Political Fiction: The Everyday Intellectual*, Routledge, London 2016.
- Piotrowski, Igor, „Satyryzm” i utopia, czyli jak przestaliśmy się martwić i pokochaliśmy bombę. O „Podróżach Guliwera” Jonathana Swifta po polsku, „Dialog” 2013 nr. 1.
- Swift, Jonathan, *Podróże Guliwera*, przekład anonima z roku 1784, do druku podał J. Kott, Książka i Wiedza, Warszawa 2012.



MARCELINA OBARSKA

## **CIAŁO JAPONSKIE A CIAŁO POLSKIE**

Marcelina Obarska – absolwentka teatologii UJ. Była researcherką w ARCH – Archival Research & Cultural Heritage The Societas Raffaello Sanzio w Atenach. Brała udział w projektach dramaturgicznych i performatywnych w Polsce i za granicą. Autorka-redaktorka działu Teatr w Culture.pl.

Komuna// Warszawa

**HANA UMEDA / SADA YAKKO**

reżyseria: Hana Umeda, realizacja:

Kozakiewicz / Orski / Ostrowska /

Prowaliński / Sandell / Soszyński /

SHINS-K / Umeda,

premiera: 13 lutego 2019

1.

Ukośnik oddzielający wyrazy oznacza alternatywę. Tytuł performansu składający się z dwóch nazwisk sugeruje, że poświęcony on będzie nie jednej postaci, ale ich wzajemnej – zapewne trudnej do uchwycenia i zdefiniowania – relacji. Tożsamościowa alternatywa, jaką zwiastuje tytuł, przywodzi na myśl kwestie związane z Deleuzjańską ontologią stawania się: w jej świetle bycie istnieje w śladach, a relacja dwóch tożsamości realizuje się w procesie przepływu, przenikania.

Hana Umeda to artystka dwóch ojczyzn – Polski i Japonii; performerka, tancerka i instruktorka tańca *nihun buyo*, którego uczyła ją mistrzyni z Okinawy. Jej sceniczne spotkanie z Sadą Yakko, słynną gejszą, aktorką i tancerką urodzoną w 1871 roku, zostało zapowiedziane jako próba „przywołania szczątków scenicznego ciała Yakko”. Ta pojemna metafora pozwala na sięgnięcie do wielu performatywnych rozwiązań bez ryzyka niespełnienia obietnicy. Czym bowiem może być „przywołanie szczątków scenicznego ciała”? Byłoby to coś na kształt ruchu po osobliwej mapie, złożonej ze śladów obecności i tożsamości. Ruchu, co warto podkreślić, aleatorycznego, o trudnym do określenia rytmie. I performans Umedy poniekąd tym właśnie jest: zbiorem slajdów, eklektycznym i niejednorodnym jak facebookowy feed. Ale to, co artystka zbiera, nie jest szczególnie odkrywcze.

Umeda w pewnym momencie wyznaje swoją niemoc: czyni to w sposób ironiczny, przepraszając za to, że nie odtworzyła tańca słynnej koleżanki po fachu. Jeśli teza o niemożliwości odtworzenia tańczącej artystki i jej obecności stanowiła rdzeń performansu, to całość może pozostawić jednak pewien niedosyt. Aż chciałoby się powiedzieć: to już wiemy, co dalej? To melancholijne (bo akcentujące brak) wyznanie jawi się nawet jako pewien unik – oto performerka (i pozostali twórcy) założyli, że jako widzka przychodzę, by obejrzeć odtworzenie tańca Sady Yakko. Wyrażenie niemocy staje się zatem odpowiedzią

na to wymaginowane oczekiwanie. Drwiną. Autopojetycznym rozwiązaniem, w którym występ artystki rozmawia sam ze sobą, konfrontując się z pochodzącym z wewnątrz domniemaniem. Podobny wydźwięk ma też sekwencja, w której Umeda wraz z Wojciechem Grudzińskim wykonuje energiczny taniec rodem z j-popowego teledysku. Jak gdyby artyści mówili: to jest wasze, widzki i widzowie, wyobrażenie o kulturze Japonii, tego oczekujecie. Ta drwina jest wyważona i zabawna, jednak śmiech, który budzi, zastanawia. Do kogo mówią twórcy? Komu – w ten lekki, a jednak dobitny sposób – zarzucają powierzchowne i zniekształcające traktowanie japońskiej estetyki? Doprawdy, trudno powiedzieć.

Umeda, cytując w trakcie spektaklu recenzje występów słynnej artystki w Europie i Stanach Zjednoczonych (w 1902 roku Yakko była także we Lwowie, Krakowie, Łodzi i Warszawie), punktuje kulturowe przeinaczenia i podkreśla nonsens nadawanych etykiet. Yakko zachodnim widzom jawiła się jako przedstawicielka egzotycznego świata Orientu. Recepcja zdawała się rozmyjać z tym, co prezentowała artystka: wyważone, powolne widowisko *nihun buyo*, będące połączeniem tańca i pantomimy, zostało określone jako szalone i nieokiełznane. Na co patrzyli wówczas widzowie? Czy przyglądali się przybyszce jedynie przez filtr własnych kulturowych wyobrażeń? Czy widzieli Saddę Yakko, czy jedynie nieokreśloną „egzotykę”? Wydaje się, że ówczesne, wczesnodwudziestowieczne oko nie było niewinne, ale umieszczało przybyłą gejszę w konkretnych ramach kulturowych, a co za tym idzie, politycznych – jako „dziką” obcą, osobliwą ciekawostkę. Ten fakt Umeda podkreśla intonacją głosu, odczytuje bowiem fragmenty recenzji tonem pełnym emfazy. Ironizuje, nadając relacjom ówczesnych widzów sensacyjny, ekstazytyczny niemal ton.

Hana Umeda w swoim performansie prezentuje *nihun buyo*: odziana w proste, dość oszczędne kimono, trzymając wachlarz, wykonuje taniec



– teoretycznie: taniec swojej wielkiej poprzedniczki – ale czy na pewno? Na pewno tworzy pewien „dokument”, próbując – zgodnie z zapowiedzią – przywołać szczątki scenicznego ciała Yakko. Nie jest to jednak imitacja ani *reenactment*. Trudno wyobrazić sobie bardziej adekwatne określenie na czynność, którą wykonuje na scenie, niż „przywoływanie szczątków”.

Odrębną kwestią jest sporność tezy o „efemeryczności” tańca, czy w ogóle sztuk performatywnych. Przywołany na wstępie Deleuze pojawia się ponownie, tym razem jako autor motto ostatniego rozdziału książki *Exhausting dance* André Lepeckiego: „we have thus confused Being with being-present”. Pomieszałyśmy Bycie z byciem-obecnym, byciem-teraźniejszym. Umeda „przeprasza”, że nie odtworzyła tańca Saddy Yakko – tak jakby oczekiwano iluzyjnego ucieleśnienia, idealnej imitacji. A jednak przywołała jej obecność skutecznie – właśnie w śladach, strzępkach; już w samej próbie „szukania wspólnoty” z japońską tancerką realizuje się cel, jakim jest wytworzenie aury ikonicznej postaci.

## 2.

Umeda z tych szczątków tworzy nasycony amalgram, jakże atrakcyjny wizualnie. Ze świateł Aleksandra Prowalińskiego można by stworzyć osobną, hipnotyzującą instalację. Artysta zdołał okiełznać niełatwą przestrzeń Komuny// Warszawa: wyreżyszerowane przez niego światła są jak jego sygnatura, pozwalają na zdefiniowanie jego stylu; ten zaś jest wyrazisty, ale elegancki, dobrze wyważony. Scena dostaje własną świetlną architekturę, wzbogaconą o diagonalne strumienie zmysłowej czerwieni przechodzącej w fiolet i błękit) i podłużne żółte ledy, które interferują między innymi z lustrzaną ścianą, przywodzącą na myśl salę, gdzie aktorzy teatru *nō* przygotowują się do występu.

Wzrok przyciąga unosząca się nad sceną aureola-słońce przypominająca tę z wizerunków Matki Boskiej Ostrobramskiej. Nad nią bliźniacza aureola ze świateł – podkreślająca

wyjątkowość postaci na scenie, tworząca rodzaj świetlnej korony. Potężne zdobne kimono, w którym artystka pojawia się na początku performansu, funkcjonuje jako autonomiczna figura, osobny byt – coś więcej niż rekwizyt lub kostium. Umeda animuje je, zarazem traktując jako osobliwą kryjówkę – zatapia się pod ciężarem materiału, znika w nim. Relacja Umedy z przedmiotem nosi znamiona współczesnej ontologii zorientowanej na obiekt, w której supremacja człowieka zostaje złagodzona, a specyficzna sprawczość przedmiotu zauważona i uznana.

W pewnym momencie artystka rozpuszcza długie, lśniące włosy i staje przed widownią ubrana w jednoczęściowy kostium kąpielowy. Porusza się już inaczej – mniej „rytualnie” i rozważnie, bardziej swobodnie i zawiadacko. Erotyzm przybiera inne oblicze: oblicze seksbomby. Umeda rysuje w ten sposób wyraźny kontrast między tym, co podniecające dla Wschodu i tym, co pobudza Zachód. Nawiązuje do różnicy kulturowej, w obrębie której inaczej definiuje się to, co erotyczne. Kimono ukrywające sylwetkę, każące się domysłać skrytego pod nim ciała, ujawniające drobne zwiastuny zmysłowości w odkrytych niewielkich fragmentach kontra ekspozycja ciała, bezpośrednie sensualne komunikaty. To właśnie w tym stroju Umeda zatańczy zabawny, popowy taniec, wykpiwając powszechne wyobrażenie o japońskości.

Siłą tego widowiska jest jego bardzo współczesna struktura: rozbita, epizodyczna, przypominająca strumień obrazów, który przesuwają się na naszych – użytkowników internetu – oczach. To kontrolowany chaos, kontrapunktuje go bowiem linia, którą uznać można za konsekwentną: artystka rozpoczyna jako osoba-obiekt w ogromnym, bogato zdobionym kimonie. Stopniowo pozbywa się tego ciężkiego kokonu, jej strój staje się coraz lżejszy. W pewnym momencie pojawia się w prostym stroju (dużo prostszym niż imponujące kimono-obiekt z początku widowiska), w którym prezentuje taniec *nihun buyo*. Na końcu, z rozpuszczonymi włosami, w czarnym body (czy też jednoczęściowym

kostiumie kąpielowym lub gimnastycznym) sprawia wrażenie uwolnionej spod rygorów, które wspiera sztywny strój.

## 3.

Wracam do tytułu spektaklu. Podtrzymywanie za jego pomocą fantazmatu wyjątkowej jednostki dziwi szczególnie w kontekście deklaracji o kolektywnym modelu pracy nad performensem. W opisie spektaklu nazwiska twórców oddzielone są – podobnie – ukośnikami, bez wyszczególniania funkcji. Ale tytuł kieruje uwagę na partycularną postać (czy raczej relację dwóch poszczególnych tożsamości, zarówno w ujęciu scenicznym, jak i kulturowym). A przecież na scenie Umeda nie pojawia się sama – dołącza do niej wspomniany Grudziński, a przez większość czasu towarzyszy jej także odziana w kimono pomocnica. Jednak całość sygnowana jest dwoma nazwiskami – legendarnej gejszy i artystki, która pragnie skonfrontować się ze swoim pochodzeniem i dziedzictwem kulturowym, jakie otrzymała w schedzie po ojcu Japończyku.

Co istotne, tancerz zostaje przedstawiony na scenie z nazwiska, a „niema pomocnica” – nie. Z kolofonu spektaklu trudno wyłuskać, jak nazywa się występująca razem z Umedą kobieta. Można by oczywiście dociekać, pytać u źródła – jednak ten brak, ta cisza jest znamienna w kontekście widzialności. To prawdopodobnie zabieg celowy, bo charakterystyczny dla japońskich widowisk: asystentka jest nie tylko niema, ale i niewidzialna, zarówno dla publiczności, jak i dla aktorki. Pytanie tylko, czy nie byłoby ciekawe (i zasadne) spróbować przekroczyć te anachroniczne praktyki podrzędności i podkreślić podmiotowość każdej osoby współtworzącej dzieło sztuki. Jest rok 2019 – wiele reżyserów i reżyserów próbuje uczynić proces teatralny czymś demokratycznym i egalitarnym, znosząc dominację utrwalonej w kulturze figury artysty demiurga (lub, zdecydowanie rzadziej, artystki demiurżki). Zmienia się praktyka tworzenia plakatów i afiszy: coraz częściej widnieją na nich nazwiska wszystkich artystów pracujących nad przedstawieniem, w układzie

horyzontalnym – bez hierarchii i bez wyszczególnionych funkcji. Tworzenie w kolektywach ma być odpowiedzią na przemoc i nadużycia, sprzeciwem wobec koncentrowania się na partykularnej postaci górującej – symbolicznie i materialnie – nad innymi. Taką pro-demokratyczną próbą było także wpisanie do kolofonu nazwisk w układzie ciągłym, oddzielonych ukośnikami. A jednak intencja spotyka się z praktyką – ta zaś petryfikuje wciąż obraz hierarchiczny, w którym wywiadów prasowych i radiowych udziela *frontwoman*, a całość sygnowana jest jej nazwiskiem. Obraz solowego performansu zderza się z materialną realnością, w której nad intymnym widowiskiem (w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” Umeda nazywa go „szalenie osobistym”) pracuje wiele osób.

## 4.

Dwie tożsamości spotykają się w niezdefiniowanej relacji: japońska gejsza urodzona w XIX wieku, i córka Polki i Japończyka, urodzona w XX stuleciu w Polsce. Tożsamościowa alternatywa zapowiedziana w tytule pokazana zostaje w sposób dość pobieżny, co więcej – działania skonkludowane są satyrycznymi „przeprosinami” za nieudaną próbę odegrania tańca Sady Yakko. Tak jakby „stawanie się” oznaczało transformację jednej postaci w drugą, przebranie się i imitację. A przecież ten performatywny dialog mógłby być fascynującym stąpaniem po śladach, pozbawionym tak silnych kontrastów i binarnego filtra, który oddziela to, co „wschodnie” od tego, co „zachodnie”; wyimaginowane spojrzenie na japońską kulturę od jej „prawdziwego”, dawnego oblicza.

Postać artystki łączy w sobie ciało japońskie i ciało polskie (jak sama mówi, w trakcie nauki *nihun buyo* zrozumiała, że jest „wielką Europejką” i musi swoje ciało przystosować do ruchów naturalnych dla japońskiej motoryki). Umeda pokazuje, co ważne, że to w ciele rezyduje pamięć; to ciało jest rodzajem szczególnego repozytorium – w którym łączą się własne wspomnienia i doświadczenia z zakodowaną genetycznie choreografią przodków i przodkini. ■

NATALIA BRAJNER

**LA VIE SANATORIENNE**

Natalia Brajner – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

Teatr im. Juliusza Słowackiego  
w Krakowie

**TURNUS MIJA, A JA NICZYJA.  
OPERETKA SANATORYJNA**

reżyseria: Cezary Tomaszewski, tekst i dramaturgia: Iga Gańczarczyk, Daria Kubisiak, opracowanie muzyczne: Cezary Tomaszewski, kierownictwo muzyczne: Weronika Krówka, scenografia i kostiumy: Bracia (Agnieszka Klepacka, Maciej Choraży), światła: Jędrzej Jęćkowski, premiera: 12 kwietnia 2019

**T**urnus mija, a ja niczyja to opowieść o desperackim poszukiwaniu miłości i namiętności. Bohaterowie próbują odnaleźć wielkie uczucie lub choćby jego namiastkę w dość osobliwych warunkach. Miejscem, w którym mogą znaleźć szczęście, jest sanatorium, kojarzące się niewtajemniczonym z długotrwałym leczeniem, cierpieniem, ułomnością. W rzeczywistości za murami uzdrowiska, jakby w równoległym czasoprzestrzeni, trwają nieustające zaloty i rywalizacja gotowych na wszystko bohaterów, pragnących jedynie chwili zapomnienia w miłosnym upojeniu. Zmagania kuracjuszy w sanatorium zdrojowym profesora Józefa Dietla zostały ujęte w formę operetki, która tym samym również dostaje szansę na przeżycie drugiej młodości.

Przedstawienie składa się z dwóch głównych części, podzielonych na mniejsze, wyraźnie wyodrębnione jednostki porządkujące spektakl, m.in. według kryterium czasu i miejsca akcji. W pierwszej z nich obserwujemy wizytę szóstki inwestorów rozważających ulokowanie kapitałów

w rozwój uzdrowiska. Aby szczegółowo rozeznaczyć wartość inwestycyjną sanatorium, przyjmują rolę pacjentów i pod okiem wszechwładnej siostry Wandy (Katarzyna Zawisłak-Dolny) zażywają leczniczych zabiegów, m.in. kąpeli borowinowych, krioterapii czy picia wód zdrojowych. Wyizolowana od reszty świata grupa bohaterów doświadcza mentalnej metamorfozy. Przy nieco onirycznym szumie wody w fontannie, ustawionej w honorowym miejscu na proscenium, zdystansowani, kierujący się finansowymi kalkulacjami ludzie interesu stopniowo pozostawiają za sobą racjonalny świat, porzucają samokontrolę i dokonują uczuciowego coming outu. „To nic, ja mam melancholię”, „Czuję oddech śmierci na plecach” – wyznają sobie wzajemnie, licytując się, jak na pacjentów przystało, kto ma gorzej. Obnażają się w swoich słabościach, a także uświadamiają sobie samotność i potrzebę bliskości. Dobierają się więc w pary i bez skrępowania oddają czułościom. Pierwsza część kończy się interwencją siostry Wandy, która zaprasza na „ćwiczenia z geriatrii”. Inwestorzy przebiegają się za seniorów (wkładają nijakie ubrania, peruki i duże okulary) i tworzą chór starców, typowych pacjentów zdrojowych.

Druga część przedstawienia skupiona jest wokół miłosnych perypetii kuracjuszy. Rozpoczyna ją wyliczanka rzeczy, które należy zabrać do sanatorium – każdy recytuje listę, po czym, pod wpływem przypominającego uderzenia w klawisze pianina, dodaje jeszcze coś od siebie. Ostatnia osoba wszystko miesza, tworząc, celowo lub nie, prześmiewczą alternatywę dla przygotowujących się do turnusu. Gości w uzdrowisku wita profesor Dietl (Rafał Szumera) – do tej pory

przemykał w tle w białym kitlu niczym duch, podkreślając aurę tajemniczości i niezwykłości tego zawieszonoego w beczasie miejsca. Doktor powitalną mową otwiera również sezon na przasne żarty o zabarwieniu erotycznym, życząc kuracjuszom, „aby w nocy stało, a w dzień wisiało”. Dietl przejmuje funkcję narratora, niczym gospodarz telewizyjnego programu dokonuje prezentacji poszczególnych uczestników: Józefiny (Lidia Bogaczówna), Mieszka (Antoni Milancej), Jana (Daniel Malchar), Stefana (Karol Kubasiewicz), Magdaleny (Pola Błasik) i Słotwinki (Agnieszka Kościelniak). Okazuje się, że niemal wszyscy to sanatoryjni stali „zdrojowi birbanci”. Chętnie wracają, ponieważ turnus jest dla nich obietnicą wyjątkowego czasu – nieograniczonego poszukiwania miłości i wyzwolenia seksualnego. Uzdrowisko to eliksir na samotność. Kwestie zdrowotne natomiast chodzą na dalszy plan, a choroba staje się przezroczysta. Żadne niedoskonałości cielesne nie mają bowiem większego znaczenia na sanatoryjnym rykowisku – przestają być czymś wyjątkowym, bo są powszechne. W tym uniwersum Eros wypiera Tanatosa, u steru stawiając melodramat. W szalonym tempie rodzą się nowe zauroczenia, zawierają sojusze, rywalizacja o czyjeś względy, zazdrość, zdrada czy zemsta.

Ważnym leitmotiwem pojawiającym się w operetce sanatoryjnej są usta – część ciała, która poprzez pocałunki staje się obietnicą bezpiecznej namietności mogącej wciąż mieścić się w granicach przyzwoitości określanych przez moralne normy. Znamienną jest scena „adoracji ust”, inspirowana adoracją krzyża wywodzącą się z tradycji katolickiej – profesor Dietl i siostra Wanda podtrzymują za rozpostarte ręce jednego z kuracjuszy, wywyższonego na krześle, a pozostali uczestnicy turnusu podchodzą i całują go w usta. Dbając o higienę siostra Wanda pośpiesznie przeciera całowane usta chusteczką, aby przygotować obiekt dla kolejnej osoby.

Motyw ust wyraźnie wybrzmiewa również w śpiewanej przez Słotwinkę arii *Kto me usta całuje ten śni...* z *Giuditty* Franza Lehára. Utwór

przykuwa uwagę jednak z innego powodu. Pomimo komediowego rodowodu, wyczuwa się w tej partii smutek bohaterki, a linia melodyczna pełna jest melancholii. „Dlaczego każdy z was, / gdy mnie zobaczy pierwszy raz, / gdy tylko spojrzy w oczy me, / gdy czuje miłość mą, / całować dłonie chce? / Dlaczego mężczyzn rój / podziwia ciągle taniec mój? / Dlaczego wiedzieć chce, / czy kocham go, czy może dzisiaj jeszcze nie?” – słyszymy. W ten sposób, na marginesie uzdrowiskowych miłosnych przygód, twórcy dyskretnie podejmują również kwestię pozycji kobiet w operetce, gatunku określanym przeciw mianem „podkasanej muzy”. W spektaklu dość mocno została zaznaczona stereotypowość kobiecych postaci, ich uprzedmiotowienie jako nagród

od niej dystansują, np. poprzez autotematyczne, odwołujące się do historii gatunku, metakomentarze wyświetlane w tle z projektora. Wszystko balansuje na granicy kiczu, ale tej granicy nie przekracza. Pod względem muzycznym przedstawienie można określić jako sentymentalną składankę hitów – pojawiają się kompozycje Wagnera, Offenbacha, Bacha czy Verdiego. Szczególnie oddziałują na widza nieśmiertelne utwory z polskiej tradycji m.in.: *Dziewczyny z Barcelony*, *Brunetki, blondynki*, *Co się dzieje, oszaleję* czy finałowy *Uplywa szybko czas*. Muzycznym momentem kulminacyjnym w iście polskim stylu jest jednak scena wieczornego dancingu w poetyce biesiadno-discopolowej i zapowiadany szumnie przez Dietla „słynny pasodoble”, czyli popisowy występ Stanisława.



w męskiej rywalizacji czy ograniczenie racjonalnego osądu na rzecz emocjonalności.

Rządzący się własną logiką świat ciekawie rezonuje z jego warstwą formalną. Twórcy intensywnie eksploatują formułę operetki, zarazem jednak się

Ostatecznie lekka operetkowa konwencja okazuje się zgubna – porywa widza śpiewem, niesfornymi żartami czy urokiem komicznych, przerysowanych postaci, a wszystko po to, by na końcu z całą mocą uwydatnić samotność, przed którą tak uciekali

bohaterowie. Czar operetki, podobnie jak miłosny czar sanatorium, działa tylko w momencie bezpośrednio doświadczania. Kiedy kurtyna opada, a turnus się kończy, trzeba wrócić do surowej rzeczywistości, gdzie chwile namiętnego uniesienia obecne są już tylko w mglistych wspomnieniach. „Upływa szybko życie, / Jak potok płynie czas, / Za rok, / Za dzień, za chwilę / Razem nie będzie nas. / A nasze młode lata / Popłyną szybko w dal, / A w sercu pozostanie / Tęsknota, smutek, żal” – śpiewa w finale spektaklu Józefina, z trudem artykułując słowa, jakby przez braki werbalizacji chciała zniszczyć jej wymagowaną performatywność, a w konsekwencji zatrzymać czas.

„Uwielbiam operetkę za jej niebiańską sklerozę i boski idiotyzm” – twierdził Witold Gombrowicz, wielokrotnie cytowany przy okazji premiery operetki sanatoryjnej. W przypadku przedstawienia wyreżyserowanego przez Cezarego Tomaszewskiego owa „niebiańska skleroza i boski idiotyzm” stają się katalizatorem refleksji na temat kondycji starszych lub chorych ludzi, ich codziennego funkcjonowania, a w szczególności – życia uczuciowego i seksualnego. Kuracjusze, choć teoretycznie zostali skierowani do uzdrowisk ze względu na stan ciała, przyjeżdżają do sanatoriów, by uleczyć się z samotności lub choć na chwilę o niej zapomnieć. Pragną przez moment żyć w równoległym uniwersum, gdzie wszystko jest możliwe, a przede wszystkim możliwa jest miłość. Mają jednak świadomość, że nic nie trwa wiecznie, turnus nieubłagania mija, spełniona samotnością rzeczywistość uderzy ze dwojną siłą, więc operetka sanatoryjna nigdy nie będzie całym wesoła. ■

OLGA KATAFIASZ

## **PRAWIE JAK W KINIE, CZYLI JAK SIĘ ZABIĆ I ZJEŚĆ POPCORN**

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

Studio teatrgaleria w Warszawie  
William Szekspir  
**ROMEO I JULIA**  
scenariusz i reżyseria: Michał Zadara,  
opracowanie scenograficzne: Robert Rumas, kostiumy: Henriette Mueller,  
reżyseria wideo, zdjęcia: Michał Januszaniec, reżyseria świateł, zdjęcia: Artur Siennicki, kierownik planu (wideo): Magdalena Knapczyńska, opieka kaskaderska: Dawid Fajer,  
premiera: 7 czerwca 2019

**L**ektura programu do najnowszego spektaklu Michała Zadary przynosi zrazu zaskoczenie: obok nazwisk autora tragedii i reżysera nie znajdujemy nazwiska tłumacza. Ale już na kolejnej stronie sprawa się wyjaśnia – twórcy przedstawienia piszą, że w opracowaniu scenariusza korzystali z dwóch wydań sztuki z czasów Szekspira (Q1 i Q2), zaś dialogi polskie oparli na dwóch przekładach: Józefa Paszkowskiego z 1857 roku oraz Jana Kasprowicza z 1924 roku. Tłumaczenia polskie w zestawieniu z angielskim oryginałem „poddawane były pod dyskusję, w wyniku której wybór padł na słowa jak najbliższe autorowi lub takie, które lepiej oddają istotę

poszczególnych scen”. Poza jedną sceną, „wszystkie inne słowa pochodzą od Shakespeare’a”.

Przyznam, że te deklaracje wzbudziły we mnie lekki niepokój. Co bowiem znaczy, że umieszczone w scenariuszu słowa są najbliższe autorowi? Albo że lepiej oddają istotę poszczególnych scen? Lepiej – to znaczy: autor scenariusza zrozumiał intencje Szekspira celniej i trafniej, niż tamten zamyslił? Pomijając nawet zniuansowane różnice pomiędzy przywoływanymi angielskimi wydaniem dramatu i rozumiejąc, że praca z tekstem oryginalnym zawsze może przynieść niespodzianki, przekonanie o jedynie słusznej interpretacji *Romea i Julii* uznałam jednak za nadużycie. Zadara przed premierą mówił: „Jak chyba zawsze w przypadku moich produkcji – jest to totalnie wierna inscenizacja dramatu Szekspira”. Niestety, z dramatu Szekspira rozpoznałam w niej jedynie kilka postaci i, nieco zmieniony, zarys fabuły.

Akcja przedstawienia rozgrywa się w Warszawie, w roku 2019. Julię gra czternastoletnia Julia Leszkiewicz, Romea – niespełna szesnastoletni Julian Zbudniewek. Z Leszkiewicz Michał Zadara współpracował już wcześniej, Zbudniewek został wybrany do roli młodego kochanka w castingu. Już te decyzje obsadowe skłaniają do postawienia pytania o „wierność” Szekspirowi. O ile bowiem przed kilkoma wiekami wydawanie czternastoletniej dziewczynki za męża było normalne, o tyle dziś jest niezgodne z prawem. Nawet mafioso z Powiśla, czyli Pan Kapulet (występujący wyłącznie w nagraniu Wojciech Małajkat) o tym wie, stąd jego układ z Parysem (Sebastian Figat – również wyłącznie na nagraniu) wydaje się nieco dziwny. Z jednej strony zatem Zadara stawia na realizm, z drugiej – wpada we własne sidła, bo o realizmie mowy być nie może. Nie chcę opisywać kolejnych niekonsekwencji wynikających z decyzji obsadowej przy osadzeniu akcji we współczesności; jeden przykład wystarczy, by przedstawić zasadę tego mechanizmu.



Na scenie ustawiono białą ściankę – to na niej prezentowane będą nagrania wideo – ale dominującym elementem jest rampa, służąca Romeowi i jego przyjaciółom (Benwolia grają Natalia Rybicka, Mateusz Smoliński, Robert Wasiewicz, Feliks Ziomecki, Merkucja – Marcin Pempuś) do deskorolkowych akrobacji. Deskorolka urasta w przedstawieniu *Zadary* do metafory stanu miłosnego uniesienia; jak mówił w wywiadach reżyser, nie ma być gadżetem nastolatka, ale znakiem istnienia „silniejszego niż kiedykolwiek”, bo podczas jazdy nie można myśleć, ale trzeba działać. Przyznam, że ta metafora młodzieńczej miłości pozostała dla mnie niezrozumiała.

Co jednak istotniejsze, trudno uwierzyć w miłość Romea i Julii. Nie tylko dlatego, że nastoletni aktorzy nie są w stanie udźwignąć Szekspirowskich postaci ani języka. Julia w wykonaniu Leszkiewicz ma dużo wdzięku, ale nie gra zdeterminowanej, zakochanej i odczuwającej pożądanie, jakiego dotąd nie знаła, młodej kobiety. Raczej nieszczęśliwą nastolatkę (rodzice są naprawdę niesympatyczni, o czym za chwilę), zauroczoną spotkaniem chłopakiem. Romeo Zbudniewka pozostaje tak beznamiętny, że widzowi trudno dostrzec jego jakiegokolwiek uczuciowe zaangażowanie.

Jednym z podstawowych założeń świata przedstawienia jest jego podwójność: część wydarzeń rozgrywa się na scenie, część zostaje wyświetlona

na wspomnianej ściance. To filmy nagrane telefonem komórkowym albo zrzuty kamerki na YouTube, wyjaśnia reżyser. Istotnie, ich jakość pozostawia wiele do życzenia, ale nie to decyduje o niepowodzeniu pomysłu. Jedynie na nagraniach pojawia się połowa postaci z dramatu Szekspira: Pani Kapulet (Barbara Wysocka), Pan Kapulet, Aptekarz (Stanisław Brudny), Ksiądz (Bartosz Porczyk), Parys, Tybalt (Michał Kruk), młoda Julia (Milena Leszkiewicz), Rozalinda (Agata Król) i muzykanci (Michał Zadara, Sean Palmer, Mateusz Olszewski). Na scenie, poza wspomnianymi już bohaterami, widzimy Piastunkę (Dominika Ostałowska), Panią Monteki (Monika Świtaj), Pana Monteki (Krzysztof Strużycki). Na początku przedstawienia miałam nadzieję, że zderzenie podobnych do siebie (w ekspresji i kostiumie) przyjaciół Romea (co podkreślone zostało również przez zmultiplikowanie postaci Benwolia) i wyraziście zindywidualizowanych rodziców Julii skomplikuje obraz świata albo że ta dwoistość mediów okaże się znacząca, a gra projekcji i akcji scenicznej zbuduje napięcia. Ale nie – oglądamy kolejne odsłony życia Kapuletów (również przemoc domową) jak przypisy do tego, co dzieje się w żywym planie, albo, co gorsza, jako część akcji, która z powodów technicznych lub budżetowych nie może być zagrana na scenie przez żywych aktorów. Niekiedy efekt jest wręcz komiczny, jak podczas rozmowy

Piastunki z Księdzem: Marta trzyma w ręku telefon komórkowy, a obraz wideo połączenia wyświetlany jest na ściance tak, by i widz poznał treść ich ustaleń.

Filmowo-teatralny jest również finał: na nagraniu dziewczyna popełnia samobójstwo, na ekranie widzimy rozpacz znajdujących jej ciało rodziców. Julia, stojąc z boku sceny, do mikrofonu wypowiada teksty bohaterów. Po samobójstwie Romea oboje schodzą ze sceny, siadają z popcornem na widowni i oglądają, wraz z publicznością, końcowe sceny przedstawienia.

Jeśli ostatnie sekwencje spektaklu miały sprowokować pytanie o przyczyny nieszczęśliwego rozwoju wypadków, to zamiar się nie powiódł. Wprowadziły one raczej interpretacyjny zamęt: nie wiem, czy samobójstwo Julii i Romea miało miejsce, czy też było jedynie nastoletnią fantazją. Jeśli bohaterowie umarli, ich obecność na widowni nie ma sensu – *Zadara* nie buduje świata „po”, nie sugeruje, że duchy kochanków spoglądają na tych, którzy wyrządzili im krzywdę. Jeśli zaś żyją, a my oglądamy młodzieńcze wyobrażenie o Szekspirowskim micie, sensu traci ukazanie wcześniejszych zdarzeń w nadanym im przez reżysera kształcie.

W programie zamieszczono również interesujący tekst Halszki Witkowskiej *Młodość ku śmierci*, poruszający temat samobójstw młodych ludzi i „efektu Wertera”. Może esej miał naprowadzić widza na interpretację Szekspirowskiej tragedii, jakiej dokonał reżyser? Też nie bardzo, bo w spektaklu naczelnym tematem zdaje się wyobrażenie człowieka dorosłego o emocjonalności i ekspresji nastolatków, a nie śmierć z wyboru. W *Romeo i Julii* *Zadary* nie pojawia się pytanie o możliwość tragedii na początku XXI wieku. Z prostego powodu: aby zaistniała tragedia, trzeba (poza wszystkim innym, rzecz jasna) wyraziście i zrozumiale poprowadzić akcję przedstawienia. ■

NATALIA JAKUBOWA

**MODA NA HAENDLA: TYLKO „DLA SPORTU”?**

Natalia Jakubowa – pracownik naukowy Działu Sztuki Krajów Środkowoeuropejskich Instytutu Sztuki w Moskwie, obecnie Lise Meitner Fellow na Uniwersytecie Muzyki i Sztuk Performatywnych w Wiedniu. Opublikowała książki: *O Witkacym* (2010); *Teatr epoki pieriemien w Wiengrii, Polsce i Rossii* (2014).



Festiwal Aix-en-Provence i Teatr Bolszoi w Moskwie  
Georg Friedrich Haendel

**ALCYNA (ALCINA)**

kierownictwo muzyczne: Andrea Marcon, reżyseria: Katie Mitchell, scenografia: Chloe Lampford, kostiumy: Laura Hopkins, światło: James Farncombe, premiera: 18 października 2017 w Teatrze Bolszoi

Theater an der Wien w Wiedniu  
Georg Friedrich Haendel

**SAUL**

kierownictwo muzyczne: Laurence Cummings, reżyseria: Claus Guth, scenografia: Christian Schmidt, światło: Bernd Purkrabek, premiera: 16 lutego 2018

**Stare kobiety wysiadują**

*Alcina* wyreżyserowana przez Katie Mitchell jest niezwykłym eksperymentem inscenizacyjnym, nakazującym widzieć w niej spadkobierczynię cudów teatru wiktoriańskiego. Podczas całego spektaklu wielokrotnie młode śpiewaczki, występujące w rolach Alcyny i Morgany (Heather Engebretson i Anna Agłatowa), wśledszy przez boczne drzwi głównej przestrzeni gry (jasna, olśniewająca sala w pięknym XVIII-wiecznym pałacu), wychodzą jako staruszki (Swietłana Brejkina i Natalia Korczagina) do pokoiów bocznych, gdzie wszystko jest wyblakłe, zapuszczone, ciemne, i wędrują po strychu, gdzie ukryte jest narzędzie ich zbrodni i ich ofiary: maszyna przerabiająca kochanków w wypchane ptaki i zwierzęta oraz same okazy taksydermiczne. To właśnie

wiedza o tych zakulisowych okropieństwach ma nam otworzyć właściwą perspektywę na to, co dzieje się w „operze właściwej” (skoncentrowanej w centralnej sali). Innymi słowy, walkę o kochanków, która jest głównym wątkiem fabuły, pokazuje się nam przez pryzmat sytuacji starzejących się kobiet i tym właśnie tłumaczy wszystkie ekscesy, jakich się dopuszczają. Mitchell nie szuka żadnego racjonalnego wyjaśnienia tricku, dzięki któremu stare kobiety, przeszedłszy przez drzwi, wyglądają młodo – to po prostu czarownice, obdarzone taką mocą. Reżyserka bardzo się starała, by przedstawić szereg sytuacji, wywołujących odrazę wobec takiego oszustwa. Ostatecznym rezultatem będzie jednak, zgodnie z przewidywaniami, nasza sympatia wobec losów wyblakłych dam, zwłaszcza gdy ich konfrontacja z młodymi kochankami stanie się nieunikniona, a one zmuszone będą zająć miejsca muzealnych eksponatów. W finale wypchane zwierzęta i rośliny ozdabiające pałac usuwane są ze szklanych gablot, w których je dotąd trzymano, a w dwóch takich gablotach umieszczone zostają główne bohaterki... Alcyna – główny „czarny charakter” – zajmuje swoje miejsce w wieczności, dumnie prostując plecy, zaś Morgana zastyga za szkłem, wpatrując się w audytorium z wyrazem rozpacz...

Opera Haendla opowiada o pewnym kraju, którym rządzą kobiety: wiedźma Alcyna i jej siostra Morgana, wabiące ku sobie rycerzy, niewołące ich swoją miłością, a następnie zamieniające ich w preparaty przyrodnicze – zwierzęta, rośliny, a nawet kamienie... Jeśli się zastanowić, opera maluje obraz sytuacji dokładnie odwrotnej do tej, jakiej doświadczał (choć czy faktycznie doświadczał, skoro uważał ją za naturalną?) człowiek w społeczeństwie, czyli sytuacji, w której władza nad światem należy do mężczyzny, a kobiety jako przedmiot pożądania są wybierane, a nie wybierają same, w której wreszcie wszystko to jest nie tylko legalne, ale także sprawiedliwe, ponieważ w dychotomiach: „umysł – uczucie” i „kultura – natura” pierwszy element (nacechowany bezdyskusyjną wyższością) odpowiada pierwiastkowi męskiemu, a drugi – żeńskiemu... Czyli: kobieta jest tym „obiektem przyrodniczym”, dla którego najlepszym miejscem jest gablota pod kluczem... Przewaga, jaką patriarchalne społeczeństwo przyznaje pierwszemu elementowi tych dychotomii, wcale nie oznacza, że dąży ono do pełnej anihilacji drugiego elementu – nie, jego obecność jest uznawana za nieuchronny bolesny element istnienia, wpisany już choćby w konieczność przedłużenia rodzaju ludzkiego. Mężczyzna jako podmiot kultury również nie jest wolny od tego żywiołu, ale powinien być świadomy tych dychotomii i dążyć do absolutnej dominacji pierwszego pierwiastka. Z uznania konieczności „wywłaszczenia pierwiastka żeńskiego”, jak przekonująco dowodzi niejedna teoria, narodził się teatr – grecki dramat, poprzez który członek społeczeństwa (pamiętamy, kogo za takowego uznawano?) mógł nie tylko przeżyć, ale i wyzbyć się tego, co w nim związane z naturą, kobiece.

Podobnie jak świat greckiego dramatu, świat Alcyny jest ostrzeżeniem: „co by było, gdyby...”. Co by było, gdyby

kobiety, które i tak „kręcą mężczyznami, jak chcą”, rzeczywiście przejęły władzę. Jakże często siła ujawnia, że „w słabości siła”, jakże często ci, za którymi stoi siła, wykrzykują, że jeśli się teraz nie zmobilizują, tamci inni ich pokonają. Użyte w *Alcynie* swego rodzaju niewiarygodne przerysowanie pozwala przede wszystkim pokazać, jak czarownice, urokliwe mogą być silne kobiety, po czym zesłać na nie szaleńcze, piękne cierpienie i ujawnić, że są one mimo wszystko „tylko” słabymi kobietami. To dzieło rozbiera widza współczuciem dla bohaterek, by zarazem nieustannie przypominać o ich przestępstwach i karać je, jak na to zasłużyły. W *Alcynie* rozgrywa się ważny agon w dynamice kultury-natury, męskiego-żeńskiego, pozwalając wypartemu elementowi wybuchnąć, wypalić się i pozostawić po sobie popioły pokonanego.

Czy reżyser/ka może dzisiaj, wystawiając *Alcynę*, nie zdawać sobie sprawy z tego, że jeśli w jakiś sposób nie odniesie się do wpisanego w ten utwór wyzwania, wpadnie w pułapkę, jako że dzieło nieuchronnie będzie opowiadać tę swoją dominującą historię, niezależnie od prób opowiedzenia czegoś innego, podejmowanych przez interpretatorów?

Jossi Wieler (Stuttgart, 1998) zdekonstruował *Alcynę* jako „szkołę męskości”, Adrian Noble (Wiedeń, 2010) – jako „wentyl bezpieczeństwa” dla kobiecej podmiotowości (a inspiracją dla jego spektaklu były biografie kobiet XVIII wieku).

Można zrozumieć Katie Mitchell, która nie chce w ślad za tymi oświeconymi mężczyznami po prostu lać wody na młyn feminizmu i powraca do opowieści o kobietach zwodnicach, kobietach czarownicach. Można w tym wyczuć odcień protestu, podobnie jak w tym nurcie dzisiejszego feminizmu, który, przywracając sprawczość kobiet w historii, nie chce zarazem milczeć o kobietach, które były w teź historii czynnymi współtwórczyniami zła.

Tu jednak mowa jest o kobietach, które przyznały sobie prawo do działania w rzeczywistym świecie. Kobiety Katie Mitchell to dwie staruchy, które można postrzegać tylko i wyłącznie jako istoty seksualne, całkowicie pogrążone w rozpamiętywaniu faktu, że ich kondycja fizyczna nie pozwala im już na serio rywalizować o młodych kochanków. Po wyjściu z sali, gdzie dopiero co były młode i dominujące w grze miłosnej, głęboko przeżywają, że to wszystko może dla nich być już przemijającą grą i lwią część swojego istnienia zmuszone będą przesiedzieć za kulisami. Dochodząc do siebie po tym, co właśnie zainscenizowały, przgryzają usta wątpięc w poprawność obranego kursu, melancholijnie wspominając byłych kochanków (porządkowanie wypchanych ptaków), czytając książkę, paląc... Bliżej końca coraz bardziej dręczone wyrzutami sumienia, coraz częściej się ze sobą naradzają, uspokajając się nawzajem. Gdyby tego nie było, zobaczylibyśmy tylko wybryki egocentrycznych wariatek, które z jakiegos powodu dysponują środkami na utrzymywanie całego teatru miłosnych uciech. Fantazmatyczne widmo przesładujące patriarchalną kulturę: silna, „demoniczna” kobieta wyniszczająca mężczyznę nienasyconiem swoich erotycznych apetytów, jawi się tu w całej okazałości.

Zabawne, że o ile otoczenie baśniowej wyspy i baśniowego pałacu (oczywiście bajecznie bogatej) czarownicy w oryginale było tylko konwencjonalnym operowym anturazem, traktowanym naprawdę czysto umownie – o tyle w spektaklu Mitchell środki strwonione na aranżację „teatru uciech” biją w oczy. Przede wszystkim jest to zatrudnienie wyszkolonego personelu. Jego czynności podczas ścielenia łóżka, które zajmuje centralne miejsce w sali, oraz wszelkich innych „zmian dekoracji” bawią publiczność podczas instrumentalnych interludów. W trakcie samej „akcji”, często pochylając głowy, w ten czy inny sposób zmuszają tych, którzy w danej chwili pełnią rolę bohaterów-kochanków, do działania zgodnie ze scenariuszem, jeśli trzeba, powstrzymując ich ruchy, a kiedy indziej podpowiadając im je...

Główna atrakcja sceniczna (obliczona na zaszokowanie widowni) pojawia się już na samym początku spektaklu – podczas pierwszej arii Alcyny. Tradycyjnie ta scena wprowadzała postacie dwojga kochanków pochłoniętych sobą nawzajem – i tak, Ruggiero, do którego Alcyna kieruje słowa miłości, nawet nie zauważa, że obok znajduje się wtedy osoba, podobna jak dwie krople wody do porzuconej przez niego kobiety. Pani domu zaprasza tu dosłownie wszystkich – zarówno domowników, jak i nieproszonych gości – do dzielenia z nią miłosego szaleństwa.

Dydaktyczna misja takiej opery, jaką jest *Alcyna*, zawsze polegała na tym, by najpierw dać się omamić, wraz z bohaterem rozpuścić się w „pierwiastku żeńskim”, a dopiero potem otrzeźwieć. Natomiast Mitchell odkrywa karty od razu: chodzi o dominację – nie o zaproszenie, lecz o zaakcentowanie własnej pozycji. Ruggiero (Dawid Hansen) zostanie rozciągnięty na łożu, a Alcyna wejdzie na niego i będzie wykonywać swoją niekończącą się arię w rytm ruchów kopulacyjnych. Kiedy Ruggiero, raz tylko, zechce przejawić aktywność i podniesie ku niej ręce – pokojówka zaraz mu je opuści, a on nie będzie już więcej się wrywać.

Szok, jakiego doświadcza w tym momencie publiczność, zastanawiając się, czy było warto? czy ta muzyka jest naprawdę ilustracyjna? czy rzeczywiście warto wiązać ją bezpośrednio z aktem seksualnym, a nie, na przykład, z miłosnym wyczerpaniem kochanków, ze snem i fantazją? a jeśli jednak warto ją wiązać, to z jakim aktem? czy to śmiałość, ujawniająca, że „wysoka kultura” coś eufemistycznie zasłania, czy może przeciwnie: niewrażliwość na to, co odsłania? – ten szok odzwierciedla się również w szoku obserwatorów, którzy w tym momencie otaczają łożo. Są to przede wszystkim goście – umundurowani żołnierze Melisso (Grigory Shkarupa) i Riccardo (Katarina Bradić), którzy wtargnęli tu jako „oddział szturmowy”, ale natychmiast zostali rozbrojeni przez gościnnie gospodynie – teraz są widzami, najwyraźniej niezbędnymi dla tej sceny jako dodatkowe źródło podniecenia. My możemy jeszcze nie wiedzieć, że Riccardo to przebrana ukochana Ruggiera imieniem Bradamante, ale obrzydzenie na twarzach „wojaków” najprawdopodobniej spowodowane jest nie tylko faktem, że Bradamante musi patrzeć na intymną bliskość swojego narzeczonego z inną kobietą. W tym zbliżeniu

mężczyźnie nie tylko odebrano aktywność przypisaną mu przez dychotomię patriarchalnego społeczeństwa, która z kolei kobiecie narzuca pasywność. Odebrano mu nawet prawo do okazania wzajemności. Taką funkcję można spełnić jedynie za opłatą – i to niedwuznacznie sugerują Ruggierowi goście, zostawszy z nim sam na sam, a jego wyzywająca odpowiedź nie próbuje nawet, jak się zdaje, temu zaprzeczać.

Ofiarą Morgany padnie nawet sam Riccardo – służebne wkładają mu/jej do rąk różgę, kierują jego/jej dłońmi... Krótko mówiąc, Morgana to masochistka. Na twarzy Riccarda znów maluje się obrzydzenie.

Oprawy ten obrazek w ramy tego, co się dzieje za kulami. Jeszcze przed rozpoczęciem akcji widzimy, że pokryte celofanem ciało poprzedniego kochanka zostaje wywiezione na korytarz (jak później zrozumiemy, do przeróbki). To wiele wyjaśnia. Na przykład to, że Morgana nie traci czasu na to, by przyrzeć się Riccardowi, tak więc „naglego wybuchu miłości” nikt tu nawet nie pozoruje. Kobiety są naprawdę stare – i dlatego nie boją się, kiedy Melisso i Ruggiero mierzą do nich z pistoletów. Cóż mają do stracenia? Koniec i tak jest bliski. Podobnie objaśnia się „ekscentryczność” ich seksualności. Tak właśnie na (nieosiągalnym) horyzoncie otaczającym świat przedstawiony pojawia się „utracony raj” normy seksualnej. Niestety jednak, jeśli nie leje się wody na młyn feminizmu, to zaczyna się ją łać na młyn patriarchalnej normatywności – nie ma na to rady. Typowy dla ówczesnej opery motyw pokusy egoistycznie bezpłodnej miłości i jej przełamania na korzyść „normy seksualnej” (małżeństwo Ruggiera z Bradamante) w spektaklu Mitchell miał się prawdopodobnie przekształcić w motyw rehabilitacji seksualności pewnej grupy wiekowej (patrz: „walka z ageizmem”), ale stało się raczej odwrotnie. Podczas ostatniego spotkania z Ruggierem Alcyna na próżno będzie wskazywać swój brzuch – niczego w nim nie ma i być nie może. Ruggiero, który widział już Alcynę w jej prawdziwej, starczej postaci, nie może w to wątpić... ale sam gest niespodziewanie ujawnia wagę alternatywy – usprawiedliwienie erotycznej namiętności, jeśli ma ona na celu podtrzymanie gatunku. O ile, na przykład, produkcja Jossi Wielera udowodniła, że nawet operę taką jak *Alcyna* można wystawić tak, by prawo głównej bohaterki do „nienormatywności” jej pragnienia wydawały się absolutnie uzasadnione, o tyle Mitchell w nakreślonym przez siebie układzie współrzędnych pozbawiła się takiej możliwości. Jeśli na horyzoncie majaczy „miłość dla prokreacji” jako norma i usprawiedliwienie, to starsze panie z góry skazane są na przegraną. Za tym wariantem miłości, który patriarchalna kultura zawsze potępiała jako „egoistyczny”, nie stoi wybór bohaterek *Alcyny*; one go nie mają, ponieważ „norma” nie jest już dla nich osiągalna. Jeszcze trochę i zaczniemy mówić, że brak im tak zwanych zdrowych instynktów i wszystko, na co mogą liczyć (jeśli spróbują wzbudzić w nas współczucie, a spróbują), to nasza pobłażliwa, „tolerancyjna” wyrozumiałość.

Kulisy objaśniają wreszcie to, co się dzieje, przez przywołanie stereotypu „bogatej starszej kobiety”, która kochanków już sobie tylko wynajmuje...



Można tylko pochwalić Mitchell za to, że, tak nakreśliwszy sytuację wyjściową, zdołała wybrnąć z niej z godnością. Jej koncepcja wynika prawdopodobnie stąd, że bohaterki są wprawdzie „silnymi kobietami”, ale najważniejsze miejsce w operze zajmują arie, które można nazwać „performansem słabości”. Objaśnienie tej niespodziewanej słabości reżyserka znalazła w zaawansowanym wieku swoich bohaterek. Chociaż w spektaklu Mitchell od początku daje nam do zrozumienia, że gospodynie pałacu konsumują kochanków seryjnie, to znając wiek tych kobiet i ich zależność od zawodnego magicznego ziela, zaczynamy i tak dostrzegać ich napady rozpaczliwej melancholii jako sygnał odejścia miłości ostatniej. W ślad za oryginałem, Mitchell kontrastuje bezwarunkowo egocentryczną i dominującą Alcynę z „miękką” Morganą. Jej kochanek (Oronte – Fabio Trümpy) jest wtajemniczony w sekret starszych pań, a najbardziej poruszający moment spektaklu to ten, gdy patrzy on na Morganę w jej „prawdziwym” wcieleniu.

W finale Oronte jest pełen współczucia dla tej, której miejsce będzie teraz w szklanej gablocie. Lejąc łzy, mimo wszystko ją tam umieszcza. Wydaje się, że widz opuszcza salę z równie sentymentalnym uczuciem, wywołanym empatią wobec starości.

### Saul jako choroba

W historii Saula Haendla pociągała, oczywiście, osobowość tytułowego bohatera – człowieka w każdym calu przyzwoitego, ale niepotrafiącego poradzić sobie z zazdrością i ulegającego napadom złości. Zazdrość wobec Dawida go niszczy – maniakalnie poszukuje sposobów unicestwienia człowieka, który ocalił jego kraj i jego samego, a który naznaczony jest wyraźnym piętnem wyjątkowości. Dydaktyczny sens dzieła polegał na tym, by pokazać, że nawet w wyjątkowo cnotliwej rodzinie (jaką jest rodzina Saula) pojedyncza przywara może mieć katastrofalne konsekwencje. Jednakże to „cnotliwe tło” jest tu bardzo istotne: i bezwarunkowa akceptacja Dawida przez Mikal i Jonatana, i przełamanie przez Dawida początkowych uprzedzeń ze strony Merab, i moralny autorytet Arcykapłana, nieustannie czuwającego nad wszystkimi wydarzeniami, wreszcie cnoty samego Saula. Te ostatnie przedstawiono może zbyt deklaratywnie, ale wspomina o nich jednoznacznie sam Dawid, wybuchający gniewem na słowa posłańca Amalekity, który wyznał, że złagodził cierpienia rannego Saula, dobijając go na jego własną prośbę. Saul jest pomazańcem Bożym i nikt nie może podnieść na niego ręki – woła Dawid, przeklinając Amalekitę, a zaraz po nim odzywa się chór, wychwalający



cnoty Saula i Jonatana, którzy zginęli w walce o swoją ojczyznę (choć ze słów posłańca jasno wynika, że Saul popełnił samobójstwo).

W spektaklu Clausa Gutha wszystko, oczywiście, wygląda inaczej. O ile dla Haendla sytuacja wyjściowa (zwycięstwo Dawida nad Goliatem) jest raczej abstrakcyjnym pretekstem, dzięki któremu przybysz Dawid znajdzie się w rodzinie Saula, o tyle tutaj akcja rozpocznie się efektowną sceną: widzimy powalonego Goliata, chór śpiewa nad nim pieśń triumfalną. Nagle zza głowy Goliata wysuwa się inna, znacznie mniejsza – to Dawid. Leżące ciało należy do niego, a głowę-trofeum omdlały z wycieńczenia bohater po prostu trzymał przed sobą. Ten Dawid (Jake Arditti) wyraźnie raniony w bitwie, nie może dojść do siebie, a głowę [Goliata] niestosownie umieści na tacy, przeznaczonej pod wagę na uroczystą kolację w domu Saula.

Podobnie końcowa reakcja Dawida na doniesienie Amalekity o śmierci Saula nie jest abstrakcyjnym powodem do wyśpiewania wdzięczności dla zmarłego pomazańca – to eksplozja gniewu, porównywanego z gniewem Saula, co skłania do podejrzeń, że Dawida nęka podobna choroba...

Choroba – to słowo będzie tu określać nie tylko głównego bohatera, ale prawie wszystkich. Może jedynie Arcykapłan nie jest chory, tylko po prostu obłudny (zabawny jest sposób, w jaki próbuje wpłynąć na swoich wiernych, wykonując okrężne ruchy nad ich głowami, a kiedy na jednego to nie działa, przechodzi do kolejnego). Owszem, choroba Dawida ujawnia się dopiero na końcu, ale na przykład chorobę Mikal widać już na początku, kiedy zaczyna ona nerwowo drapać lewą ręką przy najmniejszym podejrzeniu, że „coś poszło nie tak” (gest ten powtarza się wielokrotnie podczas spektaklu). Merab, która najpierw wydaje się po prostu urażona (uwagę Dawida zaprzęta jej młodsza siostra), w pewnym momencie także zdradza nawyk stosowania znanych już sposobów na uspokojenie: padając na krzesło, nerwowo wodzi rękami po podłokietnikach, a jej brat i siostra od razu wiedzą, co należy robić – trzeba jej trzymać dłonie, ale trzeba też trzymać nogi, więc na pomoc zostaje wezwany Arcykapłan... Nie ma potrzeby dodawać, że wszystko to znakomicie wpisuje się w maniacką powtarzalność barokowych arii, podobnie jak w finałowe anielskie złagodzenie, uspokojenie. Generalnie rzecz biorąc, formę barokowego oratorium, ciężącą ku statycznej kontemplacji, Guth traktuje jako wyzwanie dla reżysera, postanawiając ją ożywić na scenie: w jego spektaklu, jakby na przekór, wszystko nieustannie się porusza, podczas arii lub partii chóru miejsce akcji może zmienić się kilkakrotnie (na obrotowej scenie przesuwają się: pusta przestrzeń medytacyjna wyłożona białymi kafelkami; wielka jadalnia ze szkarłatnymi obiciami; zamglony ciemny horyzont „poła bitwy”, geometrycznie nakreślona „ciemna uliczka” albo może mroczny „pałacowy korytarz”). Co jednak najważniejsze, w tym czasie i nastrój bohatera (niekoniecznie tego, który właśnie śpiewa) może radykalnie się zmienić. Dobrym przykładem są, oczywiście, występujące u Dawida pod koniec oznaki szaleństwa – naturalnie, na tle „niczego nie sugerującej” muzyki.

Jeszcze więcej takich scen odnosi się jednak do tytułowej postaci – Saula (Florian Boesch).

Tak właśnie przedstawia się on podczas partii dziwnie spokojnego chóru, która kończy drugą część oratorium. Przypomnijmy sytuację: Saul właśnie rzucił włócznią w swojego syna Jonatana, po czym – zgodnie z didaskalią – obaj oddalają się, a chór miarowo wyśpiewuje pouczenie. W spektaklu nic, rzecz jasna, nie przebiega w ten sposób: to Jonatan, daleki od łagodności, jako pierwszy groził ojcu nożem, a ten zrobił to, co podpowiadał mu instynkt i nagle rozdrażnienie – dźgnął buntownika. Na jego twarzy jeszcze przez dłuższą chwilę, już przy pierwszych dźwiękach chóru, maluje się słuszny gniew i satysfakcja, że dopiął swego. Dopóki nie przyjdzie opamiętanie... Wtedy obok chwytających się za głowę króla przepływają postaci w białych szatach, jakby był w sali szpitalnej, gdzie już nie jest sądzony tak jak sądzi się zdrowych na umyśle – tam, gdzie jego udziałem staje się litość dla nieuleczalnie chorych.

*Saula* Clausa Gutha ogląda się z zainteresowaniem – ale to zainteresowanie ma w sobie coś z kibicowania zawodowemu sportowemu. Z jednej strony rozumiemy, jakiego wyrafinowania wymagało przekształcenie oratorium – nawet jeśli wyraźnie udramatyzowanego – w widowisko o zwartej akcji, i co jakiś czas zdumiewamy się, jak Guth pokonuje stojące na jego drodze przeszkody; jego wykonawcy dokonują cudów wokalu i gry dramatycznej: czy to Saul, leżący na boku wraz ze swym tronem, czy to Dawid, obalony na ziemię, oblepiony swoimi wielbicielami (siostry i brat Jonatan). Wiele tu też ironii; Guth nie wstrzymuje się przed niczym, bez skrupułów pokazując, na przykład, Jonatana jako kryptogeja, który używa wszelkich możliwych środków w walce o obiekt swego pożądanego. Ten jest hipokrytą, ów po prostu obawia się własnych namiętności – całe otoczenie Saula jest przytłoczone przez jego despotyczne porządki. Z drugiej znów strony – trudno tu z kimkolwiek się utożsamić i praktycznie nikt nie wzbudza sympatii. Reżyser przyprawił całość zbyt dużą porcją sarkazmu, więc cokolwiek się dzieje, w każdym razie „nie jest o nas”.

Obydwa przedstawienia odzwierciedlają panującą dziś modę na Haendla, co rodzi jednak pytanie: do czego jest on nam dziś tak naprawdę potrzebny, czy nie stał się po prostu polem, rywalizacji na pomysły. Tajemnicza muzyka baroku wytrzymuje wpisywanie rozmaitych sensów, piętzenie różnych obrazów. Reżyserzy jednak często budują swoje efekty w opozycji wobec oryginału (który był „ładny”, „uroczysty”, „eufemiczny”, o ile nie „tautologiczny”) oraz na własnej „nowoczesności” i „odwadze”, które same w sobie stają się wartościami. W rezultacie odczytujemy to jednak nie tyle jako efekt prawdziwej odwagi, ile chłodnego wyrafinowania. ■

Tłumaczenie: Małgorzata Jabłońska



MARYLA ZIELIŃSKA

## PŁASZCZE CUDOWNEJ „TOSKI”

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

Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie  
Giacomo Puccini

### TOSCA

libretto: Luigi Illica i Giuseppe Giacosa wg sztuki Victoriena Sardou *La Tosca*, dyrygent: Tadeusz Koźłowski, reżyseria: Barbara Wysocka, scenografia: Barbara Hanicka, kostiumy: Julia Kornacka, choreografia: Jacek Przybyłowicz, reżyseria światła: Marc Heinz, premiera: 23 lutego 2019

**B**arbara Wysocka w kilku ostatnich realizacjach stosuje podobny zabieg inscenizacyjny – wprowadza od pierwszej sceny dominantę scenograficzną, która wyraziście tematyzuje spektakl. W *Juliuszu Cezarze* była to niebezpiecznie stroma widownia-trybuna-agera, w *Sprawie Dantona* wielopoziomowo pomyślana gilotyna, w konstrukcji której kryły się wszystkie plany akcji, w 1984 ogromna ściana, klinem wcinająca się w widownię, na której jak memento widniała data-tytuł. To tyleż maszyny do grania, ile metafory świata, o którym opowiadała. W dwóch pierwszych premierach scenografię przygotowała Barbara Hanicka, w trzeciej – Robert Rumas. Nie można im było odmówić pomysowości, widowiskowości, użyteczności, niemniej uwierało tautologiczne myślenie reżyserki o inscenizacji. Taka strategia bardziej zamyka niż otwiera interpretację tekstu i przedstawienia, stawia wyraźną kropkę nad „i” już po przysłowiowym odsłonięciu kurtyny, a potem polega na wypełnianiu barwą zbyt wyraźnych konturów.

Tak też jest i w *Tosce* wystawionej wraz z Barbarą Hanicką w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. W pierwszej scenie libretta, która należy do uciekającego z Zamku św. Anioła więźnia politycznego Cesare Angelottiego, otrzymujemy obraz Rzymu. Scenę wypełniają dwie masywne budowle-walce: fragment murów Zamku i fragment kolumnady, której półkolistości przypomina tę z placu św. Piotra (watykańskie obiekty wspomniane są w didaskaliach, dzieło Berniniego widzimy w zwiastunie przedstawienia). To pierścienie władzy, które niczym tryby miażdżą wolnomyślną jednostkę, człowiek raz w nie schwytyany nie ma szans na ucieczkę. Proporcja sylwetki aktora w stosunku do dekoracji wyraźnie to podkreśla, także jasny chłód ścian wypalonych słońcem, przeraźliwa pustka wypełnionej masą kamienia nieludzkiej przestrzeni. Pierwsze uruchomienie obrotówki, która za chwilę przeniesie akcję do wnętrza kościoła św. Andrzeja della Valle, jest ruchem podkreślającym bezwzględność losu rodem z antycznej tragedii (libreciści, adaptując sztukę Victoriena Sardou *La Tosca*, zachowali jedność czasu i akcji, a w zasadzie i miejsca, jeśli uznać, że tym miejscem jest Rzym). Dokonało się, to tylko kwestia czasu, to, co później zobaczymy, to ilustracja, eksplikacja, tautologia – a nie dramaturgia.

Jest to chwyt na pozór hitchcockowski, że trzęsienie ziemi na początku, a potem napięcie tylko rośnie. Owszem, w muzyce Giacomo Pucciniego tak jest, ale nie w inscenizacji. Zabiegi, którymi Barbara Wysocka stara się „udramatyzować” kolejne sceny, wybrzmiewają niejako w pustce, stają się mniej lub bardziej grubymi inscenizacyjnymi chwytami. Poczynając od przeniesienia akcji w lata siedemdziesiąte XX wieku, w czasy krwawych politycznych porachunków we Włoszech między lewicowymi i neofaszystowskimi terrorystami a chadecką władzą. To, że aktorzy noszą stylizowane na te lata kostiumy, że w antrakcie w oknie sceny wyświetlane są zdjęcia z zamieszek ulicznych, że czarno-biały odbiornik telewizyjny w pokoju prefekta policji transmituje państwowe wydarzenia, a na drugim planie widzimy krwawe przesłuchanie, słabo przenosi się na temperaturę przeżyć Toski, Cavaradossiego i Scarpia. Losy pary artystów-kochanków, śpiewaczki Florii Toski i malarza Mario Cavaradossiego, są już na trwałe wpisane w Rzym (Tosca ma swą kaplicę u św. Andrzeja). Powiększenia twarzy wykonawców

ich ról wyświetlane na dekoracji tworzą niejako kolejny fresk na murach Wiecznego Miasta. Ale czemu dzieje się to tak mechanicznie?! Czyżby reżyserka obawiała się, że oko widza będzie się nudzić w czasie arii? Decyzja Barbary Wysockiej, by wybrane frazy z arii wyświetlać na murach Zamku (czasem wcześniej, niż je usłyszymy), świadczy chyba o fatalizmie miłości wolnych ludzi w politycznych czasach. No bo czyż nie jest to wywrotowe graffiti? Słowa Cavaradossiego z początku aktu III: „Nigdy jeszcze tak mocno nie kochałem życia!” czy Toski z przedostatniej sceny: „Aż znikniemy podłączeni do sfer niebieskich jak lekkie chmury, zawieszane wysoko nad morzem” albo: „Zamknę ci oczy tysiącem pocałunków i tysiąc wypowiem ci imion miłości”.

Mówi się „operowy efekt”, ale nawet w operze może zgrzytać nadmiar patosu i znaczenia. Tak odbieram domknięcie czarnych oczu Toski w finałowej projekcji, po analogicznym do początku przesunięciu dekoracji (los się domyka), czy pojawienie się na scenie niemej, dodanej przez Wysocką, postaci zwiastującej zgon kolejnego bohatera. Anioł śmierci krąży jak sęp i niczym spojler, zdradza wydarzenia. Podrzucenie przez wyrostka w scenie przesłuchania czerwonego sztandaru, którym kawaler Cavaradossi „uznaczn” swój bunt, też się nie składa z tym, co opowiadają libreciści i kompozytor. Pomysły te są jak płaszczce nakładane na cudowny obraz Madonny (Tosca zdobi je kamieniami). Bo *Tosca* jest takim cudownym dziełem. Barbara Wysocka ma, oczywiście, tego świadomość. Zanim Cavaradossi pojawi się w kościele, na ścianie z malowanym przez niego freskiem Marii Magdaleny-markizy Attavanti, wyświetlany jest napis „TOSCA”. Oglądamy dzieło wzięte w cudzysłów. Otrzymujemy zachwycającą muzykę Giacomo Pucciniego, doskonale (i w lekturze) libretto Luigię Illiki i Giuseppe Giacosa w tłumaczeniu Anny Wasilewskiej – tego nie da się zmienić – ale, by zrozumieć prowokacyjny wymiar opery w czasie jej premiery w 1900 roku, inscenizacja musi przetłumaczyć ją na swój artystyczny sposób. To jest ten cudzysłów.

Trudno do solistów (dotyczy to dwóch obsad) mieć pretensje, że byli nieco obok współczesniających zabiegów. Nie chodzi o ich aktorstwo, przeciwnie – wypadli może nie błyskotliwie, ale przekonująco. Z pewnością także dzięki nim najważniejsza pozostała muzyka. Potężne partie chóralskie w porywającym wykonaniu Chóru i Orkiestry Teatru Wielkiego – Opery Narodowej i Chóru Dziecięcego Artos im. Władysława Skoraczewskiego, nie poddały się aktualizacji. Nie mam nic przeciwko przenoszeniu czasu czy miejsca akcji w inne okoliczności. Nie zaśpiewam z Zakrystianem refrenu: „Nie szargać świętości!”. Tosca może zabić Scarpię nożyczkami i popełnić samobójstwo strzałem z pistoletu, a nie skokiem w przepaść, baron może próbować przekupić ją futrem, gwałcić na biurku. Ale pomyśl, że Włochy lat siedemdziesiątych będą nam emocjonalnie bliższe niż Włochy z czerwca 1800 roku (gdy Napoleon walczył z Austriakami pod Marengo, a duch jakobińskiej republiki ścierał się z rojalizmem i papieżem), co więcej, że Włochy „dekady ołowiu” będą rezonować nam z politycznym „tu i teraz”, to materiał na promocję spektaklu, na bardzo ambitny program teatralny, ale nie na emocjonujące widowisko. ■

MICHAŁ KURKOWSKI

## HISTORIA PISANA CZERWIENIĄ

Michał Kurkowski – ukończył WRD (specjalizacja dramaturgiczna) na PWST w Krakowie. Jest doktorantem w IKP UW i członkiem PTBT. Pracuje jako dramaturg w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku.

Opéra National de Paris

Dymitr Szostakowicz

### LADY MAKBET Z MCEŃSKIEGO POWIATU

kierownictwo muzyczne: Ingo Metzmacher, reżyseria:

Krzysztof Warlikowski, scenografia i kostiumy:

Małgorzata Szczęśniak, reżyseria światła: Felice Ross,

wideo: Denis Guéguin, animacje: Kamil Polak,

choreografia: Claude Bardouil, dramaturg: Christian

Longchamp, kierownik chóru: José Luis Basso,

premiera: 6 kwietnia 2019

**T**o szczególny sezon dla Opéra de Paris, świętującej w tym roku podwójne urodziny – mija trzysta pięćdziesiąt lat od jej założenia przez Ludwika XIV, a trzydzieści od inauguracji Opéra Bastille. W jubileuszowych wywiadach dyrektor opery Stephan Lissner mówił o Bastille jako teatrze współczesnym, w którym poszukuje się kontaktu z dzisiejszym widzem. Dziwi nieco wystawiony klasycznie *Otello* Andreia Šeršana w scenografii Petera Pabsta z fenomenalną Aleksandrą Kurzak w roli Desdemoną oraz mniej przekonującym Roberto Alagnim jako Otellem. Są to jednak śpiewacy, którzy zawsze przyciągną widownię (w Bastille jest ponad dwa tysiące siedemset miejsc), nadając inscenizacji odpowiedni prestiż, choćby za dekorację służył XIX-wieczny horyzont.

Próby *Lady Makbet z mceńskiego powiatu* Dymitra Szostakowicza w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego zaczęły się w ostatnich dniach lutego (premiera zaplanowano na 6 kwietnia). Po doświadczeniu trzech produkcji operowych w Polsce, dopiero tutaj przekonałem się, że przygotowanie dwugodzinnego przedstawienia, w którym na scenie stoi nawet sto osób, nie musi być wyczerpującym porównywalnym z zimowym zdobyciem Broad Peak.

Niestety, spóźniłem się na pierwszą próbę *Lady Makbet*. Kiedy wszedłem na salę prób (odbywały się w lewej kieszeni sceny), oprócz grupy śpiewaków, zespołu realizatorów oraz ekipy technicznej wraz z inspicjentami i garderobianą, zobaczyłem gotową dekorację. Możliwość ustawiania sytuacji w docelowej przestrzeni jest absolutnie nie do przecenienia, zwłaszcza wobec czasu trwania prób – maksymalnie około półtora miesiąca – oraz liczby osób zaangażowanych w każde przedstawienie:

z orkiestrą to najmniej dwieście osób. Daje to szczególnie komfort, zwłaszcza takiemu reżyserowi, jakim jest Krzysztof Warlikowski. Jego asystent, który współpracuje także m.in. z Kasperem Holtenem, powiedział mi, że w sposobie pracy jest on o wiele bliżej teatru niż klasycznie rozumianej reżyserii operowej, w której każdy gest czy krok ustawia się co do sekundy czasu muzycznego. Warlikowski, choć przygotowany i mający wizję poszczególnych scen, wiele sytuacji próbuje otwierać na kilka sposobów, a ostatecznego wyboru dokonuje dopiero, gdy widzi dalszy ciąg. Taki styl pracy

a zarazem szalona i odpychająca. To ofiara, która staje się katem, i kat, który jest ofiarą. Również w warstwie muzycznej Aušrinė Stundytė nie pozostawia niedosytu. Jej głos skrywa w sobie ogromną siłę dzięki całej gamie emocji, jakie artystka wyśpiewuje w różnych częściach swojej partii, uważnie podążając za postacią. Nie jest to jednak siła wynikająca z władzy, lecz z gotowości do walki i chęci przetrwania za wszelką cenę. Kiedy 9 kwietnia (na pierwszym popremierowym spektaklu) Aušrinė po pierwszym akcie uległa kontuzji, w operze pojawiło się z pewnością pytanie: co będzie, jeżeli Litwinka nie



wymaga szczególnego typu wykonawcy – otwartego na improwizację i szybko zapamiętującego zmiany, śpiewaka, który może sobie pozwolić na granie, śpiewaka-performera, potrafiącego czasem zapomnieć o tym, że śpiewa, bo zaczyna działać.

Widać to na przykładzie postaci Kateriny Lwowny, tytułowej *Lady Makbet*, granej przez Litwinkę Aušrinė Stundytė – znaną w Polsce z *Ognistego anioła* w reżyserii Mariusza Trelińskiego. W wywiadzie promującym spektakl deklarowała, jak ważne jest w jej praktyce scenicznej aktorstwo: „[...] kocham grać i dlatego uważam, że opera naprawdę powinna być miksem wszystkich rodzajów sztuki bez faworyzowania którejkolwiek. Na to pozwala *Lady Makbet*, gdzie muzyka bardzo dokładnie podąża za wydarzeniami fabularnymi”. Rola tytułowej bohaterki to absolutnie najjaśniejszy punkt tej inscenizacji. Oscyluje ona między skrajnościami – siłą i słabością, wrażliwością i władczością, jest pociągająca i zmysłowa,

będzie w stanie grać w kolejnych dniach? Nie wydaje mi się możliwe, żeby jakakolwiek zastępczyni mogła osiągnąć taki poziom różnorodności, jakiego wymaga ta niezwykle intensywna rola. Na szczęście dla inscenizacji, kolejne przedstawienia odbyły się bez większych problemów.

*Lady Makbet z mceńskiego powiatu* to legendarna opera; prapremiera odbyła się 22 stycznia 1934 roku w Leningradzie (24 stycznia w Moskwie), a po dwóch latach – mimo ogromnego sukcesu (w ciągu tego czasu zagrano ją prawie dwieście razy) – została zakazana przez Stalina ze względów estetycznych<sup>1</sup> i obyczajowych. Miłośnikowi Verdiego, Beethovena i Czajkowskiego nie mogło się podobać pulsujące temperamentem nagromadzenie erotyki i szokujących zabójstw. Poza tym był to okres, w którym planowano w Związku Radzieckim wprowadzenie zakazu aborcji oraz uchwalenie nowego kodeksu rodzinnego w celu umocnienia sowieckiej

rodziny (zob.: Wołkow, 2006, s. 135). Tymczasem opera Szostakowicza to kwintesencja walki o wolność – była to jednak rewolucja, na którą, z jednej strony, było już za późno, z drugiej zaś, wydaje się, nieco za wcześnie. Kompozytor w kilku scenach bardzo wyraźnie rozpisuje konflikt między burżuazją a proletariatem oraz podkreśla hierarchiczność i rozwarstwienie społeczne. Na początku chciał zresztą stworzyć operę satyryczno-tragiczną, demaskującą opresję życia środowiska kupieckiego. Głównym tematem wydaje się jednak dramat kobiety zniewolonej w patriarchalnym świecie (w całym utworze występują tylko cztery głosy żeńskie), która decyduje się na sprzeciw w imię seksualnej wolności, co może czynić z niej wyrazicielkę XX-wiecznych dążeń feministycznych. Opowieść o Katerinie Lwownie kompozytor zaczerpnął z głośnej noweli Nikołaja Leskowa, opublikowanej w 1865 roku. Opowiadanie pozostaje w dość luźnym związku z wątkiem Szekspirowskiej tragedii, tytuł ma jednak sugerować szekspirowski koloryt ukazanych w noweli namiętności ludzkich. Leskow, zachowując dystans, przedstawia opętanie szaleńcem miłosnym kobiety, pragnącej wyzwolenia z krępujących pęt społecznych. O ile jednak u Leskowa jesteśmy gotowi potępić Katerinę za jej czyny, o tyle do Kateriny z opery Szostakowicza żyjemy pozytywne uczucia, nawet kibicujemy jej, choć popełnia zbrodnie z rozbrajającą beczelnością. Tę rozbrajającą beczelność Aušrinė rozgrywa arcydzielnie, zwłaszcza w scenie pogrzebu Borysa. Ubrana na czarno, stoi z ręką przytkniętą do czoła i ze zboląłą miną przyjmuje żałobników, przy czym niemal widać na jej twarzy krwawy uśmiech błazna.

To prosta historia: pochodząca z ubogiej rodziny Katerina Lwowna zostaje wydana za znaczenie od siebie starszego kupca, Zinowieja Izmajłowa (znakomity John Daszak). W małżeństwie jest zaniedbywana i nieszczęśliwa, gdyż Izmajłow nie zwraca na nią uwagi, aż wreszcie pewnego dnia wyjeżdża z domu na miejsce wypadku, jaki zdarzył się w odległym majątku. Wkrótce Katerina zakochuje się w niedawno przyjętym robotniku, Siergieju (Pavel Černoč), za którym ciągnie się sława łamacza kobiecych serc, jak ją ostrzega Aksinia (interesująca Sofija Petrovič). Jednego z upojnych wieczorów na gorącym uczynku przyłapuje ich ojciec Zinowieja, Borys (fenomenalny Dmitrij Ulianow), który surowo karze Siergieja i zostaje w odwecie otruty grzybami przez Katerinę. Wkrótce do domu powraca mąż i jeszcze tego samego wieczoru zostanie zamordowany przez Katerinę i jej kochanka, którzy ukryją ciało w piwnicy. Świeżo owdowiała Katerina ponownie wychodzi za mąż (ślubu, podobnie jak wcześniej wiatyku Borysowi, udziela pop; w tej roli Krzysztof Bączyk), ale w trakcie wesela policjanci odnajdują zwłoki Zinowieja. W czwartym akcie mordercy są w drodze na Syberię. Siergiej z nienawiścią i pretensjami porzuca Katerinę i szybko znajduje sobie nowy obiekt miłości, Sonieczkę (Oksana Wołkowa). Katerina, próbuje ją zepchnąć ze skały, razem ze swą ofiarą spada w przepaść.

Niemiecki dyrygent Ingo Metzmacher doskonale czuje warstwę fabularną tej opery. Pod jego kierownictwem

orkiestra buduje precyzyjne i barwne obrazy, w sposób nie narzucający się nadaje atmosferę wydarzeniom scenicznym, jest liryczna, pełna opanowania, a kiedy trzeba, ujawnia swoją moc.

Psychiczny ból jest cielesny, jak ból zwierząt mordowanych w rzeźni, w której Warlikowski umieszcza akcję opery. Wzdłuż lewej ściany na hakach zwisają świńskie tusze – to nie ofiary Lady Makbet, lecz ofiary tych, którzy staną się jej ofiarami. System ma pozbawiać emocji, ma sprowadzać ludzi do funkcji maszyn pozbawionych pragnień, lecz uczestniczących w zbrodni kastrowania z uczuć bez znieczulenia. W programie do spektaklu znajduje się fragment jeszcze niepublikowanej w Polsce książki Coetzeeo *Rzeźnia ze szkła* – możemy tam przeczytać: „Kastracja bez znieczulenia jest zdecydowanie bardziej bolesna od poderżnięcia gardła, ponieważ ból ustępuje o wiele dłużej, a jednak nikt nie skomponował piosenki, albo tańca na jej temat. Zatem, co jest dla nas tak nieakceptowalnego w bolesnej śmierci?”. Śmierć to przecież śmierć, nieważne jak zadana. W sprawianiu bólu system jest niezwykle sprawny – rzeźnicy kładą na stół Aksinię i dokonują na niej zbiorowego gwałtu, który przerywa Katerina, żeby po chwili ulec silniejszemu fizycznie Siergiejowi. Wtedy w tłumie zjawia się stary kupiec, Borys. Siergiej mógłby zostać ukarany, lecz już zdobył kobietę, a ona ochroni go przed swoim surowym teściem.

Walka o władzę rozgrywa się na wielu poziomach. Warlikowski reinterpretuje postać Aksinii – w jego inscenizacji staje się ona niemal cieniem Kateriny, nieznośnym sobowtorem, który pragnie ją zniszczyć. Najpierw jako kochanka Borysa, a po jego śmierci jako partnerka oficera policji (Aleksander Cymbaliuk), odkrywającego zwłoki Zinowieja. W ten sposób Aksinia bierze odwet na Katerinie za odebranie życia jej ukochanemu. Jest ona zarazem przykładem kobiety z łatwością wchodzącej w patriarchalną strukturę dominacji, zaprzeczeniem tego, co reprezentuje tytułowa bohaterka. W inscenizacji pojawia się jeszcze jeden sobowtór Lady Makbet, trudniejszy do rozpoznania, ponieważ niewystępujący w librecie opery. To hotentocka tancerka, którą pierwszy raz widzimy na weselu Kateriny i Siergieja jako egzotyczną atrakcję. Najpierw tańczy w mundurze jakby rodem z *Nocnego portiera* Liliiany Cavani, żeby po krótkiej chwili odsłonić skąpy, jednoczęściowy kostium w panterkę. Po wykonaniu *show* kobieta staje twarzą do widowni i zaczepnie spogląda w jej stronę, jako jedyna na scenie postać świadoma naszej obecności. W kolejnej odsłonie widzimy ją w mniej żartobliwym charakterze – jest jedną z pięciorga brutalnych strażników, którzy w IV akcie stoją z pałkami i pilnują więźniów wychodzących z bydłowego wagonu (nasuwającego na myśl pracę Mirosława Bałki *How It Is*); wśród nich jest także Katerina. Tym prostym zabiegiem Warlikowski obnaża postkolonialny konflikt między kulturą dominującą a kulturą podporządkowaną, kiedy, w wyniku działania resentymentu, kultura podporządkowana bierze odwet za doznane krzywdy. Hotentotce, podobnie jak Lady Makbet, patriarchalny system zadał ból, wykorzystuje więc szansę na ukaranie tych, którzy

reprezentują winnych jej cierpienia. W przeciwieństwie do Kateriny, używa do tego systemu.

Przez dwa pierwsze akty na scenie znajduje się wagon (poza ścianą z drzwiami z tyłu oraz sufitem, jest niezabudowany), przedstawiający pokój w domu – raz jest to salon, później sypialnia. Wagon znika w trzecim akcie na czas wesela (powraca w IV akcie), kiedy wokół sceny zawisa czerwona kurtyna – to zresztą kolor obecny w całym spektaklu na różne sposoby: czerwone są buty Kateriny, ale także fartuchy rzeźnicze. W swoich scenografiach Małgorzata Szczęśniak zawsze bardzo konsekwentnie przeprowadza wybraną przez siebie barwę, która całej inscenizacji nadaje rytm i energię. Czerwień nie niesie jednoznacznych konotacji – to z jednej strony kolor tryumfu, z drugiej – cierpienia. Weselne szczęście Kateriny jest okupione zbrodniami, za które zostanie ukarana – kiedy wyjdą na jaw, na ucieczkę będzie już za późno. U Warlikowskiego w ostatniej chwili fotograf zrobi jeszcze zdjęcie, a my zobaczymy je wyświetlone na kurtynie, która opadnie tuż przed finałem. Wszyscy wydają się na nim lekko zmieszani, lecz zastygli w swoich pozach. Jedynie Lady Makbet wyrwa się z uścisku policji jak wyciągnięta na brzeg ryba, łapiąca ostatni oddech, albo tonący człowiek, który za wszelką cenę próbuje się ratować.

To kolejny lejtmotywu tego przedstawienia – kobieta tonąca w zalanim budynku, z którego nie może się wydostać, ponieważ wszędzie są kraty. To prawdopodobnie sen Kateriny, który oglądamy w różnych momentach jej historii i składamy sami jak puzzle. Na końcu tego snu widzimy dwa wpadające do wody ciała – jej i Sonieczki. Warlikowskiego interesuje wewnętrzna droga głównej bohaterki. Umieszcza kilka ważnych dla postaci Kateriny scen we wnętrzu wagonu. W otwierającej arii, w której główna bohaterka wyśpiewuje swoją nudę oraz poczucie bezużyteczności, znajduje się w jego wnętrzu zupełnie sama. W jej głosie słyszymy ból. Umiera ze zniewolenia. Po chwili pojawia się Borys i prosi o obiad – grzyby. Czy już wtedy w umyśle Kateriny pojawia się pomysł otrucia go grzybami? W kolejnej ważnej scenie, niedługo przed pierwszym spotkaniem z Siergiejem, Katerina kłęka na łóżku, skierowana twarzą do widowni, a precyzyjne światło odkłada się na ścianie z tyłu w taki sposób, że odносimy wrażenie, jakby znajdowała się w więziennej celi. Katerina onanizuje się na naszych oczach – to jej ostatni bastion wolności. Absolutnie wstrząsająca jest scena wychodzenia Kateriny z wagonu w czwartym akcie, już jako więźniarki. W tej arii śpiewa o tym wszystkim, co straciła, i choć wymienia wygody poprzedniego życia, najbardziej boli ją brak Siergieja u boku. Widzimy słabość ciała Lady Makbet, która łamie się, ledwo stoi na nogach, chyba płacze. (Kiedy pierwszy raz obserwo wałem próby do tej sceny, nagrałem ją kilka razy z rzędu. Aušrinė śpiewała to całym ciałem, a przez moje ciało przechodziły dreszcze.) Zaraz po tej scenie Siergiej zawiązuje nowy romans, wkrótce potem zaś dochodzi do dwóch ostatnich zabójstw. Czy *Lady Makbet z mceńskiego powiatu* w interpretacji Warlikowskiego to opowieść o niedokonanej zbrodni, która jest prześladowającym nas pragnieniem? Pragnieniem

tłumionym ze strachu przed konsekwencjami, lecz kuszącym, bo oznaczającym wolność?

Tylko raz udało mi się złapać reżysera i chwilę z nim porozmawiać o inscenizacji. Odkąd przeczytałem libretto, myślałem, że to opera pisana jakby dla niego: porusza wątki obecne zarówno w jego spektaklach dramatycznych (oglądając przedstawienie, wychwytywałem znane już obrazy), jak operowych (np. *Zamek Sinobrodego/Głos ludzki* czy *Ifigenia na Taurydzie*). Tymczasem Warlikowski przyznał mi się, że z *Lady Makbet* wyjątkowo długo się zmagał. Być może ze względu na zawarty w tej opowieści naturalizm... Wydaje mi się jednak, że nie wiedział również, w którym miejscu naruszyć jej strukturę tak, żeby dokonać wyrazistej interpretacji.

W ciągu ostatnich kilku lat sięgnęło po to dzieło kilku znakomitych reżyserów: Dmitrij Czerniakow (Opera National de Lyon, 2016), Calixto Bieito (Vlaamse Opera w Antwerpii, 2014) – u obu w roli Kateriny także wystąpiła Studyntė – czy Martin Kušej (De Nederlandse Opera w Amsterdamie, 2006). Decyzja Stephana Lissnera o wystawieniu tej opery wpisuje się w kontekst obchodów trzydziestolecia Opéra Bastille. To właśnie tutaj, w 1992 roku, powstała legendarna inscenizacja francuskiego reżysera André Engela – na podstawie zdjęć przypuszczam, że było to przedstawienie silnie wyestetyzowane. Przeglądając recenzje pozostałych trzech spektakli, jedynie w tych, które opisują najnowszą wersję, zauważam wyraźne przesunięcie akcentu na subwersywny wymiar utworu Szostakowicza. Recenzenci dostrzegają też, że Warlikowski nie epatuje przemocą ani seksem, lecz umiejętnie wykorzystuje przemoc i seks do budowania napięcia. Na pierwszej próbie generalnej, na której obecna była dyrekcja Opéra de Paris, jeden z dyrektorów, widząc scenę masturbacji, szepnął: „z tym będziemy mieli problem”. I choć (francuska) widownia operowa należy do pruderyjnych, nie widziałem wielu osób opuszczających salę. Paryska krytyka jest zgodna: Warlikowskiemu udało się podbić serca publiczności (podczas premiery dało się nawet słyszeć: „Le Grand Warlikowski”), dotąd raczej nieprzychylniej, a na pewno podzielonej na zagorzałych entuzjastów i równie zagorzałych przeciwników. ■

<sup>1</sup> Nazajutrz po wizycie Stalina w Teatrze Bolszoi, ukazał się w „Prawdzie” wstępniak zatytułowany *Łoskot zamiast muzyki*, w którym autor (być może sam Stalin) pisał: „Niebezpieczeństwo takiego kierunku w muzyce nie ulega wątpliwości. Lewacka szpetota w operze pochodzi z tego samego źródła co lewacka szpetota w malarstwie, w poezji, w pedagogice, w nauce. Drobnomieszczańskie n o w a t o r s t w o prowadzi do odejścia od prawdziwej sztuki [...]”. Tak mocna krytyka była potrzebna ze względu na wzmocnienie panowania realizmu socjalistycznego, którego hasło Gorki rzucił dwa lat wcześniej. Artykuł w „Prawdzie” oburza się również na wulgarne obyczaje Kateriny, które zyskały aplauz publiki zachodniej.

#### Bibliografia:

Wołkow, Solomon, *Szostakowicz i Stalin*, przeł. M. Putrament, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2006.

PIOTR HILDT

## WOJNA WYBIJA RYTM GRY, czyli Romeo i Julia w Kurdystanie



Piotr Hildt – magister wiedzy o teatrze UJ. Współpracownik Instytutu Kulturoznawstwa UW. Stypendysta na uniwersytetach w Wiedniu i Klagenfurcie. Praktykant w Volkstheater Wien i przy gościnnych spektaklach Burgtheater w Warszawie. Asystent Rolfa Almeego przy spektaklu *Acid Snow* w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Absolwent studium aktorskiego. Publikował w „Teatrze” i „Scenie”. Interesuje się zagadnieniami krytyki współczesnego teatru i przemian stylistyk reżyserskich.

Volkstheater w Wiedniu  
Ibrahim Amir  
**ROJAVA**

reżyseria: Sandy Lopičić, dramaturgia: Veronika Maurer,  
scenografia: Vibeke Andersen, premiera: 28 lutego 2019

**C**laudia Sabitzer wstaje i zwraca się do siedzących w pierwszym rzędzie widzów słowami, które powtarza kilka razy: „Dobrze wam tu?”. Ale o co jej chodzi?

\*\*\*

Niecałe siedem lat temu, w czasie wojny w Syrii, na obszarze opanowanym przez Kurdów powstała autonomiczna federacja pod nazwą Rożawa (*Rojava*)<sup>1</sup>, co w dosłownym



tłumaczeniu oznacza „zachód słońca”. Nazwa w odniesieniu do położenia geograficznego w zachodniej części Syrii jest wymowna. Kurdyjski ruch wolnościowy od czterdziestu lat nie pozwala jednak zejść słońcu nad krainą Rożawy. Na terenie wyzwolonym spod wpływu Państwa Islamskiego zaczęto wprowadzać europejskie idee demokracji, równości płci i ekologii. Decydującą siłą w walce z reżimem zdobył ruch kobiet, który od trzech lat intensywnie pracuje nad utworzeniem w Rożawie systemu nazwanego konfederalizmem demokratycznym. Natychmiast zrodziły się w świecie nadzieje na zaprowadzenie porządku w tej części kraju. Równoległe wywołało to zaniepokojenie prezydenta Turcji, który w bojownikach Rożawy zobaczył zagrożenie dla propagowanej przez siebie idei silnego państwa narodowego. W mniemaniu Recepa Erdoğan, Kurdowie są terrorystami.

Historię walczącej o autonomię Rożawy postanowił opowiedzieć Ibrahim Amir, urodzony w 1984 roku autor pochodzący z kurdyjskiej rodziny z Aleppo. Od siedemnastu lat mieszka w stolicy Austrii, gdzie pracuje jako lekarz. Na początku ubiegłego roku wiedeński Volkstheater wystawił jego tekst noszący tytuł *Heimwärts* (W drodze do domu) poruszający temat nieudanego zamachu stanu w Turcji w 2016 roku. Spektakl wyreżyserowała Pinar Karabulut, trzydziestoletnia niemiecka reżyserka o korzeniach tureckich. Amir przedstawia się zatem europejskiej publiczności jako autor teatru politycznego. Interesują go tematy aktualne i bliskie jemu samemu ze względu na okres dzieciństwa i dorostania – przynależność do rodzimego Kurdystanu.

Reżyserii *Rojavy* wystawionej właśnie na dużej scenie Volkstheater w Wiedniu podjął się Sandy Lopičić, reżyser i muzyk związany od kilkunastu lat ze scenami w Austrii i Niemczech. Związki Kurdystanu i Austrii w tekście Ibrahima Amira są tak samo nieprzypadkowe jak historia jego życia. Głównym bohaterem sztuki jest wiedeński student Michael, który postanawia wyjechać do Syrii, aby wspomóc kurdyjskich bojowników w walce o polityczną autonomię. Doskonale w tej roli sprawdza się grający go Peter Fasching, młody wychowanek szkoły teatralnej Falckenberga w Niemczech, który niedawno otrzymał prestiżową austriacką nagrodę teatralną Nestroya w kategorii „młody aktor”. Delikatna fizjonomia Faschinga i jego południowoniemiecka wymowa czynią z jego postaci bohatera z krwi i kości. Młody austriacki aktor z wyczuwalnym miejscowym akcentem, grający wątpliwego wiedeńskiego studenta wrzuconego w wir wojny – czyli w istocie „grający siebie” – jest niezwykle wiarygodny.

Michaeliem kierują dwie pobudki. Fascynacja ideą polityczną, a więc chęć reprezentowania europejskich ideałów na Bliskim Wschodzie, oraz młodzieńcze pragnienie uczestnictwa w prawdziwej wojnie. Jak inaczej student z Europy może sobie dziś wyobrazić realną walkę o ideały wolności, równości i braterstwa? Nie dziwi więc, że obie te pobudki mieszają się w głowie wiedeńczyka, który na co dzień pogodnie zerka na pomnik cesarzowej Marii Teresy stojący nieopodal Heldenplatz. Po przybyciu do Rożawy chłopak

poznaje swojego rówieśnika Alana (w tej roli Luka Vlatković) – Kurda, który otwarcie przyznaje, że ma już dosyć wojny i nie widzi w Syrii jakichkolwiek szans na przyszłość. Marzy o wyjeździe do cywilizowanej Europy. Proponuje Michaelowi transfer – w zamian za ułatwienie kontaktów z rewolucjonistami chce dostać od wiedeńczyka jego paszport.

Autor *Rojavy* proponuje zatem swoim bohaterom zamianę tożsamości, a co za tym idzie, zamianę kultur. W tej sytuacji jest to rodzaj transferu politycznego. Dzięki wymianie, na którą, pomimo początkowych oporów, zgadza się Michael, obaj mężczyźni mogą urzeczywistnić własne ambicje: Alan jedzie do Wiednia, gdzie zaczyna szukać pracy, a Michael zostaje w Rożawie i uczy się obchodzenia z bronią. Postacią, która wiąże historie obu chłopaków, jest matka Michaela (Claudia Sabitzer). Połączenie historii Alana i Michaela dokonuje się, kiedy Kurd odwiedza matkę Austriaka w jej wiedeńskim mieszkaniu. Uwolniony spod ochronnego domowego parasola Michael obiecuje mamie, że będzie gotował kolegom z wojska Wiener Gießnockerl, czyli kluski z kaszy – specjal austriackiej kuchni. Bez ogródek jednak przyznaje, że ich nie lubi. Ibrahim Amir swobodnie łączy w spektaklu kulturowe wątki, wplatając w trudny polityczny temat elementy humorystyczne, którymi zjednuje sobie widzów. W jednej ze scen Kurdowie zastanawiają się, co w ogóle potrafią powiedzieć o Wiedniu. Michael odpowiada im, żeby nie przejmowali się tym, bo na świecie niewiele wiadomo o Austrii.

Obok tematu wojny autor wprowadza motyw miłosny. Na zagranicznej misji Michael zakochuje się w Hevin (Isabella Knöll), młodej kurdyjskiej członkini grupy walczących kobiet. Zostaje nazwany przez kolegów Mem, co dla tutejszych brzmi tak samo jak dla Europejczyków imię Romeo. Uczucie spotyka się ze sprzeciwem bojowniczką, która wie, że wchodzenie w bliskie relacje w szeregach wojska jest zabronione. Historia Romea i Julii w Rożawie staje się jeszcze bardziej wyjątkowa, kiedy uświadomiamy sobie, że Ibrahim Amir wprowadził w tę relację wątek genderowy. Michael jest bowiem grzeczny, pełen ogłady i szczerzy, podczas gdy kurdyjska Julia to zdecydowana, silna, trzymająca dystans kobieta. Bynajmniej jednak nie z natury, ale z konieczności wojennej. Wojna ubrała ją przeciw w wojskowe buty i wyposażała w kałasznikow. Miłość Michaela do Hevin jest nieszczęśliwa. Ich związek jest niemożliwy nie tylko z praktycznego punktu widzenia, ale i z powodu różnic kulturowych między Zachodem i Wschodem. Perspektywa genderowa jest tym ciekawsza, że kulturowe role Michaela i Hevin, ugruntowane na bazie mentalności narodowych i stereotypów płciowych, są nieoczywiste. Wydawać by się mogło, że zachodnie idee feministyczne poszerzyły samoświadomość Europejki i to one mają więcej odwagi na drodze samostanowienia. Tymczasem w sztuce Amira to Kurdyjka Hevin silniej manifestuje feminizm.

Starannie przemyślana konstrukcja tekstu, stanowiącego podstawę inscenizacji, łączy rzeczywistość wojenną

i historii konkretnych osób. Medialny temat staje się opowieścią, za którą chcemy podążyć. Pomimo przeskoków chronologicznych i geograficznych, dramaturgia *Rojavy* jest poprowadzona sprawnie i czytelnie, a dwugodzinne przedstawienie ma świetny rytm i jest lekkie. Wraz z biegiem akcji polityczny temat przechodzi w konwencję tragikomedii ze sporym potencjałem dowcipu. Spektakl ma też w sobie rodzaj poetyckości, której brakuje w politycznych przedstawieniach czołowych przedstawicieli niemieckojęzycznego teatru. Ze względu na muzyczne wykształcenie i muzyczną aktywność Sandiego Lopičića znalazły się tu również elementy musicalu.

Orkiestra umieszczona w tylnej części sceny gra na żywo przez cały czas trwania przedstawienia. Muzyczny band dodaje aktorom wigoru i komentuje zdarzenia, przygrywając na flecie, wiolonczeli, śpiewając i tańcząc. W jednej ze scen, gdy Michael i jego kurdyjska przyjaciółka Derya grają na gitarach, grupa bojowniczek przytupuje i wybija rytm na prowizorycznych bębnach. Gęstniejąca atmosfera muzycznej improwizacji pochłania wszystkich: to wojna wybija tu rytm, więc wysokie miesza się z niskim, patos z lekkością, a walka z muzyką. Gdy w sali rozbrzmiewa głos teherańskiej wokalistki Golnar Shahyar, śmiało można powiedzieć, że *Rojava* staje się wieczorem muzycznym. Sandy Lopičić jako zawodowy muzyk z bałkańskim „uchem” (wychowany w Sarajewie) dobrze wie, kiedy podczas tego wieczoru podnieść temperaturę, a kiedy ukoić emocje widza.

Scenografia jest symboliczna. Pochodząca z Norwegii Vibeke Andersen wykorzystuje scenę obrotową, która kręci się niczym wir syryjskiej wojny. Na niej znajduje się jeszcze druga obracająca się część, która służy do szybkich zmian scenerii: dzięki niej przemierzamy się między okopami Rożawy a wiedeńskim domem matki Michaela. Najważniejszymi rekwizytami obok kałasznikowów są duże poduszki do siedzenia – symbol wygody i stabilności. Po wyjeździe syna matka przekłada je nerwowo z miejsca na miejsce. Scenografia utrzymana jest w wojskowych szarościach, zieleniach i beżach. Michael przez cały czas nosi zielony T-shirt.

Niemiecki reżyser używa też konwencji teatru epickiego, która w politycznym spektaklu o wojnie dobrze się sprawdza. Bohaterowie zwracają się w stronę publiczności niczym żołnierze wypatrujący wroga, rzadko wchodząc między sobą w bezpośrednie interakcje twarzą w twarz. Co, oczywiście, nie oznacza, że nie wchodzą w nie wcale.

Spektakl czyta się jako spójny także na płaszczyznach: tekst – scenografia, scenografia – kostium. Można przy tym rozpoznać elementy estetyki charakterystycznej dla wielu przedstawień Volkstheater. W czasie trwającej od czterech lat dyrekcji Anny Badory wypracowano tu poetykę opierającą się na kilku dominantach. Pierwsza z nich to skupienie na żywym aktorstwie, przy powściągliwym użyciu cyfrowych mediów i nowych technologii. Druga – to oszczędne w środkach, czasem wręcz ascetyczne scenografie, w których przeważają formy geometryczne. Raczej sygnalizują tło

zdarzeń niż ilustrują świat przedstawiony, stawiając aktora niemal w sytuacji ogołocenia. Trzecia wyrazista dominanta to kolorystyka przestrzeni i kostiumów, utrzymana w odcieniach pastelowych i półcieniach.

Wiedeński Volkstheater od kilku lat bardzo chętnie sięga do wątków interkulturowych i politycznych. Zaprasza do współpracy twórców z całego obszaru niemieckojęzycznego i Europy, a przedstawienia opatruje napisami w obcych językach: angielskim, ale także polskim, tureckim, serbsko-chorwackim czy, jak w przypadku *Rojavy*, kurdyjskim. Ważną rolę w wiedeńskim teatrze odgrywają dziś resentymenty pojugosłowiańskie, te związane z historią monarchii austro-węgierskiej i odnoszące się do dyplomatycznych kontaktów z sąsiadami Austrii. *Rojava* połączyła pracę syryjsko-austriackiego autora, niemieckiego reżysera i austriackiej dramaturg. Nieobce twórcom Volkstheater idee teatru publicystycznego przejawiały się w *Rojavie* jako najlepszy przykład scenicznego zetknięcia z aktualnym, głośnym i drażliwym tematem, a zarazem artystyczne wydarzenie o charakterze dyplomatycznym. Na premierze nie zabrakło ani autora, ani przedstawicieli władz kurdyjskich.

Europa z uwagą śledzi walki o wprowadzenie demokratycznego modelu władzy w Rożawie. Michael ze sztuki Amira uosabia ten „symboliczny wkład”. Do zrealizowania gruntownej zmiany społecznej potrzeba jednak czasu i cierpliwości – mówią bojowniczki Rożawy, utwierdzając swoją gotowość prowadzenia długotrwałej walki o *quasi*-wolność i porządek tam, gdzie toczy się wojna niezrozumiała dla zachodniej Europy. Sygnałem niezrozumienia problemu jest podróż Michaela, który wiezie ze sobą do Rożawy najnowszy tablet.

Niemiecki reżyser pamięta, że w teatrze nie wszystko musi być utrzymane w tonie serio, więc nawet jeśli idzie o sprawę wielkiej wagi, warto przekłuć balon patosu. Tamtego wieczoru scena Volkstheater obracała się w rytmach Bliskiego Wschodu, a ciepły zefir Rożawy łagodził wyobrażenie o wojnie. Tak, jak chce tego pławiąca się w dobrostanie Europa. ■

<sup>1</sup> Stosuję w tekście oryginalną pisownię „Rojava” jako tytuł przedstawienia oraz „Rożawa” jako nazwę geograficzną w wersji spolszczonej

KATARZYNA TÓRZ

## ZA MUREM

Katarzyna Tórz – absolwentka filozofii UW. Od 2008 programerka Malta Festival Poznań, pomysłodawczyni tematycznego nurtu Malta – Idiomy. Redaktorka i współredaktorka książek: *Polityka wyobraźni – scena flamandzka* (2011) i *Granice wykluczenia. Pomiędzy estetyką a etyką* (2012), *Tak jakby nic się nie wydarzyło. Teatr Forced Entertainment* (2015). Pracuje nad monografią Gisèle Vienne.

IETM Caravan Palestine, 29 listopada – 4 grudnia 2018

**T**aniec i teatr w Palestynie są zarazem widzialne i niewidzialne, obecne i nieobecne. Ta podwójność zdaje się przenikać tamtejszą rzeczywistość we wszystkich aspektach. Już sama wyprawa

na Zachodni Brzeg obarczona jest znakiem zapytania. Choć celem mojej podróży była Palestyna, podczas rozmów z pracownikami izraelskich służb granicznych nie mogłam tego powiedzieć otwarcie. Organizatorzy *showcase*'u, w którym brałam udział jako programerka Festiwalu Malta, udzielili pragmatycznej rady: żeby kontrola na lotnisku przebiegła możliwie gładko, należy używać nazw miast: Betlejem





i Ramallah, nigdy słowa „Palestyna”. Szybko przekonałam się, że negocjowanie prawa do istnienia państwa palestyńskiego jest performowane w izraelskiej rzeczywistości na wiele sposobów – w sytuacjach formalnych (rutynowych „procedurach bezpieczeństwa” – wywiadach z podróżującymi, trwającymi często wiele godzin, obejmującymi kontrolę osobistą i przeszukiwanie bagażu), ale też w narracji *soft power* (jednym z pierwszych billboardów witających mnie w drodze z lotniska Ben Gurion do Ramallah, zanim przekroczyłam punkt kontrolny, była reklama EL-AL, państwowych linii lotniczych Izraela, głosząca: „Witamy w naszym domu”). Palestyna jako suwerenne państwo nie istnieje. Ten podstawowy fakt kształtuje rzeczywistość kilkumilionowej palestyńskiej społeczności, ale także wdziera się wszelkimi szczelinami w twórczość pracujących tam (a także poza granicami Palestyny) artystów. Od tego nie da się uciec. Podobnie jak żyjąc w więzieniu, nie da się uciec od faktu, że nie jest się wolnym.

Historia współczesnego teatru, muzyki i tańca w Palestynie zaczyna się po 1948 roku. Będąc tam, nietrudno odczuć, że ta data nie jest odległą historią, ale całkiem niedawnym wydarzeniem, które wciąż realnie wpływa na życie kolejnych pokoleń. *Nakba*, oznaczająca w języku arabskim katastrofę,

była efektem wojny o terytoria palestyńskie, wygranej przez syjonistów i zwieńczonej założeniem państwa Izrael. W jej wyniku ponad siedemset tysięcy Palestyńczyków zostało wygnanych z własnych domostw. Szacuje się, że ludzie ci oraz ich potomkowie żyjący na terytoriach okupowanych (Zachodni Brzeg Jordanu), w obozach dla uchodźców (m.in. w Jordanii, Syrii i Libanie), w Strefie Gazy oraz w diasporze rozsianej po całym świecie to siedem do ośmiu milionów osób. Trauma Nakby rezonuje do dziś – nie tylko wśród tych, którzy byli świadkami tamtych wydarzeń, ale także wśród ludzi bardzo młodych. Nawet kilkuletnie dzieci mieszkające w obozie dla uchodźców Al-Amari, zapytane o adres, podają nazwę miejsca, z którego wypędzeni zostali przed dekadami ich przodkowie. Ważnym symbolem oporu są też klucze do zawłaszczonych domów, nadal przechowywane przez byłych właścicieli. Palestyńczycy uważają, że Izraelczycy ukradli nie tylko ich kraj, ale także tradycję i tożsamość kulturową. Dlatego każda aktywność – polityczna, obywatelska czy artystyczna – jest podporządkowana próbie zachowania pamięci i godności, pomimo trwającej od dekad okupacji.

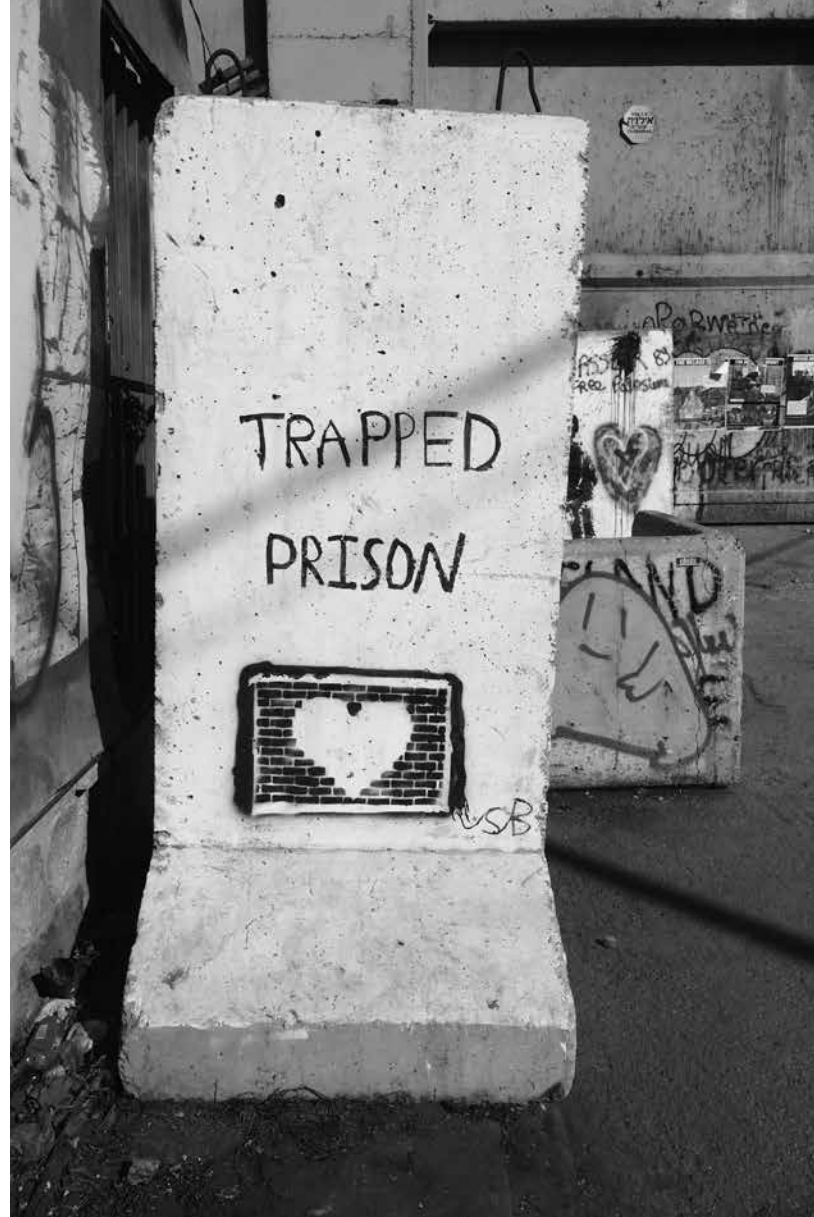
*Showcase* został przygotowany przez PPAM – The Palestinian Performing Arts Network. Związek ten został

---

założony w 2015 roku, aby skonsolidować i rozwijać znajdujący się w bardzo trudnej sytuacji sektor. Jego głównym celem jest współpraca z organizacjami pozarządowymi, działającymi na terenach objętych szczególną marginalizacją, promowanie poprzez kulturę tożsamości palestyńskiej, praw człowieka – przede wszystkim wolności słowa i twórczości – jednym słowem wzmacnianie społeczeństwa obywatelskiego. To na nim opiera się funkcjonowanie wielu sfer życia, w normalnej rzeczywistości koordynowanych i utrzymywanych przez państwo. Kultura, służba zdrowia, edukacja, współpraca z organizacjami międzynarodowymi – wszystko to, z konieczności, opiera się na oddolnych inicjatywach i samopomocy. Ważną rolę w tym kontekście odgrywa diaspora palestyńska – wspiera inicjatywy lokalne, funduje stypendia. Świetne wykształcenie to, zdaniem Palestyńczyków, najlepsze narzędzie do utrzymania oporu. Ze względu na sytuację polityczną, teatr w Palestynie nie funkcjonuje w kształcie instytucjonalnym, do jakiego przyzwyczajeni jesteśmy w Europie, obejmującym formy artystyczne, eksperymentalne czy rozrywkę. Mecenas publiczny i strukturalne wsparcie nie istnieje. Żywa jest natomiast ciągła potrzeba wypowiedzania się poprzez widowisko na temat otaczającej rzeczywistości. Było to widoczne w każdym z oglądanych podczas kilku dni razem z grupą międzynarodowych gości przedstawień. Przemieszczałyśmy się po terytorium o powierzchni kilkudziesięciu kilometrów kwadratowych, oddzielonym od terytoriów izraelskich murem. Dawało to poczucie bycia w klaustrofobicznym labiryncie.

Organizatorzy podkreślali, że Palestyńczycy są dumni ze swojego teatru i tańca. Jego specyfiką jest to, że dynamicznie się rozwija i pomimo trudnej sytuacji stale szuka nowych form wyrazu. Kreatywność, chęć profesjonalizacji, samoorganizacja to, ich zdaniem, cechy wyróżniające skromną ale ambitną rzeczywistość tamtejszego sektora sztuk performatywnych. Oczywiście, jest to rozwój ograniczony, oparty na łaskawości darczyńców – prywatnych fundacji, rozsianej po świecie palestyńskiej emigracji, środków unijnych oraz na wsparciu konkretnych krajów pomagających Palestynie od dawna, na przykład Norwegii czy Belgii. Mapa donatorów pokrywa się z dynamiką polityki międzynarodowej. W Betlejem odwiedziliśmy, na przykład, imponujące rozmachem Centrum im. Władimira Putina – skupiające w nowoczesnym, wystawnym kompleksie cele kulturalne, sportowe i biznesowe. Choć dla wielu z nas był to szok, nieco zawstydzeni Palestyńczycy tłumaczyli, że centrum jest niezależne programowo, działa na rzecz lokalnej społeczności i był to prezent nienegocjowalny.

Program *showcase'u* został skonstruowany w oparciu o nadesłane zgłoszenia. Oglądanie kilku przedstawień dzień po dniu okazało się wyczerpujące percepcyjnie i emocjonalnie. Tak jakby organizatorzy nie chcieli zmarnować ani jednej minuty. Siedząc na widowni kolejnych teatrów (czasem były to mikroskopijne sceny mieszczące kilkadziesiąt osób), miałam wrażenie, że ból wszyty jest w niemal każdy spektakl. Jest go za dużo, żeby starczyło miejsca na coś innego. Pomimo



różnorodności form (od monodramu, poprzez spektakle oparte na tekście, taniec tradycyjny i współczesny) szybko stało się jasne, że realia polityczne wpływają decydująco na estetykę, umieszczając w centrum uwagi historię *non-fiction* i także formalnie ograniczając pole artystycznego eksperymentu. Z kilkunastu obejrzanych produkcji wyłonił się obraz teatru operującego skromnymi, amatorskimi środkami – konwencjonalnymi rozwiązaniami scenograficznymi, kostiumami i oświetleniem bazującymi na tym, co jest dostępne. Małe produkcje czasem były udanymi etiudami, obiecującym wstępem do dalszej pracy, czasem przypominały szkolny teatr, gdzie sceniczną rzeczywistość buduje przysłowiowa walizka. Jeśli miały większy rozmach, to najczęściej operowały dość dosłownymi metaforami, pozostawiając mało miejsca na niedopowiedzenie, abstrakcję. Często też – jeśli, na przykład, mowa o tańcu – nie przekraczały formuły tradycyjnego widowiska opartego na skodyfikowanej choreografii i symbolice. Trudno o kwestionowanie takich rozwiązań i pogłębioną pracę konceptualną w sytuacji podstawowych strukturalnych problemów, z jakimi zmagają się sektor, braku rozwiniętej edukacji artystycznej i rzadkich okazji do wymiany eksperckiej i artystycznej z innymi krajami.

Opowieści o okupacji, ucieczce, segregacji, próbie normalnego życia (w Palestynie lub na emigracji) były na scenie najczęściej mówione, rzadziej wyrażane poprzez obrazy i ruch. Oglądaliśmy, między innymi, *Sarab*, zrealizowany przez twórców zrzeszonych wokół Palestyńskiej Szkoły Cyrkowej – opowieść o bezcelowości tułaczki i złudnych wyobrażeniach, towarzyszących marzeniu o dotarciu do własnego domu; *Ansar* z teatru Tantoura w Ramallah – spektakl na podstawie sztuki napisanej przed trzydziestu laty, zainspirowanej wspomnieniami więźnia obozu dla uchodźców w Negew, będący hołdem dla wszystkich osadzonych w niewoli Palestyńczyków; *Return to Palestine*, znanego także w Polsce (między innymi za sprawą filmu Joanny Rajkowskiej *Camping Jenin*, 2008) The Freedom Theatre z Dżeninu – tragicomiczną historię urodzonego w Stanach Zjednoczonych Palestyńczyka, który postanawia powrócić do ojczyzny, i zastaje tam rzeczywistość daleką jej obrazu przedstawianego w mediach; czy monodram *TAHA* – napisany i wykonany przez Amera Hlehelę, w którym opowiada on historię Taha Muhammada Aliego, palestyńskiego poety oddającego w swojej twórczości doświadczenie uchodźstwa.

Jednym ze spektakli, który wyróżniał się odwagą w szukaniu środków ekspresji, był *Hip Hop Geez* grupy Stereo 48 z Nablus, skupiającej społeczność break dancerów. Poprzez taniec chcą oni zbudować własną, osobistą wolność w rzeczywistości okupacyjnej. Sześcioro performerów, nawiązując do hip-hopu, muzyki wyrażającej autentyczność, badało relacje panujące w grupie osób żyjących ze sobą na małym terytorium. Pytali o to, jak ciało reaguje na ograniczenia polityczne, społeczne i kulturowe. Choć język teatralny *Hip Hop Geez* był nieco amatorski, wśród innych spektakli – bardzo dosłownie komentujących otaczającą rzeczywistość – intrygował poszukiwaniem pozawerbalnych form, czuło się w nim świadomość nowych mediów i globalnej popkulturowej estetyki. Inne spojrzenie na palestyńską codzienność pokazał też Ahmed Tobasi z Dżeninu. *And Here I Am* w reżyserii Zoe Delemere Lafferty to pełna zwrotów akcji i humoru, zrealizowana w konwencji ironicznego *stand-up* opowieść o życiu byłego palestyńskiego bojówkarza, który wyemigrował do Norwegii, i żyjąc jako uchodźca, stał się artystą.

Wybór spektakli z konieczności nie mógł stworzyć pełnego obrazu sztuk performatywnych w Palestynie. W przerwach między pokazami zastanawialiśmy się, czego w nim brakuje. Rozmawiałam o tym z Reham Isaak, artystką tworzącą projekty na pograniczu muzyki, instalacji i performansu. Choć rozumie potrzebę artystów mierzenia się z traumą okupacji, nie identyfikuje się ona z teatrem skupionym na figurze ofiary, stawiającym widzów w położeniu niepozostawiającym wyboru – każąc im odczuwać współczucie i szok. Jej zdaniem, to błędne i niebezpieczne dla sztuki oczekiwanie. Ona sama interesuje się bardziej uniwersalnymi tematami, uważając, że to, co egzystencjalne, może być również polityczne. Isaak dyplom magisterski obroniła w Goldsmiths w Londynie i w rozmowie z nią czułam inną, zewnętrzną perspektywę. Artystka swoje spektakle produkuje niezależnie – aplikuje

o mikrogranty, niekiedy z sukcesem. Szuka rezydencji, projektów. Mieszka i pracuje częściowo w Betlejem, częściowo poza nim, jak większość tych, którym raz udało się wyjechać i zbudować sieć kontaktów za granicą.

Wielkim, strukturalnym problemem palestyńskich twórców jest ograniczona mobilność. Na terytorium podzielonym murami przemieszczanie się jest uzależnione od skomplikowanego systemu punktów kontrolnych. Palestyńczycy, którzy nie mieszkają w Jerozolimie, nie mogą nawet pomyśleć o wylocie z Tel Awiwu. Skomplikowana (o wiele dłuższa i droższa) jest także podróż przez Jordanię. Nigdy nie ma bowiem pewności, czy jeden z check pointów nie zostanie nagle zamknięty. Bardzo trudno zdobyć wizy. Paraliżuje to współpracę międzynarodową, choć są przykłady na to, że przy wielkiej determinacji jest ona możliwa – warto wspomnieć, na przykład, o projekcie *At Home in Gaza and London*, zrealizowanym przez Station House Opera, w którym artyści z Londynu i Gazy za pomocą nowych technologii stworzyli wspólną przestrzeń pracy<sup>1</sup>. W wielu palestyńskich teatrach pracuje się po godzinach albo w trybie wolontariatu. Profesjonalizacja zawodów artystycznych jest wciąż bardzo niewielka, wymaga bowiem podstawowej stabilności państwowych struktur. Jednak oprócz przeszkód zewnętrznych – obiektywnych, wynikających z sytuacji politycznej – społeczeństwo palestyńskie zmagają się też z problemami wewnętrznymi, chociażby konserwatywną plemienną mentalnością, generującą na tak małym obszarze liczne mikrokonflikty.

Tematem powracającym w oficjalnych i nieoficjalnych rozmowach była współpraca między artystami palestyńskimi i izraelskimi. Istniała ona od 1993 (po podpisaniu porozumienia w Oslo, dającego nadzieję na trwałe zakończenie konfliktu) do 2000 roku (wybuchu Drugiej Intifady – palestyńskiego powstania). Pokój okazał się, niestety, iluzją. Zadane podczas jednego z paneli pytanie o izraelsko-palestyńskie relacje jedna z organizatorek uznała za niestosowne i pretensjonalne. Jakkolwiek współpraca z Izraelem (oznacza to także przyjmowanie pieniędzy od organizacji nawet pośrednio wspieranych przez rząd) uważana jest przez Palestyńczyków za zdradę. Nazywają ją „wielkim kłamstwem kolaboracji” i jednoznacznie podsumowują: „ofiara nie może tańczyć ze sprawcą”. Uważają, że każda, także ta powodowana szlachetnymi pobudkami, kooperacja jest liskiem figowym dla Izraela, pozwalającym mu mówić: „zobaczcie, współpracujemy, wszystko jest w porządku”, podczas gdy tak naprawdę Palestyna pogrąża się w niebycie. W ich przekonaniu, sztuka nie może umacniać *status quo* – okupacji i systemowej nierówności.

Na początku trudno było mi to zrozumieć. Wydawało mi się, że sztuka zawsze powinna być w stanie przezwyciężyć polityczne, etniczne czy religijne podziały. Wszak Europa wciąż wierzy w dialog i dyplomację, a codzienna rzeczywistość współpracy międzynarodowej, zwłaszcza w obrębie Unii Europejskiej, sprawia, że niemal zapomnieliśmy już, czym są granice. Jednak po paru dniach chłonięcia napiętej atmosfery zaczęłam mimowolnie rejestrować układ sił i panującą tam hierarchię, która deformuje idealistyczne nastawienie.

Realność wymaga tu uruchomienia innej wrażliwości, jeśli nie chcemy zadowolić się uproszczonym obrazem sytuacji. Wyobraziłam sobie, że jako Palestynka miałabym spotkać na check poincie kolegę-artystę z Izraela, pełniącego akurat rutynową, obowiązkową służbę. Że musiałabym mu się podporządkować, a on mógłby w imię prawa zastosować wobec mnie upokarzające procedury. Uświadomiłam sobie, że, nawet jeśli współpraca kulturalna nie jest technicznie i organizacyjnie niemożliwa, nie zmienia to faktu, że pod koniec dnia każdy powraca do swojej realności. Izraelczyk może planować swoją przyszłość i korzystać z wolności, Palestyńczyk trwa w nieustannej teraźniejszości, bez prawa do stanowienia o sobie. Nie da się nad tym przejść do porządku dziennego.

Z tego przekonania wyrasta też ruch BDS (*Boycott, Divestment, Sanctions* – Bojkot, wycofanie inwestycji, sankcje), który ma swoich członków i zwolenników w wielu krajach (w Polsce temat ten w powszechnej świadomości zupełnie nie istnieje). W Belgii, gdzie mieszkam, wiele organizacji kulturalnych oraz kolektywów i indywidualnych artystów podpisało oficjalną deklarację o bojkocie. Istnieje też silne poparcie społeczne dla sprawy palestyńskiej; w tutejszych teatrach bardzo trudno zobaczyć projekty artystów izraelskich, chyba że mieszkają poza swoim państwem, co jest jasną polityczną deklaracją i częstym przypadkiem – zwłaszcza w Brukseli. Z kolei wielu artystów stąd, sprzeciwiając się okupacji Palestyny, nie przyjmuje zaproszeń do występowania w Izraelu i nie włącza się w inicjatywy finansowane przez izraelski rząd. Jedną z najbardziej znanych osób kojarzonych z BDS jest Alain Platel. Choreograf wspiera bojkot od 2004 roku<sup>2</sup>, jego zespół Les Ballet C de la B po raz ostatni wystąpił w Izraelu w roku 1999, a od 2001 regularnie współpracuje z palestyńskimi artystami. Platel uważa, że im więcej krajów uzna istnienie państwa palestyńskiego, tym większa szansa na zakończenie okupacji. Jednocześnie deklaruje, że daleki jest od radykalizacji własnego stanowiska, zastrzega, że choć popiera bojkot, nie jest aktywnym członkiem ruchu BDS i przyznaje sobie prawo do interpretowania każdej sytuacji odrębnie, ma też przyjaciół artystów po obu stronach muru<sup>3</sup>. Bojkot, jak w czarnej skrzynce, zbiera wszystkie problemy konfliktu bliskowschodniego (o którym nawet niedysyjni optymiści zaczynają coraz częściej mówić jako o nierozwiązywalnym) – ukazuje jego reperkusje w kontekście lokalnych realiów krajów bojkotujących (lub nie) i ich historii. Co innego oznacza bojkot w Norwegii, Belgii czy Wielkiej Brytanii, a co innego w Polsce albo Niemczech, gdzie akt ten łatwo mylony jest z antysemityzmem. Zupełnie inaczej jest też w tak różnych kontekstach wykorzystywany. Chyba to właśnie jest najtrudniejsze. Instrumentalizacja faktów, opinii i odczuć. Jakiegokolwiek stanowisko przyjmujemy (a sytuacja pełna jest odcieni szarości), istnieje duże prawdopodobieństwo, że nasza opinia zostanie natychmiast oceniona i sklasyfikowana na rzecz którejś z agend.

W Palestynie wzrasta ostatnio liczba samobójstw. Szczególnie dramatyczna sytuacja panuje w Strefie Gazy. Połowa mieszkających tam dzieci deklaruje brak chęci

życia. Coraz gorzej funkcjonują też artyści. Z powodów działań ekstremistów pomoc ekonomiczna (zarówno ze strony zagranicznych fundacji, jak i indywidualnych podmiotów) jest utrudniona, czasem wstrzymywana. Palestyńczycy rozdarcie są między zmęczeniem dekadami okupacji, pragnieniem suwerenności (które manifestuje się w różny sposób – od codziennej, organicznej pracy w małej społeczności na rzecz konstruktywnego życia, po pełne przemocy formy skupione na wymierzonym w Izraelczyków odwecie) i próbą normalnego funkcjonowania.

Dlatego tak ważny jest teatr. Ludzie żyjący od pokoleń w niewoli dzięki niemu mogą wyrazić siebie, opowiedzieć własną historię w pierwszej osobie, odzyskać podmiotowość, a także zyskać narzędzia do krytycznego spojrzenia na rzeczywistość, w mniej czarno-biały sposób. Twórcy Popular Theatre działającego w obozie dla uchodźców w Al-Amari podkreślali, że angażują w swoją działalność młodych, żeby dać im inną perspektywę niż walka. Palestyńczycy żyją w rzeczywistości podporządkowanej przemocy i segregacji: mniejszość mieszkająca na terytorium Izraela ma inne dowody osobiste niż ci – niższych kategorii – z Zachodniego Brzegu lub Strefy Gazy. Wielu artystów z Ramallah nigdy nie było w Jerozolimie, choć miasta te oddalone są od siebie tylko o dwadzieścia kilometrów. Każdy dzień jest walką o widzialność i kontynuację, po to, żeby w przyszłości stworzyć silne państwo – Palestynę. Pragnienie to przez lata przeobraziło się w mit. Coraz trudniej wyobrazić sobie, jak miałyoby w praktyce wyglądać i funkcjonować, jak w pokojowy sposób połączyć ze sobą poszatowane przez Izrael terytorium Autonomii Palestyńskiej. Poza tym, czy innym jest pragnienie suwerenności państwowej, a czym innym nacjonalizm. Państwo nie musi opierać swojego istnienia i dobrostanu na ideologii nacjonalistycznej, nie musi segregować obywateli według przynależności etnicznej i poglądów religijnych. Wreszcie, nie musi uważać się za lepsze od innych państw. Czy możliwe jest uniknięcie tych pułapek w szkicowaniu alternatywnych planów rozejmu? Niektórzy z palestyńskich artystów mówili mi, że jedynym wyjściem byłoby podwójne państwo, istniejące na jednym terytorium. Ale to plan całkowicie utopijny, nie do przyjęcia dla większości po obu stronach muru.

Z Palestyny wyjeżdżałam zaczadzona. Towarzyszyło mi poczucie destabilizacji: zanim zdążyłam cokolwiek nazwać i opatrzyć solidnymi kategoriami poznawczymi, obracało się to w pył. Ale może nie da się inaczej pojąć grozy tej sytuacji? ■

<sup>1</sup> <http://www.artsadmin.co.uk/projects/at-home-in-gaza-and-london> [dostęp: 13 IV 2019].

<sup>2</sup> Przed kilkoma laty Alain Platel opublikował też list otwarty w tej sprawie: <http://www.pacbi.org/etemplate.php?id=2752> [dostęp: 13 IV 2019].

<sup>3</sup> Shalev, Dana, *A Belgian Choreographer Navigates the Israel-Palestine Conflict*, „Hyperallergic” 17 II 2016. <https://hyperallergic.com/275004/a-belgian-choreographer-navigates-the-israel-palestine-conflict/> [dostęp: 13 IV 2019].

PAMELA BOSAK

## 6 LAT, 2 DNI, 7 GODZIN – URODZINY CENTRUM W RUCHU

Pamela Bosak – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

*Show and tell*, Centrum w Ruchu, Fundacja Burdąg,  
23-24 marca 2019

**W** dniach 23-24 marca w Wawerskim Centrum Kultury odbyło się wydarzenie *Show and tell*, organizowane przez Centrum w Ruchu i Fundację Burdąg. Artyści zrzeszeni w Centrum w Ruchu obchodzili w tym roku szóste urodziny Centrum i zaprosili widzów, krytyków, tancerzy, choreografów do wspólnego świętowania. Z tej okazji w ciągu dwóch dni pokazali jedenaście projektów *work-in-progress*. Niektóre z tych spektakli miały już premiery, inne z roboczymi tytułami są dopiero początkiem poszukiwań ruchowych i teoretycznych. Kilka z nich warszawska publiczność miała okazję oglądać w ramach programu *Centrum w Procesie* lub w innych ośrodkach. W tekście kuratorskim projektu *Show and tell* czytamy:

Już od sześciu lat artyści zrzeszeni w Centrum w Ruchu swoją twórczością zwiększają widoczność i obecność tańca i sztuk performatywnych w życiu kulturalnym miasta. To miejsce, tworzone i zarządzane przez samych artystów – budowane z potrzeby, pozbawione scentralizowanej władzy, oparte o horyzontalną, demokratyczną strukturę. Centrum



w Ruchu było i jest naszą reakcją na zastaną sytuację: na brak ośrodków, w których można rozwijać swoją pracę, tworzyć spektakle, pogłębiać praktyki, prowadzić warsztaty. 6. urodziny Centrum w Ruchu są okazją do refleksji nad nowymi modelami współpracy, alternatywnymi wobec tradycyjnych instytucji. To moment na podsumowanie, jak działanie w kolektywie kształtuje indywidualne ścieżki twórcze.

Jako pierwszy zaprezentował fragmenty swojej pracy Karol Tymiński – absolwent Warszawskiej Szkoły Baletowej i Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S.) w Brukseli. Artysta „w swoich pracach przedstawia ideę performerera, jako naczynia, które może być wypełnione każdą ideą lub historią”<sup>1</sup>. Podczas *Show and Tell* zaprezentował instalację *Ogrodnik* i wykład performatywny, a następnie fragmenty wideo ze spektaklu. W *lecture performance* Tymiński przybliżył znaczenia słów „ogrodnik” i *watersports*. Ogrodnik (ang. *gardener*) nie jest już tylko opiekunem ogrodu, kwiatów, a – w rozumieniu Tymińskiego – staje się kolonizatorem naturalnego środowiska, tym, kto decyduje o egzystencji konkretnych roślin. Wybiera sobie



te, którymi chce się opiekować, i te, które należy usunąć, wylepić, wyrwać, zniszczyć, wyeliminować. Wszystko to oczywiście „pisane” grubą kreską i z przymrużeniem oka. Metafora ogrodnika jest niejako odpowiedzią Tymińskiego na „agresywną interwencję” człowieka w ekologię, życie roślin i zwierząt; człowieka, który uzurpuje sobie prawo decydowania o innych istnieniach. W swojej pracy artysta chce wprowadzić ład i przywrócić równowagę, jaka powinna panować między człowiekiem i jego ciałem, a otaczającym go środowiskiem. W *lecture performance* Tymiński zamienia pojęcie antropocentryzmu na konsumentocentryzm. Próbuje zakłócić stan „równowagi” i zaburzyć obecny model „współfunkcjonowania” człowieka i otoczenia. Tymiński wykorzystuje instalację, która przedstawia „zeskalowany model oceanu” jako *sextoy*<sup>2</sup>, tzw. wodny ogród zamknięty w pojemnikach napełnionych różnymi płynami: wodą, mlekiem, sztuczną krwią itd. Tymiński traktuje ciało człowieka jako obiekt, tkanę. Wchodzi w relację z innymi przedmiotami (pojemnikami z płynami, stanowiącymi metaforę oceanu) budując (nie)materialną erotykę między sobą (swoim ciałem-obiektem), a innymi obiektami. Zastanawia go i interesuje pojęcie „miłości niemożliwej”, miłości między człowiekiem a obiektem, która jest przez większość nieakceptowana. W jakiś sposób wracamy tu do ogrodnika, który decyduje o „normatywności” ogrodu i rosnących w nim roślin, podobnie jak człowiek decyduje o „normatywności i normalności” miłości i zasad, w jakich musi się ona mieścić. Tymiński opowiada o trudnościach, z jakimi zmagają się osoby będące w związkach z obiektami publicznymi, np. z wieżą Eiffla, kiedy mnóstwo ludzi „pojawia się dziennie na ich partnerze”. Wspomina o robieniu miniatur tychże przedmiotów, z którymi zakochani mogą przebywać. Stąd też inspiracja do stworzenia modelu oceanu. Wyżej wspomniany termin *watersports*, do którego odnosi się Tymiński, ma w języku angielskim dwa znaczenia: jedno z nich to sporty wodne, drugie natomiast określa seksualną aktywność związaną z oddawaniem uryny<sup>3</sup>. Wiąże się to z wizją wejścia do wody, aktu tonięcia, oddania życia, perwersyjnego kontaktu z wodą. Kiedy Tymiński pokazuje fragment swojego solo z obiektami wodnymi, wszystkie tematy zaczynają się nakładać i do siebie nawzajem pasować. Tancerz porusza się na czworakach pomiędzy elementami instalacji, bardzo ostrożnie i uważnie, aby jej nie zniszczyć. Wszystko się rozwija, kwitnie też relacja Tymińskiego z obiektami, staje się coraz bardziej intymna. Z początku artysta skrada się, podchodzi i chwytą w zęby wodne obiekty. Wiruje z nimi wokół własnej osi, tak że wciąż utrzymują w sobie wodę. Z jednej strony wygląda to agresywnie, z drugiej perwersyjnie, działania stają się coraz szybsze, ale nie oznacza to, że Tymiński traci uważność – wręcz przeciwnie: można odnieść wrażenie, że wie dokładnie, gdzie znajduje się każdy z obiektów. Artysta przyjmuje pozycję, w której może wygodnie zmieniać ustawienie wysokości swojej miednicy, i trąca kroczem obiekty, które podskakują, ślizgają się do przodu pod wpływem dotknięcia. Te gesty powtarza kilka razy, wytwarzając

między sobą a obiektem czysto fizyczny kontakt o zabarwieniu seksualnym.

Jako druga zaprezentowała się Magdalena Ptasznik, choreografka i performerka, absolwentka School for New Dance Development w Amsterdamie i socjologii na Uniwersytecie Warszawskim. „W choreografii interesuje ją tworzenie warunków, ram, ograniczeń umożliwiających zaistnienie unikalnym kompozycjom ciał oraz ich postrzeganie i doświadczanie”<sup>4</sup>. Zaprezentowała fragment swojego projektu badawczego *Climat Fiction* (cli-fi)<sup>5</sup>. Każdy z widzów dostał od artystki podziękowanie i opis „badawczego projektu choreograficznego”, w którym sprawdza ona możliwości choreografii obiektów, wprowadzając do rzeczywistości fikcję i środowisko materialne (czyli, według artystki, takie, które manifestuje się w materii). Artystka wychodzi przed widzów prowadzona przez Olę Osowicz; każdy element jej ciała, w tym również twarz, jest zasłonięty, obwiązany ubraniami. Ptasznik ciężko i głośno oddycha, wykrzykuje „jestem”, potem lekko melodyzując, za każdym razem dodaje inną końcówkę zdania, np. „jestem skamieliną; jestem powietrzem; jestem twoimi wyrzutami sumienia”. Pozostaje omotana tkaninami, co bardzo utrudnia jej swobodne poruszanie się. W trakcie pracy Ptasznik zamierza wykorzystać wizualizacje, wiedzę dotyczącą środowiska, konkretne miejsca, w których zaaranżowane zostaną choreografie. Kolejną inspiracją do tworzenia *Climat Fiction* będzie poczucie i obserwacja przestrzeni, a także – jak podkreślała artystka – uczestnictwo widza, który jest wewnątrz środowiska. Projekt nie jest nastawiony na produkcję, aspekt badawczy odgrywa w nim zasadniczą rolę. Obok niego pojawić się mogą małe wydarzenia: spacer, oprowadzanie, intymny performans czy manifestacje (klimatyczne?). Ptasznik spekuluje na temat potencjalnych zmian klimatycznych, globalnego ocieplenia, rozwijając i zastanawiając się nad ich fikcyjnymi scenariuszami i rozwiązaniami. Zaprasza widzów w głąb ziemi i własnego ciała, do przeżycia podróży nie tylko tu i teraz, ale i tej z przyszłości, nie tylko w rzeczywistości, ale i w pewnego rodzaju fikcjonalności. Biorąc pod uwagę kryzys środowiska, efekt cieplarniany i zmiany klimatyczne, Ptasznik wytwarza choreograficznie alternatywne wersje historii, i to tej, która dzieje się teraz lub jeszcze się nie wydarzyła.

Iza Szostak i Tatiana Kamieniecka zaprezentowały fragmenty spektaklu *work-in-progress, WannaBe*, który powstał w kolejnej edycji projektu *Centrum w Procesie. WannaBe* to ruchowy performans, w którym Szostak łączy wiele choreograficznych i aktorskich inspiracji. Formą przekazu, oprócz ruchu, są dialogi artystek, które wcielają się w role, również męskie; monologi, próba rapowania tekstu. Spektakl w formule *work-in-progress* został pokazany w Studio Hrdinůw w Pradze we wrześniu 2018 roku. Szostak skupia się na imaginacji „bogactwa”, opowiada o mafii lat dziewięćdziesiątych nie tylko w Polsce, ale i w Europie Środkowo-Wschodniej. Szostak i Kamieniecka to „kobiety polskich gangsterów, ucieleśniające wyobrażenia na temat kobiecej niezależności i luksusu lat 90.”<sup>6</sup>. Ubrane są w białe kozaczki ze skóry węża, krótkie

i opięte spódniczki, obcisłe kurteczki. Szostak interesuje okres transformacji i przemian, jaki nastąpił w Polsce po roku 1989, kiedy to napływ przestępczości doprowadził do zrzeszenia przestępców i powstawania gangów, które przekształciły się potem w mafie. Opowiada o najbardziej znanej polskiej mafii – pruszkowskiej, wymieniając jej członków (Kielbasa, Słowik, Pershing, Masa). Analizuje życiorysy gangsterów, skupiając się nie tylko na działalności przestępczej, ale również na ich kontaktach z kobietami – i na samych kobietach. Blichtr, kicz, moda Miss Polonia lat dziewięćdziesiątych stają się punktem odniesienia do mówienia o procesie transformacji społecznych pragnień i marzeń. Szostak wykorzystuje zamianę ról, raz w obcisłej spódniczce jest członkiem mafii, rapuje, mówi obniżonym głosem, udziela wywiadu „na luzie”, opowiadając o przestępstwach i traktowaniu kobiet; innym razem jest „kobieca”, kokietuje. Razem z Kamieniecką szukają ruchu, choreografii, pozycji w ciele, które nie tyle przypisane są konkretnej płci, ile tę płciowość zacierają i upłynniają granicę pomiędzy tym, co męskie, a tym, co kobiece. Działając na stereotypie, pozbywają się go, indywidualizują własne ciała, wrzucając w nie konkretne tematy i postaci. Wcielają się w role gangsterów, dziennikarek, żon... Zabawa genderowością, przekraczanie granic obyczajowych i ruchowych będzie stanowiło punkt wyjścia i odniesienia do dalszej pracy artystek, która już w początkowej fazie opiera się na bardzo szczegółowej pracy z materiałami źródłowymi, ale także nad rozwiązaniami dramaturgicznymi, w których twórczynie jako język do opowiadania (również tego ruchowego) obierają absurd, żart i ironię.

Aleksandra Osowicz wraz z Wojtkiem Grudzińskim podczas *Show and Tell* podzielili się z widzami swoimi przemyśleniami i inspiracjami dotyczącymi powstawania *Performansu międzygatunkowego*. Główną część ich pracy goście mogli oglądać na zdjęciach z poprzednich odcinków performansu lub na krótkich nagraniach. Osowicz rozpoczęła pracę nad *Performansem międzygatunkowym* we wrześniu 2018 roku. Nie jest to spektakl, a raczej artystyczna interwencja, zakładająca zmianę odbiorcy, którym stać się mają zwierzęta. Praktyka międzygatunkowa poświęcona jest innym niż człowiek gatunkom. Artyści chcą oddać sprawiedliwość zwierzętom, uwolnić je od ciągłego performowania, wystawienia na widok (przez i dla) ludzi, dać im „wolność” widza/patrzenia. Osowicz i Grudziński potraktowali swoją pracę jako serial, który podzieli na odcinki i dwa sezony. Pierwszy sezon poświęcony był dzikim zwierzętom, drugi tym udomowionym. Artyści, oferując zwierzętom rolę widza, bardzo mocno wchodzą w środowisko, upodobania i zwyczaje konkretnych zwierząt. Zrobili, między innymi, *Kąpielisko dla ptaków* jako odcinek pilotażowy, dostępny dla ludzi i dla ptaków. Następnie otworzyli *Siec hoteli dla owadów* i urządzili przyjęcie z tortem z torfu, który był jednocześnie zdalny do jedzenia i schronienia (dla owadów). Jedzenie odbywało się w *slow motion*, tak, żeby „nie urazić i nie zabić odbiorców” (słowa Osowicz). Przyjęcie przeznaczone było tylko dla owadów, wykluczało ludzi z grona odbiorców. Jako trzeci odcinek

powstał *Koncert punkowy dla szczurów*, który odbył się w opuszczonej hali, z muzyką skomponowaną specjalnie dla szczurów. Artyści przed koncertem powyrzucali wszystkie znalezione łapki na szczury i zakryli w mieście znaki dotyczące deratyzacji. Teraz pracują nad drugim sezonem, w którym odbiorcami są psy i koty. Osowicz skupia się na znalezieniu takich rozwiązań i struktur choreograficznych, które będą odpowiednie dla zwierząt, w znanym im środowisku, bez podziału na scenę i widownię, z użyciem dramaturgii przerywanej (ze względu na rytm skupienia i rozproszenia uwagi u zwierząt). Na wideo, które publiczność mogła zobaczyć, Osowicz wykonuje zestaw „psych ruchów”; po czym następuje natychmiastowa reakcja psa, który zaczyna traktować ją jak jednego ze swoich, innym razem przyglądając się jej z boku. Twórcy zastanawiają się, na ile to w ogóle jest możliwe, na ile to, co robią, jest czytelne dla zwierząt. Tym bardziej, że pies utrzymuje uwagę nie dłużej niż trzy minuty. Artyści pracują ze specjalistami (znającymi się na konkretnych gatunkach), którzy pomagają im poszerzać grono odbiorców sztuki.

Izabela Chlewińska wraz z Agatą Wiedro zaprezentowały wykład performatywny połączony z fragmentem performansu *Cisza* i pracy w procesie *Obserwator. Sztuka jako szczególnie miejsce odpoczynku, wytchnienia i samoobserwacji*<sup>7</sup>. Chlewińska wykorzystuje ciało owinięte w materiał i delikatne, powolne poruszanie się do budowania relacji z widzem. Zadaje sobie pytanie, dlaczego relacja z widzem tak mocno wpływa na to, jakim się jest, co i jak się robi, tworzy. Interesuje ją intymny kontakt z drugą, patrzącą na nią osobą, porównuje ją do relacji miłosnej. Bada uważność nie tylko swoją i performujących razem z nią, ale przede wszystkim oglądających, obserwatorów. Performans staje się swego rodzaju treningiem, również uważności, pracy w ciszy. Jej poruszające się ciało, owinięte w elastyczny materiał, wytwarza niezliczoną liczbę abstrakcyjnych form, które czasami tylko przypominają ludzkie kształty. Początków ruchu szuka w napięciu – budowaniu i pozbywaniu się go. Wiedro z początku jedynie siedziała z boku jako obserwator co jakiś czas komentujący sytuację. Widz nie jest tu zwyczajnym obserwatorem wydarzeń: artystce zależy na tym, żeby doświadczać wszystkiego, doświadczać sztuki, uczuć, myśli, energii, otoczenia. Chlewińska chce doświadczać tego razem z widzami, dlatego powoli i ostrożnie wchodzi z nimi w interakcję, a kiedy oswoją się oni z poruszającym się ciałem-obrazem, pozwala sobie na złapanie kontaktu. Nie od razu. Nie ze wszystkimi. Na początku z jedną osobą, nieśmiało się do niej przysuwając, potem tuląc – w tym czasie do ruchu dołącza Agata Wiedro. Chlewińska po zakończonym performansie zdejmuje z siebie materiał i dziękuje osobie, która pozwoliła jej na kontakt. Wszystko w ciszy.

Drugi dzień świętowania widzowie wraz z Marysią Stokłosą rozpoczęli od parzenia i picia herbaty. Stokłosa zaprosiła widzów do okręgu, w którym zasiadła wraz z trójką swoich współtowarzyszy. Pokazali fragment performansu *Zaproszenie Królowej Wody*<sup>8</sup>. Następnie Agnieszka Kryst zaprezentowała widzom fragmenty swojej poprzedniej pracy, *Łuczniczki*, tym

samym nakreślając bardzo wyraziście kontekst i tematykę swojej działalności artystycznej oraz kierunek, w jakim ona zmierza. Jej najnowsza praca, *Spirala. W dialogu z Louise Bourgeois*, odnosi się do inspiracji kształtem, szkieletami, emocjami, napięciami. Interesuje ją pojęcie spirali „jako nośnika różnego typu emocji i stanu nieskończoności”, fizyczność i hiperorganiczność prac Bourgeois, które stara się utrzymać w swojej praktyce ruchowej. Do budowania kompozycji i strategii choreograficznych Kryst zamierza wykorzystać „świadome przybieranie formy i jej porzucanie”. Jako że praca jest na wczesnym etapie poszukiwań, Kryst opowiedziała szczegółowo o swoich przemyśleniach, dotyczących spirali i kobiecości. Zakłada ona, że spirala jako punkt wyjścia do ruchu, układania choreografii, struktur, odnosi się zaczyna do kobiecości, a tym samym emocjonalności związanej z kobiecością. Kryst wyraźnie zaznaczała, już przy poprzedniej pracy, że buduje wyraźne partytury choreograficzne, matematyczne. W przypadku *Spirali* mówiła o wysiłku bycia w ciągłym ruchu, pewnego rodzaju transformatywności.

Karolina Kraczkowska wystąpiła z *Sci Fi Ceremonials*, które miało już premierę, jednak performerka zaznaczyła na samym początku, że chciałaby nad tym solo jeszcze pracować. Spektakl łączy w sobie muzykę na żywo, taniec, rap – wszystko w wykonaniu Kraczkowskiej. Tematycznie odnosi

się do człowieka we współczesnym świecie zawładniętym przez technologię (inspiracją stał się film *Łowca androidów*). Kraczkowska poszukuje takich struktur choreograficznych i ruchowych, które odnosić się będą do tego, co organiczne i nieorganiczne, cielesne i umysłowe, prawdziwe i iluzyjne, przerywane i trwające. Zadaje sobie pytanie o skończoność i ewolucję człowieka wobec zmienności świata i jego nagłego rozwoju. O jego relację ze środowiskiem, naturą i innymi ludźmi. O konstruowanie własnej tożsamości w otaczającym nas świecie. Srebrny kostium, który wygląda jak kombinezon, zakrywa ciało Kraczkowskiej, nie utrudnia jej jednak ruchu. W jej sposobie poruszania się znajdujemy dużo niewygodnych i nieprzewidywalnych pozycji, z których artystka znajduje wyjście do kolejnego przejścia. Z płynności przechodzi w dynamiczne, ostre ruchy, opierając się na zależnościach między nimi – obserwujemy ruch w procesie.

Nieobecna ciałem Weronika Pelczyńska proponuje aktywny udział widza, aranżuje bowiem *Rozgrzewkę i krótki taniec*, który w imieniu artystki wykonuje Ola Osowicz. Z offu słyszemy głos Weroniki, która przekazuje instrukcje. Proponuje widzom celebrowanie ciała, poruszanie się, ale i odpoczynku, oddechu. Udział w rozgrzewce jest dobrowolny, można też w dowolnym momencie dołączyć doń bądź zrezygnować. Polecenia są proste, zrozumiałe i łatwe do wykonania, każdy



może interpretować je na swój sposób, a jeśli nie ma na nie pomysłu, może patrzeć na poruszającą się Olę Osowicz; większość ćwiczeń dotyczy oddechu. Rozgrzewka ta związana jest z ideą budowania wspólnoty poprzez działanie razem.

Ramonę Nagabczyńską-de Barbaro w nowym projekcie zainteresował temat twarzy. *O twarzy* (tytuł roboczy) odnosi się do wizerunków kobiecych twarzy, przedstawianych na obrazach. Autorkę interesuje paralela pomiędzy obrazami religijnymi (i ukazanymi na nich kobiecymi twarzami), jak i porno, wykwitająca z obrazu tożsamość kobiety, przede wszystkim zaś kobiecej twarzy, na której przez wieki malowano oddanie, emocje i poddawano ją seksualizacji. Nagabczyńska zastanawia się nad tematem twarzy w czystej formie w tańcu i performansie, który, według niej, jest niewyczerpany i niewystarczająco zgłębniony. Twarz, która, być może, jest początkiem ruchu, wraz z oczami wytwarza obecność. We fragmencie pokazywanym na *Show and Tell* Nagabczyńska zaczyna tyłem do widzów, wokół głowy nałożone ma trzy białe maski. Artystka świadomie wykorzystuje efekt „trzech twarzy”, porusza się w ciszy, powoli, robi długie pauzy, nieruchomiejąc w konkretnych pozach. Bardzo szybko dochodzi do momentu, w którym widzowie nie są w stanie wskazać maski, która została nałożona bezpośrednio na twarz – przód ciała zaczyna mieszać się z tyłem i odwrotnie. Każda zmiana ustawienia ciała i pozycji jest przemyślana i niepokojąca, z jednej twarzy wylania się druga i trzecia, ruchomość głowy wydaje się wręcz niemożliwa. Kiedy performerka zdejmuje maski, staje przodem do widzów i tworzy je bezpośrednio ze swojej twarzy. Uruchamia mimikę: oczy, usta, brwi. Zaczyna delikatnie od otwierania szeroko oczu, potem ust, skupia się na obniżaniu i podnoszeniu wzroku, na pracy oczu, które stają się niezwykle ruchome. Szuka sposobów na pokazanie emocji, ruchomości, plastyczności twarzy, jej obrazów, karykaturuje i wyolbrzymia miny. W pewnym momencie skupia się na drzeniu powiek, powiększa zakres ruchu, mruga, przewraca źrenicami, bada wszystkie możliwe ruchy gałek ocznych, zastanawia się, „dlaczego twarz, a szczególnie jej jedna część, czyli oczy, są ontologicznie oddzielane od ciała?”<sup>9</sup> Artystka testuje trwanie w konkretnej minie i bezgłośnym oddechu, przy jednoczesnej próbie zwilżania gardła i prawie niezauważalnego przełykania śliny. Następnie z szeroko otwartych ust wyrwa się ziewanie, którym natychmiast zaraża widzów, szczerzenie się, przy którym każda żyła na szyi staje się widoczna. Z tego miejsca serwuje widzom pokaz min w *slow motion*, z płynnymi przejściami pomiędzy nimi. Przekrojowo przechodzi przez napięcia i rozluźnienia twarzy, płynne i dynamiczne zmiany emocji (konkretnych, bardzo wyrazistych). Spektakl podzielony na trzy części – pierwszą w maskach, drugą bez – kończy trzecia: lipsync do piosenki Sinéad O'Connor *Nothing Compares 2U*. Ramona powiela przed widzami teledysk do tego utworu, w którym widoczna jest jedynie twarz O'Connor; artystka idealnie kopiuje jej mimikę i kokietyjne spojrzenia, pod koniec trochę je „przegrywając”. Z idealną dokładnością wie, kiedy unieść głowę, kiedy spuścić wzrok,

spojrzeć na wprost czy na boki. Wczuwa się w utwór tak, jakby to ona go śpiewała – jest gwiazdą.

Ostatnią prezentacją podczas urodzin Centrum w Ruchu jest *Trylogia* Renaty Piotrowskiej-Auffret i jej ostatnia, najnowszą część *Święto!* Artystka wykorzystuje w swojej pracy wątek autobiograficzny, związany z jej ciałem i kobiecością. Operuje tematami związanymi z nią bezpośrednio i ma nadzieję, że staną się lub są ważne również dla widzów. Kobiece ciało interpretuje w kontekście społeczno-politycznym, powiązonym ze śmiercią i ciałem za życia, z ulokowaniem jednostki w społeczeństwie. Pracę zaczyna od pogłębienia i poszerzenia wiedzy na temat historii ciała, opierając się nie tylko na ruchu, ale także na tekstach. Włącza w swe działania szkielet i kości.

*Show and Tell* organizowane przez Centrum w Ruchu i Fundację Burdąg to wydarzenie nie tylko zbierające dotychczasowy dorobek kolektywu, to pokaz różnorodności języków artystycznych, tańca i performansu. Zrzeszając artystów, Centrum w Ruchu daje możliwość rezydencji również innym twórcom, a widzom – możliwość obserwacji rozwoju tańca współczesnego, podglądanie procesów twórczych (idea pokazywania spektakli *work-in-progress* w programie *Centrum w Procesie*). Wielość zjawisk kulturowych przewijających się w spektaklach opracowywana jest przez twórców indywidualnie, to wielopoziomowy i dogłębny *research* z poszukiwaniem języka twórczego i praktyk choreograficznych oraz tanecznych. ■

<sup>1</sup> <http://centrumwruchu.pl/karol-tyminski/> [dostęp: 21 IV 2019].

<sup>2</sup> Słowa Tymńskiego podczas *lecture performance* na *Show and Tell* (23-24 marca 2019).

<sup>3</sup> *Sexual activity in which urine is involved. The presence of urine is generally considered erotic for those indulging in the urine related activities.*, definicja wyrażenie *watersports* w urban dictionary[w:] <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=water%20sports&fbclid=IwAR1dnQnS29N16gxZKf-PN4JSnxTd9WaxuWnJggYVV0bJuEz4m0VGPHiVHGVE> [dostęp: 21 IV 2019].

<sup>4</sup> <http://taniecpolska.pl/ludzie/215> [dostęp: 21 IV 2019].

<sup>5</sup> „To nazwa skracana za modelem science fiction jako cli-fi, która odnosi się do literatury zajmującej się zmianami klimatycznymi i globalnym ociepleniem. Jej akcja rozgrywa się w świecie współczesnym – takim, jaki znamy – bądź w przyszłości”. <https://bwa.wroc.pl/events/rezydencja-choreograficzna-magdaleny-ptaszniak/> [dostęp: 21 IV 2019].

<sup>6</sup> Fragment opisu spektaklu *WannaBe* znajdujący się w programie wydarzenia *Show and Tell*.

<sup>7</sup> Fragment opisu spektaklu *Cisza* Izabeli Chlewińskiej w programie *Show and Tell*.

<sup>8</sup> Performans opisany przez Karolinę Wycisk w tekście *Tryb choreograficznej uważności* („Didaskalia” 2018 nr 148).

<sup>9</sup> Opis spektaklu *O twarzy* w programie do wydarzenia *Show and Tell*.

BEATA GUCZALSKA

**PRECZ Z ARCYDZIEŁAMI**

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



Joanna Krakowska  
**DEMOKRACJA. PRZEDSTAWIENIA**

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego,  
Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019

**D**emokracja. *Przedstawienia* zamyka cykl wydawniczy, powstały w ramach projektu „Teatr publiczny. Przedstawienia”<sup>1</sup>, którego Joanna Krakowska jest również redaktorką. Jako autorka zajęła się polskim teatrem czasów najnowszych – w roku 2016 ukazał się tom jej autorstwa *PRL. Przedstawienia*. We wstępie do tego tomu czytamy deklarację:

Interesem tej i kolejnych książek *Teatr publiczny. Przedstawienia* – prezentujących historię polskiego teatru nowoczesnego – jest komplikowanie i utrudnianie jednoznaczności sądów. Wynika to z rozumienia teatru jako czynnej konfrontacji fantazmatycznych wizji, idei artystycznych, aspiracji społecznych, uwarunkowań ekonomicznych i instytucjonalnych. A skutkuje – przedstawieniem teatru w szerokim kontekście życia publicznego, decydującym o jego interpretacjach i tworzącym ramę historycznej narracji (Krakowska, 2016, s. 7).

W centrum uwagi pozostaje więc, jak w tradycyjnej teatrologii, przedstawienie – jednak nie jako rodzaj tekstu, który należy najpierw precyzyjnie opisać, koncentrując się na przebiegu scenicznych działań, a następnie zinterpretować. W tym ujęciu jest ono

mechanizmem sensotwórczym, organizującym warunki wypowiedzi na własny temat. Inaczej mówiąc, przedstawienie teatralne jest ustanowieniem dyskursu, który wytwarzać może ciągle na nowo dynamiczne narracje, zależne od przyjętych zmiennych, od podmiotu mówiącego i od pozycji, z jakiej się mówi (tamże, s. 9).

Przypadek konkretnego przedstawienia staje się punktem wyjścia dla ukazania szerszego problemu społecznego – toteż najważniejszą czynnością piszącego staje się umieszczenie spektaklu w szerokim, trafnie dobranym kontekście, który z kolei pozwala wyobrazić sobie ów spektakl jako wydarzenie społeczne. I to w podwójnej perspektywie: jako świadectwo danego, minionego czasu i jako zapis różnicy umożliwiającej

rozpoznanie aktualnej pozycji. Tylko kontekst umożliwi bowiem jakąś formę rozumienia i interpretacji, która nigdy nie jest błędna, jeśli w jakiejś wspólnocie interpretacyjnej została zaakceptowana (por.: Fish, 2002)<sup>2</sup>. Tej nasycającej wyobraźni tkanki wokół przedstawienia często w teatrologicznych analizach, skupionych na dziele i intencjach twórców, brakowało: czy bilety były drogie? Jak trudno było je zdobyć? Czy obejrzenie konkretnego spektaklu było jakąś formą snobizmu? Jakie serie telewizyjne miały wtedy największą widownię? W jakiej sprawie toczyły się publiczne dyskusje? Co było zmorą codzienności? Jakie było najbardziej powszechne wyobrażenie pożądanej zmiany społecznej? Trzeba od razu powiedzieć, że w obydwu tomach Joanna Krakowska buduje owe konteksty niezwykle sugestywnie, umożliwiając zarówno empatyczne zanurzenie się w atmosferę publiczną i sytuację widzów sprzed lat, jak i dostrzeżenie dystansu, który wiele mówi o teraźniejszości.

Podstawą strategii całej serii staje się zatem wybór przedstawień: odpowiednio umotywowany, służący przeprowadzeniu autorskiej wizji teatralnej historii. Tom obejmujący lata ostatnie (1989-2015) podnosi trudność takiego wyboru na wyżyny: większość potencjalnych czytelników książki uczestniczyła w życiu teatralnym tego okresu, widziała omawiane przedstawienia i jeszcze wiele innych, ma własną pamięć tego, co się wydarzyło, bardzo różne rzeczy uważa za istotne czy wartościowe. Co innego wybierać przedstawienia z wieku XVIII, a nawet z okresu międzywojennego, a co innego – z teraźniejszości. Autorka podaje więc – trochę uprzedzając zastrzeżenia – zestaw możliwych kluczy wyboru (klucz tradycyjny, czyli patriarchalny, klucz spektakli najbardziej popularnych i najdłużej granych, klucz feministyczny itd.), które odrzuciła, decydując się na kryterium społecznej istotności: wybranych dziewięć spektakli to te, „wokół których toczyła się debata publiczna, które generowały spory, wymuszały refleksje, a czasem rewizję wiedzy, przekonań czy obyczajów”, ale przede wszystkim okazały się poręczne w ukazaniu najważniejszych tematów życia społecznego po 1989 roku:

transformacja ustrojowa, jej przebieg i skutki; budzenie się wrażliwości społecznej; przemiany i konflikty obyczajowe związane z emancypacją kobiet i osób homoseksualnych; rewindykacje historyczne i rozliczenia z przeszłością; krytyka społeczna i sztuka krytyczna; kwestia władzy w teatrze i poza nim; rozczerwanie i kryzys ustrojowy; złożone kwestie związane z historią Zagłady, polską i żydowską tożsamością, współczesnym antysemityzmem (Krakowska, 2018, s. 9-10).

Są to istotnie zagadnienia, którym zajmował się pewien nurt teatru, przede wszystkim jednak – zaangażowana po stronie lewicowej i liberalnej krytyka (czy, mówiąc bardziej ogólnie – po stronie nowoczesności rozumianej jako dążenie do społecznej zmiany). Łatwo można wskazać inne problemy nurtujące polskie społeczeństwo (bezrobocie, emigracja setek tysięcy młodych obywateli), które na tej liście się nie znalazły, nie o to wszak chodzi, by je wskazywać: wybór jest z założenia subiektywny i arbitralny, i musi się bronić w ramach obranych kryteriów. Wiadomo natomiast, że teatr jest w tym ujęciu odzwierciedleniem życia społecznego i – potencjalnie – narzędziem jego naprawy. Nieistotny jest dla autorki jego wymiar artystyczny, wewnętrzna dynamika, aspiracje twórców – wszystko, co łączy teatr ze sztuką.

Autorka określa pozycję, z której tworzy własną narrację, jako zaangażowaną „w kwestii praw kobiet i osób LGBTQ, w sprawach wykluczeń i przywilejów społecznych, w stosunku do religii, w rozumieniu tradycji, w przywiązaniu do wartości europejskich, niechęci dla kultury patriarchy i sympatii dla różnorodności” (tamże, s. 13). (Nie przypadkiem na okładkach obu książek znalazły się twarze aktorek w rolach słabo utrwalonych w pamięci teatru: Barbary Krafftówny w *Iwonie*, księżniczce Burgunda i Agnieszki Kwietniewskiej w spektaklu *Niech żyje wojna!!!...*) To mocny gest porządkujący, który stanowi zarazem pewien bufor ochronny w stosunku do ewentualnych polemik czy zarzutów: nie da się z taką narracją dyskutować inaczej, niż od wewnątrz przyjętego systemu, innego rodzaju argumenty zostaną łatwo odparte jako nieadekwatne.

Humanistyka zaangażowana albo emancypacyjna, uprawiana w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych od lat osiemdziesiątych, w Polsce od połowy dziewięćdziesiątych, ma źródła w działalności myślicieli francuskich (Derrida, Foucault, Deleuze, Lyotard, Barthes), a zwłaszcza w ich adaptacji, jaka dokonała się na uniwersytetach amerykańskich (por.: Domańska, 2012, s. 145-160). Zakłada ona, że teoria jest formą walki politycznej, a sformułowane kategorie badawcze wpływają na świadomość społeczną i pozwalają osiągnąć zmiany. Te zaś winny dążyć do sprawiedliwej dystrybucji dóbr (kulturowych i materialnych), przywilejów społecznych, równego traktowania bez względu na rasę, płeć, pochodzenie społeczne. Wymagało to, oczywiście, stworzenia nowych narracji dotyczących przeszłości – stąd sukces narratywizmu (por.: White, 2000; Ankersmit, 2004), dostarczającego narzędzi dla ułożenia innego obrazu historycznej przeszłości. Badania postkolonialne, genderowe, feminizm, ze swym antyesencjonalizmem i antyfundamentalizmem, podkreślały swoje polityczne zaangażowanie, nie aspirując bynajmniej do – anachronicznego i trudnego do obrony – naukowego obiektywizmu. Teoria i czyniona za jej pomocą diagnoza społeczna miały przede wszystkim działać, a nie świadczyć – zaletą staje się więc nie tyle trafność analiz, ile sugestywność, wpływ, retoryczna siła perswazji. To, oczywiście, daje nowej humanistyce moc i sprawczą siłę, uwalnia ją z biernej pozycji bezstronnego komentatora. Ale też rodzi pewne

niebezpieczeństwa: wiele używanych tu kluczowych kategorii (inny, wykluczenie, margines, ofiara, trauma) łatwo ześlizguje się w płaski stereotyp, a podporządkowanie wywodu wymogom ideologii może skutkować polityczną manipulacją. Detronizacja prawdy absolutnej i esencjalnego podmiotu nie oznacza, że – jak chcieliby niektórzy krytycy zaangażowanej humanistyki – żadnej prawdy nie ma i można powiedzieć wszystko w dowolnym trybie. Przeciwnie, właśnie pluralizm relatywnych prawd wymaga szczególnej rzetelności w układaniu zróżnicowanych narracji, odzwierciedlających złożoną rzeczywistość, doświadczaną przez różnie usytuowane podmioty. Można powiedzieć, że im bardziej prawdy absolutnej nie ma, tym bardziej prawdziwe powinny być prawdy cząstkowe, składające się – albo niechcące się złożyć – w narrację konstruującą obrazy przeszłości. Dość często się zdarza, że sugestywna i pożyteczna „nowa narracja”, odkrywająca wcześniej pomijaną rolę pewnych grup społecznych (kobiet, niewolników, służących – tych, których usytuowano po pozytywnej moralnie stronie wykluczonych, mniejszości, ofiar), dążąc do spójności obrazu, ucieka się w pewnych momentach do manipulacji, uproszczeń czy przemilczeń. To, w moim odczuciu, przypadek *Demokracji. Przedstawię*.

*Tamara*, czyli pierwszy milion w bardzo sugestywny sposób opisuje społeczną i polityczną, ale nade wszystko mentalną rzeczywistość roku 1990, czyli premiery *Tamary* Johna Krizanca w Teatrze Studio. Sensacją była nie treść sztuki ani wartość artystyczna przedstawienia (obie znikome), ale jego forma: polski widz mógł po raz pierwszy w teatrze z bliska doświadczyć glamouru. Spektakl był rozgrywany w wielu miejscach (wykorzystywał możliwości przestrzenne teatru mieszczącego się w Pałacu Kultury), a każde z nich olśniewało scenografią, dającą złudzenie przepychu willi d'Annunzia, gdzie akcja się rozgrywała. Widzowie znajdowali się bardzo blisko aktorów (gwiazd!), podziwiając ich wspaniałe, kosztowne i stylowe kostiumy i niemal uczestnicząc w kolejnych epizodach; byli też częstowani wykwintnymi (jak na ówczesne wyobrażenia) potrawami. Komuna się skończyła, teraz możecie być prawdziwą częścią lepszego świata, niedługo będziecie jak publiczność Metropolitan Opera – w ten mniej więcej sposób przemawiał do widzów spektakl, który był towarzyskim i medialnym wydarzeniem sezonu. Krakowska kapitalnie buduje obraz świata, z którego taki spektakl mógł wyrastać: od zmieniających się, zawrotnych cen biletów (sto dwadzieścia tysięcy złotych we wrześniu 1990, dwieście tysięcy w styczniu 1991 – kto dziś uwierzy w taką inflację?), przez powstające wówczas filmy o młodocianych milionerach, szokujące, choć nieformalne, hasła społeczne (zaczynał się kapitalizm, ale nikt nie miał kapitału, krążyło więc hasło wypowiedziane ponoć przez znanego polityka, że „pierwszy milion trzeba ukraść”), widok straganów pod Pałacem Kultury, nieustanne afery i kuriozalne ekonomiczne koncepcje epoki. Świetnie tu uchwycono atmosferę totalnego zamętu, niepewności, płynnej rzeczywistości instytucjonalnej (plany sprzedania Teatru Dramatycznego przez Radę Miasta producentowi *Metra*, szemranemu biznesmenowi) i ekonomicznej. Czytałam ten rozdział z klasycznie

mieszanymi uczuciami: wstydu, sentymentu, obcości. Czy to możliwe, żeby otwarcie pierwszego McDonalda było medialnym wydarzeniem, zaszczyconym obecnością autorytetów, odbieranym jako dowód zwycięstwa, że nareszcie i u nas będzie trochę Ameryka? Że w tak naiwny sposób pozwoliliśmy na wprowadzenie dzikiego kapitalizmu, oznaczającego również bezrobocie i wyzysk? Krakowska pozostawia czytelnika z pytaniem, w jakim stopniu ta swoista ślepotą społeczną była trudnym do uniknięcia efektem lat PRL-u, a w jakim jednak oznaczała zbyt łatwą rezygnację choćby z postulatów „Solidarności” i zaślepienie upragnionym dobrobytem.

Podobnie sugestywnie opisuje autorka etap następny: załamanie się euforii momentu transformacji, którą szybko wyparła fala zwątpienia. Teatralnym przełożeniem beznadziei lat dziewięćdziesiątych jest spektakl *Młoda śmierć*. Sztuka Grzegorza Nawrockiego, reportera, wyreżyserowana przez Annę Augustynowicz w Teatrze Współczesnym w Szczecinie w lutym 1996 roku, w serii epizodów pokazywała morderstwa, jakich dopuścili się nastolatki z powodów błahych albo wręcz bez powodu; autor deklaruje we wstępie do dramatu, że inspirował się wydarzeniami autentycznymi, relacjonowanymi w prasie. Rozchwianie społecznych reguł i bezradność nowego państwa istotnie skutkowały w tamtych latach ogromnym wzrostem przestępczości gospodarczej i kryminalnej, powszechnie odczuwano brak bezpieczeństwa życia codziennego, a nawet atmosferę zagrożenia. Ten motyw słusznie połączyła autorka z narastającym zjawiskiem poszerzającego się obszaru ubóstwa, degradacji społecznej i wykluczenia ekonomicznego coraz większych grup. Polską beznadzieję mocniej, jej zdaniem, pokazał film – fabularny (*Panna Nikt, Cześć, Tereska*), ale przede wszystkim dokumentalny: głośny film Ewy Borzęckiej *Arizona*, pokazujący rzeczywistość popegeerowskiej wsi, wzbudził dyskusję dotyczącą drastyczności obrazu i granic ingerencji ekipy filmowej. Krakowska zauważa, że w tamtym czasie nie znajdowano odpowiednich narzędzi krytycznych w przedstawianiu problemu społecznego wykluczenia i jego skutków: fala beznadziei, jaka przetoczyła się przez polski dramat i teatr, pozostawała na poziomie konstatacji i efektu empatii; nie dociekano, na dobrą sprawę, ani przyczyn, ani dróg wyjścia. Świetnie dobranym kontekstem tej fali obrazów jest rodząca się w Polsce filantropia: początek działalności Jacka Kuronia, Janiny Ochojskiej, Jerzego Owsiaka. W tych, niewątpliwie pozytywnych społecznie, działaniach na początku nie rozpoznawano jednak mechanizmów społecznych – jednocześnie z budzeniem społecznej solidarności wobec wykluczonych wspierano wprowadzanie zasad ostrego neoliberalizmu gospodarczego, traktując jako sojuszników siły, które właśnie do owego wykluczenia najmocniej się przyczyniały. Trzeba było czasu, by w następnych dekadach teatr krytyczny – wspierany refleksją badaczy – nieco lepiej rozpoznał mapę wpływów, interesów i źródła podziałów.

*Transfer!* Jana Klaty (rozdział 4) wywołuje inny niezwykle ważny temat: układanie od nowa współczesnej historii, tworzenie narracji i kontrnarracji, służących tożsamościowym i politycznym celom. Mam wrażenie, że w ostatnim

dwudziestolecie to właściwie najważniejsza praca zbiorowej świadomości, a zarazem źródło najostrzejszych podziałów. Kluczowe staje się pojęcie archiwum, jeden z podstawowych terminów nowej humanistyki, które zdążyło już obrosnąć wieloma znaczeniami i eksplikacjami. Krakowska przywołuje rozmaite archiwa: od dokumentacji zgromadzonych w Instytucie Pamięci Narodowej, przez rozmaite sensacyjne politycznie listy (lista Macierewicza, lista Wildsteina), przez prywatne archiwa dokumentujące, na przykład, działalność ruchu homoseksualnego w PRL-u, po archiwa lokalne, zaświadczone o dziejach małej wspólnoty. Także archiwa ustne, zbierane po latach, przywołujące do istnienia zjawiska wyparte czy zapomniane. Ustanowienie archiwum – jak pokazuje autorka – jest aktem założycielskim pisania historii, a zarazem określeniem swoich celów. Lekcja narratywizmu okazuje się niezwykle przydatna: łatwiej nam interpretować splecione i sprzeczne narracje ze świadomością, że nie odnoszą się one do przeszłości, lecz są próbą uzasadnienia własnych tez, najczęściej służącą bezpośrednio teraźniejszości. Przy okazji, nieco marginalnie, zostaje tu uruchomiony motyw ofiary, rozwijany, choć nie wprost, w kolejnych rozdziałach. W polskich narracjach historycznych jest to jeden z głównych punktów zapalnych: bez końca dyskutuje się wszak, kto był czyją ofiarą, kto poniósł ofiary większe, kto mniejsze, wyłaniają się nowi poszkodowani... Licytacja trwa w najlepsze, polityka obecnych władz ma swoich faworytów. Te spory żywo odzwierciedlają dyskusje, jakie toczą się na poziomie badawczym: kto ma prawo nadawać osobie albo grupie społecznej status ofiary? Co zrobić z ofiarami, które w innej relacji są oprawcami? A co z tymi, które ów status odrzucają, nie chcąc wpisywać się w martyrologiczną narrację? Polskie dyskusje o przeszłości, toczone w debacie publicznej i sztuce, wspierające decyzje władzy, pokazują, jak bardzo owa kategoria została upolityczniona – do tego stopnia, że wydaje się coraz mniej przejrzysta i przydatna.

Dwa rozdziały – których wątki snują się zresztą w obrębie całej książki – dotyczące kluczowych problemów zaangażowanej humanistyki, czyli feminizmu i władzy, budzą mój opór. Przede wszystkim zwrotem konstrukcyjnym, który wydaje mi się niespójny wobec reszty. Dotąd kontekstem, z którego wynurzały się omawiane przedstawienia, była rzeczywistość zewnętrzna: świat społeczny, polityka, procesy ekonomiczne, inne sztuki (film, sztuka krytyczna). Te obszary stanowiły dla teatru źródło inspiracji albo oporu, a zarazem, w samozwrotny niejako sposób ukazywały teatr jako zjawisko osadzone przede wszystkim w życiu polskiego społeczeństwa, będące jego przejawem i obrazem. W rozdziałach 6 (*„Jackie. Śmierć i księżniczka, czyli gender”*) i 7 (*„Biała bluzka/Persona. Marilyn, czyli władza”*) tym podstawowym kontekstem staje się sam teatr, jego spektakle i praktyki wewnątrz środowiska. Łatwo się domyślić, że służy to przede wszystkim krytyce jego funkcjonowania i demaskacji nagannych zjawisk – co, rzecz jasna, jest postawą godną poparcia, niepodlegającą dyskusji. Nie intencją zatem, lecz sposób argumentowania wywołuje mój sprzeciw: zbyt często schodzi do poziomu nieznośnej ideologicznej manipulacji.

W rozdziale poświęconym gender autorka wybiera jako emblematyczny spektakl *Jackie. Śmierć i księżniczka* Elfriede Jelinek w reżyserii Weroniki Szczawińskiej. Inaczej niż dotąd, kiedy przykładami były przedstawienia głośne, wywołujące społeczny rezonans. Tym razem jest to przedstawienie znane raczej w kręgach wyrafinowanych miłośników teatru, które nie osiągnęło rozgłosu podobnego poprzednim przykładom, jak *Oczyszczeni* czy *Transfer!*. Premiera odbyła się w Teatrze Jaracza w Olsztynie, na scenie Margines – co jest dla autorki symptomatyczne: w ten sposób może pokazać, że najbardziej wyrazisty teatr feministyczny egzystuje na marginesie życia teatralnego, nierozpoznany właściwie i niedoceniony. Dalszy wywód dotyczy powodów, dla których ten feministyczny teatr nie może w pełni zaistnieć – i tu okazuje się, że główną przeszkodą nie jest bynajmniej polska obyczajowość (pomijam fakt, że prezentowanie Jacqueline Kennedy jako ofiary patriarchalnego systemu jest w polskim kontekście mocno dyskusyjne), działalność Kościoła, edukacja, polityka społeczna. Przeszkodą jest teatr homoseksualny.

Czy zresztą można mówić o wykształceniu się w teatrze nowego kobiecego podmiotu, skoro zdążyliśmy już powątpiewać w skuteczność emancypacyjną kobiecego głosu? Szczególnie nurtuje mnie to pytanie w odniesieniu do teatru Krystiana Lupy i Krzysztofa Warlikowskiego. Z tym, że Lupa nie ukrywa swych mizogicznych inklinacji, a Warlikowski z kolei nie ukrywa instrumentalności w traktowaniu kobiet. [...] Stały kłopot z teatrem homoseksualnym polega niestety na jego nazbyt esencjonalnym przywiązaniu do kategorii płci przy jednoczesnym swobodnym traktowaniu jej kulturowych reprezentacji (Krakowska, 2019, s. 337).

Trzeba by sobie odpowiedzieć na pytanie między podmiotowością a pożądaniem. Jest bowiem między nimi paradoksalny związek. Z jednej strony bowiem uprzywilejowanie pożądania prowadzi na ogół do zamiany podmiotu w przedmiot pożądania – jak w teatrze z tradycyjnym podziałem genderowym. Z drugiej strony, podmiotowość zderzona z obojętnością i brakiem pożądania staje się pozorem podmiotowości, jej fantazmatem, jak w teatrze Warlikowskiego. To oczywisty paradoks teatru homoseksualnego, który stanowi jeszcze jeden punkt na liście powodów, które utrudniają konstrukcję nowego kobiecego podmiotu w polskim teatrze (tamże, s. 339).

Istna kwadratura koła: gdy teatr robi heteroseksualny mężczyzna, to pożądanie kobiet skutkuje ich uprzedmiotowieniem; gdy homoseksualny, też niedobrze, bo nie pożąda i podmiot kobiecy jest pozorny... Wynika z tego, że jedynie reżyserki (choć nie wiadomo, czy hetero- czy homoseksualne) mogą zbudować właściwy podmiot kobiecy na scenie – pod warunkiem, że mają odpowiednie ideowe nastawienie. Czy to nie jest absolutny determinizm biologiczny, niedający nadziei, że można przekroczyć własną podmiotowość w kierunku innej?

Tezy, jakie stawia autorka, wywołują we mnie wrażenie rozbieżności oglądu tak zasadniczego, że niemożliwa jest właściwie jakakolwiek dyskusja.

W teatrze Krzysztofa Warlikowskiego występuje wiele kobiet – i wspaniałych aktorek – które jednak zawsze są na marginesach, [...] nie one są w centrum uwagi i napięć spektaklu. Bez względu na to, jak bardzo są obecne i ofiarne, to nie o nich są te przedstawienia. Trudno więc mówić o podmiotowości, skoro mowa jest o instrumentalizacji, choćby i szlachetnej. [...] w jego teatrze kobiety są ważne, ale zarazem nikogo tak bardzo nie obchodzą (tamże, s. 337).

Przedstawienia Warlikowskiego nie są (także) o kobietach? Nie wiem w takim razie, co widziałam w *Poskromieniu złośnicy*, a także w *Oczyszczonych* – w tym ostatnim przedstawieniu najważniejszą dla mnie, a na pewno równie ważną jak inne, postacią była Grace Małgorzaty Hajewskiej-Krzysztofik. A *(A)pollonia?* A finał *Końca*, gdzie kobiety właśnie – Ewa Dałkowska i Stanisława Celińska – są strażniczkami życia, śmierci i twórczości? Nie wiem zresztą, jaki jest krytyczny miernik podmiotowości postaci, w jaki sposób daje się bez wątpliwości określić, że ta postać tutaj jest podmiotowa a tamta nie – ale czy samo takie dążenie nie zaprzecza indywidualnemu oglądowi przedstawienia? Warto przy okazji wspomnieć, że we współczesnej humanistyce sama kategoria podmiotu mocno się chwieje, odkrywana jest jego płynność, relacyjność, niemożność jasnego kategoryzowania. Mało kto ze współczesnych twórców tak mocno zainstalował kobiecy podmiot w swoim teatrze, jak właśnie Warlikowski. Podobny problem z teatrem Lupy: nie widzę możliwości rzetelnego udowodnienia, że w jego spektaklach nie ma wyrazistych podmiotów kobiecych. Czy, na przykład, w *Marzycielach* albo *Rodzeństwie* narracja kobiet ma jakiś inny status niż mężczyzn? Nie wiem też, skąd autorka czerpie wiedzę o nieskrywanym mizoginizmie Krystiana Lupy: i w monstrialnie długich zarejestrowanych wypowiedziach, i w jego książkach trudno go znaleźć. Mam wrażenie, że trochę nietrafnie zostały tu rozpoznane przeszkody w instalowaniu kobiecej narracji w teatrze – w tak zwanych tradycyjnych spektaklach „dla ludzi”, w farsie, musicalu, także w filmie, patriarchalne modele mają się bardzo dobrze i są wciąż powielane.

Problem tkwi w czym innym: według Joanny Krakowskiej, nawet jeśli głos kobiet jest w teatrze reprezentowany, to nie we właściwy sposób. Kobieta powinna mówić o sobie sama i prezentować określone dążenia, zakładające bunt.

W dyskursie feministycznym zasadnicze miejsce zajmuje bowiem kwestia kobiecego głosu. Kobiety nie mówią albo kobiet nie słyhać. [...] Podczas zbierania materiałów do filmu towarzyszącego temu rozdziałowi Ewa Hevelke po wysłuchaniu wielu kobiecych głosów stwierdziła jednak, że owszem, kobiety mówią, ale mówią ciągle i niemal zawsze o tym samym: o mężczyznach i o macierzyństwie (tamże, s. 325).



Kobiety rozczarowały autorkę, niczym robotnicy – ideologów socrealizmu: nie chcieli chodzić na sztuki o sabotażu i wydajności w fabryce, woleli na operetki... Może po prostu dla większości kobiet doświadczenie partnerstwa i macierzyństwa jest najważniejsze? A mówiąc serio: dyskurs feministyczny jest wszak zróżnicowany, i wiele jest w jego obrębie głosów, że próba pełnego uczestnictwa w społeczeństwie obywatelskim poprzez upodobnienie się do mężczyzn jest fałszywą drogą, i należy dążyć do modelu zróżnicowanego obywatelstwa, w którym zyska równouprawnienie model kobiecy z doświadczeniem macierzyństwa; proponuje się włączenie feministycznej „etyki troski”, która przeciwstawia się męskiej i liberalnej „etyce sprawiedliwości” i wprowadzenie w obręb życia publicznego wartości prywatnych, związanych ze specyfiką życia rodzinnego (por.: Mouffe, 2005; Pateman, 2014; Graff, 2014)<sup>3</sup>. Wydaje się, że w polskim teatrze (i według Joanny Krakowskiej) feminizm to przede wszystkim bunt i walka o władzę z mężczyznami – i na ich zasadach – w obrębie demokracji zrodzonej przez patriarchy, w którym kobiecie własności i zadania są usytuowane na niższej pozycji.

W książce skonstruowanej z takich pozycji nie mogło zabraknąć tematu władzy; wszak Foucaultowski dyskurs wiedzy/władzy stoi u podstaw współczesnej humanistyki. A demaskacja mechanizmów władzy rozgrywających się na każdym poziomie relacji stała się badawczym imperatywem. Można było jednak oczekiwać, że kwestia władzy w odniesieniu do współczesnego teatru będzie dotyczyć tego, jak instytucjami teatru zarządza władza polityczna, jaki wpływ usiłuje wywrzeć na przekaz płynący z przedstawień z pozycji administracyjnych decyzji, podszytych politycznymi interesami. Inna możliwa sfera dotyczy związku teatru i mediów jako bardzo silnej władzy: w latach ostatnich mieliśmy nieraz do czynienia z próbą zablokowania jakichś działań poprzez nagonkę medialną, internetowy hejt i tym podobne. Joanna Krakowska obiera jednak zaskakującą nieco strategię, kierując uwagę do wewnątrz samego środowiska teatru, które staje się obszarem demaskowania mechanizmów opresyjnej władzy.

Wyraziste modele władzy absolutnej w teatrze są dwa: teatr wielkich mistrzów i teatr celebrytów. Teatr wielkich mistrzów jest teatrem tak zwanych arcydzieł. Wszystko podporządkowuje sztuce, często domaga się ofiarności. Można o nim mówić w kategoriach wszechstronnie uzasadnianej przemocy. To także teatr, który z reguły uchyla się od zabierania głosu w sprawach bezpośrednio politycznych czy dotkliwie aktualnych, bo ogromnie boi się oskarżenia o „publicystyczność”. [...] Teatr arcydzieł to także model sprawowania władzy w teatrze i władzy nad publicznością (Krakowska, 2019, s. 393).

Oczywiście przykładem są przemocowe praktyki w teatrze Krystiana Lupy, który tworzy arcydzieła dla wybranych, nie bacząc na osobiste koszty ze strony aktorów (Sandra Korzeniak zostaje tu arbitralnie wpisana w rolę ofiary) i dyskomfort publiczności, z trudem znoszącej wielogodzinne

spektakle. Z kolei teatr celebrytów reprezentuje Krystyna Janda, ze swoimi spektaklami dostarczającymi publiczności przyjemności konsumowania gwiazdy. Oba są, z punktu widzenia społecznego zysku (czyli, jak można się domyślać, wzbudzania krytycznej postawy widzów), niewiele warte:

*Biała bluzka/Persona. Marilyn* odwołuje się zatem do dwóch rejestrów: do czułości serca, zwanej też sentymentalizmem, oraz do instynktu gapia, zwanego też pornografizmem. W obu przypadkach dochodzi do zaspokojenia najbardziej elementarnych, a zarazem wstydlivych potrzeb publiczności (tamże, s. 383).

Trzeba przyznać, że to zarzuty bardzo poważne: przemocowość, sentymentalny kicz, pornografia – czy nie są to kategorie, którymi opisywano sztukę w służbie totalitaryzmu?

Gdy na początku książki Krakowska deklaruje, że odrzuca w doborze przedstawień klucz „wielkich mistrzów” i ich arcydzieł (utożsamiony z kluczem patriarchalnym), pomyślałam, że to znakomicie, wreszcie przeczytamy historię inną niż seria analiz wielkich przedstawień. Można było tych mistrzów z ich arcydziełami po prostu pominąć, już samym usytuowaniem poza obrębem interesujących przykładów odjąć im nieco wagi. Ale na tym Krakowska nie poprzestaje – musi tych mistrzów i teatralnych celebrytów zaatakować, obnażyć ich przemocowość i koniunkturalizm, który – tak przedstawiony – odbiera wartość ich pracy. W tym celu musi być niekonsekwentna – wszystkie poprzednie rozdziały były skonstruowane wedle osi: przedstawienie teatralne – społeczeństwo (wydarzenia polityczne, kampanie społeczne, filmy, opinie). Jedno odbijało się drugim, a odbicia te wzajemnie rezonowały, dając w wielu przypadkach kapitalny obraz wpływów i powiązań, pokazujący, że istotnie żyjemy w wielkiej sieci relacji. Tym razem narracja pomija ów społeczny kontekst, ograniczając się do wewnętrznych praktyk teatru, i tu znajdując źródła nadużyć.

W środowisku teatralnym jest bardzo wiele przemocowych praktyk – wie o tym każdy, kto w teatrze pracował. Najbardziej dyskusyjna jest pod tym względem pozycja reżysera – o tym, z jaką pogardą „wielcy” czy uznani, nagradzani reżyserzy traktują pracowników „nieartystów”, a nierzadko i zespół aktorski, można by napisać tomy oskarżeń. (Wynika to zresztą z elementarnej w polskim społeczeństwie pogardy jako modelu emocjonalnej relacji, sytuowanej odruchowo w kategorii wyższość/niższość, a wynikającej z wieków niewolnictwa i feudalnych zależności). Można dyskutować, czy akurat Krystian Lupa i Krystyna Janda najlepiej uosabiają te praktyki (moim zdaniem – nie). Jest jednak elementarną nieuczciwością czynienie z ich pracy teatralnej emblematu opresyjnej władzy w teatrze, z całkowitym pominięciem potencjału, także społecznego, jaki tkwi w ich przedstawieniach. Przypomnę, że jedną z pierwszych premier Teatru Polonia był spektakl *Ucho, gardło, nóż*, że w *Danucie W.* Janda weryfikowała współczesną historię właśnie z kobiecego punktu widzenia, a *Zapiski z wygnania* były najsilniej oddziałującym społecznie spektaklem na temat roku '68. O tym, jaki

polityczny potencjał zawierają przedstawienia Krystiana Lupy, nie trzeba pisać. Mam wrażenie, że ten atak na teatralne elity miał służyć uprawomocnieniu własnej narracji – nie wiem, czy potrzebnie. I jakoś niezręcznie przypomina praktyki obecnej władzy politycznej.

W obu tomach dotyczących współczesnego teatru polskiego Joanna Krakowska dokonała śmiałej próby ustanowienia nowej historii teatru tego czasu. Odwróciła punkt widzenia: nie starała się pokazać teatru w historycznych uwarunkowaniach, ale poprzez teatr napisała swoją wersję społecznej historii Polski lat 1945-2015. Ważność przedstawień nabrała tu całkiem nowego znaczenia: wartość zyskiwały te, które stanowiły symptom społecznego zjawiska, niekoniecznie głośne czy artystycznie dojrzałe. Metoda zderzania ze sobą materiałów różnego pochodzenia, dokumentów, ilustracji, artykułów prasowych jest ożywcza i w wielu rozdziałach znakomicie zrealizowana – co budzi ogromne uznanie, podobnie jak ogrom pracy dokumentalnej.

Nie ma narracji bardziej lub mniej prawdziwych, są jednak bardziej lub mniej przekonujące, trafne, właściwie dobierające przykłady do stawianych tez. Ich perswazyjna czy retoryczna moc jest weryfikowana: przyjmują się, stają się źródłem odwołań i cytowań, wchodzą w szerszy obieg – albo nie. Myślę, że większość mikronarracji, składających się na narrację całości książki Joanny Krakowskiej, pozytywnie przejdzie taką próbę. Tym bardziej bołą mnie ideologicznie zmanipulowane fragmenty, im bardziej doceniam ideę projektu. ■

<sup>1</sup> Pozostałe tomy serii: Piotr Morawski, *Oświecenie. Przedstawienia* (rec. „Didaskalia” nr 149/2019, s. 117-122), Ewa Partyga, *Wiek XIX. Przedstawienia*, Krystyna Duniec *Dwudziestolecie. Przedstawienia* (rec. „Didaskalia” 147/2018, s.124-128), Joanna Krakowska *PRL. Przedstawienia* (rec. „Didaskalia” nr 142/2017, s. 15-21).

<sup>2</sup> Współczesna humanistyka wiele zawdzięcza Fisha teorii rezonansu czytelniczego (*reader-response theory*) i pojęciu wspólnot interpretacyjnych (*interpretive communities*).

<sup>3</sup> W feminizmie zorientowanym na doświadczenie macierzyństwa istnieje termin *maternal thinking*.

#### Bibliografia:

- Ankersmit, Frank, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2004.
- Domańska, Ewa, *Historia egzystencjalna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Fish, Stanley, *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, tłum. K. Abriszewski i in., Universitas, Kraków 2002.
- Graff, Agnieszka, *Matka Feministka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Krakowska, Joanna, *PRL. Przedstawienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016.
- Mouffe, Chantal, *Paradoks demokracji*, przeł. M. Kamińska i in., Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2005.
- Pateman, Carole, *Kontrakt płci*, przeł. J. Mikos, Czarna Owca, Warszawa 2014.
- White, Hayden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, przeł. E. Domańska i in., Universitas, Kraków 2000.

# Rollercoaster

## Kolekcjonerzy wrażeń

### Program spektakli tanecznych

#### Harmonogram:

#### 17 października 2019

Daniela Komędera-Miśkiewicz, Dominika Wiak  
*Manhattan*

#### 26 i 27 października 2019

Krakowski Teatr Tańca / Ayrin Ersoz (PREMIERA)  
*The Entrance*

#### 10 listopada 2019

Paweł Łyskawa  
*pokaz finałowy warsztatów Rollercoaster*

#### 11 listopada 2019

Michał Przybyła, Dominik Więcek  
*BROMANCE*

#### 13 listopada 2019

Central Europe Dance Theatre  
*InSoundOut* oraz *Special society*

#### 15 listopada 2019

Joanna Leśniarowska, Janusz Orlik  
*Wielogłos*

#### 17 listopada 2019

Wieczór młodej choreografii  
Monika Jarosińska  
*id.outlet*  
Pamela Bosak, Magdalena Skowron  
*an\_na*

Szczegóły: [www.cricoteka.pl](http://www.cricoteka.pl)

Bilety i karnety dostępne na:

[bilety.cricoteka.pl](http://bilety.cricoteka.pl)

Organizator:

**cricoteka**

INSTYTUCJA KULTURY  
WOJEWÓDZTWA  
MAŁOPOLSKIEGO

**MAŁOPOLSKA**



instytut muzyki i tańca



**PERFORMAT**

„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, Nowym, 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 naczelnny), Joanna Targoń

#### **RADA REDAKCYJNA**

Małgorzata Dziewulska, Ewa Guderian-Czaplińska, Michał Kobiałka,  
Leszek Kolankiewicz, Zbigniew Majchrowski, Thomas Sellar,  
Małgorzata Sugiera, Tamara Trojanowska, Joanna Walaszek

#### **STAŻYSTKI I STAŻYŚCI**

Maciej Guzy, Julia Kowalska, Witold Loska, Radosław Pindor, Wiktoria Tabak

#### **WSPÓŁPRACOWNICZKI I WSPÓŁPRACOWNICY**

Mateusz Borowski, Marta Bryś, Katarzyna Fazan, Beata Guczalska, Thomas Irmer,  
Natalia Jakubowa, Dorota Jarząbek-Wasył, Olga Katafiasz, Tadeusz Kornaś, Dariusz Kosiński,  
Katarzyna Lemańska, Monika Muskała, Piotr Olkusz, Katarzyna Osieńska,  
Jakub Papuczys, Paweł Schreiber, Katarzyna Waligóra, Joanna Wichowska

#### **OPRACOWANIE GRAFICZNE**

Łucja Ondrusz

#### **OPRACOWANIE KOMPUTEROWE**

Piotr Kołodziej

#### **WYDAWCA**

Instytut im. Jerzego Grotowskiego  
Rynek-Ratusz 27, 50-101 Wrocław  
tel. (48 71) 344 53 20, tel./fax (48 71) 343 42 67  
[www.grotowski-institute.art.pl](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.

WROCLAW



PIEKARNIA  
SALA TEATRU LABORATORIUM  
BRZEZINKA  
STUDIO NA GROBLI  
CZYTELNIA IM. LUDWIKA FLASZENA



INSTYTUT  
THE GROTOWSKI IM. JERZEGO  
INSTITUTE GROTOWSKIEGO

# Chodź do Instytutu!

NOWY SEZON

OD PAŹDZIERNIKA 2019

**Spektakle i pokazy pracy**

Polska, Grecja, Japonia, Haiti, Chiny

**Teatr dokumentalny**

**Otwarty Uniwersytet Poszukiwań**

**Warsztaty**

**Rezydencje artystyczne**

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



Wrocław miasto spotkań