

Czerkaszyna Adamczak Castorf

didaskalia

Gazeta Teatralna

luty 2020 nr 155



Milo Rau: przewodnik

Teatr polityczny Eleonory Kalkowskiej
Publiczność w wirtualnej rzeczywistości

Spis treści

Ewa Guderian-Czaplińska (1962-2020)

MILO RAU: PRZEWODNIK

Manifest NTGent

Taniec w kajdankach albo nowy teatr Milo Raua

Justyna Kautsch-Landorf

W sztuce ograniczenia mogą być wyzwalające

Z Milo Rauem rozmawia Hugues le Tanneur

Orestes w podróży

Jakub Papuczys

NTGent i Schauspielhaus Zürich: *Orestes w Mosulu*, reż. Milo Rau

VOLKSBÜHNE

Dyrektor teatru. Perspektywa niemiecka

Karolina Prykowska-Michalak

Zbójcy, psy i kolektywy Franka Castorfa w Volksbühne w latach 1992-2017

Artur Duda

KALKOWSKA

Sprawa Józefa J.

Anna Dżabagina

Publiczność w wirtualnej rzeczywistości

Wiktoria Tabak

Postantropocentryczna niepewność

Maciej Guzy

PQ

PQ 2019: set design w erze antropocenu

Katarzyna Fazan

Praskie Quadriennale, 6-16 czerwca 2019

REPERTUAR

Nowe i Powszechne egzorcyzmy

Maryla Zielińska

Nowy Teatr w Warszawie: *Matka Joanna od Aniołów*, reż. Jan Klata; Teatr

Powszechny w Warszawie: *Diabły*, reż. Agnieszka Błońska

Ladies and Ladies

Z Oksaną Czerkaszyną rozmawia Monika Kwaśniewska

Awaria narracji

Olga Katafiasz

Teatr Powszechny w Warszawie: *Capri – wyspa uciekinierów*, reż. Krystian Lupa

One, two, three

Maciej Guzy

DAS Theatre Amsterdam: *An ongoing song*, reż. Szymon Adamczak

Symbioza

Z Szymonem Adamczakiem rozmawia Katarzyna Waligóra

Warzywko

Wiktoria Tabak

Instytut Sztuk Performatywnych w Warszawie: *Po prostu*, reż. Weronika Szczawińska

Koncert życzeń z karabinem

Radosław Pindor

Komuna// Warszawa: *Wojna. The best of*, reż. Agnieszka Jakimiak; *Najmniejsza apokalipsa*, reż. Oskar Dawicki

„chciałabym najbardziej, żeby człowiek / zdychał, a reszta się patrzyła”

Jarosław Wójtowicz

Teatr Polski we Wrocławiu: *Leśni. Apokryf*, reż. Marta Streker

Łatwo pada deszcz

Stanisław Godlewski

Teatr im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie: *Historia przemocy*, reż. Ewelina Marciniak

Ostatnie zwierzęta i jak o nich mówić

Anna Majewska

STUDIO Teatrgaleria: *Więcej niż jedno zwierzę*, reż. Robert Wasiewicz

Lamentyzacja kryzysu?

Maciej Guzy

Teatr Polski w Podziemiu: *Mojżesz*, reż. Tomasz Węgorzewski

Ecce homo

Katarzyna Lemańska

Wrocławski Teatr Pantomimy: *Where Do We Go From Here*, reż. Ewelina Marciniak

TANIEC

W poszukiwaniu przyjemności

Marcin Miętus

18. Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu Ciało/Umysł w Warszawie

W kierunku ciała bez znaczeń

Julia Kowalska

Cricoteka - Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora w Krakowie:
Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń

OPERA

Kryminał w Kasprowym

Dorota Krzywicka-Kaindel

Theater an der Wien: *Halka*, reż. Mariusz Treliński

Dźwięk, ciało, maszyna

Magdalena Figzał-Janikowska

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”

Etapy długiej podróży?

Natalia Jakubowa

Opera Paryska: *Il primo omicidio*, reż. Romeo Castellucci; *Trojanie*, reż. Dmitrij Czerniakow

FESTIWALE

Jako czynią łątkom

Paweł Schreiber

XVIII Festiwal Prapremier w Bydgoszczy, 26 września – 5 października 2019

TEATR W KSIĄŻKACH

Fan fiction

Joanna Targoń

Justyna Świerczyńska, *Teatr Rozmaitości Jarzyny i Warlikowskiego*, Warszawa 2019

Testuj i kontestuj - wyzwanie performansu postmedialnego

Jakub Kłeczek

Małgorzata Dancewicz: *Performans postmedialny. Współczesny kontekst technologiczny działań performatywnych*, Wrocław 2019

Noty o książkach

didaskalia

gazeta teatralna

Ewa Guderian-Czaplińska (1962-2020)

Trudno jest nam rozstać się z Ewą, naszą autorką, koleżanką, przyjaciółką. Pisała dla nas recenzje, publikowała teksty naukowe, brała udział w organizowanych przez nas konferencjach, towarzyszyła nam stale i dyskretnie. Nam jednak było wciąż mało jej tekstów, jej obecności, jej współpracy z nami, spotkań i rozmów. Zасыpywaliśmy ją propozycjami – cieszyliśmy się, gdy je przyjmowała i przykro nam było, gdy nam odmawiała. Najczęściej z powodu innych obowiązków, których jej nie brakowało – a nie z powodu braku zainteresowania proponowanym tematem. Na teksty Ewy czekaliśmy – uwielbialiśmy jej zmysł krytyczny, wyważone, ale zdecydowane opinie, klarowność myśli, jej wrażliwość na społeczne aspekty teatru, polityczne konteksty. Było nam po drodze z jej myśleniem o teatrze i mamy nadzieję, że i Ewa odczuwała bliskość z profilem „Didaskaliów”. Ceniła rzeczy artystycznie odważne i umiała jasno nazywać ich wartość, przenosić w sferę codziennych doświadczeń społecznych. Potrafiła też radykalnie odnosić się do historii teatru, jak chociażby w przedstawionej na zorganizowanej przez „Didaskalia” konferencji o „złej pamięci” znakomitej analizie *Elektry* Edmunda Wiercińskiego, legendarnego spektaklu z 1946 roku. Ewa z wrodzonym spokojem, niemal niepostrzeżenie i za pomocą argumentów nie do odparcia podważyła tę legendę tak bezapelacyjnie utrwaloną w teatralnej

historiografii. Była stanowcza, ale nie zamykała dyskusji, lecz ją otwierała.

Trudno jest nam rozstać się z Ewą. Wracamy do jej tekstów opublikowanych w „Didaskaliach” z wielkim, bardzo wielkim żalem, że nie będzie ich już więcej.

HyPaTia. Work in progress, nr 150:

http://archiwum.didaskalia.pl/150_guderian.htm

W sieci (Krystyna Duniec, *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Warszawa

2017), nr 147: http://archiwum.didaskalia.pl/pdf/147_guderian-czaplinska.pdf

Naród afektywny dwubiegunowy (Teatr im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie:

Listopad. Romans historyczny z drugiej połowy XVIII wieku, reż. Tomasz

Węgorzewski), nr 142: http://archiwum.didaskalia.pl/142_guderian.htm

Gołe niebo, nr 141:

http://archiwum.didaskalia.pl/pdf/147_guderian-czaplinska.pdf

Spektakl zupełnie normalny (Teatr Powszechny w Warszawie: *Chłopi*, reż.

Krzysztof Garbaczewski), nr 139-140:

<http://archiwum.didaskalia.pl/pdf/139-140-guderian-czaplinska.pdf>

Komuna P(a)ryska (Teatr Polski w Bydgoszczy: *Komuna Paryska*, reż.

Weronika Szczawińska), nr 138:

http://archiwum.didaskalia.pl/pdf/138_guderian-czaplinska.pdf

Artyści i urzędnicy (TVP 2 i Narodowy Instytut Audiowizualny: *Artyści*, reż.

Monika Strzępka), nr 136: http://archiwum.didaskalia.pl/136_guderian.htm

Narodowa pornografia (Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy: *Hymn narodowy*, reż. Przemysław Wojcieszek), nr 133-134:

http://archiwum.didaskalia.pl/pdf/133-134_guderian-czaplinska.pdf

„A brighter way to Southampton” (Art Station Gallery w Poznaniu: *Let's dance*), nr 129:

http://archiwum.didaskalia.pl/pdf/129_guderian-czaplinska.pdf

My? Mieszczanie? („My, mieszczenie”; Centrum Kultury Zamek w Poznaniu we współpracy z Komuną// Warszawa), nr 125:

http://archiwum.didaskalia.pl/125_guderian.htm

Od odbiorcy do uczestnika. Rozmawiają: Dorota Androsz, Anna R. Burzyńska, Ewa Guderian-Czaplińska, Marcin Kościelniak, Marek Krajewski, Piotr Kruszczyński, nr 117:

http://archiwum.didaskalia.pl/pdf/117_od-odbiorcy-do-uczestnika.pdf

Po-twarz mitu (Teatr Narodowy i Teatr Wielki-Opera Narodowa w Warszawie: *Oresteja*, reż. Maja Kleczewska), nr 109-110:

http://archiwum.didaskalia.pl/109_guderian.htm

[‘hur:a] (Instytut Teatralny w Warszawie, *[‘hu:r kobj+]*, reż. Marta Górnicka), nr 105: http://archiwum.didaskalia.pl/105_guderian.htm

Próby utworu (Teatr Współczesny w Szczecinie: *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, reż. Marcin Liber; Teatr Polski we Wrocławiu: *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, reż. Jan Klata), nr 101:

<http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/208902/proby-utworu>

Grotowski dwukrotnie (Dariusz Kosiński, *Grotowski. Przewodnik*; Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*), nr 99:

http://archiwum.didaskalia.pl/pdf/117_od-odbiorcy-do-uczestnika.pdf

Interwencja operetką (Teatr Współczesny w Szczecinie: *Nocleg w Apeninach*, reż. Michał Zadara), nr 94:

http://archiwum.didaskalia.pl/94_guderian.htm

Po Norze (Teatr Polski w Poznaniu: *Nora*, reż. Anna Augustynowicz), nr 89

<http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/100410/po-norze>

Rapując „Zemstę”, (Teatr Współczesny w Szczecinie: *Zemsta*, reż. Anna Augustynowicz), nr 85/86:

<http://encyklopediateatru.pl/artykuly/104020/rapujac-zemste>

Z mojej kuchni (Teatr Polski w Poznaniu: *Wyszedł z domu*, reż. Marek Fiedor), nr 78:

<http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/98640/z-mojej-kuchni>

Dziwaczny syn chaosu (Teatr Nowy w Poznaniu: *Faust*, reż. Janusz Wiśniewski), nr 67/68:

<http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/14805/dziwaczny-syn-chaosu>

Humor i terror (Teatr Polski w Poznaniu: *Terroryzm*, reż. Paweł Łysak), nr 57: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/68071/humor-i-terror>

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/ewa-guderian-czaplinska-1962-2020>

didaskalia

gazeta teatralna

Milo Rau: przewodnik

Manifest NTGent

Uwagi wstępne

Każda instytucja, również teatr, kieruje się pewnymi zasadami, jednak rzadko są one upubliczniane. Na przykład, istnieje niepisana zasada w niemal wszystkich niemieckich teatrach, że przedstawienia nie są wystawiane poza językowymi granicami kraju – ze względu na koszty lub dlatego, że niemożliwe jest odpowiednie zgranie terminów pracowników technicznych i aktorów. Dotyczy to również repertuaru: niezmienni klasycy epoki burżuazyjnej, od Ibsena i Schnitzlera po Dostojewskiego i Czechowa. Nowe sztuki, utwory pozaeuropejskie, aktorzy nieprofesjonalni lub obcojęzyczni, aktywiści lub kolektywy pojawiają się tylko w programach dodatkowych i na scenach studyjnych. Trzeba dokonać wyboru: niezależna scena lub teatr miejski, produkcja lub dystrybucja, klasyczne adaptacje dla publiczności mieszczańskiej lub międzynarodowy cyrk dla globalnej elity. Ale jeśli nawet wybierze się model lokalny, to samo miasto jest i tak konsekwentnie wyłączane z pracy „teatru miejskiego” poprzez zestaw niejawnych reguł. Uczestniczy tylko w intelektualnej i artystycznej pracy

teatru za pośrednictwem mediów i w kontekście dyskusji lub premier. Ewentualnie w niektórych tak zwanych projektach obywatelskich. Wszelkie próby wyjścia poza model teatru miejskiego, połączenia lokalnych, krajowych i międzynarodowych metod produkcji, stale współpracującego zespołu z otwartością na przybyszów zawiodły z powodu ukrytych ograniczeń systemu „teatru miejskiego”. Przykładem – działania Matthiasa Lilienthala w monachijskim Kammerspiele, które zostały storpedowane przez lokalnych polityków.

Pierwszym krokiem do „miejskiego teatru przyszłości” jest zatem przekształcenie ukrytych zasad w jasne, wyraźne reguły, a debat ideologicznych – w konkretne decyzje. Jak powinien wyglądać miejski teatr przyszłości? Kto w nim pracuje, w jaki sposób odbywają się próby, jak spektakl jest produkowany i wystawiany? W jaki sposób chęć swobodnej pracy, wspólnego i nowoczesnego autorstwa, teatru zespołowego, który nie tylko dyskutuje o zglobalizowanym świecie, ale odzwierciedla go i na niego wpływa, może zostać przekształcona w zestaw zasad? Jak zmusić zmurszałą instytucję, aby uwolniła się i na powrót zaczęła ukazywać sens świata?

Oczywiście, papier jest cierpliwy. Poza praktyką nie ma żadnej konstruktywnej krytyki, albo – jak kiedyś powiedział Godard: „Można skrytykować film, który uważa się za zły, ale tylko za pomocą innego, może lepszego filmu”. Z początkiem sezonu 2018/2019 przejmujemy kierownictwo artystyczne NTGent, teatru średniej wielkości o trzech salach. W pierwszym sezonie, oprócz programu rezydencji artystycznych i serii akcji politycznych, stworzymy osiem nowych spektakli teatralnych i tanecznych oraz zaprosimy lub wspólnie wyprodukujemy czterdzieści jeden kolejnych. Wszystkie produkcje w NTGent podlegają Manifestowi Gent, zestawowi dziesięciu zasad, stworzonemu wspólnie w ubiegłym roku. Zasady te dotyczą

wszystkich aspektów naszego projektu „Miejski teatr przyszłości”, od pytań dotyczących autorstwa do kwestii różnorodności i sposobu wystawiania przedstawień w innych miejscach. Poza pierwszą regułą, są to wyłącznie wymogi techniczne, w przeciwieństwie do „wymogu czystości” Dogmy 95, opublikowanej ponad dwadzieścia lat temu. Zasady te, które ograniczają się do procesu produkcji i dystrybucji, muszą być, oczywiście, uzupełniane o inne obszary, oparte na przyszłych doświadczeniach, na przykład w odniesieniu do miejsca klasyków pozaeuropejskich lub składu personelu nieartystycznego.

Czy manifesty i dogmaty nie są zawsze narzucane? Owszem. Manifest NTGent jest narzuceniem – teatrowi, ale przede wszystkim tym, którzy w nim pracują. Nie jest przyjemnie znaleźć się w wielojęzycznym zespole bez tekstu na pierwszej próbie, lub w niekompletnie wyposażonej sali prób, na przykład w północnym Iraku. Z czysto technicznego i organizacyjnego punktu widzenia będzie to oznaczało nieustanne przeciążanie naszych sił. I tak jak w przypadku Dogmy 95, może nie być ani jednej produkcji NTGent, która spełniłaby wszystkie dziesięć zasad.

Ale zawsze lepiej jest, jeśli spieramy się o coś nowego, przede wszystkim na temat wyraźnych reguł, niż kiedy, milcząc, nadal postępujemy zgodnie z niepisаныmi zasadami. A przede wszystkim lepiej, abyśmy postępowali konkretnie, bazując na prawdziwym teatrze i na prawdziwej pracy. Razem, będąc otwarci i wrażliwi. Mamy nadzieję, że z każdym krokiem będzie trochę lepiej, a ewentualne niepowodzenia okażą się konstruktywne.

Misja

NTGent, jako teatr miejski, chce badać, motywować i poruszać zróżnicowaną

publiczność. Robi to poprzez tworzenie i prezentację głośnych produkcji oraz wykorzystując teatr do debaty społecznej.

Naszą siedzibą jest Gandawa. Będąc otwartym i podróżującym zespołem, staramy się pośredniczyć pomiędzy światem a naszym miastem. Chcemy odgrywać główną rolę we flamandzkim i międzynarodowym środowisku artystycznym. Jesteśmy miejscem gościnnym i dostępnym dla wszystkich.

Na arenie międzynarodowej sztuki widowiskowe od dawna nastawione są na kunszt (artystyczne autorytety) i profesjonalizację (infrastruktura produkcyjna i wsparcie). Ta tendencja jest obecnie kwestionowana przez ewolucję w dziedzinie demografii i technologii: świat jako globalna wioska, rosnąca różnorodność etniczna, sieć (cyfrowa) jako instrument i cel sam w sobie („kapitał”). Gwałtowne zmiany wywołują również reakcje przeciwne: potrzebę wyhamowania, bliskości, autentyczności. W miarę jak globalizacja postępuje, a świat staje się coraz mniejszy, wielu ludzi odczuwa dotkliwiej tęsknotę za granicami, pragnienie wycofania się i powrotu do przeszłości. Teatr miejski, tak jak go widzimy, znajduje się w polu napięć tych przeciwnych ruchów. Teatr jest zawsze lokalny i żywy, jest powtórzeniem i odtworzeniem tego, co było. Ale teatr jest także przestrzenią, w której pojawia się złożona teraźniejszość – a przede wszystkim: przestrzeń eksperymentalna na przyszłość.

Interesujący nas teatr miejski sytuuje się pomiędzy tradycją a utopią. Nie pozostaje w miejscu, w którym został przygotowany, ale wyrusza w trasę międzynarodową. A także opowiada miastu o problemach globalnych. Będziemy podróżować z naszym zespołem i przygotowywać nowe spektakle, na przykład w północnym Iraku i Kongu. Oferujemy scenę aktorom oraz nieprofesjonalnym wykonawcom różnych narodowości i języków. Wspólnie tworzymy nasze przedstawienia: razem ze wszystkimi zaangażowanymi, wraz

z publicznością, w ciągłej społecznej interakcji. W końcu interesuje nas nie tylko kanon teatru klasycznego, ale przede wszystkim świat, w którym żyjemy.

Szukamy nowych klasyków, mitów, tragedii i sprzeczności naszych czasów, mitologizując bieżące wydarzenia i aktualizując mitologię. W ten sposób chcemy kształtować polityczny, mobilny i kreatywny „miejski teatr przyszłości”.

Pierwsze: Nie chodzi już tylko o przedstawianie świata. Chodzi o jego zmianę. Celem nie jest reprezentowanie tego, co rzeczywiste, ale urealnienie reprezentacji.

Drugie: Teatr nie jest produktem, jest procesem produkcyjnym. Prace przygotowawcze, castingi, próby i związane z nimi debaty muszą być publicznie dostępne.

Trzecie: Autorstwo należy wyłącznie do osób zaangażowanych w próby i spektakl, niezależnie od ich funkcji - i do nikogo innego.

Czwarte: Dosłowna adaptacja klasyki na scenie jest zabroniona. Jeśli tekst źródłowy - książka, film lub sztuka - jest używany na początku projektu, może stanowić tylko dwadzieścia procent spektaklu.

Piąte: Co najmniej jedna czwarta prób musi odbywać się poza teatrem. Przestrzeń teatralna to każda przestrzeń, w której sztuka jest ćwiczona lub wykonywana.

Szóste: W każdym przedstawieniu mówi się w co najmniej dwóch różnych językach.

Siódme: Co najmniej dwóch aktorów na scenie nie może być aktorami

profesjonalnymi. Zwierzęta się nie liczą, ale są mile widziane.

Ósme: Całkowita objętość zestawu scenograficznego nie może przekraczać 20 m³, żeby zmieściła się w furgonetce, którą można prowadzić na podstawie zwykłego prawa jazdy.

Dziewiąte: Co najmniej jedna produkcja na sezon musi zostać przygotowana lub wykonana w strefie konfliktu lub w strefie działań wojennych, bez żadnej infrastruktury kulturalnej.

Dziesiąte: Każda produkcja musi być pokazana w co najmniej dziesięciu miejscach i w co najmniej trzech krajach. Żadna produkcja nie może zostać usunięta z repertuaru NTGent, dopóki liczba ta nie zostanie osiągnięta.

Gandawa, 1 maja 2018

Tłumaczenie: Justyna Kautsch-Landorf

Publikacja na podstawie: <https://www.ntgent.be/en/manifest3> (uwagi wstępne) i <https://www.ntgent.be/en/about/test-pagi> (misja)

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/manifest-ntgent>

didaskalia

gazeta teatralna

Milo Rau: przewodnik

Taniec w kajdankach albo nowy teatr Milo Raua

Justyna Kautsch-Landorf Uniwersytet Jagielloński

Abstract: Justyna Kautsch-Landorf. Dancing with handcuffs or the new theatre of Milo Rau

The article discusses the creative methods of Milo Rau and the changes he brought to the NTGent theatre after becoming its artistic director. Rau established a set of 10 principles called the Ghent Manifesto in order to change the traditional operating system of a city theatre. The article also discusses the circumstances behind the creation of *La Reprise*, the play inspired by a real-life murder of a young gay man in Liège. This opera is an example of what *theatre of the real* means, and what the role of the media and the audience is according to Milo Rau. The article includes an interview with the director as well.

Keywords: Milo Rau; *La Reprise*; Ghent Manifesto; theatre of the real; media, audience

W 2012 roku belgijską opinią publiczną wstrząsnęło wydarzenie, opisywane w większości tamtejszych mediów. W centrum Liège, w pobliżu gejowskiego lokalu, ginie młody homoseksualny mężczyzna Ihsane Jarfi. Dwa tygodnie później jego nagie, zmasakrowane ciało zostaje odnalezione na obrzeżach miasta. Zabójstwo Jarfiego z powodu swojego charakteru zostało nazwane pierwszą w historii Belgii zbrodnią na tle homofobicznym.

Sześć lat później dyrekcję artystyczną teatru miejskiego w Gandawie

obejmuje Milo Rau i rozpoczyna pracę od przedstawienia *La Reprise. Histoire(s) du théâtre (I)*, które opowiada o tamtym morderstwie. Jednocześnie na stronie teatru opublikowany zostaje manifest, w którym twórca zawarł swoją wizję nowego teatru.

Manifest ten powstał w wyniku doświadczeń reżysera pracującego dla wielu europejskich teatrów, przede wszystkim jednak związanego ze sceną niemiecką. Rau współpracował zarówno z teatrami miejskimi, jak i z niezależnymi placówkami. W Schaubühne zrealizował *Empire, Compassion. The History of the Machine Gun* oraz *Lenina. Procesy moskiewskie* powstały we współpracy z weimarskim Deutsches Nationaltheater i Staatskapelle, a Staatsschauspiel Dresden wystawił adaptację *Pornografii* Gombrowicza. Sophiensaele w Berlinie współuczestniczyło w produkcji *Das Kongo Tribunal* oraz *Five Easy Pieces*, w monachijskim Residenztheater reżyser przygotował *The Dark Ages*. Rau poddaje krytyce model funkcjonowania niemieckich instytucji. Niepisaną zasadą w większości teatrów niemieckich jest brak możliwości pokazywania spektakli poza obszarem niemieckojęzycznym – z powodu zbyt wysokich kosztów oraz trudności logistycznych. Reżyser nie akceptuje też tamtejszego repertuaru (obowiązkowej klasyki, najczęściej XIX-wiecznej), zamknięcia się na repertuar pozaeuropejski oraz oporu wobec zatrudniania aktorów obcojęzycznych, amatorów, grup aktywistów. Takie zjawiska, oczywiście, pojawiają się, ale zawsze poza głównym nurtem, na mniejszych, studyjnych scenach. Istnieje wyraźny podział: scena niezależna albo teatr miejski, własna produkcja lub dystrybucja, klasyczne adaptacje dla publiczności mieszczańskiej lub „fanfaronada skierowana do globalnej elity” (*Ghent Manifesto*, 2018). Wszelkie próby wyjścia poza model teatru miejskiego, połączenie lokalnych, krajowych i międzynarodowych metod produkcyjnych, włączenie do stałego zespołu ludzi z zewnątrz, zawodzą. Dlaczego? Z powodu ukrytych ograniczeń systemu „teatru miejskiego”, z

powodu jego niejasnych zasad.

Milo Rau postanowił więc stworzyć nowoczesny teatr miejski, teatr przyszłości. Jak to się stało, że reżyser, uznany twórca sceny światowej, przyjął propozycję stosunkowo niewielkiego teatru, położonego w średniej wielkości belgijskim mieście? Milo Rau już wcześniej współpracował zarówno z tamtejszymi instytucjami (teatr Campo w Gandawie, centrum sztuki Beursschouwburg w Brukseli), jak i twórcami (trójka aktorów z *La Reprise*). Teatr NTGent jest subsydiowany przez miasto oraz Wspólnotę Flamandzką. Mimo ograniczonych środków dobrze funkcjonuje w systemie koprodukcji oraz przedstawień wyjazdowych. Reżyser uznał, że taki model jest otwarty na zmiany, dlatego zdecydował się objąć funkcję dyrektora. Jaki więc teatr proponuje Milo Rau? Kto powinien w nim pracować? W jaki sposób powinny odbywać się próby, jak spektakl ma być produkowany i wystawiany? Jak zmienić zmurszałą instytucję w miejsce swobodnej pracy, wspólnego i nowoczesnego autorstwa, uprawiania teatru zespołowego, który nie tylko dyskutuje o zglobalizowanym świecie, ale i ma na niego wpływ?

Jedyną konstruktywną krytyką jest działanie – jak kiedyś powiedział Jean-Luc Godard: „Możesz skrytykować film, który uważasz za zły, ale tylko za pomocą innego, może lepszego filmu” (*Ghent Manifesto*, 2018). Dlatego Rau postanawia działać i tworzy dziesięciopunktowy zestaw reguł, nawiązujący poprzez swoją formę, podejście, a także postulat wyjścia poza teatr, do Dogmy 95 duńskich filmowców Larsa von Triera i Thomasa Vinterberga. 1 maja 2018 przed Ołtarzem Gandawskim, będącym symbolem miasta, dwie dziewczynki odczytały Manifest Teatru NTGent (*Nederlands Toneel Gent; Het Manifest...*, 2018). (Były to dziecięce aktorki występujące w jednym z najbardziej kontrowersyjnych przedstawień Raua – *Five Easy Pieces*, które opowiada o głośnej sprawie belgijskiego pedofila i zabójcy Marca Dutroux;

spektakl zbulwersował opinię publiczną z powodu tematu, czyli pedofilii, oraz formy – spektakl przeznaczony dla dorosłej publiczności grany jest przez dzieci. Nagradzane wielokrotnie przedstawienie zostało zakazane w niektórych miejscach z powodu rozbieranej sceny z udziałem dziecka. Opowieść, w której występujące na scenie dzieci, jak w Brechtowskich Lehrstücken, uczą się grać, naśladując poszczególne postaci dramatu (jedną z ofiar, ojca zbrodniarza, policjanta, rodziców zamordowanego dziecka), jest tylko pretekstem do zmierzenia się z belgijską traumą. Rau opowiada nam również o znaczeniu teatru, o przemocy i relacji między aktorem a reżyserem. Przywołana bulwersująca scena ukazuje pozycję reżysera. Peter Seynaeve, jedyny dorosły występujący w spektaklu, nagrywa ćwiczenia dzieci kamerą. To on każe rozebrać się dziewczynce. Jest jak pedofil, który manipuluje dzieckiem i ma nad nim absolutną władzę).

O co chodzi w manifestie? Cel, jaki postawił sobie Rau, jest, ogólnie rzecz biorąc, zgodny z metodami zastosowanymi przez niego w kilku poprzednich przedstawieniach wyprodukowanych przez jego firmę IIPM (International Institute of Political Murder). Firma powstała w 2007 roku, a jej nazwa nawiązuje do niezrealizowanego projektu, który miał opowiadać o nieudanym zamachu Clausa von Stauffenberga na Hitlera. IIPM zajmuje się produkcją oraz rejestracją projektów bazujących na konfliktach historycznych i socjopolitycznych. Wśród prawie pięćdziesięciu różnego rodzaju realizacji (spektakle, filmy, książki) znalazły się: *Die Letzten Tage der Ceausesecus* [*Ostatnie dni Ceausesecu*], *Breiviks Erklrung* [*Oświadczenie Breivika*], *Hate Radio* i ostatnia *The Revolt of Dignity & The New Gospel* (performans i film zrealizowany we włoskiej Materze jako część działań upominających się o godność uchodźców, przy udziale imigrantów i czarnego aktywisty Yvana Sagneta w roli Chrystusa). Najważniejszy punkt manifestu stawia następującą tezę: „Nie chodzi już tylko o przedstawianie świata. Chodzi o

jego zmianę. Celem nie jest ukazanie tego, co rzeczywiste, ale urzeczywistnienie samej reprezentacji” (*Ghent Manifesto*, 2018). Pozostałe dziewięć reguł można odczytać jako możliwe środki do osiągnięcia założonego celu.

W jednym z punktów reżyser podkreśla rolę współpracy: „[...] autorstwo należy wyłącznie do osób zaangażowanych w próby i spektakl, niezależnie od ich funkcji - i do nikogo innego”. Zazwyczaj nazwisko - zwłaszcza nazwisko znanego reżysera - sprawia, że zbiorowy wkład jest niewidoczny. Skupienie się na indywidualnym autorze ma również poważne konsekwencje dla odbioru dzieła - nazwisko artysty określa jego postrzeganą wartość bardziej niż sam utwór. Milo Rau wzywa do konfrontacji oraz zmiany w podejściu do zwyczajowo przypisanych ról w hierarchii instytucji teatralnej. Sztuka należy do wszystkich, każdy, kto bierze w niej udział, jest pełnoprawnym twórcą, artystą, łącznie z asystentem i pracownikami technicznymi. Rau, socjolog z wykształcenia i uczeń Pierre’a Bourdieu, o poglądach lewicujących, wierzy w ludzką solidarność i współpracę. Zwolennik dramatów społecznych Kena Loacha i braci Dardenne, widzi sens we wspólnocie. Dlatego konsekwencją takiej postawy jest praca kolektywna. Aktor nie przychodzi już na próbę, żeby pracować na gotowym tekście, ale uczestniczy w przygotowaniach, poszukiwaniach, zbiera informacje, jest współtwórcą tekstu sztuki. „Teatr nie jest produktem, jest procesem produkcyjnym” - mówi kolejny punkt. W teatrze nie chodzi już tylko o samo przedstawienie, liczy się sposób, w jaki ono powstaje, liczy się zaangażowanie zarówno całego zespołu, jak i widzów. NTGent prowadzi liczne działania aktywizujące widownię. Wokół przedstawień toczą się publiczne debaty, informacje, jak powstają sztuki, są dostępne na stronie teatru, widzów zachęca się do szeroko pojętej partycypacji. Mogą oni uczestniczyć w otwartych próbach, są zapraszani do wspólnych rozmów, prowadzi się warsztaty dla uczniów i studentów. Przed

każdym spektaklem organizowane są spotkania z pracownikiem teatru, który opowiada o genezie przedstawienia i odpowiada na pytania uczestników. Teatr proponuje wycieczki „trasą teatralną” miasta oraz współpracuje z grupami amatorów przy tak zwanych projektach lustrzanych, czyli realizacji jednego z przedstawień NTGent, oferując wsparcie własnego zespołu. Młodym artystom oraz studentom szkół teatralnych oferowane są kursy mistrzowskie, w czasie których spotykają się oni z grupą reżyserów, aktorów, choreografów, twórców wizualnych. W tym roku zaplanowana jest międzynarodowa konferencja „A Future Lab of European Theater” (organizowana po raz pierwszy poza granicami Niemiec). Teatr bierze również aktywny udział w licznych projektach proobywatelskich, takich jak praktyczne działania ekologiczne (decyzja o zaprzestaniu drukowania ulotek, modernizacja infrastruktury technicznej, zachęcanie zespołu do korzystania z komunikacji rowerowej).

Miejski Teatr Przyszłości jest otwarty na „wszelkie inicjatywy i sugestie, łącząc produkcje własne i spektakle wyjazdowe, niezależny teatr i repertuar, sztukę dramatyczną oraz dyskurs teoretyczny i zaangażowanie polityczne, z myślą o *globalnym realizmie*” (*Academy*). Punkt drugi manifestu podkreśla też rolę procesu powstawania dzieła jako pewnego rodzaju *continuum* – praca nad przedstawieniem szwajcarskiego reżysera trwa długo, zwłaszcza w fazie wstępnych przygotowań i castingu aktorów. Dla twórcy istotna jest ciągłość projektu: tworzenie nowych wersji starszych produkcji, cykliczność przedstawień, kolejne „procesy sądowe” (pokaz *The Congo Tribunal* wywołał duże emocje, a także konsekwencje polityczne, przy wsparciu reżysera zaczęto więc organizować podobne inicjatywy w całym kraju; *The Congo Tribunal*), współpraca z tymi samymi aktorami, nawiązywanie trwalszych więzi.

„Dosłowna adaptacja klasyki na scenie jest zabroniona”. Dla Milo Raua teatr „adaptacji” jest nie do przyjęcia. Nie ma sensu tworzyć kolejnej wersji tekstu, który wszyscy znają. Zdaniem reżysera, takie działanie to pójsie na łatwiznę oraz „postmodernistyczna wymówka” (*Playful Dogmatism*, 2018) – gotowy tekst jest jedynie punktem wyjścia i może stanowić najwyżej dwadzieścia procent spektaklu, reszta powstaje w trakcie przygotowawczej pracy zespołu – poszukiwań w dziedzinie dokumentowaniu historii, osobistych doświadczeń, improwizacji. Reżyser tworzy tekst na tej podstawie, a następnie konfrontuje go z zespołem. W tworzeniu *La Reprise* pomagał ojciec Jarfiiego oraz jego były partner, a tekst zmieniał się jeszcze po premierze.

Dlatego Rau autorstwo przyznaje całemu zespołowi aktorskiemu. Sam zdaje sobie sprawę z tego, że powodzenie przedstawienia opiera się zwykle na nazwisku twórcy. Jako początkujący artysta, Rau wyreżyserował spektakl, w którym wykorzystał jedno zdanie z utworu Goethego. Teatr zasugerował, żeby na plakacie użyć sformułowania „według Goethego”, wtedy spektakl sprzedałby się dobrze (nikt przecież nie znał młodego reżysera). Rau przewrotnie zaproponował dodanie jednej myśli Adolfa Hitlera, bo spektakl „według Hitlera” sprzedawałby się jeszcze lepiej.

Część zasad zawartych w manifeście służy stworzeniu możliwości otwarcia się teatru miejskiego na jak najbardziej zróżnicowaną grupę współpracowników i twórców oraz nowe warunki pracy – stąd reguła: „co najmniej dwóch aktorów na scenie nie może być aktorami zawodowymi”, oraz dosłowne wyjście poza teatr: „co najmniej jedna czwarta prób musi się odbywać się poza przestrzenią teatru”. Rau zdaje się kwestionować hierarchiczną strukturę instytucji teatralnych. Kiedy artyści i ich twórczość są uważani za „profesjonalnych”? Jak zdefiniujemy „profesjonalizm” i „jakość

artystyczną?”. U Milo Raua występują „nieprofesjoniści” wykluczeni społecznie, pochodzący z marginalizowanego środowiska. Fabian Leenders, aktor grający jednego z morderców, jest byłym murarzem, bezrobotnym operatorem wózka widłowego, któremu na szkoleniu z „reorientacji zawodowej” powiedziano, że ma profil artystyczny. Suzy Cocco jest rozwiedzioną emerytką, która przyjęła libijskiego uchodźcę i, żeby się utrzymać, dorabia wyprawdaniem psów. Dla części zawodowych aktorów eksperyment nowego dyrektora nie był łatwy do zaakceptowania. W *La Reprise* jest scena, w której znany aktor belgijski Johan Leysen wraz z amatorką Suzy Cocco siedzą obok siebie nadzy i opowiadają historię zabitego syna. Dla Raua są sobie równi – przedstawienie zostało zagrane setki razy, a początkowy podział i hierarchia między aktorami zniknęły. Dlatego właśnie twórca lubi pracować przez wiele miesięcy z ludźmi pochodzącymi z różnych środowisk, że wówczas zmieniają się relacje władzy między nimi.

Rau chce również otwarcia na rozmaite kultury – jego aktorzy pochodzą z różnych krajów, również pozaeuropejskich (jak Kongo czy Syria) i posługują się na scenie własnymi językami, w myśl reguły: „w każdym przedstawieniu mówi się w co najmniej dwóch różnych językach”. Jak się wydaje, ten punkt jest szczególnie ważny w Belgii, gdzie coraz częściej notuje się postawy separatystyczne między regionami Walonii i Flandrii. W innych krajach wielojęzycznych, na przykład w Szwajcarii, ludzie z różnych wspólnot językowych rzadko się ze sobą komunikują. Rau chce przełamać te bariery. W *La Reprise* aktorzy posługują się francuskim oraz flamandzkim, słyszymy też angielski.

Dzięki regule nr 8, w myśl której „całkowita objętość zestawu scenograficznego nie może przekraczać 20 m³, tzn. może być przewożona w zwykłej furgonetce”, teatr może swobodnie podróżować po świecie, docierać

do jak największej liczby odbiorców z różnych krajów. To prawdziwie demokratyczny teatr - niski koszt wyprodukowania spektaklu przekłada się na cenę biletu dostępną dla niezamożnego widza. Każda produkcja musi być pokazana „w co najmniej dziesięciu miejscach i w co najmniej trzech krajach”, aby trafiła do jak najszerzej publiczności. Ta reguła wzbudziła pewne obawy w zespole administracyjnym NTGent - spektakle muszą być zagrane poza teatrem określoną liczbę razy, bez względu na to, czy będą cieszyć się powodzeniem. NTGent jest stosunkowo niedużym teatrem, dysponującym trzema salami. Rau postanowił zrezygnować z wystawnych produkcji na rzecz skromniejszych przedstawień lokalnych artystów, współpracy z popularnymi w Belgii kolektywami aktorskimi oraz twórcami z Afryki. Stałym współpracownikiem NTGent został Luk Perceval, który zgodził się na ograniczenia zaproponowane przez dyrektora.

Milo Rau chce również docierać do miejsc, w których nie ma teatru albo jest on trudno dostępny. Chce teatr nie tylko pokazywać, ale i tworzyć - „co najmniej jedna produkcja na sezon musi zostać przygotowana lub wykonana w strefie konfliktu lub w strefie działań wojennych, bez żadnej infrastruktury kulturalnej”. Przedstawienie *Orestes w Mosulu* powstało w zniszczonym przez Państwo Islamskie mieście, przy udziale irackich aktorów. Dla reżysera praca w takich krajach jak północny Irak, Kongo czy Rosja jest cennym doświadczeniem, mającym wymiar również pozaartystyczny. Kiedy zespół przygotowywał projekt *The Congo Tribunal* (2015) w Bukavu, w pobliżu nie było operatora. Sprowadzenie kogoś z Europy było zbyt kosztowne, dlatego nawiązano współpracę z lokalnymi fotografami. Wyszkolono dwoje Kongijczyków, którzy następnie stworzyli własną wersję projektu w języku suahili oraz założyli małą stację telewizyjną. W ten sposób powstała infrastruktura, która umożliwia samodzielną twórczość.

Przykład powyższego działania, przynoszącego wymierne efekty, odzwierciedla pierwszy punkt manifestu, który mówi o potrzebie zmiany świata. Bertolt Brecht postulował: „chciałbym zastosować twierdzenie, że w teatrze nie chodzi tylko o interpretację świata, lecz o jego zmianę” (1964, s. 142). Teatr może mieć realny wpływ na rzeczywistość. Po obejrzeniu teatralnej rekonstrukcji procesu rumuńskiej pary dyktatorów w *Ostatnich dniach Ceausescu* (2009) grupa widzów domagała się ponownego otwarcia narodowych archiwów w celu zweryfikowania oświadczeń wypowiedzianych w trakcie spektaklu (Por.: *Pouvoir et postmodernité dans le théâtre naturaliste*, 2013). Po skandalu wywołanym realizacją *The Congo Tribunal* (projekt stanowił rodzaj trybunału ludowego zajmującego się udziałem stron zaangażowanych w kongijską wojnę domową) zdymisjonowano dwóch ministrów.

Aktywizm i zaangażowanie reżysera wynika z poczucia solidarności i odpowiedzialności - w obecnym zglobalizowanym świecie nie możemy udawać, że problemy innych nas nie dotyczą. Nie ma już „zmagania innych”. W każdym, najbardziej odległym i egzotycznym kraju jest Zachód: międzynarodowe korporacje, Bank Światowy, duże organizacje pozarządowe. Ten system oparty jest na bezustannych zależnościach.

Milo Rau nie jest dogmatykiem. Zgadza się na pewne odstępstwa, na przykład: w kwestii repertuaru reguły, które wyznaczył dla swego teatru, nie muszą być ściśle przestrzegane (tak jak nie udało się nakręcić filmu, który spełniałby wszystkie dziesięć reguł duńskiej Dogmy). Mimo to narzucają one sporo utrudnień całemu zespołowi. Brazylijska artystka Christiane Jatahy ujęła to w ten sposób: „Manifest NTGent to jak taniec w kajdankach” (*Playful Dogmatism*, 2018). Dla reżysera jednak ograniczenia mogą mieć, paradoksalnie, wyzwalający efekt, a zaproponowane zasady mają służyć

przede wszystkim zmianom strukturalnym, a nie estetycznym jego teatru.

La Reprise. Histoire(s) du théâtre (I) / Powtórzenie. Historia/e teatru (I)

Słowo *la reprise* w języku francuskim ma wiele znaczeń – to wznowienie, odrodzenie, uzdrowienie, przypomnienie, powtórzenie, ale także próba teatralna. Na początku sztuki Milo Rau odwołuje się do słów Kierkegaarda: „Powtórzenie i wspomnienie to ten sam ruch, lecz skierowany w przeciwne strony, gdyż to, co się wspomina, już było, powtarza się więc «do tyłu». A właściwe powtórzenie to wspomnienie zwrócone ku przyszłości” (1992, s. 50). Kierkegaardowski ruch „do tyłu”, a następnie ruch „do przodu” to przywołanie pamięci o zmarłym. Poprzez przywołane zdarzenia zastanawiamy się nad ich „znaczeniem”. Stąd „powtórzenie/odzyskiwanie”, stąd tytuł spektaklu. Każde przedstawienie teatralne to „powtórzenie”, aktorzy „pokazują”, żeby „zrozumieć”, to zawsze jest ten sam ruch.

La Reprise jest nie tylko hołdem złożonym zamordowanemu mężczyźnie, ale przede wszystkim opowieścią o teatrze i jego roli. Tytuł *La Reprise*.

Histoire(s) du théâtre (I) nawiązuje do monumentalnego eseju filmowego Jeana-Luca Godarda *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Godard daje wyraz przekonaniu, że kino produkuje obrazy żyjące własnym życiem, autonomiczne wobec filmowych opowieści, których są częścią. Otwierają się one tym samym na „inne historie”, na potencjalne „życie po życiu”, wchodząc w interakcje z innymi filmami, obrazami, ich powidokami. *La Reprise* jest pierwszą częścią długofalowego cyklu, który opowiada o naturze, historii i przyszłości teatru. Do współpracy zaproszono różnych twórców. Druga część, *Histoire(s) du théâtre (II)*, w reżyserii kongijskiego scenografa Faustina Linyekuli, powstała rok później. Historia Linyekuli opowiada o dekolonizacji i

początkach suwerenności Konga-Zairu pod rządami ówczesnego prezydenta Mobuto Sese Seko. W 1974 roku powstał w tym kraju pierwszy balet narodowy. Choreograf dotarł do części występujących ówczynie tancerzy i zaprosił ich na scenę, aby spróbować odtworzyć pierwsze przedstawienie baletu afrykańskiego. W tym roku „historią teatru” zajmie się katalońska artystka Angélica Liddell. Spektakl zatytułowany *Liebestod* nawiązuje do finałowej pieśni z opery Ryszarda Wagnera *Tristan i Izolda* i zostanie zaprezentowany w lipcu 2020 roku na festiwalu w Awinionie. Na razie trwa casting do przedstawienia – poszukiwani są: niewidomi, ludzie z ułomnościami fizycznymi, osoby czarnoskóre i pochodzące z Afryki, albinos mówiący po francusku oraz kobieta przypominająca Liddell.

La Reprise Milo Raua można także zaliczyć do serii opowiadającej o głośnych przypadkach tzw. *Belgian Crimes*, obok *Five Easy Pieces* i najnowszej produkcji reżysera – *Familie*. Końcowa część tryptyku nawiązuje do zbiorowego samobójstwa czteroosobowej rodziny belgijskiej (kilka lat temu dobrze sytuowana i zwyczajna rodzina powiesiła się, pozostawiając lakoniczną notkę: „Nawaliliśmy, przepraszamy”). Spektakl grany jest przez prawdziwą rodzinę – małżeństwo aktorów An Miller i Filipa Peetersa oraz ich dwie córki.

Obecnie wszystkie trzy tytuły można obejrzeć na scenie NTGent. *Five Easy Pieces* zostało wznowione, ale już z nową obsadą dzieci w wieku od ośmiu do trzynastu lat (poprzedni aktorzy wyrosli). Inne przedstawienia w reżyserii Milo Raua w bieżącym repertuarze to *Oresetes w Mosulu*, *Compassion. The History of the Machine Gun*, jak również *Lam Gods* (Mistyczny Baranek na cześć słynnego XV-wiecznego ołtarza autorstwa Huberta i Jana van Eycków w katedrze Saint Bavo w Gandawie, znajdującej się notabene w pobliżu teatru. W przedstawieniu biorą udział mieszkańcy miasta, tak jak

mieszkańcami miasta byli modele biblijnych postaci namalowanych na poliptyku. Spektakl wywołał liczne protesty, przede wszystkim z powodu zaproszenia do udziału byłych bojowników ISIS, a także kontrowersyjnych scen, takich jak dzieci obserwujące na scenie Adama i Ewę „uprawiających seks”, oraz żywej owcy przygotowywanej do uboju oraz filmu z ubojni zwierząt, w której owca jest zabijana. Z pierwszego pomysłu teatr musiał się wycofać, choć w rolę Marii Dziewicy przez chwilę wcieliła się muzułmańska aktorka, matka dżihadysty, ostatecznie jednak zrezygnowała. Rau swoją prowokacją wywołał dyskusję na temat granic wolności artystycznej oraz przypomniawszy fakt, że największy odsetek bojowników europejskich werbowanych przez organizacje ekstremistyczne pochodzi z Belgii. Dla niego są oni współczesnymi krzyżowcami, obecnymi na ołtarzu gandawskim, tak jak dzieci zgromadzone wokół Adama i Ewy, tworzące chór aniołów, oraz prawdziwy pasterz, który strzyże Baranka składanego w ofierze za ludzkość. Przedstawienie jest portretem miasta, a także gestem artystycznym, w którym teatr miejski przekazuje scenę swoim mieszkańcom).

NTGent zaprasza do współpracy wielu różnorodnych twórców, niebojących się mierzyć z trudnymi tematami. Debiutująca sztuką *her(e)* Dalilla Hermans opowiada o kobietach i ich życiu w Belgii – na podstawie rozmów przeprowadzonych z czarnymi artystkami, aktorkami i aktywistkami. Theater Antigone & Action Zoo pokazuje społeczność Metysów (sic) z mieszanych rodzin kongijsko-belgijskich – Métisse – ludzi niepasujących, nieprzystających, zbyt europejskich dla czarnej społeczności, zbyt afrykańskich dla białych. Lies Pauwels w *Anatomie van Pijn* opisuje ból ludzi cierpiących fizycznie oraz psychicznie. Ersan Mondtag wyreżyserował monodram *De Living* o ostatniej godzinie kobiety powracającej do swojego pokoju przed planowaną śmiercią. Luk Perceval przygotowuje drugą część tryptyku *Sorrows of Belgium*, zajmującego się niechlubną historią kraju.

Spektakl *Yellow* rozlicza się z kolaboracją polityków belgijskich (takich jak Léon Degrelle) z okupantem w czasie drugiej wojny światowej. Oczywiście, teatr sięga również po inną tematykę, pokazując na przykład spektakl Massimo Furlana *European Philosophical Song Contest* – wariacje na temat konkursu w stylu Eurowizji, ale z piosenkami napisanymi przez współczesnych filozofów z dziesięciu krajów europejskich. Wśród zaproszonych spektakli znajdziemy m.in. *Uncanny Valley* Rimini Protokoll, choreografię *Hi Baubo* Hannah de Meyer oraz adaptację *Wesela Figara – Le Nozze* w wykonaniu Deschonecompagnie & Muziektheater Transparant. Wśród spektakli gościnnych zdarzają się również pozycje klasyczne – na przykład *Kto się boi Virginii Woolf* w reżyserii Mesuta Arslana.

Wkrótce po nastaniu nowej dyrekcji NTGent w jednej z lokalnych gazet ukazało się ogłoszenie:

Poszukujemy:

- bezrobotnego młodego mężczyzny, między 16 a 40 rokiem życia,
- kobiety w wieku między 40 a 80 lat, która poniosła stratę,
- mężczyzny w wieku od 40 do 80 lat, który utracił pracę w wyniku neoliberalnych reform / byłego działacza związkowego lub pracownika przemysłu wydobywczego,
- młodego mężczyzny w wieku od 16 do 40 lat, z drugiego pokolenia imigrantów z Afryki Północnej.

Żadne doświadczenie teatralne nie jest wymagane, tylko chęć opowiedzenia historii (Makereel, 2018)¹.

Podczas pracy nad *La Reprise* Rau i jego aktorzy pojechali do Liège i spotkali się z krewnymi zamordowanego Ihsane'a Jarfiego, jego ojcem, matką, byłym

partnerem. Odwiedzili w więzieniu jednego z morderców. Przeprowadzili rozmowy z ich prawnikami. Uczestniczyli w przesłuchaniu kolejnych wykonawców. Zasłyszane słowa, doświadczenia i obserwacje zostały włączone do spektaklu. Zespół starał się również jak najwięcej dowiedzieć o miejscu, w którym dokonano zbrodni. Liège to miasto o bardzo wysokiej stopie bezrobocia („przez całe pokolenia to było miasto robotników, a dzisiaj, jeżeli mieszkasz w Liège, to masz spore szanse, że będziesz bezrobotnym; chyba że grasz w filmach braci Dardenne”²). W latach osiemdziesiątych XX wieku, w ramach dezindustrializacji Europy zaczęto wygaszać przemysł hutniczy, który był dumą miasta i źródłem utrzymania większości mieszkańców. Podczas castingu przeprowadzonego w mieście, zespół Raua poznał byłego związkowca, który przepracował wiele lat w hucie i którego historia stała się częścią przedstawienia.

W powstanie spektaklu czynnie zaangażował się ojciec Ihsane’a. Początkowo sam miał występować na scenie, ostatecznie jednak z tego zrezygnował. Podobnie zresztą jak były partner ofiary. Milo Rau z perspektywy czasu uważa, że dobrze się stało – dla niego teatr to połączenie „całkowitego zanurzenia się w historii oraz dystansu, który trzeba sobie stworzyć. Trzeba w tym samym czasie być w rzeczywistości i mieć do niej dystans” (*Théâtre avec Milo Rau pour „La Reprise”, 2018*).

Spektakl zaczyna się od obecności aktorów na niemal pustej scenie³. Widzowie zaczynają się schodzić i zajmować miejsca. Aktorzy zajmują się wykonywaniem „zwykłych czynności”. Tom myje podłogę, Suzy przechadza się z psem, macha do znajomych na widowni. Sarah kładzie notatki na stoliku. Sébastien i Fabian witają się z chłopakiem odpowiedzialnym za pracę kamery. Aktorzy wchodzą i wychodzą za kulisy, jedzą herbatniki, piją wodę. Suzy oswaja psa z przestrzenią i widownią,

Fabian nerwowo przechadza się po scenie i spogląda na wchodzących widzów. Tom powtarza „afrykańskie” partie tekstu, Sébastien daje wskazówki innym aktorom. Słysząc strzępki rozmów. Ten prolog trwa ponad kwadrans. Kiedy publiczność zajmie w końcu miejsca, „prawdziwe” przedstawienie może się rozpocząć.

Na scenę wchodzi Johann i stawia pytanie: jak zacząć przedstawienie? Kiedy wiadomo, że ono się zaczyna? Według aktora, to najtrudniejsza część spektaklu. Reszta jest prosta, jest jak pizza, którą trzeba dostarczyć. Kolejno przywołuje ulubione rytuały aktorów przed wejściem na scenę, ich relacje z postacią i reżyserem, wspomina swoją rolę ojca w *Hamlecie*. Na zaciemnionej scenie, w obfitych kłębach dymu-mgły, oświetlony punktowo aktor recytuje fragment monologu Ducha w oryginale, dając popis prawdziwej klasycznej tyrady Szekspirowskiej. Na koniec pada ironiczny komentarz: „Tak, to właśnie jest teatr”. Wyciemnienie.

Następnie na dużym ekranie nad sceną pojawia się interludium, czyli projekcja obrazu fabryki i panoramy Liège – obraz, który kilkakrotnie powróci, filmowany z różnych perspektyw – wraz z rozwinięciem napisów wprowadzających. Ekran będzie pełnił bardzo ważną rolę: zobaczymy zarówno sceny z udziałem aktorów nagrane uprzednio, jak symultaniczne, transmitowane na żywo obrazy z trwającego spektaklu.

Przy stoliku po prawej stronie zasiądą Sébastien Foucault, Johan Leysen, Sarah De Bosschere. Dowiadujemy się, jak powstało przedstawienie – Sébastien opowiada o morderstwie Ishane’a oraz o procesie sądowym zabójców, w którym uczestniczył. Jego twarz filmowana na żywo spogląda na nas powiększona z ekranu nad sceną.

Jesteśmy świadkami rekonstrukcji castingu, którego celem było wybranie

trójki aktorów: Suzy Cocco, Fabian Leenders, Tom Adjibi występują kolejno, nad nimi wyświetlane jest nagranie z ich przesłuchania. Opowiadając o swoim życiu, wykonując próbne zadania aktorskie, trzej wykonawcy odpowiadają też na pytania zadawane przez profesjonalnych aktorów: „Występowałeś już w teatrze? Co robiłeś? Jak się żyje na emeryturze? Co kiedykolwiek zrobiłeś coś ekstremalnego na scenie? Czy mógłbyś zagrać nago?”.

Ten podwójny, a może i potrójny prolog (przygotowania aktorów, monolog Leysena, przesłuchanie aktorów), nawiązuje do tytułu sztuki jako repetycji, próby, powtarzania. Widzowie obserwują proces powstawania spektaklu, uczestniczą w aktorskiej „rozgrzewce”, poznają bohaterów, którzy za chwilę wejdą w inne role. Jednocześnie wszystkie tematy i zadania poruszone w trakcie castingu zostaną wykorzystane w dalszej części rekonstrukcji dramatu Ihsane’a.

La Reprise ma klasyczną formę – składa się z pięciu aktów. Tytuły kolejnych aktów, nazywanych tutaj rozdziałami, wyświetlane są na ekranie: rozdział 1 – *Samotność żywych*; rozdział 2 – *Ból innych*; rozdział 3 – *Banalność zła*; rozdział 4 – *Anatomia zbrodni*; rozdział 5 – *O zaangażowaniu*. Precyzyjne, oparte na skrupulatnej pracy dokumentalnej, wykorzystujące wideo rozdziały odtwarzają różne momenty związane z morderstwem Ihsane’a Jarfiego: przyjęcie urodzinowe w klubie dla gejów, spotkanie z mordercami, niepokój rodziców, pobicie, zeznania jednego z morderców. Odtwarzane sceny są filmowane na żywo i wyświetlane na ekranie. Wykorzystanie wideo wzmacnia te rekonstrukcje, akcentuje ich przemoc i modyfikuje odbiór widza. Zastosowanie trików filmowych, takich jak dodawanie setów lub postaci oraz odpowiednie kadrowanie potęguje efekt realności. Siła obrazów tworzonych przez kamerę artykułuje i podkreśla działania toczące się na żywo przed

oczami widza.

W akcie czwartym, noszącym tytuł *Anatomia zbrodni*, oglądamy rekonstrukcję morderstwa Ihsane'a. Reżyser w jednym z wywiadów przyznał, że scena ta sprawiła twórcom najwięcej trudności. Długo zastanawiano się, jak należy ją pokazać, zagrać. W czasie prób aktor grający ofiarę morderstwa miał dublera⁴.

Scena trwająca prawie dwadzieścia minut podzieliła publiczność. Część krytyki uznała ją za zbyt drastyczną, reżyserowi zarzucono nieetyczność. Rodzina Ihsane'a w trakcie jej trwania opuściła widownię.

Na scenie widzimy samochód – szary VW Polo. Samochód zaparkowany jest przed Open Barem. Siedzą w nim trzej mężczyźni. Jest ciemno. Scena oświetlana jest przez reflektory, następnie przez latarkę trzymaną w ręku kamerzysty, który, manewrując światłem, tworzy iluzję jadącego samochodu.

Obserwujemy jednocześnie zdarzenia dziejące się na ekranie oraz rozgrywające się na żywo na scenie. Suzy, jako jedna z dziewczyn z przyjęcia urodzinowego, nachyla się do przedniego okna, gdzie na miejscu pasażera siedzi Fabian, grający zabójcę. Mężczyzna próbuje skłonić ją do wspólnej przejażdżki. Suzy flirtuje z nim, ale nie chce nigdzie się ruszać. Fabian robi się natarczywy, usiłuje wsadzić ręce za dekolt jej bluzki. Suzy się wrywa. Wtedy interweniuje Tom-Ihsane. Mówi, że niedaleko można się nieźle zabawić. Fabian przekonuje Toma, żeby wszedł do samochodu i pokazał im drogę.

Rozpoczyna się wstrząsająca scena wspólnej jazdy samochodem, która kończy się zabójstwem Ihsane'a. Niewinna z pozoru rozmowa podochoconych i podpitych mężczyzn na temat możliwości „zabawienia się”

doprowadza do tragicznego finału. W pewnym momencie zostają bowiem wypowiedziane (czy na pewno?) słowa, które w trakcie rzeczywistego procesu sądowego były przywoływane i omawiane przez prawie dwie godziny w obecności bliskich ofiary. Potraktowano je jako punkt zapalny zdarzenia, uwagę, która mogła sprowokować morderców do agresji. Czy Ihsane powiedział „mam ochotę obciągnąć wielkiego kutasa”? Czy był niejako sam sobie winny, bo uwagą tą ściągnął na siebie gniew napastników? „Co ty, pedał jesteś?” – mówi jeden z mężczyzn. I pada pierwszy cios. Bije Sébastien, bije Fabian, bije Sarah przebrana za jednego z agresorów. Biją, choć Tom prosi, by przestali. Samochód „zatrzymuje się”. Dwoje aktorów zmusza Toma, żeby wszedł do bagażnika. Jesteśmy świadkami kolejnych ciosów. Napastnicy wracają do samochodu i ruszają w dalszą drogę.

Na ekranie widzimy zakrwawioną twarz Toma, który zaczyna recytować wersety Koranu. Mężczyźni ubliżają mu i grożą. W tle z głośników samochodowych słychać głośny i agresywny rap. Samochód zatrzymuje się. Sébastien i Sarah wyciągają Toma. Ten próbuje uciec, ale jest w stanie tylko się czołgać. Jeszcze raz prosi ich, by przestali. Padają kolejne uderzenia, kopniaki. Napastnicy rozbierają do naga ofiarę, ubranie pakują do reklamówki. Biją, kopią, znowu biją. Po ostatnim uderzeniu Sébastien oddaje mocz na leżącego Toma. Tu nie ma symulacji, rzecz dzieje się naprawdę. Widzimy nagie ciało zmasakrowanego i poniżonego Ihsane'a. Koniec sceny.

Publiczność ma do wyboru: patrzeć na scenę lub na ekran. Gdzie patrzeć? Czy w ogóle patrzeć? Wprawdzie to fikcja, a jednak odegrana w naturalistyczny sposób, który czyni ją prawie nie do zniesienia. Pokazująca przyjemność, jaką czerpali mordercy torturujący swoją ofiarę. Zwłaszcza obrazy rozgrywające się na ekranie – z powodu zastosowanych sztuczek filmowych – wydają się realną rekonstrukcją zbrodni.

Nasuwa się pytanie o rolę publiczności oglądającej przedstawienie. Jak może zareagować na pokazaną przemoc, jaką funkcję pełni, jaka jest jej odpowiedzialność? Rau zdaje się prowokować widza, wskazując na jego dwuznaczny charakter – widz jest odbiorcą przedstawienia, ale jednocześnie ujawnia swoją voyeurystyczną pozycję.

Teatr Milo Raua jest teatrem afektu, emocji, ryzyka. Widzowie muszą zareagować, ustosunkować się do tego, co widzą, co zdarza się w ich obecności. Skrajne emocje mają zdolność przełamania czy choćby naruszenia tabu. Widz skonfrontowany z lękiem, odrazą, agresją musi się skonfrontować z samym sobą. Widz oglądający, „odtworzący” swą rolę niemego świadka zdarzenia staje się winny. Bierność, inercja, brak reakcji towarzyszą zbrodni, wręcz ją legitymizują. Czy jeden ze skazanych zabójców, grany przez Fabiana, rzeczywiście nie uczestniczył w morderstwie? Nie wychodził z samochodu albo wyszedł tylko po to, żeby zaczerpnąć świeżego powietrza? Jeśli tak, to dlaczego nie zareagował? Jaka była jego rola? Czy stał się milczącym, bezwolnym świadkiem, widzem, który nie reaguje, dlatego postać, aktor musi umrzeć?

Jak możemy zareagować, jako widzowie, na widok aktora, który jest bity i rozbierany na scenie? Nawet jeśli wiemy, że chodzi tu o fikcję teatralną? Twórczość Milo Raua stawia tego rodzaju pytania, zwłaszcza w *La Reprise*, która pokazuje i kwestionuje kody teatralne. Opierając się na homofobicznym morderstwie Ihsane’a Jarfiego, Milo Rau przekształca wydarzenie w esej o możliwościach rekonstrukcji, odtworzenia czegoś na scenie: odgrywania konkretnych postaci, reprezentacji przemocy, pracy z profesjonalnymi aktorami lub amatorami. Opowiedziana nam historia jest pretekstem do przedstawienia procesu twórczego i zakwestionowania roli teatru, a także do pokazania narzędzi, jakimi dysponujemy, by opowiedzieć o tragedii, wywołać

emocje i wzbudzić empatię. Inspiruje go rzeczywistość, która prowadzi do stworzenia fikcji. Jesteśmy zapraszani do kwestionowania granicy między fikcją a rzeczywistością: ciosy wymierzane aktorowi są markowane, ale z drugiej strony jest on naprawdę rozbierany na oczach widzów, tak że nie wiemy już, co jest rzeczywiste.

W *La Reprise* aktorzy kreują poszczególne postacie, ale też występują pod własnymi nazwiskami, opowiadają swoje osobiste historie. Widz może być zdezorientowany. Czego jesteśmy świadkami: teatru czy dokumentu, świadectwa czy teatralnej adaptacji? Co widz robi z tym pozornym zamieszaniem, w jaki sposób będzie je interpretować lub analizować – zależy od niego.

Teatr, który tworzy Milo Rau, odnosi się do rzeczywistych historii. Niemiecki filmowiec Alexander Kluge (zob.: Kluge, 2013, s. 58-62) nazywa go „teatrem realności” (*Real-Theater*). To sztuka, która jest „estetycznie przekonująca i dokumentalna w formie” oraz która „odwraca się od XIX-wiecznego naturalizmu i przyjętych praktyk performatywnych z ostatnich pięćdziesięciu lat” (tamże). Punktem wyjścia są zawsze fakty, prawdziwe zdarzenia. Rozpoczyna historią zwykłych ludzi i ich codziennego życia, aby prawie niezauważalnie dojść do przemocy i skali greckiej tragedii. W swoich przedstawieniach reżyser chętnie zresztą przywołuje antyczne utwory, łączy je z obecną rzeczywistością.

Teatr Milo Raua jest często określany mianem teatru dokumentalnego. Skrupulatne wykorzystanie faktów, rekonstrukcja rzeczywistych wydarzeń mieści się w definicji dokumentu. On sam jednak dystansuje się od tego terminu. Punktem wyjścia są rzeczywiste zdarzenia, aktorzy używają własnych historii, ale teatr jest całkowitą fikcją. Jako socjolog stara się poznać jak najwięcej szczegółów, jak najwięcej punktów widzenia, a potem

wpleść je w fikcyjną tkanę teatru. Tematem staje się sam proces tworzenia spektaklu. Celem jest skierowanie uwagi widzów w stronę realności teatralnej. Realności, w którą publiczność powinna uwierzyć, jednocześnie widząc, w jaki sposób tworzy się w teatrze iluzję. Na tym polega siła teatru Milo Raua. Dotknięcie tego, co rzeczywiste, to nie tylko reprezentowanie go, ale także urzeczywistnienie samej reprezentacji.

Milo Rau chętnie wykorzystuje medium, jakim jest kamera, zapis obrazów, uwiecznia swoje przedstawienia, rejestruje je, wykorzystuje możliwości internetu, prowokuje i zapewnia sobie udział dziennikarzy, udziela wywiadów w każdym z dostępnych mediów. Ale też krytykuje i kwestionuje ich rolę. Wiele jego przedstawień powstało na bazie wydarzeń nagłośnionych przez media. Rau zdaje sobie sprawę z tego, że wytworzył się nowy rodzaj publiczności – widzów, którzy mogą uczestniczyć w „spektaklu” toczącym się „na ich oczach” każdego dnia, w dowolnym momencie, a ich uczestnictwo regulowane jest przez nich samych. Nowa przestrzeń, jaką jest internet, zmienia status informacji: ich zasięg jest globalny, a pokazywane sprawy błyskawicznie stają się publiczne. Rau proponuje refleksję nad wpływem mediów na nasze postrzeganie rzeczywistości. Współczesne media mają praktycznie nieograniczone możliwości odtwarzania, prezentacji i symulowania rzeczywistości. Oferowane obrazy są jednak wyabstrahowane, pozbawione kontekstu, wirtualne. Tymczasem w teatrze liczy się konkretna rzeczywistość materialnego miejsca, czasu, ludzi i ich działań. Możemy w sieci czytać doniesienia na temat „homofobicznej zbrodni”, zobaczyć zdjęcia zabójców i ich ofiary, prześledzić oburzone wpisy internautów „łączących się w bólu” z bliskimi, ale to w teatrze zadamy sobie pytanie, dlaczego musiało dojść do zbrodni i czy na pewno winni są tylko zabójcy. W „aferze” Jarfiego media były obecne od początku – kiedy zaginął i był poszukiwany przez rodzinę i bliskich, kiedy go odnaleziono, gdy ujęto sprawców, kiedy trwał

proces sądowy i w trakcie uroczystości pogrzebowych. Media skrupulatnie odnotowywały każdą nową informację. W pogrzebie uczestniczyły tłumy, w tym gmina muzułmańska oraz politycy. Od roku 2006 ustawodawstwo belgijskie uznaje dyskryminację ze względu na orientację seksualną za okoliczność obciążającą, podobnie jak rasizm i antysemityzm. Belgia, uważająca się za tolerancyjny kraj, była w szoku. Trzech zabójców zostało skazanych na dożywotnie więzienie, jeden na trzydzieści lat pozbawienia wolności. Sébastien Foucault, aktor, który w trakcie procesu sądowego zobaczył morderców, był zdziwiony własną reakcją – spodziewał się szoku, oczekiwał potworów, ludzi, od których „będzie emanować rodzaj jakiejś negatywnej charyzmy”. Tymczasem zobaczył paru „żałosnych półgłówków”. I nawet nie poczuł nienawiści na ich widok. Zło bywa banalne.

W akcie piątym spektaklu słyszymy: „zagraliśmy pięć aktów, jak zawsze” (to „zawsze” nawiązuje do kanonów teatru klasycznego), oglądamy projekcje różnych ujęć fabryki, niejako dla wyciszenia drastyczności wcześniejszych sekwencji rekonstrukcyjnych. Mówi się o środowisku, w którym miało miejsce morderstwo, o niedoli społecznej, jaka dotknęła dużą część regionu Liège po zamknięciu fabryk w byłej stolicy przemysłu stalowego.

Ale spektakl jeszcze się nie kończy. Dostajemy dodatkowy akt szósty – akt poetycki, w którym poprzez fragmenty wiersza *Wrażenia z teatru* Wisławy Szymborskiej poruszane są refleksje na temat tego, co dzieje się „po”, kiedy kończy się przedstawienie, kiedy kończy się tragedia. I kiedy do teatru wkracza rzeczywistość.

Najważniejszy w tragedii jest dla mnie akt szósty:
zmartwychwstanie z pobjowisk sceny,
poprawianie peruk, szatek,

wyrywanie noża z piersi,
zdejmowanie pętli z szyi,
ustawianie się w rzędzie pomiędzy żywymi
twarzą do publiczności [...]

Dostajemy kolejne warianty zakończenia. Wraca Tom Adjibi, aktor grający ofiarę, i śpiewa przejmującą pieśń Purcella *Cold Song*. Ale i to nie jest koniec, bo „przecież koniec jest jeszcze trudniejszy niż początek”.

I aktor wykonuje najbardziej radykalny gest na scenie – gest, o który każdy z przesłuchiwanym na początku aktorów był pytany. Ustawia krzesło, wchodzi na nie, z góry zjeżdża sznur z pętlą, aktor zakłada ją na szyję. I zwraca się do publiczności: „Kiedy kończy się przedstawienie, skąd wiadomo, że ono się kończy? Jest aktor, jest krzesło na środku sceny. Tuż nad nim wiszący sznur z pętlą. Aktor zakłada pętlę na szyję. Albo ktoś przyjdzie go uratować, albo on umrze”.

W tym czasie pozostali aktorzy stoją z boku sceny i obserwują Toma. Po wypowiedzeniu ostatnich słów na ekranie pokazuje się napis „Koniec”. Gaśnie światło. Po chwili widzimy aktora, który odstawia krzesło i wraz z pozostałymi wykonawcami kłania się widzom. Rozlegają się burzliwe oklaski i okrzyki. Scena ta nie wywołuje aż tak skrajnych emocji wśród publiczności, jak sekwencja morderstwa, w trakcie której na festiwalu w Awinionie dziennikarka Sophie Jouve zemdląca, ale zdarzyły się też (nie)spodziewane reakcje. W teatrze w Douai, podczas „przesłuchania” Tom Adjibi nie odpowiedział na pytanie o najbardziej ekstremalne zachowanie na scenie, tylko wykonał je w finale. Skutkowało to interwencją jednego z widzów, który wbiegł na scenę, żeby uniemożliwić aktorowi zapowiedziany czyn. Poruszający gest odbył się w ogólnym osłupieniu, zdezorientowani byli

również aktorzy. Czy było to zaplanowane? Czy reżyser spodziewał się takiego rezonansu? Jeśli nie, to ten nieoczekiwany i spontaniczny gest narusza i zmienia rzeczywistość teatralną, a nie na odwrót.

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

DOI: 10.34762/s9s6-q002

Autor/ka

Justyna Kautsch-Landorf (ju.landorf@gmail.com) – studentka teatrologii UJ

Numer ORCID: 0000-0002-5140-2072

Przypisy

1. Na podstawie materiałów prasowych otrzymanych od NTGent.
2. Fragment sztuki w tłumaczeniu własnym.
3. Na podstawie zapisu spektaklu przekazanego przez pana Yvena Augustina, rzecznika prasowego teatru NTGent.
4. Por.: tamże.

Bibliografia

Academy, <https://www.ntgent.be/en/academie> [dostęp: 5 II 2020].

Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater. 1948–1956*, Bde. 7, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1964.

Ghent Manifesto, 1 V 2018, <https://www.ntgent.be/en/manifest> [dostęp: 5 II 2020].

Het Manifest van Gent/ The Ghent Manifesto [wideo], <https://vimeo.com/270693465>, 18 V 2018, [dostęp: 5 II 2020].

Kierkegaard, Søren, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusa*, tłum. Bronisław Świdorski, Fundacja Alatheia, Warszawa 1992.

Kluge, Alexander, Da wird nachgedreht, [w:] *Die Enthüllung des Realen*, Hrsg. Milo Rau, International Institute of Political Murder, Theater der Zeit, Berlin 2013.

Makereel, Catherine, *Milo Rau rouvre les plaies de la Belgique*, „Le Soir” z 25 I 2018.

Playful Dogmatism. Milo Rau and Joachim Ben Yakoub in Conversation, „The Theatre Times”, 7 X 2018,

<https://thetheatretimes.com/playful-dogmatism-milo-rau-and-joachim-ben-yakoub-in-conversation/> [dostęp: 5 II 2020].

Pouvoir et postmodernité dans le théâtre naturaliste de Milo Rau et de l'International Institute of Political Murder, „Double Jeu” No. 10 (2013),

<https://doi.org/10.4000/doublejeu.593> [dostęp: 5 II 2020].

The Congo Tribunal, <http://www.the-congo-tribunal.com/> [dostęp: 5 II 2020].

Théâtre avec Milo Rau pour „La Reprise” et Bertrand Chamayou en live au piano [audycja radiowa], 3 X 2018,

<https://www.franceinter.fr/emissions/le-nouveau-rendez-vous/le-nouveau-rendez-vous-03-octobre-2018-0> [dostęp: 5 II 2020].

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/taniec-w-kajdankach-albo-nowy-teatr-milo-raua>

didaskalia

gazeta teatralna

Milo Rau: przewodnik

W sztuce ograniczenia mogą być wyzwalające

Z Milo Rauem rozmawia Hugues le Tanneur

La Repriset pierwsza część cyklu na temat natury, historii i przyszłości teatru, którą zatytułował pan *Histoire(s) du théâtre* w nawiązaniu do Jeana-Luca Godarda i jego historii kina. O czym ona traktuje?

Histoire(s) du cinéma Godarda to bardzo osobiste anegdoty, rodzaj opowieści w obrazach – to jego własna biografia jako widza, opowieść o gwiazdorskim systemie w Hollywood, o tym, jak działa montaż i tak dalej. Pośrednio dotyczy również historii, brutalnej historii XX wieku. Moja pierwsza część „Historii teatru” także skupia się na poglądach twórców na temat złożoności „teatru”, opowiada o obsesjach aktorów, o moich obsesjach. Zawiera również kilka technicznych problemów: jak wejść na scenę, jak z niej zejść? Jak budować postać w oparciu o tekst? Jak ekstremalne ludzkie doświadczenia, takie jak wstyd, żal, skrajna przemoc, ale także zaangażowanie i bunt, mogą być przedstawione na scenie? Co oznacza „prawda” w teatrze? Jako dyrektor artystyczny NTGent będę opiekował się całym cyklem – planowana jest jedna produkcja na sezon. W drugiej, kolejnej części kongijski choreograf Faustin

Linyekula będzie kontynuować swoją refleksję nad teatrem i sceną, skupiając się na własnym kraju.

La Reprise opowiada o zamordowaniu Ihsane'a Jarfiego. W przeciwieństwie do sprawy Dutroux, o którym mówi poprzednie, odnoszące sukcesy przedstawienie *Five Easy Pieces*, śmierć Jarfiego nie wywołała rozgłosu poza Belgią i pozostała tematem lokalnych wiadomości. Jak pan na nią trafił?

Jeden z aktorów, Sébastien Foucault, który mieszka w Liège, śledził całą sprawę w sądzie. Niemal obsesyjnie uczestniczył we wszystkich przesłuchaniach, a kiedy zaczęliśmy zastanawiać się, jakim „przypadkiem” zajmiemy się w *La Reprise*, zaproponował właśnie tę sprawę. Kolejny zbieg okoliczności: Jean-Louis Gilissen, prawnik z Liège, z którym współpracowaliśmy od dawna (m.in. był przewodniczącym w *The Congo Tribunal*), opowiedział nam o tej historii podczas spotkania przy kolacji. Był obrońcą jednego z zabójców Jarfiego i do dziś jest poruszony ówczesnym procesem. Dlatego też w pierwszym tygodniu prób wraz z moimi aktorami pojechaliśmy do Liège, żeby spotkać się z ludźmi związanymi ze sprawą – i poszukać pozostałych aktorów, w tym kogoś, kto zagra ofiarę.

Ale co ta sprawa ma wspólnego z „historią teatru”?

Świadomie wybraliśmy liczbę mnogą, podobnie jak Godard: „historie teatralne”. Rozpocząłem pracę nad sztuką z trzema aktorami, z którymi znam się od dawna: Sarą De Bosschere, Sébastienem Foucault i Johanem Leysenem. W następnej kolejności, w wyniku castingu, dołączył do nas Tom Adjibi. I na końcu, nieomal przypadkiem, trafiliśmy na opiekunkę psów Suzy

Cocco i magazyniera Fabiana Leendersa, dwoje amatorów. Wspólnie zadaliśmy sobie kilka pytań: dlaczego robimy teatr? Jak? W jakim celu? Uświadomiłem sobie, że aby uniknąć pułapki autobiograficznych prawd, muszę oprzeć się na czymś innym, na czymś obiektywnym. Ihsane Jarfi był przez wiele godzin torturowany i został zabity przez czterech młodych mężczyzn, bez powodu. Nie zrobił im nic, po prostu wyszedł z gejowskiego baru, kiedy zatrzymali się na rogu i wciągnęli go do rozmowy. To, co wydarzyło się później, może zostać zrekonstruowane tylko na podstawie opowieści morderców. Ich działania były niezwykle brutalne, więc jak możemy pokazać je na scenie teatralnej? Jak zagrać mordercę? Jak grać adwokata? A konkretniej: w jaki sposób mówi pijany człowiek? Jak kogoś bić? I jak można to wszystko powtarzać w kolejnych spektaklach?

Manifest NTGent pojawia się w tym samym czasie, co premiera, i ma być odczytany na początku przedstawienia. Porównując go do *Dogmy 95* (stworzonej ponad dwadzieścia lat temu), jest to zestaw bardzo konkretnych, niemal technicznych reguł. Na przykład jedna z zasad określa liczbę nieprofesjonalnych aktorów i języków używanych na scenie, inna mówi o maksymalnej ilości literackiego, gotowego tekstu. Dochodzicie nawet do określenia rozmiaru furgonetki przewożącej scenografię. Czy *La Reprise* jest pod tym względem produkcją wzorcową?

W pewnym sensie tak. Chodzi o wydobycie czegoś nowego poprzez stworzone zasady: coś, co nazywam „globalnym realizmem”. Chcę teatru lekkiego, takiego, który nie ma ogromnych dekoracji i może podróżować po świecie. Chcę także teatru demokratycznego, do którego każdy ma dostęp: jako aktor, autor, krytyk. Krótko mówiąc, chcę metodycznie przełamywać hermetyczną przestrzeń teatru, w tym kwestię współczesnej klasyki, mitów i

stylów. Jeśli dosłowna adaptacja klasycznych tekstów jest zabroniona, jesteśmy zmuszeni do pisania nowych tekstów – i jeśli uwzględnimy tak wiele języków obcych, tak wielu ludzi z zewnątrz teatru, uczestniczących w procesie tworzenia, wtedy nieuchronnie powstanie coś nowego.

Paradoksalnie, ograniczenia w sztuce mają na ogół coś wyzwającego. Z drugiej strony, każdy artysta ma własne zasady, ale większość z nich jest niewypowiedziana, co uważam za politycznie bezproduktywne. W porównaniu z *Trilogy of Europe*, w którym było jedenaście języków i nie istniał wyjściowy tekst, *La Reprise* jest mniej radykalna. To również bardzo osobista sztuka na temat mojego artystycznego pobytu w Belgii. Chodzi o relacje między Walonią a Flandrią, o różne style teatralne w każdej z tych części kraju, o dezindustrializację i bezrobocie. I, oczywiście, jest też krytyka zasad w *La Reprise*.

La Reprise to także tytuł eseju Sørensa Kierkegaarda. Co dla pana oznacza powtórzenie?

Format powtarzania odgrywa bardzo ważną rolę w mojej pracy od prawie piętnastu lat. Chociaż tylko dwa lub trzy utwory z moich ponad pięćdziesięciu spektakli, filmów i esejów są właściwie „rekonstrukcjami”, termin ten jest niemal organicznie wiązany z moim nazwiskiem.

Powiedziałem więc sobie: dlaczego nie rozpocząć serii *Histoire(s) du théâtre* od scenicznego studium? Ciekawe, że tak wiele rzeczy dotyczących teatru, które mnie najbardziej interesują, łączy się ze sobą. Na przykład fakt, że – szczególnie w przypadku morderstwa – relacje są tak zróżnicowane. Z powodu różnych motywacji, ale także z przyczyn czysto technicznych. Zeznanie, wspomnienie lub mowa obrońcy nie odnoszą się do prawdy historycznej, to „wspomnienie” w rozumieniu Kierkegaarda: matka ofiary,

ale także autor czy prawnik – wszyscy próbują nadać zdarzeniu sens egzystencjalny (lub polityczny). Pamiętają, ale jednocześnie powtarzają zdarzenie zgodnie ze swoimi intencjami – najczęściej nieświadomymi – „do przodu”, jak powiedziała by Kierkegaard.

Spektakl jest również poświęcony tragicznemu doświadczeniu, stracie i żałobie, kłamstwom i prawdzie, okrucieństwu i przerażeniu. Czy śmierć Ihsane’a Jarfiego jest tragiczna?

Chociaż w sztuce obsesyjnie wracamy do nocy, w której Ihsane Jarfi zostaje pobity na śmierć, nie jesteśmy tak naprawdę zainteresowani tym, co się stało. Bardziej interesujące jest zrozumienie, jak ten przypadek morderstwa, często zniekształcany i wyolbrzymiony [przez media], po głębszym wniknięciu okazuje się banalnym i niepotrzebnym ciągiem nieszczęśliwych zbiegów okoliczności. Są dwie imprezy urodzinowe, pięć osób, które spotykają się zupełnie przypadkowo. Jest przemoc społeczna. Tak jak w starożytnej tragedii: ludzie, postaci są ślepe, coraz bardziej pogrążają się w nieszczęściu i poczuciu winy, z którymi zawsze mają niemal somnabuliczny związek, a do zrozumienia dochodzą retrospektywnie. Jarfi zmarł, ponieważ był w niewłaściwym miejscu w niewłaściwym czasie, ponieważ, być może, powiedział coś złego. Mordercy nie mieli żadnego powodu, by go zabić, początkowo nie mieli nawet takiego zamiaru – tak jak Edyp nie ma zamiaru zabijać swojego ojca, którego spotyka przypadkiem na rozdrożu. Ale tragedia jest taka, jak we wszystkich moich spektaklach – jest druzgocącą, hermetyczną przemocą. Żadne rozumowanie, psychologia, socjologiczne wyjaśnienie nie może pomóc widzowi. Tragedia nie jest opowieścią, jest doświadczeniem niemożliwej prawdy, absurdu, niezgłębienia, niewyraźności śmierci.

Pańskie inscenizacje są zawsze poprzedzone starannym zbieraniem informacji. Jak to wyglądało w przypadku najnowszego spektaklu?

Zawsze staram się zbierać informacje razem z aktorami i innymi uczestnikami projektu. To jedna z zasad *Manifestu NTGent*: wspólne tworzenie, w które zaangażowani są wszyscy twórcy. Pojechaliśmy do Liège na dwa tygodnie i spotkaliśmy rodziców ofiary, jego ojca, matkę, byłego chłopaka. Odwiedziliśmy jednego z zabójców w więzieniu. Rozmawialiśmy z ich prawnikami. Wiele z tego, co powiedzieli, zostało włączone do spektaklu. Postacie sceniczne stworzone zostały na podstawie spotkań, ale również na podstawie doświadczenia i obserwacji. Chcieliśmy przy tym wiedzieć jak najwięcej o szeroko rozumianym środowisku, w którym doszło do morderstwa. Liège to miasto o bardzo wysokiej stopie bezrobocia. Od lat osiemdziesiątych XX wieku podczas dezindustrializacji Europy ważny dawniej przemysł metalurgiczny w Liège został stopniowo zlikwidowany. Miasto do dziś się z tego nie otrząsnęło. Możemy rozpatrywać tę sprawę jako tragedię bezrobocia: wszyscy mordercy pochodzą z tych samych przedmieść Liège, w pobliżu Seraing, gdzie bracia Dardenne nakręcili swoje słynne dramaty społeczne. Wygaszone wielkie piece nadal stoją blisko ich domów, jak pomniki. W takim kontekście spotykamy wszystkich tych ludzi, wysłuchujemy, co mają do powiedzenia. Dochodzą do tego improwizacje, wyobrażenia, osobiste obsesje uczestników, piękno i okropność – i tak spektakl jest stopniowo budowany.

Konfrontacja z takimi realiami musi być dla aktorów trudna.

Tak, czasem takie spotkania są trudne, wręcz absurdalne. Słyszymy od kogoś coś przerażającego, a potem musimy się pożegnać, rozdzielić i zacząć pracować nad tym, co zostało opowiedziane. Co ciekawe, trudniej przychodzi to aktorom, którzy są przyzwyczajeni do pracy z gotowym tekstem, niż amatorom. W naszych produkcjach zaczynamy jednak od pustej sceny, od *tabula rasa*. Lęk przed pustką staje się regułą gry. Potrzebuję tej paniki, tego permanentnego poczucia, że być może nic się nie uda. Czy warto wejść z tym na scenę? Jeśli ma się Czechowa, Schnitzlera, Szekspira, powieść lub film – a miałem okazję adaptować sztuki i filmy – wtedy sprawa jest załatwiona: ktoś inny podjął za ciebie te niezwykle trudne decyzje, wziął na siebie nieznośną wręcz odpowiedzialność. U mnie na początku prób pojawia się tylko aktor, ze wszystkim, co robi, z całą swoją niekompletnością, ze wszystkimi uprzedzeniami, pasjami, mądrością, swoim życiem – i publiczność, która to widzi. Coś nowego, coś nieznanego musi wynikać z tego spotkania, w przeciwnym razie teatr nie ma sensu. Myślę, że w *La Reprise* celowo zbliżamy się do tego zerowego poziomu, oczywiście przy całym komizmie, jaki przy okazji niesie. Mierzymy się z tą nicością, prowokujemy ją za pomocą zasad. Nie ma wolności bez odpowiedzialności, jak słusznie mówi Hannah Arendt. W jednym z wywiadów Johan Leysen powiedział, że tym, co interesowało go w pracy ze mną, była właśnie ta konfrontacja z pustką: „Podczas pracy z Milo idziemy na pierwszą próbę i nie mamy pojęcia, co się stanie. To okropne, ale to także jedyny powód, dla którego robimy teatr”.

Interesują pana dramaty społeczne filmowców, takich jak bracia Dardenne i Ken Loach. *La Reprise* to również rodzaj krytycznego hołdu pod adresem dramatu społecznego.

To prawda: przedstawianie niedoli społecznej u braci Dardenne lub Kena

Loacha jest formą kina zaangażowanego, które nie interesuje już młodego pokolenia filmowców. Dlaczego realia społeczne nie są już w ten sposób opisywane? Dlaczego nie istnieje pojęcie zbiorowości, klasy, rodzaju ludzkiego o wspólnym losie? Dlaczego opis nieszczęścia, tragicznych zbiegów okoliczności w historii, która nas przytłacza, nie obejmuje już buntu, który jest obecny we wszystkich filmach braci Dardenne i Kena Loacha? Fakt, że zgromadziłem w *La Reprise* szczególną grupę ludzi, którzy inaczej nigdy by się nie spotkali, odpowiada idei teatru jako aktu fundamentalnie solidarnego. Równocześnie oczywiście zastanawiam się, czy w sztuce wciąż możliwy jest naturalizm. Jak stworzyć projekt „środowisko”? Co to znaczy, że osoba bezrobotna jest wybierana podczas castingu „ze względu na swój specyficzny wygląd”, jak mówi w pewnym momencie Fabian?

W pańskich produkcjach zawsze można odnaleźć chęć umieszczenia teatru w sercu miasta, konfrontacji społeczeństwa z przemocą na świecie, z nieprzejrzystością tej przemocy, co w pewien sposób przywodzi na myśl grecką tragedię.

Tak, idea, że teatr tworzony jest dla publiczności, że jest to twór publiczny, jest kluczowym elementem mojej estetyki. W *Manifeście NTGent* publiczność jest częścią procesu tworzenia mojego teatru, a *La Reprise* jest alegorią na temat roli publiczności: dlaczego publiczność patrzy? Dlaczego nie jest na scenie? Dlaczego się nie włącza? I to również zbliża nas do zaangażowanego kina braci Dardenne i Kena Loacha – fakt, że nie ma „widzów” i „autorów”, żadnych „aktorów” i „krytyków”, że my wszyscy jesteśmy częścią tej samej ludzkości, tej samej wspaniałej historii. To rzeczywiście bardzo greckie rozumienie teatru: Ihsane Jarfi i jego mordercy to nie są jakieś wyjątkowe typy psychologiczne, szczególne postaci, wszyscy nimi jesteśmy. Ale jest

jedna ważna różnica: w tragedii antycznej wszystko dzieje się pod spojrzeniem bogów. Jeśli Edyp przypadkowo spotyka i zabija ojca, nie jest to przypadek, ale część wielkiego wspólnego ludzkiego przeznaczenia. Tak więc we wszystkim, co się dzieje, istnieje cel. Ale jak go dziś odnaleźć? Gdzie jest transcendencja w dzisiejszej ludzkiej niedoli? To dla mnie najważniejsze pytanie: opowiadamy historię, aby zrozumieć ją w samym procesie przedstawiania, aby ją przewyciężyć. Może zabrzmiałoby to trochę romantycznie, ale próbuję tę transcendencję odnaleźć.

Tłumaczenie: Justyna Kautsch-Landorf

Wywiad otrzymany dzięki uprzejmości rzecznika prasowego teatru NTGent, Yvena Augustina.

Z numeru: Didaskalia 155
Data wydania: luty 2020

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/w-sztuce-ograniczenia-moga-byc-wyzwalajace>

didaskalia

gazeta teatralna

Milo Rau: przewodnik

Orestes w podróży

Jakub Papuczys

NTGent i Schauspielhaus Zürich

Orestes w Mosulu

reżyseria: Milo Rau, tekst: Milo Rau z zespołem, dramaturgia: Stefan Bläske, scenografia: ruimtevaarders, muzyka: Saskia Venegas Aernouts, premiera: 17 kwietnia 2019, pokaz w ramach Biennale Warszawa: 23 czerwca 2019

Podobno Milo Rau po raz pierwszy o wystawieniu *Orestei* Ajschylosa pomyślał w 2016 roku, kiedy w północnym Iraku pracował nad spektaklem *Imperium*. W tym czasie kraj ogarnęła wojna z tak zwanym Samozwańcym Państwem Islamskim. Po zaciętych walkach i około półtorarocznej okupacji Mosul został wyzwolony w lipcu 2017 roku.

Orestes w Mosulu w dużej mierze opiera się na materiałach i pracy przeprowadzonej w tym mieście tuż po wyparciu z niego sił ISIS. W spektaklu bierze udział siedmiu europejskich aktorów tworzących zespół NTGent Theater, kilkunastu artystów mieszkających w Mosulu oraz grupa studentów tamtejszej Akademii Sztuk. Irackich artystów oglądamy jednak tylko na przygotowanym wcześniej w Mosulu wideo, wyświetlanym na

znajdującym się nad sceną dużym ekranie. W tych obrazach na pierwszy plan wysuwają się wszechobecne ruiny oraz mozolne próby odbudowy miasta i organizacji w miarę normalnego życia.

Spektakl składa się z trzech ściśle spojonych warstw. Pierwszą tworzą wybrane sceny z *Orestei* Ajschylosa, przy czym tekst tragedii potraktowany został raczej pretekstowo. Odgrywane fragmenty pokazują węzłowe momenty fabuły dramatu. Najważniejszy jest tu chyba monolog Orestesa, usprawiedliwiający zabójstwo matki, będące karą za wykroczenie przeciwko innemu prawu stanowionemu czy naturalnemu. Druga warstwa to materiały nakręcone w irackim mieście: fragmenty prób, rozmowy z aktorami, przedstawianie ich biografii, wysłuchiwanie opowieści o czasie walk i okupacji. W obręb tej warstwy wchodzi również krótkie inscenizowane sceny zarówno z dramatu Ajschylosa, jak i codzienności okupowanego i wyzwolonego miasta. Trzecia warstwa to z kolei przedstawienie informacji o pracy nad spektaklem przez przebywających na scenie europejskich aktorów, dzielenie się zebranymi materiałami oraz wrażeniami z pobytu w zniszczonym wojną Mosulu. Partie z antycznego tekstu są grane z przesadną, momentami wyraźnie parodystyczną teatralnością. Aktorzy grają w sposób świadomie patetyczny, wypowiadają swoje kwestie ze sztuczną emfazą, przebierają się w teatralne kostiumy: czerwoną długą szatę, białą tunikę czy archaiczny granatowy kubrak w złote pasy. Milo Rau próbuje pokazać, że tekst Ajschylosa sam w sobie już nie działa, że wpisany weń model teatralności oraz język nadają się, co najwyżej, do estetycznej kontemplacji albo niewiele znaczących intelektualnych, abstrakcyjnych dywagacji.

Pytanie o model teatru i teatralności, który w dzisiejszych czasach i wobec aktualnych wydarzeń niósłby w sobie jakąkolwiek treść i wyzwalał społeczną czy polityczną moc, obecne jest mniej lub bardziej bezpośrednio w całym

spektaklu. Grający Agamemnona Johan Leysen opowiada, że gdy zaczął się przygotowywać do roli, poprosił kolegę, korespondenta wojennego, o nagrania egzekucji dokonywanych przez islamskich bojowników. Na początku obrazy zbrodni nim wstrząsnęły, później nie tylko się do nich przyzwyczaił, ale zaczął mimowolnie zwracać uwagę na ich estetyczne braki, drobne szczegóły zakłócające ich kompozycję. Po pewnym czasie, oglądając je, myślał już tylko o tym, w jaki sposób można pokazać je w teatrze. Zresztą od przedstawienia tego typu egzekucji cały spektakl się zaczyna. Na nagraniu widzimy szarzejący świt nad Mosulem i jedną z aktorek występujących w spektaklu – Niemkę irakijskiego pochodzenia, Susanę AbdulMajid. Wokół niej tłoczą się mężczyźni ubrani w długie, powłóczyste granatowe szaty. To iraccy studenci tworzący antyczny chór, wcielający się w ścigające Orestesa Erynie, a innym razem występujący w rolach żołnierzy Samozwańczego Państwa Islamskiego. Brutalnie zmuszają ofiarę do ukłęknięcia, po czym, gdy ta patrzy wprost w rejestrującą całe zdarzenie kamerę, markują strzał z pistoletu w tył głowy. Ciało kobiety bezwładnie opada na asfaltowy chodnik. Obraz ten nie ma jednak nic z surowości nagrywanych przez terrorystów egzekucji. Jest świetnie wykadrowany i oświetlony, kolory są intensywne, wzmocnione, nienaturalne. W trakcie projekcji stojąca przed widzami na scenie pod ekranem AbdulMajid, ubrana w antyczną czerwoną szatę, z twarzą pobrudzoną krwią, upada w tym samym momencie i w ten sam sposób, jak na ekranie. AbdulMajid, już jako Kasandra, zginie na scenie jeszcze raz – uduszona przez kochanka Klitajmestry (Bert Luppés). Ta ostatnia zostanie z kolei zabita przez Orestesa, mszczącego śmierć ojca. Wszystkie te zabójstwa będą stylizowane na egzekucje przeprowadzane przez bojowników ISIS. Na jednym z nagrań zostanie jeszcze pokazany fragment jednej z prób, w czasie której iraccy aktorzy wyjaśniają Leysenowi, jak dokonuje się tego typu morderstw.

Mężczyźni szczegółowo opisują, w jaki sposób trzeba przystawić ofierze pistolet, jak się do niej ustawić i jak ją przytrzymać. Takie aktualizowanie antycznego tekstu Ajschylosa przez kontekst sytuacji współczesnego Iraku stanowi zasadę tego spektaklu. Najbardziej efektownie uwidocznia się to w scenach uśmiercania Kasandry i Agamemnona, a potem zabójstwa Klitajmestry (Elsie de Brauw) przez Orestesa (Risto Kubar). Obie egzekucje rozgrywają się w zbudowanych na scenie wiernych replikach mosulskich budynków. Do zabicia władcy Aten oraz jego przywiezionej spod Troi nałożnicy dochodzi podczas kolacji w jednej z miejskich restauracji. Zemsta Orestesa na Klitajmestrze następuje przed luksusowym domkiem, położonym na elitarnym mosulskim osiedlu. Właśnie ta zamożna dzielnica stała się jednym z pierwszych łupów ISIS po zajęciu miasta i miejscem masowych egzekucji jego mieszkańców. Obie sceny są skonstruowane w ten sam sposób: aktorzy grający na scenie śledzeni są przez kilku operatorów kamer, transmitujących obraz zdarzeń na ekranie. Początkowo wydaje się więc, że oglądamy te same wydarzenia z dwóch perspektyw. Szybko orientujemy się jednak, że to zręcznie prowadzona mistyfikacja. Na teatralnej scenie zabójstw dokonują bohaterowie antycznej tragedii, a w obrazie wyświetlanym na ekranie – grani przez irackich studentów islamscy bojownicy. Zatem to, co wydawało się streamingiem, jest zrealizowaną wcześniej w Mosulu rejestracją. Chwył ten wzbudza, oczywiście, zdumienie i wywołuje uznanie dla technicznej perfekcji realizacji, nie wnosi jednak do spektaklu nic ponad to, co zostało już w nim wielokrotnie powiedziane. Dopiero wojna w Iraku oraz to, co nastąpiło po niej, czynią tragedię Ajschylosa aktualną, a ogrom nawarstwiającej się w niej bezsensownej przemocy, zemsty, wybuchów wzajemnych resentymentów – czymś możliwym do wyobrażenia. Na jednym z nagrań widać, jak Leysen i AbdulMajid na białej tablicy szczegółowo rozrysowują przed irackimi

partnerami fabułę *Orestei* oraz zależności łączące postaci. Relacja pomiędzy ekipą szwajcarskiego reżysera a miejscowymi artystami zakłada wymianę: europejscy artyści przywożą klasyczny tekst, który pomoże Irakijczykom zrozumieć ich własną sytuację i niedawne przeżycia, zaś oni z kolei dzielą się doświadczeniem, które pozwoli nam na nowo zrozumieć tragedię Ajschylosa.

Tego rodzaju analogii jest w spektaklu sporo. Johan Leysen w monologu otwierającym przedstawienie opowiada, że będąc w szkole aktorskiej, debiutował właśnie rolą w *Orestei*. Grał wtedy strażnika, który z murów miasta wypatrywał wojsk wracających spod Troi. W spektaklu Milo Raua strażnik ten grany jest przez jednego ze studentów – widzimy go na projekcji, jak stoi na dachu resztek miejskiej hali targowej. Ten niegdyś centralny punkt miasta w czasie okupacji stał się miejscem egzekucji

homoseksualistów. Chwilę później Susana AbdulMajid dzieli się historią usłyszaną od irackiej nastolatki, której szkolna przyjaciółka została zamordowana przez bojowników ISIS za rzekomo zalotne uśmiechnięcie się do rówieśnika. Panujący w Iraku szariat pozwala skazać na śmierć każdą kobietę, którą podejrzewa się o cudzołóstwo. Islamscy bojownicy zaczęli bezwzględnie egzekwować to prawo, co jednocześnie uświadamia nam, jak bardzo *Oresteja* pełna jest nieuzasadnionej przemocy wobec kobiet, które rzekomo złamały „naturalne”, a tak naprawdę stanowione przez mężczyzn, prawo. Podkreśla to nasycona brutalnością scena zabójstwa Kasandry.

Duszenie kobiety na teatralnej scenie trwa bardzo długo i przedstawione jest z naturalistyczną dosadnością (w trakcie tej sceny kilka osób opuściło salę).

Dwukrotnie zobaczymy scenę sądu nad Orestesem. Najpierw w opuszczonej i zrujnowanej mosulskiej Akademii Sztuk: Atena (grana przez iracką amatorską aktorkę Khitam Idress), tak jak w sztuce Ajschylosa, kiedy głosy sędziów za i przeciw uniewinnieniu rozkładają się równo, staje po stronie

bohatera i tym samym opowiada się za przywróceniem pokoju. Chwilę później widzimy, jak ci sami aktorzy w tej samej scenerii dyskutują o tym, jak należy zachować się wobec schwytanych żołnierzy ISIS. „Skoro oni skazali nas na śmierć, powinni również zostać ukarani śmiercią”, mówi jeden z nich. Inny przekonuje, że wyroki powinny wydawać legalne sądy i tylko taka decyzja pozwoli przywrócić kraj do normalności. Kolejny kontruje, że sądy obecnie też są skorumpowane i nie będą w stanie wydać sprawiedliwego wyroku. Atena ponownie zarządza głosowanie. Nikt nie podnosi ręki, gdy pada pytanie o karę śmierci dla zbrodniarzy, nikt jednak nie głosuje również za przebaczeniem ich win. Obraz urywa się, nie wiemy, co tym razem zrobi Atena, więc odpowiedź na pytanie, co stanie się z więźniami oraz jak będzie wyglądać porządek prawny i zręby nowej demokracji w Iraku, pozostaje w zawieszeniu.

W tym miejscu pojawia się jednak pytanie: w jaki sposób scena ta ma oddziaływać na irackie społeczeństwo? Czy spektakl był pokazywany w Mosulu? A przede wszystkim, dla kogo został zrobiony? Niejasność tych kwestii rzutuje na kolejne sceny. W pewnym momencie na obserwowanym nagraniu dochodzi do pocałunku między Orestesem i Pyladesem. Dzieje się to w opuszczonym i zdewastowanym budynku, bohaterów otaczają iraccy studenci, którzy w roli Erynii brutalnie odciągają od siebie okazujących sobie czułość bohaterów. Z wcześniejszych rozmów wiemy, że zaplanowanie przez reżysera tej sceny wzbudziło wśród irackich wykonawców duże kontrowersje. Publiczne pokazywanie nieheteronormatywnej orientacji seksualnej w Iraku jest poważnym naruszeniem obyczajowego tabu, aktorzy boją się więc, jak ten gest może zostać odebrany. Niektórzy sami nie akceptują związków jednopłciowych. Czy scena ta była pokazana w Iraku gdzieś poza miejscem, w której ją nakręcono? Czy reżyser rozwiązał wątpliwości występujących w niej aktorów, czy też im ją po prostu narzucił?

Na te pytania również nie dostaniemy w spektaklu odpowiedzi.

Widać tutaj wyraźnie słabość głównego zamysłu spektaklu, czyli idei podróży do Mosulu, aby nadać tekstowi Ajschylosa aktualnych barw i przedstawić go Irakijczykom. Idea ta ma nie tylko kolonialny wydźwięk, ale od początku podszyta jest fałszem. Leysen na jednym z nagrań pokazuje pusty mosulski plac w centrum miasta, informując, że wciąż jest on zaminowany, AbdulMajid wchodzi na balkon rozpadającego się budynku, który, sądząc po tym, jak wygląda na nagraniu, w każdej chwili może się zawalić, aktorzy opowiadają, jak byli świadkami zatonięcia przeludnionego promu, który transportował mieszkańców na wyspę po drugiej stronie rzeki. W jednej ze scen aktorzy obecni na scenie łączą się poprzez *skype'a* z trójką pozostałych w Mosulu irackich aktorów w trakcie bombardowania miasta. Rozumiem, że twórcy pragnęli wstrząsnąć widzami, przedstawiając realną przemoc, jaka ciągle się wokół nas dokonuje, zwrócić uwagę na ryzyko, jakie podjęli po to, aby nam ją przybliżyć, ale ostatecznie stworzone przez nich opowieści i obrazy działają na podobnej zasadzie, jak wojna oglądana w telewizyjnych wiadomościach: jest daleko od nas i obserwujemy ją z wygodnego fotela. Wrażenie to potęguje fakt, że spektakl dobrze się ogląda, bo jest perfekcyjnie zrealizowany, doskonale zagrany oraz skomponowany – nie jest to zarzut, jednak ta mocna estetyczna rama każe zadać pytanie o sens i intencje zastosowanych w nim dokumentarnych mechanizmów. Odnosi się bowiem wrażenie, że o ile zachodni widzowie otrzymują dobry teatralny produkt, którym mogą się zachwycić, to nie wiadomo, co od „zachodniego” teatru dostali iraccy uczestnicy i widzowie.

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/orestes-w-podrozy>

didaskalia

gazeta teatralna

Volksbühne

Dyrektor teatru. Perspektywa niemiecka

Karolina Prykowska-Michalak Uniwersytet Łódzki

Abstract: Karolina Prykowska. The Theatre Manager: A German Perspective

The phenomenon of the German theatre manager - the so-called intendant - is becoming a subject discussed at many levels, from typical academic discourse to media-catchy news about the scandals and abuses committed by this or that manager of a German theatre. These discourses propose a common diagnosis that the nearly century-old model of theatre management is no longer accepted now. My article presents the historical status of the theatre manager going back to the times of Goethe, contemporary studies and one of the most publicized cases in recent years, which involved Berlin's Volksbühne. I also address the present situation of the Volksbühne in the context of the city's cultural policy, audience surveys and the current problem of rising nationalist sentiment and its direct relation to theatre.

Keywords: theatre director, German theatre, Volksbühne, Berlin theatres, cultural policy.

Od końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku rozwija się w Niemczech intensywna debata na temat przyszłości teatru, kryzysu struktur organizacyjnych oraz koniecznej transformacji modelu zarządzania teatrem (por.: Wagińska-Marzec, 2013). Bilans po dwudziestu latach zjednoczenia wskazuje na rozwój infrastruktury w obrębie kultury wschodniej części Niemiec, ale ujawnia także istotne różnice poziomu finansowania poszczególnych instytucji kultury oraz uczestnictwa w programie

artystycznym placówek. W 2012 roku media podawały liczbę osiemdziesięciu dwóch teatrów operowych w osiemdziesięciu jeden niemieckich miastach. Nagłówki prasowe były wynikiem debaty zatytułowanej „Zawał kultury” (*Kulturinfrakt*) (zob.: Haselbach, Klein, Knüsel, Opitz, 2012), prowadzonej przez czterech kulturologów, którzy są zdania, że istnieje zbyt wiele instytucji oferujących podobny program artystyczny. Celem kontrowersyjnej tezy o stanie zawałowym, jaki przechodzi niemiecka kultura, było zwrócenie uwagi na konieczność zmian programowych i artystycznych, w których chodzi o przeniesienie środka ciężkości w polityce kulturalnej z samej instytucji kultury na odbiorców.

W ostatnich latach (2016-2019)¹ zarówno badania naukowe, jak polemiki medialne przybrały na sile. Diagnozy tam zawarte wskazują, że nie wystarczy przeformułować zasady polityki kulturalnej, trzeba bowiem zmienić nieefektywne struktury powołane do jej realizacji, czyli ministerstwa kultury krajów związkowych lub ich odpowiedniki (np. Referat Kultury w Senacie Berlina). Dowodem na to, że restrukturyzację należy wdrożyć jak najszybciej, jest przestarzały, sięgający XVIII wieku model dyrektora teatru. Nie można bowiem udawać, że wszechwładza dyrektora to właściwy sposób zarządzania nowoczesnym teatrem. Obowiązujące w dzisiejszych teatrach zasady organizacji pracy i procesów produkcji spotykają się obecnie z krytyką różnych środowisk – warto wspomnieć o badaniach dotyczących nadużyć władzy przez dyrektorów teatrów² czy o inicjatywie *ensemble-netzwerk*³, skupiającej pracowników teatrów zainteresowanych poprawą swoich warunków pracy.

Choć krajobraz teatralny Niemiec cechuje heterogeniczność struktur, modeli i organizacji, to wymienione wyżej problemy są wspólne, a ze względu na ich skalę warto im się przyjrzeć bliżej. Intensywność relacji między polskim i

niemieckim teatrem w sferze artystycznej jest duża, nie przekłada to się jednak na podobieństwo systemów organizacji teatrów w obu krajach. Teatr polski i teatr niemiecki to dwa różne byty, których porównywanie prowadzioby donikąd. Celem niniejszego artykułu jest prezentacja modelu dyrektora teatru niemieckiego⁴ – zarówno w kontekście historycznym, jak w świetle współczesnych debat naukowych. Egzemplifikacją rozważanego problemu będzie przywołany tu i analizowany przeze mnie od 2017 roku przypadek berlińskiej Volksbühne.

1.

Analizę specyfiki pozycji dyrektora teatru niemieckiego rozpocznę od kluczowego, moim zdaniem, przykładu Johanna Wolfganga von Goethe, sankcjonującego po dziś dzień paradygmat tej funkcji.

Leksykon teatralny z 1840 roku zawiera zarówno hasło „dyrektor” (*Director*, s. 28) z oznaczeniem, że jest to termin techniczny, jak i „*Intendant* [intendant] – tytuł należny dyrektorom wielu teatrów dworskich” (*Allgemeines Theaterlexikon*, s. 292) – tu, zdaniem badaczy (Balme, 2019; Schmidt, 2019), tkwi problem sukcesji tego stanowiska, przyznawanego w XIX wieku głównie urzędnikom dworskim należącym do elity (baronom i hrabiom). Trzeba więc sięgnąć jeszcze głębiej – do roku 1791, kiedy to Goethe jako minister na dworze księcia Karola Augusta von Sachsen-Weimar-Eisenach zajął się organizowaniem przedstawień w powołanym przez księcia teatrze dworskim. Poza współczesnym eseistycznym traktatem Dietricha Fischer-Dieskaua (zob.: Fischer-Dieskau, 2006) o pracy Goethego, zatytułowanym *Goethe jako dyrektor teatru* (*Goethe als Intendant*), pojęcie intendenta nie było wcześniej wiązane z postacią Goethego. Christopher Balme zwraca uwagę, że funkcjonujące dziś powszechnie pojęcie intendenta

jako głównego dyrektora teatru wprowadzone zostało na początku XIX wieku, gdyż dopiero wtedy hasło to zostało umieszczone w leksykonie teatralnym z 1840 roku. Natomiast ani Goethe jako wieloletni kierownik teatru w Weimarze, ani August Wilhelm Iffland – aktor sprawujący funkcję kierowniczą w berlińskim Nationaltheaters na Gendarmenmarkt (1796-1814), nie nosili tytułu *Hofintendant* (dyrektor teatru dworskiego) (zob.: Balme, 2019).

Analizując traktat Fischer-Dieskaua, można odnaleźć liczne analogie między stylem totalnego przywództwa twórcy *Cierpień młodego Wertera* w teatrze weimarskim i współcześnie krytykowanym modelem dyrektora naczelnego.

W XIX wieku dyrektor teatru był w randze marszałka dworu i należał do nadwornego urzędu łowieckiego. Sprawował samodzielną władzę nad doborem aktorek i aktorów do zespołu, wyborem sztuk scenicznych, gażami i innymi kwestiami związanymi z organizacją przedstawień. W owym czasie bowiem nie istniał jeszcze zawód reżysera teatralnego, mimo że Goethe, co można wyczytać nie tylko z książki Fischer-Dieskaua, był zarówno dostarczycielem tekstów i ich adaptatorem, jak reżyserem oraz kierownikiem dyscyplinującym aktorów (por.: *Przepisy dla aktorów*, Goethe i Schiller, b.d.). Miał swoją wizję teatru, opartą na doktrynie klasycznej i nawiązującą do ówczesnego teatru francuskiego. Jako kierownik teatru był konsekwentnym realizatorem swoich założeń, które osiągnęły pełnię po 1799 roku, kiedy to do Weimaru przeprowadził się Friedrich Schiller i przyjął stanowisko dramaturga w tamtejszym teatrze dworskim. Czas współpracy obu twórców udokumentowany został w wielu pracach naukowych i stanowi jeden z najwspanialszych przykładów artystycznego porozumienia w imię realizacji wspólnej wizji teatru.

Wracając do kariery dyrektorskiej Goethego, zauważmy, że mimo

doświadczenia – autor *Fausta* kierował sceną na dworze księcia Karola Augusta przez ćwierć wieku – jego pożegnanie ze sceną weimarską przypomina współczesny schemat walk o wpływy i aprobatę władzy. Goethe odszedł z powodu rozbieżności interesów jego jako kierownika teatru i artystów – a ściślej: aktorki Karoline Jagemann, która zdołała przekonać do swoich racji⁵ księcia von Sachsen-Weimar-Eisenach. Być może to właśnie na przykładzie Goethego zapisano w leksykonie, że dyrektor teatru jest „pośrednim ogniwem między życzeniami dworu a interesem instytucji artystycznej”, cała zaś trudność jego pozycji polega na godzeniu potrzeb i oczekiwań obu stron (zob.: *Allgemeines Theaterlexikon*, s. 292).

Dylematy dyrektora opisał także sam Goethe w *Prologu w teatrze*, jednym ze wstępów do pierwszej części *Fausta*. Postawa dyrektora i jego rozterki dotyczące organizacji przedstawienia to motyw autobiograficzny. Dyrektor, Poeta i Komediant w naprzemiennych tyradach prezentują swoje stanowiska na temat spektaklu, który ma się właśnie rozpocząć. Dopuszczając do głosu dyrektora prezentującego dość zachowawczą postawę, Goethe zwrócił uwagę na wiele istotnych kwestii, takich jak: opłacalność przedsięwzięcia („Czego w tym kraju, jak sądzicie, Spodziewać się po naszym zamierzeniu?”), uwzględnianie potrzeb publiczności („Przychodzą inni syci z wielkiej fety, [...] Wkraczają roztargnieni w te podwoje”) czy efekty teatralne („Powiadam: jeśli dużo, jak najwięcej im pokażesz, To cel osiągniesz swój za każdym razem”) (Goethe, 1997, s. 7-10).

Dyrektor jest postacią, która kontroluje rozmowę, to on narzucił temat i oczekuje potwierdzenia swoich racji. Na jego autokratyczną postawę wskazuje postulat swobody traktowania tekstu dramatycznego („[...] więc posztukować racz swą sztukę z lekka [...] I tak ci ludzie poszatkują spektakl”). W pozycji podrzędnej stawia więc poetę, który – także z racji

wieku - jest źle rozumiany przez pozostałych („Nie czujesz nędzy takiego rzemiosła, Że nie przystoi ono mnie, artyście!” - tamże, s. 9) ograniczających jego geniusz, nie ufających sile jego poezji. Aktor - w niektórych tłumaczeniach jest to Wesolek (Emil Zegadłowicz), w innych Błazen (Jacek Buras) - to najmłodszy z rozmówców, który zdaje się wykazywać zrozumienie zarówno dla Dyrektora, jak i Poety, choć ostatecznie okaże się, że liczy się tylko jego kariera. Finał prologu nie prowadzi do konsensusu. Poeta nie czuje się zobowiązany pisać dla sceny tego, co będzie się podobać i aktorom, i publiczności; Aktor dąży do zdobycia sławy, nie zważając na prezentowane treści. Dlatego wydaje się, że tylko Dyrektor trzeźwo ocenia sytuację, nakłaniając obu artystów do działania, które „powiedzie z nieba nas przez świat do piekła” (tamże, s. 14), pozostawia więc kwestię widowiska otwartą; jest skłonny do pewnego ryzyka artystycznego, dopóki panuje na sytuacją.

Przywołałam ten fragment, aby wskazać te cechy dyrektora XVIII-wiecznego teatru, które przez kolejne dwa stulecia były jedynie utrwalane. Zmianę miała przynieść dopiero nacjonalizacja teatrów, czyli przekształcenie scen dworskich w teatry miejskie i landowe (Stadttheater oraz Staatstheater) - co nastąpiło po I wojnie światowej. Trzeba pamiętać, że jeszcze na przełomie XIX i XX wieku teatry były w większości prywatnymi przedsiębiorstwami, nierzadko kierowanymi przez ich założycieli. Jako przykład można podać Deutsches Theater, założony przez Adolpha L'Arronge'a w roku 1883 i kierowany przez niego do 1894, a następnie przez Otto Brahma, krytyka teatralnego i twórcę Freie Bühne. Brahm jako dziennikarz niejednokrotnie ganił L'Arronge'a za konserwatywny repertuar, lecz gdy sam został dyrektorem Deutsches Theater (1894-1903), nie przeprowadził żadnej rewolucji, a nawet ugruntował mieszczańską pozycję tej placówki. Dopiero w czasach Maxa Reinhardta Deutsches Theater stał się główną częścią jego imperium teatralnego i jedną z najnowocześniejszych scen ówczesnego

Berlina. Zmiany w estetyce teatralnej przełomu XIX i XX wieku, powstanie nowej formy inscenizacji, nowych zawodów – inscenizatora i reżysera teatralnego – zaowocowało uznaniem i szacunkiem dla reformatorów oraz wyniesieniem ich na stanowiska dyrektorów teatrów, głównie w dowód uznania dokonań artystycznych, a nie zawsze talentów organizacyjnych czy kierowniczych.

W 1918 roku doszło do upaństwowienia teatrów – czyli przekształcenia ich w ważne w strukturach administracyjnych instytucje publiczne, których kierownictwo przejęli reżyserzy. Balme jako pozytywny przykład przejęcia dykcji dużego teatru przez mało znanego reżysera podaje Leopolda Jessnera. W latach 1919-1928 był on dyrektorem Staatliches Schauspielhaus w Berlinie, następnie dyrektorem generalnym Staatstheater Berlin (1928-1930) – czyli najważniejszych scen niemieckich okresu Republiki Weimarskiej (zob.: Balme, 2019). Podobnych przykładów przejęcia publicznych, dużych teatrów przez artystów – reżyserów, aktorów o wysokiej pozycji w środowisku – nie brakuje. Zwyczaj przekazywania pewnego majątku we władanie jednej osobie był rodzajem hołdu dla jego (rzadko jej) sztuki, aprobowanym publicznie i wtedy także wygodnym dla władzy. Problemy zaczęły się rodzić dopiero w chwili przekazywania sukcesji, gdyż silne osobowości artystyczne na stanowiskach dyrektorskich okazywały się niezastąpione.

2.

W ostatnim dziesięcioleciu w Niemczech znacząco wzrosła liczba ośrodków zajmujących się naukowo zarządzaniem instytucjami kultury (Theater- und Orchestermanagement Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, Institut für Kulturpolitik Universität Hildesheim,

Forschungszentrum Institutionelle Ästhetik – Theaterwissenschaft München), a co za tym idzie, powstało wiele publikacji diagnozujących sytuację w niemieckim sektorze kultury. Wspólnym rozpoznaniem większości z nich jest problem istniejącego lub nadchodzącego kryzysu, definiowanego jako rozpad dotychczasowych struktur, co przyczyniło się do spadku liczby odbiorców (zob.: Prykowska-Michalak, 2019). Krytyce poddany został także model generalnego dyrektora teatru jako tworu archaicznego, nieprzystającego ani do współczesnych modeli zarządzania, ani do wyzwań stojących przed zmieniającym się społeczeństwem.

Dominujący w Niemczech model teatru to tzw. teatr repertuarowy ze stałym zespołem – czyli Ensembletheater, w którym cały proces produkcji teatralnej odbywa się pod jednym dachem. Często są to instytucje zatrudniające nawet po tysiąc pracowników (tzw. teatry wielodziałowe). Reforma z lat 1995-2007, zmieniająca formalne umocowanie teatrów w strukturach miejskich i landowych, doprowadziła do zmian wielu przedsiębiorstw komunalnych (*Regibetriebe* i *Eigenebetriebe*) w spółki wewnętrzne, fundacje lub spółki z ograniczoną odpowiedzialnością, dzięki czemu zostały one wyposażone w nowocześniejsze struktury zarządzania. Oprócz dyrektora generalnego powołuje się także dyrektora zarządzającego, który, w zależności od statusu teatru, bywa też nazywany dyrektorem administracyjnym. Ale, jak potwierdzają badania Thomasa Schmidta, wprowadzenie kilkuetapowego procesu zarządzania nie gwarantuje, że struktury te są demokratyczne czy zarządzane partycypacyjnie, gdyż – jak wskazuje autor podręcznika *Theatermanagement* (Schmidt, 2012) – każdy dyrektor generalny gromadzi własny, podporządkowany mu zespół, złożony z kierowników działów, np. technicznego, administracyjnego, działu dramaturgów (dodatkowo w teatrach wielodziałowych są to kierownicy odpowiednich działów, np. teatru tańca, teatru dla dzieci, szefowie orkiestry). Schmidt słusznie zauważył, że

ten model zarządzania charakteryzuje się zwiększonym zakresem władzy głównego dyrektora, i tak właśnie postrzegany jest przez zespół. Dyrektor generalny ma bowiem zazwyczaj decydujący głos w doborze zespołu artystycznego, zaś jako dominujący w tym układzie artysta (zazwyczaj sławny reżyser), chce odcisnąć własne piętno na tym organizmie. To, zdaniem Schmidta, wyklucza prawdziwie kolektywne przywództwo lub większą demokratyzację zarządzania, a poza tym zmniejsza możliwości rozwoju artystycznego poszczególnych członków zespołu (por.: Schmidt, 2012, s. 78-79). Według niego, kluczowym zadaniem jest stworzenie komplementarności procesów artystycznych oraz procesów zarządzania, co z kolei ułatwi dostosowanie się do zmiennych warunków społecznych.

W analizie tej systemowej katastrofy czekającej niemieckie teatry dochodzimy więc do punktu, w którym okazuje się, że to władze (miejskie lub landowe) oraz grupy tzw. interesariuszy są odpowiedzialne za taki stan rzeczy, gdyż to właśnie te organa wybierają lub wyznaczają dyrektora. Nominacja tego czy innego dyrektora teatru zależy głównie od ambicji władz finansujących teatr, zmierzających do pozyskania uznanego artysty jako zarządzającego ich teatrem. Chodzi o podniesienie prestiżu danego teatru jako instytucji – a tym samym zwiększenie konkurencyjności miasta lub całego regionu. Patologię tego typu praktyki potwierdza Balme w tekście opublikowanym w „Süddeutsche Zeitung”: „W przypadku teatrów miejskich o wysokim stopniu świadomości i wszystkich teatrów landowych (Staatstheater) przy wyborze dyrektora obowiązuje zasada absolutnej tajności” (Balme, 2016). Wskazując na absurdalność tej sytuacji pisze, że porównując procedurę wyborów dyrektora w teatrze niemieckim i obrady watykańskiego konklawe, ma wrażenie, że te ostatnie są niczym profile facebookowe. „Jest to powrót do sprawowania władzy poprzez tajemnicę, podstawowej zasady rządów feudalno-absolutystycznych, a zatem antytezy

nowoczesnych, przejrzystych form rządzenia” (tamże).

Wspomnianą już wcześniej, kontrowersyjną zasadą wytkniętą przez badaczy jest proceder zatrudniania na stanowiskach dyrektorów generalnych czynnych reżyserów (powstał nawet termin naukowy *regieführende Intendant* – dyrektor będący reżyserem (zob.: Heskia, 2019). W przeważającej części teatrów ten model jest kwestionowany, bo długoterminowe posiadanie własnych środków produkcji i pracowników, a tym samym możliwość samodzielnej produkcji, usprawiedliwiana hasłem wolności artystycznej, nie gwarantuje stabilności instytucji, tylko utrwała za pomocą przestarzałej, mało wydajnej działalności produkcyjnej schematy o ograniczonej różnorodności i kreatywności (zob.: Heskia, 2019).

Skalę nadużyć władzy na stanowiskach dyrektorów teatrów wskazał Schmidt w najnowszych badaniach z 2019 roku. W ankietach wzięło udział tysiąc dziewięćset sześćdziesiąt sześć osób zatrudnionych w niemieckojęzycznym sektorze teatralnym, niemal trzy czwarte z nich to członkinie i członkowie zespołów artystycznych, a prawie sześćdziesiąt dwa procent pracuje w teatrach miejskich oraz teatrach landowych. Najważniejsze ustalenia wskazują, że ponad połowa uczestniczek i uczestników badania doświadczyła nadużywania władzy przynajmniej raz w swojej karierze, że prawa socjalne pracowników w wielu teatrach nie są przestrzegane, natomiast forsowane są interesy dyrektorów generalnych (zob.: Schmidt, 2019). W wielu przypadkach doprowadziło to do długotrwałych kryzysów czy sporów na różnych liniach: dyrektor teatru – zespół, dyrektor teatru – władza lokalna lub w zmultiplikowanych konstelacjach, gdzie do głosu dochodzą także media. Jednym z bardziej nagłośnionych kryzysów dyrekcji teatru w ostatnich latach był spór o Volksbühne.

3.

Obserwując trwającą trzy sezony debatę o scenę przy placu Róży Luksemburg, można uświadomić sobie, jakie znaczenie społeczne i polityczne mają w Niemczech tak zwane instytucje kultury klasycznej (*klassische Kulturinstitutionen/klassische Kultureinrichtungen* – por.: Mandel, 2016/2017), do których zaliczane są teatry. Gdy rok temu pisałam o fiasku pomysłu na tzw. Nową Volksbühne (zob.: Prykowska-Michalak, 2018), postawiłam pytanie, czy to arogancja władzy doprowadziła do zniszczenia tej sceny. Dziś, relatywizując to stanowisko, stwierdzam, że arogancka była, przyjęta (w 2016) przez referat Kultury Senatu Berlina, forma rozwiązania kwestii zmiany dyrektora: w tajemnicy, bez konsultacji i dość autorytatywnie. Jak można było się spodziewać, tajemnica szybko przeniknęła do mediów i problem odwołania dyrektora Castorfa stał się tematem publicznym.

Na konferencji prasowej w czerwcu 2019 roku w Czerwonym Salonie Volksbühne senator Klaus Lederer podsumował ostatni okres własnych wysiłków, debat w szerokim gronie dyrektorów berlińskich teatrów, badaczy, organizacji społecznych, a nawet nieformalnych rozmów, i stworzył wrażenie, że oto władza przyjmuje nowe standardy i nie szukając spektakularnych rozwiązań, wskazuje demokratycznie wybranego nowego dyrektora generalnego Volksbühne. Wybrany, którym został René Pollesch – twórca związany tą sceną, był współpracownik Franka Castorfa. Do roku 2007 prowadził on Prater przy Volksbühne, potem jednak opuścił to miejsce, by rozpocząć karierę niezależnego reżysera.

Oczekiwaniem wszystkich, zarówno władz, jak publiczności, jest obecnie odbudowanie „organizmu społecznego Volksbühne” jako zespołu i sceny repertuarowej – tak określił to Lederer, a jego manifest ma także podtekst

ideologiczny. Pollesch podpisał pięcioletni kontrakt, z budżetem przygotowawczym w wysokości ośmiuset pięćdziesięciu tysięcy euro. W swoim liście intencyjnym zaznaczył dwie podstawowe kwestie: pierwszą – jak można się było spodziewać – była deklaracja, że stworzy teatr inny od tego, jaki pamiętano z czasów Castorfa, a drugą – obietnica stworzenia teatru autorów (*Autorentheater*), czyli teatru, który nie posługuje się kategorią reprezentacji. Pollesch tłumaczył, jak sam rozumie to pojęcie: chodzi o to, że „problem seksizmu i rasizmu jest w rzeczywistości reprezentacją” – i podaje przykład: „[...] masz białą kartkę i piszesz: «osoba wchodzi na scenę». Każdy ma na myśli białego heteroseksualnego mężczyznę. Tego nie ma” (Reichert, 2019). Pollesch manifestuje, podobnie jak to czynił w swoich sztukach, brak oznaczenia dla poszczególnych postaci, teraz próbuje przenieść tę technikę na inne struktury organizacji. Zadeklarował, że powrócą jego „Sisters & Brothers in Crime”, czyli: Kathrin Angerer, Martin Wuttke, Fabian Hinrichs, Christine Gross, od 2022/2023 także Sophie Rois (gdy tylko jej kontrakt w Deutsches Theater zostanie zrealizowany). Pollesch, być może, powieli krytykowany styl dyrektora generalnego, będącego jednocześnie czynnym reżyserem o swoistej estetyce, wykorzystującym kierowaną przez siebie instytucję jako własną przestrzeń artystyczną. Wydaje się, że tego właśnie oczekuje władza. Trudno jednak przewidzieć, jak po upływie dwóch sezonów będzie reagowała na teatr Pollescha berlińska publiczność. Można przypuszczać, że praktyka kolegialnej reżyserii spektaklu, o jakiej często mówił Pollesch, przeniesiona zostanie na cały teatr. Sprawdzało to się w zespole artystycznym, gdzie swoboda (wręcz brak gotowego scenariusza) budziła kreatywność biorących udział w spektaklu artystów. Czy ta technika, czyli brak rozdziału obowiązków i poleganie jedynie na kreatywności poszczególnych współpracowników i współpracowniczek, przyniesie efekty – będziemy mogli przekonać się za kilka sezonów.

4.

Zastanówmy się też, jakie wnioski wyciągnięto z doświadczeń ostatnich lat. Mit, tęsknota, nostalgia – to motywy dominujące w tytułach doniesień prasowych o berlińskiej Volksbühne. Debata o tym teatrze trwa od wiosny 2015 roku. Początkowo w atmosferze kłótni, pretensji i roszczeń próbowano kwestionować decyzję Senatu Berlina o odwołaniu Franka Castorfa z funkcji dyrektora Volksbühne (marzec 2015), następnie krytykowano i bojkotowano nowego nominata, wystawionego przez referat kultury Chrisa Dercona (kwiecień 2015), aż wreszcie w kwietniu 2018 roku osiągnięto połowiczny sukces, gdyż Dercon został odwołany. Warto zaznaczyć, że był to nie tylko spór o spuściznę artystyczną, miał on bowiem podłoże ideologiczne: oto jednym posunięciem kadrowym zmieniono teatr prezentujący lewicowy światopogląd w placówkę nazwaną przez senatora Lederera (z partii Die Linken) „neoliberalnym przedsiębiorstwem produkcyjnym ds. sztuki, zorganizowanym dla zamożnej klasy, tzw. *jetset*” (Kümmel, 2016). Skandal sięgnął tak wielu sfer, że jego zażegnanie z czasem stawało się coraz trudniejsze. A kiedy z perspektywy dwóch lat, po osiągnięciu kompromisu, przyglądam się całej sprawie, wątpliwości pozostaje coraz mniej. Zaczniemy więc od analizy dwóch podstawowych kwestii, z powodu których, moim zdaniem, powstał cały spór: polityki kulturalnej i tradycji Volksbühne. Chodzi bowiem o różne i rozbieżne rozumienie tych pojęć przez władzę, twórców i społeczeństwo.

4.1

W latach siedemdziesiątych zaczęto w Niemczech Zachodnich wprowadzać „nową politykę kulturalną”, która od czasów zjednoczenia obowiązuje także we wschodnich landach. Celem tej strategii było zniesienie różnego rodzaju

barier i powszechny dostęp do uczestnictwa w kulturze. W dyskursie politycznym chodzi nie tyle o zasadnicze zakwestionowanie atrakcyjności oferty kulturalnej finansowanej ze środków publicznych, ile o spowodowanie, że istniejące instytucje kultury w perspektywie długoterminowej będą odpowiadać na potrzeby publiczności, także tej ze środowisk słabo reprezentowanych. Coraz silniej odczuwa się bowiem, że takie instytucje jak teatr i opera są głównymi aktantami w debatach społeczno-politycznych, mimo że odwiedza je niewielka część społeczeństwa niemieckiego. Badania wykazują, że większość osób oglądających spektakle w niemieckich teatrach to osoby wykształcone, posiadające dyplom ukończenia szkoły średniej lub wyższej – także coraz mniej liczna młodsza publiczność reprezentuje wysoki poziom wykształcenia (Föhl, Nübel, 2016, s. 211). Jak podaje Deutsche Bühnenverein (DBV), w teatrach spada frekwencja, szczególnie wśród młodszej generacji. Między innymi dlatego orientacja na rozwój widowni stała się w ostatnich latach dominującym tematem konferencji naukowych (por.: *Mythos Publikum*, 2017), a także problemem polityków odpowiedzialnych za sektor kultury. Niemiecka badaczka Birgit Mandel zauważa, że niedawno w polityce kulturalnej doprecyzowano pojęcie „kultura dla wszystkich” i propagowana jest idea, zgodnie z którą kultura ma stać się przestrzenią dialogu. Założeniem jest tworzenie ofert programowych skupiających się wokół różnic multikulturowego społeczeństwa, programy mają za zadanie dzięki sztuce i stworzyć nowe tożsamości „transkulturowe” (Mandel, 2016/2017). Tak postrzega to np. Wolfgang Welsch, który traktuje kultury jako sieci wzajemnych powiązań, poddane nieustannemu procesowi hybrydyzacji (Welsch, 1998), przy jednoczesnym uznaniu odrębności każdej z nich.

Berlin zajmuje w tej debacie szczególną pozycję, gdyż znajduje się tu wiele teatrów, przy czym te finansowane z kasy Senatu należą właśnie do kanonu

klasycznych, odwiedzanych przez elitę. Udaną próbą wyjścia naprzeciw założeniom nowej polityki stał się Maxim-Gorki Theater, gdzie po odejściu Armina Petrasa, w 2013 roku dyrektorem została Shermin Langhoff. Senat nie zwiększył dotacji dla tego teatru, czego domagali się potencjalni dyrektorzy (np. Johan Simons), ale zgodził się na alternatywny program, uwzględniający interesy migranckiej i postmigranckiej społeczności miasta. Ten transfer, być może, ośmielił referat kultury do podejmowania kolejnych decyzji, sukcesywnie zmieniających sytuację teatrów w stolicy Niemiec.

W 2015 roku Volksbühne przygotowywała się do jubileuszu stulecia, zorganizowanego jeszcze przez Franka Castorfa, jakby symbolicznego zamknięcia okresu, w którym była to – zgodnie z nazwą – scena dla ludu. Zasiedziały na stanowisku dyrektora od przeszło dwudziestu lat Castorf przestał współgrać z oczekiwaniami politycznymi zmienionego po wyborach w 2014 roku Senatu⁶. W zamyśle nowych rządzących, teatr przy placu Róży Luksemburg jako duża placówka świetnie nadawał się na teatr wielodziałowy, jakich w Berlinie nie ma. Zdaniem twórców współczesnej polityki kulturalnej, taka forma organizacji teatru z mniejszymi działami (*Sparten*) tańca czy performansu dobrze wpływa na zasadę powszechnej dostępności do kultury, gdyż zwiększa się różnorodność oferty artystycznej. Powstał więc pomysł przeobrażenia Volksbühne w tak zwany teatr o zmiennym repertuarze, co, zdaniem przedstawicieli władzy, miało odpowiadać potrzebom współczesnego widza i dostosować ofertę kulturalną do ery globalizacji kultury 2.0. Wykonawcą idei zmiany był Tim Renner – sekretarz w referacie do spraw kultury, który planował stworzyć multidyscyplinarny teatr o różnorodnym repertuarze: od dramatu, przez teatr tańca, po eksperymentalne performanse, by zwiększyć liczbę młodych oraz rozszerzyć spektrum potencjalnych widzów z różnych, nie tylko niemieckich, środowisk. Problemem wydziału kultury Senatu był brak

konsultacji w tej kwestii – co ujawniły media. Strategicznie pożądanym działaniem byłoby najpierw uzyskanie szerszego poparcia dla zmiany Volksbühne w „teatr o zmiennym repertuarze”, a przede wszystkim uzasadnienie potrzeby stworzenia takiego teatru. Powszechnie przyjęła się interpretacja Clausa Peymanna, zamieszczona w liście otwartym z 1 kwietnia 2015 do senatora ds. kultury Michaela Müllera, gdzie pojawia się słynne określenie „buda eventowa” – ostro komentujące efekt zmian w Volksbühne (zob.: Peymann 2015; por.: Prykowska-Michalak, 2017 i 2018).

Powstała więc rozbieżność, a nawet przepaść między ideą realizacji polityki kulturalnej miasta a zespołem, widzami i zwolennikami starej Volksbühne, za którymi stoją, zwykle w takich chwilach przywoływane, argumenty: konstytucyjnie chroniona wolność sztuki jako zasada instytucjonalnego wsparcia i ochrony twórców, zasady federalizmu politycznego gwarantujące, że organa władzy nie ingerują w działalność artystyczną z obawy przed manipulacją.

Kolejnym punktem na drodze do totalnej zapaści Volksbühne był wywiad z bliskim współpracownikiem i scenografem Castorfa, Bertem Neumannem, zamieszczony w „Tagesspiegel” tuż przed konferencją prasową referatu kultury. Neumann wypowiedzią dla berlińskiego dziennika praktycznie zablokował dalszy rozwój koncepcji podjętej w Senacie. Mówił: „Naprawdę, nie chcę dokładnie wiedzieć, co robią inni. To nie pomaga mi w pracy. Nie sądzę, że koniecznie trzeba mieć ambicję orientowania się we wszystkich modnych trendach sztuki i stosowania się do nich. [...] powiedziałbym, nawet jeśli zabrzmiałoby to arogancko, że wiem, co uważam za dobre. Dlatego pracuję z artystami, a nie z kuratorami” (Laudenbach, 2015). Scenograf z zespołu Castorfa wiedział, że racja jest po jego stronie, a nie polityków. Opowiadając się za wolnością sztuki, zwrócił uwagę na dorobek Volksbühne jako instytucji

tworzonej kolektywnie. I nie chodzi tu o model dyrekcji Castorfa, który daleki był od stylu demokratycznego, ale o okres, kiedy z tą sceną związani byli artyści o spójnej estetyce (Christoph Schlingensiefel, Herbert Fritsch, René Pollesch), działający zgodnie we wspólnej sprawie, czyli Volksbühne.

4.2

Znaczenie tradycji Freie Volksbühne przypomniał w czasie konferencji zatytułowanej „Uwaga, Volksbühne!”⁷ Thomas Oberender, dyrektor Berliner Festspiele:

Volksbühne była ruchem społecznym, zanim stała się teatrem. Zanim stała się miejscem wystawiania spektakli, była instytucją, i to odróżnia ją od innych teatrów miejskich. Zanim Volksbühne uzyskała własny budynek, wynajmowała na swoje przedstawienia różne sceny, ażeby tam pokazywać je swoim członkom (Oberender, 2018).

Uczestnikom konferencji – wśród których byli dyrektorzy teatrów (także Klaus Dörr), działacze społeczni, przedstawiciele scen offowych Berlina, naukowcy, a także politycy (w tym senator Klaus Lederer) oraz niewielu przedstawicieli zespołu artystycznego – autor zadał pytanie, czy chodzi o ratowanie jednego z wielu teatrów miejskich, czy o ratowanie projektu Volksbühne, którego idea została zapomniana – odpowiedzi jednak nie uzyskał.

Ruch Freie Volksbühne Berlin, czyli masowa organizacja robotnicza, powstała w Niemczech pod koniec XIX wieku, a jej celem było umożliwienie robotnikom i społecznie słabszym grupom dostępu do edukacji i kultury. Była

to scena, na której realizowano bieżącą dramaturgię i promowano nowoczesną estetykę teatralną. Po zjednoczeniu Niemiec, kiedy nastał Castorf, był to teatr dla nowego, postkomunistycznego społeczeństwa byłej NRD. Misja ta sygnowana była napisem OST i odnosiła się do wspólnoty twórców i mieszkańców wschodniej części miasta. Ćwierć wieku zmieniło społeczeństwo, wspólnotowość jest inaczej definiowana, miasto zgentryfikowało się, a plac Róży Luksemburg to centrum metropolii (dzielnica Mitte, a nie wschodni Berlin). Należało więc zredefiniować funkcję i zadania tego teatru, wychodząc od rozpoznania zmieniającej się publiczności. Temu miała służyć konferencja w Akademii Sztuki – pod wieloma względami było to zdarzenie wyjątkowe. Nigdy wcześniej tak szerokie grono specjalistów nie debatowało nad losem jednej sceny, nigdy wcześniej senator ds. kultury nie był skłonny radzić się innych czy też słuchać ich opinii. Powstało więc kilka projektów naprawczych, postulaty utworzenia rady programowej oraz analityczne studia błędów popełnionych przez Rennera. Debata uświadomiła siłę i znaczenie środowiska, zwracała uwagę na wiele różnych kwestii składających się na dzisiejszą pozycję tej sceny, był to także rozrachunek z mitem Volksbühne i mitem jej przywódcy.

4.3

Klaus Dörr to przykład nowoczesnego dyrektora teatru, wykształconego w szkołach artystycznych oraz posiadającego kwalifikacje ekonomiczne, doświadczenie pracy w teatrze repertuarowym, a także, jak można sądzić, zmysł nowoczesnego stylu zarządzania. Świadczy o tym jego wspólna dyrekcja z Arminem Petrasem w Maxim-Gorki Theater i, później, w Schauspiel Stuttgart oraz fakt, że z Berliner Ensemble, gdzie był asystentem dyrektora technicznego, wyrzucił go autokratyczny dyrektor Peymann – być może ze względu na tezy jego pracy dyplomowej: *Możliwości i granice*

kontroli ekonomicznej teatrów na przykładzie Berliner Ensemble spółka z o.o.

Dörr, jak wytrawny menadżer ratujący upadające firmy, przybył do Berlina na wezwanie senatora Lederera, aby po klęsce Dercona przejąć tymczasową dyrekturę Volksbühne. Dzieląc obowiązki dyrektora zarządzającego między dwa oddalone o ponad sześćset kilometrów miasta, Dörr sprostał zadaniu. Na początku sezonu 2018/2019 stosował różne rozwiązania awaryjne, by wywiązać się z umów na gościnne występy, które zawarł jego poprzednik. Został sceną bez zespołu, bez repertuaru i bez widowni, nie miał nawet dość czasu na przygotowanie nowego sezonu. Zorganizował jednak ponad sto przedstawień repertuarowych. Wykorzystanie mocy produkcyjnych wyniosło pięćdziesiąt trzy procent w pierwszej połowie, a osiemdziesiąt w drugiej połowie 2018 roku – co udało się osiągnąć właśnie dzięki występom gościnnym dużego kalibru.

Program premier na kolejne dwa sezony wydaje się czymś więcej niż tylko kompromisem między tym, co zastał tymczasowy dyrektor, a tym, co jest w stanie przygotować niezbyt duży zespół aktorów i tancerzy. Profil artystyczny został nieco zmodyfikowany lub raczej dostosowany do warunków, przede wszystkim długoterminowej perspektywy współpracy z choreografkami Constanzą Macras i Sashą Waltz. W sezonie 2019/2020 zaplanowano także wzmocnienie działu sztuk dramatycznych, który wystawi dziewięć premier; hasłem otwierającym jest „maszyna historii” (*Geschitsmaschine*). Jak czytamy w programie, chodzi o „radzenie sobie ze współczesnym społeczeństwem poprzez historyczną kontekstualizację aktualnych wydarzeń. Pytanie, jaką rolę może odgrywać teatr w publicznej wymianie, staje się pilniejsze niż kiedykolwiek. W całej Europie widoczne są tendencje przeciwdziałające swobodnemu dyskursowi i podstawowym wartościom

demokratycznym” (*Volksbühne*, 2019).

5.

Volksbühne, podobnie jak inne sceny, w tym sezonie musi zmierzyć się z nowymi problemami. Jednym z nich są działania partii Alternatywa dla Niemiec (Alternative für Deutschland, AfD)⁸, zmierzające do ograniczenia dotacji dla instytucji kultury o szerokiej ofercie artystycznej, adresujących swój program do środowisk postmigranckich i migranckich, a także zatrudniających cudzoziemców, głównie czarnoskórych. W swoich wypowiedziach parlamentarzyści AfD krytykują kosmopolityczne, liberalne instytucje kulturalne miasta, w tym zespoły i repertuar takich scen jak Gorki Theater oraz Deutsches Theater. Wyrazem narastającego także w innych miastach Niemiec sprzeciwu wobec retoryki AfD jest Berlińska Deklaracja „Wielu” (*Berliner Erklärung der Vielen*) (zob.: *Die Vielen*, 2019), za początkowana w maju 2019 roku demonstracją pod Bramą Brandenburską. Do ruchu społecznego dołączyło sto pięćdziesiąt berlińskich instytucji, stowarzyszeń kulturalnych i artystycznych. Głównym celem ruchu „Wielu” jest manifestacja niezgody na odradzające się nastroje nacjonalistyczne. Jedną z orędowniczek deklaracji była Shermin Langhoff, kilkakrotnie krytykowana przez posła AfD za to, że po raz kolejny zaprzęga polityczny wóz propagandowy zjednoczonej lewicy w Berlinie, zamiast realizować swoją wolnościowo-pluralistyczną misję kulturalną. [...] nadużywając «swobody artystycznej»” (Goetz, Laudenbach, 2019). Wypowiedzi utrzymane w podobnym tonie stają się od 2016 roku coraz częstsze. Dziennikarze „Süddeutsche Zeitung”, John Goetz i Peter Laudenbach, opublikowali kronikę czterdziestu wydarzeń z lat 2016-2019, wskazującą akty deprecjonowania dorobku artystycznego, repertuaru czy zespołów przez tzw. Nową Prawicę, w tym AfD.

Ruch „Wielu” poprzez solidarność instytucji, które do niego przystąpiły, chce stworzyć ogólnokrajową sieć, wspierającą działania w obronie wolności sztuki, wykraczające poza codzienny program instytucji. Wśród sygnatariuszy „Wielu” znalazła się także Volksbühne, która programowo nie unika konfrontacji z radykałami, a w ubiegłym sezonie pokazała przeniesione z Triennale w Zagłębiu Ruhry przedstawienie *The Factory* syryjskiego duetu artystycznego Mohammad Al Attar (dramaturg) oraz Omar Abusaada (reżyser). Na luty 2020 roku zaplanowano prapremierę widowiska *The West* w reżyserii Constanzy Macras wraz z zespołem DorkyPark. Będzie to performatywne studium cywilizacji zachodniej, widzianej przez pryzmat archiwalnych fotografii z Południowej Afryki autorstwa Alfreda Duggana-Cronalsa.

6.

Historia teatru to także historia kolejnych dyrektorów, reformatorów, osobowości artystycznych, nie można więc tak łatwo zrezygnować z tradycji powoływania artystów na stanowiska dyrektorów teatrów, bo oznaczałoby to rezygnację z płynących stąd korzyści, na przykład rozwoju nowych tendencji artystycznych. Na system organizacji teatrów wpływa wiele czynników: sytuacja polityczna i społeczna, zmiany w ramach struktur społecznych, zasobność regionów, miast i obywateli, w końcu ciągły rozwój sztuki. Dominacja tego czy innego czynnika określa dany system jako bardziej zorientowany na sztukę lub na odbiorców. Problem polega na braku umiejętności wyważenia proporcji między tymi czynnikami i niedoceniającego któregoś z nich. Rozwój studiów na publiczność – czy szerzej, nad współczesnym społeczeństwem – powinien się znajdować w centrum zainteresowania każdego dyrektora teatru, który, jak Goethe, ma być jednocześnie każdą z trzech postaci prologu *Fausta*, bo, jeśli – jak zdarzyło

się w teatrze weimarskim – na scenie pojawi się „pudel”, właśnie on przeciw temu zaprotestuje.

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

DOI: 10.34762/ahn1-dk04

Autor/ka

Karolina Prykowska-Michalak (karolina.prykowska@uni.lodz.pl) – profesor UŁ w Katedrze Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej. Zainteresowanie badawcze: współczesny teatr niemiecki i teatr polski, transfer kultury, polityka kulturalna, zarządzanie kulturą. Pod jej redakcją ukazała się publikacja *System organizacji teatrów w Europie* (2016), autorka monografii *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim i teatrem niemieckim po 1990 roku* (2012). Ostatnio ukazała się pod jej współredakcją publikacja *Development of organizational Theater systems in Europa Sustainability and changeability*, edited by Karolina Prykowska-Michalak and Daria Skjoldager-Nielsen, Izabela Molińska, Stockholm 2017, STUTS Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier.

Numer ORCID: 0000-0003-1560-1645

Przypisy

1. Ukazały się znaczące w życiu kulturalnym jak i naukowym pozycje diagnozujące sytuację kryzysu w teatrze niemieckim: Schmidt, 2017 i 2019, oraz studium socjologa kultury Andreeasa Reckwitz, wskazujące na zmiany w odbiorze sztuki przez kształtujące się społeczeństwo faworyzujące indywidualności i osobliwości, zob.: Reckwitz 2017.
2. Studium opracowane na podstawie badań ankietowych ponad dwóch tysięcy pracowników teatrów, wskazujące skalę nadużyć (Schmidt, 2019).
3. <https://www.ensemble-netzwerk.de/home.html>
4. Dyrektor teatru w niemieckim obszarze językowym to Intendant - źródłem tego terminu należy szukać w nomenklaturze wojskowej, chodzi o osobę wysoko postawioną w hierarchii danej organizacji, posiadającą znaczącą władzę. Dziś w niemieckim teatrze Intendant to dyrektor generalny zarządzający zarówno zespołem artystycznym, jak i administracyjno-technicznym. Obecnie funkcja ta jest powiązana ze strukturą danego teatru, np. w przypadku spółki z o.o. dyrektor teatru jest przewodniczącym zarządu spółki. Wybór na stanowisko dyrektora teatru jest uzależniony od formalnej organizacji teatru. Zwykle dyrektor jest powoływany przez odpowiedni organ władzy regionalnej bez procedury konkursowej oraz konsultacji społecznych.

5. Chodziło m.in. o pomysł wprowadzenia na scenę żywego psa.
6. Po wyborach 2014 roku zmieniono obsadę wielu stanowisk. Wtedy to odeszli sekretarz ds. kultury André Schmitz oraz burmistrz Berlina Klaus Wowereit, którzy sprawowali swoje urzędy przez ostatnią dekadę (André Schmitz 2006-2014, Klaus Wowereit 2001-2014).
7. Konferencja odbyła się 15 i 16 czerwca 2018 roku w Akademii Sztuki w Berlinie.
8. AfD (Alternatywa dla Niemiec) ma w berlińskim Senacie 16 procent – 22 parlamentarzystów.

Bibliografia

Allgemeines Theaterlexikon: oder, Encyclopädie alles Wissenwerthen fur Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde, 1840,

https://archive.org/details/bub_gb_zysPAQAAMAAJ/page/n653 [dostęp: 21 XII 2019].

Balme, Christopher, *Die Krise der Nachfolge: Zur Institutionalisierung charismatischer Herrschaft im deutschen Stadt- und Staatstheater*, „Zeitschrift für Kulturmanagement“ Vol. 5, 2019.

Tenze, *Unter Übermenschen*,

<https://www.sueddeutsche.de/kultur/charismatische-herrschaft-in-der-kunst-unter-uebermenschen-1.3143348> [2016; dostęp: 21 XII 2019].

Die Vielen, <https://dievielen.de/erklaerungen/berlin/> [2019, dostęp: 9 VIII 2019].

>Fischer-Dieskau, Dietrich., *Goethe als Intendant*, DTV [2006].

Föhl, P.; Nübel, D., *Das Publikum öffentlicher Theater*, [w:] Patrick Glogner-Pilz, P. Föhl, (red.), *Handbuch Kulturpublikum. Forschungsfragen und -befunde*, Wiesbaden 2016, s. 207-254.

Goethe, Johann W., *Faust*, tłum. J. St. Buras, Kraków 1997.

Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism, przeł. O. Dobijanka-Witczakowa, Kraków [1996].

Goetz, John.; Laudenbach, Peter., *Druck von rechts*,

<https://www.sueddeutsche.de/kultur/afd-kulturpolitik-rechtsextremismus-gewalt-1.4578106> [2019, dostęp: 19 IX 2019].

Heskia, Thomas, *Fragen der Macht: Disziplin und Vereinnahmung am Theater*, "Zeitschrift für Kulturmanagement" 2019, Vol. 5.

Kümmel, Peter, *Frontstadt Berlin*,

<http://www.zeit.de/2016/49/volksbuehne-berlin-klaus-lederer-chris-derco...> [dostęp: 01 IX

2017].

Mandel, Birgit., *Audience Development, Kulturelle Bildung, Kulturentwicklungsplanung, Community Building. Konzepte zur Reduzierung der sozialen Selektivität des öffentlich geförderten Kulturangebots*. <https://www.kubi-online.de>, [2016/2017, dostęp: 9 VIII 2019].

Müller, Roland, *Vorsicht, Volksbühne! Interview mit dem neuen Volksbühnen-Intendanten Klaus Dörr*, <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.interview-mit-dem-neuen-volksbuehnen-intendanten-klaus-doerr-vorsicht-volksbuehne.145fa549-8739-4638-9a9b-cc6f5f4061e2.html>, [2018, dostęp: 19 IX 2019].

Mythos Publikum: Von Barrieren und Bedürfnissen, 2017, konferencja 6-7.12.2017, Radielsystem Holzmarktstraße Berlin, https://www.kiwit.org/kultur-oeffnet-welten/positionen/position_6208.ht..., [dostęp: 10 VIII 2019].

Laudenbach, Peter, *Wer bleibt in der Rosa Luxemburg-Straße, der Sex-Shop oder wir?* <https://www.tagesspiegel.de/kultur/zum-tod-von-bert-neumann-wer-bleibt-in-der-rosa-luxemburg-strasse-der-sex-shop-oder-wir/11653950.html>, [2015, dostęp: 01 IX 2019].

Oberender, Thomas, *Manufaktur Volksbühne, „Theater der Zeit“, Sonderausgabe 208 Nr 8*.

Peymann, Claus, *Der Renner muss weg*, <http://www.zeit.de/2015/15/clus-peymann-tim-renner-theater-frank-casto...>, [dostęp: 01 IX 2019].

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

Taż, *Jak zniszczyć światowej klasy teatr przed upływem jednego sezonu? Fiasko pomysłu Nowej Volksbühne, „Didaskalia” 2018 nr 147*.

Taż, *Kryzys publiczności w teatrze niemieckim?, „Zarządzanie w Kulturze”, T. 20, 2019 nr 4*.

Reckwitz, Andreas, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Suhrkamp, Berlin 2017.

Reichert, Kolja, *„Mein Vorzug ist, ich habe keine Angst“*, https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/der-kuenftige-volksbuehnen-intendant-rene-pollesch-im-interview-16247953.html?printPagedArticle=true#pageIndex_0 [2019, dostęp: 30 X 2019].

Schmidt, Thomas, *Macht als Struktur- und organisationsbildendes Konzept des Theaterbetriebes, "Zeitschrift für Kulturmanagement" 2019, Vol. 5*.

Tenże, *Macht und Struktur im Theater: Asymmetrien der Macht*, Springer VS, 2019.

Tenże, *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems*, Springer VS,

2017.

Tenze, *Theatermanagement*, Springer VS, 2012.

Volksbühne, <https://www.volksbuehne.berlin/de/haus/529/profil> [2019, dostęp: 19 IX 2019].

Wagińska-Marzec, Maria, *Zmiany strukturalne i finansowo-organizacyjne w kulturze zjednoczonych Niemiec*, [w:] Z. Mazur, H. Orłowski, M. Wagińska-Marzec, *Kultura zjednoczonych Niemiec. Wybrane problemy*, Instytut Zachodni, Poznań 2013.

Welsch, Wolfgang, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [w:] *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. Roman Kubicki, cz. 2, Poznań 1998.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/dyrektor-teatru-perspektywa-niemiecka>

didaskalia

gazeta teatralna

Volksbühne

Zbójcy, psy i kolektywy Franka Castorfa w Volksbühne w latach 1992-2017

Artur Duda Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Abstract: Artur Duda. "Frank Castorf's Robbers, Dogs and Collectives in Volksbühne from 1992-2017"

The article is an attempt to sketch the problem of the theatre group in the work of Frank Castorf, German director and head of Berlin's Volksbühne. The aesthetics of cynical, political, and critical theatre adopted by Castorf determined his thoughts about the theater group as a dynamic, constantly evolving category, developed with the contemporary theatre program in mind and in opposition to the theatre as an institution. The author presents the collectives of Frank Castorf during his time as head of Volksbühne, recalling the statements of the director himself and his colleagues, as well as reaching for the source of his practice through the lens of his activities in the eighties in a provincial theatre in Anklam.

Key words: political theater, German theater, Frank Castorf, Volksbühne, theatre groups

Artystyczne *dossier* Franka Castorfa zawiera całą serię ekscentrycznych inscenizacji i towarzyszących im zazwyczaj impulsywnych reakcji odbiorczych, które współtworzą legendę zarówno samego artysty, jak i berlińskiej Volksbühne. Niewątpliwie wielki sukces reżysera nie byłby możliwy bez współpracowników – słowem: zespołu, który zgromadził wokół siebie Castorf. Tyle że kariera teatralna tego reżysera (i, jak sądzę, wielu innych, którzy działali w ramach teatru instytucjonalnego) wyraźnie pokazuje

problematiczność i niestabilność pojęcia „zespół”. W tym przypadku można mówić tylko o dynamicznej strukturze zorientowanej wokół głównego reżysera i dyrektora, zmieniającej się nieustannie, nieopartej na wspólnie określonej czy narzuconej przez lidera koncepcji artystycznej, programie czy deklaracji ideowej. Gdyby rozrysować skład osobowy zespołu etatowego Volksbühne w latach, kiedy Castorf był jej intendentem (Intendant)¹, powstałaby wielka tabela, przypominająca chronogram megalitów w Europie (zob.: Krzak, 2001, s. 61) albo barwną oś czasu, obrazującą przyprawy i odpływy ludzi (tak jak czyni się w odniesieniu do zespołów rockowych²). Może nawet trzeba by przyjąć liczbę mnogą i mówić o kolektywach Franka Castorfa w kontekście czynników decydujących o ich dynamice, nieustannej zmienności, kompromisach, na jakie musiał godzić się niemiecki artysta, rzucając wyzwanie instytucjom, a nieraz także władzy, która chciała wywrzeć wpływ na jego pracę w teatrze.

Gesamtkunstwerk, czyli efekt końcowy

Dyrekcja Franka Castorfa w Volksbühne trwała równo ćwierć wieku. Jej zakończenie, obwieszczone w 2015 roku, kiedy władze miasta zdecydowały o nieprzedłużaniu reżyserowi kontraktu i wybrały jego następcę – cenionego belgijskiego kuratora Chrisa Dercona (wtedy dyrektora Tate Modern w Londynie), wywołało burzliwą dyskusję, więcej nawet: gwałtowne protesty, włącznie z okupacją budynku teatru, petycjami w obronie byłego intendenta i dorobku Volksbühne. W niemieckiej prasie ukazały się całe serie artykułów i wypowiedzi, w tym numer specjalny „Theater der Zeit” czy też wnikliwy tekst Diedricha Diederichsena w roczniku „Theater heute” z 2017 roku w rubryce „Abschied des Jahres”. Afera wokół zmiany dyrekcji w Volksbühne znalazła szczęśliwy finał dopiero przed wakacjami tego roku, kiedy ogłoszono, że od 2021 roku kierownictwo teatru obejmie dobrze tutaj znany

René Pollesch. W Polsce burza wokół zmiany dyirekcji w Volksbühne była na bieżąco relacjonowana, nie zamierzam jej więc szczegółowo opisywać, podobnie jak nie chciałbym przedstawiać ogromnego dorobku i znaczenia tej sceny dla teatru w Berlinie, Niemczech i Europie. Zrobili to świetnie m.in. Stefanie Carp i wspomniany już Diedrich Diederichsen (zob.: Carp, 2016; Diederichsen, 2017). Ta pierwsza pisała:

Na dachu napis OST. Osobę z zachodnich Niemiec na początku lat dziewięćdziesiątych to mogło przestraszyć. Czy wolno mi tam wejść? Volksbühne przekornie odrzucała męczącą śpiewkę o zjednoczeniu, aby z perspektywy Wschodu naszkicować zupełnie inne rozumienie przełomu 1989 roku, zarówno dla wschodnich, jak i zachodnich Niemców niezwykle atrakcyjne – przeciw kolonializmowi RFN, ale także przeciw ostalgicznemu resentymentowi, z ostrym spojrzeniem ojcobójców na przeszłość. To, co improwizowane, nietrwałe, sprzeczne, związane ze sztuką przetrwania, hochsztaplerską polemicznością, anarchistyczne, zostało wydobyte na jaw przez Volksbühne w momencie likwidacji państwa i kraju, stało się ekstatyczną formą życia, która wyrażała się we wszystkim, od mody do designu (Carp, 2016, s. 43, podkr. moje).

Volksbühne stała się zaprzeczeniem tradycyjnego teatru miejskiego i mieszczańskiego, pisze Carp, zaprzeczeniem teatru jako świątyni sztuki, wzorcem nowego teatru na wskroś artystycznego, miejscem tworzenia nowych form ekspresji, nowych stylów inscenizacyjnych, a także przedstawiania najważniejszych problemów współczesnych Niemców i Europejczyków. W sumie powstała „Gesamtkunstwerk Volksbühne”, a jej

centrum „stanowi osobista aura: Frank Castorf” (tamże, s. 46). W podobnym tonie wypowiadał się Diederichsen, uznając, że Castorf pozycjonował się polemicznie wobec prowincjonalności odchodzącej w niebyt NRD i zarazem światowości zachodniej Bundesrepublik, szydzącej ze wschodniej, ubogiej siostry. Castorf nie odwrócił, tak po prostu, znaków, nie wysunął na plan pierwszy pochwały NRD jako kolonialnej ofiary, lecz skonstruował model „uniwersalności tego, co skolonizowane, ujarzmione przez globalny kapitalizm” (Diederichsen, 2017, s. 105).

W ożywionej debacie na temat przyszłości berlińskich scen pojawiła się także seria argumentów krytycznych pod adresem dawnych dyrektorów berlińskich teatrów – zwłaszcza Franka Castorfa i Clausa Peymanna. Sporą ich część zebrała Monika Wąsik w artykule *Jurassic World dla bogatych*. Z niektórymi spośród tych zarzutów trudno polemizować; swoją drogą uważam, że legendzie Castorfa i jego Volksbühne dobrze zrobiła ta decyzja senatu Berlina. Jego dyrekcja jak rozpoczynała się w 1992 roku w atmosferze medialnej wrzawy, tak się i zakończyła. Punktem wyjścia dla dalszego wywodu o zespołach Franka Castorfa można uczynić fragmenty wypowiedzi Henrike Kohpeiss (cytowanej przez Wąsik) o tym, że „prawdę mówiąc, Volksbühne tworzyli dotąd wyłącznie biali mężczyźni” i że trudno sobie wyobrazić, aby „po dwudziestu pięciu latach pracy w tym samym zespole starych rewolucjonistów przeciwieństwa działały tak samo pobudzająco, jak na początku lat dziewięćdziesiątych” (Wąsik, 2018, podkr. moje; zob. także Kohpeiss, 2017).

Zespoły Castorfa – ciągle w budowie

Zarzut, że Castorf pracował przez dwadzieścia pięć lat „w tym samym zespole starych rewolucjonistów”, jest absolutnie chybiony. Tak naprawdę

nigdy nie było jednego zespołu Castorfa, co wiąże się z faktem, że pracował on w publicznych teatrach repertuarowych i nie miał pełnej swobody doboru współpracowników. Kiedy na początku lat pięćdziesiątych XX wieku zaczęły się przymiarki do jego dyrekcji w Volksbühne, a Ivan Nagel w słynnym raporcie o teatrach Berlina sugerował, aby oddać szacowną scenę z wielkimi tradycjami międzywojnia i epoki NRD w ręce młodego zespołu, od razu wyłonił się problem, co zrobić z ówczesnym zespołem – bardzo zasłużonym, przez dziesięciolecia uprzywilejowanym, teraz już jednak w zaawansowanym wieku, pogrążonym w marazmie i depresji. Wbrew temu, co niemiecki reżyser mówił w książce Jürgena Balitzkiego *Castorf, der Eisenhändler. Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter*, że „Volksbühne była taka wielka, taka pusta i całkiem martwa”³, pustkami świeciła widownia, natomiast na etatach pozostawało mnóstwo ludzi chronionych prawem pracy.

Fali zwolnień nie chciał wziąć na siebie nikt: ani tymczasowe trzyosobowe kierownictwo, ani senat Berlina, ani tym bardziej nowy intendent. Jak pisze Robin Detje:

Dla biurokratów [...] z Zachodu planowane przejście od ramowych umów zbiorowych w NRD do zwykłych umów indywidualnych w RFN pociągało za sobą groźną konsekwencję: większość starszych aktorów w Volksbühne musiałaby zostać zatrudniona na stałe (Detje, 2013, s. 188).

Zespół stawiał opór, broniła go część lewicowej prasy, natomiast Castorf był świadom, że z tymi ludźmi za dwa lata będzie raczej martwy niż sławny. Wyręczył się jednak współpracownikami – kiedy sam reżyserował w

Monachium, Matthias Lilienthal, *de facto* współdyrektor w pierwszych latach działalności teatru, dawał wypowiedzenia kolejnym pracownikom. Mimo to w zespole pozostała grupa dawnych aktorów enerdowskiej Volksbühne, na przykład Joachim Tomaschewsky czy Heide Kipp.

Wybierając na swojego głównego współpracownika Matthiasa Lilienthala, Castorf podjął równocześnie decyzję, by nie czynić z tego miejsca wschodnioeuropejskiego getta czy monokultury oferującej tylko jego spektakle. Lilienthal pochodził z zachodnich Niemiec, drugi z kluczowych współpracowników, scenograf Bert Neumann – ze wschodnich. Przy czym Neumann stał się dla Volksbühne kimś więcej niż scenografem – osobą odpowiedzialną za wizerunek sceny. To on wprowadził do obiegu słynne koło na nogach – średniowieczny znak wędrownych łotrzyków i aktorów, które stało się znakiem rozpoznawczym teatru prowadzonego przez Castorfa. To on projektował afisze, gadżety w postaci T-shirtów i słynnych pudełek zapalek, a także książeczki programowe i informacje o obsadzie, drukowane na starym enerdowskim papierze z odzysku. Owszem, Castorf kazał umieścić na dachu neon OST i upomniał się o patronkę placu, na którym stoi teatr – Różę Luksemburg, zarazem jednak od początku tworzył zespół z osób, które pochodziły z różnych rejonów obszaru niemieckojęzycznego.

Castorf, aby przyciągnąć różne grupy publiczności, nie tylko znacznie obniżył ceny biletów, lecz także w pierwszej dekadzie postawił na zbudowanie artystycznego kwartetu złożonego z wielkich indywidualności. Wielką czwórkę tworzyli artyści o, być może, zbliżonych poglądach, reprezentujący jednak niezwykle wyraziste, autorskie style teatru. Castorf pochodził ze wschodniego Berlina, Christoph Marthaler ze Szwajcarii, Christoph Schlingensief z Niemiec Zachodnich, a Johann Kresnik z Austrii. Tworzyli w ten sposób, nie wiem, czy rozmyślnie zestawioną, symboliczną reprezentację

wielkiego obszaru teatru niemieckojęzycznego, która zapewniła Volksbühne nie tylko przetrwanie, lecz znacznie więcej: autentyczny sukces frekwencyjny i artystyczny. Przy czym, jak pisze Anja von Witzler, „kiedy jeden z nich zajmował się realizacją spektaklu w Volksbühne, pozostali mogli oddawać się licznym obowiązkom w innych teatrach. Ostatecznie sytuacja przypominała bardziej sztafetę niż grę zespołową” (Witzler, 2003, s. 90).

Ten swoisty artystyczny płodozmian miał niebagatelne znaczenie dla aktorów – nie da się ukryć, że starzy członkowie zespołu pozostawali nieufni wobec Castorfa. Słychać to w wypowiedziach wspomnianej Heide Kipp (ur. 1938), którą do Volksbühne ściągnął w 1971 roku sam Benno Besson. Po trzydziestu latach pracy nagle stanęła przed wstrząsem typowym dla wszystkich Ossis:

Przez wiele lat byliśmy czołowym zespołem. A teraz przychodzą nowi ludzie i dzielą nas na wartościowych, użytecznych i złom [Schrott]. „Złomem” określa się bardzo wielu. To nas napełniło goryczą i jakoś wpłynęło na spektakl Marthalera [Murx den *Europäer*] (Kipp, 1995, s. 186).

W całej wypowiedzi Kipp o współpracy z Castorfem, mimo że grała w jego spektaklach ważne role, na przykład Reganę w *Królu Learze* Szekspira czy Amalię w *Zbójcach* Schillera, próżno szukać tonu zadowolenia. Aktorka narzeka na brak alternatywy: „Przecież trzeba mieć jakiś biegun przeciwny. Tylko jedna dobra zupa z czasem przestaje smakować” (tamże, s. 189). Podobne trudności miał Castorf wcześniej z aktorami Deutsches Theater, których próbował przekonać – mało skutecznie – do porzucenia nawyków stylu realistycznego czy naturalistycznego. W efekcie żadnego z nich nie zabrał ze sobą do Volksbühne.

Zabrał natomiast tych, którzy wiernie mu towarzyszyli w latach osiemdziesiątych w prowincjonalnym teatrze w Anklam. Swoją ówczesną partnerkę życiową Silvię Rieger (ur. 1957), Hendrika Arnsta (ur. 1950 w Weimarze, NRD), Kurta Naumanna (ur. 1948 w NRD). Henry'ego Hübchena nie musiał zabierać, gdyż ten pracował w Volksbühne już w latach osiemdziesiątych, więcej: był jednym z orędowników idei ściągnięcia Castorfa z prowincji do tego teatru. Nawiasem mówiąc, żaden z tych wiernych druhów nie został z Castorfem na całe dwadzieścia pięć lat. Odchodzili stopniowo w efekcie kryzysu końca pierwszej dekady XXI wieku. Inni ważni aktorzy Castorfa trafiali do jego zespołu w różnym czasie i okolicznościach. Z Gerdem Preusche (1940-2001) Castorf poznał się w Karl-Marx-Stadt. Preusche grał potem Karla Moora w *Zbójcach* Castorfa w Berlinie (1990). Martin Wuttke (ur. 1962 w Gelsenkirchen, RFN) przyszedł do teatru przy placu Róży Luksemburg po wielkim sukcesie *Kariery Artura Ui* Brechta w Berliner Ensemble w reżyserii Heinera Müllera (1995, spektakl grany do dziś), a odszedł w 2009 roku do Burgtheater w Wiedniu. Corinna Harfouch (ur. 1957 w Suhl, NRD), która w latach osiemdziesiątych pracowała w Berliner Ensemble, trafiła do Volksbühne Castorfa na krótko, za to błysnęła kreacją generała Harrasa w *Teufels General*. Kilku aktorów poznał Castorf, pracując w Republice Federalnej Niemiec - z Herbertem Fritschem (ur. 1951 w Augsburgu, w Bawarii) poznali się podczas pracy nad *Miss Sarą Sampson* Lessinga w Monachium (1989), w Volksbühne Fritsch spędził piętnaście lat (1992-2007); potem wracał tu już jako reżyser. Z Bernhardem Schützem (ur. 1959 w Leverkusen) Castorf spotkał się w Bazylei podczas pracy nad *Ajasem* i *Wilhelmem Tellem*. Schütz prosił później o przyjęcie do berlińskiego zespołu, a Castorf nie umiał odmówić.

Warto wspomnieć o kilku jeszcze aktorkach. W Volksbühne tworzonej przez „białych mężczyzn” pozycje gwiazd zajmowały przez lata kobiety, zresztą w

portretach tworzonych przez krytyków teatralnych wyraźnie demonizowane. Artykuł o Sophie Rois (ur. 1961 w Austrii) zwraca uwagę tytułem *Królowa zombies* (zob.: Müry, 1999), z kolei zbiorowy portret pięciu artystek został opatrzony na okładce „Theater heute” krzykliwym hasłem reklamowym „Furie Volksbühne”, a sam nosił tytuł *Kobiety w gównianych kostiumach, czyli o sztuce niezauważalnego czynienia mężczyzn impotentami* (por.: Behrendt, 2002). Wbrew tytułowi artykuł rzeczowo pokazuje znaczenie aktorek w zespole Castorfa. Do „Furii Volksbühne” Eva Behrendt zaliczyła – poza Sophie Rois – Kathrin Angerer (ur. 1970 w Oranienburgu, NRD), która do zawodowego teatru przebijała się jako dyplomowana sekretarka, garderobiana i aktorka offowa, a w końcu życiowa partnerka Castorfa; pochodzącą z Bułgarii, z rodziny bułgarsko-ormiańskiej, Jeanette Spassovą (ur. 1962), która należała do zespołu Volksbühne w latach 1996-2000 i 2004-2017; dalej – urodzoną w Rostocku (NRD) w 1960 roku Astrid Meyerfeldt (w zespole 1992-2008) i wreszcie najmłodszą, Cordelię Wege z Halle (NRD), która dołączyła do kolektywu w 1999 roku w wieku dwudziestu dwóch lat.

Podaję tę sporą garść dat urodzin i przynależności do zespołu, żeby pokazać dynamikę zmian składu osobowego grupy, którą wokół siebie tworzył Castorf. Przynależność do trzonu tego zespołu wiązała się zazwyczaj z graniem pierwszoplanowych ról. Wprawdzie, na przykład, Hendrik Arnst nieraz kreował postaci drugorzędne, ale czynił z nich błyskotliwe epizody. Interesujące byłoby ujawnienie kryteriów doboru tych ludzi, wydaje mi się jednak, że ten dobór miał charakter intuicyjny i na pewno nie ideologiczny, to znaczy nie według kryterium podobieństwa światopoglądowego do lidera. Raczej według kryterium gotowości, a nawet entuzjazmu w podejmowaniu stawianych przez niego wyzwań. Jeżeli dobrze rozumiem hasło „pasywność”, którego w odniesieniu do Castorfa używa Robin Detje (2013, m.in. s. 141),

niemiecki reżyser starał się zawsze ustanawiać pole wolności, na którym jego współpracownicy (nie tylko aktorzy) mogli uruchamiać własną inwencję twórczą, nade wszystko zaspokajać, jak nieraz mówił, własne narcystyczne czy hedonistyczne potrzeby. To pole wolności miało wyzwalać radość współdziałania i współkreowania nie tylko spektaklu, ale i samej próby (serii prób) jako spektakli dla uczestniczących w nich performerów.

Herbert Fritsch opowiadał o współpracy z Castorfem następująco: „Kiedy idę na próbę, naprawdę mam uczucie bycia w piaskownicy. Mogę wyżyć się w całej mojej dziecinności, przy czym nie wiem, czy dziecinność to właściwe określenie” (Fritsch, 1995, s. 190). Przed spotkaniem Castorfa Fritsch miał same złe doświadczenia teatralne w Monachium. Podczas wspólnej pracy znalazł w sobie spokój:

To nie znaczy, że traktuję go jak wielkiego terapeutę. W teatrze to jest zawsze problem chemii, kogo się spotyka, czy coś się wydarzy lub nie. Przy Franku nigdy nie czuję się ograniczony, nigdy prowadzony za rączkę. Czuję, że ktoś stawia mi wyzwania, czasami w dość niemiły sposób, ponieważ jest w stanie podgrzać konkurencję (tamże, s. 190).

Wtórzuje mu Bernhard Schütz, podkreślając, że lubi ten „rodzaj zatracenia w inscenizacjach Franka Castorfa”, to, że „ma się niespodziewane swobody” („man habe ungeahnte Freiheiten”), że jest to teatr dla aktorów, ale nie gwiazd czy kabotynów przedstawiających samych siebie (*Selbstdarsteller*)” (cytaty za: Schödel, 2001, s. 8).

Sophie Rois stara się znaleźć bardziej precyzyjne określenia. Mówi o „ironicznym eklektyzmie” i „filozofującym teatrze dla dzieci” oraz – co

najważniejsze – że styl aktorski w teatrze Franka Castorfa

[...] jest kodem [zrozumiałym] dla tuzina najważniejszych aktorów w zespole (*Stammspieler*), obok Sophie Rois przede wszystkim: Herberta Fritscha, Henry’ego Hübchena, Silvii Rieger, Bernharda Schütza, Gerda Preusche, Hendrika Arnsta, Astrid Meyerfeldt. Oni wszyscy są już straceni dla teatru literackiego, który opiera się na psychologicznej autentyczności postaci. W Volksbühne autentyczność osoby [aktora] bierze górę nad rolą (Müry, *Königin der Zombies*, 1999, s. 8).

Powyższe słowa Rois wypowiedziała w tekście opublikowanym w 1999 roku, w ciągu kilku kolejnych lat do grupy *Stammspielern* dołączyli: Kathrin Angerer, Jeanette Spassova i Martin Wuttke. Wydaje się, że właśnie w tej szczytowej fazie sukcesów związanych z serią inscenizacji w konwencji Big Brothera powstało wrażenie istnienia stałego, niezmiennego zespołu, owej „bandy” Castorfa, jak ją określał Robin Detje, która przebojem wdarła się na szczyt niemieckiego teatru. Staralem się jednak wyżej dowieść, że ten zespół nigdy nie pozostał zamknięty, że stanowił swego rodzaju zadaniową grupę, wciąż otwartą na nowych członków, których nazwisk ze względu na liczebność nie sposób tu wymienić.

Zgadza się to zresztą z refleksją samego Castorfa, wypowiedzianą w 2001 roku (choć można to traktować jako uzasadnienie dodane *post factum*):

Dla mnie ważna jest artystyczna twórczość z ludźmi, których znalazłem, którzy są starzy i młodzi, czasami o poglądach lewicowych, czasami prawicowych, ale tacy, których można poprzez

wspólną pracę niesamowicie zhumanizować [sic!]. Piękne jest to, co praktykowałem już we wschodnich Niemczech jako polityczne zadanie przeciw poststalinowskiej polityce kulturalnej NRD, mianowicie, że można wytwarzać pewne relacje solidarnościowe i rodzaj politycznej odwagi (Castorf, 2016, s. 18).

Co więcej, zmiany w teatrze przy placu Róży Luksemburg przyspieszyły w fazie kryzysu, który nastąpił po największych sukcesach. Tak jakby ujawniło się zmęczenie materiału. Robin Detje przedstawia to w dużym uproszczeniu jako walkę Castorfa o jedynowładztwo, prowokowanie współpracowników do odejścia. Sam intendent ocenia to z perspektywy czasu samokrytycznie jako efekt zaniechania zmian i błędów personalnych:

Powinienem zmienić ten teatr i ten zespół o wiele bardziej radykalnie, o wiele wcześniej. Obniżył loty z powodu rutyny sukcesów. Po odejściu Matthiasa Lilienthala długo nie znalazłem nikogo, kto mógłby zająć jego miejsce. Sprowadziłem niewłaściwych ludzi, zawiódł mnie instynkt, wielokrotnie. Czasami byłem przerażony, jak ludzie tu, w teatrze nie potrafią pojąć impulsów artystycznych. Ale to powinienem był zrozumieć wcześniej (*Am liebsten hätten sie...*, 2017, s. 60).

Lilienthal odszedł jeszcze w 1998 roku, zastąpiony przez Carla Hegemanna na stanowisku dramaturga, ale już nie współdyrektora. W efekcie cięć budżetowych w 2001 roku nastąpiło rozstanie z zespołem teatru tańca Johanna Kresnika, który z natury rzeczy stanowił jakby „zespół w zespole”. Detje pisze, że „Marthaler w 2000 roku uciekł do Zurychu, gdzie został dyrektorem Schauspielhaus. Schlingensiefel na razie jeszcze cierpliwie

wszystko znosił” (Detje, 2013, s. 235). Zdaje się jednak, że dla Marthalara był to po prostu zasłużony awans, zwłaszcza że w późniejszych latach wracał do Volksbühne. Schlingensief pracował tu rzeczywiście nieprzerwanie do przedwczesnej śmierci w 2010 roku. W roli dyżurnego twórcy teatru krytycznego wobec własnego kraju, demokracji i systemu kapitalistycznego w erze globalizacji zastąpił go René Pollesch.

Inna sprawa, że dzięki tym odejściom otworzyła się przestrzeń organizacyjna i finansowa dla wielkich spektakli samego intendentą, opartych na powieściach Dostojewskiego i Bułhakowa. Nie wiem, w jakim stopniu prawdziwe są słowa Robina Detje o Castorfie, że „tylko jego wierny zespół pozostał. Wytresował go tak, żeby sabotował innych reżyserów poprzez zwykłe zaniechanie pracy” (tamże, s. 236). Trudno to sobie wyobrazić po lekturze serii wywiadów z tymi aktorami, których Kathrin Angerer określiła mianem „bardzo egocentrycznych, narcystycznych ludzi” (cyt. za: Behrendt, 2002, s. 9). Fakty są takie, że wielu z nich mogło się poczuć zmęczonymi intensywnością udziału w wielkich przedstawieniach, część otrzymała atrakcyjne propozycje pracy, na przykład wspomniany Martin Wuttke, który odszedł do Burgtheater. W efekcie w zespole pojawiła się fala młodych aktorów, takich jak Alexander Scheer (ur. 1976).

Wrażenie wymiany pokoleniowej robił spektakl *HUNDE – Reichtum ist die Kotze des Glücks* (PSY – Bogactwo to wymioty szczęścia, 2008). Zapowiedź spektaklu w pełni korespondowała z tym, co można było zobaczyć na scenie:

Po Atenach błąka się pewna banda ze społecznego marginesu, nazywana Psami: dziwaczni, oryginalni, prowokujący, odważni, a także natrętni ludzie w płaszczach. Konsekwentnie podążają za swoim ideałem. Wszelkimi środkami dążą do celu, aby swoich

bliźnich nakłonić do duchowej przemiany! Pieniądze, władza i własność materialna są przeceniane, mówią! Banda wędruje od domu do domu i uczy bez pouczania i manifestu biednych bogaczy sensu (szczęśliwszego) życia⁴.

Wyglądało to przede wszystkim na próbę powrotu do źródeł – do lat osiemdziesiątych, kiedy sam Castorf był takim właśnie Psem-outsiderem w prowincjonalnym teatrze w Anklam.

Anklam, czyli źródło

Siegfried Wilzopolski w swoim tekście z 2016 roku, wspominając czas współpracy z Castorfem w Anklam, użył określenia „underdog”. *Underdog in Anklam. Eine Zeitreise* (Outsider w Anklam. Podróż w czasie). Określenie „underdog” powstało prawdopodobnie w Stanach Zjednoczonych w związku z XIX-wiecznymi walkami psów – określano takim mianem psa, który przegrał. Castorf we wspomnianym wyżej spektaklu bezpośrednio odniósł się do swojej fascynacji filozofią cyników. Jej znaczenia doświadczył na własnej skórze w latach osiemdziesiątych, kiedy został „zesłany” do prowincjonalnego teatru w Anklam, aby objąć tam posadę kierownika artystycznego sceny (*Oberspielleiter*). Jak wspomina Wilzopolski:

Czas Castorfa w Anklam był właściwie sytuacją laboratoryjną. Castorf mógł w tym hermetycznym klimacie Anklam wiele rzeczy wypróbować, wykorzystał to i nie zrezygnował (Wilzopolski, 2016, s. 157).

Z czym po latach kojarzyły się intendentowi Volksbühne lata spędzone w

osiemnastotysięcznym Anklam, blisko granicy z Polską? Z próbami odbywanymi na plaży, z pijackimi nasiadówkami w kantine, z mieszaną publicznością złożoną z lokalnych notabli, gości pielgrzymujących z Berlina i żołnierzy z pobliskich garnizonów, wśród których znalazł się m.in. późniejszy krytyk teatralny i admirator twórczości Castorfa, Thomas Irmer (Detje, 2013, s. 95). Z procesami przed sądem pracy – o dziwo, wygrywanymi za sprawą Gregora Gysiego, późniejszego polityka postkomunistycznej lewicy. Z chryją, jaka rozpętała się wokół premiery *Werbli w nocy* Brechta, kiedy ówczesny dyrektor teatru kazał usunąć publiczność z widowni, grożąc interwencją policji (*Ja, ja, weiter...*, 2003, s. 255). Jeśli chodzi o zespół, Castorf wspomina to tak:

Jako kierownik artystyczny mogłem odczuć w Anklam przypyływ władzy. Jeździliśmy do szkół teatralnych i próbowaliśmy znaleźć studentów aktorstwa [dla naszego teatru]. To było oczywiście trudne. Czy to w Lipsku w szkole teatralnej, czy w Berlinie lub Rostocku: jaki student poszedłby chętnie do Anklam? Próbowałem przekonywać aktorów i na wzór Fassbindera, a więc tego osobliwego teamu, przyciągnąć ludzi do takiej wspólnoty życia i pracy [*eine Lebens- und Arbeitseinheit*], aby stworzyć, zgodnie z witalistyczną zasadą, błyskotliwą grupę artystyczną z widokami na sukcesy. Sukcesy były wtedy, kiedy – jak to powiedzieć? – ktoś z Anklam wyjeżdżał na Zachód. Marzenie o karierze: osobiście przeżyć filmy zrobione przez [Claude'a] Chabrola, [Jean-Luca] Godarda, [Rainera Wenera] Fassbindera, spektakle [Petera] Zadeka, opór, muzykę undergroundową. Pojechać kiedyś na Zachód, móc być chojrakiem, odnieść sukces. Tak jak sukces Fassbindera zaczął się w małym kinoteatrze w Monachium – gdzieś

tam, ku karierze światowej” (tamże, 2003, s. 252-253).

Mimo wszystko jako *Oberspielleiter* Castorf znajdował się w niezłej sytuacji, mogąc składać propozycje pracy za odpowiednie wynagrodzenie, oferować udział w konkretnych produkcjach teatralnych. Przyciągał tych, którzy, ze względu na złożenie wniosku o wyjazd do RFN, nie mogli znaleźć nigdzie zatrudnienia:

To była, oczywiście, możliwość praktykowania solidarności. Herbert König [1944-1999, reżyser, *enfant terrible* teatru w NRD - przyp. mój] miał *de facto* zakaz pracy, więc mogłem powiedzieć: możesz tu pracować, dostaniesz dobre warunki. Było też tak, że on pracował z Renate Krößner i wzbudzał sensację aktorami. Miałem bardzo ciekawych ludzi: Silvię Rieger, Thomasa Wolffa, Kurta Naumanna, Hendrika Arnsta, Günthera Marxa, który później w Anklam został aresztowany na scenie (tamże, s. 253).

Słowo „solidarność” pojawia się tu nieprzypadkowo, uruchamiając konteksty polskie. Zdradza inspirację NSZZ „Solidarność”, aczkolwiek nie bezkrytyczną:

Nieważne, że ten ruch [„Solidarność”] miał niejasne ideologiczno-religijne podstawy, był dla nas bardzo ważny i to też mówiliśmy. Można było te idee praktykować w teatrze. [...] To przecież polityczny akt, w jaki sposób formułuje się zasady pracy – i jak obchodzi się z tą pracą w teatrze od strony organizacyjnej. Wytworzyło się coś nowego, co funkcjonowało przez lata (tamże, s. 254).

Zanim władze, chcąc pozbyć się Castorfa, dały mu szansę na zrealizowanie i zarejestrowanie ostatniej inscenizacji (*Nory Ibsena*) pod warunkiem odejścia z teatru, mógł w Anklam kształtować zasady i praktykę budowania zespołu w okolicznościach zastanych, w opozycji do systemu organizacji pracy czy systemu politycznego, w jakim przyszło mu funkcjonować. Czynił to pod czujnym okiem dyrekcji teatru, zobowiązanej do kontroli prawomyślności spektakli, które pokazywano w prowadzonej przez nią instytucji, pod okiem lokalnych władz partyjnych – sztuka wszak miała być zgodna z poglądami proklamowanymi przez Komitet Centralny SED. Wreszcie pod okiem cenzury, a także – zapewne nie w pełni świadomy tego faktu – sporej grupy tajnych współpracowników tajnej policji Stasi. Władze komunistyczne dysponowały różnymi instrumentami nacisku – formalnego i nieformalnego, działały nieraz metodą kija i marchewki. Mogły przecież mieć artystów iluzją dobrobytu na lokalną, NRD-owską skalę. Odpowiedzią Castorfa i jego współpracowników na te prośby i groźby (włącznie z realną karą więzienia, częściej zakazem wystawienia spektaklu, zdjęciem z afisza przed premierą) było nie tylko wykorzystywanie legalnych sposobów oporu – wytoczenie sprawy w sądzie pracy, wykorzystanie obecności ojca Gregora Gysiego, partyjnego sekretarza do spraw kościelnych, jako parasola ochronnego (*Castorfs Anwalt*, 2003, s. 269) – lecz przede wszystkim przyjęta postawa społeczności, życia „przeciwżyciem” (*Gegenleben*) w przestrzeni wolności wyznaczonej przez artystyczną komunę, której celem jest tworzenie sztuki, nawet jeśli wydaje się to bezcelowe i pozbawione przyszłości. Oznaczało to odrzucenie aspiracji materialnych, zgodę na status outsidera. Castorf wspominał po latach: „Nie mam wiele do stracenia: piwo, mój stek, moje mieszkanie, moje kasety, to wszystko już mam, a więcej nie potrzebuję i nie chcę mieć” (*Ja, ja, weiter...*, 2003, s. 258). Było w tej postawie sporo kokieterii. Młody reżyser ciągle myślał o powrocie do Berlina. Przyjęcie

oferty intendenta teatru w Anklam, że w zamian za odejście pozwoli mu zrealizować *Norę* Ibsena, zagrać ją kilka razy i zarejestrować na wideo, otwierało drogę do starania się o angaż w stolicy NRD.

W tych arcytrudnych warunkach Castorf ujawnił swoją charyzmę jako artysta i umiejętnie balansował pomiędzy stabilnością grupy, w której prym wiodli doświadczeni liderzy, a ciągłym jej odnawianiem, dopływem świeżej krwi. Potrafił odwdzińczyć się współpracownikom zaufaniem. Tak było w wypadku scenografów, właściwie tylko dwóch, którzy tworzyli plastyczny wymiar jego spektakli. Hartmut Meyer, który nie chciał pracować w enerdowskiej telewizji, woląc, jak sam mówił, najgorszą wieś (tamże, s. 253), towarzyszył Castorfovi aż do momentu zjednoczenia Niemiec i swojego wyjazdu na Zachód. Bert Neumann – od początku dyrekcji w Volksbühne przez dwadzieścia trzy lata, aż do nagłej śmierci w czerwcu 2015 roku. Już po jego zgonie premierę miała inscenizacja *Braci Karamazow* z asfaltową autostradą do wieczności, na której przez całe siedem godzin spektaklu zalegała publiczność, czyli współczesna, zdeorientowana ludzkość.

Paradoksalnie, współpraca Castorfa ze scenografem i twórcą wizerunku Volksbühne, Bertem Neumannem, trwała o wiele dłużej niż związek z którąkolwiek z licznych aktorek partnerek. Spojrzenie z krótkiego dystansu – po śmierci Neumanna i oficjalnym końcu dyrekcji Castorfa – pozwoliło rozpoznać wagę wkładu scenografa w stworzenie „Gesamtkunstwerk Volksbühne”, uznać w nim realnego współlidera⁵. W tym przypadku słynna „pasywność” Castorfa, oddanie pola innemu artyście, przyniosła jak najlepsze owoce.

Osobną kwestią pozostaje wątek aktualnych lub byłych aktorek partnerek, niewątpliwie komplikujący dynamikę kolektywów Castorfa. Lukas Langhoff mówił o tym z podziwem:

Frank jest najbardziej niezależnym człowiekiem, jakiego znam, najbardziej niezależnym punkiem, kimś, kto odrzuca normy społeczne [*ein Gesellschaftsverweigerer*]. Zostawia kogoś, zwymyśla go albo kocha trzy kobiety naraz, zapoznaje je ze sobą i im pozostawia kwestię, jak sobie z tym poradzą...⁶

Wypowiedź Langhoffa odsłania, oczywiście, barwną osobowość reżysera jako rock'n'rollowego wiecznego chłopca, korzystającego z wolności w ramach patriarchalnej kultury rocka. Nie ma tu krzty nonkonformizmu, to raczej manifestacja poglądów antydrobnomieszczańskich. W zestawieniu z tym, że Castorf stwarzał aktorkom pole artystycznej wolności, owocujące wielkimi kreacjami pełnowymiarowych postaci kobiecych w jego spektaklach, komplikuje to ocenę stosunku reżysera do artystek, z którymi współpracował. Już po zamknięciu dyrekcji Castorfa w Volksbühne ukazał się w „Süddeutsche Zeitung” zdumiewający wywiad. Przy okazji przygotowań do premiery *Don Juana* w Monachium Castorf wypowiedział serię zdań, które w znacznym stopniu potwierdziły zarzut Henrike Kohpeiss o „wyłącznie białych mężczyznach” tworzących Volksbühne w minionym ćwierćwieczu. Szczególnie silne protesty w sferze publicznej wzbudziła odpowiedź artysty na pytanie Christine Dössel, dlaczego nie zatrudniał w swoim teatrze reżyserek. Castorf palnął (bo trudno to inaczej nazwać), że „mamy mistrzostwa świata kobiet w piłce nożnej oraz mistrzostwa mężczyzn i różnią się bardzo jakością gry”. Jakby tego było mało, dołożył jeszcze po pytaniu, czy da się tak łatwo porównać futbol z reżyserią teatralną, następujące słowa: „Kiedy kobieta jest lepsza, nie mam nic przeciwko temu, ale niewiele takich spotkałem”. Brnął dalej, mówiąc o Pinie Bausch jako wyjątku potwierdzającym regułę i o tym, że nie interesuje go futbol (czytaj: teatr) kobiet (*Es ist so wie mit einer Liebe...*, 2018). Wyłonił się z tego obraz nie

Don Juana libertyna, który ma piątkę dzieci z sześcioma kobietami traktowanymi po partnersku, lecz portret starzejącego się seksisty, którego czas minął. Seria bezpardonowych uwag pod adresem byłych współpracowników w tym samym wywiadzie dowodzić może, że, wbrew deklaracjom, Castorf wciąż bardzo emocjonalnie reaguje na zakończenie dyirekcji w Berlinie (wypowiada się na tym samym poziomie agresji, jak w publikowanym pół roku wcześniej wywiadzie Petera Laudenbacha, atakując imiennie zwłaszcza Chrisa Dercona i Matthiasa Lilienthala, zob. *Am liebsten hätten sie...*, 2017, s. 7-12). Co nie zmienia faktu, że człowiek o tak wyrazistym wizerunku teatralnego buntownika dowodzi tutaj, że nie potrafi już (nie chce?) odpowiedzieć na pytanie postawione w tytule artykułu Kohpeiss: *Who wants a theatre company and doesn't have one?* Inną rzeczą jest bowiem uznanie tradycji Volksbühne jako zobowiązania/wyzwania dla każdego nowego dyrektora⁷, a także tego, że podejmowany przez Castorfa od ćwierćwiecza problem (wschodnio)niemieckiej tożsamości zyskał niespodziewanie na aktualności w kontekście kryzysu imigracyjnego i sukcesów skrajnie prawicowej Alternative für Deutschland (AfD), a inną – postulat poszerzenia adresatów repertuaru teatru przy Rosa-Luxemburg-Platz o nowe grupy społecznych outsiderów, o co upomina się w swoim artykule Kohpeiss (Kohpeiss, 2017). Młoda badaczka przypomina w ten sposób Castorfovi o początkach jego berlińskiej dyirekcji, kiedy przygarniał bezdomnych i strajkujących, czyniąc z teatru przestrzeń aktywnego oporu.

Wracając na koniec do kwestii kolektywów Castorfa, warto zauważyć wieloznaczność kluczowego słowa „zespół”. Castorf pracował przecież przez dziesięciolecia w teatrach dramatycznych, z których każdy miał zespół w znaczeniu grupy ludzi zatrudnionych na etatach, na podstawie umów o pracę, przywiązanych tymi umowami do instytucji, ale niekoniecznie stanowiących spójny kolektyw twórczy. Ani w Anklam, ani w Volksbühne na

początku lat dziewięćdziesiątych nie miał komfortu swobodnego kształtowania składu swojego kolektywu twórczego. Wykorzystywał jednak umiejętnie pozycję w instytucji teatru – nieważne: enerdowskiej (czytaj: konstruowanej według zasad socjalistycznej biurokracji i pełnej kontroli państwa nad tą dziedziną sztuki) czy erefenowskiej (czytaj: konstruowanej według zasad demokratycznego państwa prawa, ale niewolnej od politycznych nacisków, a także nadal na tyle sztywnej, że nieustannie zagrażającej swobodzie działań artystycznych) – aby w jej ramach wytworzyć zespół w ściślejszym sensie tego słowa: dynamiczną, gdyż zmieniającą się w czasie, grupę twórczo nastawionych artystów, których łączyła nie tyle idea (jak, na przykład, w Reducie Osterwy i Limanowskiego), ile wspólny cel artystyczny. Trwałość tych grup zadaniowych nie stanowiła dla Castorfa celu samego w sobie, raczej dość świadomie określał ich trwanie: na czas jednego spektaklu, dwóch lat „do sukcesu”, czyli wyjazdu (Anklam), czy też – jak w szczytowej fazie dyrekcji berlińskiej – na serię przedstawień literatury rosyjskiej z zastosowaniem technologii medialnych (co trwało mniej więcej pięć lat). Jak się zdaje, kluczem do sukcesu okazała się raczej „zmiana” niż „ciągłość”, zgoda na dynamikę relacji, na mobilność. Logo Volksbühne przy Rosa-Luxemburg-Platz odzwierciedla najlepiej tę fundamentalną regułę, obejmującą zarówno proces kształtowania zespołu, jak i etos teatru tworzącego wciąż nowe formy wyrazu.

Tekst jest poprawioną i rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego na IV Zjeździe Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych *Czy tylko Reduta? Wspólnota – zespół – spółdzielnia twórcza – kolektyw w teatrze*, który odbył się w Spale w dniach 20-22 września 2019 roku. Jego pierwotna wersja ukazała się w książce *Czy tylko Reduta? Wspólnota – zespół – spółdzielnia*

twórcza – kolektyw w teatrze, Encyklopedia Teatru Polskiego, Warszawa 2020.

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

DOI: 10.34762/ckb7-dp11

Autor/ka

Artur Duda (dudaart@umk.pl) – profesor uniwersytetu, teatrolog, performatyk, zatrudniony w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zajmuje się problemami teorii dramatu i teatru: relacją między tekstem dramatu a jego inscenizacją, estetyką teatru współczesnego, w szczególności teatrem polskim (dzieje teatru w Toruniu), litewskim i niemieckim oraz badaniami z zakresu performatyki, które obejmują m.in. kulturowe korzenie piłki nożnej, muzyki rockowej i *reality show*, a także performans na żywo jako medium ludzkie. Autor książek *Teatr realności* (2006), *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji* (2011), *Reżyserskie strategie inscenizacji dzieła literackiego* (2017), *Teatr w Toruniu 1904-1944. Opowieść performatyczna* (w druku). Stały współpracownik Centrum Badania Teatru Europy Wschodniej, powołanego przy Akademii Teatralnej w Szanghaju w 2018 roku.

Numer ORCID: 0000-0002-2522-6888

Przypisy

1. Intendent – używam niemieckiej nomenklatury, ponieważ polskie słowo „dyrektor” nie oddaje specyfiki tego stanowiska w teatrze niemieckim. Intendent to ktoś w rodzaju „naddyrektora”.
2. Zob. np. hasło „Lista członków Megadeth” w Wikipedii: https://pl.wikipedia.org/wiki/Lista_członków_Megadeth lub w miarę stabilny diagram ilustrujący zmiany składu zespołu Dżem ([https://pl.wikipedia.org/wiki/Dżem_\(zespół_muzyczny\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Dżem_(zespół_muzyczny)))
3. Wypowiedź Castorfa, [w:] Balitzki, 1995, s. 75.
4. <https://www.volksbuehne.adk.de/praxis/hunde/index.html> [dostęp: 14 IX 2019].
5. Warto przejrzeć chociażby dwa albumy: „*Imitation of Life*”. Bert Neumann – *Bühnenbildner*, red. Hanna Hurtzig, Berlin 2015 oraz monumentalny 1992-2017.

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Fotoalbum, red. Thomas Aurin, Carl Hegemann, Raban Witt, Berlin 2018.

6. Lukas Langhoff, *Schach oder Gameboy - Das ist die Frage*, [w:] Balitzki, 1995, s. 218.

7. Castorf mówił o tym w wywiadzie *Am liebsten hätten sie veganes Theater* z 2014 roku: „Znam ten teatr od lat siedemdziesiątych XX wieku, pracowali tu Benno Besson, Fritz Marquardt i Heiner Müller. Wcześniej [Erwin] Piscator robił tu radykalnie lewicowy teatr. Jestem tradycjonalistą tego teatru. W decyzji o przyszłości Volksbühne trzeba uwzględnić tę historię. Nie można jej po prostu wymazać, tak jak wymazano historię teatru Brechta w Berliner Ensemble” (*Am liebsten hätten sie...*, 2017, s. 104).

Bibliografia

Am liebsten hätten sie veganes Theater. Frank Castorf Peter Laudenbach Interviews 1996-2017 mit einem Interview mit Bert Neumann, Theater der Zeit, Berlin 2017.

Balitzki, Jürgen, *Castorf, der Eisenhändler. Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter*, Links Verlag, Berlin 1995.

Behrendt, Eva, *Frauen in Scheiß-Kostümen, oder von der Kunst, Männer unmerklich impotent zu machen*, „Theater heute” 2002 nr 1.

Carp, Stefanie, *All that. Das Gesamtkunstwerk Volksbühne*, „Theater der Zeit”, Arbeitsbuch 2016, Heft 7-8.

Castorf, Frank, *Ausschnitte aus Gesprächen mit „Theater der Zeit” 1987-2016*, „Theater der Zeit”, Arbeitsbuch 2016, Heft 7-8.

Castorfs Anwalt und Premierenfeiern in Anklam: Gregor Gysi, [w:] *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR*, red. W. Bergmann, Alexander Verlag, Berlin 2003.

Detje, Robin, *Castorf. Prowokacja dla zasady*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.

Diederichsen, Diedrich, *Eine Stadt versteht sich selbst*, „Theater heute”, Jahrbuch 2017.

„*Es ist so wie mit einer Liebe, die vorbei ist*”. Frank Castorf im Interview von Christine Dössel, „Süddeutsche Zeitung” 28 czerwca 2018,
<https://www.sueddeutsche.de/kultur/frank-castorf-im-interview-es-ist-so...>

<https://www.volksbuehne.adk.de/praxis/hunde/index.html> [dostęp: 14 IX 2019].

Fritsch Herbert, *Wahrscheinlich trickse ich Frank permanent aus* [w:] Balitzki, 1995, s. 190.

Ja, ja, weiter im Zusammenbruch: Frank Castorf, [w:] *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR*, red. W. Bergmann, Alexander Verlag, Berlin 2003.

Kipp Heide, *Und manchmal denkt man: Also nee!*, [w:] Balitzki, 1995

Kohpeiss, Henrike, *Who Wants a Theatre Company and Doesn't Have One?*, „Polish Theatre Journal” 2017 nr 1-2.

Krzak, Zygmunt, *Megality świata*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 2001.

Müry, Andres, *Königin der Zombies. Ein Portrait der Schauspielerin Sophie Rois*, „Theater heute” 1999 nr 2.

Schödel, Helmut, *Die Mir ist sein Schicksal. Ein Porträt von Bernhard Schütz*, „Theater heute” 2001 nr 7, s. 8.

Wąsik, Monika, *Jurassic World dla bogatych*, „Dialog” 2018, nr 7-8, podkreślenie moje.

Wilzopolski, Siegfried, *Underdog in Anklam*, „Theater der Zeit”, Arbeitsbuch 2016 z. 7-8, s. 157.

Witzler, Anja von, *Meister linken Furors. Wo Kresnik draufsteht, ist auch Kresnik dar*, [w:] *Zehn Jahre Volksbühne. Intendanz - Frank Castorf*, red. Thomas Irmer i Harald Müller, Theater der Zeit, Berlin 2003.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/artykul/zbojcy-psy-i-kolektywy-franka-castorfa-w-volksbuhne-w-latach-1992-2017>

didaskalia

gazeta teatralna

Kalkowska

Sprawa Józefa J.

Polsko-niemieckie spory o reportaż sceniczny Eleonory Kalkowskiej

Anna Dżabagina Uniwersytet Warszawski

Abstract: Anna Dżabagina. The Case of Józef J.: The Polish-German Arguments about Eleonora Kalkowska's Stage Reportage

The article discusses the background of Eleonora Kalkowska's best-known play, *Sprawa Jakubowskiego* [The Case of Jakubowski], 1929. It is also a reconstruction of the work's reception in Poland and Germany. The diplomatic materials uncovered in the archives, which shed a new light on the trial of a Polish farm labourer sentenced to death in the Weimar Republic, draw out a broader context and the political tensions surrounding the writer's stage debut. The author of the article also analyzes the diametrically different modes of reading the drama at Berlin's Volksbühne and Warsaw's Ateneum, which led to its becoming the subject of national appropriations, particularly in the case of the play's Polish reception.

Keywords: Polish-German literature, Zeittheater, Weimar Republic, interwar period, Eleonora Kalkowska

Choć na początku lat trzydziestych ubiegłego wieku Eleonora Kalkowska¹ była uznawana za jedną z najważniejszych dramatopisarek Republiki Weimarskiej – tuż obok Christy Winsloe czy Else Lasker-Schüler (zob.: Kafka, 1933, s. 16-17)² – obecnie jej twórczość funkcjonuje jedynie na marginesach

historii literatury czy teatru, zaś jej recepcja sprowadza się w zasadzie do dwóch sztuk napisanych i wystawionych u schyłku weimarskich Niemiec: *Doniesień drobnych*, poświęconych fali samobójstw wywołanej zapaścią gospodarczą i gwałtownie rosnącym bezrobociem (1933)³, a także wcześniejszej o cztery lata głośnej *Sprawy Jakubowskiego*⁴. Szczególnie ten drugi tekst, wywołujący gwałtowne emocje zarówno wśród niemieckiej, jak i polskiej publiczności teatralnej, wpłynął znacząco na ukształtowanie się schematów recepcyjnych, z których – wielowymiarowa, wykraczająca poza kategorię weimarskiego Zeittheater – twórczość pisarki nie uwolniła się w zasadzie do dziś. Fakt, że głównym bohaterem tej dokumentalnej sztuki został skazany i stracony w Republice Weimarskiej polski robotnik rolny, stał się zarówno punktem zapalnym politycznych dyskusji, spychającym w cień „inne interwencje” Kalkowskiej, jak i źródłem narodowych zawłaszczeń, których obiektem stała się pisarka⁵. Rekonstrukcja genezy dramatu (do tej pory przywoływanej jedynie powierzchownie) oraz pierwszych głosów krytycznych rozbrzmiewających po premierze *Jakubowskiego* są kluczowe dla zilustrowania tego procesu.

Skandalistka w Volksbühne

Co prawda, wbrew obiegowej opinii, *Jakubowski* nie był debiutem scenicznym Kalkowskiej (parę tygodni wcześniej na deskach teatru w Schneidemühlen, dzisiejszej Pile, wystawiono zaginiony obecne dramat *Die Unvollendete* – zob.: Stürzer, 1993, s. 68), ale to dopiero jego inscenizacja sprawiła, że rok 1929 stał się przełomowy dla jego autorki. Prapremiera *Josefa* (tak brzmi oryginalny tytuł *Sprawy Jakubowskiego*) odbyła się 14 marca w Teatrze Miejskim w Dortmundzie⁶. Krytyczny wobec wadliwego wymiaru sprawiedliwości, występujący przeciwko karze śmierci i piętnujący ksenofobię reportaż, poświęcony głośnej „sprawie Jakubowskiego” (która w

drugiej połowie lat dwudziestych wzburzyła opinię publiczną Republiki Weimarskiej, niezależnie od światopoglądu), wywołał żywe emocje zwłaszcza wśród nacjonalistycznej części widowni. Jak podawał dziennik „Völkischer Beobachter”, narodowosocjalistyczna tuba propagandowa⁷, w trakcie spektaklu w teatrze rozlegały się nieustanne syki i gwizdy (za: Trapp, 2009, s. 112), zaś inne sprawozdanie podkreślało, że obecną na premierze autorkę wygwizdano i obrzucono obelgami⁸. Informację tę zresztą parę dni później opublikował również polski „Ilustrowany Kurier Codzienny”, w którym czytamy:

W teatrze państwowym w Dortmundzie wystawiono wczoraj wieczór jako premierę sztukę Józefy [sic!] Kalkowskiej pt. „Józef”. [...] Cała tragedia [...] przedstawiona przez autorkę niezwykle realistycznie, została z dużym artyzmem odegrana przez świetny zespół aktorski. Kiedy po zakończeniu ostatniego aktu, autorka zjawiła się przed rampą teatralną, została ona obrzucona ordynarnymi wyzwiskami przez nacjonalistycznych młokosów. Krzyki i gwizdy trwały przez dłuższy czas, tak że autorka musiała z powrotem cofnąć się za kurtynę (*Chamberlain...*, 1929, s. 2).

Już wkrótce miało się okazać, że incydent ten był zaledwie preludium do polsko-niemieckiej wrzawy, jaka rozpętała się wokół dramatu.

Proces Jakubowskiego, polskiego robotnika rolnego, który po I wojnie światowej osiedlił się pod Lubeką, zaś w połowie lat dwudziestych został oskarżony o zabójstwo paroletniego chłopca i skazany na śmierć, wzbudzał w Republice Weimarskiej emocje nie mniejsze, niż nieco później proces Rity Gorgonowej w II Rzeczypospolitej. Zresztą analogie między tymi sądowymi skandalami są liczne. W obu przypadkach temperaturę procesu oraz

publiczne „domaganie się sprawiedliwości” podgrzewał fakt, że zbrodnią było dzieciobójstwo. Zarówno proces Jakubowskiego, jak i Gorgonowej zamieniły się w medialny spektakl, pilnie śledzony przez prasę i rzeszę czytelników. W obu przypadkach oskarżeni znaleźli obrońców w gronie liberalnej i lewicowej inteligencji, którzy wyraz krytycznemu stosunkowi do sądowego *theatrum* dali w swojej publicystyce – w Republice Weimarskiej wkrótce po skazaniu Jakubowskiego Rudolf Olden i Josef Bornstein opublikowali *Der Justizmord an Jakubowski* (Olden, Bornstein, 1928), w II Rzeczypospolitej podobną rolę odegrały publikowane na bieżąco sprawozdania z procesu (a właściwie literackie reportaże) z cyklu *Sąd idzie* Ireny Krzywickiej⁹. Należy także podkreślić, że obrońcy zarówno Jakubowskiego, jak i Gorgonowej wskazywali na to, że jako cudzoziemcy, oskarżeni stanowili doskonały materiał na kozła ofiarnego, będąc w rzeczywistości ofiarami ksenofobicznych uprzedzeń¹⁰. Ponadto analogiczną, być może, do *Sprawy Jakubowskiego* sztukę pod tytułem *Pijana Themis*, która – jeśli ufać notatkom – miała być „sądem nad sądem” w sprawie Gorgonowej, planowała napisać Stanisława Przybyszewska (por.: Przybyszewska, 1983, s. 446, przyp. 2)¹¹. Najistotniejszą różnicą byłoby to, że w przeciwieństwie do Gorgonowej, Jakubowski ostatecznie został stracony. Rewizja procesu (oskarżanego o poszlakowość i ksenofobiczne uprzedzenia), której domagał się liberalny front obrońców Polaka, miała zatem prowadzić do jego pośmiertnej rehabilitacji i skazania rzeczywistych sprawców.

Swój dramat Kalkowska zaczęła pisać jeszcze latem 1928 roku¹²: przyjmując reporterską strategię, tworzyła w oparciu o doniesienia prasowe, artykuły szczegółowo rekonstruujące materiały dowodowe, sprawozdania sądowe i publikacje dotyczące zarówno rewizji, jak i składanych w jej trakcie nowych zeznań. Pierwsza połowa 1929 roku, w którym udramatyzowany reportaż pisarki miał prapremierę, była okresem szczytowego zainteresowania sprawą

Jakubowskiego. Nic więc dziwnego, że już w miesiąc po dortmundzkim wystawieniu sztuka doczekała się premiery na kierowanej wówczas przez Erwina Piscatora robotniczej scenie Volksbühne, w dodatku pod patronatem Ligi Obrony Praw Człowieka. Jeszcze przed wystawieniem dramat miał wszelkie dane, by zyskać rozgłos i przyciągnąć uwagę, wpisywał się ponadto idealnie w linię programową lewicowego, zaangażowanego społecznie teatru.

Berlińska premiera spektaklu (wyreżyserowanego przez Alfreda Trostlera, z Ernstem Karchowem w roli głównej¹³) odbyła się w niedzielę 14 kwietnia. Doniesienia prasowe na temat tego wieczoru zgadzają się właściwie zaledwie co do dwóch faktów (mimo że część z nich pisana była przez dziennikarzy obecnych na premierze). Po pierwsze, poruszająca, interwencyjna sztuka została odebrana przez widownię teatru przy Bülowplatz¹⁴ z entuzjazmem (np. „Wiadomości Literackie” piórem Zofii Kramsztykowej donosiły o „frenetycznych oklask[ach], niemilknąc[ych] owacj[ach] chłodnej zazwyczaj publiczności teatralnej Berlina” - Kramsztykowa, 1929, s. 2). Po drugie, wieczór zakończył się skandalem (lecz doniesienia na temat jego przebiegu są już skrajnie odmienne).

Po zakończeniu spektaklu Kalkowska została wywołana na scenę przez publiczność, która żądała „ukazania się autorki, by podziękować jej nie tyle za dobry dramat, ile za czyn szlachetny” (J.S., 1929, s. 3). Zamiast jednak przyjąć wyrazy uznania, pisarka miała zadeklarować, że „nie bierze odpowiedzialności za swój dramat”, gdyż – bez jej wiedzy i zgody – reżyseria postanowiła usunąć fragment zakończenia¹⁵. Tak więc zamiast kończyć się ścięciem i oskarżającym okrzykiem „Zabiliście niewinnego człowieka!”, spektakl zakończył się w momencie, w którym Jakubowski był prowadzony na śmierć przez duchownego (zob.: Hernik-Spalińska, 2014, s. 9). Zabieg ten

nie tylko ocenzurował interwencyjny wydźwięk sztuki, lecz także wprowadził niezamierzony religijny akcent, który wybrzmiał podczas premiery. Gorący protest Kalkowskiej (która, wedle innych doniesień, nie została zaproszona na scenę, lecz wdarła się na nią) uderzał więc w to „pogwałceni[e] praw autorskich przez reżysera” (*Echa ze świata*, 1929, s. 8). „Oświadczenie jej rozpętało burzę. Widownia zamieniła się w salę sądową i publiczność ją wyrokować, czy reżyser miał słuszność, skracając sztukę, czy autorka miała prawo do protestu. Skandal wybuchł na całego” (J.S., 1929, s. 3) – pisano w doniesieniu z „Robotnika” cztery dni po premierze. O skandalicznym incydencie – „przeważnie z winy autorki” – na podstawie wywiadu z francuskiego „Le Temps” donosił „Ilustrowany Kurjer Codzienny” (*Co mówi...*, 1929, s. 5). Wzburzona publiczność była podzielona na widzów oburzonych „cenzurą” teatru i tych zde gustowanych „niestosownym” manifestem autorki. Przy czym liczniejszą grupą zdawała się ta pierwsza – zachwycony odwagą Kalkowskiej Hans Grabowsky, przyjaciel pisarki, pisał w dzień po premierze: „Ależ radość sprawiał Twój widok, gdy tam stałaś ze swoimi dyktatorskimi gestami! Natychmiast miałaś tłumy po swojej stronie!”¹⁶. Sytuację próbował uspokoić sam Piscator¹⁷, który zaproponował, by dograć wycięte fragmenty, „ale za chwilę zjawił się na scenie reżyser przedstawienia [...] i oświadczył, że aktor grający główną rolę ze zdenerwowania dostał wstrząsu nerwowego i dlatego nie może grać” (*Echa ze świata*, 1929, s. 8). Propozycja reżysera, by to sama autorka odczytała fragmenty, została ponoć przez widownię wygwizdana¹⁸, po czym w imieniu Ligi Obrony Praw Człowieka głos zabrał pisarz Artur Holitscher, stając po stronie Kalkowskiej i krytykując ingerencje Volksbühne. „Górnoślązak” dwa dni po premierze donosił o awanturach na przedstawieniu *Josefa* – nieopisany hałas po interwencji autorki miał „zamieni[ć] się w bójkę, której kres położyła policja” (*Awantury...*, 1929, s. 5). Prawdopodobnie jest to

przerysowany scenariusz, zaś w rzeczywistości widowńia rozeszła się dopiero po deklaracji dyrekcji teatru, że spektakl zostanie wkrótce pokazany w nieskróconej wersji (zob.: *Echa ze świata*, 1929, s. 8).

Zaintrygowana autorką *Josefa* Zofia Kramsztykowa, berlińska korespondentka „Wiadomości Literackich”, postanowiła o sprawie porozmawiać z Kalkowską osobiście, czego owocem stał się wywiad opublikowany w piśmie Grydzewskiego (Kramsztykowa, 1929, s. 2). Zanim jednak jeszcze wywiad Kramsztykowej zdążył ukazać się w „Wiadomościach Literackich”, a pierwsze dzienniki ze wzmiankami o incydencie – opuścić polskie drukarnie, wiadomość o premierze dotarła nad Wisłę również drogą urzędową, w trybie ekspresowym. W poniedziałek 15 kwietnia 1929 roku, a więc dzień po premierze, Stanisław Zieliński w liście z nagłówkiem Konsulatu Generalnego RP w Berlinie wysłał do Ministerstwa Spraw Zagranicznych II Rzeczypospolitej raport w sprawie premiery „sztuki dramatycznej p.t. *Józef* [...] [autorstwa] obywatelki polskiej Eleonory Kalkowskiej-Szaroty”¹⁹. W swoim doniesieniu konsul podkreślał:

Sukces [sztuki] byłby jeszcze większy, gdyby po skończonym przedstawieniu autorka nie protestowała przed publicznością, że reżyseria skreśliła najpiękniejsze jej zdaniem miejsca w jej sztuce, co wywołało wśród wdzięcznej publiczności, która w pierwszej chwili z winy autorki nie orientowała [sic], o co właściwie pani K. chodzi, jedynie ujemne wrażenie, jak wskazują załączone wycinki z prasy²⁰.

Jednym z załączonych wycinków był fragment pierwszej strony „Die Welt am Montag”, na której czernił się tytuł *Riesenskandal in der Volksbühne*²¹

(„Ogromny skandal w Volskbühne”). W tej optyce incydent na premierze, który zaburzył odbiór sztuki, pośmiertnie rehabilitującej skazanego na śmierć polskiego imigranta, nabrał wagi nie tylko skandalu, lecz także sprawy państwowej.

Co zdarzyło się w Palingen?

Raport Stanisława Zielińskiego wysłany do Ministerstwa Spraw Zagranicznych był zaledwie wierzchołkiem góry lodowej. Zresztą sama obecność konsula generalnego na premierze nie była przypadkowa. Rewizja procesu Jakubowskiego była sprawą wagi państwowej już od dłuższego czasu, a za jej nadzorowanie Zieliński był odpowiedzialny od połowy lutego 1928 roku. Wówczas zwrócił się do niego radca emigracyjny z zapytaniem, czy konsulat posiada jakikolwiek materiał dowodowy w sprawie Jakubowskiego (którą właśnie zaczęła nagłaśniać polska prasa), a w przypadku braku takowego – z poleceniem zebrania dokumentacji na ten temat. Zadanie to przypadło właśnie Zielińskiemu²² i musiało być zajęciem czasochłonnym, gdyż, jak podsumował to później Jan Józef Bossowski, „artykuły, sprawozdania i notatki, które ukazały się w prasie niemieckiej w sprawie Jakubowskiego, liczą się na tysiące”²³. Ze zgromadzonych przez placówkę dyplomatyczną materiałów wyłania się następujący obraz.

Józef Jakubowski urodził się 8 września 1895 roku we wsi Dunajówka w gminie Szumsk (obecnie Litwa, nieopodal granicy białoruskiej). Był słabo piśmienny (po polsku czytał tylko druk), uczęszczał do szkoły ludowej w Szumsku przez dwa lata. W maju 1915 roku został powołany do wojska rosyjskiego. Wraz ze swoim kolegą z dzieciństwa, Adamem Jurojciem (dzięki któremu zachowały się szczegółowe informacje na temat żołnierskich, a następnie jenieckich losów Józefa) otrzymał przydział do 15 Fińskiego Pułku

Strzelców, który na początku lata został skierowany na front niemiecki pod Kowno. Obaj dostali się do niewoli 2 października tego samego roku: trafili najpierw do Harmisten, a następnie do obozu jenieckiego w Palingen w prowincji lubeckiej, skąd Jakubowski został zesłany na roboty rolne. Pod Lubeką pozostał również po zakończeniu wojny. Wkrótce po tej migracji Józef wysłał przyjacielowi pamiątkową fotografię, na której pozował wraz z rodziną gospodarza Hufnera na tle domu mieszkalnego (ponad dekadę później fotografia ta, podobnie jak zdjęcie z obozu jenieckiego, przedostanie się do prasy i będzie ilustrować doniesienia na temat procesu Jakubowskiego).

Kontakt z Jurojciem polski robotnik utrzymywał jeszcze przez następny rok. Jak donosił jego rodzinie kolega z wojska, „co do stosunków swoich i miłostek Jakubowski nic nie opowiadał”²⁴. W Palingen Jakubowski związał się z Idą Nogens, dziewczyną z nizin społecznych, pochodzącą z patologicznej rodziny, w której dochodziło do agresji i przemocy seksualnej²⁵. Jak pisał Bossowski, który na początku lat trzydziestych badał akta sprawy, „Nogensowie nie mieli nic do stracenia, dlatego u nich spotkał się Jakubowski niezawodnie z życzliwym przyjęciem jako kandydat na lokatora i pomocnika w pracach domowych. W innych rodzinach spotykał niewątpliwie rezerwę lub wyraźny chłód”²⁶. Oboje w tym świecie – w ciasnym, ksenofobicznym wiejskim społeczeństwie – funkcjonowali na marginesie. Jakubowski zamieszkał z rodziną Nogensów i objął pieczę nad Idą i jej kilkuletnim synem Ewaldem, pochodzącym prawdopodobnie z kazirodczego gwałtu. Gdy w 1923 roku, niedługo po urodzeniu dziecka Józefa, kobieta zmarła, ten zaopiekował się sierotami. Problemy polskiego emigranta zaczęły się wkrótce potem – Ewald zaginął 9 listopada 1924 roku. Niecałe dwa tygodnie później jego ciało zostało znalezione w króliczej norze nieopodal Palingen²⁷, zaś sekcja zwłok wykazała, że chłopiec zmarł wskutek uduszenia.

O zabójstwo posądzono Jakubowskiego, a w oparciu o poszlaki sporządzono akt oskarżenia²⁸. Wśród kluczowych świadków był jeden z braci zmarłej Idy, niepełnosprawny intelektualnie kilkunastoletni Hannes. Choć zgodnie z późniejszymi zeznaniami pastora z Palingen, chłopiec nie był w stanie włożyć rzetelnego świadectwa przed sądem²⁹, to właśnie jego zeznania bezpośrednio obciążły Polaka.

Późniejszą krytykę wyroku wzbudzała zarówno poszlakowość procesu (w którym ostatecznie nie znaleziono żadnych niepodważalnych dowodów), jak i jego przebieg. Najbardziej krytykowanym uchybieniem był fakt, że pomimo wątpliwej znajomości języka niemieckiego, oskarżonemu nie zapewniono tłumacza. „Prawdziwa rozmowa z Jakubowskim była niemożliwa po niemiecku”, zeznawał jeden ze świadków w procesie rewizyjnym³⁰, zaś gdy urzędnik więzienny miał odczytać oskarżonemu wyrok, „trwało to trzy godziny, bo Jakubowski nie mógł zrozumieć wyroku”³¹. Niewykształcony, niemogący się w pełni porozumieć z otoczeniem *outsider* stał się idealnym kozłem ofiarnym.

Wyrok zapadł w marcu 1925 roku - 15 lutego 1926 Józef Jakubowski został stracony³². Jego śmierć wywołała silną reakcję. Utworzono domagającą się rewizji procesu „fundację imienia Jakubowskiego niemieckiej Ligi Obrony Praw Człowieka”, której inicjatorami byli między innymi Albert Einstein, Heinrich Mann, Harry Kessler, Helmuth Gerlach i Arnold Zweig³³.

Wspomniani już Olden i Bornstein opublikowali *Der Justizmord an Jakubowski*. Podobnie jak sam proces, tak też starania o rehabilitację Polaka znajdowały się w centrum uwagi społeczeństwa Republiki Weimarskiej.

Dlaczego więc polska opinia publiczna zainteresowała się Jakubowskim dopiero ponad dwa lata po egzekucji? Nieco światła rzuca na tę sprawę raport referenta Ministerstwa Spraw Zagranicznych Stefana Fiedlera-

Albertiego, który w marcu 1929 roku pisał, że w okresie, w którym toczył się jeszcze proces Jakubowskiego, rząd polski nie miał możliwości ani interweniowania, ani nawet zwrócenia uwagi na proces, ponieważ w opinii niemieckiej oskarżony – jako były jeńiec rosyjski – uchodził w dalszym ciągu za obywatela rosyjskiego³⁴. Informacja o polskim pochodzeniu Jakubowskiego przedostała się do wiadomości publicznej później, właściwie dopiero po tym, gdy w czerwcu 1928 roku przewodniczący Ligi Obrony Praw Człowieka Kurt Grossman przybył do Warszawy, by zwrócić się do polskich instytucji o pomoc w odszukaniu rodziców Jakubowskiego³⁵, gdyż tylko członkowie rodziny skazanego mieli prawo do wystąpienia o rewizję procesu.

W okresie, w którym Kalkowska podjęła pracę nad dramatem, temperatura debaty publicznej wokół sprawy Jakubowskiego sięgnęła zenitu. Środowiska walczące o jego pośmiertne uniewinnienie (na czele ze wspomnianą Ligą Obrony Praw Człowieka) uderzały w cały system sądownictwa. Pojawiały się nawet głosy o potrzebie zdymisjonowania ministra sprawiedliwości Republiki Weimarskiej. Pod koniec maja 1928 roku Eugeniusz Zdrojewski, polski radca emigracyjny w Berlinie, donosił do MSZ w Warszawie, że kwestia nabrała „wielkiego znaczenia politycznego, [a] zwrot nastąpił po wyborach” – pravicowa prasa, nazywając ją „wybuchową sensacją” („die geplatzte Sensation”), sugerowała również, że cały skandal był „tylko manewrem przedwyborczym partii lewicowych”³⁶, a nagłaśnianie sprawy miało służyć walce politycznej³⁷. Na tym etapie ta wybuchowa sensacja miała już znaczenie międzynarodowe, w Polsce zaś stała się okazją nie tylko do krytyki rządu, ale i wzmacniania nastrojów antyniemieckich. Gdy trwały już prawdopodobnie przygotowania do wystawienia *Josefa* w Republice Weimarskiej, w Polsce zarzucano Ministerstwu Spraw Zagranicznych opieszałość i brak inicjatywy, czego doskonałą ilustracją są nagłówki prasowe z tego okresu (np. *Nie wiemy...*, 1929, s. 3)³⁸.

Tyle mówią akta o sprawie Jakubowskiego. Co i w jaki sposób próbowała powiedzieć Kalkowska³⁹?

„Sztuka, mająca być megafonem dnia” (*Co mówi...*, 1929, s. 5)

Jeden z dziennikarzy przeprowadzających wywiad z Kalkowską wyjaśniał:

[...] formę sztuki [autorka] obmyśliła dla nowej sceny [...], która pragnie powołać publiczną opinię na sędziego pewnych zaprzatających umysły aktualnych wydarzeń. Głównym celem tego rodzaju sceny nowoczesnej miałoby być pobudzenie widowni do intensywnego brania udziału w charakteryzujących ducha czasu rewelacyjnych wydarzeniach (tamże, s. 5).

Ta istotna deklaracja w sposób jawny wiąże dramat Kalkowskiej z dynamicznie rozwijającym się w tym okresie awangardowym nurtem Zeittheater. „Poetycki reportaż”, jako wybrane przez samą autorkę *Josefa* określenie genologiczne, też nie jest terminem przypadkowym.

Po premierze Jakubowskiego w Volksbühne „Robotnik” podawał: „Teatralny Berlin ma dzisiaj dwa wielkie zagadnienia do rozstrzygnięcia: 1. co to jest «poetycka reporterka» i 2. jakie są prawa autora dramatycznego do tekstu jego sztuki?” (J.S., 1929, s. 3). Jednak w gruncie rzeczy, w Berlinie w kwietniu 1929 roku nikt właściwie nie musiał sobie zadawać pytania o to, czym jest teatralna „poetycka reporterka”. W Republice Weimarskiej drugiej połowy lat dwudziestych ciążenie w stronę literatury faktu było dominującą tendencją, wynikającą nie tylko z dynamicznej sytuacji politycznej i

gwałtownie wzmagających się napięć społecznych, lecz również – jak podaje Konrad Gajek – z przesytu „krzykliwym ekspresjonizmem” czy „sztuką” w ogóle (Gajek, 1977, s. 78). Ten przesyt wiązał się z rosnącym krytycyzmem społecznym pisarek i pisarzy, tak więc reportaż („pozornie beznamiętna i obiektywna relacja, której ostrze krytyczne zasadzało się głównie na ujawnianiu budzących sprzeciw faktów czy zjawisk dostrzeżonych w życiu politycznym” – tamże, s. 78) stał się jedną z preferowanych form. Podobne rozumienie reportażu wykształcało się również w Polsce końca lat dwudziestych. Aleksander Wat w 1930 roku opisywał reportaż „jako narzędzie demaskowania zjawisk społecznych” (cyt. za: Sajewska, 2016, s. 301), uznając za jego istotną cechę to, że „uczy się wyrażać myśl polityczną w samym podawaniu faktów, w ich doborze, w montażu, obyając się bez omawiających komentarzy” (Wat, 1930, s. 332). Z kolei Leon Schiller w *Teatrze jutra* definiował udramatyzowany reportaż jako ten, który „z możliwie dużym obiektywizmem” ukazuje „autentyczne wydarzenia o społecznej lub politycznej doniosłości” (Kuligowska-Korzeniewska, 2015, s. 15).

Jednym z prekursorów „dramatu faktów”, jak Gajek nazywa sztuki z niemieckojęzycznego nurtu *Zeittheater*, był działający w Wiedniu Karl Kraus, wydawca „Die Fackel”, autor pisanego w latach 1915-1921 monumentalnego, siedmusetstronicowego dzieła *Die letzten Tag der Menschheit* (*Ostatnie dni ludzkości*). Z kolei głównym rewolucjonistą, teoretykiem i praktykiem teatru politycznego – a także twórcą samego pojęcia – był wspomniany już Erwin Piscator⁴⁰, w drugiej połowie lat dwudziestych dyrektor Volksbühne. W wydanym w 1929 roku zbiorze esejów *Teatr polityczny* Piscator podsumował najważniejszy etap swojej twórczości (Sajewska, 2016, s. 140), a także sformułował swoje najistotniejsze postulaty. Jak zapisał Leo Kerz we wspomnieniu o autorze *Teatru politycznego*, Piscator

był głęboko przekonany, że to właśnie teatr jest miejscem, które może i musi zajmować się kwestiami będącymi politycznym tabu (zob.: Kerz, 1968, s. 364). Zaś uprawianie polityki przez teatr jest „możliwe tylko wówczas, gdy sztuka zakorzeniona jest w konkretnej rzeczywistości politycznej, a nie w poddającej ją procesom metaforyzacji literaturze” (Sajewska, 2016, s. 141). Jak twierdził Piscator,

autorzy [muszą] nauczyć się uchwycić temat w całej jego rzeczywistości i ukazać dramatyzm wielkich, prostych zjawisk życia. Teatr wymaga naiwnych, bezpośrednich, prostych, nieskomplikowanych i apsychologicznych działań [...] Jeśli cały [...] przebieg [wydarzeń] nie zostanie pokazany w sposób tak jasny i przejrzysty jak kryształ, jeśli konkretność wydarzeń nie stanie się sama dramatycznym elementem, wówczas na nic cała poezja (Piscator, 1983, s. 268).

Za tym rozumieniem szło również przekonanie, że w nowym teatrze powinno być „[m]niej sztuki, więcej polityki” (tamże, s. 40). Zaś scena miała stawać się „megafonem dnia” (*Co mówi...*, 1929, s. 5), nagłaśniającym najbardziej palące problemy społeczne, będąc tym samym również narzędziem w walce klas⁴¹.

Ukazanie się *Teatru politycznego* parę miesięcy po premierze *Josefa*⁴² można potraktować jako kamień milowy w rozwoju nurtu Zeittheater. W tym kontekście dramat Kalkowskiej został wystawiony w kulminacyjnym punkcie tego procesu. Ten szczególny moment niewątpliwie znacząco wpłynął na ostateczny kształt, jaki pisarka nadała swojej sztuce. Zresztą już sam wybrany przez Kalkowską temat doskonale nadawał się do przedstawienia w

formie scenicznego reportażu, co z pewnością zaważyło na jego charakterystycznej strukturze. *Sprawa Jakubowskiego* została zbudowana z dwudziestu dwóch krótkich „obrazów”⁴³: niektóre z nich składają się z zaledwie parunastu kwestii. Ta skrótowość nie jest przypadkowa. Jak zauważał Wat, choć reportaż nie powstał na gruncie prasy, to właśnie na jej łamach się rozwijał: „technika robienia gazety nadała reportażowi jego dzisiejszą formę – krótkiego, zwięzłego, efektownego przedstawiania faktów” (Wat, 1930, s. 33). Prasowa zwięzłość stała się również dominantą w *Sprawie Jakubowskiego*, w której, na wzór filmowego scenariusza, krótkie sceny-epizody następują szybko, naśladując techniki montażu. Być może zresztą Kalkowska tworzyła swój dramat z myślą o wystawieniu właśnie w Volksbühne, która mogła w pełni wykorzystać potencjał tak napisanego tekstu: w końcu teatr przy Bülowplatz był nie tylko główną areną „dla awangardowych praktyk teatru politycznego”, lecz również jedną z najnowocześniejszych, zarówno pod względem architektonicznym, jak i technicznym, scen Berlina” (Tenschert, 1957, s. 41) – z obrotową sceną, pozwalającą na płynne przechodzenie pomiędzy obrazami i kolejnymi, licznymi lokalizacjami⁴⁴. Reporterski, pozbawiony metaforyczności czy poetyckości, jest także język dramatu – co więcej, jest to język mocno zróżnicowany. Jak pisała Agnes Trapp, w tworzeniu językowej charakterystyki poszczególnych postaci Kalkowska sięga po subtelne niuanse natury leksykalnej i syntaktycznej. W zależności od klasy społecznej, pochodzenia czy regionu zamieszkania, bohaterowie posługują się innym dialektem (oczywiście największy kontrast stanowi łamana niemieczna Jakubowskiego w zestawieniu z „wysokim”, literackim niemieckim, jakim posługują się przedstawiciele sądownictwa). Lecz nawet w tych szerszych grupach pojawiają się dodatkowe rozróżnienia, indywidualne gradacje – style wypowiedzi właściwe poszczególnym postaciom⁴⁵.

Drobiazgowy był również sam sposób pracy nad tekstem autorki *Josefa*. Zarówno przebieg wydarzeń, jak i charakterystyka głównego bohatera w dramacie Kalkowskiej – zgodnie z metodą dramatopisarzy nurtu Zeittheater – były w dużej mierze budowane w oparciu o doniesienia prasy, która pilnie śledziła losy wznowionego w maju 1928 roku procesu Jakubowskiego, przedrukowując zeznania świadków, ustalenia sądowe czy obszernie wywiady z uczestnikami tego medialnego spektaklu. W jednym z raportów z okresu rewizji procesu można przeczytać opinię obrońcy nieżyjącego już Jakubowskiego, Kocha, który

[był] przekonany, że Józef Jakubowski zarzuconego mu morderstwa nie dokonał.

[...] Nie znalazł niczego w Jakubowskim, co by wskazywało na jakiegokolwiek ujemne instynkty Jakubowskiego. Przeciwnie, stwierdził tylko cechy dobroduszości [...], mianowicie przywiązania do dziecka swej narzeczonej. Był to człowiek naiwnie swobodny, niewierzący do ostatniej chwili w groźne skutki zarzutu, który mu czyniono, nie korzystający nawet z możliwości ucieczki z więzienia, która mu się nasuwała⁴⁶.

Dobroduszość, honorowość, prostolinijność i naiwność stały się głównymi cechami Jakubowskiego w dramacie. W pierwszej scenie, której akcja toczy się podczas zabawy dożynkowej, Józef – na tle ordynarnych, pijanych i awanturniczych parobków – jest postacią wyjątkową. Wycofany, stoi z boku, niemal niewidoczny, co jest symptomatyczne dla jego wyobcowanej pozycji. Jego odrębność uwidocznia się na wielu poziomach – sposób mówienia Jakubowskiego jest niepewny, jest wyraźnym powodem do drwin, widoczne są również różnice kulturowe: bohater nie bierze udziału w zabawie także

dlatego, że jedyne tańce, jakie zna to „Krakowiak, Mazurek, Oberek” (Kalkowska, 2005, s. 26). Pomimo tej odrębności i nieustających szykan ze strony miejscowej ludności (jest nazywany „zawszonym Maćkiem”, „Polake”, „soldatem” – tamże, s. 27 i 48), Jakubowski wzbudza fascynację – jest z pewnością atrakcyjny fizycznie. Podkreślana w licznych wypowiedziach siła, „jurność” i tężyzna skłaniają do myślenia o Józefie jako uosobieniu fantazmatu chłopa, będącego okazem siły i zdrowia. W tym świetle nie zaskakuje zainteresowanie, jakim obdarzyła bohatera Maria Beinig (na którą w sztuce przemianowana została Ida Nogens). Choć równie istotną kwestią był z pewnością fakt, że podobnie jak Józef, dziewczyna była ofiarą swojego najbliższego otoczenia. Co prawda to, że została zgwałcona przez własnego brata, nie jest powiedziane w dramacie wprost, ale czytelnie zasugerowane. Związek ciężarnej Marii z Józefem wydaje się aluzją do Świętej Rodziny (groteskową, zważywszy na los, jaki spotka dzieciątko z dramatu), której symbolika mogła tylko wzmacniać interwencyjny wydźwięk sztuki.

Najbliższe otoczenie Józefa Kalkowska przedstawia jako „pogrążoną w alkoholizmie społeczność, która na skutek braku odpowiednich warunków bytowych, a także pracy edukacyjnej, żywi się stereotypami narodowymi, które prowadzą do tragedii” (Sajewska, 2016, s. 306). Pisarka uruchamia cały repertuar ksenofobicznych stereotypów, przez pryzmat których społeczność Palingen postrzega „dzikiego” Polaka ze Wschodu; na dodatek wciąż widzi w nim byłego jeńca wrogiej armii (z tego powodu na przykład wdowa Stoss, z którą po śmierci Marii wiąże się Józef, nalega na utrzymanie ich romansu w tajemnicy). W tym otoczeniu Józef pozostaje bezbronny również wobec manipulacji, jakich dopuszcza się na nim sąsiad Kreuz (wskutek uknutej przez niego intrygi Jakubowski niesłusznie trafia do aresztu za kradzież). Jego bezbronność najlepiej oddają słowa Marii, która jeszcze na początku sztuki stwierdziła: „Józef to już taki człowiek, że jak rękę

utną, to ten jeszcze podziękuje, że nie głowę” (co, swoją drogą, brzmi jak złowieszczą zapowiedź losu bohatera). Gdy więc Kreuz, Kreischer i Gustaw Beinig planują zabójstwo Oswalda⁴⁷ – „bękartą”, który wszystkim zawadza (zob.: Kalkowska, 2005, s. 43-44) – Józef staje się idealnym kozłem ofiarnym: na niego w pierwszej kolejności padnie podejrzenie, jeśli ciało chłopca zostanie odkryte. Uknuta przez nich intryga, wzmocniona obciążającymi zeznaniami, wedle których Jakubowski miał stosować wobec dziecka przemoc, była nad wyraz skuteczna i trafiła na podatny grunt. Gdy bohater został zamknięty w jednej celi z matkobójcą Grundem, ten nie był w stanie uwierzyć w jego deklarowaną niewinność, twierdząc: „Ty przecież z tych Polaków, co to podczas wojny na Mazurach niemieckie dzieci kłuli” (tamże, s. 56). Przed tym, że Józef będzie postrzegany przede wszystkim przez pryzmat swojego pochodzenia, przestrzega bohatera jego obrońca: „Nie zapominajcie, że jesteście tutaj obcym człowiekiem... [...] Ta wasza śpiewająca mowa będzie ich drażnić, śmieszyć... Chętnie uwierzą, że taki tam obcy przybłąda, Polak, były żołnierz rosyjski, mógł być zdolny do popełnienia zbrodni” (tamże, s. 58). O tym, że obrońca miał rację, wymownie świadczy „zakulisowa” rozmowa podczas sceny w restauracji – biorą w niej udział sędzia, prokurator, przewodniczący sądu i dwaj przysięgli, zadowoleni z szybkiego zamknięcia sprawy i zbliżającego się wyroku, a jednocześnie pewni, że przyniosą społeczeństwu ulgę, gdy uda im się pozbyć „tego obcego i demoralizującego elementu” – w ich narracji obecność Józefa w Palingen porównana zostaje do „brudnej, cuchnącej kałuży” (tamże, s. 66), pozostałej po nawałnicy. Ta eskalująca ksenofobiczna nienawiść, połączona z absolutną niezdolnością bohatera do samoobrony (nie tylko ze względu na trudności z językiem, lecz także przez niewzruszoną wiarę w sprawiedliwość i mądrość niemieckich sądów, które nie mogłyby dopuścić się skazania niewinnego) doprowadziły wprost do egzekucji. Nie pomogły ani usilne starania obrońcy,

ani jedyne pozytywne zeznania na temat Jakubowskiego złożone przez jego pracodawcę, gospodarza Relicha. W dramacie nie było również miejsca na „boską interwencję” – pustka i formalność gestów i rytuałów czynionych przez księdza, którego wysłano do Jakubowskiego przed egzekucją, kontrastuje zresztą z gorącą ludową pobożnością bohatera. Został tylko okrzyk więziennego dozorca: „Zabiliście niewinnego człowieka!” (tamże, s. 81; „sprawcy” oddzieleni w tej scenie zamkniętą bramą, za którą odbyła się właśnie egzekucja nawet go nie usłyszeli). Dramat Kalkowskiej nie jest, oczywiście, pozbawiony uproszczeń: bohaterowie zostali przedstawieni jednowymiarowo, bez psychologicznego pogłębienia; „teza” sztuki (mówiąca o wadliwości systemu sądownictwa, a także o zgubnym wpływie nacjonalistycznych uprzedzeń) została wyłożona wprost. Lecz właśnie takiego sposobu przedstawienia sprawy domagał się teatr społecznego niepokoju, który wymagał przecież „naiwnych, bezpośrednich, prostych, nieskomplikowanych i apsychologicznych działań” (Piscator, 1983, s. 268). Właśnie w tej formie miał szansę wyrzeć odpowiednie wrażenie, a berliński sukces dramatu pokazuje, że zamierzenie to pisarce udało się zrealizować.

Sprawa polska, sztuka antyniemiecka

Wznowienie procesu Jakubowskiego miało miejsce miesiąc po berlińskiej premierze dramatu⁴⁸, zresztą pojawiały się opinie, że głośna premiera w Volksbühne przyczyniła się do przyśpieszenia tej sprawy⁴⁹. Pierwsze wiadomości dotyczące starań o rewizję niesłusznie skazanego Polaka dotarły nad Wisłę stosunkowo szybko. Nie dziwi zatem, że w momencie, gdy Volksbühne ogłosiła kwietniową premierę, wzbudziło to zainteresowanie polskich korespondentów w stolicy Republiki Weimarskiej. Warto podkreślić, że berlińska premiera *Josefa* była dla Kalkowskiej przełomem na wielu

poziomach, również w kontekście polskiej recepcji jej twórczości. Dopiero wówczas, na wiosnę 1929 roku, ta niemal anonimowa w Polsce dramatopisarka⁵⁰ – autorka „nieznana i niedoświadczona, ale do głębi losem nieszczęsnego Jakubowskiego przejęta” (J.S., 1929, s. 3) – o polsko brzmiącym nazwisku przedarła się do świadomości publiczności literackiej. Zresztą, zanim jeszcze *Josef* trafił na polskie sceny, w doniesieniach prasowych reputacja zarówno samej Kalkowskiej, jak i jej dramatu urosły do niespodziewanych rozmiarów. Na przykład w obszernym artykule poświęconym procesowi Jakubowskiego opublikowanym w „Na Szerokim Świecie” pisano (nie całkiem zgodnie z prawdą): „Sztuka wywołuje olbrzymie wrażenie, zostaje zakazana w Berlinie, potem dozwolona, obiega teatry w 23 miastach niemieckich i wywiera stanowczy wpływ na dalsze losy całej sprawy” („NSS” 1929, s. 4). Sukces dramatu (a po części zapewne i rozgłos wywołany manifestem Kalkowskiej podczas premiery) sprawił, że *Josef* bardzo szybko został wyeksportowany do Polski. W Warszawie nowa dyrektorka Teatru Ateneum, Maria Strońska⁵¹, która miała ambicje stworzenia placówki na wzór Piscatorowskiej Volksbühne (zob.: *Deklaracja ideowa...*, 1929, s. 2), wybrała dramat Kalkowskiej na inaugurację swojej dyirekcji, która odbyła się już 13 września 1929 roku. Zaledwie pięć dni później sztuka jako *Proces Jakubowskiego* wystawiona została w Teatrze Miejskim w Toruniu⁵². 18 października odbyła się premiera w Teatrze Miejskim w Lublinie⁵³, zaś w lutym 1930 roku dramat wystawiono jeszcze w Teatrze Wielkim we Lwowie (zob.: H.H., 1930, s. 7; J.S., 1930, s. 12).

Najszerszym echem odbiła się premiera warszawska, poprzedzona sprawną kampanią promującą nową dyrekcję Strońskiej. W „Robotniku” przedrukowano fragmenty entuzjastycznych recenzji berlińskiego spektaklu. Za „Berliner Tageblatt” podawano, że „P. Kalkowska napisała rzecz doskonałą [...]. Sztuka pełna życia tętni odwagą, przenika rzeczywistość,

świadczy o czujnym sumieniu autorki i o prawdziwym talencie” (*Przed otwarciem...*, 1929, s. 4), zaś za „Neue Freie Presse” powtarzano, że pisarka osiągnęła pełny sukces. Tym, co dodatkowo potęgowało zainteresowanie sztuką (opartą wszak na i tak głośnej medialnie sprawie), było podkreślane w niemal każdym doniesieniu pochodzenie pisarki. To, że „z pochodzenia Polka wychowana po niemiecku” „wzięła w obronę nieszczęśliwego rodaka”, zdawało się odgrywać kluczową rolę. Zresztą gdzieś tam sama autorka to podkreślała, przypominając, że rodzina jej ojca była „czysto polska”. Pisano również, że pobudką do napisania sztuki była „miłość do chłopca polskiego”⁵⁴ oraz że „nigdy jeszcze w literaturze niemieckiej nie pojawił się Polak, jako postać pełna prawdy życiowej i ciepła, z duszą tak czystą i szlachetną”⁵⁵. Ta kampania promocyjna z pewnością przyczyniła się do kasowego sukcesu spektaklu.

Na premierze wyreżyserowanej przez Janusza Strachockiego sztuki obecni byli, między innymi, Karol Irzykowski, Zofia Nałkowska, Irena Solska (zob.: Nałkowska, 1980, s. 422; Solska, 1984, s. 222), Tadeusz Boy-Żeleński⁵⁶ i Antoni Słonimski. Była również sama Kalkowska, która przy tej okazji zatrzymała się w rodzinnej Warszawie na dłużej (zob.: *Autorka polska...*, 1930, s. 6). Recenzje przedstawienia pojawiły się w szeregu periodyków; interesujące jest zwłaszcza ich zróżnicowanie pod względem docelowego odbiorcy czy profilu ideowego. Tak więc wzmianki przeczytać można było np. w „Naszym Przeglądzie”, „ABC”, „Kurierze Warszawskim”, „Ewie”, „Robotniku”, „Przeglądzie Katolickim” czy „Polsce Zbrojnej” (zob.: *Scena polska*, 1929; Dołęga-Mostowicz, 1929a; Grubiński, 1929; R.G., 1929; Irzykowski, 1929; *Lex Caritas*, 1929; Pomirowski, 1929). W omówieniach przeważały głosy przychylne. Tadeusz Dołęga-Mostowicz pisał, że sztuka „Ma [...] żywiołową siłę emocjonalną, utrzymuje nerwy w napięciu, posiada cenne walory moralne i zasługuje na pełne i długotrwałe powodzenie”

(Dołęga-Mostowicz, 1929b, s. 9), zaś o talencie autorki wspominał Boy-Żeleński, pisząc, że wnosi ona do teatru „odwagę i świeżość spojrzenia” (Boy-Żeleński, 1965, s. 102). Autor *Flirtu z Melpomeną* doceniał również reportażowe walory sztuki:

Podoba mi się ta nazwa i to pojęcie – pisał o „reportażu poetyckim” Boy-Żeleński – Może w nim tkwi przeczucie nowych dróg teatru? Mówić o tym, czym wszyscy się interesują, co jest w myśli i na ustach wszystkich, chwytać w lot samo życie i montować je na scenie, czynić z teatru trybunę adwokata czy posła, budować z desek scenicznych potężny megafon dla krzyku – oto wyborne zrozumienie praw teatru i jego celów (tamże).

Jednakże dynamiczna skrótowość utworu Kalkowskiej (walory doskonale wykorzystane na obrotowej scenie Volksbühne) nie była przystosowana do wystawienia w Ateneum w formie, na jaką zdecydował się reżyser. Dbalność o realizm detali scenograficznych przy szybko zmieniających się miejscach akcji znacząco wpłynęła na odbiór spektaklu. Jakub Appenzlak krytykował staromodną inscenizację, „nieprzystosowaną do naszego ducha reportażowej właśnie biomechaniki teatralnej”, podkreślając: „Zbyt długo musieliśmy czekać na taki np. efekt naturalistyczny, jak zademonstrowanie prawdziwego łóżka z pomietą pościelą” (Appenzlak, 1929, s. 6). To, że „w rezultacie [...] niektóre antrakty trwały dłużej, niż następujące po nich sceny” (tamże), pozwala wyobrazić sobie skalę tego niepowodzenia⁵⁷.

Jednakże dużo poważniej, niż strona techniczna, na tej „transplantacji” ucierpiała warstwa ideologiczna *Josefa*, na co zwrócili uwagę tylko nieliczni krytycy. Dołęga-Mostowicz zauważał, że w Polsce „teza” dramatu uległa

kardynalnej zmianie, zaś jego punkt ciężkości przeniósł się tam, „gdzie autorka, jako człowiek o przekonaniach – o ile słyszeliśmy – lewo socjalistycznych, za żadną cenę nie chciałyby go widzieć” (Dołęga-Mostowicz, 1929b, s. 9). Antoni Słonimski na łamach „Wiadomości Literackich” pisał o „fałszywym tonie”, jakim wybrzmiała sztuka, podkreślając, że „[t]o, co było budzeniem uczuć ogólnoludzkich w Niemczech, u nas staje się, wbrew intencjom autorki, posiewem nacjonalistycznej nienawiści” (Słonimski, 1929, s. 4). W podobnym tonie pisał Boy-Żeleński, dostrzegając niebezpieczeństwo w zbyt dosłownym i bezkrytycznym odbiorze *Sprawy Jakubowskiego*:

Rzecz taka napisana u nas – dodawał krytyk – byłaby znowuż graniem na strunach narodowego szowinizmu: napisana przez niemiecką – mimo, że polskiego pochodzenia – pisarkę dla publiczności berlińskiej, i napisana tak, że nakazuje posłuch, jest czynem humanitarnym pierwszorzędного znaczenia (Boy-Żeleński, 1965, s. 103).

Zarówno Słonimski, jak Boy-Żeleński, by zilustrować zaplecze interpretacyjne, z jakim potencjalny widz miał oglądać spektakl w Warszawie, wskazywali na *Rotę Konopnickiej*. Najtrafniej sytuację tego ideologicznego przesunięcia diagnozował Benedykt Hertz, korespondent „Kuriera Wileńskiego”, który, podobnie jak Boy-Żeleński i Słonimski, przekonywał, że to, co w Berlinie było „uczciwym czynem społecznym, [...] śmiałym protestem przeciw bezduszności biurokracji sądowej i ohydzie judzeń nacjonalistycznych” (Hertz, 1929, s. 2), w Warszawie stało się czymś wręcz przeciwnym. Interesująca jest w tym kontekście zwłaszcza warstwa językowa inscenizacji – wielu krytyków zwracało uwagę na wadliwy przekład

Brodzkiego, który nie oddawał językowego zróżnicowania niemieckiego oryginału. Przede wszystkim jednak, jak zauważa Hertz, Strachocki reżyserując *Sprawę...*, kazał „wszystkim grającym mówić z poznańska, a bohaterowi z mazurska” (tamże)⁵⁸. Zapytany zaś przez krytyka o powody swojej decyzji, przyznał, że chciał, by widzowi w Warszawie Józef był „bliższy, niż jego otoczenie” (tamże) – co, w gruncie rzeczy, wypaczało zarówno sens, jak i przesłanie sztuki Kalkowskiej. „Gdyby chciano zachować ideową wartość sztuki – pisał dalej Hertz – należało dać wszystkim grającym dobry tekst polski, a z bohatera uczynić jakiegoś zapędzonego w obce strony Ukraińca czy Białorusina. I niechby wówczas p. Strachocki uczynił go bliskim publiczności warszawskiej” (tamże). Hertz jako jedyny polski krytyk zauważa – a przynajmniej jako jedyny w tak bezpośredni sposób to artykułuje – że przesłanie sztuki jest w pewien sposób uniwersalne, lecz żeby je wydobyć, reżyser musiałby wyjść poza rodzajową dosłowność. Ponieważ chodzi nie o krzywdę „polskiego chłopca”, lecz o zagrożenie płynące z ksenofobicznych uprzedzeń, narodowych stereotypów, wreszcie z mechanizmu pogardy opartej na poczuciu „wyższości cywilizacyjnej”. Pogardy, jakiej w równym stopniu mógł doświadczać polski emigrant w Republice Weimarskiej, co Ukraińiec czy Białorusin na ziemiach II Rzeczypospolitej, nawet będąc jej pełnoprawnym obywatelem. Jednak żadna z polskich inscenizacji dramatu nie pokusiła się o tę istotną modyfikację, która pozwoliłaby wydobyć nadrzędny ideowy sens sztuki.

Byłoby krzywdą dla autorki – pisał Boy-Żeleński – gdyby się [*Sprawy Jakubowskiego*] słuchało jako sztuki polskiej, napisanej dla Polaków. Bo nie wina pani Kalkowskiej, że jesteśmy przesyleni ideologią, która z niej bije, zmęczeni pochlebianiem samemu sobie, czynieniem z siebie niewinnego baranka (Boy-Żeleński, 1965, s.

Lecz właściwie „krzywda” już się stała, skoro oglądając spektakl, można było odnieść fałszywe wrażenie, że „rzecz rozgrywa się wśród Polaków gdzieś w okolicach Grudziądza” (Boy-Żeleński, 1965, s. 105).

Intuicje i obawy przywołanych powyżej krytyków nie były bezzasadne. Co więcej, liczne notatki prasowe wskazują na to, że właśnie w ten sposób *Sprawa Jakubowskiego* została odebrana. Mniej lub bardziej zjadliwy ton niektórych recenzji dowodzi, z jaką łatwością pokazana na scenie tragedia „zaszczutego” Polaka uderzała w ksenofobiczne, antyniemieckie struny. Na przykład Tadeusz Kończyc o sprawie pisał, że „była to zbrodnia zbirów pruskich, nadużywających powagi sądu i prawa i naginających je do swoich ohydnych praktyk politycznych” (Kończyc, 1929, s. 4). Jeszcze dalej posunął się Leon Pomirowski w „Polsce Zbrojnej”, stwierdzając, że spektakl „to wierna inscenizacja potwornej pomyłki sądowej na tle zoologicznej nienawiści rasowej Niemców do Polaków” (Pomirowski, 1929, s. 9)⁵⁹. Nie ustępował im Wacław Grubiński, twierdząc, że utwór Kalkowskiej to reportaż „odzwierciedlający tragiczną historię poczciwego chłopca polskiego, rozszarpanego przez niemiecką nienawiść” (Grubiński, 1929, s. 4). Z tymi głosami współbrzmiała poniekąd recenzja Karola Irzykowskiego, w której autor *Pałuby*, chwalać grę aktorską Strachockiego, dodawał:

Przypuszczam, że w Niemczech [...] aktor grający Józefa, robił zeń bezbronny idiotę, typ patologiczny. Kolega red. Rzymowski twierdzi nawet złośliwie, że zapewne też dlatego sztuka miała w Niemczech powodzenie, bo chociaż głosi hasło humanitarne [...], jednak mimo woli przytem kompromituje Polaka, jako członka

pośledniejszej narodowości (Irzykowski, 1929, s. 3)⁶⁰.

Co więcej – tuż po warszawskiej premierze zaczęły pojawiać się głosy, że dramat można wykorzystać jako narzędzie propagandowe „w słusznej sprawie”. Najśmielej i najbardziej wprost swoje postulaty sformułował Grubiński na łamach „Echa Tygodnia”:

Sztuka pani Kalkowskiej powinna być równie starannie, jak w teatrze Ateneum, wystawiona na Pomorzu i, z wędrownym teatrem powinna docierać do najmniejszych miast, gdzie takich Jakubowskich, olśnionych rzekomą kulturą niemiecką, rzekomą najwyższą kulturą narodu niemieckiego, musi jeszcze nie brakować. [...] Dobra to odtrutka na propagandę niemiecką wśród naszego ludu. Setki tysięcy broszur, opowiadających proces Jakubowskiego, napisanych bardzo przystępnie, powinna być kolportować na kresach polskich nasza propaganda [...], a za tym kolportażem niechby dążył subwencyjny [sic] teatr z utworem p. Kalkowskiej (Grubiński, 1929, s. 4 – podkr. AD).

Przewijająca się w tej wypowiedzi pogarda wobec ludności przekonanej o wyższości kulturowej i cywilizacyjnej Niemiec⁶¹ bynajmniej nie była wyjątkiem – podobnie Michał Szurło w „Masce Toruńskiej” deklarował, że na *Proces Jakubowskiego* szczególnie „pośpieszyć powinni ci, którzy do dzisiaj jeszcze uważają państwo bojaźni bożej za niedościgniony wzór moralności, wszelkiej cnoty i sprawiedliwości” (Szurło, 1929, s. 10). Zresztą fantazja Grubińskiego o subwencyjnym teatrze, który z utworem Kalkowskiej podążać mógłby za antyniemieckim, propagandowym kolportażem, miała się wkrótce spełnić. Niecały tydzień po publikacji artykułu Grubińskiego w

„Nowym Dzienniku” pojawiła się wzmianka o zawiązaniu się objazdowej trupy artystów, kierowanej przez Stefana Zborowskiego i Mariana Brokowskiego, która „nabywszy na wyłączne prawo grania w całej Polsce głośnej sztuki [...], zamierza wkrótce wyruszyć w objazd po Polsce”. Grupa miała grać w mniejszych miejscowościach, w których nie ma stałego teatru, a wśród zapowiadanych kierunków wymieniono Poznańskie, Pomorze, Śląsk Cieszyński, Górny Śląsk, Małopolskę i „Kresy Wschodnie”. Tak zwane „ziemie sporne” nie zaskakują na tej liście, skoro objazdowe inscenizacje miały na celu ich polonizację. Co ciekawe, jak zaznaczył autor doniesienia, „z uwagi na wybitnie propagandowy charakter imprezy, organizatorzy zamierzają wystąpić do departamentu sztuki o poparcie materialne” („Sprawa ...”, 1929, s. 2. Zob. też: *Warszawski Teatr Objazdowy*, 1929, s. 7). Nie wiadomo, czy takie wsparcie zostało im udzielone. Jednakże o tym, że zamierzenie udało się spełnić, świadczą doniesienia aż z marca 1930 roku, sugerujące zresztą, że objazdowa *Sprawa Jakubowskiego* cieszyła się niemałym powodzeniem⁶².

Wpisanie utworu Kalkowskiej w ten antyniemiecki, „patriotyczny” dyskurs powiodło się nadzwyczaj łatwo. I choć pojawiały się również wypowiedzi przypominające o niemieckim sukcesie dramatu, będącego wszak „wielkim aktem rehabilitacji duszy narodu niemieckiego”⁶³, to silniejsza okazała się narracja o sztuce jako ilustracji kolejnej zbrodni niemieckiej. Gdy zapowiadano lwowską premierę, uznano nawet za stosowne (za sprawą autorki?) załączyć swego rodzaju sprostowanie, w którym podkreślano, że „reportaż z tej głośnej sprawy nie jest utworem szowinistycznym: wszędzie na świecie możliwe są zbrodnie równie potworne, wszędzie gdzie istnieje i dopóki istnieć będzie kara śmierci, sądy popełniać mogą podobne mordy niewinnego” (J.S., 1930, s. 12). To, czego nie udało się osiągnąć czy też zachować w *Sprawie Jakubowskiego* wystawionej w Warszawie, dokonała

inna sztuka z nurtu Zeithheater, która miała bardzo podobną genezę. W 1929 roku niemiecki dramatopisarz Bernard Blume opublikował *Im names des Volkes!*⁶⁴ (*W imię ludu*) o innym zmanipulowanym, tym razem amerykańskim, procesie politycznym, w którym na śmierć skazani zostali dwaj niewinni włoscy robotnicy – Ferdinando Sacco i Bartolomeo Vanzetti⁶⁵. W Warszawie tę sztukę wystawiło pod tytułem *Boston* awangardowe Żydowskie Studio Eksperymentalne Teatr Młodych Michała Weichert w lutym 1933 roku, czyniąc – jak pisała Krystyna Duniec – „proces polityczny, w którym skazuje się niewinnych ludzi, wykorzystując ich w charakterze kozła ofiarnego, teatralną narracją o rasizmie i klasowej, ekonomicznej oraz politycznej opresji” (Duniec, 2017, s. 459). Nie tylko ideologiczny wydzźwięk sztuki udało się zachować w tej adaptacji, lecz także uniknięto technicznych usterek, które były krytykowane przy okazji *Sprawy Jakubowskiego*. Polskojęzyczna premiera⁶⁶ *Bostonu* odbyła się w maju tego samego roku w Studiu Teatralnym im. Stefana Żeromskiego Ireny Solskiej. Podobnie jak Ateneum, teatr Solskiej – będący *de facto* zaadaptowaną piwniczną kotłownią na warszawskim Żoliborzu – nie dysponował obrotową sceną, jednakże zaaranżowana w ramach koncepcji teatru symultanicznego (w którym znika dystans pomiędzy aktorem a widzem, zaś akcja toczy się w różnych miejscach przestrzeni gry jednocześnie) scenografia Szymona Syrkusa pozwoliła uniknąć częstych i długich przerw pomiędzy poszczególnymi scenami. Po obejrzeniu spektaklu u Solskiej Boy-Żeleński zauważył, że „teatr taki wyjątkowo nadaje się do inscenizacji sztuk mających charakter reportażu scenicznego, jak na przykład *Sprawa Jakubowskiego* Eleonory Kalkowskiej, która dusiła się na scenie Ateneum” (Boy-Żeleński, 1968, s. 96). Można powiedzieć, że dusiła się przede wszystkim jej antynacjonalistyczna wymowa. O trwałości tej narracji wokół dramatu świadczyć może fakt, że jako sztuka antyniemiecka *Sprawa Jakubowskiego* zapisała się również w

niektórych polskich syntezach historycznoteatralnych. Szczególnie znamienne są w tym kontekście komentarze na temat planowanego na 5 września 1939 roku wystawienia dramatu w reżyserii Stefana Jaracza w Teatrze Powszechnym, które można znaleźć u Stanisława Marcza-Oborskiego (1967, s. 12). Badacz w trzech różnych publikacjach podaje tę samą informację, wymieniając *Josefa* wśród „antyniemieckich utworów”, „utworów o zbrodniach niemieckich”, czy „sztukach o nieprawościach niemieckich” (zob.: Marczak-Oborski, 1967, s. 12; 1985, s. 130; 1984, s. 243). Dla całej recepcji twórczości Kalkowskiej to wejście w rolę „obrońcy niewinnego Polaka” miało dalekosiężne skutki.

Artykuł jest fragmentem monografii powstałej na podstawie rozprawy doktorskiej *Eleonory Kalkowskiej (1883-1937) polsko-niemiecka twórczość i recepcja*, napisanej pod opieką prof. Leny Magnone, recenzowanej przez prof. Joannę Krakowską i prof. Schammę Schahadat, obronionej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w 2019 roku. Praca powstała w ramach stażu na Humboldt-Universität zu Berlin, finansowanego w ramach programu *Etiuda* Narodowego Centrum Nauki (nr DI2013 011443). Monografia została przyjęta do druku przez oficynę słowo/obraz terytoria. Za dostęp do prywatnego archiwum autorka pragnie serdecznie podziękować profesorowi Tomaszowi Szarocie.

Z numeru: Didaskalia 155
Data wydania: luty 2020
DOI: 10.34762/h2xd-bs45

Autor/ka

Anna Dżabagina (anna.dzabagina@gmail.com) – historyczka literatury, absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie w lipcu 2019 roku obroniła z wyróżnieniem pracę doktorską *Eleonory Kalkowskiej (1883-1937) polsko-niemiecka twórczość i recepcja* (napisaną pod opieką dr hab. Leny Magnone). Obecnie członkini grupy badawczej Ośrodka Kultury Francuskiej i Studiów Frankofońskich. Współpracuje z zespołami „Dramat polski. Reaktywacja” i „Archiwum kobiet: piszące” w Instytucie Badań Literackich PAN. Publikowała między innymi w „Pamiętniku Literackim”, „Roczniku Komparatystycznym”, „Przeglądzie Humanistycznym” i licznych tomach zbiorowych. Wydała edycję zbioru opowiadań *Głód życia* Eleonory Kalkowskiej (Gdańsk 2016). Naukowo interesuje się przede wszystkim literaturą przełomu XIX i XX wieku, modernizmem transnarodowym, krytyką feministyczną i queerową historią literatury kobiet.

Numer ORCID: 0000-0001-9807-2114

Przypisy

1. Eleonora Kalkowska (1883-1937) – polsko-niemiecka dramatopisarka, poetka i prozaiczka. Urodziła się w Warszawie, żyła i tworzyła m.in. w Sankt Petersburgu, Paryżu, Wrocławiu, Berlinie. Debiutowała w 1904 roku polskojęzycznym zbiorem opowiadań *Głód życia* (opublikowanym niedawno: Kalkowska, 2016). Większa część twórczości pisarki powstała w języku niemieckim w Berlinie, gdzie mieszkała od czasów I wojny światowej do 1933 roku, w którym na fali nazistowskich prześladowań musiała opuścić Niemcy. Ostatnie lata spędziła na wygnaniu w Paryżu i Londynie.
2. Kafka wymienia również Annę Gmeyner, Marieluise Fleisser, Esther Grenen, Ilse Langer, Elisabeth Hauptmann, Friedel Joachim, Rosie Meller, Elizabeth von Castonier i Christę Winsloe. Równie znaczący w tym kontekście jest fakt, że Kalkowska – jako jedna z zaledwie pięciu poetek (wraz z Lasker-Schüler, Enricą von Handel Mazzetti, Ricardą Huch, Marie Ebner-Eschenbach, Annette Droste-Hülshoff) – została uwzględniona w przekrojowej syntezie historii literatury niemieckiej z 1922 roku (por.: Klabund, 2010, s. 97).
3. Premiera miała miejsce w berlińskim Schillerteater. W ostatnich latach sztuka została przypomniana dwukrotnie: w 2016 jej fragmenty zostały zaprezentowane w formie czytania performatywnego w Teatrze Dramatycznym im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku (reż. Ula Kijak) w ramach cyklu „Dziwy Polskie” organizowanego przez Towarzystwo Artystyczne Teraz Polisz; z kolei w 2017 roku Klaudia Hartung-Wójciak wyreżyserowała adaptację radiową dramatu, emitowaną w Radiu Opole.
4. Są to zarazem jedyne dramaty pisarki, które kiedykolwiek ukazały się w polskim przekładzie (zob.: Kalkowska, 2005). Miały również współczesne niemieckie wydanie (Kalkowska, 2009 – oprócz powyżej wspomnianych dramatów w niemieckiej edycji ukazało się również *Minus x Minus = Plus!*).
5. Więcej na ten temat pisałam w: Dżabagina, 2018, s. 137-151.
6. W Dortmundzie sztukę wyreżyserował Hans Preß (zob. Stürzer, 1993, s. 112). Liczne opracowania błędnie podają, że prapremiera sztuki odbyła się dopiero w kwietniu w

- Volksbühne (por.: Sierotwiński, 1966, s. 155; Hernik-Spalińska, 2014, s. 9; Sajewska, 2016, s. 306; Gajek, 1977, s. 90). Z kolei Joanna Ławnikowska-Koper wspomina o prapremierze w Darmstadt, zamiast Dortmundzie (zob.: Ławnikowska-Koper, 2015, s. 150).
7. Na temat organu prasowego NSDAP zob.: Layton, 1970; Mühlberger, 2004.
8. Tamże, s. 113.
9. Reportaże poświęcone procesowi Gorgonowej ukazały się w zbiorze: Krzywicka, 1935. Wcześniej były drukowane na łamach „Wiadomości Literackich” w latach 1932-1934 (por.: Büthner-Zawadzka, 2014, s. 501).
10. Stanisława Przybyszewska pisała w „Wiadomościach Literackich”: „Nagła, rozgłośna na całe państwo sensacja zbrodni stanowiła dla władz lwowskich pokusę zbyt ciężką. – Ogół, wezbrany oburzeniem, domagał się zbrodniarza [...] Tymczasem p. Gorgon była pod ręką; co więcej jako kobieta, cudzoziemka, i przede wszystkim konkubina stanowiła wyjątkowo pożądany przedmiot zarówno dla chcącego się odznaczyć prokuratora, jak i dla chciwego sensacji ogółu” (Przybyszewska, 1933, s. 1).
11. Fakt ten przywoływał ostatnio Cezary Łazarewicz w poświęconym Gorgonowej reportażu *Koronkowa robota* (Łazarewicz, 2018, s. 114).
12. O czym Kalkowska wspomina w swojej korespondencji z duńską pisarką Karin Michaelis: „Zaczęłam teraz pisać dramat, który Panią z całą pewnością zainteresuje. Dotyczy on sprawy Jakubowskiego!” (List Eleonory Kalkowskiej do Karin Michaëlis z dn. 13 [czerwca/lipca] 1928. Korespondencja przechowywana w Det Kongelige Bibliotek w Kopenhadze. Przekład na język polski dzięki uprzejmości prof. J. Zielińskiego).
13. Jagoda Hernik Spalińska (2014, s. 9) podaje, że Karchow był odpowiedzialny za scenografię – w rzeczywistości scenografię przygotowała Nina Tokumbet (por.: Stürzer, 1993, s. 283).
14. Obecnie Rosa-Luxemburg-Platz.
15. Być może ze względu na obawy Piscatora, który mierzył się z problemami na tle politycznym (zob.: Hernik-Spalińska, 2014, s. 9).
16. List Hansa Grabowsky’ego do Eleonory Kalkowskiej z dn. 17.04.1929, archiwum prywatne profesora Tomasza Szaroty. W dalszej części tekstu dokumenty z tego zbioru oznaczane będą skrótem APS. Gdy nie wskazano inaczej, fragmenty w tłumaczeniu autorki.
17. Można przypuszczać, że sympatie dyrektora podczas tego wieczoru nie leżały po stronie Kalkowskiej, skoro jako reżyser pozwalał sobie na dosyć dowolne traktowanie tekstu. Jak pisał Christopher Innes: „Piscator okazywał autokratyczną pogardę wobec autorskich praw” (Innes, 1972, s. 68).
18. „Autorka jeszcze raz zabrała głos i oświadczyła, że jest niewinna, ale nie mogła dalej mówić, bo się rozplakała. Jeden z przyjaciół zabrał ją ze sceny” (*Echa ze świata*, 1929, s. 8).
19. List Stanisława Zielińskiego do Ministerstwa Spraw Zagranicznych II RP z dn. 15.04.1929, Deutsches Literatur Archiv – w dalszej części zbioru oznaczane skrótem DLA.
20. Tamże.
21. Załącznik tamże.
22. List Radcy Emigracyjnego z 13 lutego 1928, ARPB k. 6 (oraz odpowiedź Zielińskiego – ARPB k. 10). Fakty dotyczące sprawy Jakubowskiego rekonstruuje przede wszystkim na podstawie dokumentów przechowywanych w aktach Ministerstwa Spraw Zagranicznych oraz Ambasady RP w Berlinie. Oba zbiory przechowywane są w Archiwum Akt Nowych w Warszawie. Są to jednostki „Niemcy. Sprawa Józefa Jakubowskiego – robotnika skazanego na karę śmierci. Korespondencja, notatki, wycinki prasowe” (Zespół 2/322/0, sygn. 4788 – w dalszej części tekstu oznaczany jako MSZW wraz z numerem karty) oraz „Ochrona

uprawnień socjalnych obywateli polskich w Niemczech. Sprawa rewizji procesu Józefa Jakubowskiego" (Zespół 2/474/05.25, sygn. 2147 - w dalszej części tekstu oznaczany skrótem ARPB wraz z numerem karty). Ponadto dokumenty związane ze sprawą (wycinki z prasy niemieckiej etc.) w listopadzie 1929 roku zostały przekazane przez MSZ profesorowi prawa karnego Józefowi Bossowskiemu z Uniwersytetu Poznańskiego (por. MSZW k. 37). Na podstawie materiałów powstała publikacja, na którą również się powołuję: Józef J. Bossowski, *Materiały do sprawy Józefa Jakubowskiego*, Poznań 1933.

23. Bossowski 1933, s. 28.

24. Na podstawie raportu z Głównej Komendy Policji Państwowej w Warszawie z dn. 12.09.1928 (ARPB, k. 51-53).

25. August Nogens „był karany za zbrodnię przeciw moralności, której dopuścił się w stosunku do swej kilkuletniej siostry Gertrudy, podejrzewano go o kazirodcze stosunki z matką, według własnego przyznania utrzymywał stosunki płciowe z rodzoną siostrą Idą (narzeczoną Jakubowskiego, matką Ewalda), syfilityk" (Bossowski 1933, s. 24).

26. Tamże, s. 25.

27. Tamże, s. 10.

28. W swojej publikacji Bossowski skrupulatnie rekonstruuje szczegóły śledztwa, przytacza również obszernie fragmenty dokumentów procesowych.

29. Hannes zmarł w szpitalu psychiatrycznym parę miesięcy po procesie (tamże, s. 16).

30. Tamże, s. 20.

31. Tamże.

32. Bossowski 1933, s. 5.

33. Tamże, s. 28.

34. Raport p. Fiedlera Albertiego w sprawie Jakubowskiego z dn. 7.03.1929 (MSZW k. 9).

35. Tamże.

36. List Rady Emigracyjnego do MSZ z dn. 29.05.1928, ARPB, k. 19.

37. W swoim liście do wiceministra Spraw Zagranicznych Stefan Fiedler-Alberti - niekoniecznie jako bezstronny obserwator - pisał: „Sprawa ta nabrała bardzo wielkiego rozgłosu w Niemczech, gdyż stała się pretekstem do nader ostrych ataków lewicowej prasy niemieckiej na stronnictwa prawicowe, na rząd Rzeszy i na cały ustrój sądownictwa niemieckiego, w którym przeważają elementy nacjonalistyczne [...]. Fakt rzekomego stracenia niewinnie oskarżonego wykorzystano jako efektowną broń w stosunku do swych przeciwników w walce wyborczej, poprzedzającej nowe wybory parlamentu Rzeszy" (tamże). Niezależnie od słuszności tego poglądu, wybory z 20 maja rzeczywiście przyniosły spore zmiany na scenie politycznej. Poważną porażkę poniosły właśnie partie prawicy - najdotkliwszą odnotowało skrajnie prawicowe DNVP, które zamiast uzyskanych w 1924 roku 20,4% głosów, otrzymało zaledwie 14,2% poparcia; głosy straciło również NSDAP (z 2,9% do 2,6%) i DVP (z 9,9% do 8,7%). Z kolei wzrost odnotowała zarówno socjaldemokracja (z 26% głosów oddanych na SPD w 1924 do 29,8% w 1928), jak i partia komunistyczna (z 8,9% do 10,6%) - zob.: Kotłowski, 2004, s. 196.

38. Wycinek prasowy z artykułem wraz wyjaśnieniem sprawy został wysłany do premiera przez ówczesnego podsekretarza stanu Zachodniego Wydziału Politycznego, Alfreda Wysockiego (zob. List Alfreda Wysockiego z dn. 12.03.1929, MSZW k. 25).

39. Dramat Kalkowskiej nie był jedynym literackim opracowaniem sprawy Jakubowskiego. Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych powstała powieść *Śmierć w słońcu* Jerzego Kossowskiego: we wrześniu 1929 roku powieść miała być drukowana na łamach „ABC" (por.: Dołęga-Mostowicz, 1929b, s. 9), w całości ukazała się rok później (Kossowski, 1930).

- Kolejną była oparta na faktach powieść Theo Harycha (Harych, 1958), która po polsku ukazała się jako *Morderstwo bez kary. Sprawa Jakubowskiego* (Harych, 1965).
40. Piscatora uważa się również za głównego prekursora niemieckiego teatru dokumentalnego z lat sześćdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku: zob. Irmer, 2006, s. 17.
 41. Więcej na temat koncepcji Piscatora zob. np. Innes, 1972.
 42. Swój wstęp do zbioru Piscator napisał w lipcu 1929 roku (zob.: Piscator, 1983, s. 22).
 43. Podtytuł sztuki brzmi: *Tragedia współczesna w 22 obrazach* (zob.: Kalkowska, 2005, s. 23).
 44. W tekście Kalkowskiej właściwie każdy kolejny obraz rozgrywa się w innej scenografii: podczas wiejskiego święta na świeżym powietrzu obok otwartej stodoły; w izbie partnerki Józefa; na podwórku Beinigów; w oberży wojskowej; celi więziennej; na sali rozpraw etc.
 45. Trapp, 2009, s. 100. Badaczka dokonuje szczegółowej analizy warstwy językowej dramatu (tamże, s. 100-112). W jedynym dotychczas przekładzie sztuki na język polski (opublikowanym w zbiorze *Dramatów* z 2005 roku) to językowe zróżnicowanie, niestety, się gubi.
 46. Raport w spraw. Z.28.48401, k. 32, ARPB.
 47. Należy pamiętać, że w czasie, w którym Kalkowska pisała swój dramat, w sprawie zabójstwa Ewalda Nogensa wszczęto postępowanie przeciwko braciom i matce Idy - ostatecznie w 1930 roku August Nogens został skazany na karę śmierci, podczas gdy jego matkę i brata Fryderyka skazano na pozbawienie wolności. Jednakże do egzekucji Augusta nie doszło, gdyż w akcie łaski jego kara została zmieniona na więzienie (Bossowski, 1933, s. 6).
 48. List naczelnika Wydziału Zachodniego Jażdżewskiego z 09.06.1928, MSZW.
 49. Ostateczny wyrok zapadł dokładnie rok po skandalu w Volksbühne, 14 kwietnia 1930 roku.
 50. Należy pamiętać, że polskojęzyczny debiut Kalkowskiej - czyli zbiór opowiadań *Głód życia* z 1904 roku - ukazał się pod pseudonimem, a jedyne, nieliczne wzmianki na temat późniejszej niemieckojęzycznej poezji pisarki ukazały się w latach I wojny. W 1929 roku w polskich środowiskach Kalkowska była zapoznana na tyle, że nie zaskakują popełniane przez prasę lapsusy - Kalkowska była nazywana „Józefą”, czy też rodowitą lwowianką (*Chamberlain...*, 1929, s. 2; J.S., 1930, s. 12).
 51. Dziś nieco zapomniana poprzedniczka Jaracza, której ambicje tworzenia prorobotniczej sceny wybitny aktor niejako kontynuował: Hernik Spalińska, 2005, s. 5.
 52. Sztukę w tłumaczeniu Józefa Brodzkiego - tym samym, którego użyto w warszawskiej inscenizacji - wyreżyserował Józef Cornobis - zob.: Szurło, 1929, s. 10.
 53. W reżyserii Józefa Leśniewskiego (zob.; *Z Teatru Miejskiego*, 1929, s. 3).
 54. K. L., *Z pochodzenia Polka wychowana po niemiecku. Autorka sztuki o Jakubowskim opowiada czytelnikom „ABC” o sobie*, „ABC: Nowiny Codzienne” 1929, nr 258, s. 6; N.O., 1929, s. 4.
 55. Tamże.
 56. Jego syn, Stanisław Żeleński, zagrał jedną z ról. Zob.: Adler, 1929, s. 7.
 57. W podobny sposób wypowiadała się inna recenzentka, pisząc: „publiczność niechętnie czeka przez 15 minut na ustawienie prawdziwych doniczek na oknie” (R.G., 1929, s. 1). Na błędach Ateneum uczyli się kolejni inscenizatorzy *Sprawy Jakubowskiego* w Polsce - i tak na przykład o lwowskim spektaklu czytamy „Wystawiono sztukę bardzo starannie. Na tle kotarowego w ramy ujęte systemu dekoracje [sic] Balka bardzo wyraziście zaznaczały

konturem lub jakimś zasadniczym meblem tła akcji” (H.H., 1930, s. 7).

58. Na warstwę językową zwraca uwagę również Słonimski, pisząc: „W oryginale bohater mówi łamaną niemczyzną. Kiedy staje przed sądem i skarży się, że nie rozumie, co mówią sędziowie, wierzymy mu” (A. Słonimski, 1929, s. 4).

59. Co ciekawe, autor pisał również, że „nie do pomyślenia jest iżby Niemcy nie wyczuli całej negatywności tej pośredniej auto-charakterystyki. Przypuszczam, że wiele scen musiało być obciętych czy tuszowanych” (Pomirowski, 1929, s. 9).

60. Warto dodać, że prywatnie stosunek krytyka do Kalkowskiej nie był szczególnie przychylny. W swoim dzienniku nazwał pisarkę „partaczką”, należąca do tego typu literackiego, który „szantażował ludzi sprawiedliwością społeczną” (Irzykowski, 2001, s. 443).

61. „Z naszych licznych Jakubowskich trzeba zdjąć czarną sugestię pyszałkowatej, bezczelnej, kłamliwej i upokarzającej nas propagandy krzyżackiej” (Grubiński, 1929, s. 4).

62. „Od pewnego czasu bawi również na Śląsku warszawski teatr objazdowy pod kierownictwem Marjana Brokowskiego i Zborowskiego. Teatr ten daje na Śląsku głośną sztukę Kalkowskiej *Sprawa Jakubowskiego*. Teatr ten zabawi na terenie woj. śląskiego ze trzy miesiące. Przedstawienia cieszą się wielkim powodzeniem” (*Nieprzeciętny ruch...*, 1930, s. 14).

63. Dalej w tej samej recenzji: „Nabiera się otuchy widząc tę odwagę, z jaką napiętnowali dobrzy obywatele Niemiec ducha nienawiści, panującego wśród szowinistów” (*Lex Caritas*, 1929, s. 588-589). Zob. również: Adler, 1929, s. 7; H.H., 1930, s. 7.

64. O tym kontekście wspominała również Jagoda Hernik Spalińska (2014, s. 9).

65. Vanzetti i Sacco wyemigrowali do Ameryki w poszukiwaniu pracy. W czasie I wojny światowej organizowali strajki w obronie praw obywatelskich i pacyfistyczne demonstracje przeciwko przyłączeniu się Stanów Zjednoczonych do walk. Na początku lat dwudziestych zostali oskarżeni o rabunek i zabójstwo dwóch konwojentów, a po poszlakowym procesie skazani na śmierć. Egzekucja Sacca i Vanzettiego miała miejsce zaledwie dwa lata po egzekucji Jakubowskiego, zaś sam proces wywołał na całym świecie protesty, w których wzięło udział wielu intelektualistów, między innymi George Bernard Shaw czy Bertrand Russell (zob.: Duniec, 2017, s. 458-459).

66. *Boston* w reżyserii Weicherta został przełożony na język polski przez Jerzego Kossowskiego, autora poświęconej Jakubowskiemu powieści *Śmierć w słońcu* (zob.: Duniec, 2017).

Bibliografia

„Na Szerokim Świecie” 1929 nr 25 (w przypisach jako „NSS”).

„*Sprawa Jakubowskiego*” na scenach w całej Polsce, „Nowy Dziennik” 1929 nr 254.

Adler, Henryk, *Proces Jakubowskiego na scenie Teatru „Ateneum” w Warszawie*, „Chwila” 1929 nr 3786.

Appenzlak, Jakub, *Scena polska*, „Nasz Przegląd” 1929 nr 255.

- Autorka polska laureatką nagrody niemieckiej, „Dziennik Poznański” 1930 nr 249.*
- Awantury w teatrze, „Górnoślązak” 1929 nr 88.*
- Bossowski, Jan Józef, Materjały do sprawy Józefa Jakubowskiego, Poznań 1933.*
- Boy-Żeleński, Tadeusz, Blume Boston, [w:] tegoż, Pisma, t. 25, Warszawa 1968.*
- Tenże, Kalkowska „Sprawa Jakubowskiego”, [w:] tegoż, Flirt z Melpomeną. Wieczór dziewiąty i dziesiąty, oprac. J. Kott, Warszawa 1965.*
- Büthner-Zawadzka, Małgorzata, Warszawa w oczach pisarek. Obraz i doświadczenie miasta w polskiej prozie kobiecej 1864-1939, Warszawa 2014.*
- Chamberlain krzykiem chce zagłuszyć głos sprawiedliwości, „Ilustrowany Kuryer Codzienny” 1929 nr 77.*
- Co mówi Eleonora Kalkowska o swoim utworze scenicznym p.t. „Józef”?, „Ilustrowany Kuryer Codzienny” 1929 nr 105.*
- Deklaracja ideowa teatru „Ateneum”, „Robotnik” 1929 nr 250.*
- Dołęga-Mostowicz, Tadeusz, Sprawa Jakubowskiego. Sztuka E. Kalkowskiej w teatrze „Ateneum”, „ABC” 1929 nr 260.*
- Tenże, Życie i śmierć Jakubowskiego w powieści i sztuce, „ABC” 1929 nr 260.*
- Duniec, Krystyna, Dwudziestolecie. Przedstawienia, Warszawa 2017.*
- Dzabagina, Anna, Wokół polskiej recepcji Eleonory Kalkowskiej (w stronę perspektywy transnarodowej), [w:] Modele aktywności politycznej Polek od XIX do XX wieku, pod red. A. Siwiec, J. Szyszko-Trojanowskiej, A. Zawiszewskiej, Szczecin 2018.*
- Echa ze świata. Proces Jakubowskiego na scenie. Skandal teatralny w Berlinie, „Nowy Dziennik” 1929 nr 106.*
- Gajek, Konrad, Z tradycji niemieckiego teatru faktu, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Germanica Wratislaviensia” 1977, nr 373.*
- Grubiński, Wacław, Refleksje podczas przedstawienia, „Kurjer Warszawski” 1929 nr 258.*
- H.H., Mord sprawiedliwości na scenie. „Sprawa Jakubowskiego” - reportaż poetycki w 3 częściach Eleonory Kalkowskiej, „Chwila” 1930 nr 3915.*
- Harych, Theo, Im Nahmen des Volkes - Der Fall Jakubowski, Berlin 1958.*
- Tenże, Morderstwo bez kary. Sprawa Jakubowskiego, przeł. I.T. Sławińska, Katowice 1965.*
- Hernik-Spalińska, Jagoda, Anty-Ifigenia, Warszawa 2014.*

- Taż, *Eleonora Kalkowska - przywracanie pamięci*, [w:] *Eleonora Kalkowska, Sprawa Jakubowskiego. Doniesienia drobne. Dramaty*, przeł. J. Brodzki, B. Bernhardt, Warszawa 2005.
- Hertz, Benedykt, *Listy z Warszawy*, „Kurjer Wileński” 1929 nr 221.
- Innes, Christopher D., *Erwin Piscator's Political Theatre. The Development of Modern German Drama*, London-New York 1972.
- Irmer, Thomas, *A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany*, „TDR” 2006, vol. 50 No. 3.
- Irzykowski, Karol, *Dzienniki. Tom 2. 1916-1944*, oprac. B. Górska, Kraków 2001.
- Tenże, *Sprawozdanie teatralne*, „Robotnik” 1929 nr 262.
- J.S., *Sąd sądzony na scenie*, „Robotnik” 1929 nr 108.
- J.S., *Sprawa Jakubowskiego. Przed premierą w Teatrze Wielkim*, „Chwila” 1930 nr 3916.
- Kafka, Hans, *Dramatikerinnen. Frauen erobern die Bühne*, „Die Dame” 1933, H. 8.
- Kalkowska, Eleonora, *Dramen*, oprac. A. Sturzer, Munich 2009.
- Taż, *Głód życia*, wstęp i oprac. A. Dżabagina, Gdańsk 2016.
- Taż, *Sprawa Jakubowskiego. Doniesienia drobne. Dramaty*, wstęp J. Hernik Spalińska, Warszawa 2005.
- Kerz, Leo, *Brecht and Piscator*, „Educational Theatre Journal” 1968, Vol. 20 no. 3.
- Klabund [wł. Alfred Henschke], *Deutsche Literaturgeschichte in einer Stunde. Von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Bremen 2010.
- K. L., *Z pochodzenia Polka wychowana po niemiecku. Autorka sztuki o Jakubowskim opowiada czytelnikom „ABC” o sobie*, „ABC: Nowiny Codzienne” 1929, nr 258.
- Kończyc, Tadeusz, *Z teatru*, „Kurjer Warszawski” 1929 nr 252.
- Kossowski, Jerzy, *Śmierć w słońcu*, Warszawa 1930.
- Kotłowski, Tadeusz, *Historia Republiki Weimarskiej 1919-1933*, Poznań 2004.
- Kramsztykowa, Zofia, *Eleonora Kalkowska*, „Wiadomości Literackie” 1929 nr 19.
- Krzywicka, Irena, *Sąd idzie*, Warszawa 1935.
- Kuligowska-Korzeniewska, Anna, *Faktomontaże Leona Schillera*, [w:] *Faktomontaże Leona Schillera*, pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Warszawa 2015.

- Layton, Roland V., *The Völkischer Beobachter, 1920-1933: The Nazi Party Newspaper in the Weimar Era*, „Central European History” 1970, Vol. 3, iss. 4.
- Lex Caritas*, „Przegląd Katolicki” 1929 nr 37.
- Łazarewicz, Cezary, *Koronkowa robota*, Wołowiec 2018.
- Ławnikowska-Koper, Joanna, *W obronie sprawiedliwości: Eleonora Kalkowska (1883-1937) – między Warszawą a Berlinem*, „Roczniki Humanistyczne” 2015 z. 5.
- Marczak-Oborski, Stanisław, *Teatr czasu wojny 1939-1945*, Warszawa 1967.
- Tenże, *Teatr polski w latach 1918-1965. Teatry dramatyczne*, Warszawa 1985.
- Tenże, *Teatr w Polsce 1918-1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984.
- Mühlberger, Detlef, *Hitler's Voice. The Völkischer Beobachter, 1920-1933*, Oxford-Bern-Berlin 2004.
- N.O., Autorka „Sprawy Jakubowskiego” żywi wyjątkowy sentyment dla chłopca polskiego, „Głos Poranny” 1929 nr 222.
- Nałkowska, Zofia, *Dzienniki 1918-1929*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1980.
- Nie wiemy, nie możemy... Biurokratyczno-dyplomatyczne zmanierowanie naszego M-stwa Spraw Zagranicznych na przykładzie straconego niewinnie robotnika polskiego Jakubowskiego*, „ABC” 1929 nr 63.
- Nieprzeciętny ruch teatralny na Śląsku*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1930 nr 70.
- Olden, Rudolf; Bornstein, Josef, *Der Justizmord an Jakubowski*, Berlin 1928.
- Piscator, Erwin, *Teatr polityczny*, przeł. R. Szydłowski, Warszawa 1983.
- Pomirowski, Leon, *Z życia teatru. Premjera w Ateneum. „Sprawa Jakubowskiego (Józef)”*. *Sztuka w 3-ch aktach Eleonory Kalkowskiej*, „Polska Zbrojna” 1929, nr 253.
- Przed otwarciem jesiennego sezonu w teatrze „Ateneum”*. *Prasa niemiecka o sztuce Eleonory Kalkowskiej „Sprawa Jakubowskiego”*, „Robotnik” 1929 nr 257.
- Przybyszewska, Stanisława, *Listy*, t. 2, oprac. T. Lewandowski, Gdańsk 1983.
- Taż, *Rita Gorgon, ofiara zastępcza*, „Wiadomości Literackie” 1933 nr 12.
- R.G., *Gdzie byłam? Co widziałam?*, „Ewa. Pismo Tygodniowe” 1929 nr 38.
- Sajewska, Dorota, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Warszawa 2016.
- Scena polska*, „Nasz Przegląd” 1929 nr 255.

Sierotwiński, Stanisław, *Eleonora Kalkowska (1883-1937). Przyczynek do dziejów kultury polskiej na obczyźnie*, „Przegląd Humanistyczny” 1966 nr 2.

Słonimski, Antoni, *Inauguracja „Ateneum”*, „Wiadomości Literackie” 1929 nr 38.

Solska, Irena, *Listy*, oprac. L. Kuchtówna, Warszawa 1984.

Stürzer, Anne, *Dramatikerinnen und Zeitstücke. Ein vergessenes Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit*, Stuttgart 1993.

Szurło, Michał, *Teatralny feljeton tygodniowy*, „Maska Toruńska” 1929 nr 1.

Tenschert, Joachim, *Teatry Berlina*, przeł. D. Żmij-Zielińska, Berlin 1957.

Trapp, Agnes, *Die Zeitstücke von Eleonore Kalkowska*, München 2009.

Warszawski Teatr Objazdowy, „Kurier Poznański” 1929, nr 454.

Wat, Aleksander, *Reportaż jako rodzaj literacki*, „Miesięcznik Literacki” 1930 nr 7.

Węgrzyniak, Rafał, *Procesy doktora Weichert*, Warszawa 2017.

Z Teatru Miejskiego, „Ziemia Lubelska” 1929 nr 285.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/sprawa-jozefa-j>

didaskalia

gazeta teatralna

Garbaczewski

Publiczność w wirtualnej rzeczywistości

Wiktoria Tabak Uniwersytet Jagielloński

Abstract: Wiktoria Tabak. The Audience in Virtual Reality

The author outlines the development horizon for virtual reality and offers a multilevel analysis of *Nietota*, the first Polish production using virtual reality, staged in a repertory theatre by Krzysztof Garbaczewski in collaboration with the artistic collective Dream Adoption Society. Historical and theoretical reflections are complemented by a report of the empirical studies conducted in February 2019 at the Zygmunt Hübner Powszechny Theatre in Warsaw and an analysis of the reviews of that performance. The study group was comprised of spectators who attended *Nietota* then and volunteered to fill in the questionnaire.

Keywords: virtual reality; audience; Dream Adoption Society; Krzysztof Garbaczewski; Powszechny Theatre in Warsaw

1.

Nietota – zainspirowana powieścią Tadeusza Micińskiego – zrealizowana przez Krzysztofa Garbaczewskiego i kolektyw Dream Adoption Society¹ w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie jest, w moim odczuciu, spektaklem przełomowym przynajmniej z kilku względów. Twórcy w *Nietocie* po raz pierwszy w Polsce wprowadzili do teatru instytucjonalnego technologię wirtualnej rzeczywistości (do przedstawienia stale obecnego w

repertuarze, a nie granego wyłącznie podczas jednorazowego pokazu); umożliwili wystąpienie fizycznej i cyfrowej interakcji między performerami a publicznością oraz połączyli teatr iluzji z najnowszymi systemami komputerowymi. Wszystko to – jak czytamy w opisie – ma służyć „nie tyle przeniesieniu do innego świata, ile wykreowaniu współdzielonej przez wszystkich widzów, choć doznawanej przez każdego oddzielnie, prywatnie, rzeczywistości”².

Liczba osób mogących wziąć udział w pojedynczym przebiegu jest ograniczona liczbą VR-owego sprzętu, dlatego tuż przed pierwszymi pokazami dyrektorzy teatru zdecydowali o uruchomieniu sprzedaży dodatkowych wejściówek, których zakup nie gwarantował otrzymania gogli, a jedynie umożliwiał wejście na przedstawienie. Efektem tej decyzji było ukonstytuowanie się dwóch grup publiczności, sklasyfikowanych przeze mnie – na poziomie fizycznym – jako aktywnej oraz biernej. W pierwszej części *Nietoty* (podobnie jak w trzeciej) akcja rozgrywała się w świecie rzeczywistym, więc typ biletu nie miał znaczenia, natomiast w wirtualnym fragmencie pozycje dwóch zbiorowości zdecydowanie się od siebie oddalały i różniły pod względem percypowanego otoczenia. Gdy jedni eksplorowali komputerowo wygenerowane przestrzenie, inni przyglądali się im, siedząc pod ścianą. Należy jednak zaznaczyć, że sytuacja ta uległa zmianie, gdyż *Nietota* jest stale grana, przez co zakup biletu uprawniającego do pełnego udziału stał się łatwiejszy.

Zdecydowałam się uwzględnić w tej analizie specyfikę pierwszych pokazów, ponieważ staram się spojrzeć na ten projekt z różnych poziomów, rozpatrując przy tym kontekst i uwarunkowania instytucjonalne oraz relacje zachodzące między twórcami, performansem a widzami. Historyczno-teoretyczne rozważania uzupełniam raportem z badań empirycznych, jakie

przeprowadziłam w lutym 2019 roku. Spektakl oglądałam kilkakrotnie na żywo – jako czynna i bierna widzka – a także wiele razy na nagraniu udostępnionym mi przez teatr.

2.

Chociaż wirtualna rzeczywistość jest ciągle eksperymentalną i nieustannie rozbudowywaną dziedziną technologii komputerowej, to niektórzy badacze zapowiedzi jej powstania dopatrują się już w XIX-wiecznych panoramicznych obrazach³ (a nawet wcześniej), które za pomocą iluzji optycznej miały wytwarzać u oglądających poczucie przenikania do ich wnętrza (zob.: Virtual Reality Society, b.d.). Dlatego też postanowiłam wyodrębnić cztery okresy rozwoju tego medium. Nie jest to oficjalnie obowiązująca periodyzacja, ale autorska próba uporządkowania wybranych przeze mnie wydarzeń na horyzoncie przemian.

Pierwszy etap, „wstępny”, miał na celu przygotowanie gruntu pod nadejście systemu, który mógłby umożliwić coraz intensywniejsze zanurzanie człowieka w iluzji. Jako przykład – oprócz wskazanych wyżej panoram – można podać XVII-wieczną magiczną latarnię (*laterna magica*) wynalezioną przez Athanasiusa Kirchera i Christiaana Huygensa. Urządzenie⁴ to (zaopatrzone w soczewkę i źródło światła) transmitowało na ścianę obrazy ze szklanych przezroczy (zob.: Cudworth, 2014). Dwa wieki później magiczną latarnię wykorzystał, a także udoskonalił, Étienne-Gaspard Robert (Robertson) w swoich paryskich fantasmagorycznych spektaklach, w których pokazywano widzom zwizualizowane postaci polityków, potworów czy zjaw. Doświadczenie uczestnictwa w tego rodzaju przedsięwzięciach okazało się tak silne afektywnie, że niektórzy odbiorcy mieli problem z odróżnieniem teatru od rzeczywistości, co – jak relacjonuje jeden ze świadków – sprawiło,

że policja tymczasowo zawiesiła postępowanie w sprawie Robertsona, wierząc, że przywrócił on do życia Ludwika XVI (zob.: tamże). Warte odnotowania są również stereoskopowe zdjęcia umożliwiające połączenie w mózgu dwuwymiarowych obrazów, przeznaczonych dla lewego i prawego oka, w jedno zdjęcie trójwymiarowe, pozwalające dostrzec przestrzenną głębię (zob.: Virtual Reality Society, b.d.). Część narzędzi wykorzystywanych przy projektowaniu obrazowania stereoskopowego w zmodyfikowanej formule używana jest do tej pory w niskobudżetowych projektach, takich choćby jak platforma do wirtualnej rzeczywistości Google Cardboard. Nie bez znaczenia dla zmiany percepcji wydają się takie wydarzenia jak: wynalezienie przez Louisa Daguerre'a dagerotypu w 1839 roku, zapoczątkowanie – przez pierwszą na świecie komercyjną wytwórnię filmową „Black Maria” – produkcji dwudziestosekundowych filmów czy opatentowanie przez braci Lumière kinematografu w 1895 roku (zob.: Manovich, 2006).

Drugi, „początkowy”, etap rozpoczął się w roku 1929, gdy Edward Link skonstruował program do symulacji lotów, wykorzystywany podczas stacjonarnych treningów przyszłych pilotów. Był to jeden z pierwszych projektów, w którym środowisko syntetyczne odzwierciedlało realne w stosunku 1:1 (zob.: Craig, Sherman, 2003, s. 26). Historycy wirtualnej rzeczywistości często przywołują również rok 1962 i powstałe wówczas urządzenie o nazwie Sensorama. Zaprojektowana przez Mortona Heilinga (wyrosłego na gruncie filmowym, marzącego o umożliwieniu odbiorcom „bycia wewnątrz” filmu – zob.: The Franklin Institute, b.d.) maszyna składała się z siedzenia oraz sześciennego pudełka, wypełnionego z czterech stron ekranem, na którym wyświetlano zapis wideo, np. z przejażdżki motocyklem. Sensorama angażowała zmysły węchu poprzez wydzielanie zapachu spalin; wzroku – dzięki obserwacji rzeczywistej, sfilmowanej drogi; słuchu – wskutek

emitowanych dźwięków silnika; dotyku - w związku z wibrującym siedziskiem (zob.: tamże). Multisensoryczność tego doświadczenia wiązała się bezpośrednio z prymarną cechą późniejszej wirtualnej rzeczywistości, czyli z immersyjnością. W 1965 roku Ivan Sutherland podczas prelekcji na Kongresie Międzynarodowej Federacji Przetwarzania Informacji przedstawił koncepcję Ultimate Display. W swoim wystąpieniu poruszył ważną, z perspektywy badań nad nową technologią, kwestię wyświetlacza, który, według niego, powinien angażować również inne zmysły poza wzrokiem (zob.: Federick, b.d.). Trzy lata później ten sam Sutherland, razem z Bobem Sproullem, opracował system wyświetlaczy montowanych na głowie (Head-Mounted Display, HMD)⁵ wykorzystywanych do symulacji - choć w nieco zmienionej formie - również dzisiaj (zob.: Lambo, b.d.). Przełomowe w myśleniu o relacjach człowieka z maszyną (na gruncie sztuki) okazały się także instalacje Myrona Kruegera, którego uznaje się za pioniera sztuki interaktywnej i rzeczywistości wirtualnej, choć sam artysta swoje działania wymiennie określał terminami „sztucznej rzeczywistości” lub „środowisk responsywnych” (za: Pisarski, b.d.). Najsłynniejszą jego instalacją pozostaje do dziś *Videoplace* - prezentowane po raz pierwszy w Muzeum Sztuki w Milwaukee w 1975 roku. Celem *Videoplace* nie było jedynie stworzenie interaktywnego dzieła sztuki, ale przekształcenie ludzkiego interfejsu, tak aby system postrzegał ruchy ciał użytkowników, a nie otrzymywał polecenia od nich za pośrednictwem tradycyjnych urządzeń wejściowych (zob.: tamże). Zwiedzający zostali skonfrontowani z własnymi graficznymi obrazami wyświetlanymi na ścianie w czasie rzeczywistym - wszystkie projekcje były odpowiedzią na ich czynności w zamkniętej przestrzeni ekspozycyjnej. Dla Kruegera ważna była relacja między działaniem i reakcją, co pośrednio przełożyło się na jego rozumienie roli artysty jako kogoś projektującego ciąg możliwości (a nie jedynie tworzącego formalne dzieło sztuki), które

publiczność może przetwarzać. W tym samym roku Dan Sandin zaprezentował światu kontroler w postaci rękawicy, pozwalający na interakcje użytkownika z wirtualnymi przedmiotami (zob.: Michalik, b.d.). A dwa lata później badacze z Massachusetts Institute of Technology (MIT) stworzyli Aspen Movie Map (prototyp Google Street View) umożliwiający użytkownikom cyfrową wędrowkę po mieście Aspen w Kolorado. Program wykorzystywał zdjęcia zrobione w samochodzie jadącym przez miasto (Barnard, 2019). Aspen Movie Map nie pozwalało na interaktywne zwiedzanie, ale było zaprogramowane w pierwszoosobowej perspektywie, dzięki czemu odbiorca mógł poczuć się tak, jakby sam przebywał w oglądanym miejscu⁶. W 1979 roku Eric Howlett opracował Large Expanse, Extra Perspective (LEEP) – system optyczny, który został przeprojektowany na użytek NASA w 1985 roku i nadal jest podstawą większości zestawów sprzętu do wirtualnej rzeczywistości (Lambo, b.d.).

Trzeci etap, „rozwoju”, rozpoczął się w 1987 roku, gdy Jaron Lanier po raz pierwszy publicznie użył terminu „wirtualna rzeczywistość”. Lanier był także założycielem firmy Visual Programming Languages (VPL), produkującej sprzęt do wirtualnej rzeczywistości, w tym haptyczne Data gloves i wyświetlacze z głowicą EyePhone (zob.: tamże) – w swojej firmie, wraz z zespołem współpracowników, stworzył prototypy awatarów (zob.: Lanier, b.d.). W 1991 roku powstał pierwszy projekt wirtualnego środowiska (CAVE), składający się z umieszczonego pośrodku wyciemnionego pomieszczenia sześciianu, w którym każda ze ścian była ekranem odbijającym trójwymiarowe projekcje (zob.: Rouse, b.d.). Użytkownik otrzymywał wyświetlacz Head-Up Display, zestaw słuchawkowy oraz urządzenia wejściowe, pozwalające na wchodzenie w interakcje z programem. Następnie, dzięki czujnikom ruchu zamontowanym w ścianach, śledzącym w czasie rzeczywistym jego pozycję, mógł poruszać się po obrazach i

przyglądać się im pod różnymi kątami (tamże). W tym samym momencie Virtuality Group uruchomiła automaty do gier zręcznościowych – pierwszy masowo produkowany system rozrywki VR (Barnard, 2019). W 1997 roku badacze z Georgia Tech i Emory University wykorzystali technologię wirtualnej rzeczywistości do stworzenia scenariuszy stref wojennych (znanych jako *Virtual Vietnam*)⁷ dla weteranów, u których stwierdzono zespół stresu pourazowego (zob.: Rothbaum, Hodges, Alarcon, Ready, Graap, 1999). Faza ta miała przebieg sinusoidalny – początkowe zachłyśnięcie się nową technologią nie uchroniło wirtualnej rzeczywistości przed gwałtownym kryzysem i niemal całkowitym zniknięciem z rynku.

Czwarty etap, „innowacji i eksploatacji”, rozpoczął się w latach dwutysięcznych. Okres ten charakteryzuje nieustanne zwiększanie możliwości systemu, poszerzanie dotychczasowego grona konsumentów, a także praktyczne wykorzystywanie VR-u w różnych dziedzinach, zarówno rozrywkowych, jak i naukowych (medycyna, marketing, ekonomia itd.). W 2007 roku wprowadzono na rynek Google Street View. Trzy lata później Palmer Luckey stworzył prototyp Oculus Rifta – słynnego zestawu sprzętu do VR, który w 2014 roku zakupił Facebook. Wiosną ubiegłego roku na rynku pojawił się Oculus Rift S z wmontowanym systemem śledzenia (zob.: Połowianiuk, 2019), jak również Oculus Quest – pierwszy bezprzewodowy zestaw typu *all-in-one*, z pozycjonowanymi kontrolerami, grą *Star Wars* oraz profesjonalną kamerą 3D/360°, stworzoną przy współpracy z Facebookiem i RED (zob.: Mathur, 2018). W goglach tych zastosowano technologię Insight, opierającą się na czterech wbudowanych sensorach, określających „pozycję użytkownika bez konieczności stosowania dodatkowych czujników” (Kulik, 2019).

3.

Michael Heim wyróżnił trzy kluczowe warunki (3xI), jakie, według niego, powinna spełniać technologia wirtualnej rzeczywistości: immersyjność (*immersion*), czyli zanurzenie zmysłów w takim stopniu, by człowiek mógł poczuć się tak, jakby został przeniesiony w inne miejsce; interaktywność (*interactivity*), czyli reagowanie urządzenia na zachowania odbiorcy w realnym czasie; intensywność informacji (*information intensity*), która ma wspierać immersję i interaktywność, a także umożliwić aktualizacje danych w odpowiednio szybkim tempie, bez zauważalnych opóźnień (por.: Heim, 1998, s. 7, 221). William Sherman i Alan Craig poszerzają nieco te rozpoznania, wymieniając cztery (po części zbieżne z opisanymi przez Heima) wyróżniki, za pomocą których możemy identyfikować to medium: wirtualny świat (*virtual world*), immersja (*immersion*), sensoryczne sprzężenie zwrotne (*sensory feedback*) oraz interaktywność (*interactivity*) (Craig, Sherman, 2003, s. 31). Wirtualny świat jest, w ich rozumieniu, porządkiem wyobrażeniowym, który sam w sobie niekoniecznie musi być VR-em, ale jest potrzebny do powstania komputerowych systemów opartych na symulacji. Immersja rozbita została przez Shermana i Craiga na dwie podkategorie: immersyjność fizyczną (odczuwanie syntetycznych bodźców dzięki zastosowaniu technologii w realnym ciele) oraz immersyjność zmysłową (stan głębokiego, multisensorycznego zanurzenia, na granicy świadomości). Sensoryczne sprzężenie zwrotne natomiast, według tych badaczy, „pozwala uczestnikom na wybór punktu widzenia poprzez pozycjonowanie ich ciał i wpływanie na wydarzenia w świecie wirtualnym” (tamże, s. 32-36).

Czwartym i ostatnim elementem jest interaktywność, dająca złudzenie autentyczności dzięki dynamicznemu reagowaniu systemu na działania

użytkowników w określonym polu, a także umożliwiającą podejmowanie decyzji opartych na osobistych wyborach, co przekłada się na poczucie emocjonalnego zaangażowania. Badacze podkreślili także trzy podstawowe typy interakcji wewnątrz wirtualnej rzeczywistości: manipulację, nawigację i komunikację. Manipulacja pozwala użytkownikom modyfikować niektóre obiekty interfejsu, nawigacja umożliwia poruszanie się po cyfrowym świecie, a komunikacja dopuszcza nawiązywanie z innymi użytkownikami lub awatarami interakcji, która w sposób istotny może wpływać na kształt digitalnej rzeczywistości. W kontekście mojej późniejszej analizy ważne wydaje mi się uwzględnienie dodatkowego zróżnicowania rodzajów manipulacji na cztery formy (za: tamże, s. 286-293):

- Bezpośrednia kontrola użytkownika - polega na wchodzeniu w interakcje w świecie cyfrowym na takich samych zasadach, jakie obowiązują w świecie rzeczywistym. Przykład: poprzez zaciśnięcie pięści w geście złapania czegoś użytkownik na poziomie wirtualnym chwytą niematerialny przedmiot⁸.
- Kontrola fizyczna - opiera się na urządzeniach, których w świecie realnym użytkownik może fizycznie dotknąć i otrzymać „haptyczne sprzężenie zwrotne”. Do tego typu interakcji często wykorzystywane są urządzenia wejścia.
- Kontrola wirtualna - zachodzi wyłącznie w wirtualnym świecie, choć najczęściej wirtualne kontrolery są reprezentacjami rzeczywistych odpowiedników.
- Kontrola agenta - to wydawanie poleceń pośredniczącemu podmiotowi w świecie cyfrowym. Agentem może być zarówno inny użytkownik, jak kontrolowana komputerowo jednostka. Komunikacja z agentem może odbywać się za pomocą głosu, gestów lub dzięki pozostałym trzem typom manipulacji.

4.

Przed wejściem na *Nietotę* widzowie proszeni są przez pracownicę teatru o wybranie totemów (składających się z głośnika połączonego z gałązkami przymocowanymi do drewnianej podstawy), które staną się później ich przepustką do wirtualnej krainy. Sala teatralna jest pusta. Nie ma w niej ani krzeseł, ani żadnej scenografii, tak więc formalny podział na scenę i widownię nie istnieje. Z tego powodu – a także kilku innych, o których napiszę nieco później – skojarzyłam tę strategię z „estetyką nieobecności” Heintera Goebbelsa. Niemiecki twórca sztuk performatywnych, kompozytor i reżyser w książce *Przeciw Gesamtkunstwerk* przedstawił różne możliwe definicje tegoż pojęcia, wśród których pojawiały się następujące sformułowania: „puste centrum: w najprawdziwszym tego słowa znaczeniu”; „oddzielenie głosu od ciała wykonawcy” oraz, co wydaje mi się w kontekście spektaklu Garbaczewskiego najistotniejsze, „unikanie rzeczy, których oczekujemy; rzeczy, które widzieliśmy; rzeczy, które słyszeliśmy; rzeczy, które normalnie wykonuje się na scenie” (Goebbels, 2015, s. 211). Mam poczucie, że na pewnym poziomie twórcy *Nietoty*, świadomie lub nieświadomie, przechwytyją i włączają w dramaturgię swojego przedstawienia niektóre z tych założeń.

Aktorzy czekają na publiczność tuż przy wejściu na Małą Scenę. Witają się z widzami, dopytują o ich samopoczucie, a także dają wyraz radości wynikającej z możliwości wspólnego przebywania w jednej przestrzeni. Tego rodzaju prolog może tworzyć wrażenie organizowania się wspólnoty wyzbytej hierarchiczności. Następnie odbiorcy znajdują swoje kawałki podłogi, a performerzy przystępują do prezentacji modułów choreograficznych, których wykonywanie ma umożliwić przemieszczanie się w cyfrowym świecie, i zachęcają publiczność do powtarzania tych ruchów. Niektórzy się

przełamują, próbując owe gesty markować; inni z dystansem (a nawet z lekkim przerażeniem) obserwują te poczynania. Jest to jednak dopiero partycypacyjna rozgrzewka, która uwydatnia opisywany przez Wojtkę Ziemilskiego problem spektakli zakładających czynne uczestnictwo odbiorców, czyli ten niezręczny moment, gdy zamiast wyzwolenia aury intymności umożliwiającej aktywizację pojawia się uczucie dyskomfortu (Ziemilski, 2017, s. 34). Warto jednak podkreślić – choć wydać się to może oczywiste – że poziom zaangażowania różni się w zależności od konkretnego przebiegu i jest współmierny do wytwarzającej się między aktorami a widzami oraz widzami między sobą „autopojetycznej pętli feedbacku”.

Umownie przyjął, że druga część *Nietoty* rozpoczyna się od rozdania publiczności sprzętu umożliwiającego zanurzenie w digitalnym świecie. W przypadku pierwszych pokazów niektórzy odbiorcy od tego momentu stawali się częścią aktywnej gry, a inni przyglądali się im, siedząc z boku, co wytworzyło specyficzny rodzaj teatru w teatrze. Na jednym z poziomów znajdowali się użytkownicy posiadający gogle do VR-u, którzy stawali się jednocześnie eksploratorami wirtualnej przestrzeni i performerami (dla niezapośredniczonych przez żadne medium aktorów oraz grupy biernych widzów). Ekspresja oraz indywidualna choreografia aktywnej części publiczności były zarazem substytutami wirtualnego spektaklu dla wyłączonej z VR-u grupy i nową jakością przedstawienia dla aktorów, którzy na kolejnym poziomie stawali się widzami, choć przez cały czas wypełniali powierzone im w scenariuszu funkcje, takie jak czytanie poszatowanego tekstu czy kontrolowanie poziomu bezpieczeństwa podskakujących osób.

W konsekwencji ukształtowała się dwupoziomowa scena spektaklu (dwie symultaniczne przestrzenie gry) mająca jednak punkty wspólne, takie jak wytwarzająca się na bieżąco sfera audialna (głosy aktorów łączące się z

mniej lub bardziej świadomie wydawanymi przez aktywnych widzów dźwiękami oraz muzyką Jana Duszyńskiego) czy fizyczne zaczepki performerów, wzmagające uczucie dezorientacji u odbiorców, co wynika z zapośredniczenia przez cyfrowe medium. Podobne spiętrzenie uwydatniło się w porządku percepcyjnym. Rozszczepienie akcji na dwie rzeczywistości uniemożliwiło kompletne doświadczenie i ogarnięcie tego wydarzenia, ale jednocześnie pozwoliło włączyć widzów w przestrzeń performansu na nowych zasadach, także dzięki umożliwieniu im własnego dookreślenia sensów rozgrywających się w kilku planach zdarzeń. Takie założenie wyjściowe zdaje się tworzyć – by znów powtórzyć za Goebbelsem – „relację opartą na modelu trójkąta, w którym teatralna identyfikacja zostaje zastąpiona przez niepewną konfrontację z pośredniczącym «trzecim», czymś, co prawdopodobnie można nazwać «innym»” (Goebbels, 2015, s. 214).

5.

Nad bezpieczeństwem podczas eksploracji komputerowych obszarów czuwają performerzy: odsuwają widzów od siebie, gdy tylko pojawia się ryzyko kolizji; prowadzą ich w wolne przestrzenie, dając możliwie najwięcej miejsca do ekspresji; informują, że gdyby komuś kręciło się w głowie, w każdej chwili może podnieść rękę, by uzyskać pomoc. Oprócz tego aktorzy zachodzą wybrane osoby od tyłu bądź z boku, zaczepiają je, łaskoczą, głaszczą, wzmagając tym samym, już i tak konfundujące, poczucie przebywania w dwóch światach jednocześnie. Spersonifikowane awatary performerów są widoczne w cyfrowej rzeczywistości i mogą wchodzić w podstawowe interakcje z awatarami odbiorców. Występujący nie mają na sobie sprzętu do VR-u; ich uwaga skupia się na fizycznej rzeczywistości, a nie dzieli pomiędzy dwa światy, ponadto mogą oni zaczepiać widzów w chwilach, gdy ci nie spodziewają się cielesnego kontaktu.

Owo balansowanie między dwiema sferami dobrze oddaje opisane przez Hansa-Thiesa Lehmana zjawisko „teatru kinematograficznego”⁹: „Niby mimochodem dochodzi do demontażu klasycznej teatralnej ideologii żywej i bezpośredniej obecności poprzez ciągłe przenikanie się oraz współistnienie medialnej i cielesnej obecności” (Lehmann, 2009, s. 183). To spostrzeżenie wydaje się o tyle istotne w kontekście *Nietoty*, że w pewnym momencie spektaklu widzowi jakby odbiera się „jawną i fizyczną” obecność aktora, a w zamian oferuje mieszaninę „cyfrowo-awatarowej” i „utajnionej fizycznej” obecności aktora – które łączy ze sobą cielesna interakcja budowana na elemencie zaskoczenia. To z kolei ponownie ustawia ten performans w porządku – wspominaanej już przeze mnie – Goebbelsowskiej „estetyki nieobecności”. Widz w większym stopniu jest „częścią dramatu doświadczania niż widzem dramatycznej akcji, w ramach której umotywowane psychologicznie relacje między postaciami reprezentowane są na scenie” (Goebbels, 2015, s. 206). Nie ma bowiem w *Nietocie* protagonistów ani historii. Poszatkowane fragmenty powieści Micińskiego odczytywane niechronologicznie przez aktorów (ubranych jednakowo – w czarne dresowe spodnie i koszulki z napisami „Dream Adoption Society”) wydają się mieć większe znaczenie jako swoiste umuzycznienie przestrzeni aniżeli jako przekaźniki znaczeń czy elementy psychologicznej konstrukcji.

Ciekawe też, że Lehmann pod koniec swojego wywodu o „teatrze kinematograficznym” zasugerował nawet, iż dzięki wykorzystaniu medium filmowego „teatr bez dramatu staje się [...] jeszcze bardziej teatralny” (Lehmann, 2009, s. 184). Podążając za tym tokiem rozumowania, można odczytywać użycie wirtualnej rzeczywistości w spektaklu Garbaczewskiego jako negację. Umieszczenie nowej technologii w instytucji teatru służyłoby wtedy podkreśleniu nadrzędnej wartości, jaką miałyby być jawna współobecność żywych organizmów w jednej przestrzeni, w opozycji do

uniemożliwiających tę bliskość relacji zapośredniczonych przez VR. Mogłaby o tym również świadczyć najbardziej „wspólnotowa” część spektaklu – ostatnia, w której widzowie po cyfrowej medytacji ściągną gogle i mogą (ale nie muszą) dołączyć do swobodnie tańczących aktorów, by w finałowej scenie przeżyć doświadczenie „rytualnej dyskoteki”. Być może w ten sposób należałoby rozumieć ów – postulowany przez twórców Dream Adoption Society przy okazji ich wcześniejszego performansu, *Państwa* na podstawie Platona – „powrót do źródła”¹⁰.

Wracając jednak do relacji między aktorem a widzem: intrygującą perspektywę otwiera przywołanie rozmowy Garbaczewskiego z Romanem Pawłowskim, spisanej przy okazji premiery *Roberta Robura* w TR Warszawa, w której reżyser zdradził, że najbardziej interesuje go ten krótki moment wpuszczenia rzeczywistego aktora na scenę tylko po to, aby widz „sobie »kąsnał«, tego ciała aktorskiego, poczuł, powąchał” i by po krótkiej chwili mu go odebrać (por.: Garbaczewski, Pawłowski, 2016, s. 58-61). To napięcie między obecnością a nieobecnością aktorów, w moim przekonaniu, jeszcze mocniej niż w *Robercie Roburze* wygrywane jest właśnie w *Nietocie* dzięki użyciu wirtualnej rzeczywistości¹¹. Zabawa, jaką prowadzi się tu z widzem, to w gruncie rzeczy igranie z jego przyzwyczajeniami, symbolicznymi potrzebami i wymaganiami w stosunku zarówno do przedstawienia, jak do instytucji teatru. Ponadto rozgrywka ta toczy się w porządku poetyki zakłócenia, zgodnie z którą: „Zamiast językowego przedstawienia sytuacji i stanów pojawia się «postawienie», głosek, słów, zdań, dźwięków, którymi nie tyle kieruje jakiś «sens», ile prawa scenicznej kompozycji, dramaturgii wizualnej, która nie jest prymarnie zorientowana na tekst” (Lehmann, 2009, s. 240).

6.

Fabula wirtualnej części *Nietoty* jest mało skomplikowana pod względem dramaturgicznym, ale interesująca jako pozornie autonomiczne doświadczenie. Scenariusz został zbudowany na kanwie fragmentów powieści Tadeusza Micińskiego. Użytkownicy podążają za aktorem-narratorem w kolejne miejsca, odkrywając górską krainę i kolekcjonując przy tym różnorakie totemy. Wszystko to odbywa się według skrupulatnie zaplanowanego planu działań, co wpisuje ten spektakl w jeden z zaproponowanych przez Ryszarda Kluszczyńskiego modeli sztuki interaktywnej. Badacz umiejscowił relacje między wykonawcami a publicznością na dwóch poziomach i skojarzył je z działaniami happeningowymi oraz performansem partycypacyjnym. Analizując prace artystyczne Ala Hansena, ukuł teorię, wedle której happening może prowadzić do „zrównania pozycji artystów i publiczności, stwarzając obu stronom równe szanse w inicjowaniu wydarzeń i kierowaniu całego procesu w stronę różnych możliwych rozwiązań” (Kluszczyński, 2010, s. 89). Z kolei po przeciwnej stronie umieścił performans partycypacyjny, charakteryzujący się dominującą pozycją artystów: „To oni wyznaczają ramy, w których każda forma aktywności odbiorców wydaje się, jeśli nie wprost zaprojektowana, to przynajmniej wyraźnie sprowokowana lub wywołana” (tamże). Performujący wyznaczają kierunki rozwoju akcji, a działania widzów są najczęściej „odegraniem przewidzianych dla nich ról” (tamże). Kluszczyński zaznaczył jednak, że interpretacja komunikatów pochodzących od artystów rozgrywa się na poziomie subiektywnego nastawienia odbiorców i zawiera pierwiastek nieprzewidywalnego (tamże, s. 92). Jakkolwiek tak sformułowane i nazwane kategorie mogą wydawać się dyskusyjne, to trudno zaprzeczyć, że ostatnia w pewnym stopniu odzwierciedla poziom wirtualnej interakcji w drugiej części

Nietoty.

W perspektywie pozornej wolności ważne wydaje mi się również rozpoznanie Meike Wagner, która zwróciła uwagę na różnice między fizyczną aktywizacją a sprawczością widzów. Badaczka, na podstawie m.in. spektaklu *Situations Rooms* niemieckiej grupy Rimini Protokoll, stwierdziła, że aktywizacja odbiorcy nie oznacza ograniczenia władzy twórców nad przebiegiem performansu (zob.: Wagner, 2014). Przywołała również recenzję tegoż performansu, pióra Hansa-Christopha Zimmermanna, w której czytamy: „Bardzo dokładne instrukcje zawieszają wszelką wolność decyzji. Poruszamy się na pozór swobodnie wpatrzeni w ekran” (Zimmerman, za: Wagner, 2014), a dalej: „Wciąż pojawiają się wyznaczeni przez twórców spektaklu pomocnicy, żeby tych, którzy zbłądzili, przezornie naprowadzić na właściwą drogę. Uczestników nie opuszcza poczucie, że czuwa nad nimi wielkie oko: moc teatralna grupy Rimini Protokoll, sprawującej pieczę nad każdym drobiazgiem” (tamże). Wspominam o tym przedstawieniu, bo wydaje mi się, że na poziomie struktury dramaturgicznej mamy w *Situations Rooms* do czynienia z podobną strategią fikcyjnej wolności, jak ta zastosowana w wirtualnej części *Nietoty*. O ile jednak w performansie Rimini Protokoll, dotyczącym logiki wojny oraz handlu bronią, zabieg ten – jak sugerowała Wagner – mógł stanowić reprezentację społecznego porządku, w którym zwykły obywatel także nie ma wpływu na podejmowane na wyższych poziomach decyzje, o tyle w projekcie Garbaczewskiego relacje władzy nie zostały w żaden sposób stematyzowane. Przeciwnie, zredefiniowano je, lecz nie na jawnych zasadach, wynikających np. z determinant przestrzennych (sugestywny podział architektoniczny, stopniowana widownia ustanawiająca wewnętrzną hierarchię wśród odbiorców itp.) czy tradycyjnych ram instytucjonalnych, a w sposób bardziej rozproszony, w dodatku z użyciem – aktywizującej na płaszczyźnie fizycznej – wirtualnej rzeczywistości.

7.

Celem niniejszego badania była podstawowa analiza wrażeń i reakcji widzów *Nietoty*. Podczas kilkakrotnego udziału w tym performansie miałam poczucie, że użycie medium wirtualnej rzeczywistości na taką skalę wpływa na utworzenie się nowego rodzaju komunikacji z publicznością, a tym samym sprawia kłopoty z analizą tegoż przedsięwzięcia za pomocą istniejących narzędzi badania doświadczenia widza teatralnego i kategorii jego opisu. Przy sporządzaniu kwestionariusza badawczego istotne były dla mnie także wątki instytucjonalne oraz partycypacyjne. Nie chciałam jednak narzucać własnych hipotez, formułując pytania sugerujące odpowiedzi, dlatego najbardziej problematyczne kwestie opracowałam w formie zagadnień otwartych, aby dać respondentom nieco szersze pole ekspresji i by zebrać odpowiedzi, których, jako osoba zaangażowana w proces interpretacji, posiadająca skonkretyzowane tezy dotyczące tego wydarzenia, nie potrafiłabym przewidzieć i zawrzeć w pytaniach zamkniętych. Poniższej analizy nie udałooby mi się wykonać, gdyby nie pomoc kolektywu Dream Adoption Society, a w szczególności jego producenta, Wojtka Markowskiego. Przeprowadzony przeze mnie eksperyment nie wyczerpuje tematu, ale może okazać się przydatnym punktem wyjścia do dalszych poszukiwań.

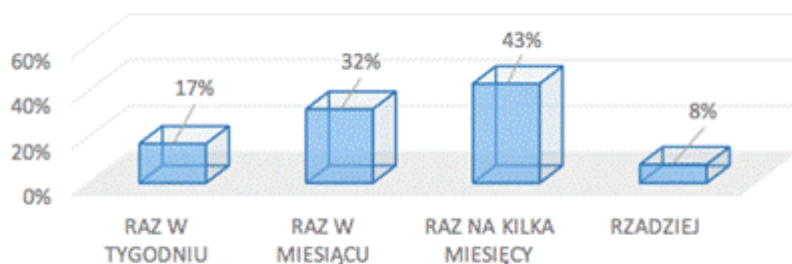
Przed rozpoczęciem właściwego procesu postawiłam sobie cztery pytania badawcze. Na początku chciałam ustalić, z jaką grupą respondentów mam do czynienia – czy bardziej „środowiskową”, znającą rozmaite konwencje, style i dysponującą narzędziami analitycznymi, czy może z publicznością spoza tej wąskiej grupy. Po drugie, chciałam rozstrzygnąć, czy ankietowani wybrali ten konkretny spektakl z uwagi na wirtualną rzeczywistość, czy też nie w pełni byli świadomi, czego mogą się spodziewać, gdyż nigdy przedtem nie brali udziału w projektach, których integralnym elementem była technologia

wirtualnej rzeczywistości. Ponieważ eksplorowanie cyfrowych przestrzeni w *Nietocie* trwa kilkadziesiąt minut, podjęłam również temat doświadczenia fizycznego. Po nałożeniu VR-owego headsetu, w związku z zaburzoną pracą błędniaka, u użytkowników mogą występować rozmaite dolegliwości fizjologiczne – interesowało mnie to, jak często się one pojawiają i jaką zazwyczaj przybierają formę. Ostatnia nurtująca mnie kwestia organizowała się wokół wad i zalet udziału w VR-owym performansie, odbywającym się w teatrze repertuarowym.

Wybrana przeze mnie technika badawcza to anonimowy kwestionariusz papierowy, który był przekazywany respondentom do dobrowolnego wypełnienia po spektaklu. Badanie odbywało się 22, 23, 24 i 26 lutego 2019 roku w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie i miało charakter jednorazowy. Ankieta składała się z: czterech pytań zamkniętych o charakterze dysjunktywnym, jednego pytania półotwartego oraz dwóch pytań otwartych. Grupą badaną byli widzowie, którzy w tym czasie wzięli udział w *Nietocie* i wyrazili chęć wypełnienia arkusza.

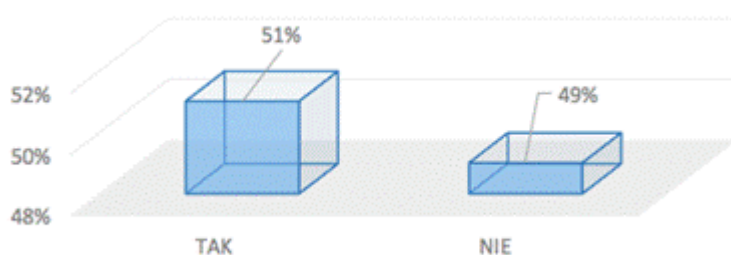
8.

W badaniu wzięły udział sto dwadzieścia cztery osoby, w tym czterdzieści pięć kobiet i trzydziestu mężczyzn. Czterdzieścioro dziewięcioro ankietowanych nie zaznaczyło swojej płci. Najliczniejszy przedział wiekowy wyznaczali odbiorcy pomiędzy osiemnastym a trzydziestym piątym rokiem życia (48%). Dalej respondenci w wieku od trzydziestu sześciu do pięćdziesięciu lat (26%), powyżej sześćdziesiątego piątego roku życia (8%) i w przedziale wiekowym od pięćdziesięciu jeden do sześćdziesięciu pięciu lat (5%). Najmniej liczną grupę tworzyli widzowie poniżej osiemnastego roku życia (2%). Swojego wieku nie ujawniło 11% ankietowanych¹².



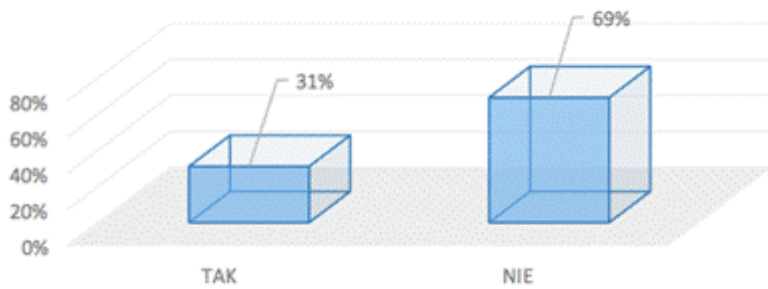
Wykres 1. Struktura odpowiedzi na pytanie 1: Jak często uczęszcza Pan/Pani do teatru?

Spośród stu dwudziestu czterech uczestników badania 43% uczęszcza do teatru raz na kilka miesięcy, 32% raz w miesiącu, 17% raz w tygodniu, a 8% rzadziej. Po zsumowaniu dowiadujemy się zatem, że podczas lutowych pokazów *Nietoty* publiczność w większości (75%) składała się z osób regularnie odwiedzających teatr, lecz nie z widzów w ścisłym rozumieniu „środowiskowych”, których zawód wymusza bywanie na spektaklach czasem nawet raz w tygodniu lub częściej.



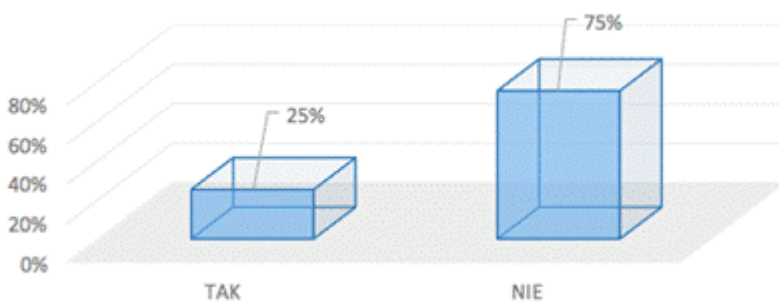
Wykres 2. Struktura odpowiedzi na pytanie 2: Czy wybrał/a się Pan/Pani na „Nietotę” z czyjegoś polecenia?

51% ankietowanych kupiło bilet na *Nietotę* z czyjegoś polecenia. Możemy zatem domniemywać, że byli oni częściowo świadomi kształtu tego performansu i użytej w nim wirtualnej rzeczywistości. 49% widzów wybrało się na spektakl Garbaczewskiego z innych pobudek niż rekomendacja znajomych i nie musieli (choć mogli) być zaznajomieni ze specyfiką VR-u.



Wykres 3. Struktura odpowiedzi na pytanie 3: Czy przed „Nietotą” brał/a Pan/Pani udział w innych projektach wykorzystujących technologię wirtualnej rzeczywistości?

69% ankietowanych przed *Nietotą* nie brało wcześniej udziału w żadnych projektach wykorzystujących technologię wirtualnej rzeczywistości, a 31% respondentów miało już za sobą tego rodzaju doświadczenie, co pozwala stwierdzić, że w większości widzowie lutowych pokazów nie byli związani ze środowiskiem mediów cyfrowych i nie przyszli do teatru ze względu na użyty w spektaklu VR.

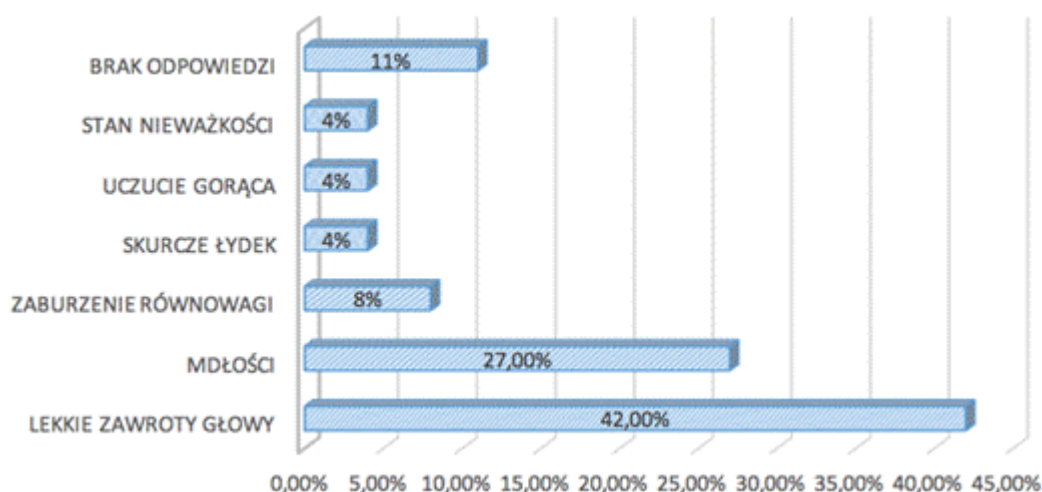


Wykres 4. Struktura odpowiedzi na pytanie 4: Czy odczuwał/a Pan/Pani dyskomfort fizyczny związany z używaniem gogli do VR (wirtualnej rzeczywistości?)

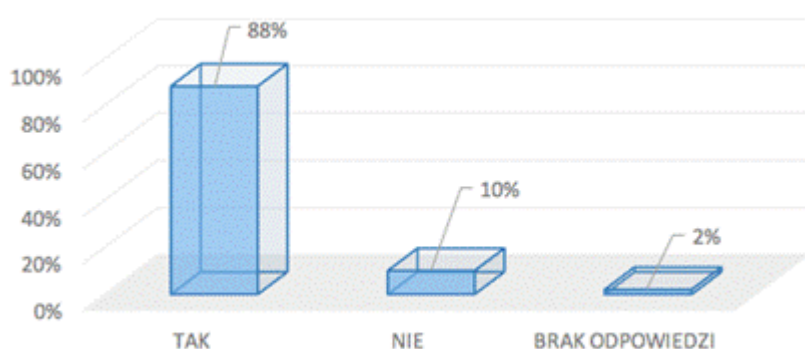
W półotwartym pytaniu czwartym badani mieli do wyboru odpowiedzi: TAK (jakie?) lub NIE. 75% ankietowanych zaznaczyło, że nie odczuwało żadnego

dyskomfortu fizycznego, a pozostała część (25%) udzieliła odpowiedzi twierdzącej.

Wśród tych ostatnich 42% widzów odczuwało lekkie zawroty głowy; 27% mdłości; 8% zaburzenie równowagi; 4% skurcze łydek (co akurat prawdopodobnie jest skutkiem ruchowego, a nie *stricte* wirtualnego aspektu *Nietoty*); 4% uczucie gorąca, a 4% stan nieważkości. 11% respondentów pozostawiło puste miejsce. Procentowy rozkład dolegliwości przedstawia poniższy wykres:



Wykres 4a. Rodzaje dyskomfortu fizycznego



Wykres 5. Struktura odpowiedzi na pytanie 5: Czy chciałby/chciałaby Pan/Pani ponownie wziąć udział w spektaklu wykorzystującym interaktywną wirtualną rzeczywistość?

W odpowiedzi na pytanie piąte 88% ankietowanych – czyli zdecydowana większość – wyraziło chęć ponownego udziału w spektaklu wykorzystującym wirtualną rzeczywistość, 10% respondentów nie miałooby na to ochoty, a 2% pozostawiło puste miejsce. Tak sformułowane zagadnienie miało także umożliwić zorientowanie się, w jakim stopniu wirtualna rzeczywistość w przedstawieniu jest ekscytująca jako jednorazowe doświadczenie, a w jakim to medium mogłoby pojawić się w przyszłości w teatrze na większą skalę¹³. To zapytanie można też rozpatrywać jako swego rodzaju kontynuację punktu trzeciego, w którym respondenci byli pytani o to, czy przed *Nietotą* brali udział w innych projektach wykorzystujących VR. Przeczącej odpowiedzi udzieliło wówczas 69% ankietowanych, więc można domniemywać, że skoro tutaj 81% ankietowanych opowiedziało się za ponownym udziałem w projekcie wykorzystującym wirtualną rzeczywistość, to obserwujemy tendencję zwykłą w zainteresowaniu VR-em w polu sztuk.

Tabela 1. Struktura odpowiedzi na pytanie 6: Proszę opisać za pomocą jednego lub kilku słów czym doświadczenie udziału w spektaklu wykorzystującym technologię wirtualnej rzeczywistości różniło się od udziału w innych spektaklach.

Czym doświadczenie udziału w spektaklu wykorzystującym VR różniło się od udziału w innych spektaklach?	Wartość procentowa
Zaangażowaniem i interakcją	27%
Innowacyjnością	14%
Współtworzeniem scenicznego świata	13%
Wolnościowym potencjałem	11%
Dziwnością	8%
Dyskomfortem i wysiłkiem fizycznym	7%
Manipulacją widzom	2%

Odpowiedzi na szóste pytanie udzieliło 85% badanych, reszta, czyli 15% pozostawiła puste miejsce. Niektóre pojęcia się pokrywały, dlatego dokonałam uogólnienia. Wśród respondentów, którzy uzupełnili to zagadnienie, 27% za najważniejszą różnicę pomiędzy spektaklem wykorzystującym wirtualną rzeczywistość a tym niewykorzystującym jej uważa poziom interakcji i zaangażowania publiczności, 14% – innowacyjność tego doświadczenia teatralnego, 13% – możliwość współtworzenia scenicznego świata, 11% – wolnościowy potencjał *Nietoty*, a 8% – dziwność i abstrakcyjność performansu z użyciem VR-u. Dla 7% cechami wyróżniającymi były: odczuwany dyskomfort i wysiłek fizyczny, dla 2% – wyższy niż zazwyczaj poziom manipulacji widzami. Innych bądź nieczytelnych odpowiedzi udzieliło w tym miejscu 18% ankietowanych.

Tabela 2. Struktura odpowiedzi na pytanie 7: Zalety udziału w spektaklu wykorzystującym wirtualną rzeczywistość.

Zalety udziału w spektaklu wykorzystującym wirtualną rzeczywistość	Wartość procentowa
Ciekawe doświadczenie	26%
Wolność widzów	18%
Interaktywność	14%
Immersyjność	7%
Nowa technologia	7%
Aspekt ruchowy	6%
Magiczne doświadczenie	4%
Inne	18%

Pytanie siódme dotyczyło wad i zalet udziału w spektaklu wykorzystującym technologię wirtualnej rzeczywistości. Odpowiedzi pełnej lub połowicznej udzieliło tutaj 81% respondentów, 19% ankietowanych pozostawiło puste miejsce. Wśród zalet najczęściej pojawiającymi się frazami były: ciekawe doświadczenie (26%), wolność widzów (18%), interaktywność (14%), immersyjność (7%), nowa technologia (7%), ruchowy aspekt spektaklu (6%), magiczne doświadczenie (4%). Inne określenia stanowiły 18% wszystkich, a wśród nich pojawiały się takie sformułowania jak: „pomaga zrozumieć Grotowskiego dzisiaj”; „piękny męski głos”; „ogromna energia”; „dojebane”.

Tabela 3. Struktura odpowiedzi na pytanie 7a: Wady udziału w spektaklu wykorzystującym wirtualną rzeczywistość.

Wady udziału w spektaklu wykorzystującym wirtualną rzeczywistość	Wartość procentowa
Dyskomfort fizyczny	25%
Doświadczenie zbyt oddalające się od teatru	19%
Słaba jakość grafiki	10%
Brak informacji o ruchowej części i konieczności specyficznego ubioru	7%
Aspekt higieniczny - noszenie gogli po kims	6%
Chaotyczne	6%
Brak kontaktu z ludźmi	5%
Problemy z koordynacją widzów, którzy do siebie dobijają	4%
Inne	18%

Wśród wad najczęściej pojawiającymi się wyrażeniami były: dyskomfort

fizyczny (25%), zbyt oddalanie się od doświadczenia teatralnego (19%), słaba jakość graficzna wirtualnej rzeczywistości (10%), brak informacji o ruchowej części spektaklu i o potrzebie włożenia wygodnych ubrań, a nie wizytowego stroju (7%), aspekt higieniczny w przypadku noszenia po kimś gogli do VR (6%), chaotyczność (6%), brak kontaktu z ludźmi (5%), problemy z koordynacją widzów, którzy zderzają się ze sobą (4%). Inne stwierdzenia stanowiły 18% wszystkich, a wśród nich pojawiały się takie sformułowania jak: „odgłosy zwierząt”; „dym”; „problem, gdy ktoś nie jest aktywny”; „nie wiem czy nikt nie podgląda moich emocji”; „dykcja”.

9.

Interesujące może okazać się również zderzenie reakcji badanych widzów z refleksjami krytyków teatralnych¹⁴. W poniższej tabeli przeanalizowałam (w porządku chronologicznym) recenzje *Nietoty* znajdujące się w bazie e-teatr oraz te pojawiające się w wyszukiwarce Google po wpisaniu frazy: „Nietota, Teatr Powszechny, recenzja”. Nie przyglądałam się zapowiedziom spektaklu, podsumowaniom, rankingom ani festiwalowym relacjom.

Każdy z rozważanych autorów wspomina o użyciu wirtualnej rzeczywistości w performansie Garbaczewskiego, ale znaczna większość nie poddaje tego dalszej analizie. Trudności zarówno ankietowanym, jak i recenzentom sprawiło przyporządkowanie *Nietoty* do konkretnej grupy (wydarzenie, spektakl, performans, gra wideo), a niepokój wzbudzała dewaluacja warstwy słownej. Żaden krytyk nie poruszył sprawy dolegliwości fizycznych, choć pojawiła się wzmianka o dyskomforcie wynikającym z przymusu podskakiwania w celu przemieszczenia się w cyfrowym świecie.

Tabela 4. Opinie krytyków recenzujących «Nietotę».

Autor/ka recenzji	Tytuł recenzji	Miejsce publikacji	Data publikacji	Opis wirtualnej rzeczywistości	Wrażenia
Wojciech Majcherek	„Nietota”, czyli co? ¹⁵	Onet	7 X 2018	Majcherek podkreśla podział publiczności (po otrzymaniu gogli) na dwie grupy. Zastanawia się, po co wprowadzać tak rozwiniętą technologię tworzenia iluzji do miejsca, które samo w sobie jest alternatywną rzeczywistością.	Dla autora użyty w spektaklu VR w formule <i>multiplayer</i> ma charakter infantylnej zabawy, a aktywizacja na płaszczyźnie fizycznej nie do końca się sprawdza.
Anna Piniewska	„Nietota” Garbaczewskiego, czyli o doświadczaniu sztuki ¹⁶	„Teatr dla Was”	13 X 2018	Piniewska zwraca uwagę na takie aspekty wirtualnej rzeczywistości jak: kształtowanie przez aktorów i widzów świata scenicznego czy podział publiczności.	Autorka wskazuje na problem z kategoryzacją <i>Nietoty</i> . Podkreśla niezwykłość tego doświadczenia, chaotyczność, ale także deprecjację warstwy słownej.

Aleksandra Sidor	<i>VR, techno lub wspólnotowa separacja</i> ¹⁷	„Teatr dla Was”	15 X 2018	Sidor podkreśla, że wirtualna rzeczywistość jest kolejnym etapem rozwoju warstwy medialnej w teatrze. Wspomina o charakterystycznej estetyce projekcji VR-owych w <i>Nietocie</i> (utrzymanej w stylistyce gier wideo z lat 90.). Wskazuje również na ekonomiczny aspekt produkcji spektaklu z użyciem wirtualnej rzeczywistości oraz na podział publiczności.	Mimo zauważalnych wad autorka uważa to doświadczenie za fascynujące i wciągające.
Aneta Kyzioł	<i>Duch gór</i> ¹⁸	„Polityka”	17 X 2018	Kyzioł nawiązuje do eksperymentalnego charakteru poprzednich realizacji Garbaczewskiego i obok nich ustawia <i>Nietotę</i> . Zaznacza użycie przez twórców wirtualnej rzeczywistości, ale nie poddaje tego zabiegowi problematyzacji.	Autorka nie formułuje wyraźnej opinii.
Marcin Pieszczyk	<i>Na Podhalu i w wirtualu</i> ¹⁹	„Wprost”	23 X 2018	Pieszczyk zaledwie wzmiankuje o wirtualnej rzeczywistości.	Autor zaznacza, że choć to doświadczenie na pewno nie spodoba się wszystkim, to on odnosi się do niego pozytywnie.

Anna Banasiak	<i>Oto mamy nową epokę!</i> ²⁰	„Dziennik Teatralny”	15 IV 2019	Banasiak przywołuje poprzednie realizacje Garbaczewskiego, w których technologia odgrywała istotną rolę. Wspomina o wirtualnej rzeczywistości, lecz nie tematyzuje jej użycia.	Autorka uważa <i>Nietotę</i> za spektakl chaotyczny, lecz kwalifikuje to doświadczenie jako przełomowe i czeka na dalszy rozwój tego typu spektakli.
Paweł Schreiber	<i>Rytuały i chichoty</i> ²¹	„Didaskalia. Gazeta Teatralna”	Luty 2019	Schreiber problematyzuje użycie wirtualnej rzeczywistości w <i>Nietocie</i> na wielu poziomach. Podkreśla, że dobrym posunięciem twórców było stworzenie multiplayera, w którym można – oprócz wirtualnego świata – oglądać także innych widzów. Zauważa, że dzięki ruchowym aspektom umożliwiającym przemieszczanie się po cyfrowym świecie, twórcy nie musieli dodatkowo obciążać odbiorców kontrolerami.	Autor twierdzi, że graficzna warstwa wirtualnych projekcji jest mało interesująca. Podkreśla także schematyczność cyfrowych interakcji. Uważa, że choć <i>Nietota</i> jest nierównym spektaklem, to warto czekać na kolejne tego typu realizacje.

10.

Wnioski z powyższych badań mogą okazać się przydatne zarówno dla działań

administracyjno-marketingowych (tutaj szczególnie kwestie związane z rosnącym zainteresowaniem wirtualną rzeczywistością w przestrzeni teatru instytucjonalnego), jak dla samych artystów (spostrzeżenia respondentów dotyczące chaosu, jakości grafiki czy dyskomfortu). Wygląda na to, że fizyczna aktywizacja, pozorny wpływ na kształtowanie scenicznego świata za pomocą sprzętu do wirtualnej rzeczywistości i interaktywny charakter *Nietoty* to, dla większości ankietowanych, najciekawsze elementy tego projektu. Takie wyniki pozwalają też uchwycić paradoks, który trafnie oddaje teza postawiona przez Slavoję Žižka w *Przekleństwie fantazji*: „[...] w momencie, gdy podmiot jest stopniowo coraz intensywniej zapośredniczany przez jakieś medium, to niedostrzegalnie jest on pozbawiany swojej władzy pod pretekstem jej zwiększania” (Žižek, 2001, s. 195). Wydaje mi się to dość symptomatyczne, gdyż w podobnym tonie, jak badani odbiorcy *Nietoty*, wypowiadał się też jeden z widzów, biorący udział w performansie *New Territory - live VR* (także w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego), który w audycji dla „Dwutygodnika” podsumował to doświadczenie następującym sformułowaniem: „absolutne, fantastyczne poczucie wolności” (Desponds, Słodownik, 2018). Nie chcąc jednak wchodzić w tej chwili na kolejne poziomy interpretacji, dodam tylko, że mimo powyższych wątpliwości uważam *Nietotę* za intrygujący spektakl-soczewkę, skupiający w sobie rozmaite tendencje współczesnego teatru (zwłaszcza te o charakterze partycypacyjnym), które z uwagi na zastosowanie VR-u są pomijane w recenzjach, co może wynikać po części z braku narzędzi analitycznych lub wciąż jeszcze niewypracowanego aparatu metodologicznego.

Z numeru: **Didaskalia 155**

Data wydania: luty 2020

DOI: 10.34762/0j13-y730

Autor/ka

Wiktoria Tabak (wiktoria.tabak@gmail.com) – studentka teatrologii w ramach Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Numer ORCID: 0000-0002-2435-8985

Przypisy

1. Kolektyw został założony w 2017 roku, a w jego skład wchodzi: Marta Nawrot, Aleksandra Wasilkowska, Jagoda Wójtowicz, Jan Duszyński, Maciej Gniady, Wojtek Markowski, Paweł Smagała i Mateusz Świdorski, lecz do współpracy zapraszani są także inni twórcy. Artyści w swoich projektach łączą różne rozwiązania technologiczne, począwszy od skanowania oraz implementowania aktorów do wirtualnego środowiska 3D, przez projektowanie multiplayerowych aplikacji, aż po kreowanie holograficznych postaci generowanych w czasie rzeczywistym i przedstawianych w rozszerzonej rzeczywistości.
2. *Nietota*, reż. Krzysztof Garbaczewski, prem.: 6 X 2018, https://www.powszechny.com/spektakle/nietota,s1515.html?ref_page=contro..., [dostęp: 6 I 2019].
3. Ze szczególnym uwzględnieniem takich rodzajów panoramy, jak dioramy (obrazy malowane dwustronnie na półprzeźroczystej tkaninie, które przy odpowiednim podświetleniu mogą dawać złudzenie głębi przestrzennej) czy cykloramy (obrazy okrążające odbiorcę ze wszystkich stron, dając wrażenie „horyzontu”, np. *Panorama Raclawicka*).
4. Magiczną latarnię uznaje się za prototyp np. współczesnych projektorów filmowych.
5. Pierwsza wersja tego hełmu była bardzo ciężka i nieporęczna, dlatego zdecydowano o podwieszeniu jej pod sufitem, by użytkownik w trakcie eksploracji wirtualnej przestrzeni nie zrobił sobie krzywdy, zob. <https://www.youtube.com/watch?v=NtwZXGprxag>
6. Zob.: *Aspen Movie Map*, <https://www.youtube.com/watch?v=aue4GA4Y1P4>, [dostęp: 31 V 2019]
7. zob. *Virtual Vietnam PTSD documentary*, https://www.youtube.com/watch?v=C_2ZkvAMih8&t=328, [dostęp: 31 V 2019].
8. W *Nietocie* zostało to wykorzystane podczas kolekcjonowania cyfrowych totemów: widz zbliżający się do przedmiotu mógł wyciągnąć po niego rękę w realnym świecie i złapać go w digitalnym.
9. Chociaż oczywiście Lehmann, pisząc o „teatrze kinematograficznym”, nie miał na myśli teatru używającego wirtualnej rzeczywistości, tylko zastosowanie kinowych/filmowych środków wyrazu, to wydaje mi się, że można strukturę tej kategorii przyłożyć do bardziej zaawansowanej technologii, gdyż relacja między „żywym” a „zapośredniczonym” jest podobna, różni się tylko użytym medium i stopniem immersji.
10. Twórcy performansu na podstawie *Państwa* Platona w Teatrze Polskim w Podziemiu twierdzili, że jest to swego rodzaju kontynuacja poszukiwań Jerzego Grotowskiego przy użyciu wirtualnych systemów, umożliwiających dotarcie do słynnego źródła, zob.: *Państwo/Platon/Grotowski/Garbaczewski*,

<https://www.facebook.com/events/676262952575580/> [dostęp: 3 I 2019].

11. Choć warto zaznaczyć, że Garbaczewski od samego początku swojej kariery artystycznej z różnym efektem wygrywał wspomniane napięcie, co było mu nieraz wytykane przez krytyków broniących realnej, niezapośredniczonej bliskości aktora i krytykujących zmontowane obrazy wideo wyświetlane na ekranach, jak w przypadku choćby *Pocztu Królów Polskich* (2013) – spektaklu inaugurującego dyrekcję Jana Klaty i Sebastiana Majewskiego w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie.

12. Wszystkie wykresy i tabele zostały opracowane przeze mnie.

13. Oczywiście chodzi tu tylko o perspektywę odbiorców. Jestem świadoma tego, że produkcja spektakli z użyciem VR-u jest bardzo kosztowna i na takie decyzje wpływ mają głównie czynniki instytucjonalne i ekonomiczne.

14. Symptomatyczne wydaje się, że w bazie e-teatru znajdują się zaledwie cztery recenzje *Nietoty*. Poprzednie spektakle Garbaczewskiego: *Kosmos* (11 recenzji), *Robert Robur* (14 recenzji), *Chłopi* (15 recenzji).

15. Zob.: <https://kultura.onet.pl/teatr/nietota-czyli-co-recenzja/>

16. Zob.: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/265448.html>

17. Zob.: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/265470.html>

18. Zob.: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/265678.html>

19. Zob.: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/265961.html>

20. Zob.: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/oto-mamy-nowa-epoke.html>

21. Zob.: <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=745912>

Bibliografia

Barnard, Dom, *History of VR Timeline of Events and Tech Development*, tłum. własne, <https://virtualspeech.com/blog/history-of-vr>, 6 VIII 2019, [dostęp: 10 II 2020].

Craig, Alan; Sherman, William, *Understanding Virtual Reality: Interface, Application, and Design*, tłum. własne, Morgan Kaufmann Publishers, San Francisco 2003.

Cudworth, Ann Latham, *Virtual World Design*, tłum. własne, CRC Press, New York 2014.

Desponds, Anna; Słodownik, Agnieszka, *Odbiornik (17): Teatr w VR, VR w Teatrze*, „Dwutygodnik” 2018 nr 243,

<https://www.dwutygodnik.com/artykul/7951-odbiornik-17-teatr-w-vr-vr-w-t...> [dostęp: 1 VI 2019].

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

Garbaczewski, Krzysztof; Pawłowski, Roman, *Energia*, „Notatnik Teatralny” 2016 nr 82.

Goebbels, Heiner, *Przeciw Gesamtkunstwerk*, tłum. A. R. Burzyńska, S. Wojciechowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2015.

- Federick, Bryon, *Myron Krueger*, tłum. własne, <http://thedigitalage.pbworks.com/w/page/22039083/Myron%20Krueger> [dostęp: 30 XII 2018].
- Heim, Michael, *Virtual Realism*, tłum. własne, Oxford University Press, New York and Oxford 1998.
- Kluszczyński, Ryszard W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła instrumentu do spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.
- Kulik, Wojciech, *Oculus Quest - najpotężniejsze samodzielne gogle VR pojawią się wiosną 2019 roku*, <http://www.benchmark.pl/aktualnosci/oculus-quest-najpoteczniejsze-samodz...> [dostęp: 7 II 2019]
- Lambo, C., *A Brief History of VR*, tłum. własne, <https://veer.tv/blog/a-brief-history-of-vr/> [dostęp 18 II 2019].
- Lanier, Jaron, *Brief Biography of Jaron Lanier*, tłum. własne, <http://www.jaronlanier.com> [dostęp: 31 V 2019]
- Lehmann, Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.
- Manovich, Lev, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.
- Mathur, Natasha, *Oculus Connect 5 2018: Day 1 highlights include Oculus Quest, Vader Immortal and more!*, tłum. własne, <https://hub.packtpub.com/oculus-connect-5-2018-day-1-highlights-includes-oculus-quest-vader-immortal-and-more/> [dostęp: 19 I 2019]
- Michalik, Łukasz, *Historia wirtualnej rzeczywistości. Skąd wzięły się gogle VR?* <https://gadzetomania.pl/57627,historia-vr> [dostęp: 19 I 2019]
- Pisarski, M., *Myron W. Krueger i wirtualna rzeczywistość*, <http://techsty.art.pl/hipertekst/cyberprzestrzen/krueger.htm> [dostęp: 30 XII 2018].
- Połowianiuk, Marcin, *Oculus Quest już oficjalnie. To najlepsze gry VR bez peceta i smartfona*, <https://www.spidersweb.pl/2019/04/nowe-oculus-quest.html> [dostęp: 1 V 2019]
- Rothbaum, Barbara Olasov; Hodges, Larry; Alarcon, Renato; Ready, David; Graap, Ken, *Virtual Reality Exposure Therapy for PTSD Vietnam Veterans: A Case Study*, *Journal of Traumatic Stress*, vol. 12, no. 2, 1999, tłum. własne, <https://pdfs.semanticscholar.org/d35e/292ce3dd8020e4a58ca0b5b0e0be8461c...> [dostęp: 2 I 2019]
- Rouse, Margaret, *CAVE (Cave Automatic Virtual Environment)*, tłum. własne, <https://whatis.techtarget.com/definition/CAVE-Cave-Automatic-Virtual-Environment> [dostęp: 19 I 2019].

The Franklin Institute, *History of Virtual Reality*, tłum. własne,
<https://www.fi.edu/virtual-reality/history-of-virtual-reality> [dostęp: 30 XII 2018].

Virtual Reality Society, *History of Virtual Reality*, tłum. własne,
<https://www.vrs.org.uk/virtual-reality/history.html> [dostęp: 7 II 2019].

Wagner, Meike, *Emancypacja w sieci. Widzowie teatralni i „sprawczość” sieci*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2014 nr 124.

Ziemilski, Wojtek, *Come together - program*, Teatr Studio w Warszawie, premiera: 24 lutego 2017.

Zimmerman, Hans-Christoph, *In Unecht*, „Der Freitag” 2013 nr 35, 29 VIII, za: Meike Wagner, *Emancypacja w sieci. Widzowie teatralni i „sprawczość” sieci*, „Didaskalia” 2014 nr 124.

Žižek, Slavoj, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/publicznosc-w-wirtualnej-rzeczywistosci>

didaskalia

gazeta teatralna

Garbaczewski

Postantropocentryczna niepewność

„Życie seksualne dzikich” jako spektakl ekologiczny

Maciej Guzy Uniwersytet Jagielloński

Abstract: Maciej Guzy. Post-Anthropocentric Uncertainty: *The Sexual Life of Savages* as an Ecological Play

The article, which is a part of the author's B.A. thesis, analyzes the Island by Aleksandra Wasilkowska, a scenic object used in Krzysztof Garbaczewski's famous performance *The Sexual Life of Savages*. The author juxtaposes the design of the Island and its impact with Timothy Morton's theory of hyperobjects, focusing his reflections on the possibility of an ecocritical reading of the play. In doing so, he tries to answer the question whether *The Sexual Life of Savages*, contrary to the reviewers' interpretations and the creators' declarations, can be seen in retrospect as a project anticipating the ecological tendencies evident in the latest Polish theatre.

Keywords: Wasilkowska, Morton, hyperobjects, ecocriticism, stage design

„To, co zaczęło się jako eksperyment, stało się w związku z wkroczeniem na scenę żywołów pewnym rodzajem *quasi*-antropologicznej i ekologicznej wypowiedzi dla mojego zespołu, publiczności i mnie” (Goebbels, 2015, s. 214) – pisał o swoim *Stifters Dinge* Heiner Goebbels, obserwując jak założone przez niego na wstępie sensy, w miarę postępu prac nad uscenicznieniem jego pomysłu, zastępowane były przez zupełnie nowe

znaczenia, wyłącznie pod wpływem ingerencji pozaludzkich czynników, niejako wpuszczonych w strukturę spektaklu. Ta krótka wypowiedź każe zastanowić się, co możemy rozumieć przez określenie „spektakl ekologiczny” (skoro *Stifters Dinge* bynajmniej nie miało być projektem formułującym potrzebę ograniczenia ingerencji gatunku ludzkiego w rzekomo podległą mu rzeczywistość, a jednak, w pewnym sensie mimowolnie, się nim stało). Czy o ekologiczności spektaklu teatralnego możemy mówić wyłącznie wtedy, gdy od samego początku ekokrytyczna treść mieści się w artystycznych planach jego twórczyni i twórców? A jeśli nie, to do jakich konsekwencji może to prowadzić? Zadaję na wstępie te dość oczywiste pytania, gdyż jedna z możliwych odpowiedzi stanie się punktem wyjścia dalszych rozważań. Podążając tokiem myślenia Goebbelsa należy bowiem uznać, że przed badaczkami i badaczami teatru otwierają się nowe możliwości poszukiwania przykładów ekowypowiedzi artystycznych w nieoczekiwanych kontekstach.

Proponuję zatem właśnie taką wycieczkę w nieodległą przeszłość polskiego teatru, w celu odnalezienia projektu (zapewne jednego z wielu), mogącego antycypować bardziej wyraziste przykłady ekokrytycznych realizacji, odwołujących się do zmiany świadomości w zakresie realności katastrofy ekologicznej, których sporo można było zobaczyć w ostatnich sezonach teatralnych. Nieprzypadkowo posługuję się tu pojęciem „projektu”, a nie „przedstawienia”, bowiem przedmiotem analizy stanie się nie tyle sam spektakl, ile konkretny obiekt, funkcjonujący zarówno jako element scenografii teatralnej, jak i niezależny przedmiot wystawienniczy¹. Mowa o tzw. Wyspie Aleksandry Wasilkowskiej z *Życia seksualnego dzikich* Krzysztofa Garbaczewskiego (premiera 14 kwietnia 2011). Kluczowym problemem będzie zatem próba oceny, czy oddziaływanie Wyspy, obserwowane z perspektywy bogatej pod względem rozwoju nieantropocentrycznych perspektyw dekady (w tym także na polu działań

artystycznych), można uznać za przykład interesującej sztuki ekologicznej.

Wyspa

Wyspa to konstrukcja składająca się z kilku metalowych elementów oraz ośmiuset kawałków czarnej flizeliny², pozszywanych tak, aby utworzyły niejednorodną bryłę. Obiekt był podwieszany pod sufitem przestrzeni, w której grany był spektakl, zwisał bezpośrednio nad głowami obecnych tam ludzi. Jego znaczne rozmiary (dwadzieścia pięć na dziesięć metrów) pozwalały zakryć niemal całą widownię bądź całą scenę. Wyspa mogła wykonywać ruchy dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, poruszała się w płaszczyźnie poziomej. Po drugie, powoli, fluktuacyjnie zmieniała kształt – miejscami pęczniejąc (sięgała niekiedy niemal samej ziemi) a miejscami ulegając spłaszczeniu. Na powierzchni konstrukcji umieszczono czujniki ruchu i dźwięku, zbierające informacje z otoczenia Wyspy. Zebrane przez nie bodźce były przekazywane za pomocą okablowania do umieszczonego ponad obiektem komputera, który – dzięki zaimplementowanemu wcześniej algorytmowi – przetwarzał je na komendy, autonomicznie poruszające całą konstrukcją. Zbliżenie do czujnika powodowało pobudzenie flizelinowej chmury, a oddalenie od niego – jej uspokojenie. Dlatego też od chwili zamontowania Wyspa wchodziła w silną sensualną relację zarówno z aktorkami i aktorami, jak i publicznością gotowego spektaklu, niekiedy nawet paraliżując pracę tych pierwszych i utrudniając percepcję drugim – o czym świadczą liczne i powtarzalne w obserwacjach świadectwa (Zob.: Papuczys, 2011, s. 90.; Orłowski, 2011; Ostrowska, 2011; Drewniak, 2011; Masłowski, 2011; Mościcki, 2011).

Pomimo obecności tak wyrazistej struktury, w recenzenckim odbiorze dominowały dość ogólne interpretacje, sprowadzające *Życie seksualne*

dzikich do futurystycznej w formie opowieści o przyszłości człowieka (zob.: Wichowska, 2011, s. 87; Rataj, 2011; Chałupnik, 2011). Co ciekawe, podobny, wysoce abstrakcyjny ton towarzyszył także wypowiedziom twórczyni i twórców (zob.: Orłowski, 2011). Na taką szkicowość pozwalała poniekąd i sama Wyspa, zdająca się celowo rozmywać jakiegokolwiek spójne diagnozy na temat przyszłości. W zależności od przyjętego klucza, konstrukcję można było postrzegać rozmaicie: niekiedy jako maszynę, czasami jako emanację siły materii nieożywionej, a jeszcze innym razem jako komponent hybrydycznego ciała, ni to człowieka, ni zwierzęcia, ni wytworu technologii – co zresztą akcentowała sama Wasilkowska (Papuczys, 2011, s. 92). Zwykle pożądane niedopowiedzenie balansowało jednak niekiedy na granicy chaotyczności, a mgliste wypowiedzi raczej dystansowały od spektaklu, niż zachęcały do jego twórczej interpretacji³. Również dlatego ponowne sięgnięcie do *Życia seksualnego dzikich* (z centralnym obiektem Wyspy) i poddanie tego spektaklu próbie bardziej precyzyjnej analizy wydaje się istotne i interesujące. Powrót w poszukiwaniu nieantropocentrycznych symptomów, mogących świadczyć o ekokrytycznym potencjale spektaklu Garbaczewskiego, wymaga jednak skorzystania z odpowiednich narzędzi. Takich, jak sądzę, dostarczyć może dostarczyć *object-oriented ontology* w ujęciu Timothy’ego Mortona.

Object-oriented ontology oraz teoria hiperobiektów Timothy’ego Mortona – zarys problematyki

Object-oriented ontology (OOO) to stosunkowo młody nurt filozoficzny, którego początki sięgają schyłku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Jak twierdzi Graham Harman, jeden z jego pierwszych przedstawicieli, OOO wyrosła z przekonania o dotkliwym w skutkach kryzysie kategorii prawdy,

który, objąwszy sferę ściśle rozumianej polityki, zaczął domagać się zdecydowanej reakcji, sprowadzającej się do konieczności przeformułowania naszego rozumienia tego problematycznego pojęcia (Harman, 2018, s. 6). Zdaniem Harmana, odpowiedzią nie może być jednak ponowne odwołanie się do obiektywnej sprawdzalności i wiedzy (jako gwarantów prawdziwości), ale radykalny powrót do realności, na którą składają się całkowicie niezależne od człowieka (od jego myśli) obiekty (tamże). Myśl antropocentryczna – która zdominowała naukę i filozofię na kilka ubiegłych stuleci – doprowadziła bowiem do rozproszenia obiektów w nieuchronnej zależności od ludzkiego postrzegania. Jak pisze Andrzej Marzec, komentując założenia OOO: „indywidualność [przedmiotów] znika w momencie, gdy zostają sprowadzone do wielości (serii), zbioru posiadanych jakości lub wywoływanych skutków, czy też zredukowane do materii i atomów” (Marzec, 2018, s. 90). OOO jest zatem próbą swoistej „emancypacji” obiektów, co jednak nie implikuje potrzeby ich lepszego zrozumienia. Wręcz przeciwnie: paradoksalnie, wymusza ona na człowieku oddalenie, przyjęcie dystansu poznawczego (nie bez istotnego udziału postaw spekulatywnych), tak aby uświadomić sobie nieuchronność powiązań, jakie występują między nimi a człowiekiem. Harman podkreśla, że nasze formułowanie rzeczywistości zawsze będzie odmienne od tego, jaka owa rzeczywistość faktycznie jest, i dlatego powinniśmy docierać do niej niebezpośrednio (Harman, 2018, s. 7). To niezwykle istotna uwaga, łącząca OOO z praktykami artystycznymi, co podkreślać będą również inni przedstawiciele nurtu, eksponując rolę sztuki jako metody nawiązywania (uświadamiania sobie) kontaktu z obiektami.

Na podobnych założeniach opiera się w swoich rozważaniach Timothy Morton. Myśl tego teoretyka literatury i filozofa nabiera jednak dodatkowego wymiaru wypowiedzi ekokrytycznej, przesyconej świadomością wydarzającej się katastrofy. Jego *dark ecology* prezentuje punkt widzenia, w którym

powrót do idyllicznej, czystej Natury nie jest już możliwy, więc powinniśmy zacząć uświadamiać sobie, że „współcześnie [...] przyłączają się do nas nie-ludzie, którzy nie budzą w nas wcale optymistycznych nastrojów, lecz raczej niosą ze sobą ciemność, niepokój i depresję” (Marzec, 2018, s. 99). Ta realność kryzysu, coraz gwałtowniej wdzierająca się w sferę doświadczenia, jak pisze Anna Barcz, rodzi, w ujęciu Mortona, dwie konsekwencje: z jednej strony wywołuje „oryginalną reakcję wyobraźni” (co, jak można domniemywać, przekłada się na specyficzną formę praktyk artystycznych), z drugiej – przesuwa debatę nad ochroną nie-ludzkich aktorów z paradygmatu zrównoważonego rozwoju na tory poszukiwania metod adaptacji do już istniejących niebezpieczeństw (Barcz, 2018, s. 66). Innymi słowy, hiperobiekty (o których poniżej) „już tu są” i jako nowo ujawnieni gracze wywierają wpływ na kształt biosfery. Reakcja musi być więc szybka i nie ma możliwości poprzedzenia jej wyczerpującą analizą sytuacji, gdyż ta skazać może na porażkę opóźnioną próbę adaptacji do życia w nowych warunkach. Dlatego też i sama myśl Mortona „nie jest teorią w znaczeniu oglądu czy wypracowania filozoficznej koncepcji. Jest dramatem rozpoznania groźnych oddziaływań między tym, co istnieje, a przedmiotami zupełnie nowego typu” (tamże, s. 64-65). Tym samym, choć jego rozważania mają charakter ontologiczny, są także poszukiwaniami języka adekwatnego do wyrażenia stanu, w jakim dziś wobec obiektów znajduje się człowiek. Angielski filozof daje temu wyraz także w proponowanym przez siebie stylu narracji – „rozczarowanej językiem nieprzystającym do doświadczeń niedających się pojąć” (tamże s. 65) – prowadzonej poprzez łączenie odniesień do filozofii, fizyki i kultury popularnej (dającej szansę odnalezienia powszechnie rozpoznawalnych wzorców doświadczeń określonego typu), a także starannie dobierającej słowa, nie tylko z uwagi na ich znaczenie, ale także fakturę brzmienia, powiązaną metaforykę, poetyckość.

Kluczowym pojęciem teorii Mortona są hiperobiekty. Te „obiekty spekulatywne” (tamże, s. 67), które nie posiadają jednego konkretnego desygnatu, to przedmioty-zjawiska tak rozproszone w czasie i przestrzeni, że z jednostkowego punktu widzenia człowieka pozostają niepostrzegalne. Jak pisze Morton, nie są one jednak wyłącznie wytworami umysłu (nie przynależą do porządku idei ani nie mają charakteru konstrukcjonistycznego), ale realnymi, istniejącymi niezależnie od człowieka bytami (Morton, 2013, s. 15). Hiperobiektem może być cała biosfera, czarna dziura, wpływająca do oceanu masa plastiku, złoża ropy czy globalne ocieplenie. Obiekty te powodują, że życie ludzi w XXI wieku staje się niepokojąco osobliwe (*uncanny*; tamże, s. 5). Co istotne, ów proces „stawiania się” nie jest rozciągnięty w czasie pojmowanym linearnie – hiperobiekty nie „pojawiają się” (przychodzą), będąc w istocie elementem przyszłości, ale raczej wdzierają się w świadomość społeczeństw i już teraz są odpowiedzialne za to, co Morton nazywa „końcem świata”. Ma to szczególne znaczenie w kontekście późniejszego zestawienia teorii Mortona z *Życiem seksualnym dzikich*: spektakl odbierano przeważnie jako eksplorację możliwych przyszłych losów człowieka, a nie diagnozę tego, co wydarza się teraz. Odkrywanie hiperobektów nieuchronnie wiąże się z rozchwianiem naszego istnienia w świecie, „drzeniem bytu” (*a being-quake*; tamże, s. 19), pojawiającym się strachem przed unicestwieniem i nieustannym poczuciem niepewności i dziwności. Doświadczenia te wywołuje pięć cech przynależnych hiperobiektem (a zarazem pięć trybów ludzkiego „nastrojenia” – *attunement* – na nie): lepkość (*viscosity*), nietutejszość (*nonlocality*), nieregularne falowanie (*temporal undulation*), fazowość (*phasing*) oraz interobiektywność (*interobjectivity*)⁴. Aby zatem ocenić, czy spektakl Krzysztofa Garbaczewskiego, analizowany w niniejszym artykule, może być postrzegany jako przedstawienie ekologiczne w duchu Mortona,

trzeba powyższe własności odnieść do sposobu oddziaływania obiektu Wyspy. Rzecz jasna, w pierwszej kolejności należy jednak przybliżyć ich efemeryczne znaczenie, a także wyjaśnić, co w istocie dla Mortona oznacza wdrażanie teorii hiperobiektów do działania artystycznego, która to praktyka jest mu bardzo bliska.

Jak pisze Morton, dystans, jaki do tej pory zdawał się oddzielać nas od rzeczy, „jest tylko psychicznym i ideologicznym konstruktem zaprojektowanym, by chronić [...] przed [ich] bliskością” (Morton, 2018, s. 285). Owa bliskość nie jest jednak ani wyłącznie współistnieniem, ani nawet dotykiem, a raczej oplataniem i sklejaniem – lepkością. Wywołuje ona przerażenie nieuchronnym zagłębianiem się w hiperobiekt, który przenika do przestrzeni publicznej, domu i wreszcie ciała (Barcz, 2018, s. 67). Gdy mówimy o smogu, to nie tylko dlatego, że widzimy dymiące kominy, ale przede wszystkim dlatego, że czujemy drapanie w gardle. Lepkość hiperobiektów nie jest już zatem wyobrażona, ale realna. „Całe moje fizyczne bycie złapane jest w [...] siatkę” (Morton, 2018, s. 285) – pisze Morton i dodaje: „Im bardziej staram się zrozumieć hiperobiekty, tym bardziej odkrywam, że jestem do nich przyklejony. Wszystkie są na mnie. Są mną” (tamże, s. 286). Lepkość, magmowatość hiperobiektów, zdolna pokrywać wszystkich i wszystko, ma jednak również inny skutek. Plastyczna masa nie tylko samorzutnie wypełnia przestrzeń ją otaczającą, ale też sama jest podatna na odkształcenie. Dlatego każde nasze działanie wpływa na hiperobiekt. „Te same narzędzia, których używaliśmy do zobiektywizowania przedmiotów, przykrycia ziemskiej nawierzchni folią termokurczliwą, stały się jedną wielką spawarką, która wypala ekran ze szkła, oddzielający ludzi od Ziemi. Tym samym każdy pomiar jest odtąd ingerencją” (tamże, s. 294). Ludzie, w narracji Mortona, odkrywają powoli swoje zanurzenie w lepkości, aby chwilę później zorientować się, że gdy tę sieć zauważają, jest za późno,

by mogli się z niej wydostać.

Hiperobiekty, choć ściśle do nas przylegają, są jednak również w pewnym sensie nieobecne. Jako obiekty dystansują się i uniemożliwiają uzyskanie bezpośredniego dostępu do nich. Morton porównuje ich zachowanie do ośmiornicy, która, gdy ktoś próbuje się do niej zbliżyć, wypuszcza nieprzejrzystą chmurę atramentu, umożliwiającą jej ucieczkę. Wydzielina ta nie jest jednak ontologicznie obojętna – to chmura „efektów i afektów”, fizycznie dotykających człowieka (Morton, 2013, s. 39). Tę cechę hiperobektów filozof nazywa nietutejszością i wyprowadza ją wprost z teorii kwantowych. Dla Mortona szczególnie istotna jest ta własność cząsteczek, która powoduje ich wzajemne zapętlanie i umożliwia przepływ informacji (a więc oddziaływanie) bez konieczności ich bezpośredniego (choćby akcydentalnego) przylegania. Tym samym rzeczywistość należy postrzegać jako nietutejszą (nielokalną – niepodzieloną ścisłymi granicami na „tu” i „tam”) w tym sensie, że wyobrażenie o świecie jako próżni, w której oddzielnie unoszą się niewielkie cząsteczki, nie może być dłużej podtrzymywane. „Jeśli już sama biologia ukazuje, w jakim stopniu różne formy życia są ze sobą splecione, to powiązania kwantowe dowodzą, że łączność ta ma jeszcze głębszy charakter” (tamże, s. 42) – jasno daje do zrozumienia Morton. Realność należy zatem postrzegać nie tylko jako proces zacierania granic, gdy lepkie hiperobiekty przenikają na poszczególne obiekty i do nich, ale także jako ogromnych rozmiarów sieć połączeń, których nie jesteśmy w stanie dostrzec, gdyż są tak rozciągnięte w przestrzeni, że nawet przy wykorzystaniu najnowszej technologii trudno je wychwycić.

Przestrzennej nietutejszości hiperobektów towarzyszy ich przytłaczające rozciągnięcie w czasie, nazywane nieregularnym falowaniem. Dla człowieka ta obca czasowość ma dwojakie znaczenie. Anna Barcz zauważa, że z jednej

strony hiperobiektu „aktywizują się w sposób nieprzewidywalny i tymczasowy” (Barcz, 2018, s. 68), co jednak nie oznacza, że same w sobie są temporalne. Susze, intensywne opady deszczu czy tsunami nazywane są wypadkami, ale hiperobiektu, manifestujące się poprzez te wypadki, istnieją stale. Z drugiej strony, pisze Morton, gdy zorientujemy się, że „od dawna” tkwimy we wnętrzu hiperobiektów, to nie jesteśmy w stanie wskazać ani ich początku, ani końca, co potęguje odczucie niepewności, gdyż nie potrafimy pojąć tej hiperskali (Morton, 2013, s. 55-56). Innymi słowy, ludzka terażniejszość nie jest tożsama z terażniejszością obiektów. Gdy patrzymy na jakiś przedmiot (zwłaszcza tzw. materię nieożywioną), równocześnie widzimy to, co jako ludzie uznajemy za przeszłość, i to, co jest dla nas przyszłością – „teraz” materii jest rozciągnięte. „Kiedy spoglądasz na ropę naftową, patrzysz w istocie w przeszłość” (tamże, s. 58) – twierdzi Morton, myśląc o cząsteczkach węglowodorów, które nie zmieniły się od milionów lat i wciąż trwają w formie kopaliny. Gdy wytwarzamy kolejne tony plastiku, będą one istniały jeszcze „wtedy”, choć obecnie nie jesteśmy w stanie jako ludzie przewidzieć, jak będzie wyglądał świat w tym punkcie na arbitralnie narzuconej przez nas osi czasu. Jak zauważa Morton, największe przerażenie budzi w nas jednak fakt, że trwanie hiperobiektów nie jest nieskończonością, lecz niepojętą skończonością (tamże, s. 60). Tradycja judeochrześcijańska zdecydowania ułatwia bowiem oswojenie się z myślą, że coś nie ma granic i jest „od zawsze i na zawsze”. Gdy jednak spotkamy się z czymś niemierzalnym, wykraczającym poza nasze zaawansowane metody racjonalizowania (a równocześnie nieznajdującym uzasadnienia metafizycznego), czujemy przerażenie. Spotkanie z hiperobiektami jest zatem spotkaniem z zupełnie inną czasowością.

Z kolei fazowość dotyczy zetknięcia emisji hiperobiektu z emisjami innych obiektów, które prowadzi do pojawienia się zjawiska interferencji (tamże, s.

67-68). Jak w wyniku nakładania się fal powstaje ich zupełnie nowy rozkład, tak wzajemnie oddziałujące na siebie obiekty chwytają człowieka w samym środku tego przecięcia, silnie na niego oddziałując. Ludzkie poczucie bycia w czasie i przestrzeni to jedynie efekt chwilowego ulegania fazowości danego hiperobiektu. Pojawia się on, wywiera wpływ i oddala się czy, jak pisze Morton, „phase in and out of the human world” (tamże, s. 70). A przecież oddalenie nie oznacza zaniku, a jeśli mamy inne wrażenie, to wypływa ono jedynie z naszych ograniczonych możliwości postrzegania rzeczywistości. Nieobecność hiperobiektu to w istocie „niewidoczna obecność”. Czujemy tylko jego zmysłowo postrzegalne reprezentacje, karykatury fragmentów, a nie jego samego. Fazowość ma charakter znaku indeksalnego, metonimii całego hiperobiektu, rozproszonego w niedostępnym dla nas wymiarze (tamże, s. 77).

Ostatnią wyróżnianą przez Mortona cechą hiperobiektów jest ich interobiektywność. Jak pisze Graham Harman, komentując teorię angielskiego profesora, Morton przypomina, że ludzka filozofia musi brać pod uwagę relacje występujące pomiędzy obiektami, nawet gdy pozornie nie mają one nic wspólnego z człowiekiem (Harman, 2018, s. 239).

Intersubiektywność to bowiem wyłącznie jeden z rodzajów interobiektywności, który arbitralnie wyklucza całe grupy obiektów z możliwości nawiązania z nimi potencjalnych relacji. Hiperobiekty tworzą bowiem cały interobiektywny system, który Morton nazywa niekiedy siecią (Morton, 2013, s. 83). Dzięki niej są one w stanie „tłumaczyć się” wzajemnie przez inne obiekty – tak jak wiatr, który słyszymy tylko, gdy wejdzie w reakcję z innymi przedmiotami, np. drzewami w lesie – a dostęp do nich staje się możliwy jedynie pośrednio (tamże, s. 86). Morton określa tę relację jako „sąsiedztwo”, co sprowadza się do konstatacji, że gdy postrzegamy dany obiekt, to zawsze powinniśmy myśleć o nim, jako o „1 + n” (tamże, s. 89).

Jak wcześniej wspomniano, dokładne, gwarantujące zrozumienie opisanie hiperobiektów jest, według Mortona, niemożliwe, a powyższe cechy są raczej próbą ich pośredniego przetłumaczenia na kategorie znane człowiekowi, niż wyczerpującym przedstawieniem bezpośredniego spotkania z nimi. Autor teorii obiektów spekulatywnych jest jednak przekonany, że znacznie skuteczniejszą metodą dostrajania się do sytuacji współistnienia ludzi i hiperobiektów jest uczestnictwo w działaniach artystycznych. Anna Barcz pisze, że u Mortona, „potężne doświadczenie estetyczne okazuje się językiem pośredniczącym w obcowaniu z nimi [hiperobiektami]” – „próbą rozpisania dramaturgii doświadczenia realności hiperobiektu, oddania poczucia zagubienia – czasem nawet przerażenia” (Barcz, 2018, s. 68-69). Aby możliwa była zmiana – twierdzi Morton – konieczne jest przeżycie szoku, „ekologicznej traumy”, która nieuchronnie wytrąci nas z równowagi, a niekiedy pociągnie za sobą fazę silnego wyparcia – rolą sztuki hiperobiektów nie będzie zatem nakłonienie nas do myślenia (co czyni od dawna sztuka środowiskowa), ale raczej przeprowadzenie ludzi przez ten trudny okres, przyzwyczajenie ich do niego (Morton, 2013, s. 184). Tylko działanie artystyczne jest bowiem w stanie zredukować przerażenie, wynikające z nieustannego poczucia tkwienia wewnątrz czegoś obcego. Sztuka „czyni to wewnątrzmaciczne doświadczenie widocznym, słyszalnym i czytelnym” (Morton, 2018, s. 288). Co ciekawe, Morton przeciwstawia się Wagnerowskiej koncepcji *Gesamtkunstwerk* i jakiegokolwiek sztuki totalnej, która stara się wytworzyć abstrakcyjną obecność „jakiegoś świata”, wobec którego człowiek pozostaje niezależnym bytem. Przeczy to bowiem zadaniom stawianym przed artystami, którzy mają raczej ujawniać sytuację zanurzenia w tym, co nazywaliśmy „the world”, będąc w istocie tylko jego częścią (Morton, 2013, s. 171). Dlatego też w swoim wywodzie autor przywołuje przykłady takich prac, które skupiają się na operowaniu materialnością i

możliwościach intensyfikowania jej sensualnego odbioru.

Instalacja Wyspy jako przykład sztuki hiperobiektów

Już na pierwszy rzut oka widać, że oddziaływanie Wyspy ma wiele wspólnego zarówno z teorią Timothy'ego Mortona, jak z jego uwagami na temat sztuki w dobie katastrofy ekologicznej. Obcowanie z konstrukcją, wzbudzającą szeroką gamę sensualnych odczuć, od fascynacji i zaciekawienia po irytację i poczucie przytłoczenia, zdaje się wprost odpowiadać temu, jak Morton opisuje doświadczenie hiperobiektów - „hiperobiekty [...] zaskakują ludzi i sprawiają, że narzucona przez nie interakcja jest jednocześnie fascynująca, niepokojąca, kłopotliwa i niezwykła” (tamże, s. 58). Owych zbieżności jest jednak o wiele więcej, a co ważniejsze, mają one charakter znacznie bardziej szczegółowy. Aby je dostrzec, należy zestawić instalację Wasilkowskiej z poszczególnymi cechami hiperobiektów, wyszczególnionymi powyżej.

Lepkość Wyspy odsłania się przede wszystkim w jej narzucającym się sposobie oddziaływania. Konstrukcja ta nie jest po prostu obecna - nie dostrzegamy jej tylko na początku przedstawienia, zapominając o niej, gdy tylko pojawią się aktorki i aktorzy. Unosząca się nad publicznością masa przykleja się do obecnych ludzi w tym sensie, że nieustannie o sobie przypomina. Nie ma możliwości, aby się od niej zdystansować, uchwycić jedno zadowalające znaczenie, jakie niesie, i przejść do analizy innych elementów struktury spektaklu. Wyspa naciera tak długo, aż przyznamy jej główne miejsce wśród użytych w spektaklu środków wyrazu. Nie bez znaczenia jest także jej wizualna forma. Konstrukcja jest magmowata, płynna, a jej ruch przypomina przelewanie, falowanie. Obiekt sprawia wrażenie posiadającej zdolność raczej pochłaniania, otaczania swoją

fizycznością, niż np. miażdżenia. Efekt ten wzmacniają wydarzenia, jakie co pewien czas obserwujemy na scenie. W pewnym momencie Wyspa wciąga jedną z postaci, Człecoszczura, aby następnie powtórnie go narodzić. W innej scenie jeden z Dzikich (Paweł Smagała) pełźnie pod Wyspą, cały pokryty żelowatą cieczą, sprawiającą wrażenie jej wydzieliny. W tym samym momencie przerażony i zdezorientowany Malinowski wygłasza monolog o obiekcie oplatającym ludzi, który wydaje się wprost odbiciem doświadczenia hiperobektu. „Widziałem bardzo długi język, który, jak wij o setkach nóg, krążył wśród paproci. Owłosiony był tysiącami delikatnych nitek, które zbierały rosę i które topiły się przy dotknięciu jak płatki śniegu. Język, poruszając się według trudnego do rozpoznania algorytmu, natrafił wreszcie na dziwne zgromadzenie istot ludzkich. Okrążył je, oplótł i począł produkować wydzielinę. [...] Aż w końcu uplótł warkocz wokół ich ciał tak, że wszystkie były teraz połączone, jak ławica ryb. [...] Kiedy się na nie [ciało Wyspy] patrzy, wydaje się lepkie, kiedy się jego [obektu] dotyka, zdaje się śliski [...] Niepoznawalne, niepoznawalne” – mówi. Co więcej, Wyspa dokonuje również przeobrażenia w sposobie jej pojmowania jako miejsca przeznaczonego do życia. Malinowski udaje się „na wyspę”, jako pewien obszar po prostu zamieszkany przez Dzikich (którego rola wypełnia się w oferowaniu terytorium do zagospodarowania). Na miejscu okazuje się jednak, że Wyspa nie jest po prostu przestrzenią, domem, pustką wymagającą dopełnienia przez ludzi (neoludzi). Relacja występująca między nią a nimi jest dużo bliższa, a sieć zależności o wiele wyraźniejsza. Przypomina ona sposób, w jaki Morton przedstawia współczesne, zanurzone bycie człowieka w świecie – „W biosferze nie czuję się «jak w domu». To raczej ona mnie okrąża i przenika” (tamże, s. 28). Wyspa z *Życia seksualnego dzikich* jest zatem raczej relacją niż miejscem. W kontekście jej lepkości istotne jest również, że konstrukcja reaguje na ruch w swoim otoczeniu. Gdy

chcemy się poruszyć, musimy mieć świadomość, że ona na to zareaguje. Bycie z Wyspą to nieuchronna bliskość, z której nie można się uwolnić, tak jak nie można uciec przed działaniem hiperobiektyw. Im bardziej próbujemy, tym ich obecność staje się wyraźniejsza i niemożliwa do usunięcia (zob.: tamże, s. 36). Wreszcie nie sposób zapomnieć o materiale, z którego wykonano instalację. Flizelinowe płachty to przecież nic innego jak plastik, o którym tak często pisze Morton. Okazuje się, że Wyspa nie tylko odtwarza doświadczenie hiperobiektyw, ale także sama jest lokalną manifestacją jednego z nich – ogromnych złóż materiałów syntetycznych, które zaczynają pokrywać Ziemię. Tym samym sprawdza się to, o czym myśli przywoływany przedstawiciel OOO, gdy zauważa, że hiperobiekty dotykają wszystkiego, co znajduje się w biosferze – także samego procesu twórczego (zob.: tamże, s. 133).

O ile lekkość Wyspy wydaje się bodaj najwyraźniej obecną cechą hiperobiektyw w całym spektaklu, o tyle jej nielokalność może wydawać się trudna do dostrzeżenia. Przecież widzimy granice konstrukcji, ściśle wyznaczone rozmiarami pomieszczenia, w którym się ona znajduje. Ujawnienie nielokalności nie odbywa się jednak na poziomie możliwości dostrzeżenia danego obiektu, ale raczej poprzez zaaranżowanie sytuacji, w której określone reakcje są dystansowane od ich przyczyn, zarówno pod względem czasowym (o czym poniżej), jak i przestrzennym. Za sprawą nielokalności obiektów efekt działania staje się niemożliwy do przewidzenia i pojawia się w miejscu, w którym nie możemy się go spodziewać. Jak pisze Morton, obiekty rozciągnęły swoje granice, doprowadzając do ich zatarcia, na taką skalę, że trudno jest nam to objąć myślą (tamże, s. 42). W *Życiu seksualnym dzikich* nikt nie jest w stanie zlokalizować wszystkich skutków swoich działań (ruchów), bowiem ich impulsy są przenoszone przez algorytm kierujący Wyspą. Zarazem jednak każdy wie, że gdzieś owe konsekwencje

nieuchronnie nastąpią. Samo oddziaływanie Wyspy jest jednak niemożliwe do całościowego uchwycenia i opisanie. Nietrudno obserwować pojedynczy fragment instalacji, który się do nas zbliża bądź od nas oddala, ale monitorowanie całości przeobrażeń przestrzeni przedstawienia, generowanych przez Wyspę, wykracza poza zdolności ludzkiej percepcji, choć niewątpliwie ma silny wpływ na zgromadzoną publiczność⁵. Morton porównuje, odpowiadający tego typu oddziaływaniu, efekt istnienia hiperobiektów do skutków wywoływanych przez eksplozję bomby atomowej. Ofiary, które przeżyły tragedię w Hiroszynie, pozostawiły relacje o wybuchu, z których każda była inna (pomimo jednorodnego sposobu oddziaływania bomby) – nikt nie mógł być świadkiem doświadczenia eksplozji pojmowanej jako jednolita całość (Morton, 2013, s. 49).

Przestrzennemu rozproszeniu doświadczenia Wyspy towarzyszy także spotkanie z jej specyficzną czasowością. Tak jak w przypadku Mortonowskich hiperobiektów, przejawia się ona dwojako. Po pierwsze, Wyspa działa, gdy publiczność pojawia się w pomieszczeniu, i nie zaprzestaje aktywności nawet po zakończeniu spektaklu. Podkreśla tym samym swoją niezależność oraz nie pozwala dostrzec początku i końca jej istnienia. Może to wywoływać wrażenie, że to wszystkie wydarzenia sceniczne (oraz widzki i widzowie) mają charakter akcydentalny i przydarzają się temu dominującemu obiektowi, a nie na odwrót. O wiele istotniejszy jest jednak drugi aspekt czasowości Wyspy. Zdaje się ona bowiem narzucać własny czas osobom, które jej doświadczają. Czas Wyspy jest tożsamy z jej powolnymi, fluktuacyjnymi ruchami, czy – jak napisałby Morton – powstaje na jej powierzchni, jest emisją tego przedmiotu (tamże, s. 67). Po części przypomina to postdramatyczne pojmowanie czasu w teatrze, prezentowane przez Hansa-Thiesa Lehmana: celem staje się próba rozbicia ram czasowych (dzięki wykorzystaniu różnych strategii formalnych np.

spowolnienia) oraz zwrócenie uwagi na czas jako wspólne doświadczenie, zachodzące każdorazowo przy spotkaniu grupy ludzi w określonym miejscu (Lehmann, 2009, s. 258-259). *Życie seksualne dzikich* różni się jednak od tak sformułowanego wzorca tym, że nie spotykamy się tu z próbą wytworzenia jednej odmiennej czasowości, której wszyscy ulegaliby w jednakowym stopniu. Gra aktorek i aktorów bynajmniej nie jest podporządkowana monotonii, jaką emanuje Wyspa. Wręcz przeciwnie, Dzicy są pobudzeni, nadaktywni. Jeśli użyć w tym miejscu terminologii zaproponowanej przez Erikę Fischer-Lichte, należałoby przyznać, że działanie Wyspy nie narzuca rytmu, który stałby się „zasadą organizacyjną” całego spektaklu, ale że jest tylko jedną z wielu rytmiczności, jakie ścierają się ze sobą w trakcie przedstawienia (Fischer-Lichte, 2008, s. 216). Operacje dokonywane na pojmowaniu czasu w spektaklu Garbaczewskiego nie prowadzą zatem wyłącznie do wytworzenia (czy uwydatnienia) wspólnoty podmiotów, połączonych jednakowym odczuwaniem narzuconej temporalności, ale także do uwydatnienia różnic między czasowością przynależną ludziom, a tą emanowaną przez Wyspę – a w rzeczywistości pozateatralnej przez każdy przedmiot, w tym hiperobiekty.

Podobnie jak w przypadku hiperobektów, aktywność konstrukcji Wasilkowskiej nie jest jednak jednorodna, w czym ujawnia się jej fazowość. Momentami jej dynamika wzrasta, a momentami maleje, co oczywiście nie oznacza, że znika. To raczej nasza percepcja z czasem przyzwyczajając się do jej obecności i traci czujność. Jednak gdy tylko Wyspa z większą intensywnością wchodzi w pole widzenia, pochłania całą uwagę odbiorcy, uniemożliwiając mu skupienie się na innych działaniach scenicznych. Dowodem mogą być przywoływane krytyczne głosy recenzentek i recenzentów, którzy po spektakli pisali, że instalacja przysłała im akcję, wyświetlane filmy, całe fragmenty sceny. Hiperobiekty działają przecież podobnie – na co dzień o

nich nie pamiętamy, ale gdy dochodzi do kolejnej katastrofy (trzęsienia ziemi, tsunami itd.), skupiamy na nich całą uwagę. Co więcej, instalacja Wasilkowskiej świetnie ilustruje relację pomiędzy przejawami działania hiperobiektów (jego częściami) a nimi samymi, przybierającą postać znaku indeksalnego. Jak podkreśla Morton: „Indeks to znak, który jest bezpośrednio częścią tego, na co wskazuje” (Morton, 2013, s. 77). Wyspa, co jasne, sama w sobie nie jest hiperobiektem, ale jak już wspomniano, poprzez charakterystykę materiałów, jakie zostały użyte do jej wyprodukowania, stała się jego częścią. Po raz kolejny powraca zatem niezwykle interesujący, abstrakcyjno-konkretny charakter instalacji – jednocześnie bycie i niebycie tym, do czego się odwołuje.

Wyspa niezwykle dokładnie odsłania wreszcie ostatnią spośród własności hiperobiektów: interobiektywność. Obecne na powierzchni konstrukcji czujniki powodują, że wszystko, co znajdzie się w ich zasięgu, zostaje usieciowione, bo każdy ruch będzie od tej pory sczytywany i przetwarzany w działanie. Skutek ten następuje automatycznie i jest niezależny od woli aktorek, aktorów czy publiczności (jak pisał Morton: „Wraz z pojawieniem się obiektu [*when an object is born*] jest on natychmiast wplątywany w sieć relacji, w której tkwią już inne obiekty” – tamże, s. 83). Co istotne, procesu tego nie da się odwrócić, bowiem nawet odsunięcie się od czujników spowoduje całkowite „uśmiercenie” Wyspy (a więc również będzie działaniem powodującym niezwykle istotną zmianę w otoczeniu). Sama sieć zależności przybiera natomiast dwojaki charakter. Na jedną z konsekwencji powiązania obiektów przedstawienia ścisłymi zależnościami zwracała uwagę sama autorka instalacji: „Bardzo zaciekało mnie podświadome i cielesne zatarcie granicy pomiędzy publicznością i aktorami. [...] Na początku spektaklu publiczność praktycznie wtapia się w scenografię, zamieszkuje to terytorium. [...] Ciekawe było to, jak przestrzeń Wyspy współżyła z Dzikimi i

z widzami” (Papuczys, 2011, s. 90-91). Faktycznie, obecność Wyspy w niezwykle interesujący sposób przeobrażała sferę relacji o charakterze podmiotowym. Tworzyła swego rodzaju przestrzeń komunikacji pomiędzy występującymi a oglądającymi, przełamując dychotomię teatralnej aktywności/bierności i wyznaczając nową drogę do zaburzenia teatralnej hierarchii. Tym niemniej, sieć zależności wytwarzanych przez Wyspę należy pojmować szerzej niż wyłącznie jako platformę łączącą obecnych na sali ludzi. W istocie bowiem oddziaływanie instalacji jest systemem translacyjnym, w którym własności charakterystyczne dla jednego obiektu są przepisywane, tłumaczone na język innego. Ruch zmienia się w język binarny algorytmu, który z kolei wywiera wpływ na mechanikę konstrukcji, a ta naciska na ludzi – i tak dalej. To zwłaszcza ten aspekt interobiektywności jest szczególnie ważny dla Mortona, który zauważa: „Mój proces myślowy jest zatem jedynie mentalną translacją hiperobiekту” (Morton, 2013, s. 85). Z jednej strony tłumaczy on bowiem trudności w dostrzeżeniu hiperobektów, które ukrywają się za innymi obiektami, a z drugiej podkreśla, że nawet najbardziej niespodziewane połączenia nie powinny budzić naszego zdziwienia.

Podsumowanie

Wracając do postawionego na wstępie pytania o możliwości odczytania przedstawienia Garbaczewskiego w duchu ekokrytycznym, wypada w tym miejscu podkreślić, że celem niniejszego artykułu nie było kategoryczne podważenie wszelkich dotychczasowych interpretacji *Życia seksualnego dzikich*, przy jednoczesnym zaprezentowaniu tej jednej, właściwej. Przyjętą w niniejszym artykule perspektywę badawczą uznaję za użyteczną z odmiennego, a nawet przeciwnego powodu. Oparta jest ona bowiem na uprzednim zaakceptowaniu tego, co do tej pory o spektaklu napisano bądź

powiedziano, i jedynie selektywnym przywołaniu tych wypowiedzi, które mogą świadczyć o niedostrzeżonych do tej pory, ekologicznych jakościach realizacji. Proekologiczna zmiana świadomościowa, której waga nie powinna budzić już dzisiaj zdziwienia, musi znaleźć wsparcie w języku, którego podstaw nie wytworzymy przecież *ad hoc*. Stąd próba powrotu ku znanym już doświadczeniom i przypomnienia ich w zmienionym kontekście. Być może stworzenie tego typu bazy korzystnie wpłynie także na efektywność adaptacji do współczesnych warunków, jeszcze intensywniej narzucających konieczność alternatywnego postrzegania i opisywania rzeczywistości.

Spektakl Krzysztofa Garbaczewskiego można zatem określić jako przedstawienie ekokrytyczne w tym sensie, że w mikroskali odtwarza nasze codzienne doświadczenie hiperobiektów, pozwalając na ich wyraźniejsze dostrzeżenie oraz utożsamienie codziennych doświadczeń z efektami ich wszechobecnego oddziaływania. Morton nazywa to rozpoznanie „nastrojeniem” (*attunement*) i nie ukrywa, że nie jest ono wyzwalające, a przeciwnie – budzi ogromne przerażenie (tamże, s. 56). To postantropocentryczny lęk przed tym, że jako ludzie zostaniemy wyparci przez inne formy istnienia, które do tej pory wydawały się możliwe do opanowania. Owego wyparcia nie można jednak utożsamiać z całkowitym zniknięciem, a raczej z rozplnięciem się w zbliżającej się do nas rzeczywistości (materialności) obiektów – nie możemy przecież całkowicie zniknąć, skoro jesteśmy do nich przyklejeni (jesteśmy ich częścią). Obecną sytuację gatunku ludzkiego Morton nazywa buddyjskim określeniem *bardo*, które odnosi się do stanu pomiędzy życiem a śmiercią (tamże, s. 54). Rzecz w tym, że termin określa moment po śmierci człowieka, a przed ponownymi narodzinami. Zatem katastrofa już się wydarzyła, ale nie zamknęła wszystkich dróg ucieczki. Pytanie nie brzmi zatem, jak uchronić się przed kryzysem, ale jak się przyzwyczaić do jego obecności i zacząć powoli z niego wychodzić. I tu

pojawia się kolejny element myślenia Mortona, dostrzegalny w *Życiu seksualnym dzikich*. Wyspa uczy, niezwykle istotnego dla tego filozofia, sposobu myślenia, wymagającego nieustannej świadomości, że wszystkie działania rodzą skutki dla ludzkich i nie-ludzkich innych. Innymi słowy, każda decyzja musi obejmować swoim zasięgiem jak najwięcej istnień. Mortonowi nie chodzi jednak o tworzenie sztucznej, szczęśliwej wspólnoty, jak starają się to czynić ruchy na rzecz zrównoważonego rozwoju, ale o nawiązywanie połączeń dużo bardziej intymnych, a często również dużo bardziej bolesnych. Relacje te będą bowiem wymagać dystansowania się od siebie samych, od własnej jaźni – *no-self view* – porzucania wygodnej, zdystansowanej i niezależnej pozycji (tamże, s. 139). Wyspa Wasilkowskiej właśnie w ten sposób wywiera presję na publiczność – uświadamia istnienie połączeń, narzuca je, ale nie oszukuje, że jest to proces przyjemny. Trzeba bowiem pamiętać, jak pisze Morton, że współistnienie, czy nam się to podoba, czy nie, zostanie na nas wymuszone (tamże, s. 143).

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

DOI: 10.34762/mc8k-aw95

Autor/ka

Maciej Guzy (maciej.guzy@gmail.com) – absolwent prawa i wiedzy o teatrze, student teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, stale współpracuje z „Didaskaliami” i „Teatraliami”.

Numer ORCID: 0000-0002-3049-1782

Przypisy

1. Wyspa w miniaturowej formie prezentowana była podczas Festiwalu Temps d’Images w

Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, a ostatnio w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki.

2. Te i poniższe dane techniczne pochodzą z materiałów projektowych do spektaklu zamieszczonych przez scenografkę Aleksandrę Wasilkowską na jej stronie internetowej www.olawasilkowska.com, <http://www.olawasilkowska.com/76-CzarnaWyspa.html> [dostęp: 19 II 2019].

3. Przykładem może być choćby wypowiedź Marcina Cecki, który, przywołując łącznie „idee trans- i posthumanizmu”, na których miało opierać się *Życie seksualne dzikich*, w żaden sposób nie precyzował, w jaki sposób przejawiają się one w przedstawieniu, a co ważniejsze, w jaki sposób planowano uwydatnić niuanse dzielące te dwa, znacząco różne sposoby myślenia o przyszłości gatunku ludzkiego. Zob.: Ostrowska, 2011.

4. Powyższe tłumaczenia – poza ostatnim – zostały zaproponowane przez Annę Barcz. Zob. Barcz, 2018, s. 67.

5. Jak można przypuszczać, zgodziłaby się z tym również Erika Fischer-Lichte. Stosując wprowadzoną przez nią nomenklaturę, należy jednak zauważyć, że w przypadku *Życia seksualnego dzikich* dochodzi nie tylko do nieustannego wytwarzania przestrzeni performatywnej (w który to proces włączony zostaje także obiekt scenograficzny), ale również samej przestrzeni geometrycznej. Tym samym nie można postrzegać tej drugiej wyłącznie jako „kontenera na to, co się w nim wydarza”. Przeciwno takiemu rozumieniu obiektów tworzących przestrzeń występuje właśnie OOO i sam Morton, a także, jak się wydaje, Wasilkowska z tak zaprojektowaną instalacją. Zob. Fischer-Lichte, 2008, s. 174 i n.

Bibliografia

Barcz, Anna, *Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobektów Timothy'ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze*, „Teksty Drugie. Ekokrytyka” 2/2018.

Chałupnik, Agata, *Dzicy z naszej ulicy*, „Teatr” nr 6/2011, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/121707.html> [dostęp: 22 V 2019].

Drewniak, Łukasz, *Dziki dotyk*, „Przekrój” nr 23/06, 13.06.2011, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/119014.html> [dostęp: 18 II 2019].

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

Goebbels, Heiner, *Estetyka nieobecności. Jak to się wszystko zaczęło*, tłum. Anna R. Burzyńska, [w:] tenże, *Przeciw Gesamtkunstwerk*, Kraków 2015.

Harman, Graham, *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, London 2018

Lehmann, Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, tłum. M. Sugiera, D. Sajewska, Kraków 2009.

Marzec, Andrzej, *„Jesteśmy połączonym ze sobą światem” – Timothy Morton i widmo innej wspólnoty*, „Teksty Drugie. Ekokrytyka” 2018 nr 2.

Masłowski, Mateusz, *eKG*, Nowa Siła Krytyczna, 19 IV 2011,
<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/115575.html> [dostęp: 18 II 2019].

Morton, Timothy, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, London 2013.

Morton, Timothy, *Lepkość*, tłum. A. Barcz, „Teksty Drugie. Ekokrytyka” 2018 nr 2.

Mościcki, Tomasz, *Golasy na dropsach*, „Dziennik Gazeta Prawna dodatek Kultura” nr 83, 29 IV 2011, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/119526.html> [dostęp: 19 II 2019].

Orłowski, Szczepan, *Rozmowa z Krzysztofem Gabraczewskim i Marcinem Cecko*, www.ksiazeizebrak.pl, 14 V 2011, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/117238.html> [dostęp: 18 II 2019].

Ostrowska, Joanna, *To jest dzikie*, „Exklusiv” 2011 nr 4,
<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/208046,druk.html> [dostęp: 19 II 2019].

Papuczys, Jakub, *Tworzenie ryzyka*, „Didaskalia” 2011 nr 103/104

Rataj, Agnieszka, *Dzicy na Czarnej Wyspie*, „Rzeczpospolita Po Godzinach” nr 82/2011,
<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/114837.html> [dostęp: 22 V 2019].

Wichowska, Joanna, *Smutek sieci*, „Didaskalia” 2011 nr 103/104.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/postantropocentryczna-niepewnosc>

didaskalia

gazeta teatralna

PQ

PQ 2019: set design w erze antropocenu

Katarzyna Fazan

Praskie Quadriennale, 6-16 czerwca 2019

Powrót i przemieszczenia

Praskie Quadriennale jako wystawa scenografii, teatralnej przestrzeni i architektury, organizowane od 1967 roku przez Ministerstwo Kultury Republiki Czeskiej oraz Instytut Sztuki i Teatru, jest największą międzynarodową wystawą tego typu na świecie. Z reguły Quadriennale odbywało się w Praskim Pałacu Przemysłowym, zaprojektowanym w stylu Art Nouveau przez Friedricha Münzbergera i Františka Prášila, otwartym w roku 1891. Wyjątkiem była edycja z 1991 roku oraz dwie edycje z lat 2011 i 2015, kiedy po pożarze Pałacu wystawy zostały rozproszone po całej Pradze. W tym roku Pałac - w dużej części odbudowany - stał się ramą dla prezentacji z siedemdziesięciu dziewięciu krajów, w których (jak zapewniali organizatorzy) odniesiono się do sześciuset przedstawień. Niegotową część Pałacu zastąpił gigantyczny namiot rozpostarty nad studencką częścią ekspozycji, wyposażony w wielkie wentylatory, usiłujące schłodzić

czterdziestostopniowe czerwcowe upały. Zrekonstruowane skrzydło i prowizoryczna architektura niegotowej hali były odpowiednią ramą dla działań artystów, krążących między futorologicznymi pomysłami, nadzwyczaj efektownymi dzięki technikom komputerowym i konceptom VR, a recyklingowymi obiektami wykonanymi ze śmieci, odpadków i zużytych sprzętów. Niemal wszystkie pomysły prowokowały do wejścia w nurt niepewnych czasów, inspirowały podróże do przyszłości lub przez postkatastroficzne pejzaże skażone ludzką działalnością.

PQ 2019 złożone zostało z działów tradycyjnych i pomyślanych jako nowe. Były więc, jak zawsze: wystawy krajów i regionów, wystawa studencka, wystawa architektury teatralnej (w nieco zmienionej formule) a ponadto *Fragmenty*¹, *Performatywna przestrzeń ekspozycji*, *Site-specific* (połączony z teatralnym festiwalem), *Formations*, *36Q^o*, *PQ Studio*, *PQ Talks*; była też wystawa publikacji scenograficznych wraz z akcją konkursową², a także strefa dla rodzin i dzieci. Podobnie jak w roku 2003, centralny hall Pałacu został uznany za „bijące serce” przestrzeni ekspozycyjnej – miejsce spotkań, a także teren aktywności praktycznej i wydarzeń; obszar sprawdzania, jak wyobrażenia i idee materializują się w sztuce.

W roku 2007 główny kurator Arnold Aronson charakteryzował wystawy scenograficzne jako wizualne i przestrzenne zdarzenia; w 2011 dyrektorka artystyczna Sodja Lotker otworzyła Quadriennale na wydarzenia społeczne i aktywności – od hobbystycznej (np. związanej z przedstawieniami kulinarnymi) do społecznie zaangażowanej; w roku 2015 hasło wywoławcze brzmiało: „Muzyka, pogoda, polityka”, dając swobodę, a zarazem możliwość pokazania doraźnego zaangażowania prac scenograficznych. Najnowsza wystawa – jak to ujmuje Markèta Fantová, dyrektorka artystyczna – miała jeszcze inaczej rozwinąć odpowiedź na pytanie poprzedniej edycji: „dlaczego

robimy to, co robimy?”, i zadać kolejne: „dla kogo to robimy?”. Zwrócono szczególną uwagę na to, jak istotna jest świadomość celu i przeznaczenia sztuki, a także na to, że na kształt wypowiedzi artystycznej wpływa odbiorca. Równocześnie kuratorka podkreśliła przesunięcie relacji międzyludzkich poza bezpośredni obieg, wskazując na wirtualizację, która zmienia pozycję człowieka w świecie oraz sposoby budowania relacji z innymi.

Przedstawienie – jak deklarują organizatorzy – może dziś wydarzyć się w teatrze, przestrzeni publicznej, w pejzażu naturalnym oraz w wyobraźni wcielonej w wirtualne media. W sposobach przenoszenia wizji panuje pełna swoboda, a środki transmisji są zdywersyfikowane – używa się złożonej technologii, tradycyjnych narzędzi plastycznych, instalacji, rzeźby, architektury, dźwięku i światła, a także ludzkiego ciała i społecznego stwarzania opartego na urzeczywistnieniu relacji.

Słowa „powrót” i „przemieszczenie” nazywają ogólne wrażenie wyniesione z PQ 2019. Wystawy wróciły na swój teren, odległy od turystycznego zgiełku, co pozwoliło skupić się na teatralnych tropach i brać udział w spotkaniach, dyskusjach, działaniach. Z kolei przemieszczenie dokonywało się w rzeczywistości realnej i wirtualnej: w całej Pradze odbywały się wystawy towarzyszące i przedstawienia. Z centrum wystawowego można było udać się też w inną przestrzeń (geograficzną, kosmiczną, nieistniejącą), wyzwoloną przez skomplikowaną technologię, opanowaną dzięki rozwojowi nauki, jednak zawłaszczaną nie tylko w celach pragmatycznego zastosowania, organizującego (a czasem dezorganizującego) życie, lecz także testowania jej w obszarze czystej wyobraźni, uzmysławiającej przekroczenia realności, możliwe konsekwencje procesów wirtualizacji czy budowania symulacyjnych bytów. Takie aspiracje scenografii zdecydowanie wykraczają poza tradycyjnie pojętą oprawę scenicznego widowiska. Współczesna praktyka teatralna w sposób zasadniczy rozróżnia kształty kreowanych obrazów (od

tradycyjnych do immersyjnych) i ich walory poznawcze. Tematem PQ była wyobraźnia, transformacja, pamięć; każdemu pojęciu – na zasadzie subiektywnego wyboru – można przypisać konkretne propozycje.

Wyobraźnia: „to się (nie) dzieje”

Wystawy scenograficzne po raz pierwszy w swej historii w takiej skali pozwoliły doświadczyć siły obrazów aktywnych, wirtualnego ataku na oko i ciało. Kompleksowe zagarnięcie percepcji różniło się dzięki technice VR od dotychczasowego obcowania z medialnymi obrazami ze względu na siłę immersji. Użycie tej techniki nie zaskakuje, zdziwić może wręcz, że tak późno pokazano ją na PQ, skoro od wielu lat znajduje praktyczne zastosowanie, któremu towarzyszy refleksja i dyskusja naukowa. Coraz częściej jesteśmy, czy to w obszarze sztuki, czy też w sytuacjach życiowych, zapraszani do wirtualnego widowiska, które doskonale naśladuje bądź wytwarza rzeczywistość. Przestało ono być domeną laboratoriów i wysokobudżetowych projektów. Zarówno jednak cele owej praktyki, jak i jej właściwości decydują o tym, czym staje się przejście w świat ponadrealny, oraz jak nazwać przesunięcie mentalno-obrazowe, którego doświadczamy. W teatrze, z jednej strony, spełnia ono marzenia dawnych twórców dioram czy stereoskopowych okularów, wytwarzając obrazy wielowymiarowe, z drugiej – zapisuje pragnienia surrealistów o wcieleniu doskonałej formy wyobrażonej jako iluzji nieodróżnialnej od realnego świata. Iluzji sięgającej do popędów i nieświadomości, wywołującej urzeczywistnione plastycznie wizje, marzenia, lęki, eksperymentującej z prawami fizyki. Na PQ 2019 liczne ekspozycje zachęcały do wirtualnych odlotów: ich celem mogły być archiwa teatralne, pracownie scenograficzne oraz obszary całkowicie irrealne. Organizatorzy podjęli wyzwanie współczesności: jeden z projektów towarzyszących wystawom konkursowym zapraszał do współdziałania w dynamicznym

eksperymentem wirtualnym.

360°, czyli obszar trzystusześćdziesięciostopniowy, usytuowany został w małej hali sportowej, po prawej stronie Pałacu. Stał się on odpowiedzią twórców na doświadczenie globalnej rzeczywistości, obsesyjnie wykorzystującej nowe technologie – był propozycją wejścia w doświadczenie poszerzonej rzeczywistości i immersji. Wielu artystów³ współpracowało ze sobą, aby stworzyć koherentną przestrzeń pozwalającą doświadczać tego, co materialne i wirtualne, niematerialne i realne. Chodziło o zatarcie granic, nadanie płynności przejściu w różne wymiary poprzez pełną korelację między zaprojektowaną przestrzenią, projekcją dźwięku, obrazu – poszerzoną rzeczywistością a nośnikami obrazu. Odpowiedzialnym za całościowe działania i ich spójność był francuski artysta wizualny Romain Tardy. Dla niego, jako twórcy *site-specific projects*, światło jest elementem integrującym idee i obrazy, albowiem składa się i z czasu, i przestrzeni, może uruchamiać nowe wymiary wyobraźni. Projekt *Blue hour* (tytuł koncepcji Tardy'ego) wyzyskiwał światło, czyli narzędzie uniwersalne. Jak twierdzi artysta, oddziałuje ono na każdego, wpływa na postrzeżenia oraz gra na emocjach. W świetle czy poprzez światło widz dostrzega przedmioty, ale też sam może się stać aktorem; światło pozwala kreować obszar potencjalny i aktywny, nie ma tu sceny jako wyznaczonej przestrzeni. I w końcu uniwersalność bodźców związanych ze światłem dotyczy różnych form istnienia: ludzkich, roślinnych i zwierzęcych; światło odciska swe działanie także na przedmiotach.

Już od wejścia do hali światło zjawiskowo operowało na zmysłach i emocjach: choć przestrzeń zanurzona była w półmroku, dynamizowały ją rozbłyski i efekty dźwiękowe, dzięki którym otwierała się oczom, przyzwyczajanym stopniowo do ciemności, jako obszar o konkretnych parametrach. Na środku,

na podłodze, rozpościerał się teren wielkości boiska z wyznaczonymi punktami - niewielkimi okręgami wysypanymi piaskiem. Jako uczestnicy „przedstawienia” wchodziliśmy na wyspy piasku bez obuwia, dostawaliśmy do rąk wielościenny, ażurowy przedmiot, który uruchamiał projekcje, a na oczy zakładano nam gogle. Po chwili czerń obrazu rozpadała się i przybierała kształt rozświetlonej hali sportowej, a łącznikiem z realną przestrzenią był ów przedmiot trzymany przed sobą: jego konkret wyczuwalny dotknięciem i obraz na ekranie zespały się, pozwalały utrzymywać ciało w przekonaniu, że podróż przez zmieniające się obrazy jest rzeczywista. Proces, na który się decydowaliśmy (czasem niebezpieczny dla osób nadwrażliwych wzrokowo, o czym informowała obsługa), intensywnie angażował cielesność, można było doświadczyć ruchu w przestrzeni, architektura budynku przeistaczała się, a my ulegaliśmy iluzji przemieszczania się w różne rejestry wyobrażeń. Mogły one przypominać konkretne pejzaże, przemieniać noc w dzień, obrazy lata w widoki mroźnej zimy, angażować zmysły, którym daje się przez dźwięk i obraz także sugestie haptyczne, wpływać na odczucie temperatury, równowagi, wywoływać obawy przed niespodzianym spotkaniem z osobą, zwierzęciem, postacią fantastyczną; wciągać w rejony rozpoznawalne bądź pozwalać na balansowanie w kosmicznych przestworzach.

Siła widzenia jest ogromna. Całe ciało, a nie tylko oko, reaguje na obraz, co można było zauważyć, obserwując z dystansu ulegających wizjom: w goglach jak w maskach wykonywali tajemnicze ruchy, przeistaczali się w istoty odizolowane od środowiska, wkraczali w inny wymiar. Przeżycie było niejednoznaczne. Doświadczenie cudownego cielesnego wlotu (odwiecznego ludzkiego pragnienia) zostało skontrapunktowane sugestią upadku w wizję niechcianą, nieprzyjemną czy nawet groźną. Poczucie bezpieczeństwa dawała jednak świadomość, że w każdej chwili można zdjąć okulary HMD. Od razu pojawiały się jednak pytania o możliwe wykorzystanie urządzenia,

oferującego realistycznie przedstawioną informację wzrokową: ważną dla poznawczych, celowych i twórczych eksperymentów, niebezpieczną jako siła manipulacji, forma przymusu, nawet tortura. Technologia wirtualna, jak każde narzędzie, może pobudzać siły kreatywne bądź destrukcyjne. Zagadnienie wirtualizacji od lat sześćdziesiątych XX wieku angażuje naukowców, filozofów i artystów. Po raz pierwszy jednak jego praktyczne zastosowanie w najnowszej formie znalazło odzwierciedlenie w projektach PQ.

W sekcji narodowej Bułgaria, sięgając po VR, przedstawiła *Konglomerat*, połączenie instalacji i nowoczesnej technologii. W przestrzeni przypominającej kapsułę wykonaną z plastra miodu znalazły się oktagonalne komórki, użyte jako obramowanie dla projekcji. Stworzono połączenie bio-mechaniczne w kształcie globu, w którym widzowie mogli wybrać około pięćdziesięciu przedstawień i dzięki technice VR znaleźć się w ich wnętrzu. Dość ciężkie urządzenie utrudniało percepcję, jednak obraz okazał się doskonały, a wrażenia niezwykle. Udało się stworzyć pozór takiego uczestnictwa w spektaklu, jakiego nie można uzyskać w tradycyjnym teatrze. Przedstawienia posegregowane zostały gatunkami. Przeskakując po komputerowym ekranie, uczestnicy wirtualnego pokazu przemieszczali się w czasie i przestrzeniach, grawitowali między spektaklami lalkowymi, operami i teatrami dramatycznymi. Jednak olśniewający efekt wkroczenia w trójwymiarowy obraz sceniczny był zaledwie wynikiem dodania efektu 3D do zwykłego procesu orientacji w przekazie wizualnym. Skupienie trwało chwilę, kalejdoskop widzenia tworzył złudę uczestnictwa w teatralnych przedsięwzięciach.

Nieco inaczej postąpili Irlandczycy, zapraszając do wirtualnej wędrówki po pracowniach scenograficznych. Technika służyła tu zakulisowym

procedurom, można było uczestniczyć w procesie twórczym, ale też doświadczać destrukcji ulotnej warstwy wizualnej przedstawienia. Ciekawy efekt przynosił więc nie tyle – jak to proponowała bułgarska ekspozycja – konglomerat cyfrowego archiwum, ile swego rodzaju reinstalację doświadczenia scenografii w procesie przechodzącym od intuicji do konkretyzacji, a następnie destrukcji.

Na tym tle polska wystawa była zdecydowanie inna. Wytworzenie efektu prezentacji nie służyło bowiem do wykreowania reminiscencji spektakli, lecz było wykorzystaniem technologii do zbudowania autonomicznego przekazu, nawiązującego do praktyki powołanego przez Krzysztofa Garbaczewskiego zespołu artystów⁴. *Aporia. Miasto jest miastem* składała się z instalacji Virtual Reality, publikacji, aplikacji Augmented Reality oraz scenografii, w których przeplatające się porządki architektoniczne tworzyły hybrydalne miasto. Materialną podstawę ekspozycji, zamykającej główną salę praskiego Vystavište, stanowiła zbudowana z białych brył ściana; towarzyszył jej, wyglądający jak gipsowy odlew, model miasta, a właściwie dwóch połączonych ze sobą przestrzeni skonstruowanych na wzór fantastycznej architektury, w której przenika się pamięć kamiennych budowli przeszłości z wyobraźnią *science fiction*. W ulotce towarzyszącej projektowi twórcy pisali:

Wyobraź sobie dwa miasta, których mieszkańcy żyją w równoległych rzeczywistościach. Każdy z budynków jest hybrydą, współistnieniem dwóch funkcji i przestrzeni naraz. W tym samym budynku możesz być w domu lub na cmentarzu, na bazarze lub na stadionie, możesz zdecydować, aby być w obu miejscach naraz. Tkanka miejska jest bezpośrednią emanacją stanu rozdwojenia. [...] Ulice są podwójne, wzdłuż elewacji pojawiają się niezliczone

przeploty, z których rozpościera się widok na przestrzenie podwójnego miasta. Każdy obywatel ma swojego sobowtóra w mieście równoległym, którego cień jest najważniejszym elementem samoświadomości każdego mieszkańca. Podwójna architektura cienia jest spełnieniem utopii, w której miasta ulegają nieustannej hybrydyzacji i poszerzeniu⁵.

Temat równoległych rzeczywistości, zrodzony w różnych tradycjach (także mistycznych), a popularny we współczesnej literaturze, filmach i serialach, stał się ideą krytyczną, związaną z oryginalnie rozwiniętą kategorią przestrzeni o złożonych formacjach, pączkujących w powtórzone komórki, prowadzących do utraty integralności, uniemożliwiających samoidentyfikację człowieka. Aby się przekonać, jak rozwinięte zostało to wyobrażenie w praktyce artystycznej, trzeba było poddać się kilkunastominutowej podróży odsłaniającej wizualizację *Aporii*. Ponownie okulary VR stały się narzędziem przeniesienia i współuczestniczenia w płynnym, nieobramowanym obrazie, tym razem nieintegrującym się z doświadczeniem realnej przestrzeni. Transgresja w świat *Aporii* odbywała się gładko, z pozoru oferując jedynie atrakcyjną wielobarwną wizję, której narracje łudziły animacyjnymi (jak w grze komputerowej) fantazjami kształtów transformujących wciąż w nowe byty ludzkie i nieludzkie, korytarze, przejścia, labiryntowe struktury, wzajemnie przenikające się i ciągnące w głąb ekscentrycznie zorganizowanego świata. Jasne, rozświetlone obrazy, jak można się było szybko przekonać, stawały się dość przerażające: formy cielesne odrealniały się, chaos mieszał z porządkiem, zdarzenia publiczne z prywatnymi, a ostatnia sala, świątynia kontemplacji, w której oglądaliśmy fluktuacje ludzkich kształtów przypominające orgię, połączona została z publicznymi toaletami. Sylwetki krążących postaci obrysowane schematycznie lub

ucieleśnione jako fantastyczne, amorficzne organizmy stwarzały poczucie obcości. Trudno powiedzieć, czy przekaz, współtworzony też przez łagodny kobiecy głos (przypominający syntezator mowy), był w pełni komunikatywny. Wydaje się, że pobudzał do zaciekawienia bądź zdziwienia taką formą wyobraźni, a ambitny program budowania alternatywnej rzeczywistości dla nowej, nieznannej tożsamości ludzkiej nie w pełni przebijał się do świadomości odbiorców. Raczej – sądząc z reakcji – traktowano ową przygodę jak eksces, czasem ostrzeżenie rodem z *science fiction*, wejście w meandry artystycznej fantazji.

Kwestia komunikatywności złożonych projektów, nakłaniających do różnych form interaktywnego zaangażowania (w tym przypadku połączenia minimum dwu przekazów: obrazowej transmisji i publikacji towarzyszącej wystawie) jest stałym problemem prac przygotowywanych na PQ.

Odbiorca jest na wystawach flâneurem, przechadza się między obiektami, ekspozycjami. Bywa kuszony technologią bądź żywą obecnością wykonawców i w jakimś sensie może czuć się jak uczestnik dawnych widowisk ulicznych, w których walczono o przyciągnięcie uwagi przechodniów. Paradoksalnie, aktorski performans często bywa skuteczniejszy niż wyszukane wynalazki⁶. Publiczność nie zawsze ma czas czy ochotę na intensywniejsze badanie zamierzeń twórców. Sztuka ulotna, modele przestrzeni, ekrany z rejestracjami stykają się z bardziej złożonymi koncepcjami, zakładającymi zaangażowanie odbiorców. Wybrane przeze mnie reprezentacje VR użyte w narodowych ekspozycjach da się podzielić na dwie kategorie: optymistycznego wykorzystania HMD jako szansy wzbogacenia instrumentów gromadzenia i poszerzania wiedzy (wystawa bułgarska i irlandzka), oraz twórczego ich użycia, wciągającego w antyutopijną wizję alternatywnych rzeczywistości (wystawa polska).

Niekoniecznie jednak to, co „pozytywne”, generuje metody przekonujące i wykorzystane w sposób twórczy. Nowoczesne technologie mogą być używane pasywnie i aktywnie. Te podróże w przestrzeni i czasie na PQ zostały w mojej pamięci tegorocznego Quadriennale skonfrontowane z desperackimi próbami odzyskania „skażonej” Ziemi oraz z powrotami do przeszłości, znamionującymi wolę pamięciowej i kulturowej integracji z historią.

Transformacja: „Earth” fragile/ostrożnie „Ziemia”

Po paru sezonach nieobecności Francję reprezentował w Pradze Philippe Quesne. Artysta przygotował pawilon wystawy narodowej, a zainicjowana przez niego studencka ekspozycja skupiła poszukiwania ośmiu szkół francuskich, zrzeszonych na tę okazję jako szkoła dziewiąta⁷. Podobnie jak propozycja polskich artystów, także pomysł Philippe’a Quesne’a, zatytułowany *Microcosm*, sytuował się na przecięciu idei utopijnych i dystopijnych. W omówieniu koncepcji autorzy odwołali się do hasła „wyobraźnia do władzy” (*l’imagination au pouvoir*) ważnego dla paryskiej wiosny 1968 roku. Quesne w wywiadzie przeprowadzonym przez Stéphane’a Malfettes’a podkreślił, że w teatrze nie wyodrębnia scenografii, a początek jego pracy łączy się z bodźcami płynącymi z muzyki, tekstu, aktorskich sytuacji. Koncepcja estetyczna nie jest kanwą działań twórczych – scenografia wytworzona zostaje w procesie, jako wypadkowa poszukiwań grupy twórców i możliwości technicznych. Do zaaranżowania obrazów scenicznych Quesne używa surowych materiałów zakupionych w zwykłych sklepach, w mniejszym stopniu interesują go wyszukane urządzenia, nigdy nie wykonuje modeli, pracuje w pełnej skali. Nawet w *Crash Park* (2018) – gdzie użył nieco bardziej wyszukanej materii – nie chciał tworzyć złożonych konstrukcji.

Quesne uważa, że skończył się czas wielkich teatralnych machin lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, które wciąż wiodą żywot na komercyjnych scenach (choć znajduje przykłady takiej scenografii także w ambitnych pracach Richarda Peduzziego dla Patrice'a Chéreau czy Alaina Françona dla Jacques'a Gabela). Quesne ostro krytykuje wyszukaną scenografię jako wytwór megalomanii i wyraz schlebiania gustom zamożnych, a jego postawa ekologiczna (jak uważa) jest spontaniczna. Wynika bowiem z zachowania artystycznej autonomii i świadomości mentalnej rewolucji, która, między innymi za sprawą Brunona Latoura, draży taką koncepcję teatralności, która ukazuje powiązania człowieka z roślinami, wodą, mgłą, piaskiem, zwierzętami. W rozmowie pojawiło się pojęcie antropocenu Paula Crutzena na określenie epoki geologicznej zdominowanej przez działalność człowieka; owa dominacja, o katastrofalnych skutkach ekologicznych i kulturowych, powoduje odrzucenie efekciarskich projektów za grube pieniądze. Artysta zadał w związku z tym przewrotne pytanie, które inspirowało go do przygotowania ekspozycji: kto dziś chciałby wypełniać scenę, a zatem i ziemię, wielką oprawą inscenizacyjną?

Początek jego wyobrażeń to zazwyczaj reminiscencja aury konkretnego pejzażu. W *La Mélancholie des Dragons* (2008) była to przestrzeń pokryta śniegiem, z kolei w *Swamp Club* (2013) pojawiło się bagno. Wywoływanie świata scenicznego występuje w jego myśleniu jako archaiczna koncepcja naturalnego miejsca, którą traktuje jak erzac doświadczenia, a biblią tej minimalistycznej idei stała się książka - *Przestrzenie* Georges'a Pereca⁸. Artysta lokuje się też na przeciwnym biegunie wobec iluzyjnych obrazów scenicznych, jakie proponuje Romeo Castellucci. Odnosi się do twórczości takich artystów wizualnych jak Fischli i Weiss, Thomas Hirschhorn, Ilja Kabakow, którzy odsłaniają swe metody pracy i dekonstruują iluzję. Bardzo ceni Berta Neumanna, współtworzącego z Polleschem i Castorfem artysty,

którego przedwczesna śmierć przerwała rewolucyjne zmiany w Volksbühne, a którego działalność – można dodać – stała się jedynym tematem niemieckiej ekspozycji narodowej przedstawionej na PQ 2019 i wyróżnionej nagrodą jury. Mimo że frontalne oglądanie scenografii na ogół odpowiada myśleniu Quesne'a i dominuje w jego pracach, artysta zwraca się też do bardziej inkluzywnych możliwości, czego początkiem był *Caveland* z 2016 roku. Wystawa PQ dała mu też – jak zapewnił – możliwość jeszcze innego dotarcia do zmysłowości odbiorców.

Quesne wykorzystał w niej przedmioty, które pojawiały się w jego pracach w ostatnich piętnastu latach: mechaniczne pianino, okna z *Effet de Serge* (2010) a także odpady pozostałe po produkcji dekoracji. Zainteresowała go bowiem idea odzysku nawet tych rzeczy, które zaścielają podłogę w pracowniach teatralnych. *Mikrosomos* zaplanował jako scenografię resztkową i ożywioną. Zaprojektował pomieszczenie z wielkimi oknami, do którego zaglądaliśmy jak do wnętrza opuszczonego domu, by doświadczyć ożywienia martwych elementów wystroju: pianino samo się uruchamiało, nieregularny kształt opakowany papierem lub formy owinięte gąbką poruszały się, w oszklonym boksie dochodziło do nieuzasadnionych przemieszczeń martwej materii. Ta przestrzeń nie ma się do niczego odnosić, jest jak teren gry po ostatecznej katastrofie, w którym ludzkie uczucia ucieleśnione zostają przez automaty.

Pamięć: architektura i obraz

Jakby na przekór tym złowieszczym przewidywaniom, Złota Tryga, główna nagroda Quadriennale, przypadła Republice Północnej Macedonii, która przygotowała interaktywny projekt żywego performansu, odbywający się w prosto zaaranżowanym mobilnym teatrze. Aktorka, wspomagana przez

technicznych pracowników sceny, w półgodzinnym wykładzie zdawała relację z niezwykłego programu, który przez kilka lat integrował część mieszkańców Skopje. Praca zatytułowana *Ten budynek mówi prawdę*⁹ dotyczyła modernistycznego kompleksu ukończonego w Skopje w drugiej połowie lat czterdziestych, zaprojektowanego przez rosyjskiego emigranta Michaiła Dwornikowa¹⁰. Kompleks, w którym mieli mieszkać pracownicy kolei, został pomyślany jako centrum życia: znalazły się tam mieszkania nawiązujące do przedwojennego konstruktywnego funkcjonalizmu, a także pralnia, niewielki park na patio oraz kinoteatr. Mimo ekstensywnego wykorzystywania kompleksu jako ważnego miejsca w przestrzeni miejskiej, nie został on nigdy odrestaurowany, bo choć nie uległ zniszczeniu podczas trzęsienia ziemi w 1963 roku, jego stan dzisiejszy jest opłakany. Budynek stał się – stopniowo degradowaną – ostoją przeszłości, pamiętającą upływ czasu i przemiany polityczne, transformację od socjalizmu do kapitalizmu.

Na użytek prezentacji na PQ stworzono model złożonego artystyczno-społecznego przedsięwzięcia w skali jeden do stu – próbowano zbudować jego wieloznaczne archiwum – rozgałęzione na wspomnianą instalację, tworzącą ramę dla wykładu Kristiny Lelovac. Zarówno ten program, jak i stowarzyszone z nim działania artystów, architektów i historyków z Zagrzebia i Belgradu we wspólnym projekcie pod tytułem *Gdyby budynki mogły mówić* (2015-2017) miał na celu przywołanie historii, ponowne nawiązanie kontaktów między państwami dawnej Jugosławii (mimo rodzących się w nich nacjonalizmów), połączenie lokalnej społeczności we wspólnym jej poznawaniu poprzez „badania terenowe”, spacer, wykłady, spotkania, a także wskazanie na dewastacyjne działanie dzikiej, gwałtownej prywatyzacji. Likwidowała ona i unieważniała dawne założenia porządku życia, niszczyła budynki. Celem akcji było włączenie mieszkańców do działań integracyjnych. Ambicje artystyczne łączyły się tu z miejskim aktywizmem –

jednym z zadań było odnowienie kina i przywrócenie jego działalności, a ostatnim etapem zachęcanie innych środowisk lokalnych do podobnych działań i opracowanie modelu współpracy. Twórcy chcieli zwrócić uwagę na to, jak kapitalizm (a także decyzje obecnego rządu Macedonii, przeznaczającego pokaźne sumy na budowę pomników, a nie restaurację dawnych obiektów) zdewastował różne sfery życia: począwszy od „barokizacji” modernistycznej architektury, a skończywszy na lansowaniu elitarystycznej, izolacyjnej postawy społecznej. Zasadą pracy było ożywienie pamięci przez opowiadanie historii, a aktor stał się tu narratorem, którego bezpośrednia obecność we współczesnym świecie przekazu medialnego jest niezwykle ważna.

Performans oglądałam dwukrotnie – przed ogłoszeniem nagrody i po nim. Pomiedzy pokazami przestudiowałam publikację towarzyszącą wystawie oraz materiały, do których odsyłała – nie zdziwił mnie zatem wybór jury: projekt przemawiał imponującą skalą i zaangażowaniem wielu twórców i grup społecznych. Był to z jednej strony szeroko zakrojony program zwracający się przeciwko neoliberalnemu kapitalizmowi i krytycznie odbieranym przekształceniom społeczno-urbanistycznym, z drugiej – okazja do stawiania pytań teoretycznych i zachęcania do praktyki, która miałaby dać odpowiedź na nurtujący dziś wszystkich problem: jak kształtować reguły i struktury społecznej solidarności. Horyzont środków był szeroki: użyto filmu, teatru, performansu, literatury, sztuk wizualnych. Ważną funkcję przypisano im jako stymulatorom wyobraźni i potrzeb. Napisany w formie listu esej Bilijany Tanurovskiej Kjulavkovski *A space of interdependence* (Tanurovska Kjulavkovski, 2019) stanowił podsumowanie projektu, zawierał też założenia uruchomione przez badaczkę w trakcie procesu twórczego¹¹. Kjulavkovsky używa w swym liście negatywnego pojęcia autokolonizacji, przyzwolenia na bezwład społeczno-polityczny, i pozytywnego – dekolonizacji, która dotyczy

ruchu odnawiającego miejsca, instytucje, systemy polityczne, relacje, jednostki. Autokolonizacja – jak pisze Kjulavkovsky – to oddanie własnego głosu innym, zgoda na to, by inni decydowali za nas, to unifikacja kulturowa i społeczna, poddanie się zanikaniu w sferze społecznych relacji. Bliska stała się badaczce postawa Bojany Kunst, dla której wyobraźnia jest nie tylko wehikułem poznania, lecz także siłą uruchamiającą działanie, sprawiającą, że to, co niemożliwe, staje się możliwe. Akt taki pozwala na połączenie konkretnej pracy oraz imaginacji jako poetyckiej siły związanej z kategorią inwencji¹².

Propozycja macedońskich artystów podkreślała siłę wyobraźni wcielanej w rzeczywistość jako narzędzia transformacji, która może być nie tylko sferą aktywności jednostki (i pełnić eskapistyczne funkcje), lecz także budować więzi, być przeciwwagą dla skomercjalizowanego, pragmatycznego świata. Artystom zależało na kształtowaniu świadomej współzależności jednostek od siebie, na włączaniu własnej obecności w poszerzone pole działań i zadań przekraczających pojedyncze interesy, a odkrywających sieć powiązań – kłacze, które w chaotycznej rzeczywistości pozwoliłyby na uzyskanie choćby chwilowej homeostazy. Kłacze pozwala stworzyć niehierarchiczny układ odniesień: może być próbą powoływania nowych instytucji poza hierarchią władzy i dominacji, kumulować wiedzę i doświadczenie bez idei rozwoju, doskonalenia, ale przeobrażania (prze(wy)obrażania/*reimagining*). Program zwracał uwagę na aktywność utrzymującą potencjalny stan tworzenia. Projekt ten, łącząc ludzi, przedstawiał równocześnie rodzaj alternatywy dla globalizacji. Performans, a także tekst, wprowadzenie do publikacji towarzyszącej wystawie, zawierał optymistyczny przekaz: „If we do it here, we can do it everywhere! And this is exactly the design of the performative agonistic community” (Jeśli (z)robimy to tutaj, możemy to (z)robić wszędzie! I to jest właśnie projekt performatywnej społeczności agonistycznej”) (Zob.

This Building..., 2019, s. 33)¹³.

Drugim wybranym przeze mnie z bogatej oferty PQ 2019 przykładem archiwizowania pamięci jest praca brytyjskiej reżyserki i scenografki Pameli Howard, wielkiej postaci sceny brytyjskiej (urodzona w roku 1939, przez blisko sześćdziesiąt lat uprawiająca zawód reżysera i scenografa, szkoląca wielu uczniów) wyróżniona w części PQ nazwanej *Fragmenty*. Znakomita z nią rozmowa (w części PQ Talk) dotyczyła przede wszystkim spektaklu muzycznego *Charlotte - życie w trzech kolorach (Charlotte - A Tri-Coloured Play With Music*¹⁴), zrealizowanego w 2017 roku w Kanadzie.

Skoncentrowany był on na postaci Charlotte Salomon, niezwyklej osobowości artystycznej, Żydówki straconej w Auschwitz wieku niespełna dwudziestu sześciu lat. Jej prace plastyczne (tworzone w latach czterdziestych we Francji, a odkrywane w drugiej połowie XX wieku) są świadectwem talentu, ale też dokumentem przekazującym złożone, traumatyczne doświadczenia rodzinne w cieniu faszyzmu. Pamela Howard we współpracy z kanadyjskim librecistą Alonem Nashmanem i czeskim kompozytorem Alešem Březiną wyreżyserowała nawiązujący do kabaretu lat trzydziestych musical (przeniesiony w lipcu, już po zakończeniu Quadriennale, do Pragi). Świat sceniczny wyniknął ze studiowania kilkuset obrazów Salomon, która stworzyła malarską, powiązaną z muzyką, opowieść o swoim życiu. Tworzenie stało się jej sposobem przetrwania domowych i światowych kataklizmów, zapisem dojrzewania porównywanym dziś do *Dzienników Anny Frank*¹⁵.

Wystawa jako sztuka kontestacji i przemiany

W porównaniu z poprzednimi edycjami PQ (obecna jest szóstą, którą relacjonuję na łamach „Didaskaliów”) w tegorocznej uderzało zaangażowanie

społeczne dotyczące spraw lokalnych i międzynarodowych, tematy ekologiczne, polityczne akcenty dotyczące manifestacji i aktów rewolucyjnych w różnych miejscach świata, a także oferta wirtualnej podróży do przyszłości, najczęściej o dystopijnej wymowie. Na nowo w związku z tym starano się postawić pytanie: co dziś oznacza „narodowe”, „lokalne”, „globalne”? Tym bardziej że intencją prezentowania dzieł narodowych kierowało przekraczanie granic regionów i krajów oraz przekraczanie granic sztuk. I o ile ten drugi zamiar na ogół się udaje, z pierwszym są problemy, dziś powracające na nowo. Już nie tylko bowiem niektóre wystawy poszukują swoistości narodowej (czasem z wyraźnymi akcentami etnicznymi), lecz ich twórcy decydują się zwracać uwagę na partykularne problemy polityczne lub społeczne, często manifestują odrębność, podkreślają własną autonomię. Są stare i nowe podziały: Quebec oddziela się od Kanady, Katalonia od Hiszpanii, Tajwan czy Hongkong od Chin. Dochodzi też do manifestacji politycznych: w czasie trwania PQ nasiliły się protesty społeczne w Hongkongu, brutalnie atakowane przez policję pod chińskim naciskiem, w związku z czym twórcy hongkońskiej ekspozycji ją zamknęli, owijając czarną taśmą, do której przypięli informacje o wydarzeniach, adresy stron internetowych i prośby o konkretne wsparcie. Dochodziło także do incydentów politycznych: izraelską wystawę, zaaranżowaną jak cmentarzysko z grobowcami na przedstawienia i scenografię (dość makabryczny i nieciekawie zrealizowany pomysł), zaatakowała grupa Palestyńczyków, którzy na płytach nagrobnych napisali sprayem nazwiska prawdziwych ofiar politycznego konfliktu. Inaczej też można myśleć o katalońskiej (nagrodzonej) ekspozycji teraz, gdy w Barcelonie trwają manifestacje mieszkańców domagających się autonomii. Jej twórcy zatytułowali nagrodzony koncept (który w zasadzie należałoby nazwać antywystawą) *Prospective Actions (Catalonia 2004-2018)* i odnieśli się do

sześciu konfliktów na ulicach miast w ciągu ostatnich piętnastu lat. Ogłosili, że przestrzeń teatru to przestrzeń wydarzeń i za pomocą gier oraz interaktywnych zadań wciągnęli widzów do działań, tak aby i oni poczuli się aktywistami. Zmierzali do tego, by praktycznie pokazać, że charakterystyczny dla nich sposób życia, *fiesta*, angażująca małe społeczności w mieście, integrująca ludzi, którzy nie zamykają się we własnych domach, pozwala wziąć odpowiedzialność za decyzje polityczne. Z kolei austriacka wystawa, przeciwnie, zaangażowała się w stawianie pytań ważnych dla dzisiejszego świata, w którym powracają i rodzą się nacjonalizmy. Wykorzystując popularny slogan komercyjny „Made in Austria”, twórcy pytali, co on oznacza (tytuł wystawy brzmiał: *Made in Austria/Made in Austria?*). Przeciwwstawiając się tendencjom szowinistycznym, zaproszono artystów nie tylko austriackich (znalazła się wśród nich czeska scenografka i wybitna kostiumografka Simona Rybáková) do wymyślenia znaków, przedmiotów, które kojarzą się im z Austrią. Większość demaskowała pozorność narodowego, jednoznacznego przypisania, wynikającą z austrowęgierskiej przeszłości oraz z mobilności młodego pokolenia.

Pomysły wystawiennicze krążyły także od przedstawienia dominacji dzieła ludzką ręką uczynionego, angażującego technologię jako najwyższy dowód doskonałości umysłowej i pomysłowości wynalazczej, do prób przełamania ludzkiego panowania nad światem: pojawiły się kostiumy zwierzęce prowokujące do innych relacji między ludzkim a nieludzkim światem oraz ubiory demaskujące ułomności człowieka, tabuizowane rany dosłowne i ukryte, psychiczne. Węgierski pokaz *Taboo Collection* stał się częścią wydarzeń towarzyszących PQ i przedstawił w trakcie muzyczno-choreograficznego widowiska kolekcję kostiumów. Pokaz, ironicznie nawiązujący do wybiegów mody, zaaranżowany przez trio: Dóra Halas,

Fruzsina Nagy, Soharóza, wskazywał na ciało, seks, płeć, krew, choroby, śmierć, horror jako źródło przewrotnych inspiracji¹⁶. Z kolei na wystawie armeńskiej skoncentrowano się na kostiumie odnawiającym psychofizyczną kondycję. *Utopian Fashion* przyniósł ciekawe efekty związane z poszukiwaniem nowej formy ubioru, poprzez którą zadawano sobie pytanie: czy ubiór może zmienić stosunek ludzi do wzajemnych relacji i do relacji ze światem? Była to próba przyjrzenia się człowiekowi i jego przyszłości poprzez kostium – poprzez to, jak go oznacza, jak staje się jego drugą skórą, ikoniczną częścią osoby, jak zostaje związany z systemem komunikacji, staje się elementem rytuałów społecznych czy indywidualnych manifestacji. Ale głównym motywem stała się fauna i flora – utopia kostiumu przekonująca, że człowiek może ponownie stać się częścią natury¹⁷. W czasie PQ zorganizowano też warsztaty kostiumograficzne (dedykowane Simonie Rybákovej), a nagrodzona za pracę kolektywną *Minor Monsters* chilijska wystawa pomyślana została jako miniaturowe muzeum historii naturalnej: przedstawiała chilijskich scenografów jako rzadkie okazy zwierząt, przeobrażając ich w „zabawkowe” hybrydy złożone z części zwierzęcych (przefiltrowanych przez fantazję) oraz narzędzi pracy, takich jak nożyczki, kredki, pędzle, szpulki nici. Widz był wyposażony w audiobook, który łączył ścieżkę dźwiękową oprowadzającą po muzeum z informacjami o artystach.

Organizatorzy PQ 2019 podkreślali też, że wystawa nie jest europocentryczna. Przedstawiono sztukę afrykańską z sześciu krajów, a w *The Now-Arabia* – arabską. I tak, na przykład, Afryka Południowa, jak w zapowiedziach swej wystawy zaznaczają artyści, w przeciwieństwie do teatru ze światowego mainstreamu – wytwarza inscenizacje minimalnym kosztem. Pokazano „latający dom”, złożony z owalnych ram pokrytych gęstą siatką, na której wyświetlano filmy i zdjęcia. Ta chybotliwa, delikatna konstrukcja była kwintesencją mizernych, niepewnych warunków istnienia tego teatru.

Przeciwstawiała się bogactwu wirtualnych światów, które, co prawda, także pojawiają się i znikają, jednak ich domeną jest twarda technologia, ciężar sprzętu i kryjących się za nimi środków materialnych. Ale i wśród bogatych uczestników PQ pojawiła się krytyka scenograficznego materializmu jako aktywności grzeszącej rozrzutnością, lekceważeniem ekologii i ubóstwa znacznej części świata. Po raz pierwszy chyba na PQ tak wyraźnie zabrzmiał temat scenograficznego bogactwa jako niestosowności, cywilizacyjnej przewagi grzeszącej ekonomiczną uzurpacją bogatych wobec biednych. Temat ten powracał także w ekspozycjach, które podawały w wątpliwość sens jednorazowego wykorzystywania materiałów do ostentacyjnej prezentacji wystaw scenograficznych, cywilizacyjnego i ekonomicznego marnotrawstwa. Wystawa Quebecu pomyślana została jako przestrzeń dysput, wykładów; zachęcano, by w ich trakcie zasiąść wokół okrągłego stołu-urządzenia na wysokich siedzeniach wyposażonych w rowerowe pedały, by przystąpić nie tylko do dialogu, ale też do wspólnego ruchu, dzięki któremu uruchamiane były wiatraki nad głowami uczestników: symboliczny obraz skutecznego wymiaru zaangażowania. W dyskusjach i prezentacjach krytykowano zarówno fetyszyzowaną dziś technologię, jak i materialną rozrzutność. Obie tendencje wyrażające skłonności ludzkiej natury, pozbawione kontraktywności w postaci ruchów artystycznych przerodzonych w działania społeczne i bez pogłębianej refleksji wcielanej w polityczne decyzje, mogą zwiastować nie tylko ekonomiczno-cywilizacyjny kryzys, lecz prowadzić do autodestrukcji, apokalipsy bez nadziei na inną rzeczywistość.

Z numeru: Didaskalia 155
Data wydania: luty 2020

Autor/ka

Katarzyna Fazan - absolwentka krakowskiej teatrologii, profesor w Katedrze Teatru i Dramatu UJ. Wykładowca Wydziału Reżyserii Dramatu krakowskiej AST. Ostatnio opublikowała *Kantor. Nie/Obecność* (2019).

Przypisy

1. *Fragmenty (Fragments)* - wystawa towarzysząca ekspozycjom konkursowym, która upamiętniała wybitnych twórców z różnych krajów. Zorganizowano ją w barokowym budynku Lapidarium, części Muzeum Narodowego. Kuratorem imponującej ekspozycji była Klàra Zieglerová.
2. Lista wszystkich przyznanych nagród: <https://www.pq.cz/2019/06/12/prague-quadrennial-awards-2019/> [dostęp: 20 X 2019].
3. Pełną listę owego międzynarodowego składu można znaleźć na stronie <https://www.pq.cz/2018/03/27/36q-3/> [dostęp: 28 X 2019].
4. Zespół tworzący *Aporię*: kuratorka/architektka: Aleksandra Wasilkowska (Shadow Architecture), kurator/reżyser: Krzysztof Garbaczewski (Dream Adoption Society), architektura VR, AR oraz polskiego pawilonu: Aleksandra Wasilkowska we współpracy z Karoliną Kotlicką i Moniką Oleśko (Shadow Architecture), Interaction Design /producent VR i AR: Wojtek Markowski; Experience Design/Art Direction/programowanie VR i AR: Marta Nawrot, Jagoda Wójtowicz, Maciej Gniady, Nastia Vorobiova, Krystian Brych, Sebastian Sebulec, kompozycja muzyczna VR i AR: Jan Duszyński. Wykonawca konstrukcji scenograficznej: Paweł Paciorek/Ferwor. Projekt graficzny publikacji: Krzysztof Pyda, produkcja projektu: Maria Bogdaniuk, Krystyna Mogilnicka, Edyta Zielnik (Instytut Teatralny).
5. Tekst (dwujęzyczny) znalazł się też w publikacji: *Aporia*, 2019.
6. Trzecim polskim projektem była wystawa *Odzyskana Awangarda. Utopie społecznej zmiany*, której kuratorem był Przemysław Strożek. Została pokazana jako część projektu *Emergence* (program dodatkowy PQ 2019), realizowany przez Instytut Teatralny w ramach międzynarodowej współpracy pomiędzy: Czechami, Polską, Ukrainą, Cyprem, Norwegią, Łotwą, Tajwanem. Opis wystaw zob.: *Prague Quadrennial...*, 2019, s. 106-108.
7. Inaczej postąpiono w przypadku polskiej ekspozycji studenckiej, w której wzięła udział grupa młodych artystów wygrywająca konkurs ogłoszony przez Instytut Teatralny, a ekspozycja szkół scenograficznych była wydarzeniem towarzyszącym PQ. Wystawa ta oraz przygotowany na tę okazję katalog (*Young Polish Scenography*, 2019) wymaga osobnego omówienia.
8. Wymienia tu książkę Pereca *Espèces d'espaces*, której polskie tłumaczenie pod podanym przeze mnie tytułem wydał Lokator - zob. Percec, 2019.
9. Kuratorem wystawy była Ivana Vaseva, a wykonawcą ze strony Muzeum Miejskiego w Skopje Frosina Zafirovska. Założenia szerszego projektu można znaleźć na stronie: <http://akto-fru.org/en/ппоектн/ibctif-buildings-could-talk/> [dostęp 28 X 2019]. Temat architektury tej części Europy, a także odbudowy Skopja po wielkim trzęsieniu ziemi wracał

ostatnio nie tylko w tym projekcie. Od 15 czerwca 2018 do 13 stycznia 2019 trwała wystawa w MoMA *Towards a Concrete Utopia. Architecture in Yugoslavia*; z kolei w Krakowie mogliśmy zobaczyć ekspozycję *Skopje. Miasto, architektura i sztuka solidarności* (10 lipca - 20 października 2019), ukazującą niezwyklej projekt odbudowy miasta po trzęsieniu ziemi i polskie w nim uczestnictwo.

10.

Zob. <http://www.thiscityknows.com/if-buildings-could-talk-the-railway-workers-residential-complex-in-skopje/> [dostęp 30 X 2019].

11. W kreowaniu przestrzeni wspólnej - jako miejsca dzielonego z innymi - pojawiły się tu m.in. odwołania do Gilles'a Deleuze'a (zob.: Deleuze, 2001).

12. Autorka powołała się też na pracę Pascala Gielena (zob.: Gielen, 2013).

13. Hasło to kończyło też performatywny wykład Kristiny Lelovac. Zob. też: <http://mkc.mk/en/this-building-talks-truly/> [dostęp: 25 X 2019].

14. <http://www.pamelahoward.co.uk/charlotte.html> [dostęp 30 X 2019].

15. Prace Charlotte Salomon są dostępne w zdigitalizowanej formie na stronie <https://charlotte.jck.nl/section>. Porównania tego użył Ernst Van Alphen (zob.: Van Alphen, 2019, s. 23).

16. Zob. <http://taboo-collection.com> [dostęp 30 X 2019].

17. Kurator: Lia Mkhitarian, zespół: Arshak Sarkissian, Lilit Stepanian, Rolf Gehlhaar, Vardan Jaloyan.

Bibliografia

Aporia. The City Is The City, Aleksandra Wasilkowska (koncepcja), Jesse Lerner i Krystyna Mogilnicka (redakcja), Shadow Architecture, Dream Adoption Society, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2019.

Deleuze, Gilles, *Immanence: A Life, in: Pure Immanence - Essays on A Life*, New York 2001.

Gielen, Pascal, *Imagining Culture in a Flat Wet World*, [w:] *Institutional attitudes - Institututing art in a flat world*, Amsterdam 2013.

Perec, Georges, *Przestrzenie*, tłum. A. Daniłowicz-Grudzińska, posłowie J. Gondowicz, Lokator, Kraków 2019.

Prague Quadrennial of Performance Design and Space. Program 2019. Imagination. Transformation. Memory, Arts and Theatre Institute, Prague 2019.

Tanurovska Kjulavkovski, Bilijana, *A space of interdependence*, [w:] *This Building Talks Truly*, Museum of the City of Skopje, katalog-informator PQ 2019.

This Building Talks Truly, Museum of the city of Skopje, katalog-informator PQ 2019.

Van Alphen, Ernst, *Autobiografia jako opór wobec historii. „Leben? Oder Theater?” Charlotte Salomon*, przeł. K. Bojarska, [w:] tegoż, *Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć*,

afekt, red. K. Bojarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

Young Polish Scenography. Exhibition of students' works from 2015-2019/ Mladá polská scénografie. Výstava prací studentů, red. Agnieszka Koecher-Hensel, 2019.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/pq-2019-set-design-w-erze-antropocenu>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Nowe i Powszechne egzorcyzmy

Maryla Zielińska

Nowy Teatr w Warszawie

Matka Joanna od Aniołów

na podstawie opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza

reżyseria, scenariusz i opracowanie muzyczne: Jan Klata, scenografia, reżyseria światła: Justyna Łagowska, kostiumy: Mirek Kaczmarek, choreografia: Maćko Prusak, projekcje: Tomasz Michalczewski, premiera: 30 listopada 2019

Teatr Powszechny w Warszawie

Diabły

inspirowane motywami z opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza *Matka Joanna od Aniołów*

reżyseria: Agnieszka Błońska, scenariusz i dramaturgia: Joanna Wichowska, scenografia: Robert Rumas, choreografia: Nina Chyżna, projekcje wideo i światło: Artur Sienicki, kostiumy: Arek Ślesiński, opracowanie muzyczne: Agnieszka Błońska, Oksana Czerkaszyna, Arkadiusz Brykalski, Karolina Adamczyk, premiera: 7 grudnia 2019

Jedno, co mają wspólnego przedstawienia Jana Klaty i Agnieszki Błońskiej, prócz tego samego źródła inspiracji w *Matce Joannie od Aniołów* Jarosława Iwaszkiewicza, to zdecydowane ekspozycje – zaczepne, metodyczne.

Wyraźny sygnał dla widza, że będzie się działo.

Publiczność sadowiąca się w Nowym Teatrze ma sporo czasu, by przeliczyć nowiuteńkie siekiery wbite w krzyżaki – regularnie, gęsto rozłożone, zajmują

proscenium. Biel podłogi kontrastuje z czernią równoramiennej krzyży i czerwienią kurtyny. Różne skojarzenia przelatują przez głowę: białoczerwona i krzyż; las krzyży; topór w ziemi – znak pokoju, ale i możliwej wojny; broń na scenie, będzie strzał; w *Klątwie* krzyż pada pod piłą mechaniczną, jest przerabiany na karabin, a Klata był na wojnie z Oliverem Frlijciem... A może to po prostu odwołanie do oryginału? Fatalna obecność siekiery jest przecież podkreślana przez Jarosława Iwaszkiewicza, to przedmiot, który sam wchodzi pod nogi czy w oczy bohatera.

Publiczność sadowiąca się w Teatrze Powszechnym ma z kolei sporo czasu, by wbić sobie w pamięć cytaty ze św. Tomasza z Akwinu, ojca i doktora Kościoła (co jest zaznaczone w podpisie), wyświetlany na kurtynie: „Kobiety są błędem natury... z tym ich nadmiarem wilgoci i ich temperaturą ciała świadczą o cielesnym i duchowym upośledzeniu... są rodzajem kalekiego, chybionego, nieudanego mężczyzny... Pełnym urzeczywistnieniem rodzaju ludzkiego jest mężczyzna”. Całkiem współczesny język.

1.

Suryn wolno przechodzi przez pole krzyży wzdłuż kurtyny, muska ją palcem, jakby chciał sprowokować kogoś, kogo zna, uruchomić coś, co go fascynuje. „Widzę cię, widzę!”¹ – zwraca się do Szatana. Twarz i głos Bartosza Bieleni delikatnie zdradza uwiedzenie, znajdowanie przyjemności w tym działaniu. W opowiadaniu ksiądz nie jest szczęśliwy z powodu otrzymania misji do Ludynia. Kostiumem i podróżną torbą Klata kreuje postać przerafinowanego specjalisty od egzorcyzmów. Buty to nie utyłane kresowym błotem obuwie, ale modne trzewiki, których noszenia nie powstydziliby się sam reżyser. Włosy zebrane w koczek na czubku głowy, koszula pod krawatem, spod

obszernej marynarki wyłożą różnej długości plisowanki, trudne do zidentyfikowania szaty, które sięgają kolan, odsłaniając błyszczące spodnie-rurki. Ten strój tylko czernią przypomina sutannę. Niemniej zdziwi nas, gdy Suryn Bieleni wyciągnie papierosa i będzie go palił (nie raz) z celebracją Lenny'ego Belardo/Piusa XIII z serialu *Młody papież* Paola Sorrentino. A może jak kat, który lubi pofajczyć przy robocie?² Czy wreszcie jak Daniel, bohater filmu Jana Komasy *Boże Ciało*? Zdziwi nas też, gdy przystępując do egzorcyzmów, odwiązuje z pasa sznur do *bondage'u* i fachowo pęta Matkę Joannę niczym w BDSM³. W kolejnych próbach używa hostii w monstrancji jak lupy, a karabinu jak krzyża.

Ale zanim to nastąpi, Ksiądz Suryn nagle wymyka się za kurtynę. Dwóch niskorosłych przystępuje do metodycznego wyjmowania siekier z krzyży, zbierają wszystko z podłogi i zrzucają ze szczękiem na stosy z obu stron proscenium. Uprzątanie trwa tyle, ile musi trwać, aktorom nie pomaga żaden teatralny trik. Niczego nie grają, wykonują swoje zadania jak sceniczni maszyści. Dopiero gdy kładą się po robocie na czerwonych poduchach i przed snem rozmawiają, rozpoznamy w nich Juraja (Włodzimierz Końko) i Kaziuka (Arkadiusz Pyc), chłopaków do posług. Klata znów daje nam dużo czasu – tym razem, żebyśmy się zastanowili, dlaczego obsadził te role aktorami o ograniczonej sprawności.

W opowiadaniu otrzymujemy drobiazgowy opis kalectwa Matki Joanny. Iwaszkiewicz widział je nie tylko w garbie, ale również w dłoniach, palcach, twarzy, oczach, szczupłości sylwetki, szukał w drapowaniu habitu. Poszczególne cechy wyłuskiwał z ogólnego obrazu kobiety, której fizyczna inność nie narzucała się na pierwszy rzut oka. Podobnie było z innością duchową. Czy jedno drugiemu pomogło, by rozgościł się w niej Zły? W Nowym przeoryszę gra Małgorzata Gorol, aktorka młoda, eteryczna, ale o

ogromnej sile wyrazu; reżyser nie przydaje jej fizycznej ułomności. Inność duchowa jest jej wyborem, nie mogąc być zauważona przez Kościół w swej pobożności i stać się świętą, woli oddać się Złu, czyli lubieżności, i być kimś. Wynaturzeniem fizycznym Klata dotknął kogoś innego, przyszłe ofiary, dosłownie maluczkich tego świata. Stali się łatwym łupem dla działającego w ekstazie Księdza Suryna, sami niejako weszli mu w ręce. Raz - zostawiając siekiery na podorędziu, dwa - nie mogąc przed nim uciec, znów dosłownie: mają za krótkie nogi. Ofiara musi się dokonać. Ale w imię czego?

Suryn u Iwaszkiewicza w drodze do Ludynia natyka się w karczmie na Cyganekę, która wróży mu miłość do panny, będącej jednocześnie matką, do garbatej. U Klaty ksiądz dowiaduje się o tym od sióstr zakonnych. Ta scena dzieje się już przy odsłoniętej kurtynie. Znów zaskoczenie - pierwsze skojarzenie, jakie wywołuje nowa scenografia, to:

Zasłona wzniosła się... Niejasny kościół...

I nedorzeczny strop... Dziwne sklepienie...

A pieczęć tonie otchłań w otchłań czarnej

Zastygłej sfery sfer i kamień kamień... (Gombrowicz, 1988, s. 99)

Strome białe schody - jak forteca - przypominające tyleż te Hiszpańskie w Rzymie, ile rewię z Las Vegas. Są niebezpieczne niczym drabina, ale i reprezentacyjne, zwłaszcza gdy podświetlone. Po bokach i u szczytu obudowane zasłonami z tego samego czerwonego materiału, co kurtyna. Biało-czerwona scenografia zaczyna przypominać tajemniczą komnatę z serialu *Miasteczko Twin Peaks* Davida Lyncha. Z proscenium została już ściągnięta biała tkanina, w gładkiej podłodze widzimy zarys gotyckiego sklepienia. Jesteśmy w kościele wywróconym do góry nogami? Jeśli tak, to

schody nie prowadzą do świątyni, ale do jej lochów. To Jakubowa drabina do piekła, a nie do nieba. Tak czy siak, droga do wiary u Klaty jest bardzo stroma i niebezpieczna, ale także widowiskowa – duchowni w swych pysznych strojach drapują się na stopniach jak na gotyckich obrazach. Młody Papież udanie celebrowa na nich siebie, bo do powiedzenia ma tylko jedno słowo z pamiętnego przemówienia, którym Pius XIII rozpoczął reformę Kościoła: „Zapomnieliśmy...”. Maciej Stuhr powtarza je po wielekroć, aż potknie się i spadnie ze schodów.

Siostry w habitach, stając na drodze Suryna, przypominają wiedźmy w *Makbecie*. Jeśli reżyser czyta opowiadanie jako tragedię i zbrodnia musi się dokonać, to czy ofiara krwi przywraca w jego adaptacji jakiś porządek? Oglądamy świat, w którym wszyscy pozostali przy życiu są czymś uwiedzeni (wszystko jedno, Dobrem czy Złem), ale w nic nie wierzą. To świat póź i egzaltacji (cadyk Rebe Isze Jacka Poniedziałka), genetowskich obrzędowych dwuznaczności i sacro campu (zakonnice i hierarchowie kościelni), postawy „moja chata z kraja” (Ksiądz Brym Zygmunta Malnowicza, wyposażony w aksamitny garnitur i przewoźny kominek). Wyraża się to w „długich ujęciach”, sceny nie śpieszą się, są celebrowane, wręcz medytowane.

Klata zrezygnował z niektórych Iwaszkiewiczowskich postaci, na przykład ze szlachciury, który przyczepia się do Suryna w drodze, z grupy w karczmie (gospodarze i goście), z wątku królewicza Jakuba, z przybycia prowincjała. W miejsce czterech księży egzorcystów, którzy zajmują się pozostałymi siostrami i odbudową wspólnoty wiary, wprowadził galerię najwyższych hierarchów kościelnych: Młodego Papieża, Kardynała Lafcadio, Kardynała Callarusa. W strojnych szatach czują się na schodach jak na wybiegu, a Maciej Stuhr w swej drugiej scenie (wraca w papieskim białym joggingowym dresie, ale już jako elokwentny Szatan, i niczym gimnastyk zsuwa się po

schodach do stóp Suryna) nadal jest nieskazitelny niczym Jude Law. Klata, jak zwykle, gra na wielu rejestrach: kultury masowej (filmy, piosenki), swego teatru i ogólnodostępnych sensacji (Lafcadio, bohater *Lochów Watykanu*, które Klata wystawił w 2004 roku, jest tu kardynałem, gra go Jerzy Nasierowski, aktor z wyrokami za włamania i współudział w morderstwie, który nawet za PRL-u nie krył się z homoseksualizmem), wreszcie prostego dowcipu (Wojciech Kalarus gra Kardynała Callarusa). Sceniczny Ludyń, spowity w czerwone plusze, ma wymiar półświatka spod znaku przybytku go-go, rozneglizowane siostry w trakcie egzorcyzmów wiją się na sznurach dzwonów jak na rurach.

Hybris (jeśli ciągnąć dalej formułę tragedii) została popełniona przez ten świat jako całość totalnym relatywizmem. Ostatnia scena zaaranżowana jest niczym w debiutanckim *Uśmiechu grejpruta* Klaty (2002). Tam, kończąc story (dziennikarze, wyczekujący pod oknami Watykanu na śmierć papieża, słyszą dzwony), zaskakiwał publiczność wejściem z głębi sceny pary starszych ludzi w strojach ludowych, którzy śpiewali pieśń religijną. Ich prostota i naturalność była wyrazem szczerzej wiary i siły religii, zaprzeczeniem tego, co oglądaliśmy, i jednocześnie źródłem nadziei.

W *Matce Joannie od Aniołów*, już po oklaskach, wkrada się na proscenium Siostra Małgorzata a Cruce. Niejako zachodzi drogę widzom, jest jak kaznodzieja łapiący za rękaw na rozstaju dróg. U Iwaszkiewicza to ta zakonnica, która jako jedyna nie uległa obłędowi, utrzymuje kontakt ze światem spoza klasztoru, poddaje się różnym pokusom - nieumiarkowaniu w jedzeniu, picciu i plotkowaniu, rozpustnym rozrywkom. Porzucona przez kochankę, wraca skruszona do ludyńskich panien. U Klaty też nie ulega zbiorowemu obłędowi, ale oznacza to coś innego - modli się, leży krzyżem. Gra ją Ewa Dałkowska, jest wyraźnie starsza od pozostałych aktorek

obsadzonych jako urszulanki (Małgorzata Biela, Emma Giegżno, Ewelina Pankowska, Dorota Papis, Joanna Połec), jej habit nie jest uszyty z błyszczącego materiału jak tamtych, znajduje się poza polem gry, nic jej nie eksponuje, nawet mikroport. Mówi od siebie o sile wiary, żeby nie mylić grzechów duchownych z grzechami Kościoła, o wybaczeniu, ale jednocześnie... że żałuje udziału w spektaklu. Monolog aktorki, która nie kryje prawicowego światopoglądu i jest egzotycznym rodzyńkiem w turboliberalnym zespole, odczytany został przez premierową publiczność ze zdezorientowaniem, ale z polityczną poprawnością. Recenzje donoszą, że na innych spektaklach dochodziło do słownej agresji widzów wobec aktorki. Znika ze sceny równie niespektakularnie, jak się pojawiła. Reżyser osiągnął swój cel, słowa św. Katarzyny ze Sieny⁴, którymi u Klasy posługuje się postać, zostały wzięte za poglądy Ewy Dałkowskiej i przełamały świat fikcji, choć wcześniej Bartoszowi Bieleni nie udało się nikogo z publiczności nakłonić do mówienia z nim *Ojciec nasz*, by dodać Surynowi sił w egzorcyzmach, a Wojciechowi Kalarusowi – do oazowego śpiewania *Odpowie ci wiatr...* Boba Dylana. Tym finałem Jan Klasy dopełnił obrazu katastrofy świata, jaki przedstawia. Słyszymy to, co chcemy usłyszeć, nie słuchając się nawzajem, działamy emocjami, zasadą przyjemności, i pozwalamy sobie manipulować. Umowa społeczna „wiara katolicka” nie funkcjonuje, co więcej, powoływanie się na nią wzmagają zamęt.

Egzorcysta przyjmuje złe duchy w siebie, by opętana mogła być święta. Czy robi to, bo mężczyzna pokochał kobietę? Czy jest to jego wyznanie wiary? W Boga czy w moc Szatana? A może znajduje w tym własną przyjemność? Gdzie pokora księdza, przeoryszy, zakonnic i innych duchownych? Scena mordu jest rozciągnięta na długość dziesięciominutowego utworu *Przyjdź aniele*. Suryn jakby się dostosował do hipnotyzującej melodii i uwodzącego głosu Ihora Cymbrowskiego, jest zaczadzony sobą, upojony swym czynem,

ruchami, pozami.

Czy ofiara z jego duszy (o ile była to ofiara) i krwi niewinnych miała sens? Na scenę wraca Małgorzata Gorol, kładzie się na poduszkach parobków i mówi: „Panie i panowie, w stajni krew pachnie”⁵. W adaptacji Jana Klaty ta ostatnia scena nosi tytuł *Anielska woń*. Matka Joanna wciąż ma upodobanie w Złu, skoro krew pachnie jej anielsko? Chyba że maluczcy się przeanielili? To wszystko nie jest jasne, podobnie jak motywy czynu Suryna. Bez wątpienia jesteśmy w potrzaskanym Gombrowiczowskim Kościele.

Tu wrota niemożliwe co wciąż przemyśliwam

Tam ołtarz zniekształcony obcego psałterza

Zamknięty klamrą bezsensu kielicha

Co w bezruch grążąc draży się pasterza... (Gombrowicz, 1988)

Teatr Nowy wykorzystał na plakacie rzeźbę Kle Mens *Święta Rita*, rana stygmatyczki na czole po obejrzeniu przedstawienia wydała mi się łechtaczką. Ale to może wina spektaklu, który miał premierę tydzień później i również odnosi się do ponad siedemdziesięcioletniego opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza. Bo w *Diabłach* Joanny Wichowskiej i Agnieszki Błońskiej właśnie łechtaczka gra kluczową rolę.

2.

Na plakacie Teatru Powszechnego widzimy czarno-białą grafikę. Jedni dostrzegą w niej waginę z łechtaczką – kapliczkę seksualnej przyjemności; inni zobaczą wizerunek Matki Boskiej, rozchylającej ręce i szaty, otoczonej aureolą – ołtarzyk kobiety wzorowej, żony, matki, a zarazem dziewicy. Gra

skojarzeń odpowiada tonowi przedstawienia, w którym anatomia waginy omawiana jest po łacinie, niczym egzorcyzmy w rytuale rzymskim.

Po podniesieniu kurtyny z offu słyhać głos Klary Bielawki, która zaczyna niczym Matka Joanna od Aniołów (z rozkazu Boga trafiła do piekła, by zaświadczyć, że ono jest i ostrzec ludzi - Apokalipsa u bram!), a kończy komunikatem o wyłączeniu komórek i nierobieniu zdjęć w czasie przedstawienia. Iluzji nie będzie. Na oczach widzów buduje się scenografia (Robert Rumas), tył sceny oblekają czarne zasłony, drapowane miękko ze zbieżną perspektywą, w centrum której na niewielkim piedestale znajduje się obły czerwony kształt, z czasem uzupełniony o ażurową klatkę w kształcie pestki. Jesteśmy w scenerii przypominającej kobiecy organ, a jednocześnie ołtarz w sakralnym wnętrzu. Spodziewamy się w nim księdza Suryna, ale pojawia się kardynał (Arkadiusz Brykalski), który egzorcyzmuje już nie jednostkę, lecz wspólnotę. Diabła jej zagrażającego wizualizuje jako czarnego pajaka wychodzącego z małego, czarnego jądra ciemności i wnikałego w dusze wiernych. To ta wilgoć...

Opętani to pięć nieco zalęknionych, rozebranych do majtek i biustonoszy aktorek: Karolina Adamczyk, Klara Bielawka, Aleksandra Bożek, Oksana Czerkaszyna, Natalia Łągiewczyk; starszej i postawniejszej od nich Marii Robaszkiewicz oszczędzono neglizu, jej ciało okrywa płaszcz (kostiumy: Arek Ślesiński). Bielizna jest tak cielistą, że gdy aktorki zdejmą którąś ze skromnych części garderoby, nie robi to już chyba widzom większej różnicy. Ciało jest tu kostiumem - w swej sprężystości, otłuszczeniu, rzeźbie mięśni i ścięgien, pocie i rozedrganiu, zmęczeniu, z bliznami i cellulitem. Dotrzymuje im towarzystwa roznegliżowane do majtek ciało męskie - Arkadiusz Brykalski. Postać lekko zdezorientowana, raz zaznacza swą odrębność, raz próbuje wtopić się w większość (nawet naprzemiennie używa końcówek

czasowników żeńskich i męskich), słowem - współpracuje. Czy to „pełne urzeczywistnienie rodzaju ludzkiego” faktycznie tak różni się od kobiety, by nazywać ją „cieleśnie i duchowo upośledzoną... rodzajem kalekiego, chybionego, nieudanego mężczyzny”? „Jeśli Bóg jest mężczyzną, to mężczyzna jestem bogiem”? No, nie. Tego sformułowania-prowokacji wstydzi się nawet cytujący jego autorkę, Mary Daly⁶, Arkadiusz Brykalski. A jednak przez wieki i dziś kobieta postrzegana jest poprzez ciało, które jest poskramiane przez mężczyzn, na czele z patriarchalnym Kościołem. Trzeba je zasłonić, wymazać, zakazać, wyrugować, przemilczeć, a wreszcie wyegzorcyzmować. Albo przeciwnie: wielbić, pieścić i całować. Zawsze przy tym instrumentalnie wykorzystać: chrzcząc, podziwiając, spowiadając, pocieszając, cenzurując, błogosławiąc, recenzując, modląc się, edukując, gwałcąc, rozgrzeszając...⁷ I tak w kółko. Tę litanię Natalia Łągiewczyk odmawia ze wskazywaniem kolejnych części ciała.

Wrogów Kościołowi przybywa, to wszyscy Inni. Zespół zakłada tęczowe opaski i wykonuje taniec do kazania profesora nauk teologicznych, zastępcy przewodniczącego konferencji episkopatu polski, metropolity krakowskiego, arcybiskupa Marka Jędraszewskiego o tęczowej zarazie, która jest neomarksizmem. Układ (choreografia - Nina Chyżna) kończy gest „fuck you”. Nie tylko dla talentu Oksana Czerkaszyna została zaproszona do tego przedstawienia. Po raz drugi bierze udział w polskim spektaklu i po raz wtóry jest tematyzowana jako ta inna - Ukrainka. Aktorka bierze do ręki dwa wibratory, przytyka do mikrofonu i grozi, że zaraz zrobi z naszych europejskich dup rzeź wołyńską. Na jej gołych piersiach (nieskutecznie okrytych stułą) pojawia się narysowany szminką znak Polski Walczącej, a na wzgórku łonowym fotografia Stepana Bandery. Tak uzbrojona całuje się naprzemiennie z dwiema innymi postaciami.

Spektakl do pewnego momentu jest swego rodzaju rewią, w której aktorki występują we własnym imieniu, ale także wchodzą w różne role: Ewy z Raju kuszanej jabłkiem, jednoosobowej i zbiorowej Matki Joanny od Aniołów, opętanych kobiet z filmów Andrzeja Żuławskiego, Romana Polańskiego, histeryczek psychoanalizowanych przez Zygmunta Freuda, czarownic palonych w Salem, Joanny prowadzonej na stos... Sceny mają osobne dedykacje, łatwo się zorientować. Ale są też przykłady z życia wzięte, z reportażu w „Dużym Formacie”⁸ czy z improwizowanej sceny. Aktorzy schodzą na widownię i podrywają mężczyzn tekstami znanymi dobrze kobietom ze szkoły, z pracy, z ulicy... Prowokacja jest tym mocniejsza, że gołe ciało jest na wyciągnięcie ręki widza. Odwrócenie relacji dobitnie pokazuje mężczyznom mechanizm instrumentalizowania żeńskiego ciała. Walka kobiet o tożsamość jest przez Joannę Wichowską i Agnieszkę Błońską pokazana drastycznie, ale inteligentnie, ze zdeterminowaną prowokacyjnością, czasem nachalnością, a przez zespół przedstawiona jak szarża. Na szczęście, w tej „jeździe po bandzie” nie brakuje humoru, dystansu twórców do samych siebie (na przykład, Arkadiusz Brykalski próbuje przebić się z pytaniem o swoje prawa, prawa mężczyzn na widowni).

Skoro w szkołach ma być zakazana edukacja seksualna, przedstawienie przechodzi w wykład performatywny. To tylko retoryczny chwyt, uczniowie i tak *Diabłów* nie zobaczą. Na stronie teatru widnieje ostrzeżenie: „Spektakl wyłącznie dla widzów od osiemnastego roku życia. Zawiera sceny odnoszące się do zachowań seksualnych i przemocy, a także tematyki religijnej, które pomimo ich satyrycznego charakteru mogą być uznane za kontrowersyjne”.

Lekcja uświadamia, na przykład, że lechtaczka jest jedynym organem w ciele służącym wyłącznie przyjemności, jest o wiele bardziej unerwiona niż żołądek męskiego członka, więc kobieta stworzona jest do odbierania

intensywniejszej seksualnej przyjemności. Karolina Adamczyk, mając obok slajd ze schematem łechtaczki, a w ręku laserowy wskaźnik, sugestywnie wyklada:

Czy ktoś z państwa wie, w którym roku odkryto, jak naprawdę wygląda łechtaczka w całości?

W 1998 roku! Prawie trzydzieści lat po tym, jak pierwszy człowiek – mężczyzna – wylądował na księżycu!

A kiedy po raz pierwszy zrobiono USG łechtaczki w stanie pobudzenia?

W 2008 roku!

Tak! Cztery lata po tym, jak Polska przystąpiła do Unii Europejskiej!
(Wichowska, 2019, s. 16)

Komunikat ze sceny jest jasny: kobiety, nie wstyďte się tego, co natura wam dała, nauczcie się afirmować ten dar (rewiowa scena ze strusimi piórami do piosenki *Love Your Vagina*). Kolejne sceny to instruktaż: jeśli nie możesz liczyć na mężczyznę, pokażemy ci, jak samej sobie dostarczać przyjemności. Otrzymujemy adres strony i przy wyciemnionym na widowni świetle na zachętę razem oglądamy udostępnianą w internecie symulację wideo (projekcje wideo i światło: Artur Sienicki). Dla mnie to najbardziej niewygodna część spektaklu – chodzi o konieczność wpatrywania się w powiększoną do wielkości ekranu waginę, na którym kobiecy palec fachowo pobudza łechtaczkę do orgazmu. W tle brzmi uwznioślająca muzyka „organów” (Oksana Czerkaszyna gra na pianinie Małe Preludium c-moll nr 2 Johanna Sebastiana Bacha). Zawiesiłam wzrok na plecach pary starszych ludzi, którzy siedzieli dwa rzędy przede mną. Już wcześniej zauważyłam, że żywo reagują, zastanawiałam się, czy z oburzenia, wstydu, czy z radości.

Niemal pierwsi poderwali się do *standing ovation*. *Diabły* mają kolektywną moc, wyzwalającą przekonanie, że coś ważnego tu zostało powiedziane, oczywiście nie w imieniu wszystkich. W wielu recenzjach pojawia się uwaga, że premiera adresowana jest do widzów Powszechnego, co osłabia jej siłę. Nie wydaje mi się.

3.

W nagłej kumulacji obecności opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza na warszawskich scenach kryją się co najmniej dwa pytania: o to, co zdecydowało o jego popularności, i o strategię reżyserskie wobec dzieła literackiego, które jednocześnie określają tożsamość zespołu teatralnego, o funkcje, jakie dla siebie widzą dziś twórcy w społeczeństwie. Najbardziej radykalny w tej drugiej kwestii jest Powszechny; to teatr artystów-aktywistów, których światopogląd jest równie ważny jak talent i warsztat, tworzących zespół najmniej zhierarchizowany. Tekst Joanny Wichowskiej jest tyleż inspirowany *Matką Joanną od Aniołów*, ile rzeczywistością i improwizacjami aktorów. Zespołowość Teatru Powszechnego jest w tym przedstawieniu podmiotowa i namacalna, łapię się na tym, że chcąc kogoś pochwalić, skrzywdzę pozostałych. Premierę *Diabłów* czyta się jako konsekwencję przyjętego programu (słowo „repertuar” mniej tu pasuje), jest silna zwłaszcza doświadczeniem *Klątwy*. Może dlatego jest lżejsza, dowcipniejsza od spektaklu Olivera Frljicia.

Nowy to teatr w rozkroku, zaangażowany społecznie po lewej stronie, równościowy (co już proponuje jego architektura), ale jednak z wyraźnym kultem artysty jako jednostki i z przywództwem reżysera. Adaptacja Jana Kląty jest lojalna wobec literackiego pierwowzoru, mimo rozmaitych węń

ingerencji. Wywrotową czyni ją reżyser przy pomocy sprawdzonego zespołu: Justyna Łagowska, Mirek Kaczmarek i Maćko Prusak. Nie brakuje w tym przedstawieniu inscenizacyjnych atrakcji, jawnych prowokacji, nawet grubych, ale nie jest ono majstersztykiem. Przygasa, rozpływa się w medytacyjnym tonie, nie daje się poskładać, ale dudni w głowie długo po obejrzeniu i dręczy pytaniem: co tak naprawdę reżyser chciał nam powiedzieć? Premierze towarzyszyły duże oczekiwania: pierwszy spektakl Klaty w Nowym, powrót po dwunastu latach do Warszawy, praca z jego aktorami na cudzym gruncie, no i temat, którym interesuje się od debiutu, a prywatnie pewnie od zawsze – wiara. Tematem tym opowiadał zawsze o wspólnocie – to mogła być Polska czy ludzie jednej wiary. Poza tym towarzyszy nam ciekawość, co pokaże Bartosz Bielenia w kolejnej roli księdza, po *Królu Learze*, *Weselu* i *Bożym Ciele*. Bielenia i Małgorzata Gorol grają, jak zwykle, z oddaniem, ale nie są to kreacje, „opakowanie” je przygasa. Jakby Klacie chodziło o pomieszanie języków, o konfuzję, żeby widzów z nią wypuścić, może pomyśla. Wymknął się tym samym oczekiwaniom i oczywistościom. Niemniej słowo od reżysera na stronie internetowej teatru (w którym, oczywiście, niemało prowokacji) zaczyna od cytatu z ortodoksy, byłego prefekta Kongregacji Nauki Wiary, papieża Benedykta XVI, który abdykował w 2013 roku po ośmiu latach posługi Piotrowej. Poprzednie złożenie urzędu przez papieża historia Kościoła odnotowuje w XV wieku, kiedy średniowiecze przekuwało się w odrodzenie. Kardynał Joseph Ratzinger: „Cokolwiek mówiliby niektórzy powierzchownie myślący teologowie, diabeł jest tajemniczą, ale rzeczywistą, osobową, a nie symboliczną realnością. Co więcej, jest on realnością władczą, złowrogą wolnością przeciwstawiającą się Bogu i panującą nad ludźmi, o czym poucza nas historia ludzkości. Sam człowiek nie ma dość siły, by stawić opór szatanowi”. Motyw dzwonów bijących w Ludyniu dla zbłąkanych w lesie

podróżnych powraca i u Iwaszkiewicza, i u Klaty. „Diabeł się w ornat ubrał i ogonem na mszę dzwoni”? Dzwon na trwogę?

W perspektywie kwartału mamy jeszcze premierę *Matki Joanny od Aniołów* w reżyserii Wojciecha Farugi w Teatrze Narodowym. Rodzi się więc naturalna ciekawość, co wyczyta z tekstu najmłodszy w tym gronie reżyser na najbardziej zachowawczej scenie spośród tych trzech. Trudno mu będzie przejść obojętnie obok egzorcyzmów w Nowym i Powszechnym.

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Autor/ka

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

Przypisy

1. Dziękuję reżyserowi i Nowemu Teatrowi za udostępnienie scenariusza.
2. U Iwaszkiewicza ksiądz Suryn lubi popijać, ale Jan Kłata wyeliminował sceny w karczmie ze scenariusza.
3. Z ang. bondage, discipline, sado, maso.
4. Przyczyniła się do powrotu papieża z Awinionu do Rzymu, do wielu nawróceń, posiadała charyzmat egzorcysty.
5. U Iwaszkiewicza zdanie to wypowiada parobek do pana Chrzęszczewskiego, który uwiódłszy siostrę Małgorzatę, ucieka nad ranem z karczmy.
6. Mary Daly (1928–2010), radykalna amerykańska filozofka i teolożka feministyczna.
7. Dziękuję Teatrowi Powszechnemu za udostępnienie egzemplarza.
8. Urszula Jabłońska, Marcin Wójcik, *Zły dotyk egzorcysty*, „Duży Format”, dodatek „Gazety Wyborczej”, 15 stycznia 2018.

Bibliografia

Gombrowicz Witold, *Ślub*, [w:] *Dzieła t. VI, Dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.

Wichowska Joanna, *Diabły*, Teatr Powszechny w Warszawie, 2019 (scenariusz).

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/nowe-i-powszechne-egzorcyzmy>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Ladies and Ladies

Z Oksaną Czerkaszyną rozmawia Monika Kwaśniewska

fCzy trudno się dostać do szkoły teatralnej w Ukrainie?

Dostałam się za pierwszym razem. W Kijowie jest duża rywalizacja - po trzydzieści, czterdzieści osób na jedno miejsce. W Charkowie, gdzie studiowałam, jest trochę łatwiej - około dziesięciu osób. Grałam wcześniej w teatrze młodzieżowym, więc byłam lepiej przygotowana niż inni. Miałam też złoty medal w szkole, co oznaczało, że nie musiałam zdawać egzaminów teoretycznych - na przykład z historii Ukrainy. Zdawałam tylko egzamin artystyczny: monologi, etiudy...

Jaka była atmosfera w szkole? W wywiadzie, jakiego udzieliłaś Witoldowi Mrozkowi¹, mówiłaś, że panował tam system mistrzowski, ale tobie udało się go ominąć.

Konsekwencje modelu mistrzowskiego obserwuję wśród znajomych w

Kijowie. Gdy trafisz pod opiekę mistrza, to karierę masz pewną. W Charkowie to nie było aż tak widoczne. Atmosfera w szkole była dobra – artystyczna, ciekawa. Czułam się tam dobrze i bezpiecznie. Większość umiejętności nabyłam jednak w drodze samokształcenia. Uczestniczyłam w warsztatach – również w Polsce: we Wrocławiu w Instytucie Grotowskiego, w Warszawie, w Goleniowie. W Moskwie przez rok brałam udział w cyklu cotygodniowych zajęć – wtedy nie było jeszcze takiego napięcia politycznego.

Szkoła ci to ułatwiała?

Nie, to był mój pomysł. Zawsze mi czegoś brakowało, dlatego szukałam różnych dróg. Jestem z tego bardzo dumna. Teatr krytyczny, polityczny, który teraz stanowi główny nurt mojej twórczości, poznałam w Grecji na zajęciach z artystami z Grecji, Włoch i Turcji. Podejmowaliśmy temat uchodźstwa, migracji. Wtedy dowiedziałam się, że teatr może być nie tylko artystyczny, ale też polityczny.

W Polsce mówi się ostatnio dużo o relacjach przemocowych w kształceniu artystycznym...

U nas też tak było. Kiedy na to patrzę po dziewięciu latach, to rozumiem, że na tym polega system kształcenia – nie tylko teatralnego. Jeśli nauczyciel nie rozumie, że wprawdzie ma władzę, ale powinien się nią dzielić, to zawsze dochodzi do konfliktów. U nas też się zdarzały. Jednak umiałam się dogadać i dzięki temu nigdy nie musiałam robić tego, czego nie chciałam.

Jakie były problemy?

Kiedy pracuję z Agnieszką Błońską czy Katarzyną Szyngierą, mam świadomość tego, że jestem traktowana jak indywidualna osoba, która chce powiedzieć coś konkretnego ze sceny. Te reżyserki zawsze zapraszają mnie do dialogu, pytają, jak chcę dany temat zagrać, w jakim temacie czuję się dobrze. W szkole jest program, w który studentki i studenci są „wkładani”. Tylko jeden czy dwaj pedagodzy pytali mnie, co bym chciała przeczytać, co zagrać. Poza tym, czasy i ludzie się zmieniają, więc system, który funkcjonuje przez lata bez modyfikacji, dezaktualizuje się. Szkoły teatralne powinny się dostosowywać do rzeczywistości – szczególnie w Ukrainie, gdzie życie polityczne jest bardzo dynamiczne. Skończyłam studia tuż przed Majdanem, który zmienił rzeczywistość, teraz sytuacja jest jeszcze inna. Teatr nie może nie reagować na te zmiany, dlatego teraz powstaje tyle spektakli dokumentalnych i politycznych – szczególnie w nurcie teatru niezależnego. Podczas gdy aktorkom potrzebne są narzędzia do tworzenia sztuki krytycznej, w szkole wciąż panuje warsztat psychologiczny, dziś właściwie zbędny. Moi znajomi, którzy są tuż po szkole, mówią jednak, że chociaż w szkole nic się nie zmieniło, to oni mieli wolność, mogli realizować swoje zainteresowania.

Skąd wziął się twój performerski styl? Czy to kwestia decyzji estetycznych i politycznych, czy raczej temperamentu?

To wynika z mojego gustu. Kiedy studiowałam, byłam zainteresowana performansami lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w USA i Europie. Amerykańskie feministki zrobiły projekty o emancypacji czy cielesności, w porównaniu z którymi nasze prace wydają się przedszkolem. Podziwiam ich

odwagę i radykalność. Drugą inspiracją były zmiany, jakie zachodzą w sztuce współczesnej na świecie. Na szczęście, trafiłam na projekty, w których mogłam wykorzystać te narzędzia. Staram się łączyć warsztat aktorski z performansem.

W teatrze miejskim w Charkowie, do którego trafiłaś zaraz po studiach, grałaś klasyczny repertuar. Tam chyba nie miałaś możliwości kształtowania i testowania narzędzi performatywnych i politycznych.

Performatywne – tak. Uruchamiałam zawsze autonarrację, która jest obecna w performansie, myślałam też dużo o obecności mojego ciała na scenie. Nie mogę jednak powiedzieć, że to mi przysporzyło wielu sukcesów i uznania w zespole aktorskim, który obserwował i wyrokował, co robię dobrze, a co źle. Pracowali tam też reżyserzy, którzy za pomocą metafory chcieli mówić o zachodzących w Ukrainie procesach. Można to uznać za namiastkę teatru politycznego, ale nigdy nie wierzyłam, że metafora może być skutecznym narzędziem krytycznym. W teatrze politycznym niektóre rzeczy trzeba mówić wprost. W 2013 roku zrozumiałam, że mam dość, że chcę robić karierę w teatrze niezależnym.

Czy to jest trudne? Jak oceniasz status instytucjonalny, finansowy i symboliczny scen niezależnych w Ukrainie?

Po Majdanie pojawiło się bardzo dużo polskich, niemieckich, amerykańskich grantów oraz instytucji, które wspierają finansowo scenę niezależną. Kilka lat temu powstał też UKF – Ukraiński Fundusz Kulturalny, który dostaje ogromne pieniądze na realizację niezależnych projektów. Można do niego

wnioskować o fundusze. W komisji jest około pięciuset osób, czyli władza nie jest scentralizowana. To bardzo ważna instytucja, dzięki niej w ostatnich latach powstało wiele spektakli.

Takie finansowanie ma jednak pewne konsekwencje. W finale spektaklu *4.48 Psychosis* w reżyserii Rozy Sarkisian – prezentowanym na festiwalu Bliscy Nieznajomi w Poznaniu² – czytacie serię pytań, które dostałyście od organizatora i sponsora tej produkcji, czyli British Council, dotyczących poszczególnych rozwiązań scenicznych (pocałunek bohaterek, niejasna tożsamość postaci i zamiana ról), środków ekspresji (wycie) oraz rekwizytów (wiertarka, peruka). Możesz powiedzieć więcej na temat tej sytuacji?

To były pytania naszego mentora. Współpraca z nim była jednym z wymogów konkursu na wystawienie dramatu Sarah Kane, w ramach którego realizowałyśmy ten spektakl. Chciałyśmy zrobić feministyczny kabaret. Aby nadzorować naszą pracę, z Wielkiej Brytanii przyjechał mentor – mężczyzna około czterdziestoletni, który pracuje metodą Stanisławskiego w teatrze lalek. Przez pierwszy tydzień pracowałyśmy z nim nad dramatem Kane metodą Stanisławskiego. Kiedy zaczęłyśmy pracować same, zadawał Rozie mnóstwo pytań, prosił o wyjaśnienia, ale był przy tym bardzo miły. Na końcu, po pierwszym przebiegu, dał nam listę pytań, które – jego zdaniem – zada każdy zwykły widz. Przeczytał tę listę, a my to nagrałyśmy. Potem przyjechałyśmy do domu i Aleksandra Malackowska – autorka granej na żywo muzyki do spektaklu – zaczęła żartobliwie powtarzać te pytania. Postanowiłyśmy, że to musi znaleźć się w spektaklu. Nasz mentor był zachwycony, gdy to zobaczył!

Ale potem doszło do konfliktu. W opisie spektaklu czytamy: „Pierwotna wersja spektaklu została zrealizowana w kijowskim teatrze «Aktor» w ramach projektu British Council Ukraine «Taking the stage». Obecna, zmodyfikowana wersja jest produkcją niezależną”³.

Tak – najpierw wyniknął konflikt z mentorem, a potem z dyrektorem teatru, w którym pracowałyśmy. Nie rozumiałam, na czym polegał problem. Najpierw dyrektor twierdził, że chcemy za dużo pieniędzy, ale przecież podpisaliśmy na samym początku pracy kontrakt na te sumy – mógł go nie podpisywać. Potem mówił, że jesteśmy aroganckie. Zerwałyśmy z nim stosunki i ten spektakl stał się produktem festiwalowym.

O kwestiach finansowych mówiłyście w kolejnym współtworzonym przez siebie spektaklu (również pokazywanym na festiwalu Bliscy Nieznajomi) – *Restauracja Ukraina*.

To spektakl o korupcji, na który dostaliśmy – Nina Chyżna i ja oraz dramaturg Dmytro Łewyćkyj – grant od Goethe-Institut. Zaczęliśmy od tego, że Ukraina jest dla naszych oligarchów bardzo smaczną strawą, którą oni kroją między sobą jak ciasto. Zmienia się prezydent – zmienia się oligarchat, ale nie praktyki. Tak jest również teraz. Ważne było też to, że ze sceny o polityce mówią dwie dziewczyny. Ta sytuacja wywoływała wątek oligarchów – reżysera, dramaturga – w naszym życiu.

Podajecie nazwiska konkretnych osób?

Oczywiście – zarówno ze świata polityki, jak i teatru. Poruszamy też kwestię

nowego modelu korupcji, która wynika z biedy i empatii. Na przykład: idę do lekarki i wiedząc, jak mało zarabia, daję jej dodatkowe pieniądze za wizytę. Czyli mówimy nie tylko o elitarnych systemach korupcyjnych, ale też tych prywatnych, zwyczajnych.

Zgodzę się zagrać za bardzo małe pieniądze, bo wiem, że spektakl jest niedofinansowany?

Właśnie... Zresztą, kiedy robiliśmy ten projekt, nasza producentka musiała wejść w korupcyjny schemat. W miejscu, gdzie próbowaliśmy, nie ma innej możliwości - albo dajesz łapówki, albo nie próbujesz. Dlatego zaczynamy sceną, w której mówimy, że dostaliśmy dofinansowanie z Goethe-Institut na realizację spektaklu, ale niestety - nie zdążyliśmy go zrobić, za co przepraszamy. To od razu wywołuje temat niezetelności: dostaliśmy pieniądze, ale nie wywiązaliśmy się z umowy.

A jaka jest pozycja „symboliczna” projektów niezależnych? Jaki jest ich status i widzialność?

Restauracja Ukraina, w przeciwieństwie do *4.48 Psychosis*, odniosła duży sukces. Te spektakle są zwykle pokazywane w różnych miastach. Generalnie jednak teatry niezależne działające w Kijowie są lepiej widoczne niż gdzie indziej. Takie same projekty w Charkowie czy Lwowie pozostają poza głównym obiegiem. To się powoli zmienia. Na festiwal do Gdańska czy do Krakowa (w czerwcu 2020 roku) są zapraszane zespoły z Charkowa czy mniej popularne, a bardzo ciekawe, tworzące teatr polityczny grupy z Kijowa.

Czy teatr niezależny, który eksploruje tematykę i estetykę teatru krytycznego, wpływa, twoim zdaniem, na instytucjonalny?

Tak. Agnieszkę Błońską i Joannę Wichowską poznałam, robiąc przedstawienie *Mój dziadek kopał. Mój ojciec kopał. A ja nie będę*⁴. To był jeden z pierwszych politycznych, performatywnych, dokumentalnych spektakli o polityce i mapach tożsamości oraz lęku w Ukrainie. Gdy spektakl został pokazany na dużym festiwalu Gogolfest, wykorzystane przez nas narzędzia – charakterystyczne dla pracy Agnieszki Błońskiej, Rozy Sarkisian czy teatru PostPlay w Kijowie – zaczęły się pojawiać w teatrach instytucjonalnych. Teatr instytucjonalny legitymizuje je jako swoje, chociaż jego twórcy chyba nie do końca rozumieją, o co w nich chodzi i stosują je, na przykład, w spektaklach typowo rozrywkowych. Fakt, że coraz więcej teatrów miejskich porusza tematy polityczne, jest też pokłosiem wieloletniego polsko-ukraińskiego projektu performatywnego Joanny Wichowskiej – *Mapy strachu / Mapy tożsamości*, który mocno wpłynął na ukraińskich reżyserów, dramaturgów i performerów.

Jak pracujesz nad spektaklami?

Najpierw staram się zrozumieć, o czym jest przedstawienie i co chcę w jego ramach powiedzieć. Zbieram informacje – nie tylko artystyczne – wywiady, artykuły, które pomagają mi poznać i zrozumieć kontekst. Kiedy Katarzyna Szyngiera zaprosiła mnie do pracy przy spektaklu *Lwów nie oddamy*, nie rozumiałam jeszcze, jaka jest sytuacja Ukraińców w Polsce. Zawsze, gdy tu przyjeżdżałam, czułam się dobrze: miałam przyjaciół, ludzie – również

nieznajomi – byli wobec mnie mili, mimo że nie znałam wtedy polskiego. Zaczęłam badać temat. Chciałam poznać lepiej historię zachodniej Ukrainy, która była mi dalsza ze względu na to, że pochodzę z Charkowa położonego przy granicy z Rosją. Sprawa rzezi wołyńskiej to dla mnie enigma. Jak to się mogło stać, że w jedną noc Ukraińcy zabili sto tysięcy Polaków? Nie mogę tego pojąć. Nie wiedziałam jeszcze wtedy, że ta historia jest tak istotna we współczesnej Polsce i wpływa na relacje polsko-ukraińskie. Zaczęłam czytać prace polskich historyków i dziennikarzy. Potem zainteresowała mnie sytuacja Ukraińców pracujących w Polsce, więc sięgnęłam do wywiadów z nimi. Byłam bardzo zaskoczona. Od tego riserczu przeszłam do zapisu obrazów, które mnie najbardziej przeraziły. Z tak stworzoną mapą wizualną przyszedłam na próby. Gdy zobaczyłam w scenariuszu, że mam mówić monolog banderówki, to postanowiłam ten irytujący stereotyp podjąć, spotęgować i potraktować ironicznie. Ostatecznie wszystkie monologi do tego przedstawienia napisałam sobie sama. Było to możliwe dzięki dramaturżce Oldze Maciupie, która zna dobrze język i kontekst polski, bo mieszka w Lublinie od kilku lat, więc była współautorką tych tekstów. Bardzo ważny był dla mnie obraz Ukrainki pracującej w Polsce. Monolog na ten temat stworzyłam z kolażu wywiadów. Zrobiłam z tego performatywny blues – wybrałam tę muzykę, bo została stworzona przez niewolników. Kiedy na próbach pokazywałam swoje performanse, obserwowałam miny koleżanek i kolegów z zespołu, by wiedzieć, czy coś działa, czy nie.

Wielokrotnie mówiliście o tym, że były między wami konflikty.

To już przeszło do naszej osobistej mitologii. Na poziomie myślenia o temacie, oczywiście, były konflikty. Podziałało też przedpremierowe napięcie. Z perspektywy czasu te różnice zdań wydają mi się nieznaczne.

Moim kolegom nie podobało się, że chcę mówić coś negatywnego o Polsce. Mnie z kolei wydawało się, że oni przyjmują postawę antyukraińską. Chociaż chcieliśmy zrobić projekt antynacjonalistyczny, to każdy z nas bronił swojego kraju. To bywało śmieszne, wręcz infantylne. Ale w spektaklu Katarzyny każdy z nas miał możliwość bycia tym, kim jest, i mówienia tego, co chce. To dawało siłę temu spektaklowi.

Czy zawsze tak pracujesz?

Dużo takich projektów robiłam – szczególnie w teatrze niezależnym. Ale, obok *4.48 Psychosis*, *Lwów nie oddamy!* oraz *Diabły*, to szczytowe punkty mojej dotychczasowej twórczości. Nie wiem, dlaczego tak się stało. Kiedy pracuję w Ukrainie, to przyjmuję bardzo określone pozycje polityczne – np. wobec wojny z Rosją. Czasami jest to nawet pozycja nacjonalistyczna, bo nie wiem, jak inaczej Ukraina może dzisiaj istnieć. Wydawało się, że skoro Wołodimir Zełenski został prezydentem, to wszystko się uspokoi. On jednak wprowadza jeszcze więcej prorosyjskich narracji, którym jestem absolutnie przeciwna. Bardzo jest dla mnie ważne, by ze sceny mówić otwarcie krytycznie i – na ile jestem w stanie – na niezłym poziomie artystycznym o tym, z czym się nie zgadzam. To ciekawe, że kiedy pracuję w Polsce, może się wydawać, że przyjmuję antypolską postawę, a jednocześnie osiągam sukces. A przecież – chcę to powiedzieć – jestem zachwycona polską kulturą, polskim teatrem.

Jak myślisz, z czego wynika twój sukces w tych polskich spektaklach?

Mam bardzo mocne połączenie osobiste i artystyczne z Joanną Wichowską,

Agnieszka Błońska, Katarzyną Szynięrą i aktorkami, z którymi gram. Podobne relacje łączą mnie z Rozą Sarkisian, która jest twarzą teatru krytycznego w Ukrainie, a w przyszłym sezonie ma pracować w Teatrze Powszechnym. Bardzo im ufam jako osobom, więc mogę być otwarta, silna i proponować wszystko, co umiem. Czasami bywa tak, że choć korzystam w pracy z tych samych umiejętności, to nie całkiem wierzę w skuteczność projektu lub nie mam pełnego zaufania do reżysera czy dyrektora teatru. Nie umiem się wtedy na tyle otworzyć, by mówić ze sceny coś istotnego. Bardzo ważna jest też publiczność. Polski teatr przyzwyczaił już publiczność do sztuki politycznej i krytycznej. Tak jest na pewno w Teatrze Powszechnym. Widzowie rozumieją naszą estetykę i wiedzą, czemu ona służy, nie traktują więc tego, co robię, jako przesady, jak to bywa w Ukrainie. Znalazłam swoich ludzi i swojego widza. W takich warunkach potrafię naprawdę dobrze wykonywać swoją pracę.

Na czym zasadza się ta więź między tobą a artystkami, o których mówisz?

To wspaniałe osoby - utalentowane, otwarte, świadome tego, co się dzieje w teatrze i w świecie. Mamy też kontakt intelektualny - to zawsze jest pomocne, bo możemy mówić tym samym językiem. Na przykład, kiedy robiłam z Rozą Sarkisian *4.48 Psychosis* Sarah Kane, rozmawiałyśmy o bohaterce tekstu w kontekście książki *Czarne słońce* Julii Kristevej i opisanych tam zagadnień depresji, melancholii i manii. Innym ważnym dla nas tematem było tworzenie, bycie artystką. Kane odpowiada na wiele pytań, które mam jako aktorka żyjąca w takim kraju, w jakim żyję. Poza tym, ten tekst jest dla mnie nie tylko o chorobie i stygmatyzacji chorych, ale też - na przykład - o zabronionej, lesbijskiej miłości. Obie - i Roza, i ja - lubimy queerować kulturę i wiemy, co to znaczy, więc uruchomiłyśmy również ten

wątek. Zaczęliśmy czytać z grającą w tym spektaklu performerką Niną Chyżną wiadomości, jakie pisałyśmy do siebie na początku znajomości. Roza zauważyła, że brzmią bardzo erotycznie. Poza tym Roza czytała książkę o Sarah Kane, w której było napisane, że ona miała bardzo dziwną, erotyczną relację z lekarką. Między nimi powstał konflikt na przecięciu sfer profesjonalnej i prywatnej. W tekście płeć lekarza/lekarki nie jest określona. To, że odbierałyśmy Kane przez pryzmat tych wszystkich tematów, pozwoliło mi uruchomić swoją osobistą narrację, nawet jeśli nie mówię bezpośrednio od siebie.

Jak wyglądała praca nad *Diabłami*?

Wychodziłyśmy od scen egzorcyzmów w opowiadaniu *Matka Joanna od Aniołów* Jarosława Iwaszkiewicza oraz pytania: co to znaczy, że ktoś uznaje kobietę za „opętaną”. Zastanawiałyśmy, jaka w tym „opętaniu” tkwi moc, skoro mężczyźni tak bardzo chcą nas tego pozbawić. Joanna i Agnieszka na każdej próbie proponowały nam różne inspiracje do improwizacji. Ważna też była praca indywidualna. Ten spektakl powstał z bardzo intymnych sytuacji aktorek i aktora, które Joanna Wichowska nagrywała, a potem zapisała i przetwarzała w scenariuszu.

Jaki temat był dla ciebie najważniejszy?

Przyszłam na próby z lekcją o orgazmiczności kobiecej. Potem moje monologi poszły w odmienną stronę, bo ten temat został podjęty przez innych. Interesowało mnie to, że orgazm kobiecy jest kwestią polityczną. Teraz w Ukrainie bardzo popularne są treningi orgazmiczności. Kiedy Kasia

Szyngiera przyjechała do Kijowa, zaproponowałam jej, abyśmy poszły do mojego ulubionego seks shopu. Widziałam, że jest zaszokowana asortymentem. Gdy poszłam do seks shopu w Warszawie, z kolei byłam zdziwiona tym, jak bardzo jest on konserwatywny. Pytałam sprzedawców o różne gadżety, których w ogóle nie znali. Wykorzystałam to w pracy. Powiedziałam, że chciałabym zagrać dominę, bo myślę, że heteroseksualni mężczyźni w Polsce potrzebują takich kobiet. Zależało mi też na tym, by umieścić ten wątek w kontekście narodowości. Dla mnie to się łączy: seksualność BDSM oraz tożsamość Ukrainki jako przedstawicielki dyskredytowanej w Polsce wspólnoty. Chodzi mi też o kobiece zadowolenie, które w stereotypowym ujęciu wynika z pasywności. Bycie dominą nie jednak jest przeciwko facetom, a raczej przeciw heteronormatywności. Mamy prawo czerpać zadowolenie z seksualnej dominacji – to jest coś normalnego. Kobiety czerpią satysfakcję erotyczną z różnych praktyk.

Ważna była też dla mnie narracja o tym, że tożsamość męska i kobieca nie są dla mnie jasne i oczywiste. Jeżeli mogę jakimś aktem performatywnym ten binarny podział podważyć, rozmyć, to staram się to robić. Próbuję znaleźć w moim ciele coś męskiego, przemocowego, co nie mieści się w stereotypowej „kobiecości”.

Jak pracowałyście nad scenami nagości? Czy wymagały one stworzenia jakichś specjalnych warunków?

Nie rozmawiałyśmy o tym i to nie był problem. Na żadnej z prób Agnieszka nam nie powiedziała, że mamy się rozebrać. Na trzeciej generalnej, kiedy wszystkie byłyśmy w mocnych emocjach, rozebrałyśmy się w trakcie tańca; zainicjowała to chyba Karolina Adamczyk. Ja najpierw odrzuciłam stulę,

potem majtki. I tak to poszło. Reżyserka i dramaturżka nie przyjęły tego jako reguły. Powiedziały, że jeśli będziemy mieć znów taki szal i zechcemy to zrobić – proszę bardzo, a jeśli nie, to też w porządku. Ta zasada dotyczy wszystkich pokazów. Nagość nie jest elementem koncepcji.

Czy zdarzyło się tak, że czułaś się niekomfortowo, na przykład przez reakcje kogoś na widowni?

Nie. Publiczność jest bardzo wykształcona i grzeczna. Mam nadzieję, że nie spotkamy się z przemocą czy nieprzyjemnymi reakcjami.

Czy płaszczyzną więzi z artystkami takimi jak Roza Sarkisian, Katarzyna Szyngiera, Agnieszka Błońska, Joanna Wichowska jest też sposób postrzegania sytuacji kobiet w kulturze i społeczeństwie?

Feminizm mocno łączy się ze słowami „walka” i – na drugim biegunie – „ofiara”. A to, co proponują Roza Sarkisian czy Agnieszka Błońska i Joanna Wichowska w *Diabłach*, to nie jest walka. Chodzi raczej o normalizację kobiecego ciała, seksualności i erotycznej satysfakcji, ale też pozycji kobiety we wspólnocie. Myślę, że to jest coś nowego.

Powtórzę więc jedno z pytań waszego mentora przy projekcie 4.48 *Psychosis*: czemu zwracasz się do widowni „Ladies and Ladies”?

To taki seksistowski żart. Wielu mężczyzn mówi, że feminizm jest rewersywnym seksizmem wobec mężczyzn. Może na jakimś poziomie mają

rację, ale taka redukcja ruchu feministycznego bardzo mnie denerwuje. Myślę, że na poziomie artystycznym mam prawo do takiego żartu. Poza tym, na scenie są tylko kobiety, nie ma mężczyzn – ja jestem właścicielką szpitala/kabaretu. Wychodzę nie do widzów, ale do koleżanek na scenie. W naszym świecie nie ma mężczyzn.

Diabły wydają mi się trochę konfrontacyjne; szczególnie chodzi mi o kierowane w stronę widzów, typowo patriarchalne zaczepki oraz twój drugi monolog, w którym proponujesz widzom seks analny, mówiąc: „Zrobię wam rzeź wołyńską w waszych polskich katolickich dupkach”.

Nie mam wrażenia, żeby któraś z tych scen miała charakter konfrontacyjny. Jestem świadoma, że w kręgach prawicowych to może wywoływać takie wrażenie. Nie miałam takiego zamiaru. Ani na milimetr nie przesadzam też, mówiąc o pozycji Ukrainek w Polsce. Kiedy to gram, nie ma we mnie agresji wobec mężczyzn czy Polaków. Mówię o braku w edukacji seksualnej oraz gram z lękiem wobec seksu analnego, który jest tabu w polskiej przestrzeni publicznej. Tego tabu nie rozumiem i nie czuję. Mówię o tym otwarcie zarówno na scenie, jak i prywatnie... To jest intelektualna, ironiczna i autoironiczna gra. Dlatego, jak sądzę, publiczność zazwyczaj reaguje oklaskami.

Na oglądanym przeze mnie pokazie na pytania retoryczne, w których sugerowałaś opór, widzowie reagowali entuzjastycznie.

Trudno przewidzieć reakcje. Śmiech też jest rodzajem reakcji obronnej. Kiedyś w czasie tej sceny było bardzo cicho – i nie rozumiałam, co się dzieje.

Większość reakcji rozumiem i wtedy czuję się bezpieczna, ale tej nie byłam w stanie zrozumieć.

Czy ktoś kiedyś wszedł z tobą dialog w tej scenie?

Tak, na premierze. Nie rozumiałam, co ten facet do mnie mówi. Po dłuższym czasie odpowiedziałam, że przepraszam, ale nie muszę rozumieć polskiego, nie wiem, co odpowiedzieć, więc gram dalej.

Chciałam jeszcze zapytać o czytanie performatywne *Pięść* – szczególnie o #metoo Katarzyny Szyngiery, które zamknęło pokaz. Dlaczego nie zdecydowałyście się na podjęcie tego gestu?

To była nasza wspólna decyzja. Bardzo dobrze nam się pracowało. Padło pytanie, czy chcemy powiedzieć o swoich doświadczeniach molestowania seksualnego. Nie chciałyśmy. Musiałabym zrobić to w Ukrainie, nie w Polsce. Włączyć w tę akcję inne aktorki. Nie wiem, czemu miałabym opowiadać w Polsce o swoich doświadczeniach z reżyserami ukraińskimi.

A czy #metoo w teatrze w Ukrainie się odbyło?

Nie. Były jakieś pojedyncze głosy, ale nie zostały nagłośnione. Jednak znam bardzo dużo historii molestowania w ukraińskim teatrze.

Skąd w takim razie to milczenie?

Myszę, że to wynika z wewnętrznego patriarchy, o którym rozmawialiśmy w kontekście *Diabłów*. Badaliśmy wtedy, w jakich sytuacjach ten uwewnętrzniony patriarchy w nas pracuje. Kiedy, na przykład, czujemy się uzależnione od facetów. To było trudne, bardzo osobiste i nieprzyjemne. Te rozmowy przełożyły się na scenę, w której wszystkie mniszki z tekstu Iwaszkiewicza przeklinają – robią gest emancypacji, a zaraz potem za niego przepraszają.

Czasami aktorki, które doświadczają przemocy, nie traktują niewłaściwych zachowań jako przemocowych. Ja z czasem zaczęłam na nie reagować.

Jak reagujesz?

Od razu kontruję takie zachowania – szanuję siebie i nie pozwolę się tak traktować – nawet kosztem skandalu, uszczerbku w karierze czy ryzyka utraty pracy. To nie znaczy, że krzyczę czy robię afery. Na przykład, stanowczo proszę, by reżyser powtórzył obraźliwe zdanie, które do mnie skierował. Aktorki, z którymi rozmawiam, też denerwują przemocowe i seksistowskie zachowania. Uważają jednak, że jeśli powiemy o tym dyrektorowi, to on się tym w ogóle nie przejmie. Byłam kiedyś w sytuacji, w której reżyser traktował aktorki na próbach bardzo szowinistycznie (słyszałam na przykład: „Nie martw się, Oksana, pokażemy twoje cycki w innej scenie”). Zareagowałam zdecydowanie – blokując i kontrując jego obraźliwe wypowiedzi. Ostatecznie przeprosił nas wszystkie w obecności mediującego między nami dyrektora.

Pytane przeze mnie o te kwestie starsze, znane ukraińskie aktorki mówią, że słuchają „reżysera idioty”, a potem wychodzą na scenę, robią wszystko po

swojemu, a jemu się to podoba. Większość tak pracuje. Ale to nie zahamuje psychicznej przemocy.

Poza tym, wy pracujecie „po swojemu”, a większość splendoru za ewentualny sukces spektaklu przypada reżyserowi...

Tak. W obecnej pracy już podjęłam ten temat. Kiedy reżyser powiedział, abyśmy zrobiły etiudy, zapytałyśmy, czy w informacji o spektaklu będzie napisane, że jesteśmy współautorkami przedstawienia. Nie odpowiedział nic konkretnego. Mam nadzieję, że będziemy solidarne do końca i wywalczymy naszą obecność w gronie współautorów i współauterek spektaklu.

Zaznaczenie zbiorowego autorstwa nie jest powszechną praktyką instytucjonalną.

Pewna aktorka opowiadała mi ostatnio, że gra w spektaklu, w którym stworzyła wszystkie swoje monologi i nie rozumie, dlaczego na plakacie jest tylko nazwisko dramaturga. Zapytałam, czemu nie poruszyła tej kwestii, czego się boi. Oczywiście, rozumiem, czego się boi – utraty pracy. Milczenie jest jednak pierwszą zgodą na przemoc. Zmiana tej sytuacji wymaga natomiast żmudnej pracy i uporu. Na przykład, nad spektaklem *Restauracja Ukraina* pracowaliśmy kolektywnie: Nina Chyżna i ja jako performerki oraz Dmytro Łewyćkyj jako dramaturg. Celowo zrezygnowaliśmy z funkcji reżysera i podkreślamy to w materiałach promocyjnych. Mimo to w wielu recenzjach (również tych drukowanych w Polsce) Łewyćkyj uznawany jest za reżysera, co automatycznie przypisuje mu autorstwo spektaklu; niektórzy pomijają nawet nasze imiona. I tak antypatriarchalny spektakl zostaje

wpisany w patriarchalną strukturę.

Mówisz głównie o reżyserach i dyrektorach. Kobiety nie stosują przemocy?

Oczywiście, że stosują! Przemocy w teatrze doznawałam przeważnie od kobiet - reżyserek, wykładowczyń. Patriarchat, jak mówiłam, to nie tylko mężczyźni.

Na czym to polegało?

Mogę opowiedzieć o sytuacji, po której zrezygnowałam z pracy w teatrze w Charkowie. Grałam w scenie, w której moja bohaterka umiera od ciosu butelką w głowę. Potrzebowaliśmy butelki kaskaderskiej, wykorzystywanej na planach filmowych. W Charkowie jednak takich nie było. Zlecono zrobienie butelki podobnej do kaskaderskiej. Okazała się jednak trochę za gruba. Reżyserka zapewniała mnie, że wszystko będzie w porządku. Żeby mnie przekonać, uderzyła się butelką w nogę. Faktycznie - nic jej się nie stało. Na pierwszym spektaklu po premierze koleżanka jednak nie trafiła w odpowiednie miejsce, w którym cios miał zostać zamortyzowany przez włosy, i rozbiła mi tą butelką głowę. Krew się lała, plamiąc białą sukienkę. Po spektaklu reżyserka mnie ani nie przeprosiła, ani nie zawiozła do szpitala. Kiedy już byłam w szpitalu, do którego pojechałam sama, bo nikt z teatru nie zaoferował mi pomocy, reżyserka tylko zadzwoniła i poprosiła, abym nie informowała lekarzy, że wypadek zdarzył się w pracy, bo będziemy mieli problemy. Posłuchałam jej, bo nie znałam swoich praw, nie wiedziałam, że mogłabym dostać odszkodowanie. Potem, gdy rozmawiałam z dyrektorką, to ona mnie przeproszała. Reżyserka nie zrobiła tego nigdy. Odszkodowania nie

dostałam, ale w ramach rekompensaty wyjechałam na miesiąc realizować projekt w Grecji. Mimo że nie było mnie w teatrze, dostałam za ten okres niewielkie honorarium. Ale stawki w teatrach były w ogóle małe.

Dlaczego teraz znów przyjęłaś ofertę pracy etatowej w Kijowskim Akademickim Teatrze Dramatu i Komедии na Lewym Brzegu Dniepru? Czy tam się dzieją ciekawe rzeczy?

Pensja nie jest duża – to mniej więcej jedna czwarta tego, co zarabiam sama. Do tej pory miałam duże szczęście, zarabiając tak dobrze w teatrze niezależnym, robiąc nagrania, filmy, grając za granicą. Właściwie nigdy nie narzekałam na brak pracy. Stała pensja i ubezpieczenie w instytucji zapewniają mi jednak spokój. Drugim powodem była myśl, że kiedy robię swoje emancypacyjne projekty w niezależnym teatrze, to wciąż jestem offem, undergroundem, nigdy nie będę włączona w główną narrację. Jeśli z mojego sprzeciwu ma coś wynikać, to muszę wejść do teatrów miejskich, które mają większą widzialność. W Teatrze na Lewym Brzegu w Kijowie zmieniła się dyrekcja, więc pomyślałam, że to dobry moment na rewolucję w instytucji. Teraz nie jestem już taka optymistyczna, rozumiem, ile tam jest problemów i barier utrudniających zmianę. Zobaczymy, jak będzie. Muszę się zastanowić, co chcę robić dalej: czy zostać w Kijowie, czy jednak pracować w różnych miejscach – nie tylko w Ukrainie i w Polsce. Dostaję różne propozycje.

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Przypisy

1. *Casting na Ukrainkę*, z Oksaną Czerkaszyną rozmawia Witold Mrozek, „Dwutygodnik” 2019 nr 8/263, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8440-casting-na-ukrainke.html> [dostęp: 1 II 2020].
 2. Por.: Julia Kowalska, *Napisz prawdę*, „Didaskalia” 2018 nr 154.
 3. <http://teatr-polski.pl/wydarzenia/bliscy-nieznajomi-zaproszone-spektakl...> [dostęp: 1 II 2020].
 4. Spektakl prezentowany na festiwalu Desant UA! Pierwszy Przegląd Teatrów Ukraińskich Warszawa, 3-5 listopada 2017. Por.: Dorota Sosnowska, *Teatr krytyczny, wojna i przypadłość*, „Didaskalia” 2018 nr 143.
-

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/ladies-and-ladies>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Awaria narracji

Olga Katafiasz

Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

Capri - wyspa uciekinierów

na podstawie *Kaputt* i *Skóry* Curzia Malapartego

reżyseria, scenariusz, scenografia: Krystian Lupa, muzyka: Bogumił Misala, kostiumy: Piotr Skiba, wideo: Natan Berkowicz, Adam Suzin, pomoc dramaturgiczna, asystent reżysera:

Maksym Teteruk, główna asystentka reżysera: Michalina Żemła, premiera: 12 października 2019

1.

W *Pogardzie* (*Le Mépris*, 1963) Jeana-Luca Godarda jest scena, która nawet po kilku dekadach od powstania filmu wydaje się szczególnie trafną i dotkliwą diagnozą sytuacji artysty w świecie, decydującym o możliwości powstania czy zaistnienia dzieła, będącego wyrazem twórczego indywidualizmu. Niegdyś dramaturg, dziś autor scenariuszy Paul Javal (Michel Piccoli) zostaje zaproszony przez potężnego hollywoodzkiego producenta Jeremy'ego Prokoscha (Jack Palance) do współpracy przy ekranizacji *Odysei*. Reżyseruje ją (grający u Godarda samego siebie) Fritz Lang, bo, jak mówi Prokosch, choć przez mistrza może stracić ostatnią

koszulę, „*Odyseja* wymaga niemieckiego reżysera – Troję odkrył Niemiec”. Producent chce, by Paul dopisał kilka scen „nie tylko erotycznych, ale bardziej, bardziej...”. Na sceptycyzm scenarzysty („Wątpię, żeby Lang się zgodził”), odpowiada krótko: „to moje pieniądze”. Kiedy Paul usiłuje wyjaśnić: „W ‘33 roku Goebbels zaproponował mu nakręcenie filmu i Lang uciekł za granicę”, Prokosch stwierdza z bezwzględną szczerością: „Ale teraz jest rok ‘63 i Lang wyreżyseruje wszystko, a pan dopisze tę scenę”¹.

W *Capri – wyspie uciekinierów* Krystian Lupa cytuje inne fragmenty *Pogardy*, te finałowe: w wypadku samochodowym giną żona Paula, Camille (Brigitte Bardot) i Prokosch; Paul dowiaduje się o ich śmierci i idzie pożegnać się z Langiem. Jego rola przy adaptacji już się skończyła, nie wiadomo nawet, czy w tych okolicznościach *Odyseja* zostanie ukończona. Ale Lang kręci dalej: na dachu Casa Malaparte filmowana jest scena powrotu Odyseusza. Heros ma – po dziesięciu latach wojny i tułaczki – ujrzeć na horyzoncie Itakę, uniósł miecz w geście zwycięstwa, ale i on, i my widzimy tylko błękit morza.

Przywołanie przez Lupę *Pogardy* wydaje mi się kluczowe nie – lub nie tylko – ze względu na metaforę niemożliwości powrotu. Ani, tym bardziej, nie wyłącznie przez umieszczenie części akcji filmu w Casa Malaparte, modernistycznej willi na Capri, którą zbudował Curzio Malaparte i gdzie kończył *Kaputt* (na podstawie *Kaputt* i *Skóry* powstał scenariusz przedstawienia). Najważniejszym powodem przywołania opowieści o nieudanej adaptacji *Odysei* wydaje mi się problem narracji – i po części możliwości adaptacji, rozumianej szeroko, nie tylko jako przysposobienie dzieła literackiego na potrzeby teatru czy kina – jaki podejmuje w *Capri* Lupa.

W *Pogardzie*, poza tytułem, nie pojawiają się napisy początkowe. Informacje o tym, że film jest adaptacją powieści Alberta Moravii, nazwiska aktorów,

realizatorów, producentów i wreszcie reżysera są wypowiedziane przez niewidocznego na ekranie mężczyznę, może samego Godarda? Ów głos ma zatem status podwójny: istnieje w diegezie i poza nią. Autorefleksyjność dzieła jest podkreślona również przez jego pierwsze ujęcia: w sekwencji otwierającej „jesteśmy świadkami kręcenia filmu, który właśnie oglądamy. Kamera, za którą rozpoznać możemy postać operatora Raoula Coutarda, zmierza powoli, lecz nieuchronnie w kierunku naszego punktu widzenia, filmując asystentkę planu, Francescę, która również zmierza w naszą stronę. Kiedy oboje są już całkiem blisko nas, kamera znajdująca się w świecie *diegesis* (czyli ta, którą widzimy) obraca się w naszą stronę i spoglądamy na ziejącą otchłań obiektywu. [...] refleksyjność prowadzi do samozatarcia w tym sensie, że różne konstrukcje *mise-en-abyme* przypominają spojrzenie w lustro, co wyraźnie ukazuje wątpliwości – jakie żywi kino modernistyczne – w fundamenty, a nawet wytłumaczenia własnej egzystencji”. W *Pogardzie* zaś podawanie „własnego istnienia w wątpliwość zostaje stematyzowane pod postacią kryzysu intymnych relacji” (Elsaesser, Hagener, 2015, s. 103-104) – czyli rozpadu związku Camille i Paula.

Krystian Lupa podkreślał fascynację Nową Falą, w rozmowie z Łukaszem Maciejewskim mówił: „Kiedy studiowałem w Łodzi, moim kultowym reżyserem był Jean-Luc Godard. [...] Godard przekonał mnie, że kino może być prowokacją burzącą linearny porządek narracyjny na rzecz myślenia asocjacyjnego. To we mnie zostało” (Lupa, Maciejewski, 2017, s. 237). Nie wiem, czy myśląc o strukturze narracyjnej *Capri – wyspy uciekinierów*, Lupa od razu myślał o *Pogardzie*, ale na pewno kwestia narracji jest w tym spektaklu tematem naczelnym. A kiedy pojawił się w nim cytat z filmu Godarda, nie sposób już uciec od zestawień, nie tylko tych tematycznych (powrót z wojny w *Odysei*, *Capri*, *Casa Malaparte*), ale również formalnych i estetycznych.

2.

W wywiadzie udzielonym przed pokazami *work in progress* w czerwcu 2019 roku, kiedy prezentowano początek pierwszego i drugi akt przedstawienia, Lupa mówił: „Nie wiem jeszcze do końca, jaka będzie strategia narracji mojego spektaklu. Nie chcę budować jednej strategii. Stawiam na wielość i symultaniczność narracji. Jeden bohater płynnie przepływa w drugiego, aktorzy nie do końca wiedzą, jaką postać grają” (Mrozek, 2019).

O narracji i narratorze mówi się w *Capri* wprost. Ale nim to nastąpi, początek spektaklu okazuje się dość zaskakujący: spod sceny wylaniają się nadzy: kobieta (Magdalena Koleśnik) i mężczyzna (Julian Świeżewski). On jest zaskoczony obecnością teatralnej widowni, o której właściwie nie wie, czym jest; ona spostrzega, że towarzysz jest goły i każe mu wracać do kryjówki. Pyta jednak o coś do jedzenia, mężczyzna podaje jej jabłko. W programie do przedstawienia postaci są nazwane biblijnymi imionami Adama i Ewy. Czy zatem Lupa zaczyna *Capri* od początku ludzkiej tułaczki? Od sięgnięcia po owoc, które spowoduje wygnanie z Raju? Tyle że żadnego rajtu tu nie ma, są tylko licznie zgromadzeni ludzie, którzy przyszli z dziwnego powodu – żeby oglądać innych ludzi. Nie ma też kusiciela, który nakłaniałby Ewę do zerwania jabłka z drzewa poznania dobra i zła. Nie o poznanie tu chodzi, po prostu kobieta jest głodna. Starotestamentową scenę upadku człowieka Lupa rozgrywa z dystansem, ale to nie ironia, raczej dowcipna lekkość. Pozbawiona nostalgii – patrzcie, co zostało z jednej z najważniejszych opowieści ludzkości. Jeśli po jabłko sięga się nie z pychy, ale z głodu, czy można mówić o grzechu?

Potem oglądamy scenę z *Pogardy*: z listu, który Camille napisała do męża, dowiadujemy się, że postanowiła go opuścić. Luksusowym alfa romeo podąża

wraz z przystojnym mężczyzną do Rzymu. Nie rozumieją się, bo ona mówi tylko po francusku, a on tylko po angielsku. Widać (a dla znających film Godarda było to jasne niemal od początku akcji), że mężczyzna chętnie poderwałby zjawiskową blondynkę. Oboje giną w zderzeniu z ciężarówką. Paul idzie się pożegnać z Langiem, który kręci właśnie scenę powrotu Odysa do Itaki.

Po projekcji widzowie oglądają pomieszczenie z ogromnym oknem wychodzącym na morze – jeden z pokoi Casa Malaparte. Są tu Fritz Lang (Wojciech Ziemiański) i Godard (Paweł Tomaszewski), ale także postaci z *Pogardy* – a może tylko aktorzy grający te postaci? Nie wynika to z imion bohaterów: Brigitte Bardot (Anna Ilczuk) i Piccoli (Julian Świeżewski) obok Franceski, czyli asystentki Prokoscha z filmu (Julia Wyszynska). Tak jakby pomieszano dwa światy: filmowy i pozafilmowy, jakby to, co należało do diegezy, zapętlilo się w tym, co niediegetyczne. Ale w tym dziwnym miejscu – poczekalni? schronie? azylu? – pojawiają się też postaci z innych światów: jest Nosferatu (Michał Czachor), być może z arcydzieła Wilhelma Friedricha Murnaua, a może nie, są występujący pod własnymi imionami Michał Jarmicki, Karolina Adamczyk, Mateusz Łasowski. Jest Narrator – Piotr Skiba, pojawia się Kobieta czesząca włosy w końcówce powieści *Kaputt* (Ewa Skibińska). Wszyscy, nawet Axel Munthe (Grzegorz Artman), autor *Księgi z San Michele*, mieszkaniec Capri, o którym kilkakrotnie wspomina w *Kaputt* Malaparte. Są głodni. Lodówka okazuje się pusta, co Brigitte Bardot kwituje: „Ktoś w nocy wyżarł”². Niczym *deus ex machina* na scenie pojawia się młodzieniec o wyglądzie hipisa – Jezus Chrystus (Vova Makovskyi), pytając, czego potrzeba zgromadzonemu. Po otrzymaniu odpowiedzi, otwiera lodówkę, wyjmując z niej konserwę i oznajmia, że przecież są chleb i ryby. Lupa znów odwołuje się do Biblii, tym razem do Nowego Testamentu, ale w jakim tym razem tonie? Ryby są, owszem, w puszkach, ale czy to aż tak wiele zmienia?

Ironia, tym razem połączona z dowcipem na temat martwej już teatralnej konwencji, czy też w owym epizodzie nie odnajdziemy śladu nostalgii za czasem, gdy opowieść o cudach była w ogóle możliwa?

Podczas gdy grupa rezydentów (tytułowych uchodźców?) Casa Malaparte siada na brzegu sceny i zajada rybne konserwy, oglądamy pierwszą odsłonę refrenu przedstawienia, swoistego intermedium: cztery kobiety (Bridge women – Monika Niemczyk, Maria Robaszkiewicz, Halina Rasiakówna, Ewa Skibińska) przy stoliku z boku sceny grają w brydża. Pierwsza, krótka partia, która właściwie się nie odbywa, bo uczestniczki chwają się swoimi kartami, zamyka rozważania poprzedniej sekwencji. Absurd sytuacji, niemożliwość podjęcia gry czy wejścia w banalny, ale jednak utrwalony, model rozrywki dopełnia tego, co mówiło się dotąd, i zapowiada to, czego jeszcze nie wypowiedziano.

3.

Pierwsza część I aktu spektaklu Lupy, zatytułowana w programie „Casa Malaparte”, wydaje się „najlżejszą” sekwencją całości – oglądamy niezobowiązującą sytuację zgromadzenia grupki ludzi w pewnym miejscu. Pozornie, bo właśnie tu pomieszczono niemal wszystkie tropy późniejszej narracji. Właśnie: jak już wspominałam, reżyser bada w swoim spektaklu jej możliwości albo inaczej – jej szanse. I właśnie owo badanie, pokazywane wprost, wydaje się w pierwszej części kluczowe.

Najpierw Adam i Ewa, z ich ontologiczną niepewnością, bo przecież nadzy i zagubieni nie wiedzą, gdzie się znaleźli. Potem jednak sprawy komplikują się jeszcze bardziej: niejasny okazuje się status postaci, uzasadnienie ich obecności w tak zwanym świecie przedstawionym. Tak zwanym, bo dawno

powołane, ale wciąż obowiązujące kategorie poznawcze i estetyczne tutaj zawodzą. Z jednej strony, Lupa podważa (nie po raz pierwszy) teatralną umowę i aktor wcale nie gra jednej postaci, w ciągu kilku sekund może porzuć jedną z ról (albo: kondycji performerera) i podjąć następną. Z drugiej – zaburzony zostaje czas i logika scenicznej obecności; postaci nieustannie pytają o godzinę, są głodne, nie wiedzą, co wydarzyło się wczoraj i czy wczoraj w ogóle było. Trwa, jak to określa jeden z bohaterów, „awaria czasowego następstwa... Permanentna wojna...”. A więc wojna, ale z kim prowadzona i kiedy? Takie rozważania zostają przez inną z postaci określone jako „anachroniczne”, bo przecież „przeprowadzono dogłębne zatarcie wszelkich informacji i wszelkich punktów odniesienia”.

Ktoś protestuje: „Nie wierzę w taką narrację”. Dużo przytomniejsze wydaje się jednak dwukrotnie powtórzona pytanie Haliny (Halina Rasiakówna) o film *Anioł zagłady* (*El ángel exterminador*, 1962) Luisa Buñuela – tam grupa przedstawicieli klas wyższych nie może wydostać się z domu, w którym odbywa się kameralne przyjęcie, a kiedy, upokorzeni, w końcu zostają wypuszczeni z pułapki, wpadają w następną – tym razem nie są w stanie wydostać się z kościoła. Ale nikt, nawet Godard, nie pamięta odpowiedzi na wielokrotnie zadawane pytanie; pozostają tylko utyskiwania na „generalną niewiedzę”.

Lupa tym ironicznym ujęciem zdaje dystansować się od grupy – uprzywilejowanych w końcu – uchodźców. Ale czy na pewno? Są oni przedstawicielami, wedle słów Malapartego, „nowonarodzonych po końcu świata”. Po końcu, po którym można zacząć budować nowy świat, jak przekonuje strawestowanymi słowami Malapartego Lang. Owszem, lepiej być uprzywilejowanym, ale czy to rozwiązuje problem? Ciekawy w tym kontekście jest fragment jednego z wywiadów, udzielonych przez reżysera

przy okazji premiery, o wrażeniach Karla Lagerfelda z pobytu w Casa Malaparte, położonego na wschodnim przylądku wyspy: „podobnie metafizycznego przeżycia, jak w domu Malapartego, który w czasie burzy i sztormu był łodzią zalewaną przez fale – nie miał nigdy” (*Gdy zło...*, 2019).

Zatem mamy zapętlenie czasu, w jakie wpadli nie do końca pewni swego istnienia (albo któregoś z jego wariantów) uchodźcy na Capri. Lupa jednak na tym nie poprzestaje: poza sporą dawką autoironii (odtworzenie fragmentu archiwalnej rozmowy, odegranej niemal jednocześnie na scenie przez Ziemiańskiego i Tomaszewskiego, starego mistrza Langa z młodym reżyserem Godardem o powrocie tego pierwszego do kręcenia filmów; ostatnie dzieło Langa – *Tysiąc oczu doktora Mabuse* [*Die 1000 Augen des dr. Mabuse*] – miało premierę w 1960 roku), wprowadza też odwołanie do innego utworu Godarda, *Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965), o galaktyce, którą rządzi wszechpotężny komputer. Istotniejsze wydaje mi się jednak „zawirusowanie” pierwszej części antycypacjami tego, co zobaczymy później. Anna Ilczuk, dotąd grająca BB, pyta nagle jako Anna: „Idziesz spać, Zuzanno?”, a podobna kwestia pojawi się w akcie II, w opowieści o wojennym burdelu w Soroce, i wypowie ją Lublia (grana również przez Ilczuk). Pytanie o godzinę powróci jeszcze w II akcie, w scenie, gdy ślepi żołnierze jedzą obiad przy stoliku, nieopodal którego rozmowę będą prowadzić Malaparte (Julian Świeżewski) i księżniczka Luisa Hohenzollern (Anna Ilczuk). Wreszcie, po kłótniach Malapartego i Munthego, lekarza i miłośnika ptaków, o faszyzm, komunizm i wstyd, po refleksjach brydzystek, wyrażanych w drugim intermedium, o współczesności i czekaniu na wyklucie się sensów, padają, kluczowe być może, słowa tej sceny: „Pozostaje pytanie, kto tu jest NARRATOREM... Każdy z nas może być każdym. Poznikały role, znikły postaci... Jesteśmy nosicielami uporczywej myśli, nic więcej”.

Złożona dramaturgiczna struktura pierwszej części I aktu nie jest, jak mogłoby się wydawać, hermetyczna. Przeciwnie: nawet widz nieznający wszystkich odwołań, nie tylko filmowych, ale choćby tych związanych z Axelem Munthe, rozumie, jaki ładunek napięć i sensów przynoszą te sceny. Sceny poprzedzające obrazy z *Kaputt*.

4.

Curzia Malapartego gra trzech aktorów: przemienne Julian Świeżewski i Grzegorz Artman (w niektórych scenach grający Axela Munthe) oraz stale obecny na pograniczu sceny i widowni, a w finale przedstawienia na scenie Malaparte-Narrator – Piotr Skiba. Jest wyraźnie starszy od dwóch swoich wariantów, w końcu widzimy go jako starego, schorowanego człowieka. Nieustannie coś dopowiada, komentuje albo po prostu wyjaśnia widzom, co oglądają. To spojrzenie z perspektywy czasu i weryfikacji swoich wcześniejszych postaw, poglądów? Czy też Narrator obawia się, że nie wszystko może być zrozumiałe? Bo jak dokonać adaptacji powieści o zbrodniach wojennych (*Kaputt*) i czasie zerowym, kiedy do Neapolu wkroczyli Amerykanie (*Skóra*) – czy to w ogóle możliwe? Podobna wątpliwość zdaje się towarzyszyć przywołaniu *Odysei* Langa; jedna z postaci pierwszej części pyta: „dlaczego on tak sztucznie?... Porusza się krok po kroku z podniesionym mieczem?”. Istotnie, ekspresja Odysa przywodzi na myśl posągowego Zygryda z *Nibelungów* (*Die Nibelungen*), monumentalnej adaptacji eposu, którą niemiecki reżyser nakręcił w pierwszej połowie lat dwudziestych XX wieku (co ciekawe, Zygryd jako mityczny niemiecki bohater pojawia się w II akcie, w rozmowie Malapartego z Luisą Hohenzollern). Czy zatem opowiadanie o świecie, który został unicestwiony i do którego nie mamy już dostępu, jest w ogóle możliwe? A może pozostaje

jedynie pokazywanie pojedynczych epizodów, obrazów – ale w formie przetworzonej w granicach naszej zdolności pojmowania tego, co niewyobrażalne. Tym samym reżyser zdaje się polemizować ze słynnym stwierdzeniem Theodora W. Adorno o tworzeniu poezji po Auschwitz – uporczywość tworzenia, choćby ze świadomością niedoskonałości, jest koniecznością.

Drugim narratorem spektaklu jest Krystian Lupa, siedzący za ostatnim rzędem widzów, komentujący sceniczne działania i projekcje. On też niekiedy wyjaśnia to, co przedstawione. Od czasu do czasu (z irytacją) zwraca uwagę spóźnionym po przerwie widzom: to, czego nie usłyszeli, mogą doczytać w Wikipedii. Naddatek poziomów narracji każe zastanowić się nad jej sprawczością: czy reżyser, który powołuje świat przedstawienia, nie jest też bezsilny wobec tego, o czym chce opowiedzieć?

Capri olśniewa nie tylko teatralną precyzją, mistrzostwem aktorskim (niemal każdemu z aktorów można by poświęcić osobny tekst, dlatego też w recenzji nie piszę szerzej o żadnej roli – pominięcie innych byłoby nierzetelne), ale również scenografią. Projekcje rzucane na trzy okalające scenę ściany wyczarowują – by użyć niezbyt adekwatnego w kontekście przedstawienia określenia – poszczególne miejsca akcji.

Po części „Casa Malaparte” na opuszczonym jak kurtyna ekranie oglądamy projekcję: kadry z obozów nakładają się na fragment filmu, przedstawiającego nazistowską orgię. Kiedy ekran się podniesie, zobaczymy pierwsze spotkanie Malapartego (Grzegorz Artman) z Hansem Frankiem (Michał Czachor), odbywające się na Wawelu. Dwa późniejsze będą miały miejsce w pałacu Brühla przy ulicy Wierzbowej (wysadzonym w 1944 roku) i w Belwederze. Toczą się tu rozmowy istotne, jak choćby ta o relacjach

gubernatora z polskim klerem, arystokracją i inteligencją (słowa o harmonii i umiejętności rozgrywania inteligentkich „urodzonych konspiratorów” wypowiediane są przez Czachora wprost do oświetlonej w tym momencie widowni), i mniej istotne, na przykład o wyższości eleganckich kobiet niemieckich nad zaniedbanymi i pozbawionymi naturalnego wdzięku Polkami czy o talencie słynnego boksera Maxa Schmelinga. Oglądamy wawelskie komnaty, fasadę pałacu Brühla (na jego tle, witając Malapartego, Frank ironicznie cytuje słynne słowa Marcina Lutera: „Tu stoję ja i nie mogę inaczej”), jego wnętrza, przemalowany na polecenie Brigitte Frank (Maria Robaszkiewicz) Belweder, ale również – na projekcji – grającego na fortepianie gubernatora. W trzech odsłonach spotkań z Frankiem i jego świtą trudno oprzeć się wrażeniu, że – mimo znakomitej reżyserii i świetnego aktorstwa – mamy do czynienia z inscenizacją. Inscenizacją, której trudno zarzucić fałsz, bardzo sugestywną, ale pozostającą w sferze wyobrażenia, naśladownictwa tego, co znajdujemy w *Kaputt* (nie chcę rozwijać tu kwestii związanych z recepcją prozy Malapartego, przez niektórych badaczy określaną „splotem faktów oraz konfabulacji” – rozważania nad wiarygodnością niektórych epizodów nie mają bowiem, moim zdaniem, żadnego znaczenia w interpretacji spektaklu Lupy). Wreszcie – co chyba najistotniejsze, a co ujawni się najwyraźniej w II akcie – z testowaniem przez reżysera sprawdzonych już chwytów, autocytowaniem strategii narracyjnych znanych już z innych przedstawień po to, by sprawdzić ich nośność, sens ich zaprzęgnięcia w pokazywanie czasu, nazwanego przez Emmanuela Levinasa „dziurą w dziejach”, i tego, co nastąpiło później. A może – bo to też zdaje się sugerować Lupa – zadawanie takich pytań, które przecież po części już zbanalizowano, jest dziś pozbawione znaczenia? Może w teatrze trzeba iść w kierunku, jakiego jeszcze nie znamy?

I akt *Capri* zamyka projekcja: Frank zabiera Malapartego (Julian Świeżewski)

do getta. Przy murze, po aryjskiej stronie, zirytowany nieudolnością żołnierza gubernator wyrywa mu pistolet i strzela w głowę chłopca, usiłującego wyjść z wykopanego tunelu, pewnie po to, żeby zdobyć coś do jedzenia. Ale na murze, który w nagraniu ma być tym wojennym, widać współczesne, pełne nienawiści hasła.

5.

W II akcie przedstawienia, złożonym z rozmowy brydżystek (Ewa zastanawia się: „czy jestem aktorką, czy postacią, a może czymś pomiędzy, to znaczy czym?”), scen spotkań Malapartego (Julian Świeżewski) z Księżną Piemontu (Monika Niemczyk) oraz z księżniczką Luisą i towarzyszącą jej Ilszą (Magdalena Koleśnik), wizyty w wojskowym burdelu w Soroce, kolacji Amerykanów w wyzwolonym Neapolu – uderza kwestia padająca w rozmowie Malapartego z Księżną. Ona wspomina pewien wieczór w Vence, kiedy dwie Amerykanki tańczyły do jednej z pieśni Safony (pełną napięcia relację tancerek, granych przez Karolinę Adamczyk i Magdalenę Koleśnik, widzimy na drugim planie) i snuje rozważania o sztuce, w której psuje się coś, „kiedy coś psuje się w świecie”. On pyta, właściwie bez związku: „Czego chcę się dogrzebać w tej scenie?”, a kwestię tę można rozumieć dwojako: jako odnajdywanie sensu we wspomnieniu, ale też w istniejącej właśnie teatralnej sytuacji. Druga możliwość wydaje się jednak bardziej prawdopodobna – Księżna natychmiast podejmuje wątek.

Czego dogrzebać chce się Krystian Lupa w dwóch kolejnych sekwencjach z *Kaputt*? Pierwsze rozpoczyna się objaśnieniem Narratora i projekcją: Malaparte spotyka Luisę i Ilkę, spacerują po parku, potem niespiesznie udają się do pobliskiej kawiarni. Już na scenie toczy się rozmowa, którą na chwilę

przerywa wejście dwóch żołnierzy, oślepionych na wojnie (Jacek Beler i Andrzej Kłak), z opiekunką (Karolina Adamczyk). Dwie sytuacje: księżniczki, wnuczki ostatniego cesarza Wilhelma II, która nie potrafi już kochać narodu niemieckiego i prosi Malapartego, by następnym razem przywiózł jej trochę mydła, i mężczyzn, którym trudność sprawia zjedzenie posiłku – w przedziwny sposób się zapętłają. Potomkini cesarza i żołnierze to ofiary czy sprawcy? Czy ona powinna czuć się odpowiedzialna za błędy dynastii? Czy oni po wojnie zostaną przez zwycięzców uznani za barbarzyńców, którzy walczyli po niewłaściwej stronie? Wieczór w poczdamskiej kawiarni wydaje się zawieszony w czasie. Ów stan wydał mi się szczególnie bezwzględny, dotkliwy. Może dlatego w kolejnej sekwencji Lupa go podtrzymuje, ale później – gwałtownie przerywa.

„Właściwa godzina, żeby iść do kina” – to ostatnie słowa, które padają w scenie w kawiarni. Wypowiada je niewidomy żołnierz, a my za chwilę poznamy ich właściwe znaczenie. Na projekcji widzimy zrujnowane obecną wojną miasto w Syrii, kamera umieszczona na samochodzie rejestruje kolejne opustoszałe resztki domów i ulic. A jednocześnie słyszymy wprowadzenie: dowództwo służby sanitarnej XI Armii postanowiło urządzić w Soroce burdel wojskowy, ale ponieważ w mieście nie było innych kobiet, wyłapano ukrywające się w pobliżu Żydówki. Czy naprawdę chcielibyśmy oglądać te obrazy? – zdaje się pytać reżyser.

Scena „Dziewczęta z Soroki” przypomina klimatem *Miasto snu*, ale niespieszne rozmowy prowadzą zmuszane do stosunków seksualnych z niemieckimi żołnierzami żydowskie kobiety. O czym opowiadają Malapartemu (Julian Świeżewski) i jego nagiemu *alter ego* (Andrzej Kłak), rozpartemu w fotelu obok? O tym, czego uczyły się przed wojną, ilu dziennie przyjmują szeregowców i oficerów, o czym marzą, gdy skończą swój

dwudziestodniowy pobyt w tym domu, w końcu zostały im tylko dwa dni, potem pojawią się nowe dziewczyny. Może wróćą do domu, a może pojedą w nieznane, na przykład do Wenecji. A przecież, tak jak widzowie, doskonale wiedzą, co je spotka. Lupa jednak nie poprzestaje na teatralnym wyciemnieniu, przejściu w kolejną scenę. Kiedy Malaparte żegna się z ostatnią z dziewcząt (pozostałe poszły już spać), znowu widzimy projekcję: na ciężarówce, jadącej błotnistą drogą w stronę lasu, siedzą kobiety, które właśnie widzieliśmy. Myślimy już, że na tym reżyser skończy, że nie dopowie oczywistego finału ich historii. Ale nie, Lupa idzie dalej: kiedy samochód znika z pola widzenia kamery, zza kadru rozlegają się strzały. To niezwykle przejmujący moment w spektaklu, ale dlaczego został w ten sposób poprowadzony? Z jednej strony rozładowuje napięcie, budowane w ostatnich dwóch scenach, bo niczego gorszego już nie można pokazać, ale z drugiej – owo domknięcie jest jeszcze jedną odsłoną bezsilności narracji, z jaką zмага się reżyser, zdając się stwierdzać, że nie wystarczą już sceniczne obrazy, teatralne alegorie – czasem trzeba opowiadać do końca.

6.

II akt *Capri* zamyka scena „kolacji w renesansowym stylu”: Malaparte (Grzegorz Artman) towarzyszy tym razem Generałowi Corkowi (Wojciech Ziemiański) i Mrs. Flat (Halina Rasiakówna) oraz grupie Amerykanów. Żołnierze i arystokratka śmiało wypowiadają swoje opinie o Włochach, Neapolu, Europie. Nie rozumieją, jak można sprzedać się za paczkę papierosów, jak można opowiadać o szczęściu w zrujnowanym kraju. Brawurowa scena zderzenia dwóch światów wywołuje śmiech widowni. Ale czy naprawdę jesteśmy aż tak różni od tych, którzy nie pojmują sytuacji neapolitańczyków tuż po wyzwoleniu? Czy nie możemy przejrzeć się w ich

zdumieniu, oburzeniu, odrazie albo eleganckim współczuciu?

„Renesansowa kolacja” zmienia energię spektaklu i przygotowuje widzów na III akt, kolejne obrazy wyzwolonego Neapolu. Licznie przybyłych do miasta homoseksualistów, wracających z frontu żołnierzy – wszyscy są głodni, spragnieni skrawka normalności. Komuniści słuchają Szostakowicza, zaczynają się już kłótnie o czystość idei. Lupa inscenizuje, między innymi, opisaną przez Malapartego ceremonię „a figliata”: Cicillo (Paweł Tomaszewski), otoczony przez przebranych w czarne sukienki mężczyzn, rodzi figurkę z ogromnym fallusem. To zdarzenie wydaje się ekstatyczne, niezwykle radosne; prastary rytuał przypomina nie tylko o świecie, w jakim zdarzały się „cudowne narodziny”, ale też o sile wspólnoty. Lupa jednak znowu ironizuje: nie dość, że uczestnicy ceremonii tracą zainteresowanie objawieniem na rzecz spaghetti, to jeszcze „starą, drewnianą statuetkę, niezgrabnie rzeźbiony fetysz”, jak ją określa Malaparte, kradnie profan – przyglądający się orgii Jack (Andrzej Kłak).

W finale spektaklu wracamy do Casa Malaparte, gdzie siedzi stary, osamotniony gospodarz. Ściana z ogromnym, wychodzącym na Morze Tyrreńskie oknem znika – zamiast niej widzimy lustrzane odbicie scenicznego pokoju. Postaci, jak choćby duch Mussoliniego (Michał Czachor), wchodzi do niego, czasem zamienia z Malapartem, który już chyba przestał być Narratorem, kilka słów, a czasem tylko się zatrzymują na chwilę, by przejść na drugą stronę. Uroda scenicznego efektu, w którym aktorzy „przenikają” przez sceniczne drzwi do projekcji, współtworzy smutek tej sceny. Spektakl kończy się długo, jakby łapiąc właściwy ton. Zamknięty po drugiej stronie narracji pokój, w którym bohaterowie coś czytają, o czymś rozmawiają; jaskinia na Capri, w niej nadzy aktorzy. Ostatnia sekwencja nosi tytuł „Muzeum czasu”: postaci przelewają się jedna w drugą, nie rozpoznają

siebie, Lang spotyka Malapartego, na projekcjach widzimy zdjęcia ciał straconych zbrodniarzy wojennych. „Każdy tu mówi o sobie” – to ostatnie słowa spektaklu, wypowiedane przez Karolinę (Karolina Adamczyk).

W zamieszczonej w programie rozmowie Przemysław Bollina reżyser, zapytany o to, czym jest dla niego prawda, mówi: „To słowo jest enigmatyczne. Ukute przez człowieka i dla człowieka. Poza nim nie istnieje. [...] Prawda jest względna, pełna najróżniejszych zasadzek logicznych. Dotyczy bardzo mocno tego, co przeżywa jednostka. Jesteśmy zawsze skłonni ją uniwersalizować. Nasze przeżycia wydają nam się zapisem świata obiektywnego. To złudzenie. [...] Najczęściej prawda to mechanizm, którym posługujemy się do walenia drugiego człowieka w łeb. Bez tego słowa ludzkość nie może się obejść”. Jeśli narracja jest, jak chcą niektórzy, sposobem rozumienia świata, to, zdaniem Krystiana Lupy, marne są dziś szanse na jej zbudowanie. Pozostają tylko fragmenty, pojedyncze obrazy, odpryski; pozostają szlachetne, lecz daremne próby. *Capri – wyspa uciekinierów* jest próbą mistrzowską.

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Autor/ka

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).

Przypisy

1. Powyższe cytaty pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmu *Pogarda*.
2. Cytaty z przedstawienia *Capri - wyspa uciekinierów* były zasłyszane ze sceny lub pochodzą z egzemplarza reżyserskiego, udostępnionego dzięki uprzejmości reżysera i Teatru Powszechnego, za co serdecznie dziękuję.

Bibliografia

Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, tłum. K. Wojnowski, Universitas, Kraków 2015.

Lupa, Krystian; Maciejewski, Łukasz, *Koniec świata wartości*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, „Notatnik Teatralny”, Łódź 2017.

Mrozek, Witold, *Czas bezprawia, czyli samobójstwo ludzkości. Rozmowa z Krystianem Lupą*, „Gazeta Wyborcza” online, 13 VI 2019, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/276664.html> [dostęp: 6 I 2020].

Gdy zło urządzi świat. Z Krystianem Lupą rozmawia Jacek Cieślak, „Rzeczpospolita” nr 237 online, 10 X 2019, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/281064.html?josso_assertion_id=8773E531E27B495D [dostęp: 13 I 2020].

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/awaria-narracji>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

One, two, three

Maciej Guzy

DAS Theatre Amsterdam

An ongoing song

reżyseria: Szymon Adamczak, scenografia i przestrzeń: Paweł Szubert, dramaturgia i muzyka: Panna Adorjáni, kostium: Stefan Vella, plakat: Michał Loba, advisors: Manolis Tsipos, Zhana Ivanova, mentor: Jeroen Fabius, współpraca: Ahmed El-Gendy, Olga Drygas, holenderska premiera: 10 września 2019 (Amsterdam Fringe Festival)
polska premiera: 2 października 2019 (Festiwal Prapremier w Bydgoszczy)

An ongoing song Szymona Adamczaka, przedstawienie z DAS Theater w Amsterdamie, pokazywane na początku października w kilku polskich miastach, nie zmieniało w wyniku podróży wyłącznie realiów przestrzennych, ale także kontekstualne ramy, w jakich miało być oglądane. Spektakl o doświadczeniu HIV nie wydarzał się bowiem jedynie w niewielkich salach teatralnych Bydgoszczy, Poznania czy Krakowa, ale wchodził w żywą relację z kwestią społecznej (nie)widzialności osób zarażonych i wypełniał lukę – mam wrażenie, że na tyle dużą, aby zawstydząć jej niedostrzeżeniem – po nigdy niezrealizowanych (a nawet niepomysłanych) projektach, dotyczących tego zespołu chorobowego. Równocześnie konfrontował się także ze

stygmatyzującymi metaforami na temat AIDS, opisywanymi w słynnym eseju Susan Sontag, które wciąż w Polsce funkcjonują (i mają się całkiem dobrze¹), stanowiąc efektywne narzędzia wykluczania, a zarazem solidne podstawy homofobicznego języka. Na tym tle *An ongoing song*, jako performatywna próba wypracowania poczucia widzialności, uderza przede wszystkim dojrzałością. Wrażenie to jest tym bardziej dojmujące, gdy uświadomić sobie, że spektakl Adamczaka jest wynikiem osobistego doświadczenia reżysera, który został zdiagnozowany niedługo po rozpoczęciu studiów w szkole teatralnej w Amsterdamie w 2017 roku, i konieczności przygotowania pracy dyplomowej wieńczącej te studia. Temat pojawił się zatem niejako przypadkiem, równocześnie warunkując dalszy rozwój artystyczny twórcy.

Skoro w dominującym dyskursie zakażone ciało, nośnik „piętna”, zostaje niejako odcięte od związków z otoczeniem, to przed osobą seropozytywną – tu: Adamczakiem – zostaje postawione niewyobrażalnie trudne zadanie: na nowo nauczyć swoje ciało bycia w przestrzeni. I nie można tu mieć na myśli wyłącznie przestrzeni publicznej. U Adamczaka konieczność ponownego zakorzenienia nabiera charakteru materialnego. Sugestia, aby szczególną uwagę zwrócić na związki performerów (Adamczakowi towarzyszy Billy Mullaney) ze scenografią, w której funkcjonują, pojawia się zresztą już na wstępie. Drzwi do sali wypełnia półprzezroczysta błona z rozcięciem na środku, przez które przeciskają się widzki i widzowie, skazani na kontakt skóry z lateksem. Materiał ten, jak się okaże, staje się elementem porządkującym przestrzeń performansu. Dwie płachty zwisają z sufitu, kolejna z boku sceny, a jeszcze inne fragmenty powlekają poduszki, na których siedzi część widzów. Gładka, przyjemna w dotyku faktura tworzywa zostaje skonfrontowana z szorstką powierzchnią dwóch podniszczonych desek, przełamujących sterylność tonącego w bieli obszar działań aktorów.

W tej właśnie triadzie – skóry, lateksu i drewna – uchwycona zostaje dramaturgia spotkania ciała i przedmiotu, odpowiadająca zarówno doświadczeniu konfrontacji organizmu z chorobą, jak i przywracająca kulturowo poszarpaną łączność z materialną rzeczywistością. Ciało na nowo nawiązuje kontakt z przestrzenią w szeregu ambiwalentnych mikrostyczności, których śledzenie staje się jednym z podstawowych doznań towarzyszących oglądającym. Strategia ta ujawnia się już na samym początku spektaklu. Adamczak stoi pod ścianą z oczami zawiązanymi lateksową chustą i jedną z desek pionowo wspartą na torsie. Nagle podłużny kawałek drewna przewraca się z trzaskiem, stając się równoważnią, na której aktor zacznie stawiać chwiejne kroki. Po chwili Mullaney przyłącza do leżącej deski kolejną, a następnie przekłada do przodu tę, po której Adamczak już przeszedł, i tak kilkakrotnie. Pozornie przyjemniejszy niż stare drewno, lateks jest tu przeszkodą, zasłaniając Adamczakowi kierunek, w którym podąża. Z kolei zużyte deski wyznaczają trasę, ułatwiając poruszanie się po omacku, choć nie są zapewne przyjemne w dotyku.

To właśnie na styku różnych fizyczności powstają znaczenia w *An ongoing song*. Proces wytwarzania napięć na granicy ciała i rzeczy, swoistości i obcości materii, jej plastyczności i surowości, a wreszcie wywoływanych przez nią doznań intymności i bólu, w miarę upływu czasu coraz wyraźniej otwiera pole dla wyprowadzenia prywatnej, ale bynajmniej nie hermetycznej, narracji o HIV. Zawarta w języku obcość wirusa (z łaciny – jadu, trucizny atakującej organizm, rzecz jasna, z zewnątrz), znajdująca odbicie także w dyskursywnej izolacji zakażonych, zostaje zastąpiona kategorią splatania. Drewno w rękach Mullaneya uderza w ciało Adamczaka, po czym zmysłowo je pieści. Lateks otula skórę, aby chwilę później odciąć dopływ powietrza do płuc. Rzekomo wyraźne linie podziałów zacierają się. Nieustanna gra fakturami to niekończący się cykl osvajania własnego, odmienionego ciała w

relacji z przestrzenią, a zarazem uczenie się owej odmienności, niechcianej hybrydyczności, swoistego „ja + 1”.

Performerzy od czasu do czasu rozmawiają, a komunikaty, jakie do siebie kierują, dalekie są od psychologizujących, emocjonalnych szantaży, wyrażających sprzeciw wobec niesprawiedliwego losu, których moglibyśmy się spodziewać. Bliżej im raczej do językowych gier, intuicyjnych interakcji, których wspólnym mianownikiem jest poznanie drugiej osoby. Stąd w *An ongoing song* szybko przeskakujemy od speeddatingowej zabawy („Co wybierasz – Donald Trump wybrany na drugą kadencję czy nie masz HIV?”) do wzajemnej prośby o recytowanie poezji. Powraca temat oswajania czegoś obcego, próby zbudowania wolicjonalnej więzi na fundamencie już zaistniałej, nieuniknionej bliskości.

Odbiciem tej wewnętrznie sprzecznej sytuacji jest także „(Nigdy niewysłany) list do kogokolwiek...” (być może byłego kochanka – „sprawcy” lub wirusa – „najeźdźcy”, a może przypadkowego czytelnika z wyrobioną opinią na temat choroby), który odnajdujemy na przygotowanych na widowni miejscach. Jego treść opiera się na dwóch antynomiach. Konieczność akceptacji swojego stanu chorobowego ściera się z chęcią wybaczenia z jednej strony oraz z możliwością obwinienia – z drugiej. W nagłówku wiadomości widzimy skreślony zwrot „Drogi”, a gest ten powtórzony zostaje na samym końcu, gdzie usunięte zostają słowa: „Ostatecznie Cię rozgrzeszam”. Adamczak stara się przejąć kontrolę nad zdeterminowaną przez fakt zakażenia nową tożsamością – przepracować podmiotowość i odzyskać decyzyjność. Muszę z tobą żyć, ale to ja nazwę naszą relację – zdaje się myśleć autor – „Nie jestem ocaleńcem, ty nie jesteś najeźdźcą. Nie jestem ofiarą, ty nie jesteś sprawcą. To, czym jesteśmy, płynie we krwi”.

An ongoing song to wreszcie związek, jaki wytwarza się między Szymonem

Adamczakiem a Billym Mullaneyem. Nietrudno zamknąć relację performerów w ramach upraszczających maksym o przyjaźni, wsparciu i pięknym życiu pomimo choroby. O scenicznej współobecności Adamczaka i Mullaneya trudno jednak mówić, mając na uwadze wyłącznie perspektywę społeczną czy symboliczną. O wiele istotniejsze wydaje mi się zwrócenie uwagi na ich kontakt fizyczny. Nie bez przyczyny sednem wykonywanych przez aktorów działań są układy akrobatyczne, w których utrzymanie równowagi zależy od współpracy. Forma dramaturgiczna opiera się tu zatem na ciągach zetknięć, podparć i przytrzymaniań. Stopa - udo, udo - ręka, ręka - głowa. Gdy przyjrzeć się zmianom zachodzącym we wzajemnych wpływach ciał obu performerów, okazuje się, że następuje ewolucja od hybrydycznych konfiguracji przylegania (bliskich sobie, ale odrębnych podmiotów), łączących w sobie czułość, pomoc i walkę (uderzenie, podduszanie, gładzenie po włosach), aż po ścisłą współzależność organizmów, momentami przybierającą charakter troski o wzajemne bezpieczeństwo. W technicznej i niepozornej czynności odliczania („one, two, three”) przed wciągnięciem Adamczaka na barki Mullaneya w celu wykonania kolejnej figury tkwi istota wytwarzanych w spektaklu powiązań między chorym a jego otoczeniem. Pojawia się porozumienie, oparte na współodpowiedzialności za to, co nastąpi. Co więcej, nie ma tu rozdziału na to, co artystyczne i techniczne, ani na to, co realne i symboliczne. Postępujące odzyskiwanie łączności ciała z przestrzenią - odbywające się zarówno na poziomie materialnego kontaktu, jak i języka oraz relacji z partnerem scenicznym - znajduje finał w scenie połączenia kostiumów Adamczaka i Mullaneya. Dzięki kilku sprytnie przyszytym klamerkom aktorzy mogą poruszać się tak, aby fragment materiału jednego ubrania stawał się częścią drugiego - i odwrotnie. Pisząc „finał”, nie mam jednak na myśli wyczekiwanego punktu dojścia, esencji przekazu teatralnego czy jego motta, a po prostu płynny koniec

przemysłanego w szczegółach spektaklu, w którym ostatnia scena nie stara się kumulować sztucznego napięcia, aby zagwarantować widzkom i widzom satysfakcjonującą *katharsis*. Wyrazisty znak splecenia tkanin jest raczej naturalną konsekwencją tropów, do których publiczność była odsyłana już wcześniej. Tym samym Adamczak nie stawia twardej bariery między pracą artystyczną a codzienną praktyką życia z HIV. Tuż po brawach zaprasza publiczność do rozmowy o tym, co zobaczyła. Czy spektakl już się skończył, czy wciąż jeszcze trwa? *An ongoing performance*.

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Autor/ka

Maciej Guzy - absolwent prawa i wiedzy o teatrze oraz student teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, stale współpracuje z redakcją „Didaskaliów” i „Teatraliów”.

Przypisy

1. <https://dorzeczy.pl/obserwator-mediow/95104/pis-o-homoseksualizmie-i-hi...>

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/one-two-three>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Symbioza

Z Szymonem Adamczakiem rozmawia Katarzyna Waligóra

Dlaczego postanowiłeś zrobić spektakl o swojej relacji z HIV?

Najprostsza odpowiedź brzmi: bo mogłem. Studiowałem wówczas w DAS Theatre w Amsterdamie. Zostałem zdiagnozowany wkrótce po rozpoczęciu drugiego, dyplomowego roku. W ramach tego programu każdy z artystów ma swoją indywidualną ścieżkę rozwoju, niektórzy dopiero podczas studiów wydobywają ze swojej praktyki to, co będzie dla nich najważniejsze bądź najbardziej stymulujące. W ramach pierwszego roku jednym z kluczowych dla mnie zagadnień była dramaturgia choroby dwubiegunowej. HIV momentalnie zawładnął moim ciałem i wyobraźnią, wyznaczając tym samym, i to całkiem klarownie, trajektorię najbliższego roku. Zdecydowałem się zmierzyć z tym doświadczeniem właśnie jako artysta, który chce zrozumieć, co to znaczy mieć dzisiaj HIV. Wirus fascynował mnie już wcześniej, ale nie miałem dostatecznej wiedzy i nie wydawał mi się na tyle bliski, żeby jego obecność stała się częścią mojej tożsamości artystycznej. Teraz to się miało zmienić.

W tekście zapowiadającym spektakl piszesz: „Zrozumiałem, że wirus jest przerażająco świetnym performerem”. Co to znaczy?

Interesowały mnie różne aporie związane z myśleniem o wirusie. HIV jest niewidocznym, ale materialnym zjawiskiem: zanim zacząłem leczenie, czyli kiedy wirus był jeszcze wykrywalny w mojej krwi, stanowił jedną sześćdziesięciomilionową mojego ciała. Taka liczba nam wyszła, kiedy próbowaliśmy z moim partnerem, z wykształcenia neurobiologiem, zrobić równanie, żeby dowiedzieć się, ile waży HIV. Bo przecież coś waży, jest jakąś formą życia – to znaczy spełnia bodajże pięć z siedmiu wyznaczników życia. Wirus podróżuje z człowiekiem, podróżuje też z ciała do ciała. Ale jednocześnie opiera się wszystkim ludzkim konstrukcjom myślowym. Nie można, na przykład, jednoznacznie stwierdzić, czego wirus chce. W tym momencie to my wyrządzamy jemu więcej szkody niż on nam, to my go atakujemy lekami, to my chcemy, żeby go nie było. A wirus nie ma przecież kompasu moralnego czy świadomości.

Bardzo interesuje mnie nurt filozoficzny w ramach nowego materializmu, określanego jako *object-oriented ontology*. Zastępuje on myślenie w kategoriach podmiotu i przedmiotu myśleniem o równorzędnych obiektach. To rodzaj nieantropocentrycznego realizmu. W ten sposób powstaje rodzaj płaskiej ontologii, w której człowiek naturalnie również jest obiektem. W tym nurcie HIV możemy spróbować rozumieć jako hiperobiekt, czyli rzecz relatywną w przestrzeni i w czasie wobec człowieka. Doświadczamy go lokalnie, ale nie wyczerpuje to wszystkich złożonych właściwości tego potężnego zjawiska-rzeczy. Nie jestem więc w stanie objąć całości tego, czym jest HIV, wszystkich dyskursów, praktyk i ciał, w których się pojawia i znajduje. Z drugiej strony, od aktywistów nauczyłem się, że zawsze trzeba

podkreślać, iż wirus dotyczy konkretnych ludzi w określonym miejscu i czasie. W pracy scenicznej chciałem więc przy pomocy Billy'ego zrozumieć i wypracować moją relację z wirusem. Miałem oczywiście świadomość, że ta relacja będzie ewoluowała. Chciałem też sprawdzić, jak mając do dyspozycji scenę, człowieka, materiały, mogę przemyśleć te aporie, o jakich wcześniej mówiłem.

Dlaczego do współpracy wybrałeś Billy'ego Mullaneya?

W DAS Theatre studiuje wielu artystów, spośród których część jest tak zaangażowana w swoją praktykę, że nie ma czasu na dodatkowe prace, zresztą tylko niektórzy mają przygotowanie sceniczne, ruchowe czy performerskie. Billy'ego poznałem jako studenta pierwszego roku, przyjechał z Minneapolis, był dostępny i głodny nowych doświadczeń. Nosił podobne do moich koszule i również był, trochę jak ja, teatralnym nerdem. W przeciwieństwie do mnie, ma przygotowanie w zakresie pracy z ciałem, w swojej praktyce zajmuje się natomiast performowaniem nauki, pracą z tradycjami awangardy i badaniem uwagi (interesuje go, jak zmienia się odbiór działań w zależności od czasu ich trwania). Poza tym dla mnie to było spotkanie z obcym, z człowiekiem, którego wcześniej nie znałem, a teraz miałem obdarzyć maksymalnym zaufaniem i wpuścić w intymną sferę mojego życia. Interesowała mnie też autonomia Billy'ego, bo była w pewnym sensie podobna do autonomii wirusa - nie wiedziałem, co myśli i jakie są jego intencje. Jednym z założeń DAS Theatre jest to, że studenci-artyści spędzają razem czas i mogą być ze sobą blisko. Mogłem więc obserwować Billy'ego w interakcjach z kolegami, oglądać prace, które współtworzy z innymi artystami, i te, które robi sam.

W DAS Theatre stosuje się też w czasie tworzenia spektaklu tak zwaną metodę feedbacku. Na czym ona polega?

Każdy ze studentów prezentuje swoją pracę (oraz research) na różnych etapach jej powstawania i za każdym razem określa, czego chciałby się dowiedzieć od oglądających pokaz. To mogą być rzeczy ogólne albo bardzo szczegółowe – o tym każdy decyduje sam. Co jest istotne, w ramach tej metody artysta konfrontuje i testuje swoje pomysły przed profesjonalną widownią złożoną z kolegów i koleżanek, tutorów, gości, innych artystów, kuratorów. Towarzysząca pokazowi sesja inspirowana jest pytaniami sokratejskimi. Najpierw oglądający dobierają się w pary, wychodzą i rozmawiają o tym, co zobaczyli, żeby zrzucić z siebie pierwsze emocje i przygotować się do dyskusji. Potem krótko wyjaśniane są wątpliwości i pytania natury technicznej. Następnie, mając w pamięci pytanie wyjściowe, staramy się przekazać artyście, co, według nas, działa. Jeśli jakiś element jest dla Ciebie ważny, a nikt o nim nie wspomniał, to też jest jakaś informacja zwrotna. W części zwanej perspektywami staramy się ulokować, usytuować naszą krytykę, na przykład „jako dziecko/widz/naukowiec etc. potrzebuję, żeby...”. Ostatnimi elementami są wspólna dyskusja oraz pisemna, anonimowa lub nie, wiadomość dla artysty, zostawiana w kopercie z jego imieniem przed wyjściem z sali. Jedno z moich pierwszych pytań do widzów przy tym projekcie brzmiało: „teatr nie wyleczy mnie z HIV, co innego może zrobić?”.

Od czego w takim razie zacząłeś pracę?

Na początku napisałem ten list, który widzowie mogli znaleźć w miejscu spektaklu. Używałem go, żeby powiedzieć najbliższemu otoczeniu, że zostałem zdiagnozowany. List stał się podstawą pracy performatywnej: zaczęliśmy od poszukiwania różnych sposobów jego przedstawiania na scenie. Pierwszy pokaz odbył się po czterech dniach prób, miał charakter zamknięty, a jego celem było zaprezentowanie tematu mojej pracy dyplomowej. Jego głównym elementem było to, że Billy performował mój list trzy razy na trzy różne sposoby.

Dwa tygodnie później robiłem już prezentację dla publiczności – oprócz kolegów i koleżanek z roku, zaprosiłem na nią moich znajomych. Pokazałem wtedy wideo dokumentujące pierwszy raz, kiedy biorę lek na HIV. Prezentacja zamykała kolejny etap tego doświadczenia: nie tylko miałem diagnozę, ale też zacząłem leczenie. W tym czasie robiłem też dużo zdjęć: sobie, mojemu lekarzowi, pielęgniarzowi, który miał ponad dwa metry wzrostu i zainspirował ten moment w przedstawieniu, kiedy stoję na ramionach Billy'ego. Miałem wtedy ogromną potrzebę dokumentowania wszystkiego, co się wydarza wokół mnie.

Jak wtedy budowaliście relację z Billym?

Początkowo zachowywaliśmy duży dystans, a nasza relacja była bardzo profesjonalna. Moje doświadczenie bycia zdiagnozowanym na HIV przeżywałem w relacji z chłopakiem, z przyjaciółmi i rodziną, ale nie w relacji z Billym. On lubi podkreślać, że oddał mi pełną władzę dysponowania także jego ciałem. Zależało mu na tym, żeby odpowiedzialność za reprezentację należała do mnie. I rzeczywiście, w czasie prób robiliśmy to, co ja chciałem. Billy starał się tego nie komentować, a jeśli proponował coś

od siebie, to zawsze wynikało to z ustalonej przeze mnie logiki pracy. Przed przystąpieniem do prób (i to jest efekt moich polskich doświadczeń teatralnych) wierzyłem, że Billy będzie chciał wiedzieć wszystko to, co ja wiem. W Polsce tak się przecież robi: praca z aktorem jest często maksymalnie intymna, spędza się razem mnóstwo czasu, wciąga we wszystkie szczegóły researchu i tak dalej. Z Billym było inaczej. Szybko zrozumiałem, że nie mogę mu zabierać czasu i że on nie musi wiedzieć o HIV tego wszystkiego, co ja wiem. Billy wygospodarował dla mnie określony czas; jeśli potrzebowałem coś przemyśleć, on siadał do komputera, żeby pracować nad swoimi rzeczami. Kiedy kończyłem, był gotowy do dalszej pracy. Ciekawe i w jakimś sensie wzruszające jest też to, że prowadził dziennik pracy nad tym spektaklem, zapisywał i skreślał kolejne zmiany.

Billy notował, a ja bardzo długo używałem kamer. Po pierwsze dlatego, że miałem wrażenie, iż dzieje się tak dużo, że muszę rejestrować wszystko, co zdołam, żeby potem móc obejrzeć nagrania i zrozumieć, co się wydarzyło. Po drugie, nigdy wcześniej nie występowałem w taki sposób na scenie. Kamera była moim okiem – potrzebowałem jej tak długo, jak długo nie wiedziałem, gdzie patrzy oko widza i jakie kadry może rejestrować. Kiedy zintegrowałem kamerę w swoim oku oraz wreszcie znalazłem logikę i jakość swojej obecności, mogłem ją wyeliminować ze sceny.

Jak wyglądał następny etap pracy?

Kolejny etap to była praca z materiałami. Znalazłem te różowe deski, które pojawiają się w spektaklu, w tamtym okresie dopiero zaczynaliśmy z nimi eksperymentować. To był też moment, kiedy zacząłem czuć, że muszę włączyć w tę pracę swoje ciało i że tym razem nie mogę być tylko reżyserem.

Szukałem scenicznego materiału wielotorowo, chciałem sprawdzać różne możliwości, dowiedzieć się, co mnie właściwie interesuje – stąd moje publiczne prezentacje bardzo się między sobą różniły. Kolejny pokaz, zgodnie z regułami, powinien był trwać dwadzieścia minut, a trwał godzinę. To zresztą wywołało pewne napięcia w mojej relacji z kolegami i koleżankami, którzy nie rozumieli, dlaczego nie mogę pracować tak jak wszyscy. Znowu zaprosiłem znajomych, także osoby żyjące z HIV, które poznałem w Amsterdamie – dla mnie to było ważne, żeby byli ze mną już na tak wczesnym etapie pracy. Ten pokaz pozwolił mi zrozumieć, w jakich rejestrach i w jakiej tonacji mój dyplom miał następnie funkcjonować. W prezentacji było kilka ważnych elementów. Z gabinetu dyrektorki szkoły bez pytania pożyczyłem lalkę założyciela DAS Theatre, Ritsaerta ten Cate’a. To była lalka, której on używał i która go przedstawiała. Posadziłem ją na postumencie, żeby patrzyła na nasze działania. W czasie pokazu prosiłem widzów, żeby wymienili nazwiska osób, o których wiedzą, że umarli na AIDS. To był naprawdę piękny moment, bo ludzie przez kilka minut z pamięci podawali wiele nazwisk. Bardzo emocjonalnie podeszli do tego profesorowie, który wspominali swoich przyjaciół, artystów zmarłych w czasie epidemii. Wątpię, żeby coś takiego mogło zdarzyć się w Polsce. Dla mnie był to też element researchu, bo padły nazwiska, których nie znałem, a praca z historią i genealogią dopiero stawała się ważna w tym projekcie. To było też istotne dla mnie z osobistej perspektywy, bo niektórych członków rodziny (dziadka, który zmarł przed moim urodzeniem na raka, siostrę, która urodziła się martwa) znam tylko przez ich śmierć, przez ich nieobecność. Pokaz miał dwie kulminacje. W pierwszej prosiłem widzów, żeby zajęli jedną część sali, utworzyli jedno ciało i nie pozwolili Billy’emu, który grał wirus, wdrzeć się na swoją połowę. W sali było sześćdziesiąt osób, wszystkie się zaangażowały, stanęły ramie w ramie, a Billy najpierw próbował przedrzeć się siłą, a potem

wybiegł z sali, żeby użyć drugiego wejścia i zejść ich od tyłu. W drugiej kulminacji, która następowała chwilę później, częstowałem wszystkim tortem *red velvet*. Dla mnie to było odwołanie do spektaklu *Dziś są moje urodziny* Tadeusza Kantora, artysty bardzo ważnego także dla Billy'ego. Prezentacja odbyła się kilkanaście dni po światowym dniu AIDS, a chwilę wcześniej mój przyjaciel miał rocznicę swojej diagnozy i zorganizował w związku z tym małe przyjęcie. Dla niektórych osób pozytywnych taka rocznica, *HIVersary*, jest rodzajem święta czy ceremonii. Wtedy przeczytałem też, że ciasto *red velvet* można upiec, używając krwi zamiast białek, a ja byłem na etapie oczekiwania na wyniki badań sprawdzających, czy wirus jest jeszcze wykrywalny w mojej krwi. Lekarze uznają, że osoby regularnie przyjmujące leki na HIV, jeśli wirus jest niewykrywalny w ich krwi, nie mogą zarażać innych. Wyniki badań dostałem w dniu pokazu, czyli znowu byłem żywym ciałem, które na bieżąco oddaje widzom swoje doświadczenie. Tak więc w końcowej scenie spektaklu publiczność dostawała do zjedzenia ciasto *red velvet*, oczywiście upieczone z użyciem jajek. Ludzie jedli je i płakali, to było dla wszystkich mocne przeżycie. Bardzo katarktyczne, ale ta *katharsis* była dla widza, nie dla mnie.

Twoi koledzy i koleżanki ze szkoły mieli potrzebę, żebyś to ty przeżył *katharsis*?

Mieli potrzebę, żebym w widoczny sposób to przeżywał. Chcieli, żebym okazał emocje, płakał, zachował się jak człowiek. Zarówno dla mnie, jak i dla Billy'ego fascynujące było to niespełnione pragnienie *katharsis*. Dzisiaj o wiele lepiej rozumiem swoje emocje i umiejętniej je okazuję, ale wtedy byłem przekonany, że nie przypadło mi rozpaczać, tylko działać.

Pokaz, o którym przed chwilą opowiedziałeś, odbył się w grudniu 2018 roku. Jak dalej potoczyła się praca nad przedstawieniem?

Nastąpiła przerwa semestralna, która pozwoliła mi przemyśleć na nowo plan pracy nad dyplomem. Zacząłem dużo pisać – w literaturze szukałem języka, żeby oddać stan mojej głowy. To było uwalniające, pisać dla i wobec samego siebie. Nadmiar wrażeń, które zebrałem w działaniach scenicznych, zwracałem w postaci tekstu. W pracy literackiej rozwiązywałem też problemy, których nie mogłem rozwiązać na scenie, i to tekst dawał mi impuls do dalszego tworzenia spektaklu. W tym okresie poznałem Pawła Szuberta, który zgodził się na przygotowanie przestrzeni i obiektów. Dzięki jego talentowi i świadomości pracy z designem zrozumieliśmy, że to właśnie lateks będzie podstawowym materiałem. Bardzo dużo też czytałem o HIV i AIDS, o artystach żyjących z wirusem i tych, którzy umarli w czasie epidemii. Starąłem się zrozumieć, jak to wyglądało w różnych krajach Europy i w USA, nie zajmowałem się Polską, bo tu wystarczyło mi to, co już wiedziałem. Wtedy odkryłem, że jeśli chcę stworzyć spektakl zgodny z logiką dzisiejszego życia z wirusem, muszę przemyśleć jego dramaturgię. Diagnoza HIV nie musi już być tragedią, więc to wydarzenie zostało zdedramatyzowane. W relacji ludzkości z wirusem nastąpił moment zawieszenia: ja go nie zabiję, bo jeszcze nie mamy takich narzędzi, ale on mnie też już nie zabije. Zresztą obecnie porzuca się te wojenne metafory i zaczyna myśleć o życiu z HIV jako o rodzaju symbiozy. To właśnie oddaje ostatnia scena przedstawienia, w której z Billym łączymy się za pomocą ukrytych w naszych kostiumach rękawów, schowanej trzeciej ręki. Ta choreografowana sekwencja była zresztą inspirowana modelem przejmowania komórki odpornościowej przez wirus.

W czasie prac nad spektaklem odbyłeś kwerendę w Visual AIDS Foundation w Nowym Jorku. Czym zajmuje się ta instytucja i jak przydała ci się ta wizyta?

Visual AIDS Foundation została założona w 1988 roku w Nowym Jorku, żeby ratować pamięć o amerykańskich artystach umierających na AIDS. Początki były bardzo pragmatyczne: chodziło o materialne zabezpieczenie dzieł zarówno artystów bardzo znanych, jak i tych, którzy nie byli szeroko rozpoznawalni. Jednak bardzo szybko Visual AIDS nawiązało współpracę z ACT UP oraz innymi, podobnymi grupami i z perspektywy artystycznej zaczęło włączać się w działania aktywistyczne. To oni, na przykład, w 1991 roku wymyślili czerwoną wstążkę jako wizualny symbol solidarności z chorymi na AIDS. Obecnie prowadzą archiwum, działalność wystawienniczą i wydawniczą, organizują spotkania artystów młodszego i starszego pokolenia, przyznają granty i włączają się w wiele inicjatyw. Można się z nimi skontaktować, tak jak ja to zrobiłem, i uzyskać mocne merytoryczne wsparcie. Żywotność instytucji zapewniają częste zmiany dyrekcji. Nikt nie obejmuje tam kierowniczego stanowiska na dwadzieścia lat, a dyrektor lub dyrektorka zawsze ma nieco ponad trzydzieści lat. Z każdym nowym rozdziałem w myśleniu o HIV/AIDS, nowa osoba obejmuje dyrekcję i rozbudowuje sieć artystów współpracujących z instytucją.

W Visual AIDS spędziłem trzy i pół tygodnia, w tym czasie przede wszystkim się doksztalałem. Ponieważ studiowałem historię sztuki, znałem pewien kanon prac na temat AIDS, ale w Nowym Jorku jest dostępna wiedza i przez lata wypracowywane dobre praktyki mówienia o wirusie, których na taką skalę nie ma w Europie. Wśród artystów, których prace mnie zafascynowały, był Tony Feher. Pracował z obiektami, z napięciami przestrzennymi i ryzykiem założonym w instalacji, z tym, że coś może się zerwać czy

zniszczyć. Zaciekawilo mnie to, jak daleko mozna odejsc w swojej praktyce od bezposredniego mowienia o HIV/AIDS, ktore wciaz przeciez pozostaja waznym kontekstem interpretowania tych prac. W Visual AIDS mialem dostep do wiekszosci ksiazek Davida Wojnarowicza, zapoznalem sie takze z tworczością Rezy Abdoha. Zaczalem czytac teoretykow, na przyklad Gregga Bordowitza, ktory zajmowal sie Ridiculous Theatre Charlesa Ludlama, artysty takze zmarlego na AIDS. Bordowitz lokowal korzenie pracy performatywnej z HIV w tradycji awangardowego teatru queerowego Nowego Jorku. Dla mnie szczegolnie interesujace byly tez choreografie Billy T. Jonesa (*Still/Here*), Neila Greenberga (*Not-About-AIDS-Dance*), Keitha Hennessy'ego (*Crotch*) oraz trwajacy rok program *Lost & Found* (2016) z Danspace Projects. Rezultatem tego ostatniego jest wyjatkowa publikacja, prezentujaca prace taneczne i dokumenty z czasow epidemii, jej lektura oferuje wglad w wielowatkowa i wspolnotowa refleksje nad realiami tworzenia sztuki.

W szkole hodowales kwiaty w butelkach po lekach. Kto zajmowal sie nimi, kiedy byly w Nowym Jorku?

Przekazalem to zadanie Billy'emu i zaproponowalem, zebyśmy zrobili cos na ksztalt vloga. W pokoju ustawilem dwie kamery - jedna rejestrowala wzrost kwiatow, a druga dzialania Billy'ego. On natomiast uznal, ze czas, ktory poswieca na pojawienie sie w oku kamery, powinien wykorzystac do maksimum. Zorganizowal caly format telewizyjny: zapraszal gości, rozmawial z nimi, opowiadal im o wlasnym researchu albo o pytaniach, ktore mu stawialem. A ja tymczasem wysylalem mu z Nowego Jorku wideopocztowki: z fragmentami archiwum Visual AIDS, z jego bratem bliźniakiem, ktorego poznalem w Stanach, takze bardzo intymne zapisy z

mojej wizyty w mieście. To był sposób na włączenie go w mój research i kontynuowanie wspólnej pracy. Kiedy wróciłem do Amsterdamu, zamiast kolejnej wersji performansu zaprezentowałem dwukanałową instalację dokumentującą to, co zdarzyło się przez ten miesiąc.

Zbliżała się premiera...

Od 20 kwietnia 2018 roku prace zaczęły się intensyfikować. Na tym etapie bardzo mocno zaznaczyła się też w nich obecność dramatużki – Panny Adorjáni. Panna pochodzi z Rumunii, jest moją bardzo bliską przyjaciółką – oprócz dramaturgii, opracowała także muzykę do spektaklu i była edytorką moich tekstów. W pracy nad *An Ongoing Song* kluczowe były dla mnie dwie relacje: jedna z moim chłopakiem, a druga właśnie z Panną. To z nią, a nie z Billym, utrzymywałem bliską emocjonalną i intelektualną więź. Była na każdym etapie pracy, czasami, zamiast na próbę, szliśmy na moje badania. Panna była dramatużką przyjaźni scenicznej mojej i Billy'ego, a dla mnie było istotne, że na dwa męskie ciała patrzy kobieta. Pewne rozpoznania, które mi wtedy podsunęła, zaczynam rozumieć dopiero dziś.

Oprócz Panny Adorjáni, merytorycznego wsparcia udzielało ci dwóch advisorów. Na czym polegał ich udział w pracach?

Konsultacje z advisorami są częścią kształcenia w DAS Theatre. Szkoła opłaca tydzień pracy osoby, którą sami wybieramy. Jedyne zalecenie jest takie, żeby to był ktoś, kto aktualnie przebywa w Holandii lub Belgii, bo to zmniejsza koszty dojazdu na próby. Mieliśmy też pewną dowolność w dysponowaniu czasem, jaki chcemy spędzić z doradcą. W moim przypadku

było to pięć dni z Zhaną Ivanową i dwa dni z Manolisem Tsiposem. Zhana jest artystką łączącą praktykę performatywną z wizualnym i choreograficznym reżimem. Nie miała czasu i możliwości, żeby wejść głęboko w mój research, więc obserwowała tę pracę pod względem formalnym: jak jest zorganizowana, jakich środków używam i tak dalej. Dostawałem od niej bardzo precyzyjne informacje zwrotne, uczyła mnie swoich narzędzi, pomagała precyzyjnie budować komunikaty. Manolis jest natomiast filozofem, pisarzem, absolwentem DAS Theatre i jednym ze współtwórców metody feedbacku. W ciągu ostatnich kilku lat w szkole wytworzyła się niepisana tradycja, że dawni uczniowie wracają jako advisorzy. Manolis rozrysował moją biografię, sprawdzając, jak moja działalność artystyczna (wszelaka, nawet rysunki z przedszkola) może się mieć do ważnych wydarzeń osobistych, i odwrotnie. To była kameralna sesja, łącząca pracę na autobiografii z wątkami terapeutycznymi.

Oprócz advisorów, do pomocy miałem jeszcze tutora, Jeroena Fabiusa, przypisanego przez szkołę. Jeroen jest dyrektorem artystycznym DAS Choreography (oprócz DAS Theatre to drugi program w ramach DAS Graduate School, dawniej znanego jako DAS Arts) i prowadzi refleksję teoretyczną o pracy z ciałem. W czasie regularnych spotkań staraliśmy się wyciągnąć jak najwięcej z tego, co zdarzało się na sesjach feedbacku, jak zmieniał się mój projekt i moje cele badawcze. Pomagał mi również umacniać zaplecze intelektualne, wynajdując specjalistyczną literaturę z zakresu posthumanizmu czy mikrobiologii. Można powiedzieć, że Jeroen, Zhana i Manolis udzielali mi wsparcia na różnych poziomach. Sfery intelektualna, emocjonalna i formalno-artystyczna rozkładały się między trzech partnerów.

A jak ta praca wyglądała od strony ekonomicznej?

Każdy student szkoły dostaje budżet na swój spektakl dyplomowy w wysokości pięciu i pół tysiąca euro plus pieniądze na zatrudnienie advisorów. W DAS Theatre spotykają się ludzie o bardzo różnych doświadczeniach, więc dla jednych ta kwota jest ogromna, natomiast innym się wydaje, że na nic nie wystarczy.

Dla ciebie to było dużo czy mało?

Dość dużo. Realia produkcji w Amsterdamie są oczywiście zupełnie inne niż w Polsce – materiały są droższe, zatrudnianie ludzi też. W Holandii, inaczej niż w Polsce, wylicza się stawki dla wykonawców, choć wciąż są to kwoty prekaryjne. Jeśli bralibyśmy pod uwagę wkład pracy i zaangażowanie różnych ludzi w mój spektakl, to był to projekt skrajnie niedofinansowany. Ale mnie pięć i pół tysiąca euro wystarczyło. Na podróż do Nowego Jorku dostałem pieniądze z Instytutu Adama Mickiewicza, a na polskie *tournée* z programu mobilności dla artystów – jako artysta z Holandii. Kwota, którą zapewnia szkoła, może być wydana na produkcję, ale też na książki, wyjazdy, wynagrodzenia. Można negocjować ze szkołą elastyczność tego budżetu. Jeśli chodzi o honoraria, to stawki, jakie mogłem zaproponować, miały różne znaczenie dla różnych osób. Bo czym innym jest tysiąc pięćset euro wypłacone dramaturżce z Rumunii, a czym innym taka sama kwota zapłacona aktorowi, który i tak w tym czasie studiuje w szkole. Dla scenografa w ogóle nie starczyło pieniędzy, Paweł zgodził się pracować za darmo, dlatego starałem się jak najwięcej pracy wykonywać wspólnie z nim, żeby go odciążyć i jestem w stanie mu zapłacić dopiero z tego, co zarobię na pokazach.

Od razu wiedziałeś, że będziesz chciał pokazać swój dyplom w Polsce?

Nie. Po skończeniu studiów przeżywałem okres skrajnego zmęczenia. W Warszawie na Festiwalu Pomada w 2018 zaprezentowałem na świeżo elementy mojej pracy w formule wykładu performatywnego. A po pewnym czasie poczułem, że chcę skończyć pracę nad przedstawieniem i chciałbym pokazać je w Polsce. Czułem, że to dla mnie i dla tej pracy ważne. Dostałem wtedy z poznańskiej Galerii Arsenał zaproszenie do udziału w wystawie badawczej *Kreatywne stany chorobowe: AIDS, HIV, RAK* i w ten sposób pojawiła się szansa na polskie *tournée*. Postanowiłem zorganizować je sam. Próbowałem szukać partnerów w Polsce, ale bardzo trudno jest zaangażować jakąś instytucję w produkcję, która już jest w toku. W reżysersko zorientowanym systemie teatralnym w Polsce byłem raczej kojarzony jako dramaturg. Po skończonej szkole w Amsterdamie czułem niekiedy przepaść komunikacyjną w zawodowych rozmowach o moim procesie i spektaklu, natykając się też na stereotypowe, zachowawcze bądź błędne wyobrażenia o HIV. To nie działa tak, że kiedy mówię „mam gotowy spektakl”, ustawia się kolejka chętnych. Wiedziałem, że łatwiej będzie uzyskać zgodę na częściową partycypację w kosztach transportu przedstawienia. Zaczęliśmy od zgłoszenia się na Fringe Festival, bo dzięki temu mogliśmy dofinansować produkcję wpływami z biletów. Nie zarobiliśmy, co prawda, dużo, ale zwróciły się częściowo inwestycje, które musiałem zrobić z własnych pieniędzy.

W Holandii wielu artystów samodzielnie zawiaduje swoimi pracami. Na rynku aktywni są producenci, miałem z nimi nawet kilka konsultacji, ale mało kto może liczyć na pełne wsparcie od instytucji czy kuratorów. Miałem już doświadczenia produkcyjne, nabyte przy okazji pracy nad spektaklem *Delfin*, który mnie kochał, w Polsce przez jakiś czas współprowadziłem też

organizację pozarządową. No i mogłem skorzystać z pozycji zawodowej, jaką osiągnąłem przy okazji pełnienia funkcji dramaturga Starego Teatru w Krakowie. Dzięki temu, że dostałem wspomniany grant wspierający mobilność artystów, miałem argument dla instytucji, że mogą pokazać mój spektakl bez narażania się na duże koszty. Nauczyłem się też pracować w samowystarczalny sposób, poza tym cenię sobie możliwość decydowania, co i jak będę robił. Dzięki temu może i jestem bardziej „konkurencyjny” na rynku, ale zarazem mam świadomość swojej prekaryzacji. Od początku procesu twórczego bardzo dużo energii, którą mógłbym wykorzystać na prace koncepcyjne, przeznaczając na kwestie techniczne i organizacyjne. DAS to profesjonalizowane „zrób to sam”. Właśnie to było przyczyną mojego ogromnego zmęczenia po dyplomie. O trasie *An Ongoing Song* myślę skromnie: mogłem pokazać debiutancki spektakl osiem razy w czterech miastach w rodzinnym kraju. Coś takiego rzadko udaje się innym osobom, które kończą tę szkołę. Ale w przyszłości wolałbym móc realizować prace, korzystając z zasobów instytucji oraz wiedzy i wsparcia producentów i innych profesjonalistów.

Jedną z najważniejszych zmian w spektaklu między jego wersją dyplomową, a tą, którą pokazywałeś w Polsce, jest to, że w scenie licytacji z wirusem kiedyś wybierałeś uzdrowienie za wszelką cenę, a dziś mówisz, że wolałbyś dwadzieścia pięć tysięcy euro. Skąd taka zmiana?

W okresie pokazów spektaklu dyplomowego, kiedy czułem, że kończę szkołę, zamykam pewien etap w życiu, nawiązałem kontakt z amsterdamskim środowiskiem aktywistów zajmujących się HIV. Zrobili ze mną wywiad, a potem zaprosili do współpracy przy swoim nowym projekcie na AIDS Conference 2018 w charakterze doradcy artystycznego. Potem okazało się,

że będę także performerem w tym działaniu, na zmianę z artystką pochodząca z Burundi. Projekt w formie kontenerowej instalacji dla jednego widza dotyczył stygmy związanej z byciem nosicielem wirusa. To było bardzo ciekawe doświadczenie: pracować tylko z osobami pozytywnymi. Pierwsza część instalacji poświęcona była doświadczeniu poznania diagnozy; w drugiej, rozgrywanej w ciemności, mężczyźni mówili, jakie stygmatyzujące zdania na temat swojej choroby zdarzyło im się usłyszeć, wreszcie w trzeciej dochodziło do spotkania między widzem a osobą, która żyje z wirusem HIV. Bardzo ciekawe było obserwowanie, jak zmieniają się reakcje ludzi w zależności od tego, czy tą osobą jest czarna kobieta czy młody biały mężczyzna. Dla tej grupy aktywistów zdumiewające było to, że już po dziewięciu miesiącach od diagnozy byłem w stanie występować w spektaklu na temat HIV. Ale równie zadziwiająca dla nich była scena w moim spektaklu, w której wybieram pozbycie się wirusa zamiast oferowanych przez Billy'ego coraz wyższych sum. Oni wybór pieniędzy uważali za oczywisty. I tak ja, artysta-idealista, zostałem sprowadzony na ziemię. Wirus od zawsze był związany z kwestiami finansowymi. Leki na HIV były najdroższe w historii medycyny, a znaczna część dzisiejszego aktywizmu dotyczy właśnie kwestii dostępności nowoczesnych terapii. W Polsce to, na przykład, sprawa tego, w jakich okolicznościach pojawił się PrEP – lek prewencyjny, chroniący przed zarażeniem wirusem. Na rynek wprowadziły go firmy farmaceutyczne, bo zobaczyły, że istnieje zapotrzebowanie rynkowe, a państwo nie chce się tym zająć.

Czym różni się odbiór twojego spektaklu w Holandii i w Polsce?

Widownia, z którą miałem do czynienia w Holandii, była kosmopolityczna i mocno profesjonalizowana, głównie studenci, artyści, ludzie kultury.

Dopiero na Fringe Festival na spektaklu pojawili się ludzie, którzy nie wiedzieli, na co przyszli. W Holandii zupełnie inaczej niż w Polsce przebiegała też epidemia AIDS – była dużo bardziej dramatyczna i widoczna, zmieniła myślenie o chorobie i sposobach jej zapobiegania. Ale Holendrzy jakby trochę zapomnieli o tej historii, choć mieli piękne tradycje artystyczne rozwijane od końca lat osiemdziesiątych. Dopiero dziś, powoli, artyści wracają do pracy z tematem HIV. Ciekawe jest też to, że w Holandii jestem obcokrajowcem z kraju taniej siły roboczej, choć po prestiżowej szkole, do tego debiutantem, a do Polski przyjeżdżam jako ktoś już choć trochę rozpoznawalny. Prezentacja spektaklu w kraju jest dla mnie nawet istotniejsza, ze względu na znikomą obecność HIV/AIDS w dyskursie publicznym. Jestem jednym z pierwszych artystów pozytywnych, którzy otwarcie pracują z tym tematem w naszym kontekście.

W Krakowie przypadkiem poznałem kwiaciarza, który żyje z HIV.

Tak. Ważnym elementem scenografii są kwiaty zasadzone w butelkach po lekach. Najpierw były to cztery butelki z hiacyntami (przeciwdziałanie epidemii AIDS w Polsce było jednym z oficjalnych powodów akcji „Hiacynt” Milicji Obywatelskiej w latach osiemdziesiątych), ale potem rozrosło się to do większej instalacji. Kwiaty są wybierane obecnie pod kątem ich relacji z odpornością. Zawsze jest wśród nich dziurawiec, który reaguje na leki na HIV. Butelki po lekach, których używam w spektaklu, nie są tylko moje. W chwili udzielania tego wywiadu kończę dopiero dwudziestą czwartą fioletkę, więc wtedy nie miałem tylu butelek, ilu potrzebowałem. Dostarczeniem kwiatów zawsze zajmował się Paweł, ale na ostatnim etapie trasy nie mógł nam towarzyszyć, więc ja przejąłem jego obowiązki. W Krakowie uznałem, że wezmę ze sobą butelki po lekach, licząc, że uda mi się na miejscu te kwiaty

zasadzić. Kwiaciarz rozpoznał opakowania, zapytał, czy są przypadkowe, a ja wyjaśniłem mu, o czym jest spektakl. W kwiaciarni byli jego współpracownicy, więc przestaliśmy używać słowa HIV, ale wiedzieliśmy, o czym rozmawiamy. To było niezwykle spotkanie: żartowaliśmy, pokazał mi swój tatuaż z trójkątem, nawet mnie przytulił, życząc powodzenia. Mówił, że wydaje mu się, że jeszcze nie dorośliśmy do rozmowy o wirusie. Uderzyło mnie to, że dziś osoby pozytywne mogą rozpoznać się po opakowaniach leków. Ale po czym innym mogłyby się rozpoznać?

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/symbioza>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Warzywko

Wiktoria Tabak

Instytut Sztuk Performatywnych w Warszawie

Po prostu

reżyseria i adaptacja: Weronika Szczawińska, tekst: Piotr Wawer senior, koncepcja: Weronika Szczawińska, Łukasz Stawarczyk, Piotr Wawer sen., kostiumy i przestrzeń: Marta Szypulska, nagranie głosu: Piotr Wawer jr, premiera: Komuna// Warszawa, 24 października 2019

Walka jednostek z systemem i biurokracją to motyw dobrze znany zarówno z rozmaitych – często bardzo od siebie odległych – tekstów kultury, jak i z życia codziennego. Problemy osób oszukanych przez skomplikowane procedury od kilkadziesiąt lat naświetla Elżbieta Jaworowicz w obrosłym legendą, emitowanym w Telewizji Polskiej od lat osiemdziesiątych, programie publicystycznym *Sprawa dla reportera*. Na gruncie literatury kwestie te podejmował chociażby Franz Kafka w *Procesie* czy George Orwell w *1984*. Również kinematografia chętnie sięga po ten temat – wystarczy przywołać niedawny film w reżyserii Benedikta Erlingssona *Kobieta idzie na wojnę* lub nagrodzony parę lat temu Złotą Palmą w Cannes obraz Kena Loacha *Ja, Daniel Blake*. W tę długą, rozległą i niejednorodną tradycję można

wpisać również najnowszy spektakl w reżyserii Weroniki Szczawińskiej, *Po prostu*, którego premiera zainaugurowała działalność Instytutu Sztuk Performatywnych w nowej formule. Wybór kameralnego dramatu opartego na autobiograficznych wspomnieniach Piotra Wawra seniora jest symptomatyczny: zdradza programową chęć członkiń i członków nowo powstałego kolektywu (Michała Buszewicza, Marty Keil, Grzegorza Reske, Anny Smolar, Weroniki Szczawińskiej i Piotra Wawra juniora) skierowania się, w ramach swojej działalności, ku minimalistycznym, intymnym narracjom. InSzPer – jak można przeczytać w internetowej witrynie organizacji – powstał, aby umożliwić artystkom i artystom „interdyscyplinarny i międzynarodowy rozwój sztuki aktywnej społecznie. Celem InSzPer jest stworzenie przestrzeni dla artystycznej pracy, która pozostaje wolna od instytucjonalnej przemocy i rozwija praktyki *zero waste* w sferze kultury”¹.

Spektakl pokazywano gościnnie w Komunie// Warszawa, lecz nie na głównej scenie, a w skromnej sali na poddaszu. Przestrzeń (za którą odpowiadała Marta Szypulska) wypełniało kilkadziesiąt krzeseł ustawionych w kręgu, przywodzących na myśl aranżacje grupowych sesji terapeutycznych – choć należy zaznaczyć, że *Po prostu* nie jest próbą wspólnego przepracowania traumatycznych wspomnień, a raczej kameralną opowieścią o walce jednostki ze zhierarchizowaną instytucją oraz o mechanizmach działania pamięci. Napisany w 2018 roku – traktujący o wydarzeniach sprzed kilkadziesiątu lat – dramat Wawra seniora przewidziany jest na trzy postacie (Morliński, Krystyna, Piotr), lecz twórcynie i twórcy zdecydowali się do tego przedsięwzięcia zaangażować dwóch aktorów: autora tekstu oraz Łukasza Stawarczyka. Mężczyźni odgrywają bohaterów i bohaterkę na przemian, a zmiany niuansują drobnymi gestami. Dla przykładu, kwestie pielęgniarki Krystyny są wypowiedzane z dłońmi wspartymi na biodrach, a

lekarza Morlińskiego – z rękami w kieszeniach. Wawer senior i Stawarczyk korzystają przy tym z rozległego repertuaru swoich umiejętności, takich jak modulacja głosu czy mniej lub bardziej ekspresyjna gestyka, co sprawia, że oprócz śledzenia akcji zyskujemy możliwość przyglądania się międzypokoleniowej aktorskiej potyczce; warto wspomnieć, że żadna z tych strategii interpretacyjnych nie jest przez Szczawińską nobilitowana, lecz z czułością naświetlana i rozmontowywana na czynniki pierwsze. Choć w *Po prostu* ciekawsze wydało mi się coś innego, a mianowicie zobrazowanie opresyjności systemu, próba sprobematyzowania kłopotliwej pozycji kobiet w obrębie tej bezdusznej maszyny oraz odsłonięcie pragmatyczno-fizjologicznego wymiaru rodzicielstwa, a ściślej: tacierzyństwa.

Zacznijmy jednak od początku, czyli od historii pewnego haniebnego zaniedbania. Podczas dyżuru w bródnowskim szpitalu ginekolog Morliński spędzał upojne chwile w towarzystwie kochanki. W tym czasie jego pacjentka Anna (żona Piotra) dostała krwotoku macicznego, a pompa, do której była podłączona, wyłączyła się na kilkanaście minut, wskutek czego doszło do zatrzymania podstawowych funkcji życiowych i parę miesięcy później kobieta zmarła. Te wydarzenia stały się punktem wyjścia istic sensacyjnej mistyfikacji – żeby nie splamić dobrego imienia lekarza oraz placówki medycznej, w której był zatrudniony, należało dokonać szeregu przesunięć (np. zmienić datę urodzin noworodka na późniejszą) mających na celu zamaskowanie prawdziwej przyczyny komplikacji. Morliński włożył mnóstwo energii w zatuszowanie sprawy – poszukiwał wsparcia u wpływowych sojuszników, a także szantażował pielęgniarkę Krystynę. Przemocowość położnika ujawniała się nie tylko w jego działaniach, ale również na płaszczyźnie językowej. Kobiety definiował on za pomocą takich określeń jak: „warzywko”, „żonka”, „cipa”, „mądra dziewczynka” czy „maleńka”, ustanawiając tym samym granicę – zakorzenioną w szkodliwym dla obu płci

patriarchalnym paradygmacie – między podległym, emocjonalnym, definiowanym przez braki podmiotem (przedmiotem?) żeńskim a dominującym, odważnym, umiejącym walczyć o przetrwanie podmiotem męskim. I chociaż ostatecznie prawda o niedbalstwie lekarza wyszła na jaw, a Morliński został skazany na trzy lata pozbawienia wolności za nieumyślne spowodowanie śmierci, to dzięki amnestii Jaruzelskiego lekarz nie spędził w areszcie ani chwili, a po wszystkim przełożeni skierowali go do pracy w afrykańskiej placówce, gdzie jego pensja była kilkakrotnie wyższa niż ta, jaką otrzymywał w kraju. Sceny ze szpitala przerywane są intymnymi opowiastkami Piotra o pierwszym spotkaniu z Anną czy o desperackich próbach ratowania żony przy pomocy najróżniejszych specjalistów, od bioenergoterapeutów aż po wróżkę, za których nadzwyczajne umiejętności należało – zgodnie z zasadami rynku – sownie płacić. Mężczyzna wspomina też, jak próbował poradzić sobie ze śmiercią partnerki, opieką nad noworodkiem, do której nie był przygotowany, czy z koniecznością utrzymania siebie i pierworodnego dzięki roznoszeniu mleka. Odważnie i otwarcie nakłuwają metafizyczno-transgresyjną bańkę rodzicielstwa, mówiąc o tym doświadczeniu w kategoriach lęku, porażki, niewystarczalności czy zwątpienia, a także – co szczególnie dotkliwie – początkowego braku miłości do potomka.

Każdą sekwencję poprzedzają odczytywane głośno przez aktorów didaskalia. Słowa „oświetlenie pełne, jasne” są zarezerwowane dla wątków prywatnych, natomiast określenie „w ciemności” dotyczy fragmentów rozgrywających się w szpitalu. Ten prosty zabieg zwraca uwagę na kwestie dotyczące wątpliwej transparentności działań pracowników i pracowników instytucji publicznych oraz na ich konsekwencje, które bezpośrednio dotyczą osób funkcjonujących poza ich granicami.

Udało się uniknąć ckliwego sentymentalizmu, którego wplecenie w struktury dramaturgiczne w przypadku adaptacji biograficznego dramatu opartego na bolesnych wspomnieniach wydaje się, jeśli nie kuszące, to przynajmniej łatwe. *Po prostu*, mimo widocznego zwrotu ku opowiadaniu historii, nie jest spektaklem aspirującym do podszytej psychologizacją i podlanej patosem narracji, lecz przeciwnie: z wykorzystaniem prostych strategii artystycznych, z dużą dawką czułości, a także szacunku opowiada o traumatycznych wydarzeniach, które po wielu latach wciąż porażają intensywnością i nie trzeba ich dodatkowo podbijać poprzez wyszukane środki teatralnego wyrazu. Bo o ile podczas całego przedstawienia Wawer senior i Stawarczyk próbują między sobą rywalizować na aktorskie interpretacje, o tyle w finale schodzą ze sceny, pozostawiając publiczność wyłącznie z płynącym z głośnika spokojnym, męskim głosem Piotra Wawra juniora. I mnie to w zupełności wystarcza – po prostu.

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Autor/ka

Wiktoria Tabak – studentka teatrologii w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim

Przypisy

1. zob. <https://www.inszper.org>

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/warzywko>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Koncert życzeń z karabinem

Radosław Pindor

Komuna// Warszawa

Wojna. The best of

koncepcja, reżyseria, scenariusz: Agnieszka Jakimiak, II reżyser, przestrzeń i oprawa wizualna: Mateusz Atman, muzyka: Łukasz Jędrzejczak, Jakub Ziolek, realizacja wideo: Julia Taczanowska, premiera: 6 października 2019

Najmniejsza apokalipsa

reżyseria i wykonanie: Oskar Dawicki, premiera: 12 października 2019

Przed wojną / Wojna / Po wojnie to cykl Komuny// Warszawa, na który składało się dotychczas sześć spektakli: *Cezary idzie na wojnę* (reż. Cezary Tomaszewski), *Ośrodek wypoczynkowy* (reż. Anna Smolar), *Hannah Arendt: Ucieczka* (reż. Grzegorz Laszuk), *Spektakl dla turystów* (reż. Wojtek Ziemilski), *Nigdy więcej wojny* (reż. Weronika Szczawińska), *Dobrze ci tego nie opowiem* (reż. Anna Karasińska). Dopełniła go październikowa premiera w reżyserii Agnieszki Jakimiak *Wojna. The best of*.

„The best of” kojarzy się z przeglądem, zestawieniem, rankingiem, audycją radiową lub telewizyjną. Zgodnie z logiką, która (sądząc po materiałach

prasowych) przyświecała również twórcom, scena wygląda jak telewizyjny plan, gdzie wkrótce rozpocznie się transmisja programu. Studio Komuny// Warszawa (ta nazwa pada w spektaklu) wypełnione jest przez sięgające pasa graniastosłupy, na których leżą różnokolorowe czaszki ludzkie. Biała scena na planie kwadratu jest z dwóch stron zamknięta przez widownię, przed którą stoją ekrany, a z pozostałych – przez zestaw instrumentów i konsol. Kolorowe kiczowate światła i neutralny kolor głównej przestrzeni, zmieniający się wraz z oświetleniem, przenosi nas do magicznego świata telewizyjnej sztuczności i zwielokrotniania. Brakuje tylko kamer, żeby móc rozpocząć prawdziwą ogólnopolską transmisję.

Tuż po zajęciu miejsc przez widzów w ciemnej sali pojawiają się dwa jasne punkty – ekrany, na których wyświetlane są terapeutyczne, pozytywnie nastrajające myśli skupione wokół muzyki i muzyczności. Dwie ni to terapeutki, ni to trenerki, przy akompaniamencie uspokajających dźwięków, przeplatają swoje kojące slogany cytatami z wypowiedzi Alberta Einsteina, Kenny’ego G czy Mahatmy Gandhiego, a ich poważny ton wywołuje salwy śmiechu u publiczności. Słuchacze wprowadzeni są w sytuację, która przez kolejnych kilkadziesiąt minut będzie tworzona z patetycznych słów, nasycając przestrzeń Komuny autoironią. Zaraz po zakończeniu tej wprowadzającej w kontemplacyjny ton „medytacji” zza antywłamaniowych rolet poza studiem i rzędami krzeseł na widowni wyłaniają się cztery osoby – dwie z nich rozpoznajemy z filmików (Klara Bielawka i Natasza Aleksandrowitch, które występują jako prowadzące rozpoczynającego się *show*). Pozostałe osoby to Łukasz Jędrzejczak i Jakub Ziolek tworzący sekcję muzyczno-wokalną, wspieraną przez główne prezydentki. Wszyscy ubrani są w jednokolorowe garnitury, przypominające te noszone przez Davida Bowiego w latach siedemdziesiątych. Ubiór jest jedną z wielu klisz, ewokujących tęsknotę za przeszłością. Od początku odczuć można stosunek

twórców do muzyki i tekstów, które po wielokrotnym odsłuchaniu w radiu stają się owymi sentymentalnymi kliszami. Poważne słowa piosenek wraz z lekką warstwą muzyczną uznawane są za „chwytliwe” i „przyjemne”, choć traktują o konfliktach zbrojnych. W ten sposób przekazana zostaje jedna z głównych refleksji spektaklu: przyjęcie postawy dystansu może być remedium na okrucieństwa „wojny” (wojny rozumianej jako otaczająca człowieka rzeczywistość, a nie tylko jako konflikt z użyciem broni).

Konstrukcja spektaklu przypomina koncert życzeń. Prowadzące przywołują listy „słuchaczy”, żeby ostatecznie dodać swój komentarz i „puścić” (w tym przypadku wykonać) piosenkę. Takie piosenki jak *War* Edwina Starra, *Straight to Hell* The Clash, ludowa pieśń *O mój rozmarynie*, *Pozwólcie nam żyć* zespołu Blackout czy *Nim wstanie dzień* Edmunda Fettinga wybrzmiewają w nowych aranżacjach. Łączy je temat wojny, jednak, zgodnie z zamysłem twórców, wybrzmiewają nie teksty songów (na scenie brzmiące czasem niezrozumiale), a skojarzenia z nimi związane czy chwytliwość muzyki. Utwory z ubiegłego wieku wprowadzane są z komentarzem rozpoczynającym się od słowa „pamiętam...”, odnoszącym się do wspomnień artystów i widzów. Te wspomnienia funkcjonują jako popkulturowe imaginarium, nieosiągalny punkt odniesienia. Oczywiście jest, że żadna z prowadzących nie pamięta i tylko pozoruje pamięć. Niektóre piosenki są starsze niż performerki i performerzy, oni zaś parodiują „przypominanie sobie” okoliczności, których pamiętać nie mogą.

Wojna. The best of jest pełna gagów i prześmiewczych przekroczeń. Przywołana zostaje melodia *Mazurka Dąbrowskiego* z komentarzem, że oto posłuchamy hymnu byłej Jugosławii¹. Rodzimą popkulturę reprezentuje *Biała armia* zespołu Bajm i cytaty ze stereotypowych listów od słuchaczy. Wszystkie te zabiegi podkreślają napięcie pomiędzy sednem problemu i jego

popularnym przerobieniem w społeczeństwie – wspomnianiem wojny jako czegoś, czego nikt nie pamięta lub nie zna. Konfliktów zbrojnych nie ma u nas – są „gdzieś tam”, odległe. Sytuacja sceniczna to, parafrazując słowa ze spektaklu, śpiewanie o wojnie bez nieprzyjemnej wiadomości o niej – paradoksalnie, dopiero w ostatniej sekwencji pojawia się atmosfera wojny. Piosenki i karykaturalna konwencja pokazują, że powracające mówienie o okrucieństwach wojny, tak jak niekończące się słuchanie piosenek, ma wywołać rzeczywistą refleksję w społeczeństwie lub przynajmniej nietracenie tematu z pola widzenia.

Wszystko, co pokazano w spektaklu *Jakimiak*, stało się po to, żeby, jak pierwszy raz pięćdziesiąt lat temu w Kanadzie, i tutaj wybrzmiała powtarzająca się mantra powstała z wersu „All we are saying is give peace a chance” z antywojennej piosenki Johna Lennona.

W *Wojnie. The best of* piosenki stały się przyczyną skonfrontowania odbiorców z pamięcią, zapominaniem i tematem wojny. Komuna// Warszawa w październikowym repertuarze umieściła także inne wydarzenie, w którym utwory muzyczne, radykalizujące wymowę spektaklu, pełnią podobną funkcję. 12 października, na dzień przed wyborami parlamentarnymi, odbył się performans Oskara Dawickiego *Najmniejsza apokalipsa*.

Akcja rozpoczęła się przed budynkiem Komuny przy ulicy Lubelskiej w Warszawie. Przygotowano reflektory, ustawiono dwa mikrofony, a przy jednym z nich czekała, zawieszona na krześle, charakterystyczna niebieska marynarka, którą Dawicki od lat dziewięćdziesiątych traktuje jak swój znak rozpoznawczy, żeby zaznaczać własną pozycję jako artysty lub jako osoby prywatnej – założona marynarka ma świadczyć o tym, że zdarzenia rozgrywają się na polu sztuki, natomiast zdjęta – o tym, że jesteśmy na obszarze „prawdziwego” życia. Zaczęło się od krótkiego wprowadzenia.

Dawicki przeczytał własny tekst na temat niepewności wobec tej akcji, okresu przygotowań i zagubienia, jakie mu towarzyszyło. Zakończył słowami podziękowania pod adresem „wszystkich Tadeuszów K.”. Następnie, stojąc przed publicznością (usta zasłaniał mu mikrofon) wyjął podłużne narzędzie. Usłyszeliśmy po chwili krótki trzask, a później odgłos spluwania za ramię. Okazało się, że ów przedmiot to śrubokręt, za pomocą którego Dawicki właśnie wybił sobie ząb – trójkę, która, jak powiedział, „na tej szerokości geograficznej oznacza Ducha Świętego”. Dodał także, że zadał sobie ból, żeby uwiarygodnić własne słowa. Tuż potem wniesiono drugie krzesło z kukłą, ubraną w taką samą marynarkę jak noszona przez Dawickiego – teraz czytelny staje się adresat podziękowań złożonych przez performerera: Tadeusz Kantor, jak wiadomo, umieszczał na scenie manekiny, odbicie-powtórzenie żywych postaci. Dawicki i jego *alter ego* ustawieni byli naprzeciw siebie, a obok każdego z nich – statyw z mikrofonem. Pomocnik artysty oblał kukłę benzyną i podpalił ją, co przypomniało mi o tragicznym akcie Piotra Szczęsnego sprzed dwóch lat, przed Pałacem Kultury i Nauki. Tym samym rozpoczął się manifest, który był głównym punktem performansu. Wpatrując się w płonące oblicze swojego odpowiednika, performer wypowiadał wielokrotnie, czasem zmieniając kolejność, pytania: „Po co to robisz? Dlaczego to robisz? Czy to jest estetyczne, czy to jest etyczne? Czy to jest ironiczne, czy to jest patetyczne? Czy to jest ważne, czy to jest błahe? Czy to jest sztuka, czy to jest kicz? Czy to jest ważne dla szarego człowieka, czy to jest ważne dla biało-czerwonego człowieka? Żałujesz czy nie żałujesz?”.

Po tym manifeście, na słowo „kończymy”, pojawił się strażak z gaśnicą. Początkowo kukła nie chciała przestać płonąć, użyto innej gaśnicy, po paru minutach pozostał tylko metalowy stelaż i nałożone na niego buty – obraz przypominający o wojnie, widmowe przywołanie twórczości Józefa Szajny. Przy odgłosach pociągów z pobliskiej stacji kolejowej zakończyła się

pierwsza część performansu.

W kolejnej części zebrani zostali poproszeni o przejście na piętro Komuny// Warszawa, gdzie w foyer czekał stolik z miniaturowymi figurkami do spalenia, przedstawiającymi Dawickiego w marynarce. Wchodzący słyszeli komentarz pomocniczki, że tylko dzisiaj można zakupić podobizny w specjalnej cenie sześciuset sześćdziesięciu sześciu złotych, która następnego dnia wzrośnie do tysiąca złotych. Po przejściu na scenę na uczestników czekały ustawione tam instrumenty – perkusja i gitara. Dawicki przedstawił członka zespołu, perkusistę Mikołaja Małka i wygłosił dedykację:

„Chcielibyśmy dedykować teraz pewną piosenkę. Ta piosenka pierwotnie miała konotacje, powiedzmy, towarzysko-erotyczne, ale wydaje mi się, że posiada ona potencjał bardziej ogólny i można ją rozumieć trochę szerzej. W związku z tym chciałem ją dedykować wszystkim urzędnikom sztuki, wszystkim dyrektorom, wicedyrektorom, ministrom, wiceministrom, kuratorom, aż po personel średniego stopnia”.

Zabrzmiała piosenka w klimacie undergroundowego punku, wymierzona w konformistów (w domyśle: społecznym i politycznym), napisana zapewne przez samego Dawickiego. Uczestnicy domagali się bisu, co pozwoliło na wykonanie jeszcze kilku piosenek w podobnym stylu i o podobnej treści.

Nieoczywiste połączenie dwóch wydarzeń Komuny// Warszawa przedstawia podobną niezgodę na funkcjonowanie w dzisiejszej Polsce. Jakimiak przy użyciu pastiszu i ironii zabiera głos na temat obecności wojny w dzisiejszej rzeczywistości. Dawicki przyznaje się do niepewności czy wręcz strachu przed rzeczywistością, w jakiej żyje. Obydwa przedsięwzięcia cechuje afektywność: mocne dźwięki, radykalne gesty i bliskość performerów nadają im sens czy po prostu oddziałują na widza. Trzeba powiedzieć, że i *Wojna*. *The best of*, i *Najmniejsza apokalipsa* działają poprzez asocjację z

jednostkowym doświadczeniem odbiorców – tłumacząc rzeczywistość, wskazując na określone punkty naszej współczesności, zradyzalizowane i niebezpieczne. Tym samym twórcy pozostawiają odbiorcę ze słodko-gorzkiem poczuciem bezsilności, dystansu wobec rzeczywistości, a w efekcie – swoistej akceptacji. Dzieje się tak pomimo protestacyjnego charakteru performansu *Najmniejsza apokalipsa*. Ale może słowa z piosenki Dawickiego: „Nie chcę z wami tańczyć. Nie chcę z wami spać. Nie chcę pomarańczy. Nie chcę. Kurwa mać”. znaczą to samo, co w spektaklu Jakimiak słowa „All we are saying is give peace a chance”.

Z numeru: Didaskalia 155
Data wydania: luty 2020

Autor/ka

Radosław Pindor – student performatyki przedstawień UJ

Przypisy

1. Hymn „Hej, Słowianie” wzorowany był na *Mazurku Dąbrowskiego* (1797, tekst: Józef Wybicki, hymn Polski od 1927), jest więc do niego bardzo podobny, tyle że grano go w znacznie wolniejszym tempie. Tekst słowackiego poety Samo Tomášika (pierwotnie „Hej, Słowacy”) powstał w 1834 roku. W 1848 roku, podczas Wiosny Ludów, stał się hymnem wszechsłowiańskim. W okresie II wojny światowej funkcjonował jako hymn Słowacji, zaś hymnem Jugosławii stał się w roku 1945 (przyp. red.).

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/koncert-zyczen-z-karabinem>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

„chciałabym najbardziej, żeby człowiek /
zdychał, a reszta się patrzyła”

Jarosław Wójtowicz

Teatr Polski we Wrocławiu

Agnieszka Wolny-Hamkało

Leśni. Apokryf

na podstawie partyzanckich opowiadań Tadeusza Różewicza

reżyseria: Marta Streker, dramaturgia: Agnieszka Wolny-Hamkało, scenografia: Anna Trzpis-McLean, kostiumy: Julia Kosmyńska, muzyka: Sebastian Ładyżyński, światło/wideo: Michał Jankowski, pokaz przedpremierowy: 29 czerwca 2019, premiera: 3 października 2019

Leśni. Apokryf to spektakl krytyczny wobec kultu witalizmu, przodującej męskości i militaryzacji życia społecznego. Spektakl o mężczyznach stworzony – co warto podkreślić – przez kobiety. W *Leśnych* wojna – surowa, pozbawiona metafor i przymiotników – powróciła przez filtr polskich doświadczeń społecznych ostatniej dekady. Estetyka demonstracji nacjonalistów, militaryzacja męskiego ubioru, pieśni patriotyczne i religijne na przemian z wulgarnymi przyśpiewkami i zawołaniami serwowanymi w momentach największej nudy.

Atmosfera jak na grillu. Żarcie, piwo, papierosy. Nuda. Nie ma akcji. Aktorzy sprawiają wrażenie, jakby właśnie mieli przerwę między próbami. Nudę okrasiają przaśne żarty, zaczepki, prowokowanie, rzucanie w siebie przedmiotami. Mundury na ogół niepełne. Partyzanci chwytają za flagi, bo i cóż, owszem, trzeba być patriotą, zagrozić się do walki. Śpiewają *Rotę*, wymachując w rytm pieśni flagami, które po zakończeniu śpiewu rzucają na ziemię. Tożsamość wspólnoty ma być ukształtowana według jednego wzorca, reszta jest tylko dodatkiem. Mężczyzna ma być gotowy na bohaterską śmierć.

Górze w spektaklu bierze pesymistyczna wizja człowieczeństwa bez humanizmu, wyzutego z poczucia moralności, skrupułów i racjonalnego oglądu świata. Ułan (Michał Opaliński), który przybywa z przeszłości, w pełnym umundurowaniu, i opowiada o dyscyplinie dawnych wojsk, jest postacią jakby z zaświatów, groteskowym dopełnieniem rzeczywistości chaosu, przemocy i pogardy, w której tkwią pozostali bohaterowie przedstawienia. Ułan tłumaczy, że dawny wojskowy miał dbać o mundur, wygląd i stan higieny. Jego wychowawcza przemowa trafia w próżnię. Ułan stoi na baczność w klatce z pleksiglasu, w której został wprowadzony na scenę, jak eksponat muzealny lub woskowa figura. Wizerunek uwieczniony w ramie klatki przypominającej akwarium nie przystaje do wizji nowoczesnej wojny. Symbole bohaterstwa okazują się martwe i nieadekwatne.

Partyzanci chętnie odwołują się do przemocy. Nawet jeśli którykolwiek z nich ma wątpliwości co do metod, jest uciszany albo po prostu lekceważony. Przemoc i pogarda najmocniej mają rezonować w scenach z udziałem Edwina Petrykata jako ofiary upokorzeń ze strony partyzantów. W pierwszej z nich aktor występuje jako zdrajca, zadenuncjowany partyzantom za samowolne przetrzymywanie broni. Komendant (Igor Kujawski) wygląda bardziej na

herszta bandy wykolejeńców niż na dowódcę oddziału, upokarza gospodarza i w końcu wydaje rozkaz likwidacji. Gospodarz prosi o możliwość wyznania grzechów przed śmiercią. Spowiada się przed partyzantami. Opowiada, jak uwiódł wiejską dziewczkę, która zaszła w ciążę, a on kazał jej łykać truciznę: „Umarła z dzieckiem w sobie... i moja dusza też umarła. Żyłem bez duszy, bo umarła, i tak już bez duszy zostanę. Ten grzech ciężki wyznaję i o pokutę proszę” (Różewicz, 2019). Ostatecznie gospodarz nie zostaje rozstrzelany, partyzanci opuszczają jego dom z poczuciem rozczarowania, że nie dostaną obiecanej jajecznicy. Po ich wyjściu gospodarz wyciąga z satysfakcją ukrywany pod stołem karabin maszynowy.

W innej scenie Petrykat gra Niemca, który skatował dziewczynkę. Na jego głowie ląduje bigos. Żołnierze ściągają z niego płaszcz, spodnie, buty, upokarzają go. Działa tu ten sam mechanizm co w więzieniu w Abu Ghraib, gdzie amerykańscy żołnierze rozbierali więźniów podejrzanych o terroryzm i fotografowali się z nimi.

Spektakl krąży wokół tematu śmierci, włączając przy okazji w obszar aluzji pozasceniczne konflikty. Sfinks (Dariusz Maj), w monologu oderwanym konstrukcyjnie od partyzanckiej narracji, zasiada wśród widzów (wręcz wpycha się między nich) i oznajmia obecnym, że pławia się w twórczości umarłych. Stwierdza, że lubimy przebywać wśród trupów, fascynujemy się nimi i, koniec końców, sami jesteśmy umarli. Żyjemy tym, co powiedzieli i napisali umarli, tkwimy w ich świecie, ich pamięci, historii zbrodni i traum – i nie dostrzegamy innej perspektywy. Wszystko inne ulega dramatycznemu rozpadowi: więzi międzyludzkie, ład, empatia, współpraca. Dążenie do postępu, równości, wolności, braterstwa wydaje się najzwyczajniej w świecie pozbawione sensu. W ten sposób aluzyjnie twórcy *Leśnych* nawiązują do sytuacji konfliktu w Teatrze Polskim: teatr jako instytucja ujawnia się jako

pole walki, a w ostateczności – jako cmentarzysko, na którym uśmiercone i pogrzebane zostało wszystko, co wartościowe, inspirujące i twórcze.

Spektakl jest bardzo wyraźnie obarczony ładunkiem metateatralności i kontekstami wychodzącymi poza jego ramy. Czas zdarzenia teatralnego – 2019 rok, trzy lata po niefortunnej zmianie dyrekcji; miejsce: instytucja skompromitowana, podrzędna, wyniszczona. W pokazie przedpremierowym nie wziął udziału figurujący w obsadzie Michał Mrozek, który uległ wypadkowi w czasie jednej z prób. Jego kwestie czytała w zastępstwie inspicjentka Iwona Rólczyńska. Publiczności stosunkowo mało, zarówno na pokazie przedpremierowym, jak i na pokazach po premierze.

Podczas pokazu przedpremierowego 29 czerwca na widowni zasiedli przedstawiciele zmian, jakie nastąpiły w Teatrze Polskim po 2016 roku, obrońcy byłego dyrektora Cezarego Morawskiego, zżerani ciekawością, co też zaproponują ich oponentom. Sytuacja jest niekomfortowa, dziwaczna, stresująca. W jednej sali z aktorem Stanisławem Melskim czy dramaturgiem Teatru Polskiego Sławomirem Olejniczakiem oglądają pokaz przedpremierowy Olga Tokarczuk, Irek Grin (szef Wrocławskiego Domu Literatury), Krzysztof Mieszkowski, Piotr Rudzki, Krzysztof Kopka, Marcin Hamkało (dyrektor Muzeum Pana Tadeusza) i jeszcze kilkoro innych przedstawicieli wrocławskich kręgów literackich i artystycznych zaprzyjaźnionych z twórcami przedstawienia; są też byli aktorzy Teatru Polskiego oraz krytycy – Magdalena Piekarska i Witold Mrozek. Ponoć krytyków i dziennikarzy na pokazie przedpremierowym w ogóle miało nie być. Obecność na przedstawieniu grupy „wrogich”, „ciekawskich”, rodziła nieodparte wrażenie, jakby zaraz miał się odbyć pojedynek na miny; wywołani do tablicy, po jednej i po drugiej stronie widowni, której rzędy znajdują się naprzeciwko siebie, zaczęły się obnosić z najohydniejszymi

grymasami wzajemnej niechęci, którym z aprobatą będą się przypatrywać zdystansowani obserwatorzy. Tym bardziej, że słowa o braku możliwości współpracy, które wypowiada Michał Opaliński, padły na pokazie przedpremierowym w kierunku obozu przeciwników. „Ja chyba nie chcę być z panami w zespole!”

Organizacja pokazu przedpremierowego była sygnałem, że istnieje ryzyko niedoprowadzenia do powakacyjnej premiery. Marta Streker w bardzo dyplomatycznym tonie poinformowała, że przesunięcie premiery „wynika ze strategii promocyjnej – zamykamy obecny sezon pokazem, kolejny otwieramy premierą. [...] Dyrekcja zdecydowała, że lepszym terminem premiery będzie początek sezonu” (*Trzeba zabić...*, 2019). Można podejrzewać, że dyplomatyczny ton brał się przede wszystkim z przeświadczenia, że trzeba chronić przedstawienie przed zakusami jego przeciwników. Spektakl powstawał przecież w szczególnie nerwowej atmosferze i wytworzył olbrzymie pole do dyskusji na temat kondycji Teatru Polskiego i jego zespołu.

W środowiskowych komentarzach jeden argument był powtarzany szczególnie chętnie: Różewicz nie chciał inscenizacji *Do piachu...* i nie życzył sobie poruszania motywów partyzanckich; odmówił nawet Jerzemu Jarockiemu. Obecnie, już po śmierci poety, plotka środowiskowa mówi o niechęci i obawach spadkobierców Różewicza, choć traktować ją należy z ostrożnością. Koniec końców, zamiast inscenizacji *Do piachu...* powstał kolaż złożony z fragmentów innych utworów poety, które nie są „zastrzeżone” zakazem przenoszenia na scenę.

Sporowi wokół realizacji towarzyszył szereg skarg i utrudnień, uderzających przede wszystkim w poczucie sensu kontynuowania prac nad przedstawieniem. Co jakiś czas trafiały na zewnątrz przecieki o trudnościach z realizacją. Autorka kostiumów, Julia Kosmyńska, w kwietniu informowała na

swojej stronie na Facebooku, że próby zostały wstrzymane z powodu fatalnych warunków pracy, a przy okazji przytoczyła fragment rozmowy Kazimierza Budzanowskiego, pełniącego obowiązki dyrektora teatru, z Krzysztofem Kopką, w czasie której Budzanowski miał zadać pytanie: „Czyich interesów pan broni? Realizatorów czy teatru?”¹. Streker, Wolny-Hamkało i ich współpracownicy mieli przeciwko sobie związkową „Solidarność” w Teatrze Polskim, p.o. dyrektora, część zespołu, która wcześniej stawiała w obronie Morawskiego, a wśród sojuszników w gronie osób zatrudnionych w zespole zarządzających teatrem znalazł się właściwie tylko pełniący funkcję pełnomocnika ds. artystycznych Krzysztof Kopka. Ponadto, w tym spektaklu na deski Teatru Polskiego powracają aktorzy, którzy długi czas nie pojawiali się na scenie, odeszli z zespołu albo zostali wyrzuceni (Michał Opaliński, Dariusz Maj, Igor Kujawski, Tomasz Lulek, Edwin Petrykat). Ani okoliczności wewnętrznego konfliktu w Teatrze Polskim, ani aura związana ze schedą po Różewiczu, ani kontekst społeczny i polityczny nie sprzyjały realizacji tego przedsięwzięcia.

Leśni to, niestety, kolejna premiera w polskim teatrze ostatnich lat, o której decyduje nie tyle jej wartość jako wypowiedzi teatralnej (tutaj zawsze będzie pole do dyskusji), ile potężny spór, który stwarza asumpt do dalszych krytycznych komentarzy, zdecydowanie wykraczających poza ramy teatru.

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Autor/ka

Jarosław Wójtowicz – krytyk, nieczynny reżyser, absolwent wiedzy o teatrze Uniwersytetu Jagiellońskiego. Publikował m.in. na łamach Gazety Teatralnej „Didaskalia”, „Rity Baum”, „Kultury Liberalnej”. Obecnie zawodowo zajmuje się rynkiem nieruchomości.

Przypisy

1. <https://www.facebook.com/588847607909071/posts/1897414673719018/> [dostęp: 19 VIII 2019].

Source URL:

<https://didaskalia.pl/arttykul/chcialabym-najbardziej-zeby-czlowiek-zdychal-reszta-sie-patrzyla>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Łatwo pada deszcz

Stanisław Godlewski

Teatr im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie

Édouard Louis

Historia przemocy

przekład: Joanna Polachowska, reżyseria: Ewelina Marciniak, adaptacja: Jan Czapliński, scenografia: Ewelina Marciniak, Grzegorz Layer, kostiumy: Natalia Mleczak, muzyka na żywo: Wacław Zimpel, światło: Mirek Kaczmarek, premiera: 19 października 2019

Wszędzie mokro i nieprzyjemnie, bo padająca na scenę woda, w której kałużach taplają się bohaterowie, jest podgrzewana. Para wodna szybko dociera do widzów, przesiąka przez ubrania, wilgoć oblepia skórę. W tej dusznej atmosferze Ewelina Marciniak rozgrywa *Historię przemocy*. Deszcz pada niemal w każdej scenie (jak napisał w swojej powieści Édouard Louis: „padało, padało przez cały styczeń”). Wody jest coraz więcej, oddychać jest coraz trudniej, a metafory same cisną się pod klawiaturę.

Mógłbym więc napisać tak: „przemoc - niedostrzegalna i wszechobecna jak para wodna, utrudnia swobodne zaczerpnięcie oddechu”; albo tak: „przemoc tak jak lepka wilgoć wiąże ze sobą wszystkich - ofiary, katów i świadków”;

albo jeszcze: „starczy kilka kropel albo niewinny upadek w kałużę i nie ma odwrotu – człowiek tonie w przemocy”. Tandetne, wiem, wiem. Ale mam wrażenie, że tak właśnie działa od jakiegoś czasu teatr Eweliny Marciniak, który pełen jest pięknych (naprawdę pięknych) obrazów, niosących banalne przesłanie. Dużo tu ładnych, ale pustych metafor; teatralnych skrótów, które dodają dynamiki, ale także zubożają sensy. W przypadku gnieźnieńskiej premiery jest to o tyle bolesniejsze, że materiał wyjściowy jest naprawdę niezwykły, dotkliwy i nieoczywisty.

Édouard Louis to bardzo młody, a już uznany francuski pisarz, który w swojej prozie obficie czerpie z własnych doświadczeń. Jego debiutanckie dzieło *Koniec z Eddym* (podobnie jak *Historia przemocy* przełożone przez Joannę Polachowską i wydane przez Pauzę) to autobiograficzna opowieść o dorastaniu w robotniczej rodzinie w rozwarstwionej społecznie Francji przełomu tysiącleci. Pierwszoosobowy bohater (prawdziwe nazwisko Louisa to właśnie Eddy Bellegueule), od dzieciństwa odstaje od swojej rodziny: agresywnego ojca, apodyktycznej matki i rodzeństwa, które gładko wchodzi w wyznaczone społecznie role. I właśnie czynnik determinizmu społecznego jest tu istotny – ponieważ Eddiemu udaje się dokonać skoku klasowego, zdobyć wykształcenie i zamieszkać w Paryżu, może on dostrzec, że problem nie leży jedynie w jego rodzinie, ale w katastrofalnych nierównościach ekonomicznych i niedostatkach opieki socjalnej. Eddy jest „zdrajcą klasy”, jak to określiła Olga Byrska w swoim świetnym tekście na temat *Powrotu do Reims* Didiera Eribona (zob.: Byrska, 2019). Od dzieciństwa naznaczony odmiennością (zachowania, zainteresowań, tożsamości seksualnej), spotykający się z agresją i przemocą, opuszcza rodzinne miasteczko i od tej chwili musi poruszać się w jakiejś dziwnej przestrzeni pomiędzy: powrót do klasy robotniczej jest niemożliwy i niepożądany, ale akces do środowiska wielkomiejskich inteligentów także nie jest czymś w pełni wykonalnym.

Podobnie jak bohaterka tetralogii neapolitańskiej Eleny Ferrante, Eddy czy Édouard będzie zawsze „inteligentem bez tradycji”; obcym w świecie zasiedziały, uprzywilejowanych rodzin; skazanym na ostrożne stąpanie po polu minowym wyższościowych dystynkcji. A im bardziej będzie chciał się dopasować, tym bardziej będzie odczuwał swoją nieprzystawalność. Bo taka to właśnie gra: klasa wyższa wie, że nic nie musi. Klasy niższe aspirują i naśladowują, myśląc, że obowiązują tu jakieś ścisłe reguły. A jednak to właśnie Édouard, świadom toczącej się gry, będzie mógł krytycznie spojrzeć na obie strony przepaści, zobaczyć zarówno systemowość problemów klasy robotniczej, jak i arogancję liberalnej inteligencji. Nieprzypadkowo *Koniec z Eddym* dedykowany jest Didierowi Eribonowi – to w ogólnym schemacie i wnioskach bardzo podobna historia (Louis jest może bardziej bezlitosny, dosadny i „literacki” niż eseistyczny starszy kolega). Eribon zresztą w *Historii przemocy* sam się pojawia jako „Didier”, przyjaciel głównego bohatera. To nieustanne zacieranie granic między autobiografią a fikcją jest świadomą strategią narracyjną, która nie służy jedynie wzmacnianiu afektywnego przeżycia lektury, podbijanego poczuciem „autentyzmu”, lecz także zwraca uwagę na jednostkowość ludzkiego doświadczenia, osadzenie powszechnych mechanizmów w klasowym, rasowym i tożsamościowym konkretności.

Historia przemocy to niejako dalsza część debiutanckiej książki, teraz Édouard jest już w Paryżu. Wigilię spędza u swoich przyjaciół: Didiera (tak, tak właśnie) i Geoffreoya (chodzi o Geoffroya de Lagasnerie, młodego, wybitnego lewicowego socjologa i filozofa, autora książki krytykującej wymiar sprawiedliwości – co dla *Historii przemocy* ma niebagatelne znaczenie). W powieści to raczej sympatyczna para lekko snobistycznych inteligentów, która w ramach wieczoru wigilijnego słucha sobie arii z *Wertera* Masseneta. U Marciniak to Michał Karczewski w cekinowych

slipach oraz Dominik Rybiałek w fetyszowej policyjnej czapce i opiętych spodniach, którzy torturują głównego bohatera (Piotr Nerlewski), każąc mu zgadywać top pięciu arii Marii Callas. Niby drobiazgi, a jednak istotne – twórcom zależało na tym, by z pełną ostrością pokazać śmieszność i okrucieństwo inteligentów, dlatego w ramach jednej sceny nałożono na siebie kilka stereotypów: jak inteligenci – to ostentacyjni w pokazywaniu swojej wyższości, jak wielkomięscy geje – to bardzo wyemancypowani, „przeięci” i przede wszystkim młodzi. Ostentacyjnie queerowi, melodramatycznie pijący szampana, płaczący przy operowych divach, których kanon arii każdy powinien znać. Wyzwoleni seksualnie aż do przesady, zawsze niezaspokojeni.

Nie chodzi o to, że taki obraz nie ma pokrycia w rzeczywistości, że takich ludzi nie ma. Istotne jest to, jak Ewelina Marciniak, razem z dramaturgiem Janem Czaplińskim, stawiają akcenty i co chcą z fabuły powieści wydobyć. U Louisa przyjaciele są przede wszystkim przyjaciółmi – tymi, którzy wspierają i starają się zrozumieć. Ich intelektualna wyższość niekoniecznie jest opresyjna (bo właśnie Didier ma podobny do Édouarda rodowód); a jeżeli już, to nie w sposób demonstracyjny, ale subtelny, niemal niedostrzegalny (i tym boleśniejszy). W spektaklu ta para podkreśla jedynie wyobcowanie i samotność głównego bohatera, który, choć bardzo się stara, nigdy nie będzie „gejem z Poznania” – takie określenie ukuł Michał Witkowski w *Lubiewie* na młodych, bogatych, wyemancypowanych aż za bardzo homoseksualistów, co w kontekście Gniezna mogłoby być nawet zabawnie wykorzystane. Ale rzecz w tym, że spektakl Marciniak dzieje się wszędzie i nigdzie. W kilometrowych monologach mówi się o Paryżu i placu Republiki, ale wspomina się też o „sianku z Wyborczej” na święta. A problem polega na tym, że *Historia przemocy*, choć opisuje powszechne mechanizmy wykluczenia, eskalacji agresji i pogardy klasowej, homofobii i rasizmu, to jednak także uwrażliwia

na kontekst – zawsze specyficzny, nieuniwersalny i lokalny.

Oto bowiem Édouard po Wigilii u przyjaciół wraca do domu, a na ulicy zaczepia go Reda (w spektaklu gra go Oskar Malinowski), młody i piękny chłopak, z pochodzenia Kabyl. Idą do mieszkania Édouarda, spędzają noc wypełnioną rozmowami i seksem. Nad ranem Reda próbuje okraść Édouarda, poddusza go szalikiem, potem gwałci. Édouard zgłasza się do szpitala, a potem także, mimo wahań, na policję. I właśnie wtedy, gdy opowiada swoją historię przedstawicielom instytucji publicznych i bliskim, przestaje ona należeć do niego – policjanci manipulują faktami, rodzona siostra wyolbrzymia niektóre motywy, opowiadając o zdarzeniu swojemu mężowi. Powieść jest tak zbudowana – jej bardzo precyzyjna konstrukcja sprawia, że w zależności od tego, kto mówi, zmienia się znaczenie historii. A rzadko kiedy bohaterowie wypowiadają się w swoim imieniu: znacznie większa część powieściowej narracji prowadzona jest przez siostrę Édouarda, Clare. Podobnie w przypadku Redy – to Édouard streszcza czytelnikowi jego wypowiedzi.

W spektaklu postać Redy zostaje umniejszona, w przeciwieństwie do Édouarda i Clary wypowiada się on rzadko, a o jego przeszłości nie wiemy prawie nic. W powieści czytelnik mógł dowiedzieć się wiele o ojcu Redy, jego przeszłości – tej, o której Reda opowiadał, i tej, którą Édouard projektował w swoich fantazjach. W powieści Reda był jakoś upodmiotowiony – w spektaklu zostaje zredukowany do atrakcyjnego seksualnie Kabyla, który nie wiadomo, dlaczego próbuje zgwałcić swojego kochanka. Jasne, że adaptacja tak skomplikowanej narracyjnie powieści musi skutkować jakimiś skrótami, ale to akurat wyjątkowo istotne pominięcie. Reda staje się po prostu figurą Innego, który jest groźny i tajemniczy, a jednocześnie erotycznie fascynujący. Dopisany zostaje w spektaklu wątek, w którym Clara fantazjuje na temat

Redy. To zabieg sceniczny, który miał pogłębiać, a paradoksalnie, spłyca – zarówno postać Redy (bo jest fantazmatyczną projekcją, lustrem lęków i pragnień dla bohaterów, ale nigdy w pełni podmiotem), jak i Clary (bo można ją dzięki temu łatwo wpisać w stereotyp „sfrustrowanej seksualnie żony z przedmieścia”).

Twórcy zbyt lekko przeszli nad całym rasowym wydźwiękiem tej opowieści, być może dlatego, że w polskim kontekście trudno znaleźć paralelę do sytuacji Algierczyków we Francji. Ewelina Marciniak w wywiadzie przed premierą (zob.: Urbaniak, 2019) wspominała, że myślała o tym, by ustawić postać Redy jako Ukraińca, ale zrezygnowała z tego pomysłu. Ostatecznie pochodzenie Redy zostaje wielokrotnie wskazane ze sceny, ale zasadniczo nie ma wielkiego znaczenia, a rasowo-klasowy konflikt zostaje dyskretnie rozmyty (w oparach deszczu – ach, znowu te metafory!).

Zasadne wydaje się zatem pytanie, czy koniecznie trzeba naginać wszystko do polskiej rzeczywistości, by teatr zadziałał? Albo – po co w ogóle brać się za powieść tak mocno osadzoną w rzeczywistości społecznej Francji, skoro chce się opowiadać uniwersalne (czyli „zrozumiałe w Polsce”) historie?

Spłyceciu ulega również wątek niechęci do zgłoszenia się bohatera na policję. Nie wynika on, jak można wnioskować ze spektaklu, jedynie ze wstydu Édouarda czy z tego, że darzy Redę uczuciem. W powieści wynika przede wszystkim z awersji do wymiaru sprawiedliwości (bohater wie, że gwałt zostanie wykorzystany do powielenia rasistowskich stereotypów), a także z przekonania, że system więziennictwa jest z gruntu przeciwnie skuteczny: zamiast resocjalizować, jedynie pogłębia przemoc u osadzonych. Motywacje bohatera są zatem nie jedynie emocjonalne, lecz także intelektualne – a przez to dużo bardziej złożone.

Być może najciekawiej w gnieźnieńskim spektaklu wypada postać Clary, głównie za sprawą świetnego aktorstwa Martyzny Rozwadowskiej. Aktorka zaczyna z okropną manierą stereotypowej prowincjonalnej idiotki (wysoki ton głosu, pretensjonalne przeciąganie sylab, przesadna gestykulacja), by co jakiś czas odsłaniać inne, dużo poważniejsze i wrażliwsze aspekty swojej postaci – próbuje pokazać, jak bardzo Clara kocha swojego brata, i jak w tej miłości wstyd i niechęć mieszają się z dumą i troską. Jak desperacko próbuje ściągnąć na siebie uwagę męża, jednocześnie nim gardząc (wysiłki bohaterki wzmacnia fakt, że Rozwadowska jest jedyną kobietą na scenie w otoczeniu pięciu facetów). Clara jest (a przynajmniej aktorka stara się w tej roli być) postacią niejednoznaczną – jedyną w tym spektaklu pełnym jednoznaczności.

Żeby było jasne, *Historię przemocy* ogląda się bardzo dobrze. Efektowne sceny wzmacniane ulewnym deszczem, ciekawie kontrastująca z przebiegiem akcji muzyka Wacława Zimpla, akrobatyczne układy choreograficzne, zwarty rytm przedstawienia, krótki czas trwania. „Wstrząsająca” i „poruszająca” historia opowiedziana sprawnie i wartko, w dodatku w ładny sposób, idealna na ciekawy wieczór w teatrze i chwilę zadumy na oklaskach. A potem wszystko spływa.

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Autor/ka

Stanisław Godlewski – doktorant w Instytucie Teatru i Sztuki Mediów UAM, krytyk teatralny współpracujący m.in. z „Dialogiem”, „Teatrem”, portalami Taniecpolska.pl i eCzasKultury.pl. Realizuje diamentowy grant poświęcony współczesnej polskiej krytyce teatralnej.

Bibliografia

Byrska, Olga, *Zdrajca klasy musi odejść*,

<https://www.dwutygodnik.com/artukul/8261-zdrajca-klasy-musi-odejsc.html> [dostęp: 30 X 2019].

Eribon, Didier, *Powrót do Reims*, tłum. M. Ochab, Karakter, Kraków 2019.

Louis, Édouard, *Historia przemocy*, tłum. J. Polachowska, Wydawnictwo Pauza, Warszawa 2018.

Tenże, *Koniec z Eddym*, tłum. J. Polachowska, Wydawnictwo Pauza, Warszawa 2019.

Urbaniak, Mike, *Historia pewnego gwałtu opowiedziana w Gnieźnie. Wywiad z Eweliną Marciniak*,

<https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,25311144,historia-pewnego-gwaltu-opowiedziana-w-gnieznie.html> [dostęp: 30 X 2019].

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/latwo-pada-deszcz>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Ostatnie zwierzęta i jak o nich mówić

Anna Majewska

STUDIO Teatrgaleria

Więcej niż jedno zwierzę

koncepcja i reżyseria: Robert Wasiewicz, dramaturgia: Marcin Miętus, kostiumy: Tomasz Armada, muzyka: Michał Skrok, premiera: 12 września 2019

Na wstępie widzowie i widzki zostają zachęcani, aby potraktować przedstawienie jak wycieczkę po rezerwacie przyrody. Już we foyer słychać z głośników obietnicę, że będzie można oglądać „ostatnie zwierzęta”.

Ironiczna zapowiedź prezentacji zagrożonych wymarciem gatunków w czasie spektaklu, podczas którego „interesujące okazy” są przedstawiane przez głos z offu przemawiający lektorskim tonem Krystyny Czubówny, kieruje uwagę na sposoby tworzenia reprezentacji natury oraz budowania o niej opowieści.

Twórcy i twórczynie spektaklu *Więcej niż jedno zwierzę* przechwytyują strategie narracyjne znane z filmów przyrodniczych, w których, projektując na zachowania zwierząt atrybuty przypisywane ludziom, utwierdzano i naturalizowano dominującą wizję relacji społecznych. Strategia ujmowania zachowań przedstawicieli innych gatunków w opowieść umacniającą wzór

heteronormatywnej rodziny, obecna w programach telewizyjnych takich jak *Flipper* czy *Sea Hunt* z lat pięćdziesiątych zeszłego wieku, kierowanych do amerykańskiej klasy średniej, powracała regularnie w dokumencie przyrodniczym (por.: Mitman, 2009). Najpopularniejszym współczesnym przykładem jej realizacji jest nagrodzony Oscarem *Marsz pingwinów*, poświęcony wędrówkom godowym tych ptaków. Przedsmak sposobu prowadzenia narracji w filmie daje jego dystrybutorski opis głoszący, że dokument dotyczyć będzie podróży, jaką pingwiny odbywają „co roku od początku czasów”, aby „odnaleźć idealną drugą połówkę i założyć rodzinę”. Pierwsza scena przedstawienia w reżyserii Roberta Wasiewicza, podobnie jak oscarowy dokument, przywołuje obraz corocznej wędrówki stada zwierząt. Jej celem nie jest jednak „założenie rodziny”, lecz grupowa masturbacja. Performerki i performer, w kampowych kostiumach Tomasza Armady zrobionych ze sztucznego futra z włochatym, różowym serduszkem na wysokości pośladków, nie tyle odgrywają zwierzęta, ile z dystansem przywołują ich gesty i ruchy znane z dokumentów przyrodniczych, nadając im przegięty, queerowy charakter. W ten sposób twórcy i twórczynie spektaklu żartują z naturalizowanego poprzez filmowe reprezentacje przyrody wzorca heteroseksualnej reprodukcji.

Pierwsza część *Więcej niż jedno zwierzę* przybiera formę teatralnego mockumentu przyrodniczego, którego epizody zostały uporządkowane w kategoriach: „przyjemność”, „dzień z życia”, „współpraca” i „wspólnota”. Tworzą one obraz wykraczającej poza heteronormę różnorodności zachowań seksualnych zwierząt – w tym homoseksualizmu, poligamii czy seksu dla przyjemności – oraz zróżnicowanych relacji pomiędzy nimi – m.in. sprawowania opieki nad potomstwem przez samców. Sekwencje przedstawiające queerowany obraz przyrody przenikają się z piosenkami wykonywanymi przez Roberta Wasiewicza, któremu towarzyszy Marcin

Miętus. Przyjmując slapstickowe role ni to popowych gwiazd, ni to turystów na safari, przyglądają się zwierzętom zza różowych kotar z pluszu, wiszących po obu stronach sceny. Performerzy tworzą przerysowany, afektywny komentarz dokumentalnych reprezentacji przyrody, którego forma kieruje uwagę na voyeueryzm wpisany w odbiór filmów przyrodniczych.

Druga część spektaklu składa się z powstałych w wyniku improwizacji scen, które rozwijają refleksję nad powiązaniem przedstawień przyrody i społecznej normatywności. Błażej Stencel, odgrywający zachowania zwierząt opiekujących się potomstwem (a właściwie nasze wyobrażenia o nich), jest instruowany przez Virę Hres, w jaki sposób powinien trzymać „maluszka” czy przygotować się do porodu. Narracja o poświęceniu i trosce – kategoriach wiązanych z macierzyństwem – zostaje w tej scenie odniesiona do historii samca konika morskiego rodzącego młode. Zespół Teatru Studio dokonuje odwrócenia ról społecznych przypisywanych kulturowo kobietom i mężczyznom, projektowanych w filmach przyrodniczych na zachowania zwierząt. W przedstawieniu strategii reprezentacji przyrody, które miały na celu utwierdzenie dominującej wizji społecznych relacji, zostają wykorzystane, aby ją zqueerować. Twórcy i twórczynie podważają obraz natury jako wzorca heteronormatywnych zachowań, od którego mniejszościowe praktyki miałyby odbiegać jako „nienaturalne”.

„Oto Glena znana z psucia polowań niezdarnym zachowaniem” – mówi lektorka, nadając „ostatnim zwierzętom” ludzkie imiona. Podobne antropomorficzne narracje znane z filmów przyrodniczych powracają w sekwencji przedstawiającej „dzień z życia”, w której rytuały godowe stają się „wymianą uśmiechów” i „zalotami”. Dystans do antropomorficznej narracji buduje pełna zgrywy strategia performerska aktorów i aktorek. W sekwencji „dnia z życia” wchodzi na scenę dynamicznym krokiem, jakby przemierzali

wybieg podczas pokazu mody, i jedynie na moment wcielali się w zadumane samice czy samców w zalotach, odgrywając nasze fantazje o seksualności nie-ludzi. Opisywanie zachowań przedstawicieli innych gatunków w kategoriach wiązanych z ludzkimi praktykami kulturowymi zostaje sparodiowane. Aktorzy ironicznie odnoszą się do sposobów reprezentacji natury, które każą traktować normy społeczne jako dominujący wzorzec, pozwalający snuć opowieści o życiu seksualnym zwierząt. Przechwytyjąc antropomorficzne narracje z filmów przyrodniczych, twórcy i twórczynie odkrywają powiązania seksualnej normatywności i antropocentryzmu. „W pewnym sensie można powiedzieć, że *człowiek* jest kategorią heteronormatywną” – pisze Joanna Bednarek (2014, s. 22). Badaczka zauważa, że kategoria ta ustanawia hierarchię wśród żyjących stworzeń, przyznając jednemu gatunkowi pozycję tego, który wyznacza normę. W związku z tym Bednarek dostrzega polityczny potencjał w sojuszu queeru i posthumanizmu. Przyglądając się krytycznie reprezentacjom natury, które obrazują ją jako ludzki fantazmat, istniejący jedynie w odniesieniu do tego, co kulturowo uznawane za normatywne, aktorzy łączą queerową wrażliwość z krytyką antropocentryzmu.

Antropomorficzne i sentymentalne narracje dokumentów przyrodniczych zostają ostatecznie doprowadzone do absurdu w scenie recytacji sztandarowego wiersza o przemijaniu, *Nic dwa razy się nie zdarza* Wisławy Szymborskiej, przez samca zadumanego nad katastroficznym finałem masowego wymierania gatunków. Przeniesienie na zachowania zwierząt tandetnych schematów przeżywania wzruszeń, za którymi majaczy strach przed katastrofą ekologiczną, pozwala przyjrzeć się naszemu emocjonalnemu związkowi z komercyjnymi reprezentacjami natury. Twórcy i twórczynie manipulują afektywnym odbiorem spektaklu, odwołując się do emocji, jakie wiążą się z oglądaniem filmów przyrodniczych czy gifów ze słodkim koalą.

Puchate futerka, przeciągłe, leniwe ruchy Viry Hres, Soni Roszczuk, Błażeja Stencela i Agaty Tragarz jako „ostatnich zwierząt”, które wtulają się w siebie w scenach poligamii, pozwalają opisać estetyczny wymiar spektaklu w kategoriach *cuteness*. Utrzymane w tym tonie obrazowanie wywołuje czułość, a raczej czułośćkowość, połączoną z chęcią wejścia w posiadanie oglądanych obrazów, poczucia uległości wobec nas tych, na których patrzymy. W spektaklu *cuteness* jest nieustannie wirusowane przez kampową zgrywę, co pozwala krytycznie przyjrzeć się afektom, jakie wiążą się z konsumpcją przedstawień przyrody. Jednocześnie twórcy i twórczynie wskazują na samych siebie jako tych, którzy nieustannie rozczuleni, na granicy egzaltacji, gapią się na filmowe reprezentacje natury – słodkosadystyczna ckliwość związana z *cuteness* pobrzmiewa w piosenkach Wasiewicza, opowiadającego ze łzawą przesadą o swoim wzruszeniu losem baranka i osieroczonego słonika z dokumentu na Discovery Channel.

Wiążące się z odbiorem komercyjnych przedstawień zwierząt afekty, które oscylują pomiędzy rozczuleniem i sadystyczną chęcią dominacji, są ujawniane i traktowane przez twórców i twórczynie podejrzliwie. Czułość staje się jednak zarazem kategorią przedstawianą afirmatywnie, jako emocja, mogąca towarzyszyć przyglądaniu się swojej pozycji w splocie relacji środowiskowych i społecznych, aby budować o niej opowieść. Wskazując na antropocentryczne i utwierdzające normatywny obraz świata strategie narracyjne spopularyzowane w filmowych reprezentacjach natury, twórcy nie starają się przyjmować perspektywy nie-ludzi, ale usiłują zbadać, jak są kształtowane nasze opowieści o środowisku, którego jesteśmy częścią, i jakich można dokonać w nich przemieszczeń.

Autor/ka

Anna Majewska - studentka wiedzy o teatrze i prawa UJ

Bibliografia

Bednarek, Joanna, *Queer jako krytyka społeczna*, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego 2014,
http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0132_bednarek_queer_krytyka_spoleczna... [dostęp: 16 XI 2019].

Mitman, Gregg, *Reel nature. America's romance with wildlife on film*, Weyerhaeuser Environmental Classic, Seattle - London 2009.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/ostatnie-zwierzeta-i-jak-o-nich-mowic>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Lamentyzacja kryzysu?

Maciej Guzy

Teatr Polski w Podziemiu

Mojżesz

reżyseria: Tomasz Węgorzewski, dramaturgia: Magda Kupryjanowicz, scenografia i kostiumy: Dorota Nawrot, światło i wideo: Dorota Nawrot i Wojciech Sobolewski, muzyka: Teoniki Rozynek, premiera: 30 listopada 2019

Apokalipsa zawsze była przyszłością, zmieniało się tylko jej oddalenie w czasie. Rzecz jasna to, co kryje się pod pojęciem katastrofy klimatycznej, odbiega od wszelkich wcześniejszych fatalistycznych wizji na niemal każdym polu, zarówno pod względem natury zagrożenia, jak i jego przyczyn, skali, namacalności symptomów czy cielesnych sposobów ich odczuwania – słowem, realności katastrofy. Jak jednak zdaje się udowodniać Tomasz Węgorzewski w swoim wrocławskim *Mojżesz*, kulturowy mechanizm zastępowania realności kryzysu „oddalającymi go” conceptualizacjami, a zdecydowanych reakcji – zbiorowym lamentem wciąż pozostaje aktualny.

Mojżesz to kolejna premiera Teatru Polskiego w Podziemiu, luźno oparta na późnym tekście Zygmunta Freuda *Człowiek imieniem Mojżesz a religia*

monoteistyczna. Choćby pobieżne przekartkowanie tej niewielkiej książeczki pokazuje, że łączności między jej treścią a tekstem Magdy Kupryjanowicz i inscenizacją Węgorzewskiego należy doszukiwać się raczej na polu dość ogólnych, impresyjnych skojarzeń z obrazem biblijnej historii o wyprowadzeniu narodu żydowskiego z niewoli egipskiej. Kluczowe będą zatem motywy niepewności, bycia „pomiędzy”, przełomowości i nieustannego spoglądania w przyszłość. Co więcej, przepuszczone przez Freudowskie uwagi, stają się one jeszcze bardziej niejednoznaczne. O jakiej wolności i niezależności podążających ku Ziemi Obiecanej mówimy, skoro wędrówka to w istocie proces konstytuowania religii monoteistycznej, w której niezależności doszukiwać się raczej trudno. Bohaterki i bohaterowie *Mojżesza* znajdują się właśnie w takim stanie „pomiędzy”. Pomiędzy trwającą a dokonaną katastrofą, pomiędzy różnymi możliwościami reakcji na nią (w tym różnymi narracjami o niej), pomiędzy byciem na serio a nieustannym ironizowaniem, pomiędzy teatralnymi konwencjami, a także, mając na względzie kontekst funkcjonowania Teatru Polskiego w Podziemiu, pomiędzy posiadaniem a nieposiadaniem własnego teatru. Myśl o przyszłości radykalnie warunkuje terażniejszość.

Mariaż płynności, niejednoznaczności i pozorności ujawnia się przede wszystkim w wielowątkowej strukturze i hermetycznej aurze spektaklu. *Mojżesz* jest przegadany i przeładowany umykającymi sensami oraz różnorodnymi dyskursami, wśród których prym wiedzie refleksja o stanie świadomości wobec konsekwencji epoki antropocenu. Scenariusz Kupryjanowicz to potok półmyśli i ćwierćprojektów – rozważań urwanych w pół zdania, na granicy prywatnych rozmyślań i politycznych deklaracji. Możliwość zrozumienia spektaklu odpowiada w zarysie możliwościom zrozumienia sytuacji, w której jako gatunek znaleźliśmy się w drugiej dekadzie XXI wieku. To nie zarzut. W końcu, próbując przyjąć postawę

postantropocentryczną, powinniśmy raczej pytać, jak działać, nie rozumiejąc, niż jak rozumieć. Dlatego rozumienie zostaje bohaterom i bohaterkom, a także widzkom i widzom odebrane. W dialogach nieustannie powracają pytania: „czym jest”, „co to jest”, „co się dzieje”, na które nie tylko nie uzyskujemy odpowiedzi, ale nawet nie wiemy, czym jest „to”, będące przedmiotem pytania. Zagubieniem, w jakim tkwią snujący kolejne rozmowy aktorki i aktorzy, objęta jest też publiczność. Odbiór przedstawienia to ciąg wątpliwości bez (jednej) odpowiedzi, akumulujący niewiedzę. Nie wiemy, w gruncie rzeczy, po co twórczyniom i twórcom Freud, nie wiemy, co dokładnie dzieje się za półprzezroczystym prospektem, gdzie przez dłuższą chwilę toczy się akcja, nie wiemy, kim jest „ona”, o której nagle zaczynają rozmawiać aktorki i aktorzy, nie wiemy wreszcie, co oznacza *haiku*, zacytowane w oryginale przez Opalińskiego. Na tym tle niemal symboliczne staje się umieszczenie w przestrzeni spektaklu zagadkowego obiektu scenograficznego: nad sceną przez cały czas zwisa bowiem sporych rozmiarów owalna, granatowa konstrukcja (z informacji na stronie teatru dowiadujemy się tylko, że to rzeźba Marty Kuligi i Jakuba Kubińskiego). Jej obecność od początku skłania patrzących, żeby zapytać, „czym jest” i jaka będzie jej rola. Dyktat dopowiedzenia każe ustawić ją w jednym szeregu z Czechowowską strzelbą – skoro jest obecna tak ostentacyjnie, to musi przecież czemuś służyć, coś oznaczać. Mimo to bryła zdaje się zupełnie nie obchodzić aktorek i aktorów, przez co prostego wyjaśnienia nie otrzymuje także publiczność. Obiekt wisi z bezwzględną beczynnością, jedynie niekiedy rzucając cień.

Założenie, że kluczem do „rozumienia” spektaklu będzie jego nierozumienie, to zazwyczaj poręczny wytrych, pozwalający twórcom ukryć braki w komunikatywności przedstawienia. Nie jest tak jednak w przypadku *Mojżesza*. Węgorzewski z dużą sprawnością i konsekwencją wytwarza

kolejne obszary, w których poczucie bezradności wydaje się jedyną możliwą reakcją na kryzys zdolności umieszczania problemów w racjonalnych ramach. Argument zawsze znajduje kontrargument, a pomysł – swoje przeciwieństwo. Choć w narracji parokrotnie wraca propozycja, żeby z lamentu uczynić strategię polityczną białego człowieka, to we wrocławskim spektaklu od wszechogarniającego impasu ucieka się raczej ku ironii i teatralności niż ku rozpacz. Kolejne rozwlekłe epizody rozpadają się na oczach widzów, tracących orientację, czy dialogi posuwają do przodu dyskusję nad przywoływanymi w danym momencie wątpliwościami poznawczymi aktorek i aktorów, czy może stanowią nieustanną metanarrację o powstawaniu spektaklu albo o roli sztuki w dobie antropocenu. I tak, w scenie konfrontacji z zarazą trawiącą uprawy ziemniaków absurd osiąga apogeum. Aktorki i aktorzy wkładają bufiaste, pastelowe sukienki, aby z egzaltacją pochylić się nad wyimaginowanym polem. Archaiczny rolniczy język zupełnie nie przystaje do przestylizowanego kostiumu, a tym bardziej do wyćwiczonego aktorskiego głosu. Adam Szczyszczaj co chwilę pada na ziemię, wyjąc z rozpacz nad utraconym plonem, Agnieszka Kwietniewska symuluje spulchnianie gleby motyką, a zdający się liderować pokracznej grupie Michał Opaliński wymyka się po scenariusz, aby scenę można było jakoś grać dalej.

W pewnym sensie w spektaklu Węgorzewskiego zarówno ten, jak każdy inny epizod ponosi porażkę. W *Mojżeszu* nie ma rozwiązań i puent – dochodzi raczej do kolejnych załamania. Wszystkie fragmenty pojawiają się znikąd i ulatniają niedomknięte. To, oczywiście, jawna zabawa nudą i gra z oczekiwaniem na teatralną atrakcję. Wprost tematyzują to zresztą Szczyszczaj z Opalińskim, próbując odegrać rozmowę morza ze skałą, którą otwiera wzbudzająca ich konsternację kwestia: „zabij się”. Poszukiwanie intensywności, mającej zaangażować publiczność, myślącą już – zdaniem

aktorów – o powrocie do domu, rozbija się jednak o niechęć do wywołania konfliktu. Coś jest w antycznym tragizmie, co nieustannie nas przyciąga – wyczuwa Opaliński – ale czy abrazyjne działanie morza może być efektowne w tym właśnie sensie? Czy wciąż chcemy myśleć o teatralności w idiomie antagonistycznej spektakularności? Czy rzeczywistość antropocenu w ogóle pozwala nam na takie myślenie? Wytworzenie konfliktu wymaga przecież kontroli i decyzyjności, a antropocen to czas, w którym równocześnie uświadamiamy sobie (rzecz jasna zbyt późno) ogrom konsekwencji naszych działań i ograniczoną możliwość kontrolowania ich efektów.

Węgorzewski w *Mojżeszu* co chwilę prowadzi publiczność na granicę bezradności, za którą zdaje się widnieć jedynie paraliż nihilizmu.

Paradoksalnie, tam się jednak zatrzymuje, kwestionując nieuchronność uwikłania w tautologiczny stan równoczesnego wytwarzania i potwierdzania niemożności podjęcia jakiegokolwiek działania politycznego. Brak planu i brak pewności co do jego skuteczności mogą wydawać się jednoznaczne z błędzeniem po omacku, ale o samym błędzeniu niekoniecznie należy myśleć negatywnie. Alternatywa: lament albo pełna sprawczość to w końcu sposób myślenia silnie zakorzeniony w oświeceniowym – osadzonym na antropocentrycznych fundamentach – paradygmacie postrzegania świata. Autorzy *Mojżesza* zauważają, że czas wielkich projektów nowego otwarcia zdążył się wyczerpać – że nie funkcjonujemy już w wyobrażonej dramaturgii kryzysu-rozwiązania-sukcesu. A ściślej, że nie powinniśmy uważać tego schematu działania za jedyny, do jakiego jesteśmy zdolni. Jasny konflikt zostaje zastąpiony przez niepewny splot zależności, zamiast rozwiązań pojawia się próbowanie, a o sukcesie powinniśmy raczej zapomnieć. To jednak nie wyklucza przyjęcia afirmatywnej postawy – przeciwnie, być może pozwala ją odzyskać. Najwidoczniej w tym celu, jak w pewnej chwili mówi Kwietniewska, „trzeba przemyśleć podstawowe słowa”.

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Autor/ka

Maciej Guzy - absolwent prawa i wiedzy o teatrze oraz student teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, stale współpracuje z redakcją „Didaskaliów” i „Teatraliów”.

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/lamentyzacja-kryzysu>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Ecce homo

Katarzyna Lemańska

Wrocławski Teatr Pantomimy

Where Do We Go From Here

tekst: Natasza Moszkowicz + kreacja zbiorowa, reżyseria: Ewelina Marciniak, choreografia: Natasza Moszkowicz, muzyka: Wojtek Urbański, Stefan Wesołowski, scenografia: Natalia Mleczak, kostiumy: Konrad Parol, światło: Szymon Kluz, premiera: 29 listopada 2019

W lustrzanej podłodze odbija się instalacja Natalii Mleczak. Prześwitujące warstwy materiału, podświetlone ciepłą czerwienią, falują nad sceną, przywodzą na myśl zdjęcie rozwijającego się płodu. Grube kotary w cielistym kolorze zawieszono symetrycznie w kilku miejscach sceny, dając wizualny efekt kwadratu wpisanego w prostokąt. W owym kwadracie znajduje się metalowy okrąg, a w nim stoi mężczyzna. To odniesienie do teatru kulistego Henryka Tomaszewskiego, z człowiekiem umieszczonym w punkcie centralnym. Spektakl *Where Do We Go From Here* powstał wprawdzie w ramach obchodów setnej rocznicy urodzin patrona Wrocławskiego Teatru Pantomimy, ale reżyserka Ewelina Marciniak bardzo swobodnie nawiązuje do języka scenicznego Tomaszewskiego w kilku ruchowych scenach zbiorowych, przedstawiających fazy ludzkiego istnienia: początek życia,

narodziny dziecka, spotkanie kochanków i ekstazę, wreszcie śmierć.

Pierwsze minuty *Where Do We Go From Here* mogłyby składać się na osobny spektakl. Podłoga, na której leżą tancerze, osnuta jest dymem. Przytłumione światła mieniające się wśród kurtyn wprowadzają w refleksyjny nastrój.

Postaci bardzo powoli wstają – nieśpiesznie budzą się do życia. Noszą ciemne stroje z krwistoczerwonymi elementami, wskazującymi ważne miejsca ludzkiego ciała: serce, brzuch, macicę. Wśród leżących postaci stoi naga kobieta (gościnnie Małgorzata Witkowska). Rozpoczyna monolog o sensie życia kobiety i jej kolejnych wcieleń. Następuje moment porodu, w którym aktorka dotyka swoim ciałem ciał kolegów i koleżanek. Do tej sceny nawiązuje plakat do spektaklu, przedstawiający Witkowską zwiniętą w pozycji embrionalnej. Spokojną, z zamkniętymi oczyma. Mimo odwołań do zagubienia i śmierci, monolog, także za sprawą muzyki Wojtka Urbańskiego i Stefana Wesołowskiego, brzmi naturalnie i intymnie. Wrażenie bliskości potęguje moment, kiedy pozostali aktorzy wolno schodzą ze sceny, kładą się w poprzek rzędów krzeseł, dotykają delikatnie widzów, wreszcie siadają im na kolanach, rozmawiają z nimi. Pozostawiają ich wreszcie z refleksją, że w nieustającym kręgu życia i przemijania, bólu i konfrontacji ze zmianami nie jesteśmy odosobnieni.

Podobnie jak w swoim poprzednim wrocławskim spektaklu, *Śmierci i dziewczynie*, Marciniak wraca do obrazu kobiety skazanej na samotność i cierpienie. Autorka Natasza Moszkowicz z udziałem pozostałych twórców napisała historię Małgorzaty – bojącej się zaangażowania, nieakceptowanej przez matkę, córki alkoholika, samej będącej matką, która straciła dziecko. W lirycznych monologach kobieta dzieli się swoimi traumatycznymi doświadczeniami i wątpliwościami, skoncentrowanymi wokół egzystencjalnego pytania zawartego w tytule spektaklu: „Dokąd mamy iść”.

Przedstawienie stroni jednak od moralizatorstwa, a tytuł nie kończy się znakiem zapytania.

W spektaklu najmocniej wybrzmiewa poetycko-egzystencjalny tekst oraz pełna dramatyzmu i sentymentalnej zadumy gra Witkowskiej. Nie byłby to zarzut, gdyby nie to, że Moszkowicz – autorka i zarazem choreografka – dominującą część sekwencji ruchowych, wykonywanych przez aktorów pantomimy, ograniczyła do funkcji ilustrowania tekstu. Tym, co w propozycji Marciniak i Moszkowicz wydawało się najciekawsze, było tymczasem wyraziste współoddziaływanie przestrzeni tekstowej i ruchu, zgodnie ze słowami Tomaszewskiego: „Zaczęła mnie wtedy nurtować taka chęć, takie marzenie: stworzyć teatr ruchu, którego wyraz byłby podstawowym zadaniem kreacyjnym – artykulacją ruchu i jego celem nadrzędnym – a nie jakimś dodatkiem do choreografii”. A przecież potencjał zespołu Teatru Pantomimy jest ogromny. Aktorzy pantomimy znakomicie partnerowali Witkowskiej w scenach mówionych. Arturowi Borkowskiemu przypadł „monolog na pocieszenie”. W żartobliwy sposób opowiada Witkowskiej, czym jest strata, i uczy ją podstawowych kroków i ruchów z zakresu pantomimy („Zatańczymy. Pokażę ci jak, ale ty nie pokazuj. Tylko doświadczaj!”). Izabela Czaśniewicz świetnie odnalazła się w roli umierającej matki. Patetyczne niekiedy słowa Moszkowicz ustąpiły miejsca cynicznej, pełnej życiowego humoru rozgrywce, jaką prowadzą między sobą matka i córka.

W spektaklu jest kilka wątków dotyczących skomplikowanych relacji międzyludzkich: strachu przed zaangażowaniem i rozstania z mężem, utraty dziecka, spotkania z chorym ojcem, śmierci dwunastoletniej koleżanki. Niejednoznaczna jest historia dotycząca zaborczej miłości do brata i pierwszych fascynacji seksualnych, wywołanych podglądaniem go w intymnej sytuacji (scena w kinie). Wątek ten łączy postać Porzuczonego

Kochanka/Love&Peace/Starszego Brata (aktorzy grają ją zamiennie). Wspomnienie o śmierci dotyczy (trochę spirytystycznego) spotkania koleżanek z Sandrą-Karoliną. Zmarła nie uświadamia sobie swojego stanu, pozuje nawet do klasowego zdjęcia. Dopiero gdy podda się badaniu, przykładając usta do lusterka, by stwierdzić brak oddechu, opuszcza żywych. Nieskładające się w ciąg chronologiczny, fabularyzowane scenki dotyczą doświadczeń i lęków aktorów, którzy zostawiają widzów z przeświadczeniem, że każdy indywidualnie musi poradzić sobie z własnymi traumami.

Na choreografię Moszkowicz, pozbawioną elementów pantomimicznych i układów *stricte* tanecznych, silnie wpłynęła jej praktyka joginki (zawodowo zajmuje się metodą B.K.S. Iyengara), z kolei w scenie zatytułowanej „Poród” choreografka czerpie inspirację z tańca butō (w scenie ruchowej bierze też udział Witkowska). Zespół pantomimy szuka ruchu, ekspresji w ludzkim ciele, pracując z podstawowymi, naturalnymi odruchami i potrzebami, m.in. w scenie spotkania kochanków. Aktorzy tańczą i całują się w miłosnym uścisku – poza podziałami płciowymi: kobiety z mężczyznami, kobiety z kobietami i mężczyźni z mężczyznami.

W chwili ogłoszenia przez Wrocławski Teatr Pantomimy programu uroczystości z okazji stulecia urodzin Henryka Tomaszewskiego widzowie mogli spodziewać się, że zamykający owe obchody spektakl jubileuszowy będzie miał charakter wspomnieniowy. Początkowo przedstawienie miał przygotować Jan Klata, ostatecznie zaproszenie teatru przyjęła Ewelina Marciniak. Jej spektakl, zamiast wchodzić w dialog z Tomaszewskim, podejmuje eksperymentalne poszukiwania własnego języka. *Where Do We Go From Here* nie jest najlepszym spektaklem Marciniak, ale cenię w nim odwagę aktorów pantomimy do eksperymentowania z nowymi sposobami cielesnego przekazu, opartymi na praktyce jogi i oddechu, a także udaną

próbę komunikacji z publicznością.

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Autor/ka

Katarzyna Lemańska - absolwentka edytorstwa i performatyki przedstawień UJ. Redaktorka w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego i sekretarz redakcji „Performera”. Członkini Komisji Artystycznej 26. edycji Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Współpracuje na stałe z „Didaskaliami” i portalami eCzasKultury i taniecPOLSKA.

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/ecce-homo>

didaskalia

gazeta teatralna

taniec

W poszukiwaniu przyjemności

Marcin Miętus

18. Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu Ciało/Umysł, 4-12 października 2019

Hasłem „Przekraczając przyjemność” kuratorka festiwalu Ciało/Umysł Edyta Kozak zachęca do szukania nowych dróg w życiu i sztuce oraz zatopienia się w przyjemności, osiągalnej, jej zdaniem, za pomocą przekroczenia. Moment transgresji uchwycony przez zaproszonych artystów i artystki ujawniał się w rezygnacji z wewnętrznej walki, akceptacją własnej podmiotowości i czerpaniem z niej pozytywnych bodźców. Odslonięcie napięć i własnych słabości daje siłę do mówienia o rzeczywistości i zachęca do pójścia dalej w określonym kierunku. Do tworzenia, które może być obietnicą szczęścia i przyjemności, często związanych z osiągnięciem satysfakcji. Droga do niej potrafi być jednak wyboista, co udowodniły pokazywane na festiwalu prace Izy Szostak i Rafała Dziemidoka.

Festiwal otworzył *Le journal secret*, przygotowany w ramach corocznych rezydencji. Tytuł zapowiada rodzaj pamiętnika – i rzeczywiście, Iza Szostak w swoim solo odwołuje się do wspomnień, wykorzystując prywatne archiwum

zapisywane na kasetach miniDV, ale tworzy raczej taneczny esej na temat sposobów prezentowania doświadczeń aniżeli autobiograficzny spektakl. Na performans, oprócz ruchu, opartego na pracy nad stanami emocjonalnymi, składa się dziennik wideo wpleciony w animację 3D oraz praca z obiektem. Ciało tancerki ulega w drugiej części spektaklu redukcji na rzecz przedmiotu; przeskalowanej kamery wideo. Kostiumem, radykalnie ingerującym w tradycyjnie pojmowaną cielesność, staje się rozciągnięty na prostokątnym stelażu materiał z nadrukowaną kamerą, do którego tancerka wchodzi i zamyka się niczym w ruchomym namiocie. Posthumanistyczny dyskurs, zarysowany w relacji z obiektem i wykorzystaniem idei nowego materializmu, znany jest już z poprzednich prac artystki (by wymienić najbardziej oczywisty, czyli *Balet koparyczny*). W *Le journal secret* to nie dziennik materializuje się na scenie, lecz przedmiot-przełożnik, rejestrujący wspomnienia.

Ważną rolę odgrywają w spektaklu materiały wideo, nagrywane przez Szostak w czasie nauki za granicą, oraz długa animacja sebulca, artysty postinternetowego, stworzona w konwencji niezgrabnego, pseudobajkowego 3D z awatarem artystki, kojarząca się z estetyką lat dziewięćdziesiątych. Styl tych lat można zauważyć również w kostiumie projektu Julity Goździk i muzyce Kuby Słomkowskiego, zwłaszcza w zmiksowanych fragmentach piosenki *Ameno* i przeboju Britney Spears *...Baby One More Time*.

Samplowany hit popowej piosenkarki, cytowany również w niektórych fragmentach animacji (współpraca przy dialogach i dramaturgia: Szymon Adamczak), wdziera się w fonosferę niczym wspomnienie, funkcjonuje na zasadzie flashbacku. Popkultura zawłaszcza język, który w wielu miejscach staje się fragmentaryczny, poszarpany, nielinearny. Zupełnie jak nieoczywisty ruch, do którego wkradają się zapożyczone z codzienności gesty – pomiędzy sekwencjami tanecznymi Szostak wiązuje włosy, rozgrzewa się,

niespiesznie wkłada buty na koturnach. Ten sekretny pamiętnik przypomina wyklejany wycinkami zeszyt, rodzaj kolażu, którego elementy na pierwszy rzut oka mogą wydawać się nieistotne lub wręcz naiwne. Są jednak świadectwem tego, że osobiste przemyślenia i zestaw doświadczeń mogą być wspólne dla różnych odbiorców. *Le journal secret* nie jest podsumowaniem, a raczej dowodem poszukiwań artystki.

Określany jako „tancerz osobny” Rafał Dziemidok, również bazujący na wspomnieniach, żongluje z konwencją benefisu, reżyserując i performując rodzaj podsumowania własnej drogi artystycznej, przy jednoczesnym wymykaniu się tej banalnej formule. *Jak tańczyć aż po (życia) kres* polemizuje z autobiografią amerykańskiego tancerza Daniela Nagrina *How to Dance Forever*, do której Dziemidok sięgnął wiele lat temu, zafascynowany sylwetką artysty. Lektura stała się pretekstem do próby opisania własnej ścieżki twórczej. W efekcie trzy lata temu w ramach cyklu performatywnego „Taniec, moja miłość” w Komunie// Warszawa powstał spektakl, którego rozwinięcie zaprezentowane zostało podczas festiwalu Ciało/Umysł. Scenografię tworzą krzesło, mikrofon na statywie oraz kilka rekwizytów: wspomniana książka Nagrina, butelka wody, ręcznik do wycierania potu. W niewielkiej Świetlicy Nowego Teatru panuje swobodna atmosfera. Dziemidok powraca wspomnieniami do początków swojej kariery, z gorzkim humorem i bezpretensjonalną szczerością opisując zderzenie własnych oczekiwań i ambicji z rzeczywistością. Nieubłagalny czas funkcjonuje tu jako kategoria opisu świata i kondycji artystycznej. Ciało wchodzi w dialog ze słowem. I choć wykładowi bliżej do świeckiej spowiedzi, trudno tu mówić jednak o intymnym wyznaniu, bowiem eksperymentujący tancerz wymyka się jednoznacznym osądom, cały czas sytuując się gdzieś obok prowadzonej narracji. Z dystansem przygląda się również własnej ekspresji ruchowej. Mimo że granic fizycznych nie jest w stanie przekroczyć,

tańczy dalej, szukając samospełnienia.

Z autonarracją eksperymentuje również amerykański tancerz i choreograf Trajal Harrell, znany z twórczego przewartościowywania historii tańca współczesnego. W 2018 roku „Tanz Magazine” uznało Harrella za tancerza roku, co zmusiło go do redefinicji własnych zainteresowań i miejsca w tańcu. Co oznacza prestiżowa nagroda dla artysty, który nigdy nie traktował poważnie takich rankingów? Czy to moment na tworzenie podsumowań, czy na dalsze poszukiwania? Odpowiedzią na te pytania jest solo Harrella *Dancer of the Year*, które w nietypowy sposób traktuje kategorię popisu. W choreografii nie ma wirtuozerii, artysta porusza się w taki sposób, jakby tańczył dla samego siebie – nie przejmując się widzem, krytyką i nagrodami. Na koniec zwraca się jednak do publiczności, kłaniając się i dziękując. To odwzajemniony prezent, okazanie wdzięczności za przybycie i docenienie jego pracy, a tym samym zaznaczenie w strukturze spektaklu pozycji widzów, zaproszonych do współdziałania w tworzonej na ich oczach ceremonii. Harrell przetwarza gesty z poprzednich prac, stając się na chwilę żywym archiwum, nośnikiem historii własnych performansów, dzięki którym zdobył uznanie. Akumulowane przez ciało choreograficzne strategie czerpiące z poprzednich projektów, zestawiających tradycję tańca post-modern z queerem i voguingiem, dominują nad warstwą emocjonalną. Obrazy komponowane przez Harrella, głównie przez zmiany kostiumu, jedynie przypominają, ale same nie niosą znaczeń. Spektakl najlepiej działa wtedy, kiedy widz pozwoli sobie wziąć udział w zaproponowanej przez Harrella konwencji i stanie się aktywnym uczestnikiem przeprowadzanego w jego obecności eksperymentu. Mam jednak nieodparte wrażenie, że moje uczestnictwo byłoby pełniejsze, gdybym znał poprzednie dokonania choreografa.

Z kolei włoski choreograf i artysta wizualny Alessandro Sciarroni bada

zależności między ruchem a zmianą światła, konfrontując je z własną wytrzymałością fizyczną oraz percepcją oglądającego. Solo *CHROMA_don't be frightened of turing the page*, którego tytuł Sciarroni zaczerpnął z *Księgi kolorów* reżysera Dereka Jarmana oraz z albumu swego ulubionego zespołu rockowego Bright Eyes, opiera się na precyzji wykonawczej i doskonałej grze światła. Podwójne rzędy widowni okalają białą, prostokątną podłogę baletową, którą poruszający się po przekątnej artysta mierzy krokami. Gdy wreszcie odnajduje centralny punkt sceny, zaczyna wirować i wiruje nieprzerwanie przez trzydzieści pięć minut. Zredukowanie gestu do jednej frazy, obracania się, może sprawiać wrażenie monotonnego. Zmiana układu rąk i dłoni oraz przemieszczanie się po białej podłodze znacząco zmieniają perspektywę, a patrzenie na włoskiego derwisza daje dużo przyjemności. Trudno oderwać od niego wzrok. Dramaturgia ruchu jest bardzo przemyślana i konkretna. Sciarroni kreśli geometryczne kształty, przy akompaniamencie własnych kroków i oddechów. Cienie tworzą niezwykle, wielobarwne kompozycje, wprowadzając w trans tancerza i widzów. Biała podłoga staje się wskaźnikiem, a zarazem podporą dla współobecności ciała publiczności i performerera. Dzięki tak silnej obecności, przy której nacisk kładziony jest na fizyczny aspekt osadzenia wykonawcy w przestrzeni, jako widzowie możemy „odejść od maszyny iluzji teatru i wejść w maniakalnie naładowaną terażniejszość” performansu, jak pisał André Lepecki (Lepecki, 2013, s. 449). Po tak intensywnym obracaniu się wokół własnej osi zaskakuje, że Sciarroni nie traci równowagi. Cechuje go siła i spokój, finezja i moc, przy jednoczesnym minimalizmie środków. W finale na ustach tancerza pojawia się uśmiech, oznaczający radość i spełnienie. Poszukiwanie ekstazy, tanecznego upojenia zostało zakończone sukcesem. *Chroma* to zdyscyplinowana, hipnotyczna choreografia, w której głównym tematem jest przestrzenny i czasowy wymiar ruchu.

Oprócz prac solowych, które zdominowały osiemnastą edycję festiwalu Ciało/Umysł, zaprezentowano dwie prace zespołowe. W *Trigger of Happiness* pochodzących z Portugalii Any Borralho i João Galante również mamy do czynienia z subiektywną narracją, tym razem opartą na osobistych przeżyciach młodych performerów, przekazywaną nie tańcem, wideo czy kostiumem, a za pomocą storytellingu. To wypowiedane na żywo opowieści, służące wymianie doświadczeń, stanowią oś spektaklu skupionego wokół problemów znajdujących się u progu dorosłości ludzi. *Trigger of Happiness* rozpoczyna żywiołowa dyskoteka dwanaściorga wykonawców. Każde z nich przerywa ją w dowolnym momencie i siada frontem do widowni przy znajdującym się na proscenium długim stole. Opowieści inicjuje gra przypominająca rosyjską ruletkę – zapalnik przyłożonego do skroni pistoletu-zabawki powoduje pęknięcie balonu z kolorowym pudrem, sygnalizującym, kto zabierze głos. Wykonawczynie i wykonawcy (w większości amatorzy, wyłonieni w otwartym przesłuchaniu) mają dodatkowe utrudnienie – odczytują z przyklepionej do pistoletu kartki temat, jaki muszą poruszyć: najszczęśliwszy moment w życiu, pierwsze zauroczenie, ale też kłopoty z rodzicami lub myśli samobójcze. Burza hormonów, presja rodziców, oczekiwania społeczne i konflikty międzypokoleniowe, idące w parze z brakiem scenicznego doświadczenia i naturalnością, odsłaniają w niektórych momentach pokłady znajomej z młodzieńczego okresu emocjonalności i lęku przed brakiem akceptacji, co pozwala widzom na identyfikację z bohaterami. Opowieści kierowane do wszystkich zgromadzonych – partnerów scenicznych i publiczności – rysują wieloraki obraz młodego pokolenia, niekiedy zabawny, czasem nawet wzruszający, ale też dość banalny i nieotwierający głębszej dyskusji o wspólnej przyszłości.

Inny problem podejmuje najciekawszy spektakl pokazany na tegorocznym festiwalu, finałowy *to come (extended)*, za którego koncepcję i choreografię

odpowiada duńska artystka Mette Ingvarsten. Pierwsza, mniej rozbudowana wersja performansu, w którym choreografka sama występowała, miała premierę w 2005 roku. Ingvarsten powróciła do niego dziesięć lat później, eksplorując temat seksualności i jej widoczności w sferze publicznej, w wyniku czego powstały cztery oddzielne prace (w serii nazwanej *The Red Pieces*), w tym rozszerzona wersja *to come*, pokazywana na festiwalu. Białą przestrzeń w szybkim tempie zapełnia kilkanaścioro wykonawców w niebieskich kombinezonach, zakrywających całe ciało – od palców u stóp po czubek głowy. W kompletnej ciszy konstruuja na scenie wypreparowane, orgiastyczne figury, w których zastygają niczym rzeźby. To wariacje na temat pozycji seksualnych, inspirowane, między innymi, ilustracjami dzieł markiza de Sade. Tworzone błyskawicznie cielesne kompozycje przypominają wyrafinowane *tableaux*, ale kolorystyka przywodzi na myśl nie klasyczne malarstwo, a raczej pikselową grafikę z ekranu komputera. Kostiumy mocno przylegają do ciał, nietrudno więc rozpoznać płeć performerek i performerów, ale nie ma ona tutaj znaczenia. Choreografka stwarza sytuacje, w której jednostka decyduje, czy chce dominować, czy być zdominowaną, trochę na przekór hierarchizacji panującej w pornografii i jej polityki zarządzania pragnieniami.

Seks w *to come (extended)* staje się narzędziem wyzwalającym z konwenansów oraz kultury uprzedmiotowienia ciała na rzecz wzbudzania pożądania. Kapitalistyczny i komercyjny wymiar nagości, skupiony na konsumpcji obrazów i męskim spojrzeniu, bierze aktywny udział w przemyśle porno-erotycznym. Przepływ obrazów nagich ciał dominuje naszą kulturę, ale w najpopularniejszych portalach społecznościowych jest cenzurowany. Ta edycja nagości to kontrola nad tym, które obrazy mają być widzialne w publicznej przestrzeni, a które są niepożądane. Muszą przede wszystkim spełniać warunek dawania przyjemności. Błyskotliwy spektakl Ingvarsten to

warsztat spojrzenia, w którym widz zostaje zachęcony do kontemplacji powolnych, cielesnych pejzaży ludzkiej fizjonomii, odartych z erotyzmu. Dzięki nim możliwa jest refleksja na temat oddziaływania seksualnych treści w przestrzeni publicznej. W przewrotnej finałowej scenie nadzy tancerze wykonują swingujący lindy-hop w bardzo ekspresyjnej, żywej choreografii przy akompaniamencie *Sing Sing Sing* Benny'ego Goodmana. Długi, intensywny taniec prowadzi niemal do wyczerpania, mimo to sprawia wrażenie radosnego. Tego rodzaju przekroczenie, synonimiczne z akceptacją rzeczywistości i własnego ciała oraz wyzwoleniem z ciasnych ram kapitalistycznej rzeczywistości, to idealne podsumowanie całego festiwalu, drążącego temat przyjemności na różne sposoby. Widowiskowa choreografia Ingvartsen jest doskonałą ramą, która pozwala nam przedefiniować własną fantazję.

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Autor/ka

Marcin Miętus - absolwent teatrologii na UJ. Jako krytyk teatralny współpracuje z portalem „taniecPOLsKa” oraz internetowym „Dialogiem”.

Bibliografia

Lepecki, André, *Koncepcja i obecność. Współczesna scena tańca europejskiego*, tłum. Marzena Chojnowska [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, pod red. Jadwigi Majewskiej, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artypul/w-poszukiwaniu-przyjemnosci>

didaskalia

gazeta teatralna

taniec

W kierunku ciała bez znaczeń

Julia Kowalska

Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń, 17 października - 17 listopada 2019, Cricoteka - Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora w Krakowie

Program prezentacji tańca współczesnego Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń, odbywający się w Cricotece - Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora w Krakowie od 17 października do 17 listopada 2019 roku koncentrował się - według zapowiedzi selekcjonerów Pawła Łyskawy i Eryka Makohona - na pamięci ciała, jego barierach, limitach i możliwościach ich przekraczania. Pytania, jakie stawiały wybrane spektakle, miały infekować widownię tak, by poszukiwanie odpowiedzi na nie było już doświadczeniem wspólnym - artystów i, patrzących na nich lub współdziałających z nimi, widzów. Moje wątpliwości budzi jednak efektywność wpływania poszczególnych spektakli na publiczność.

Kuratorzy prezentacji, już kolejny rok z rzędu, odwołują się do koncepcji ponowoczesności Zygmunta Baumana. Zgodnie z jego myślą, w świecie ponowoczesnym następuje rozpad państwowej, militarnej, kulturalnej, samowystarczalnej wspólnoty - twory takie jak państwo nie utrzymują

jednolitej tożsamości; w jej miejsce pojawia się wielość głosów, mnogość poglądów. Ambiwalentne podejście do ponowoczesności charakteryzowało samego Baumana – dostrzegał jej zalety, np. nieskrępowany przepływ możliwości, także dla tych, którzy w skostniałych strukturach pozostawali wykluczeni, wskazywał jednak na ścisły związek ponowoczesności z kapitalizmem i nieskrępowanym konsumpcjonizmem, z czym wiąże się osamotnienie jednostki, pozbawienie jej wsparcia, niepewność losu, niestabilność życiowa.

Zygmunt Bauman zwracał uwagę na szczególne usytuowanie w ponowoczesnej przestrzeni migranta – nomady, którego cztery typy wyodrębniał. Turysta to ktoś, kto przemieszcza się w określonym celu, sprawiając swoim zmysłom estetyczną przyjemność. Spacerowicz migruje bez konkretnego celu; ma jednak punkt zaczepienia, tak zwany dom, którego z kolei pozbawiony jest trzeci typ: włóczęga. Czwarty, gracz, próbuje zyskać możliwie największą sprawczość: ryzykuje, przewiduje rozwój wydarzeń, bazując na własnej (lepiej lub gorszej) intuicji. Jego wysiłki są jednak pozorne – w świecie, który w miejsce struktur państwowych i militarnych przejął praktyki kapitalistyczne, jednostka ma tylko wyobrażony wpływ na swoją sytuację i życiową pozycję.

Tam, gdzie Bauman mówi „ruch”, należy widzieć nie tylko przemieszczenie z geograficznego punktu A do punktu B. Migracja to też, a może przede wszystkim, codzienna, mozolna cyrkulacja jednostek, odbywająca się w ramach codziennych, rutynowych praktyk, pracy zawodowej, prezentacji, kontaktów z inną jednostką. Na mapie tych teorii spróbuję umieścić spektakle pokazywane w ramach Rollercoastera – z różnym powodzeniem.

Spektakl *The Entrance* Krakowskiego Teatru Tańca, w choreografii Ayrin Ersoz, z muzyką Sergeja Maingardta i wideo Grzegorza Marta, miał

premierę w trakcie Rollercoastera. W zapowiedzi twórcy formułowali śmiałe tezy o wpisaniu ich spektaklu w nurt myślenia o kryzysie uchodźczym, który dotknął Europę w 2015 roku. Na pewno sprzyjały temu ramy powstawania przedstawienia: zaangażowanie artystów z trzech państw (Turcji, Niemiec i Polski), które różni nastawienie do przyjmowania uchodźców, polityczne zezwolenie na to i społeczne, ekonomiczne, gospodarcze oraz kulturalne aspekty koegzystencji przybyszów z miejscowymi. Twórcy przyznawali się do eksplorowania tematów humanitarnej troski i nadziei, która popycha przybyszów do przemieszczania się w kierunku wyobrażonej lepszej przyszłości. Ta nadzieja w procesie pracy nad przedstawieniem przekładana też była na zawód tancerza czy performerera, którzy decydują się na zarobkowanie poprzez intensywną pracę własnym ciałem, mierząc się z bólem, wyczerpaniem, nierzadko brakiem komunikacji z odbiorcami, wreszcie - z mierną satysfakcją finansową¹.

Mój odbiór *The Entrance* nie miał jednak nic wspólnego z przemyśleniem kondycji uchodźcy czy uchodźczynie - prawdę mówiąc, byłam zaskoczona obecnością tego tematu w programie, gdy sięgnęłam do niego już po zobaczeniu przedstawienia. Nie znaczy to jednak, że uważam spektakl Krakowskiego Teatru Tańca za nieciekawym albo niewpisującym się w Baumanowski koncept rollercoastera.

Tym, co wydaje mi się najcenniejsze w *The Entrance*, jest celne pokazanie kondycji jednostek w zindustrializowanym, skapitalizowanym świecie. Choreografia jest niezwykle intensywna, wymagająca, skupiona na interwałach, ciągłym przeplataniu się momentów „wycisku” i chwilowej stagnacji. Ta permanentna eksploatacja ciał jest zarówno jednostkowa - tancerze tańczą poszczególne partie osobno, w odniesieniu do publiczności, w kontakcie z nią - jak i zespołowa, kiedy grupa współpracuje przy

wykonywaniu elementów choreografii. W momentach zwolnienia widoczna jest współzależność performerów i performerek – pokładają się na sobie, opierają o siebie nawzajem, podtrzymują. Ich wyczerpane ciała szukają wsparcia: w surowej przestrzeni (pole gry to wyłącznie biała posadzka i światło oraz wyświetlane na podłodze, co jakiś czas, obrazy miast) może je dać tylko drugie, równie wyeksploatowane ciało. To wrażenie przekłada się na jasno sformułowaną ideę: wobec rosnącego wyczerpania ludzkich sił tylko siatka wsparcia może pomóc, uchronić przed upadkiem, podtrzymać. Co interesujące, doświadczenie zmęczenia, uczestnictwa w samonapędzającej się spirali „więcej, szybciej, mocniej” nie zostaje w spektaklu różnicowane ze względu na płeć – zarówno kostiumy (identyczne u performerek i performerów), jak i nakład sił nie pozwalają na wskazanie, która z grup podlega silniejszej społecznej presji. Może przy próbie ogólnego spojrzenia na problem zmęczenia człowieka w kapitalizmie różnicowanie płciowe się rozmywa? Żałuję jednak, że ta genderowa kwestia nie znalazła się w polu zainteresowań twórców.

Co ciekawe, bliskość ciał była istotnym elementem choreografii stworzonej przez Pamelę Bosak i Magdę Skowron w ich debiutanckiej *an_nie*. Duet kobiet silnie eksplorował wtórność ruchu. Przedstawienie rozpoczynał taniec tuż przy podłodze, przypominający przepoczwarzanie, rodzenie, wykluwanie, wypełzanie. Im bardziej ruch performerek odrywał się od posadzki – czemu towarzyszyła coraz szybsza muzyka – tym mocniej przesiąkał zapośredniczeniem. Tancerki niektóre fragmenty choreografii wykonywały synchronicznie, ale też odważnie przetwarzały ruchy znane z popularnych klipów, reklam, pokazów. Ten namysł nad możliwością uniezależnienia ciała od popkultury czy kultury w ogóle, uwolnienia go od wzorca trafiającego w „znormalizowany” gust był bardzo ciekawie osadzony w ciałach kobiet, które w sferze publicznej bardziej niż mężczyźni podlegają ocenie, rygorowi,

normatywizacji postawy, ruchu, pracy ciałem. Spektakl kończyła dobitna scena odtwarzania ruchu patrzących ciał – widzów i widzek, będących przecież jednocześnie grupą oceniającą.

Na kwestii współzależności skupiło się inne przedstawienie. *InSoundOutw* choreografii Máté Mészáros, za którego pomysł i wykonanie odpowiada László Mádi. Spektakl, powstały w węgierskiej grupie Central Europe Dance Theatre, przede wszystkim imponuje grą światła: nietrudno postawić tezę, że pełnią one rolę pełnoprawnego performerów, perfekcyjnie komponując się z tym, co wydarza się na scenie. Mam jednak wątpliwości, czy z tego, co dzieje się w trakcie przedstawienia, wynika interesująca refleksja.

Na początku scenę spowija mrok – publiczność otacza owalne pole gry. Performer porusza się płynnie po scenie, rozwija taśmę, łącząc nią kolejne otaczające go osoby. Gdy sieć jest już wystarczająco gęsta, zaczyna potrząsać taśmami, wprawia je w pulsujący ruch, nieraz zachęca widownię, by przyłączyła się do symfonii poruszeń. On sam, pół tańcząc, pół chodząc, przemieszcza się między taśmami, pod i nad nimi – pole jego ekspresji ogranicza sieć. Jej kształt, jak podejrzewam, jest za każdym razem inny – zależy od przypadku, konfiguracji widzów i ich liczebności. Performer pozostaje więc w ścisłej relacji z widownią, ale wiążą go też własne wybory: lina zawiązana wokół czyjejs dłoni musi na niej pozostać do końca przedstawienia. W razie jej zsunięcia konstrukcja ulega osłabieniu, a efekt symfoniczności drgań nie zostaje osiągnięty. Kulminacyjnym momentem spektaklu jest efekt stroboskopowy, który modyfikuje przestrzeń gry – choć, w moim odczuciu, zmienia ją tylko pozornie. Gdy oczy widza choć na chwilę przezwyciężą opór spowodowany częstotliwością i jaskrawością oświetlenia, łatwo dostrzec, że ruchy tancerza i jego położenie w przestrzeni nie zmieniły się wcale; umknęły po prostu percepcji oślepionych oglądających.

Moje poważne wątpliwości budzi temat przedstawienia: trudno mi go wskazać. Oczywiście, można potraktować *InSoundOut* jako refleksję nad relacjami, zależnościami, samodzielnością i/lub przypadkowością tworzenia się siatki międzyludzkich kontaktów, kształtujących nasze położenie, mobilność, możliwość wybrnięcia. Czy to jednak nie za mało na kilkudziesięciominutowy spektakl? Co więcej, w trakcie przedstawienia czułam się w przestrzeni spektaklu i w obecności performerera sztucznie, nieswojo, obco. Może w takim razie pożądaną refleksją jest ta, że mimo pozornego ścisłego powiązania, zbiorowości coraz bardziej oddalają się od siebie? Tak czy inaczej, jest to wrażenie zbyt wymuszone, by można było uznać, że twórcy spektaklu je zaprojektowali.

Inną przestrzeń kreślą twórcy spektaklu *Projekt Yanka Rudzka: Wielogłos*, według pomysłu Joanny Leśnierowskiej. Miejsce gry także jest puste – jego ramy, kształty, granice projektuje światło – tym razem ciepłe, jasne, przytulne, choć niepozbawione drapieżności; momentami jaskrawe, kiedy indziej klubowe.

Tę przestrzeń zapełniają performerzy – dość szczelnie, wykorzystując każdy kawałek podłogi, ale nie tworząc nadmiernego ścisku, raczej rozpierzchając się swobodnie, by zyskać kawałek miejsca na własną ekspresję. Z głośników płynie klubowa muzyka, techno tak nienachalne, że można by go słuchać przy lekturze, i jednocześnie tak wciągające, że większość widzów i widzek zaczyna mimowolnie wybijać rytm.

Tancerze po prostu tańczą, dopasowując ruch swoich ciał do rytmu nieprzerwanie grającej muzyki, choć ona stopniowo się zmienia – jest wirusowana przez rozmaite dźwięki, hejnały czy chóralne śpiewy, przyśpiesza, zwalnia, cichnie, by wybrzmieć ponownie. Ciała performerów też się zmieniają: męczą się, zwalniają, ich ruchy stają się mniej precyzyjne,

na czołach pojawiają się kropelki potu, kroki zaczynają się mylić. Nikt jednak nie przejmuje się krokami, nikogo nie odstrasza pot ani przyspieszony oddech. W tym tańcu liczy się bycie obok, sam taniec, czysty ruch.

W nawiązaniu do komfortowej, przyjaznej przestrzeni zaprojektowane zostały też inne elementy przedstawienia. Performerzy noszą swobodne kostiumy, sprawiające wrażenie wygodnych, codziennych, niekojarzących się ze scenicznym wizerunkiem. Każdy z nich tańczy tak, jak umie i lubi – czasami łączą się w pary, zbliżają do siebie, za chwilę osobno truchtają rytmicznie. Ich kontakty są doskonale nieprzemocowe, a taniec traci charakter konwencjonalnego ruchu o sztywnych zasadach. Jeszcze jednym powodem, dla którego prawie każdy z widzów gotów jest dołączyć do performerów, jest to, że każdy pasuje do roztańczonego grona: wszyscy jesteśmy odpowiednio ubrani, a stopień umiejętności tanecznych nie podlega ocenie.

Na poziomie idei tego, co dzieje się na scenie, warto zwrócić uwagę na fakt, że performerzy są przedstawicielami różnych krajów i kultur. Mieszanka Polaków, Gruzinów i Ormian, a co za tym idzie – elementów tradycyjnych tańców z tych części świata, z których pochodzą, sprawia, że *Wielogłos* to nie tylko swojska atmosfera, swoboda ruchu, wyzwolenie od konwenansu. To także polityczny manifest – narodowa i etniczna przynależność jest tylko konstruktem społecznym. Istnieją poziomy, na których dzielące ludzi różnice nie mają znaczenia, są błahe, a nawet absurdalne.

Program przeglądu Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń miał do zaoferowania odbiorcom różne poziomy zaangażowania w świat przedstawiony na scenie – za każdym razem jednak doświadczenie odnosiło się do ciała. Dotyczyło zwłaszcza momentu, w którym się ono wyczerpuje – brakuje mu sił, traci na znaczeniu. Powrót do ciała, w świetle Baumanowskiej

teorii ponowoczesności, jest słusznym kierunkiem refleksji, nawet jeśli nie zawsze i nie w pełni udanej.

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Autor/ka

Julia Kowalska - studentka teatrologii UJ

Przypisy

1. O pracy nad *The Entrance* pisała Katarzyna Waligóra, posiłkując się rozmową z Ayrin Ersöz oraz informacjami podawanymi przez artystów i artystki w czasie pospektaklowej rozmowy z twórcami, przeprowadzonej przez Alicję Müller. Zob.: Katarzyna Waligóra, *Nadzieja ponad strach - o pracy nad „The Entrance”*, taniecPOLSKA(pl), <http://www.taniecpolska.pl/krytyka/677> [dostęp: 30 XII 2019].

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/w-kierunku-ciala-bez-znaczen>

didaskalia

gazeta teatralna

opera

Kryminał w Kasprowym

Dorota Krzywicka-Kaindel

Theater an der Wien, Wiedeń

Stanisław Moniuszko

Halka

libretto: Włodzimierz Wolski

kierownictwo muzyczne: Łukasz Borowicz, reżyseria: Mariusz Treliński, scenografia: Boris Kudlička, kostiumy: Dorothee Roqueplo, fryzury i make up: Łukasz Pycior, choreografia: Tomasz Wygoda, światło: Marc Heinz, wideo: Bartek Macias, dramaturgia: Piotr Gruszczyński, premiera: 15 grudnia 2019

Kiedy rozbrzmiewają pierwsze dźwięki uwertury, mętne światło odsłania kontury scenerii, w której rozegrał się dramat. Ściany spowijają leniwie snujące się po ścianach opary. Czy to dym? Poranna mgła? Czy to w ogóle jawa? Stopniowo rozpoznajemy sylwetki ludzi, powoli, w skupieniu badających całe otoczenie. To śledczy zabezpieczają ślady. Przez moment mignie stół prosektoryjny z półnagimi zwłokami kobiety. Dokonała się więc zbrodnia. *Halka* w reżyserii Mariusza Trelińskiego to znakomicie pomyślana i konsekwentnie rozegrana historia kryminalna.

Niby wiemy, że Halka popełniła samobójstwo, czyli zabiła się sama, ale inscenizacja uświadamia, że winnych śmierci Halki trzeba szukać wśród

weselnym gości. Pierwszym podejrzanym jest, oczywiście, uwodziciel Janusz. Nie da się wykluczyć, że i panna młoda, Zosia, i jej ojciec chętnie pozbyliby się rywalki. Za podejrzanego można nawet uznać zakochanego bez pamięci Jontka, który, nie kryjąc zazdrości, wyrzuca nieszczęsnej dziewczynie: „nie mam żalu do nikogo, jeno do ciebie, niebogo”. Winne śmierci Halki jest wreszcie społeczeństwo, które potępia pannę w ciąży, winien świat, w którym rządzi pieniądz i pozycja, w którym miłość i przyjaźń można kupić. *Halka* w wiedeńskiej inscenizacji jest więc niewątpliwie, mimo przesunięcia czasu akcji o ponad sto lat, krytyką socjologiczną: przepaść między klasami, wzajemne animozje, a zarazem pragnienie awansu społecznego – to temat nie tracący aktualności w żadnej epoce. Nawet, jak trafnie zwraca uwagę Treliński, w socjalistycznej rzeczywistości, która w założeniu miała niwelować bariery klasowe. Reżyser umieścił akcję *Halki* w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku, w czasach prosperity gierkowskiej, w luksusowym zakopiańskim hotelu.

Przed kilkoma laty w „Gazecie Krakowskiej” z okazji czterdziestolecia zakopiańskiego hotelu Kasprowy ukazał się artykuł, w którym czytamy: „Prości górale nie mieli tam czego szukać. Nie stać nas było na takie luksusy. Był to pierwszy hotel na Podhalu, który posiadał wewnętrzny basen, kręgielnię, kawiarnię, bary, restauracje i liczne sklepy, w tym niezapomniane Pewexy, w których oczywiście można było dostać towary niedostępne w normalnych sklepach” (Bobek). Kasprowy był hotelem dla peerelowskich bonzów i turystów dewizowych, dla nowobogackich ceprów i ich potomstwa zwanego bananową młodzieżą, która tu wypoczywała i bawiła się, urządzała przyjęcia weselne. I właśnie w takich „wyższych sferach” obraca się Janusz, wżenający się w bogatą, ustosunkowaną rodzinę. Zaś Halka i Jontek pracują jako obsługa hotelowa w modnej górskiej miejscowości.

Ale to dopiero atrakcyjny (i prowokacyjny) koloryt. To tło, na którym Treliński snuje historię tragicznego splotu losów czworga ludzi, nieszczęśliwie zakochanych i unieszczęśliwiających się wzajemnie. Halka łamie serce wielbiącemu ją Jontkowi, bo kocha Janusza, który, zrobiwszy jej dziecko, odtrąca ją i żeni się z córką nowobogackiego badylarza. Centralną postacią Moniuszkowskiej opery w inscenizacji Trelińskiego nie jest tytułowa bohaterka, nieszczęśliwie zakochana dziewczyna, lecz jej niewierny kochanek, łasy na kasę i splendory Janusz. To jego właśnie oglądamy w pierwszej, niemej, scenie, snującego się w ciemnych okularach, na alkoholowym (i moralnym) kacu.

Całość zaś to retrospekcja, natarczywy, upiorny kołowrót myśli i wspomnień Janusza, dręczonego poczuciem winy, wstydu i żalu. Wszystko, co widzimy, to powracający w kółko (senny?) majak. Tego możemy się domyślić najpóźniej wtedy, gdy po przerwie, podczas wstępu orkiestrowego znów oglądamy śledczych i patolożki podczas takich samych czynności skrupulatnego zabezpieczania śladów. Ale za drugim razem już nie ma zwłok. Janusz podchodzi do tego stołu i nie wiemy, czy wspomina wesele, czy widok zwłok Halki.

Sugestię o powracającym, nachalnym snuciu myśli narzuca także obrotowa scena zabudowana przeszklonymi ścianami. Dzięki niej możemy mieć wrażenie, że śledzimy zakamarki hotelu jakby prowadzeni kamerą. Scena obraca się powoli, pozwala nam obserwować to kelnerów popalających na zapleczu papierosy i zapewne plotkujących, to rozradowaną, tańczącą z druhnami Zosię, to jej ojca zabawiającego się z półnagimi pokojówkami w hotelowym pokoju, to kucharki obierające ziemniaki przy wielkich garach, to wreszcie roztańczony korowód weselny: druhnny w minispódniczkach i białych kozaczkach, družbowie z półdługimi grzywami blond i w koszulach z

ostro zakończonymi, wydłużonymi kołnierzami.

Także muzyka pomaga zapętlić obrazy, tak jak są one zapętlone w głowie Janusza. Powtórzenia w muzyce wspierają powtarzalność sekwencji. Na przykład podczas uwertury Janusz nalewa sobie – przy powtórzeniu frazy muzycznej, a zarazem w trakcie pełnego obrotu sceny – tym samym gestem kolejny kieliszek wódki. Obrotowa scena wzmacnia też efekt obrazu weselnego tańca: tumult gawiedzi, radosne rozwirowanie, dynamiczny, skoczny pług osiąga kulminację, gdy drużbowie nagle zgodnie i równo jak jeden mąż wybijają krzesłami ostry rytm mazura. Potem wszystko zamiera, cichnie i tylko zbłąkane pojedyncze pary, w kompletnym milczeniu, bez muzyki, coraz to przebiegają przez scenę z mazurowym przytupem. Te pary są jak w transie, jakby nie zauważyły, że muzyka się skończyła, albo jakby to był właśnie tylko sen, wizja dręcząca sumienie Janusza. „...choćby usnąć w tańcowaniu, przy mieleniu, przy hukaniu...” – chciałoby się zacytować Wyspiańskiego, patrząc na te płynące w bezgłośnym zapamiętaniu pary. To odcień, który w Wiedniu, niestety, jest czytelny tylko dla polskiej publiczności, ewentualnie dla cudzoziemskich znawców polskiej tradycji literackiej i teatralnej, którym takie skojarzenie samo się narzuca. Bo ten korowód weselny, ta „chata rozśpiewana, ta roztańczona gromada”, to przecież jeden z najważniejszych polskich *topoi*. Na dodatek w *Halce*, podobnie jak w *Weselu* Wyspiańskiego, mamy do czynienia z weselnym wymieszaniem klas społecznych, choć w operze Moniuszki o zbrataniu między nimi nie ma mowy.

Jest jeszcze jeden związek *Halki* z *Weselem*: „Mego dziadka piłą rznąli...”, mówi Pan Młody w *Weselu*, wspominając powstanie krakowskie, które mniej więcej pół wieku wcześniej stało się źródłem inspiracji dla kompozytora *Halki*. Żyjący w zaborze rosyjskim Moniuszko zainteresował się regionem

południowej Polski, czytając o krwawych wydarzeniach roku 1846 w Galicji. Opera powstała wkrótce po wygaśnięciu powstania, którego przywódcy próbowali przyciągnąć chłopów obietnicami zniesienia poddaństwa. Urzędnicy austriaccy, zaniepokojeni tym, że zjednoczenie warstw społecznych mogłoby rzeczywiście doprowadzić do sukcesu ruchu narodowowyzwoleńczego, rozsiewali po wsiach plotki, jakoby właściciele ziemscy nie tylko nie zamierzali chłopów uwłaszczać, ale wręcz planowali zaostrzyć pańszczyznę. Tragicznym punktem kulminacyjnym tych prowokacji stała się rzeź galicyjska pod wodzą Jakuba Szeli, której ofiarą padły tysiące ziemian, często pomordowanych z najwyższym okrucieństwem.

Historyczne konotacje *Halki* z Austrią są więc niezaprzeczalne, jednak trudno się dziwić, że realizatorom pierwszej inscenizacji tej opery w Wiedniu nie zależało na nawiązywaniu do nich. Nie tylko dlatego, że nie miałyby sensu wytykanie gospodarzom konfliktu sprzed półtora wieku, który przyczynił się jedynie do umiejscowienia akcji opery, ale także dlatego, że owe zaszłości nic nie wnoszą do historii nieszczęśliwie zakochanej góralki. Warto przy tym zaznaczyć, że wybór libretta Włodzimierza Wolskiego jako kanwy opery warunkował przyjęcie jako miejsca akcji polskich gór, w których Moniuszko nigdy nie był. Urodził się bowiem w 1819 roku w Ubielu, położonym na terenie Białorusi majątku rodzinnym Moniuszków, pięćdziesiąt kilometrów na południowy wschód od Mińska. Ojciec kompozytora był przedstawicielem tamtejszej szlachty, matka wywodziła się ze spolonizowanej od XVIII wieku rodziny ormiańskiej. Moniuszko żył i tworzył w Wilnie, potem w Warszawie. Nie słyszał nigdy muzyki góralskiej: znał ją jedynie z zapisów nutowych, prawdopodobnie tych dokonanych przez niestrudzonego badacza polskiego folkloru Oskara Kolberga. W partyturze *Halki* znajdziemy jeden taniec góralski w III akcie (dopisany podobno przez Moniuszkę tuż przed premierą), dominują polonezy i mazury, a więc rytmy

taneczne niemające nic wspólnego z Podhalem ani nawet z ludową muzyką okolic Krakowa, choć oczywiście tańczone także podczas zabaw na dworach: Akcja *Halki* toczy się również w pańskich pokojach.

Zaprezentować *Halkę* w Austrii warto było z pewnością ze względów muzycznych. Wprawdzie trudno tej operze konkurować z powstałymi w tym samym czasie arcydziełami rówieśników Moniuszki, na przykład *Rigolettem* i *Traviatą* Verdiego lub *Lohengrinem* i *Tannhäuserem* Wagnera. Jednak nie można Moniuszce odmówić bogatej inwencji i umiejętności snucia pełnych wdzięku, łatwo wpadających w ucho melodii. Dodatkowym atutem była obsada głównych ról: nazwiska Piotra Beczały i Tomasza Koniecznego, artystów uhonorowanych zaszczytnym tytułem *Kammersänger*, są w Austrii silnym magnesem, przyciągającym publiczność skuteczniej niż – praktycznie tam nieznany – Moniuszko. Odtwórczyni tytułowej roli, Amerykanka Corinne Winters, daleko wprawdzie do takiej popularności, ale ta znakomita kreacja i wokalna, i aktorska przysporzyła jej z pewnością wielu wielbicieli w Wiedniu. Winters nadała Halce rys hardej góralki, która, zraniona przez bałamutnego Janusza, zamienia się na naszych oczach w kruchą łupinę. Słabnie podczas zamykania sali weselnej, próbuje ukraść suknię ślubną z manekina, w końcu przewraca się w kuchni, roni dziecko. Janusz zagląda do kuchni, ale widząc, co się święci, natychmiast się ulatnia. O zakrwawioną, leżącą na kuchennej posadzce nieszczęśnicę zatroszczy się Jontek.

Jontek Piotra Beczały to bardzo wyrazista postać. Poznajemy go jako kelnera, który podaje Januszowi dwa kieliszki z płonąca wódką. Z jego postawy zamiast kelnerskiej uniżoności odczytujemy wrogość i pogardę. Potem dostrzegamy go podczas weselnego mazura. W czasie, gdy rozbawieni goście tańczą, Jontek spotyka na zapleczu Janusza: obaj milczą, mierzą się spojrzeniem. Później Janusz będzie próbował przekupić Jontka, żeby ten

pomógł mu pozbyć się Halki (Jontek pieniędzy, naturalnie, nie weźmie). Jontek gardzi i pieniędzmi Janusza, i nim samym. W pewnym momencie, już po tym, jak Halka poroniła, zagrozi mu nożem... Chłopak z gór źle się czuje wciśnięty w przebranie kelnera z eleganckiego hotelu. Być może zatrudnił się tu tylko po to, żeby być blisko ukochanej, która przecież wcale go nie chce. Przy tym warto dodać, że aria *Szumią jodły na gór szczycie* w interpretacji Piotra Beczały jest tak pięknym i przejmującym wyznaniem miłosnym, że nie sposób było wysłuchać jej bez gęsiej skórki... Budzi zachwyt nie tylko jakością brzmienia głosu śpiewaka, mocnego i zarazem aksamitnie miękkiego, ale również intensywność przekazywanej emocji.

Janusz w opowiadanej przez Trelińskiego historii jest główną postacią. To jego udręczone sumienie kreuje wizje, które oglądamy na scenie. Tomasz Konieczny stworzył bardzo plastyczną, pogmatwaną i pełną sprzeczności postać. Budzi sympatię, współczucie i niechęć zarazem. Nie dziwi, że Halka wierzy w jego zapewnienia o miłości i wierności, bo jego żarliwość i troska brzmią szczerze. Zresztą, choć zrzędzi („Skąd tu przybyła mimo mej woli? To piekło ją chyba gnało”), to jednak prawdziwa wydaje się jego rozterka, kiedy monologuje: „Gdy ją ujrzę, uspokoję... A potem precz! Precz! Jej łez się boję”. W końcu jednak tym bardziej rani i oburza szorstki chłód, kiedy nie kryje zniecierpliwienia: „Wszak ci mówiłem, prosiłem przecie. Po coś tu jeszcze?”. We wszystkich tych zachowaniach i reakcjach jest przejmująco autentyczny. Po męsku opiekuńczy, po męsku brutalny. Prawdopodobne, że Janusz rzeczywiście kocha chmurną, poważną Halkę, a małżeństwo z trzpiotową, rozchichotaną Zosią zawiera z wyrachowania.

Natalia Kawalek śpiewająca partię Zosi to jedyna w tym kwartecie głównych ról solistka znana widzom z Theater an der Wien: śpiewała tu już w *Ifigenii w Aulidzie* Glucka, w *Czarodziejce* i w *Onieginie* Czajkowskiego oraz tytułową

rolę w *Carmen* Bizeta. Rola Zosi w *Halce* jest stosunkowo niewielka, ale Natalia Kawałek umiała nadać jej wagę, pokazać, jak roześmiana, pogodna panna orientuje się w końcu, że jest towarem, przepustką do lepszego świata dla Janusza. Skonfrontowana z tragedią Halki spoważnieje i nie odzyska już dawnej radosnej świeżości.

Halka w reżyserii Mariusza Trelńskiego to nie tylko spójnie i efektownie skonstruowany spektakl, to nie tylko wyraziste role i wspaniałe głosy. To także spektakl pięknych obrazów. Niespieszny ruch sceny obrotowej i dyskretnie przesuwające się ściany sprawiają, że sceneria zmienia się niemal niezauważenie, a mimo to niekiedy radykalnie: oto, na przykład, w pewnym momencie przeszklone ściany stopniowo znikają, z mroku sceny wyłania się wysokopienny las...

Zarówno scenografia (Boris Kudlička), jak i kostiumy (Dorota Roqueplo) utrzymane są w czerni i bieli. Jedyny kolorowy akcent to zielona halka tytułowej bohaterki. Poza tym: goście weselni płci obojga noszą peruki blond i stroje w zygzakowate, op-artowe wzory. Obsługa hotelowa jest ciemnowłosa, pokojówki mają czarne sukienki z białymi fartuszkami, kelnerzy czarne spodnie i białe marynarki. W hallu hotelowym stoi ogromny biały niedźwiedź.

Pogoda w noc weselną jest paskudna. Słychać pomrukiwania grzmotów, pada deszcz. Przeszkłone ściany hotelu płaczą strugami deszczu. Za takim „zapłakany oknem” pojawia się Januszowi w czasie wesela Halka; niechciany gość, trochę jak zjawą z Wyspiańskiego.

W librecie, które posłużyło za podstawę opery Moniuszki, zabija się nie tylko Halka: także Janusz skacze w odmęty górskiej rzeki. U Trelńskiego Janusz pozostaje przy życiu, powracając w myślach wciąż na nowo do tamtej

weselnej nocy. Choć może i on jest upiorem?

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Autor/ka

Dorota Krzywicka-Kaindel – muzykolog, krytyk teatralny, tłumacz i menedżer kultury. Mieszka i pracuje w Lesie Wiedeńskim.

Bibliografia

Bobek, Łukasz, *Luksusowy Kasprowy, symbol Zakopanego, kończy już 40 lat*, „Gazeta Krakowska” 26 lipca 2014 gazetakrakowska.pl/luksusowy-kasprowy-symbol-zakopanego-konczy-juz-40-lat/ar/c3-3518819 (dostęp 24 I 2020).

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/kryminal-w-kasprowym>

didaskalia

gazeta teatralna

opera

Dźwięk, ciało, maszyna

Magdalena Figzał-Janikowska

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, 20-28 września 2019

Jak wygląda nasza rzeczywistość z perspektywy robota? Kto dominuje w relacji: człowiek – maszyna? Czym różni się ludzka pamięć od pamięci sztucznej inteligencji? To pytania, które stoją u podłoża spektaklu *Thinking Things* Georges’a Aperghisa – utworu na czterech wykonawców, rozszerzenia robotyczne, wideo, światła i instrumenty elektroniczne. Ten muzyczny performans został wyprodukowany w 2018 roku przez paryski IRCAM, a jego polska premiera odbyła się w warszawskim ATM Studio podczas tegorocznej odsłony Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”.

Thinking Things to wyraźna kontynuacja wątków, które już wcześniej pojawiały się w twórczości greckiego kompozytora. W ostatnich latach jednym z ważnych źródeł inspiracji dla utworów Aperghisa jest rzeczywistość wirtualna, charakterystyczne dla niej procesy symulacji i immersji, a także badania nad rozwojem sztucznej inteligencji. Relacja między człowiekiem a maszyną była tematem *Machinations* (2000), w którym głosy czterech kobiet

poddane zostały swoistym eksperymentom dźwiękowym, co prowadziło w efekcie do zacierania się granicy między mową ludzką i syntetyczną. W *Luna Parku* (2011) aktorzy kontaktowali się ze sobą jedynie wirtualnie – za pośrednictwem kamer i mikrofonów, nawiązując w ten sposób do McLuhanowskich „przedłużeń” ciała i zmysłów. Tym, co wspólne dla obu tych projektów (prezentowanych w Polsce podczas poprzednich edycji Warszawskiej Jesieni), jest również eksponowanie całej sfery technologicznych zakłóceń, aberracji, dźwiękowych przekształceń i repetycji, decydujących o specyfice i oryginalności kreowanej przez kompozytora fonosfery.

Teatr muzyczny Georges’a Aperghisa – w tym również *Thinking Things* – nie jest teatrem łagodnych dźwięków i linearnej narracji. Komponowany jest ze strzępów – fragmentów większych systemów komunikacyjnych, takich jak język, muzyka, wideo czy ruch. Zamiast stosowania pełnych, budujących dramaturgię dialogów, aktorzy Aperghisa często posługują się pojedynczymi frazami, słowami bądź głoskami, zestawianymi ze sobą trochę na zasadzie przypadku. Czynnikiem scalającym spektakle kompozytora nie jest także warstwa muzyczna, składająca się raczej z szeregu „plam dźwiękowych”, efektów elektroakustycznych, krótkich i zrytmizowanych partii wokalnych, szumów, szeptów, hałasów. Gesty aktorów charakteryzuje urywkowość, hiperbolizacja, powtarzalność – bardzo często podlegają one multiplikacji poprzez bezpośrednie rejestrowanie ich przez kamerę oraz wyświetlanie w dużym powiększeniu na ścianach scenograficznej instalacji. Pod względem formalnym i tematycznym *Machinations*, *Luna Park* i *Thinking Things* są sobie bardzo bliskie, stąd też niektórzy odbiorcy twórczości Aperghisa łączą je w cykl, określane nieformalnie jako „trylogia maszyn”.

Pośród trzech projektów, podejmujących refleksję nad współzależnością

człowieka i technologii, *Thinking Things* jest bez wątpienia gestem najbardziej radykalnym, zarówno w sensie koncepcyjnym (problem tej relacji przedstawiony został z perspektywy robotów, w tym tych zaprogramowanych specjalnie na potrzeby spektaklu), jak i muzycznym (dźwiękowo jest w najwyższym stopniu zbliżony do odgłosów komputerów i maszyn). Spektakl rozpoczyna się od narastającego hałasu, przypominającego odgłos pracującej kserokopiarki bądź innego urządzenia wielofunkcyjnego (w jednym z wywiadów Aperghis wyznał, że główną inspiracją dla akustycznej sfery przedstawienia był dźwięk drukarki 3D – zob. *Thinking Things*). Następnie z mroku wyłaniają się fragmenty ludzkich (i nieludzkich) ciał. Performerzy biorący udział w przedstawieniu wcielają się w roboty – ich ruchy są zmechanizowane, głosy upodabniają się do mowy syntetycznej, zaś ciała pokazywane są fragmentarycznie (aktorzy pojawiają się w oknach prostokątnej, multimedialnej konstrukcji zaprojektowanej przez Daniela Lévy'ego). Jeden z performerów, perkusista Richard Dubelski, na głowie nosi opaskę składającą się z sześciu mikrofonów piezoelektrycznych, które amplifikują dźwięki wytwarzane przez jego ciało. Głowa aktora staje się zatem swoistym talerzem perkusyjnym, uaktywnianym poprzez bardzo precyzyjne uderzenia palców. „You really need electrodes under your skin” (Naprawdę potrzebujesz elektrod pod skórą) – powtarzany kilkakrotnie komunikat staje się swoistym mottem spektaklu. Potwierdza go znakomita scena tancerki Johanne Saunier, wyliczającej niedawne osiągnięcia technologiczne w zakresie medycyny, czy też melorytmiczny pseudodiolog robotów (Donatienne Michel-Dansac i Lionela Peintre) dotyczący animacji twarzy.

Choć aktorzy zarówno pod względem motoryki, jak i głosowych modulacji radzą sobie świetnie w rolach androidów, to jednak w spektaklu pojawiają się także dwa prawdziwe roboty, z których jeden został rozłożony na części

(to właśnie owe fragmenty androida stają się istotnymi komponentami spektaklu). Poszczególne rozszerzenia robotyczne (głowa, noga, ręka) współpracują z aktorami, stając się „żywą” częścią widowiska: reagują na słowa i działania performerów, a także na określone zmiany muzyczne. Ruchy robotów są niemal zawsze w pewien sposób zsynchronizowane z warstwą akustyczną – bez względu na to, czy jest to sopranowa aria (znakomite popisy wokalne Michel-Dansac), czy też szereg nakładających się na siebie polifonicznych fonemów, z których słynie muzyka sceniczna Aperghisa. Momentami można odnieść wrażenie, że to maszyna jest źródłem dźwięków wytwarzanych przez głosy aktorów. Zresztą granice między tym, co ludzkie, a tym, co związane z działaniem sztucznej inteligencji, nieustannie się tu zacierają. Roboty w spektaklu Aperghisa rozmawiają o uczuciach, wyglądzie zewnętrznym i nowinkach technologicznych. Z emfazą recytują monolog z *Fedry* Racine’a oraz uczestniczą w najważniejszych ludzkich rytuałach, takich jak miłosna inicjacja czy śmierć. W świecie wykreowanym przez reżysera i jego współpracowników (przede wszystkim Oliviera Pasqueta z IRCAM oraz Pierre’a Nouvela odpowiadającego za programowanie robotów) android nie tyle służy człowiekowi, ile staje się substytutem ludzkiego bytu.

Thinking Things to dźwiękowo-wizualny kolaż, w którym poszczególne elementy układają się w coraz to nowe konfiguracje – zaskakujące, nieprzewidywalne, wymagające wielokanałowej percepcji. Z jednej strony tworzą one swoistą „partyturę chaosu” (jak określa swój utwór sam kompozytor), z drugiej zaś można powiedzieć, że jest to chaos kontrolowany, bowiem wszystkie sekwencje cechuje niezwykła precyzja reżyserska i wykonawcza.

Spektakl Aperghisa jest wielopłaszczyznowy, zarówno w rozumieniu

wykorzystanych tworzyw (warto wspomnieć o niebagatelnej roli światła), jak sposobów odczytania jego treści. Wizja świata, w którym robot doświadcza ludzkich emocji, zaś człowiek przejmuje coraz więcej funkcji androida, nie jest w tym przypadku ani jednoznacznie negatywna, ani też pozytywna. Aperghis stawia dużo pytań, nie daje jednak gotowych odpowiedzi, albo też konstruuje je w sposób dwuznaczny: „If they can speak like us, they can also think like us. But if they can think like us, they should share our rights” (Jeśli potrafią mówić jak my, mogą także myśleć jak my. Jeśli zaś potrafią myśleć tak jak my, to powinny też posiadać te same prawa). Podobne kwestie, wypowiedane przez aktorów bądź głos z offu, kreują w *Thinking Things* świat nieuchronnych i wielowymiarowych zależności między człowiekiem a maszyną.

W opozycji do multimedialnego, skomputeryzowanego i mechanicznego spektaklu Aperghisa pozostaje inna teatralna propozycja tegorocznej Warszawskiej Jesieni – opera performatywna *Gaze for Gaze* duńskiego kompozytora i twórcy dźwiękowych instalacji, Nielsa Rønsholdta. Podobnie jak spektakl Aperghisa, pokazano ją w ATM Studio.

Wbrew określeniu gatunkowemu, *Gaze for Gaze* to spektakl bardzo kameralny, oszczędny w środkach, oparty na intymnej relacji z widzem. Z jednej strony Rønsholdt daje tu wyraz swej fascynacji operą, z drugiej zaś – podobnie jak wielu współczesnych kompozytorów – dostosowuje jej formę do własnych poszukiwań w zakresie materii dźwiękowej oraz redefiniuje podstawowe kategorie, historycznie związane z operą. Tę praktykę można odnaleźć już we wcześniejszych kompozycjach artysty, szczególnie zaś w projektach zrealizowanych wspólnie z duńską artystką wizualną Signe Klejs: *Inside Your Mouth, Sucking the Sun* (2004), *We all get hurt by Love* (2006), *Room of Relation* (2007), *Triumph* (2009), *HoneyMoon* (2009), *Racer* (2011),

Home (2013) czy wreszcie *Breathless Moment* (2017). Prace te to zazwyczaj instalacje dźwiękowe bądź kameralne opery (w przypadku *Triumph* można mówić o mikrooperze) rozpisane na kilku wykonawców. *Breathless Moment* jest z kolei operą, której słucha się poprzez specjalnie zaprojektowaną aplikację, umożliwiającą odbiorcy decydowanie o wybranych parametrach dźwiękowych i wizualnych spektaklu – użytkownik może, na przykład, zmieniać perspektywę widzenia, „spacerować” wokół sceny, kontrolować muzykę bądź czas trwania utworu. Cechą wspólną wszystkich tych projektów jest próba aktywizacji widza oraz bezpośredniego włączenia go w intymny i efemeryczny świat muzycznych zdarzeń.

W przypadku Rønsholdta eksperymentowanie z operą idzie w parze z zainteresowaniem performatywnością samej muzyki. Prawykonania utworów kompozytora mają prawie zawsze charakter widowiskowy, nawet wówczas, gdy z założenia nie są to formy muzyczno-sceniczne. Ekspozowanie wizualnego aspektu muzyki oraz sięganie po konwencje teatralne w celu przekazania dodatkowych znaczeń to podstawowe metody kompozytorskie duńskiego artysty, wyłożone zresztą w słownej, pozbawionej muzycznego tła uwerturze do *Gaze for Gaze*. Uwertura ta zostaje wykonana w holu, przed wejściem na salę teatralną – jest ona zarówno wprowadzeniem w tematykę spektaklu, jak rodzajem technicznej instrukcji dla widzów. Autorski tekst wyrażający myśli kompozytora (Rønsholdt jest autorem całego libretta) zostaje wygłoszony przez jednego z muzyków. Kluczowe wydają się następujące zdania: „Music is a dark world of meaningless abstraction. [...] That’s why I prefer the theatre. The stage is much more like the real world. The stage is language and body” (Muzyka jest ciemnym światem pozbawionej znaczenia abstrakcji. Dlatego wolę teatr. Teatr jest bardziej zbliżony do rzeczywistości. Scena jest językiem i ciałem). W drugiej części tego monologu widzowie otrzymują wskazówki odnośnie do przebiegu opery

oraz sposobu ich udziału w jej scenicznej realizacji. Każdemu uczestnikowi spektaklu zostaje przydzielone miejsce na widowni – niektórzy siadają na krzesłach tworzących dwa kręgi wokół małej sceny, inni w dalszej części przestrzeni teatralnej. Na krzesłach czekają koperty, a w nich kartki z krótkim tekstami. Są to pojedyncze frazy odnoszące się do relacji damsko-męskich, „zdania, które mogliśmy kiedyś wypowiedzieć bądź usłyszeć albo może kiedyś w przyszłości je wypowiemy” – czytamy w programie. Sygnałem do podjęcia aktywności (głośnego odczytania tekstów) ma być dotknięcie ramienia widza przez jednego z krążących wokół krzeseł performerów.

Opera *Gaze for Gaze* została napisana z myślą o członkach duńskiego zespołu SCENATET, specjalizującego się w muzyce eksperymentalnej oraz interdyscyplinarnych projektach z pogranicza muzyki, teatru i sztuk wizualnych. To oni są wykonawcami partii instrumentalnych w spektaklu. W akcie pierwszym, zatytułowanym *Open Eye*, słuchamy kompozycji rozpisanej na dwa instrumenty (wiolonczelę i portatyw) oraz głosy publiczności. Redukcja składu orkiestrowego, a także zastąpienie śpiewu mową to wyraźne nawiązanie do początków opery i monodii akompaniowanej. Nacechowane indywidualną ekspresją głosy widzów pełnią tu funkcję recytatywu, zaś prosta, powtarzająca się struktura harmoniczna partii instrumentalnych to współczesna wersja *basso continuo*. Nie po raz pierwszy Rønsholdt przetwarza tradycyjne bądź historyczne elementy opery, sprawdzając ich funkcjonalność w kontekście współczesnej estetyki i wrażliwości odbiorczej. W swych projektach posługuje się często jednym wybranym elementem formalnym, motywem bądź konwencją wywiedzioną z operowego dzieła. Na przykład w solo-operze *Ord for Ord (Word for Word)* centrum zainteresowania kompozytora stanowi aria oraz jej rola w przekazywaniu emocji, z kolei w *Breathless Moment* nacisk położony został na doświadczenie iluzyjności, która jest nieodłączną cechą gatunku operowego.

Spektakl *Gaze for Gaze* cechuje ascetyczna forma. Scenografia ogranicza się właściwie do dwóch kręgów krzeseł oraz umieszczonej pośrodku nich obrotowej platformy. To właśnie na niej usytuowani są muzycy – Mina Fred (wiolonczela) i Sven Micha Slot (portatyw). Kobieta i mężczyzna siedzą w bliskiej odległości, naprzeciw siebie, lecz nie nawiązują kontaktu wzrokowego. Ich historię opowiadają widzowie – z początku wyrywkowo i niespójnie, bowiem deklamowane zdania nie tworzą żadnego ciągu przyczynowo-skutkowego ani zindywidualizowanej narracji. Stanowią raczej chaotyczny splot stwierdzeń, pytań, żalów, wyznań miłosnych, pretensji, oskarżeń, aluzji i niedopowiedzeń: „Your are silent”, „I hate you because of your arrogance”, „You never touch me”, „I want you to stay”, „You don’t fuck me the right way”, „Who was she?”, „You don’t seem to like my family”. Zamierzona jest uniwersalność i banalność tych wypowiedzi – znamy je z autopsji, telewizji, filmów czy też piosenek pop. Swym librettem Rønsholdt bardzo dobitnie podkreśla fakt, że opera to gatunek koncentrujący się na relacjach międzyludzkich i ich rozmaitych wariantach.

Performatywność *Gaze for Gaze* objawia się przede wszystkim w akcie pierwszym – w jednostkowych, „umuzycznionych” manifestacjach fragmentów libretta, do których zachęca się publiczność. Przydzielone zdania wybrzmiewają za każdym razem inaczej – dookreśla je płęć, intonacja oraz stopień zaangażowania widza. Niektóre frazy nakładają się na siebie, inne zostają wypowiedziane kilkakrotnie. Różnorodności głosów przeciwstawiony zostaje jednostajny akompaniament, oparty na prostej, powtarzającej się harmonii.

W akcie drugim, o znamienym tytule *Closed Eye* (niemal cały akt odbywa się w ciemności), pojedyncze frazy z części pierwszej zaczynają układać się w dialogi, tworzące historię pewnej znajomości. Publiczność nie uczestniczy już

w ich odtwarzaniu, zamiast tego w mroku bardzo wyraźnie brzmią głosy solistów (Ida Urd i Rik Willebrords) oraz komentującego chóru (warszawski zespół VRC). Instrumentarium ulega rozszerzeniu, co przekłada się także na większą ilustracyjność muzyki. Poza główną linią melodyczną możemy usłyszeć odgłosy tłuczonego szkła, trzaski, dźwięki wysypujących się drobnych przedmiotów czy ostre pojedyncze uderzenia w twardą powierzchnię. Ciemność potęguje wyobraźnię, ułatwia konkretyzację akustycznych wrażeń. Jest też symbolem tego, co należy do przeszłości. Ostatecznie nasze wyobrażenia zostają skonfrontowane z rzeczywistym obrazem – w epilogu światło powraca, a dwójkę muzyków siedzących na obrotowej scenie zastępują performerzy (Weronika Cegielska i Szymon Dobosik). Fragmentaryczny dyskurs miłosny zostaje ponownie osadzony w ciele – to ono staje się nośnikiem historii i doświadczenia. W *Thinking Things* Aperghisa niepokój budziła nieustająca ucieczka od ciała oraz próby poszerzania jego granic przez technologię, w *Gaze for Gaze* ciało zachowuje swą integralność, co jednak wcale nie gwarantuje powrotu do zachwianej wcześniej równowagi. Kiedy widzowie zaczynają opuszczać salę, performerzy wciąż pozostają na scenie, aby dalej rozgrywać swój niekończący się dialog-dramat...

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Autor/ka

Magdalena Figzał-Janikowska – teatrolog, kulturoznawca, doktor nauk humanistycznych. Adiunkt w Zakładzie Teatru i Dramatu Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Recenzentka teatralna, autorka książki *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym* (2017). Prowadzi badania poświęcone muzyce scenicznej oraz eksperymentalnym formom teatru muzycznego.

Bibliografia

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” [program].

Thinking Things - reportage, IRCAM, <https://www.youtube.com/watch?v=1nzIORB0i2I>

Rønsholdt Niels, *Gaze for Gaze* [libretto].

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/dzwiek-cialo-maszyna>

didaskalia

gazeta teatralna

Opera

Etapy długiej podróży?

Od pierwszego zabójstwa po wojnę trojańską

Natalia Jakubowa

Opéra national de Paris

Hector Berlioz

Trojanie

libretto: Hector Berlioz

dyrygent: Philippe Jordan, reżyseria i scenografia: Dmitrij Czerniakow, kostiumy: Jelena Zajcewa, reżyseria światła: Gleb Filsztyński, wideo: Tieni Burkhalter, przygotowanie chóru: José Luis Basso, premiera: 25 stycznia 2019

Alessandro Scarlatti

Il primo omicidio

libretto: Pietro Ottoboni

dyrygent: René Jacobs, reżyseria, scenografia, kostiumy, reżyseria światła: Romeo Castellucci, współpraca: Silvia Costa, dramaturgia: Piersandra Di Matteo, Christian Longchamp, premiera: 24 stycznia 2019

Z okazji trzystupięćdziesięciolecia Opery Paryskiej do reżyserowania zaproszono Romea Castellucciego i Dmitrija Czerniakowa, wznowiono też *Rusałkę* Roberta Carsena. O ile umiejętności zaproszonych reżyserów (dyrygowali, odpowiednio: René Jacobs, Philip Jordan, Susanna Mälkki) zapewniały zarówno zainteresowanie, jak i sukces, o tyle jubileusz jako

całość skłonił do zastanowienia się nad polityką repertuarową wielkich scen operowych.

Castellucci – *Il primo omicidio*

W programie towarzyszącym scenicznej realizacji tego muzycznego rarytasu podkreślono, że oratorium jako gatunek pojawiło się na fali kontrreformacji. Jednak, podczas gdy reformacja przyniosła przejmujące *Pasje* Bacha, Scarlatti skomponował dzieło, które jakby bało się nawiązać zbyt intymny kontakt z biblijną historią. Nosi ono tytuł *Pierwsze zabójstwo*, ale nie dochodzi w nim do wnikliwej analizy bezprecedensowej sytuacji. Bohaterowie – pierwsi ludzie – stale odwołują się do prawd oczywistych, co znajduje dobitny wyraz w scenie, w której Abel zapewnia Kaina, że nie ma silniejszej miłości niż braterska, co Kain przyjmuje, dodając w recytatywie „na stronie”: „Wszyscy tak mówią, ale to nieprawda”. Oczywiście, oratorium jest tylko dobitnym wyłożeniem doktryny – nie ma tu przekonujących scen dramatycznych, wszyscy bohaterowie zawsze wszystko o sobie wiedzą, przedstawiają się w opowieści o sobie, a nie w działaniu. Tak więc Adam opowiada szczegółowo, że zgrzeszył i żałuje, następnie Ewa robi to samo. Poza tym nie szuka się tu psychologicznych uzasadnień dla sceny morderstwa – na tle bukolicznej muzyki, która uśmierzyłaby każdą namiętność, Kain oświadcza, że po prostu wezbrał w nim gniew, i zabija Abła... Wszystko to mieści się świetnie w formie oratorium, w którym brak psychologii uzasadniony jest konwencją gatunku koncertowego i przemawia do wyobraźni publiczności, a ściślej – wpasowuje się w strukturę rytualnego przypomnienia, które przecież nie może każdorazowo prowadzić do pełnego „doświadczenia” sytuacji granicznej. Dzieło Scarlattiego pełni taką właśnie funkcję dydaktyczną: przypomina współczesnym o grzechu będącym efektem upadku praojca Adama, o spuściźnie Kaina, aby na koniec połączyć obraz

Abla z obrazem Chrystusa.

Castellucci chętnie gra z ułomnościami – z punktu widzenia teatru – dzieł Scarlattiego. Jego bohaterowie już na początku jawią się jako ludzie boleśnie ograniczeni przez dogmaty, więc Castellucci ucieka się do tak pociągającej go ostatnio techniki „szkolnego” czy wręcz „pensjonarskiego” teatru, która tu odsłania swoje korzenie, wyrastające z głębokiego umiłowaniu baroku do inscenizacji tematów biblijnych. Reżyser rozgrywa również tę – tym razem dotyczącą treści – ułomność, którą zauważy w tym dziele każdy myślący krytycznie, nawet całkiem religijny człowiek. Wydaje się bowiem, że Bóg Scarlattiego wyraża przyzwolenie na pierwsze zabójstwo, by pokazać człowiekowi, do czego jest zdolny, i sprawić, by poczuł się jeszcze bardziej obciążony grzechem niż w przypadku grzechu pierworodnego. W tym miejscu u Castellucciego, inaczej niż u Scarlattiego, nie ma Głosu Boga: na scenę wchodzi dżentelmen w garniturze (Benno Schachtner), który swoją marynarkę zakłada na maszynę emitującą ofiarny dym (są dwie takie maszyny, identyczne, jedną z nich przyniósł Abel, drugą Kain; mężczyzna oczywiście położy marynarkę na tę drugą). Chociaż mimika śpiewaka, podobnie jak wszystkich postaci w pierwszej części, jest bardzo oszczędna, a przy tym śpiewa on, stojąc sztywno między dwiema wytwornicami dymu, można u niego zauważyć ślad samozadowolenia. Jego jedyny gest sprowadza się do „przełożenia” sobie do ust odrobiny dymu z Ablowej maszyny.

Castellucci na wszelkie sposoby stara się wzbudzić w nas poczucie, że w tej znanej historii sprawy nie są wcale tak proste. Na przykład: to Abel (Olivia Vermeulen) pojawia się w pierwszej części z nożem. Przynosi na scenę duże futra polietylenowe – zgadujemy, że wypełnione krwią – które, ze słowami o poświęceniu najlepszego baranka ze swojego stada, przecina nożem, plamiąc przy tym także swoją koszulę. Ale w scenie z maszynami do dymu

dżentelmen w marynarce pojawia się z opróżnionymi już futrami... Abel, widząc, że dym z jego ofiary unosi się właściwie, w ekstazie obwieszcza, że jest gotów zarznąć całe swoje stado i demonstruje przy tym ten sam nóż. W drugiej części – która nie jest już rozgrywana w abstrakcyjnej, „mlecznej” przestrzeni metafizycznej, tak charakterystycznej dla Castellucciego-scenografa, ale na polu uprawianym przez Kaina – w scenie kuszenia Kaina (Kristina Hammarström) przez Lucyfera (Robert Gleadow) w głębi znów pojawia się mężczyzna w szarej marynarce. Nie ma w tej scenie partii śpiewanej, pojawia się tylko po to, by zagadkowo oddalić się w towarzystwie Lucyfera.

Dzieło Scarlattiego, które i tak trudno postrzegać inaczej niż jako osobliwość epoki kontrreformacji, pomimo wieloletnich wysiłków René Jacobsa, który dyrygował także w spektaklu Castellucciego, ujawnia całą swą bezbronność wobec dzisiejszego odbiorcy.

Bohaterowie *Pierwszego zabójstwa* przypominali mi bohaterów *Demokracji w Ameryce* – spektaklu Castellucciego sprzed dwóch lat. W tym przedstawieniu nie interesowała go amerykańska demokracja; skupił się na losach pierwszych osadników. Byli oni – jak wiadomo – w większości zwolennikami reformacji, ale Castellucci malował ich jako bardziej katolickich od papieża – co staje się zrozumiałe, jeśli się weźmie pod uwagę, że reformacja krytykowała przede wszystkim papieża i była znacznie bardziej od papieża surowa. Ci pierwsi osadnicy pracują na ziemi jak Kain, z roku na rok nie zbierają plonów i nieustannie odczuwają swoją grzeszność. Chwył, jaki zastosował tutaj Castellucci (wszystkie role były wykonywane przez kobiety), zmuszał do wybaczenia grzechu dydaktyzmu, tak jak byłby on wybaczony na występie na pensji dla panien. W *Pierwszym zabójstwie* Castellucci jeszcze mocniej nawiązuje do teatru dydaktycznego i bawi się

jego formą. W momencie zabójstwa Abła do śpiewaków dołączają sobowtóry – dzieci, które nie tylko wykonują działania zawarte w fabule (na przykład: pierwszym sobowtorem jest Kain, który zaciekle bije dorosłego Abła, gdy ten upada na trawę), ale także z patetyczną mimiką otwierają usta przy ariach i recytatywach, wykonywanych przez śpiewaków, teraz odesłanych do kanału orkiestrowego. Ta mimika i unoszenie rąk doskonale rozwiązują problem z „niewyraźnym” i „niewyobraźnym” – odsyłają nas bezpośrednio do słodko-naiwnego teatru, dając jednocześnie młodym aktorom możliwość nagrania się do woli. W oddali pojawia się publiczność – współczesne dzieci, młodzież, ktoś z rowerem. Wydarzenia zyskują wymiar teatralności, jak przedstawienie amatorskie – a zarazem dowolności, która powinna chronić przed krytycyzmem.

Czerniakow – *Trojanie*

Pomysł powierzenia Czerniakowowi reżyserii *Trojan* na scenie Opery Paryskiej zrodził się dawno temu – należał do legendarnego dyrektora Gerarda Mortiera. Jednak przez lata, które upłynęły od tamtego czasu, wiele się wydarzyło. Świece i portrety, rozstawione na placu i przypominające tych, którzy właśnie tutaj padli ofiarą czyjejs nieprzejednanej wrogości, stały się stałym elementem miejskiego pejzażu. Przedstawienie rozpoczyna się w anonimowym betonowym mieście-monstrum, w którym stoją takie właśnie świece; szary tłum, który przez wiele lat żył w oblężonym mieście, świętuje pierwszy dzień wolności kolorowymi balonikami i nieco mniej jaskrawymi chorągiewkami. A zaraz obok – centrum władzy: wyłożony kosztownym drewnem salon, w którym dojrzewa śmierć Troi – sarkastycznie zapowiada ją Kasandra (Stéphanie d'Oustrac), ale także ukryty opozycjonista (ujawniony dzięki napisom) Eneasz (Brandon Jovanovich). To prawdziwy koń trojański –

innego nie będzie, ponieważ Czerniakow w żadnego konia trojańskiego nie wierzy. Wroga do Troi wpuści Eneasza – jest to wystarczające wyjaśnienie jego nieobecności podczas publicznego świętowania, namiętnego wystąpienia za wprowadzeniem konia do Troi, a co najważniejsze, jest to wyjaśnienie faktu, że dalsza akcja, czyli historia osiedlenia się Trojan na Półwyspie Apenińskim, jest również z nim związana.

Eneasza, oczywiście, widząc konsekwencje swojej zdrady: brutalne zabójstwa Priama i Hekuby, natychmiast żałuje. Ale najbardziej zdumiewająca rzecz dzieje się potem. Podobnie jak Berlioz, Czerniakowa w historii Trojan przede wszystkim interesują konsekwencje traumy wojennej. Tyle tylko, że reżyser nie chce ich postrzegać w heroicznej stylistyce. Główny bohater, Eneasza, nie jest herosem, choć wymyślił historyczną misję ocalenia resztek swego ludu. Wie, że jest zdrajcą. Wie, że nawet jeśli jego celem było zakończenie królowania głupiego Priama, to cena za jego realizację była niewybaczalnie wysoka. W spektaklu cena ta wyrażona została dobitnie przez postawę jego żony, która, dowiedziawszy się, co planuje Eneasza, popełnia samobójstwo. Eneasza wyjmując jej bezwładne ciało z „drewnianego łona” salonu, bezradnie usuwa żółty kwiat, którym żona ozdobiła włosy na uroczystość.

Takim samym kwiatem naznaczona zostanie bohaterka drugiej części spektaklu – jedna z mieszkanek ośrodka rehabilitacji dla ofiar wojny, gdzie toczy się cała dalsza akcja. Pierwszy akt to prehistoria, traumatyczne wydarzenie. Drugi akt zabiera nas do instytucji, w której z traumatycznymi doznaniem od lat walczą specjaliści, wykorzystując innowacyjne techniki terapeutyczne. Odbywa się to, na przykład, tak: mała sala relaksacyjna, jakiej widuje się w sanatoriach; zbierają się wszyscy pacjenci i automatycznie formują krąg, robią rozgrzewkę, rozpoczynają pogodny pienia o rozkwicie

„tyrskiego narodu”... Przewodnictwo spontanicznie zaproponowane zostaje kobiecie nie pierwszej już młodości (Ekaterina Semenchuk), z żółtym kwiatkiem we włosach. Kobieta początkowo odmawia, ale dla dobra ogółu przyjmuje rolę, z wdziękiem i entuzjazmem zakłada na głowę złotą tekturową koronę i mocuje na ramionach papierowy płaszcz. Po uroczystości jednak ponownie przyznaje się „siostrze” (tutaj chodzi o pielęgniarkę) do trawiącej ją tęsknoty. Widzimy taki sam zaimprovizowany ołtarzyk jak w pierwszym akcie, tyle że teraz tworzą go nie świece na placu, ale zdjęcia zabitych bliskich, wiszące na bocznej ścianie i stojące na znajdującym się w sali fortepianie. Jedno z nich bierze do ręki owa „Dydona”, która po raz kolejny przysięga wierność zmarłemu małżonkowi.

Następnym krokiem terapeutów będzie poszukiwanie dla „Dydony” odpowiedniej pary – wśród żywych. Jednak tutaj terapeuci będą musieli popracować nad obojgiem. Dokładniej rzecz ujmując, oni sami chcą upiec dwie pieczenie na jednym ogniu. Nowo przybyłym uchodźcom szybko rozdane zostają kwestie „Trojan”. Główną rolę w następnej psychodramie dostanie jednak ten spośród nich, który na nic nie zareagował i ulokował się na uboczu. To dla niego wymyślona zostanie historia z „okrutnym Jarbasem”, który grozi atakiem na królestwo Dydony – konieczność obrony kobiety z żółtym kwiatem wytrąci Eneasza z letargu: zaatakuje on nagle pojawiającego się „Jarbasa”, który, niezłe poturbowany przez Eneasza, zdejmie czarną maskę i okaże się, oczywiście, jednym z terapeutów. Wszyscy się śmieją. Ale dla Eneasza nie ma to już znaczenia. On już się obudził. Co nie znaczy, że przeszłość go nie dręczy. Podobnie rzecz ma się z „Dydoną”.

Być może, zapraszając Czerniakowa do wystawienia jubileuszowych *Trojan*, Opera Paryska podpisała nieunikniony wyrok na niektóre aspekty tego dzieła, cieszącego się statusem skarbu narodowego. Być może w ogóle nie

należy już go wystawiać. Jednakże czwarty akt (w spektaklu – druga połowa drugiego aktu) jest napisany jakby specjalnie dla tego reżysera.

Akt kończy się słynnym duetem *Nuit d'ivresse et d'extase infinie!* („O, nocy upojenia i ekstazy!”), w którym Dydona i Eneasza dochodzą do wyznania miłości poprzez serię porównań (z postaciami mitycznymi i heroicznymi), jakby nie zauważając, że niektóre z przywoływanych historii (na przykład historia Troilusa i Kresydy) naznaczone były tragicznym końcem.

Interesujące, że w tej historii miłosnej oni (to znaczy bohaterowie określani jako „syn Wenus” i „królowa Dydona”) przemawiają w trzeciej osobie – początkowo wyrażając wątpliwości, czy będą w stanie kontynuować przedstawioną w łańcuchu porównań wspaniałą tradycję miłosną, a potem łącząc się w ekstazie. W ten sposób jawi się nam wyznanie miłosne, przeprowadzone przez zaprzeczenie samej możliwości takiego wyznania, czynione przez podstawione, jakby ujęte w cudzysłów postaci. *Nuit d'ivresse et d'extase infinie!* jest jednak jedną z najbardziej znanych muzycznych „ekstaz” i często wykonywana jest na koncertach.

Czerniakow rozpoczyna tę część spektaklu od pantomimicznej psychodramy – wszystko dzieje się w tym samym pokoju, napisy na kartonach odnoszą się do „polowania”, „groty”, „satyrów” i „sylwanów”, rola Dydony przypada kobiecie w żółci, którą już znamy, ale pojawia się nowa rola – jej zmarłego męża, Sycheusa, i do tej roli sama musi kogoś wyznaczyć. Wybiera Eneasza. Jednak akcja toczy się, jakby była żartem: Eneasza-Sycheus dostaje łuk, straszy pielęgniarkę, że zaraz ją zastrzeli, ta błaga – „proszę, nie”, w końcu strzała nagle ląduje w jej brzuchu – dla wszystkich jest jasne, że jej cierpienie jest udawane – ale „Dydona” przeżywa szok, traci przytomność... Efekt gier, jakie organizują terapeuci, jest nieprzewidywalny nawet dla nich samych, wierzą jednak w siłę szoku. I rzeczywiście, oto dopiero co

wygłupiający się Eneasza zupełnie serio rzuca się ku leżącej „Dydonie”. Gra zadziałała – jakiś konglomerat obrazów z przeszłości ożywił i wyostrzył uczucia, co nie znaczy, że zostały one przezwyciężone. A z faktem, że Eneasza nagle zaczął zastępować Sycheusa, łączy się dla „Dydony” nie tyle radość, ile ból, przerażenie, poczucie niemożliwości powrotu.

Właśnie takim nastrojem przeniknięta jest słynna „noc upojenia”.

Bohaterowie siedzą na prostych, „szkolnych” krzesłach w skromnej *salle de reunion*, przechodzą od stołu do stołu. Każda runda porównań staje się rundą żałoby, gdy rozstają się z iluzją możliwości „powrotu”, „odrodzenia”.

Możliwością „kontynuowania łańcucha” miłości. To nie jest ekstaza spełnionego pragnienia, to ewidentnie najgłębsze doświadczenie niemożności spełnienia, które wydawało się tak bliskie i tak pożądane.

Rozstrzygnięcie trzeciego aktu, ucieczka Eneasza, zostało już tutaj wyjaśnione. Eneasza jawi się jako osoba, która w kółko, nie widząc wyjścia z impasu swojego życia osobistego, popełnia zdrady w imię wydumanej „wyższej idei”. Jego żona padła ofiarą tej strategii, a teraz, wpadając na pomysł zwany „Italia”, zapomina on o ryzyku powtórzenia tego samego błędu. Oczywiście, koncepcja Czerniakowa pozostaje w jawnej sprzeczności z pierwotnym przesłaniem *Trojan*. Pod koniec opery historiozoficzne ambicje Berlioza szaleją; zaprasza on publiczność do sympatyzowania z Eneaszem, jak gdyby był jednym z bohaterów niezliczonych oper z cyklu „rinaldowskiego”, którego w drodze do Ziemi Świętej („misja dziejowa”) rozprasza czarownica zwodzicielka. Dydona Berlioza nieoczekiwanie przyjmuje cechy tej ostatniej: w rozpaczy przeklina uciekającego Eneasza, trojański naród i wszystkich Włochów, którzy będą z niego pochodzić, wreszcie przeklina całą „misję dziejową” (co nie jest właściwe z punktu widzenia bohaterskiej opery narodowej). Wieszczy, że w Kartaginie znajdzie

się taki przywódca (Hannibal), który ją pomści, ale w końcu w ekstatycznej wizji dowiaduje się, że historia jest nieubłagana – Kartagina ostatecznie upadnie, a italska nacja będzie nieśmiertelna. Z tym obrazem Dydona ginie w ogniu ofiarnym.

Samobójstwo bohaterki Czerniakowa dokonuje się za pomocą tabletek, w finale jednak to właśnie ona raz jeszcze urządza inscenizację. Rozdaje zebranych kartoniki, na których po kolei ostentacyjnie ujawniane będzie to samo hasło: „Kapłan Plutona”. Wreszcie wybiera spośród zebranych „Eneasza”, który musi zaraz „paść martwy”, oraz „Dydonę”, która z kolei ma go dźgać tekturowym mieczem. Rozumiemy, że ta inscenizacja powinna pomóc bohaterce wyzwolić się od fragmentu przeszłości i wszyscy gotowi są wziąć w niej aktywny udział. Nieproporcjonalna jest złość, jaką bohaterka przejawia w swoich przekleństwach, i jest to jasne również dla niej samej: to wszystko pozory, gra terapeutyczna, w której negatywne emocje muszą wybuchnąć z maksymalną siłą, aby można było się ich pozbyć. Jej „widzenie” zostaje również wyjaśnione: wszyscy przecież słyszeli o Hannibalu i upadku Kartaginy.

Historiozoficzny zapal bohaterki znajduje więcej niż aktywne wsparcie. Tak więc jej własne udręki – gdy w końcu uświadamia sobie, że nic, ale to nic nie pomaga – pozostają niezauważone. Na scenie szaleje fałszywa „Dydoną”, podczas gdy kobieta z żółtym kwiatkiem staje się w tym momencie tą prawdziwą. Prawdziwą tragiczną bohaterką. A natchnienie ostatniego chóru „przepełnionego narodowym gniewem”, towarzyszącego jej śmierci (tak jest u Berlioza!), jawi się jako okrutna kpina.

Przy oczywistej efektywności strategii obu reżyserów jubileuszowy program jako całość skłania do postawienia narzucającego się od dawna pytania: czy konieczne jest tworzenie nowych wartości poprzez negację starych,

zwłaszcza tych, które już dziś są wątpliwe? Oba utwory wybrane na jubileusz przedstawiają się dość dziwnie: *Pierwsze zabójstwo* Scarlattiego – z powodu zaangażowania w dogmat religijny, a *Trojanie* Berlioza – z powodu historiozoficznej idei romantycznego kompozytora. Jeśli szanująca się operowa scena nie zamierza przedstawić tych utworów inaczej, jak tylko w reżyserskiej oprawie *à rebours*, to dlaczego nie wybiera czegoś godniejszego na swój jubileusz? Dlaczego te monstra wciąż są wykonywane przez pierwszorzędną orkiestrę i pierwszorzędną śpiewaków? Nie da się przy tym ukryć, że dla niemałej części publiczności prawdziwą „wartość narodowej kultury” stanowią właśnie te rytualne powtórzenia, a nie wytrwałą próbę reżyserów, by postawić ideologię tych utworów pod znakiem zapytania.

Tłumaczenie: Małgorzata Jabłońska

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Autor/ka

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).

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/etapy-dlugiej-podrozy>

didaskalia

gazeta teatralna

festiwale

Jako czynią łątkom

Paweł Schreiber

XVIII Festiwal Prapremier w Bydgoszczy, 26 września - 5 października 2019

W tekście otwierającym program tegorocznego Festiwalu Prapremier Katarzyna Waligóra wyjaśnia podstawowe założenia jego hasła przewodniego: „Nie/Obecne”. Zaczyna od wątków politycznych - protestów ludzi, którzy są z różnych przyczyn skazani na nieobecność w życiu publicznym albo pozostawanie na jego marginesie. Jako przykłady podaje walkę o prawa osób niepełnosprawnych i nauczycieli. Zaznacza jednocześnie, jak krótko trwała wyrazista obecność tych grup w życiu publicznym - kiedy fala protestów się przetoczyła, ponownie zniknęły, a opinia publiczna płynnie przeszła do kolejnych zagadnień. To bardzo trafne spostrzeżenie, kluczowe dla zrozumienia tego, jaką rolę pełni dziś w Polsce nieobecność.

Jesteśmy przyzwyczajeni do postrzegania polityki jako spektaklu, ale raczej w tradycyjnym sensie, w którym liczy się przede wszystkim wyrazista obecność performerów na scenie. Sukces na współczesnej polskiej scenie politycznej opiera się dziś chyba przede wszystkim na zarządzaniu nieobecnością - z publicznej dyskusji sprawnie znikają nadużycia, kłopotliwe

wpadki, albo, jak w podawanym przez Waligórę przykładzie, całe grupy społeczne zagrożające mechanizmom władzy. Losy ludzi walczących dzisiaj w Polsce o głos i miejsce w przestrzeni publicznej można gorzko podsumować klasycznym polskim przykładem *theatrum mundi*: „Naśmiawszy się nam i naszym porządkom, / Wemkną nas w mieszek, jako czynią łątkom”.

Kochanowski kończy swój wywód na wemknięciu w mieszek, bo to koniec przedstawienia, ale przecież schowane w mieszkach lalki dalej istnieją. Tak samo, jak poza politycznym widowiskiem istnieją umiejętnie stłumione przez polityków głosy protestu. O czym mogą rozmawiać? Co czują? Jednym z najciekawszych zadań współczesnego teatru politycznego jest pokazywanie nie sceny, ale kulis, garderób i pracowni. I tego, co w nich trwa nawet wówczas, kiedy spektakl już się zakończył. Najbardziej interesującym wątkiem tegorocznych Prapremier było właśnie spojrzenie na codzienność ludzi chwilowo wystawionych na widok publiczny, a potem z pełną świadomością zamiecionych pod dywan.

The Silent House w reżyserii Mehdiego Mashhoura to opowieść o uwięzionym w codziennej rutynie małżeństwie; wiele drobnych szczegółów inscenizacji i (przede wszystkim) wypowiedzi reżysera sugeruje, że szerszy kontekst sytuacji bohaterów tworzy kryzys uchodźczy. Mąż i żona czekają na przyznanie prawa azylu, patrząc dzień po dniu na stopniowy rozpad swojego związku. Monotonia ich życia jest zainscenizowana minimalistycznie – centralnym elementem przestrzeni jest stół, przy którym mąż (Benyamin Esbati) jest raz po raz obsługiwany przez ciężarną żonę (Mina Zaman). Codzienny rytuał staje się coraz bardziej nieznośny. Mąż wierci się na krześle, z trudem łapie oddech. Żona z lodowatą uprzejmością przynosi kolejne potrawy, na które składa się nie jedzenie, tylko wysypane na talerz przedmioty. Napięcie wciąż rośnie – widać je w nerwowych ruchach (których mąż nie tłumaczy wcale, a żona pokrywa sztuczną, przywodzącą na myśl lalkę,

gracją) i w rozpaczliwych, urywanych próbach podejmowania dialogu. Wreszcie dochodzi do tragedii – mąż rzuca się na żonę i po krótkiej szamotaninie ją dusi. Najgorsze, że finał tego upiornego *crescendo* w gruncie rzeczy niczego nie zmienia – małżonkowie podnoszą się i siadają do stołu, a czekanie, które ich zniszczyło, wciąż trwa. Spektakl opiera się na wielokrotnych powtórzeniach, a widz musi zwracać uwagę na zmieniające się drobiazgi – natężenie gestów w kolejnej próbie zjedzenia wspólnego posiłku, przedmioty, które tym razem znajdują się na talerzu... Ten monotony rytm potrafi zahipnotyzować, ale bywa też nużący, zważywszy że to powtarzane raz po raz nakrywanie do stołu trwa bitą godzinę. Echa kryzysu uchodźczego pojawiają się tylko w dalekim tle – a to w postaci słyszalnych w oddali eksplozji, a to w serwowanym przez żonę daniu z pocisków. Napięcie, które wyniszcza bohaterów, to nie dramaty z pierwszych stron gazet, tylko ponure, codzienne znużenie, z jakim mogłoby się pewnie identyfikować wiele par. Różnica polega na tym, że wspomnienie odległych eksplozji i bierne czekanie drastycznie przyspiesza rozpad związku.

Bardziej otwarcie do traumy ucieczki przed wojną odwołuje się przedstawienie *Więzi* z Teatru Wybrzeże, w reżyserii Ołeny Apczel. Opowiada o pochodzącej z Donbasu artystce teatralnej (w tej roli Katarzyna Dałek), która schroniła się w Polsce, żeby odetchnąć od konfliktu na Ukrainie i jego paradoksów. Wie o nich więcej, niżby chciała – jej rodzina to mikrokosmos podziałów istniejących w społeczeństwie ukraińskim, a ona sama brała aktywny udział w protestach na Majdanie, a potem próbowała się przedzierać na Krym, kiedy zajmowali go rosyjscy żołnierze. Bohaterka ma na imię Ołena, ale wciąż się tu powtarza, że Ołena sceniczna jest tylko aktorką, której z prawdziwą Oleną Apczel nie powinno się utożsamiać – została tu przefiltrowana i przez osobowość Dałek, i przez tekst Jarosława Murawskiego i Michała Buszewicza – Polaków, którzy jej ukraińskie

wspomnienia rozumieją tylko częściowo. Nacisk na komunikat, że mamy tu do czynienia tylko z reprezentacją, wydaje mi się raczej formą asekuracji ze strony twórców, mających nadzieję, że nikt ich nie będzie rozliczał ze stosunku do rzeczywistości. W *Więziach* to podkreślanie umowności działa przeciwnie – pozwala lepiej zrozumieć to, o czym Apczel próbuje opowiedzieć. Bo w tym przedstawieniu najważniejsze są nieporozumienia. W donbaskiej rodzinie, z której pochodzi Ołena, brat nacjonalista mówi zupełnie innym językiem niż babka znachorka czy ojciec inteligent, który ostatecznie zamieszka na zajętych przez Rosjan Krymie. Sąsiedzi prorosyjscy nie dogadają się z ukraińskimi. Polacy, których Ołena spotka na emigracji, nie będą rozumieli tego, co mówi im o swoim domu. Kiedy się na kogoś patrzy, widzi się go przez pryzmat własnych oczekiwań albo i uprzedzeń – tak, jak aktorzy tego spektaklu interpretują swoje postaci przez pryzmat własnego o nich pojęcia. Wszystko ma zwielokrotnione kontury, jak w świadomym swojej teatralności spektaklu. Strony rozmowy słabo się rozumieją, ale nie unieważnia to istniejących między nimi tytułowych więzi (które, jak zauważa na początku Ołena, niewiele dzieli od więzów) – im bardziej bohaterka próbuje się z nich wyzwalać, tym silniej się w nie wikła. Paradoks wzajemnego niezrozumienia, połączonego z bardzo konkretną bliskością, jest istotą relacji i w domu Ołeny w Donbasie i w relacjach polsko-ukraińskich. *Więzi* to spektakl ryzykowny, bo w swoim bezceremonialnym podejściu do tematu nie oszczędza ani Polaków, ani Ukraińców, ale jest prowadzony z ogromnym wyczuciem, z rzadka tylko grzesząc aktorskimi przerysowaniami.

Ważnym wątkiem tegorocznych Prapremier była kwestia niepełnosprawnych, wprowadzona do programu festiwalu przez *Rewolucję, której nie było* Teatru 21 i Biennale Warszawa, w reżyserii Justyny Sobczyk. Losy protestu rodziców osób niepełnosprawnych, o którym opowiada spektakl, to jeden z najlepszych przykładów tego, jak ważne stało się dzisiaj w Polsce uciszanie

konkretnych głosów buntu. Niepełnosprawni i ich rodziny są skazywani na niewidzialność przez zamknięcie albo we własnych domach, albo w łatwym stereotypie pokrzywdzonego, który zasługuje na litość. *Rewolucja* składa się z dwóch części. Pierwsza przedstawia sejmowy protest i strategię jego unieważniania, od ataków wprost ze strony rządowej po protekcyjnalne próby wykorzystania ze strony niektórych sprzymierzeńców. Część druga rozgrywa się już po zakończeniu protestu, kiedy bohaterom jasno zakomunikowano, że powinni grzecznie siedzieć w swoich domach, bo widowisko się skończyło. Tyle że widowisko skończyć się nie chce – na scenie opatrzonej wielkim napisem „Downtown” można zobaczyć, co robią łątki, których nie da się wepchnąć w mieszek. Aktorzy Teatru 21 i Biennale Warszawa tańczą, śpiewają, opowiadają o sobie, czytają swoje wiersze, rozbijają bariery i stereotypy. Wyrasta z tego jeden z najbardziej przejmujących i porywających spektakli politycznych ostatnich lat. Jest tym ważniejszy, że opowiada o najbardziej namacalnej i obrzydliwej stronie polityki – sytuacjach, w których przeważająca siła spycha czyjeś życie na margines społeczeństwa. Wtedy aktem protestu staje się nawet taniec, napisanie wiersza, opowiedzenie o własnych emocjach. Struktura *Rewolucji* jest na pierwszy rzut oka dość chaotyczna – to seria skeczy skupionych na kolejnych aktorkach i aktorach. Chaosu tu jednak nie ma – jest za to bardzo konkretna logika tworzenia przestrzeni, w której każdy, niezależnie od tego, ile ma chromosomów, może wyjść na środek i pokazać to, czego inni dla świętego spokoju woleliby nie widzieć.

Dwa kolejne przedstawienia Prapremier poświęcone niepełnosprawności są pod wieloma względami zbliżone. Oba opowiadają o perspektywie dziecka, oba są przeznaczone dla nieco młodszych widzów, oba są też adaptacjami utworów, które starają się łączyć słowo z obrazem – książki *Morze ciche* Jeroena van Haele i komiksu *Przygody Stasia i złej nogi* Tomasza Grzędzieli.

Morze ciche (reżyseria Łukasz Zaleski) z Teatru Nowego w Zabrzu to opowieść o głuchym od urodzenia Emiliu, który wychowuje się nad tytułowym morzem, ale nigdy go nie słyszał. Ostoją dla odrzucanego przez własnego ojca Emilia staje się przyjaźń z sąsiadem Javierem, który przygotowuje chłopca do samodzielnego życia. W zakończeniu okazuje się, że Javier cierpi na chorobę nowotworową. Po śmierci przyjaciela i mentora Emilio zostaje sam – ale jest już na to gotowy. Ogromną zaletą zabrzańskie spektaklu są charyzmatyczne aktorki, przede wszystkim grająca Emilia Anna Konieczna, która świetnie łączy dojrzałą wrażliwość z dziecięcą naiwnością swojego bohatera. Bardzo dobrze wypadł w realizacji pomysł, by grać w dwóch językach jednocześnie – aktorki mówią i migają, przez co widzowie słyszący i niesłyszący mogą odbierać spektakl na równych prawach. Siłę oddziaływania *Morza cichego* psuje jednak do pewnego stopnia tekst, na którym przedstawienie się opiera – jest odrobinę zbyt sentymentalny, wykorzystuje za dużo klisz emocjonalnych i fabularnych. Umierający na raka Javier, pozostawiony przez niego gramofon ze szlagierami w stylu retro, szumiące prądowe morze... To wszystko motywy zbyt wyeksploatowane, żeby były w stanie skutecznie utrzymać strukturę całej opowieści. Osłabiają nieco siłę oddziaływania spektaklu.

Ciekawiej prezentuje się *Stas i zła noga* (reżyseria Bartłomiej Błaszczński, Teatr Śląski w Katowicach). W komiksie Grządzieli chora noga tytułowego bohatera, chłopca w wieku szkolnym, zyskuje świadomość i staje się jego najlepszą kumpelą-psotnicą. W spektaklu zamiast fantastycznej, zwijającej się masy Złej Nogi pojawia się aktor. Świetny Michał Rolnicki ma tak szelmowski uśmiech i tak szykowną błękitną marynarkę, że nawet najgorsze pomysły padające z jego ust wydają się Stasiowi genialne. Noga-trickster staje się charyzmatycznym konferansjerem widowiska – czasem poczciwym, czasem upiornym. Jest, z jednej strony, nieszczęściem Stasia, a z drugiej

najlepszą przyjaciółką, z którą Staś odkrywa świat. Spektakl ani na chwilę nie traci przewrotnego uroku komiksowego pierwowzoru, a jednocześnie do bólu szczerze porusza problemy swoich bohaterów, od poczucia odrzucenia Stasia po frustrację jego samotnej matki, walczącej z państwem i szkołą, a do tego bezskutecznie szukającej partnera, który choćby na chwilę dał jej odrobinę ciepła. Zła Noga, niekoronowana władczyni mieszkania, w którym społeczeństwo zamyka Stasia i jego matkę, jest śmieszno-strasznymi wykwitami ich rozgoryczenia i samotności. Trójce aktorów udaje się opowiedzieć o niepełnosprawności w dzisiejszej Polsce boleśnie i szczerze, bez krygowania się i rozczulania, ale jednocześnie z dużą dozą świetnego poczucia humoru. To wzorcowy przykład tego, jak robić spektakle poważnie traktujące młodszych odbiorców.

An Ongoing Song, reżyserski debiut Szymona Adamczaka, to najbardziej poruszające przedstawienie tegorocznych Prapremier. Adamczak opowiada w nim szczerze i spokojnie o swojej relacji z wirusem HIV, który nie jest tu, jak się w Polsce przyzwyczailiśmy, rekwizytem z gabinetu społecznych strachów, tylko partnerem, z którym się czasem rozmawia, czasem wspomina dawne dzieje, a czasem walczy. Żyje na dobre i na złe. Opowieść o wirusie jest rozpisana na dwóch performerów. Jednym jest sam Adamczak, mówiący o własnych doświadczeniach, a drugim Bill Mullaney, który gra rolę po części brutalnego antagonisty, po części przyjaciela, po części czulego kochanka – jest przede wszystkim obrazem wirusa, ale czuje się w nim też echo mężczyzny, który zaraził Adamczaka, i znajomych, którzy go wspierają. Działania sceniczne oscylują tu przez cały czas między bliskością a przemocą, która może przybierać formy od najdelikatniejszych, jak poprawianie polskiego akcentu i problemów z angielskim „th”, po skrajne, jak podduszanie partnera lateksową wstęgą. W finałowej scenie performerzy splatają swoje kostiumy tak, że tworzą jedność – nagle związek człowieka z

próbującym go zabić wirusem staje się czteroręki i czworonogim ucieleśnieniem pierwotnego stanu ludzkości z *Uczty* Platona. Człowiek rozpoznaje w wirusie swój koniec, ale i swoje dopełnienie. Musi zaakceptować go jako nieodłączną już część siebie. Porusza tu przede wszystkim niezwykle, mądry dystans do własnej traumy – Adamczak patrzy na swoje doświadczenia z HIV spokojnie i wielostronnie, szukając w nich uniwersalnych odniesień i budując niejednoznaczne interpretacje. Drugi wyjątkowy element *An Ongoing Song* to nacisk na potoczne, codzienne doświadczenie. Może najlepiej widać je w scenie, w której widzowie dostają opakowanie po leku. Przekazują je sobie z rąk do rąk, wyjadając z niego żelki. Powtarzają w ten sposób rytuał nosiciela HIV, który staje się tu czymś najzwyczajszym w świecie. Niektórzy się jednak trochę boją i podają opakowanie dalej. Jest w tym wszystkim coś z dziecinnej zabawy i coś z eucharystycznego dzielenia się dającym życie chlebem. Przez chwilę nie ma nic zwyczajniejszego niż kwestie życia i śmierci.

Kowboje w reżyserii Anny Smolar to opowieść o nauczycielach – kolejnej grupie, która została w ostatnim czasie bezlitośnie zepchnięta w nieobecność. Jednym ze znaków rozpoznawczych Smolar jako reżyserki jest ogromna doza empatii wobec postaci. To teatr, który lubi ludzi, nawet tam, gdzie ich krytykuje – ta zaleta jest nie do przecenienia. Problemem jest jednak duże uproszczenie obrazu szkoły – została przedstawiona jako struktura z gruntu szpetna, a jedyną oferowaną przez spektakl alternatywą są idealistyczne maksymy serwowane przez polonistkę i, w finale spektaklu, wizytującą szkołę kuratorkę. To jednak ogromne – i nieco krzywdzące dla nauczycieli – uproszczenie.

O mężnym Pietrku i sierotce Marysi to spektakl Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak, opowiadający o związku Marii Konopnickiej z Marią Dulebianką – z

dzisiejszej perspektywy już ewidentnym, ale w wielu kręgach wciąż pozostającym tematem tabu. W patriarchalnym społeczeństwie nieobecność lesbijek jest podwójnie bolesna, bo przecież kochający się mężczyźni są widoczniejsi i silniejsi właśnie przez swoją męskość. Konopnicka i Dulębianka były więc na podwójnie przegranej pozycji. Spektakl podejmuje cały szereg tematów, których z braku miejsca tu nie omówię (więc odsyłam do wnikliwego tekstu Zuzanny Berendt w 148 numerze „Didaskaliów”), chciałbym jednak zwrócić uwagę na postać Konopnickiej graną przez Agnieszkę Kwietniewską. W przeciwieństwie do Dulębianki (Monika Roszko), zgodnie z tytułem dzielnej i otwarcie głoszącej swoje wyzwolenie, Konopnicka jest w spektaklu wyraźnie produktem swoich czasów – zakochaną kobietą, która na swoją miłość patrzy z przerażeniem, próbując kultywować *image* dostojnej matrony i kandydatki na matkę Narodu (reprezentowanego na scenie przez słomianego orła, przywodzącego na myśl misia z filmu Barei). To, w jaki sposób Konopnicka chowa się za swoim publicznym obrazem, jak się aktywnie sama unieobecnia i przekreśla, jest fascynujące w kontekście tematu festiwalu. Nie zawsze nieobecność wynika wyłącznie z zewnętrznej presji. Często jest stanem, na który człowiek sam się skazuje. Taka jest najwyższa forma zwycięstwa ucisku – doprowadzenie do stanu, w którym nie trzeba już nikogo na nieobecność skazywać, bo sam się usuwa w cień. Tak jak usunęła się w cień Konopnicka lesbijka, żeby zrobić więcej miejsca dla Konopnickiej wieszczki. W spektaklu Rubina i Janiczak jest ona dla siebie jednocześnie oprawcą i ofiarą, a Agnieszka Kwietniewska potrafi to zagrać jak nikt na świecie.

To trzecia edycja festiwalu w obecnej formule, łączącej tradycję tej imprezy (czyli skupienie na prapremierowych wystawieniach tekstów) z próbą wprowadzenia głównego wątku tematycznego. Dodanie tematu jest na pewno słusznym posunięciem, bo w czasie, kiedy stosunek teatru do

gotowego tekstu jest coraz bardziej problematyczny, sama idea prapremiery też traci na sile. Tytuły dotychczasowych edycji zaczynały się zawsze na „nie”. W roku 2017, kiedy festiwal miał się w ogóle nie odbyć, Prapremiery były „niechciane”; wtedy od tematu ważniejsze było to, że jakimś cudem udało się festiwal zorganizować. W roku 2018 ideą przewodnią była, jak w wielu innych miejscach, niepodległość; temat siłą rzeczy ważny, ale jednak zbyt nachalnie obecny w ówczesnym życiu kulturalnym Polski, żeby zwracać uwagę. Nieobecność to, jak dotąd, niewątpliwie najcelniejszy i najciekawszy temat Prapremier. Spektakle pokazywane w tym roku na bydgoskiej scenie były częściej po prostu bardzo solidne niż wybitne, ale pokazanie ich właśnie w takim, ukierunkowanym tematycznie zestawieniu sprawiło, że wybrzmiały interesująco i dobitnie.

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Autor/ka

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

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/jako-czynia-latkom>

didaskalia

gazeta teatralna

teatr w książkach

Fan fiction

Joanna Targoń

Justyna Świerczyńska, *Teatr Rozmaitości Jarzyny i Warlikowskiego*, Wydawnictwa Drugie, Warszawa 2019

Fan fiction (fanfik) pasożytuje na innym utworze, zmienia go albo kontynuuje. Może być tak, że autor fan fiction widzi jakiś brak w utworze matce i pisze własny, uzupełniając ów brak (np. E.L. James uznała, że w *Zmierzchu* Stephenie Meyer jest za mało seksu, tworzyła więc erotyczne fanfiki, aż doszła do *Pięćdziesięciu twarzy Greya*). Stopień podobieństwa do oryginału jest różny. Bywa i tak, że autor fan fiction zostawia bohaterów i główne rysy oryginału, wypełniając szkic własną inwencją. Tematem fan fiction może być nie tylko fikcja: powstają fanfikowe biografie. Książka Justyny Świerczyńskiej jest taką właśnie biografią, choć już w pierwszym zdaniu autorka pisze o Rozmaitościach jako „przedmiocie badań”, dając do zrozumienia, że będzie to praca naukowa.

Fakty i fikcje

Lekturę książki zaczęłam od końca, od przejrzenia spisu przedstawięń. I tu zdumienie: nie ma *Bzika tropikalnego* (1997) Jarzyny. Jak to, historia Rozmaitości bez mitu założycielskiego, bez najbardziej spektakularnego debiutu po 1989 roku? We wstępie autorka objaśnia, co prawda, że zajmuje ją okres od roku 1999, kiedy Grzegorz Jarzyna został dyrektorem Rozmaitości (notabene stało się to w roku 1998, nie 1999), do roku 2007, kiedy z teatru odszedł Krzysztof Warlikowski, ale myli się, uważając, że w tym tylko okresie teatr ten był „w centrum zainteresowania publiczności”. Zainteresowanie rozpoczęło się wcześniej, o czym jeszcze napiszę.

Arbitralnie ustanowiona granica opowieści o teatrze jest tu nieprzepuszczalna: obaj reżyserzy nie mają biografii, stają się znaczącymi artystami dopiero w tym 1999 roku. Z rozrzuconych tu i ówdzie wzmianek dowiadujemy się, co prawda, że Jarzyna przed objęciem dyrekturki zrobił „zaledwie trzy spektakle”, a Warlikowski miał większe doświadczenie, ale skoro autorka tym się nie zajmuje, odnieść można wrażenie, że owa wcześniejsza działalność nie była istotna.

Co ciekawe, wymazywanie przeszłości bywa niestaranne, przynajmniej w przypadku Jarzyny. Raz autorka pisze: „W najwcześniejszym *Magnetyzmie serca*” (s. 178), innym razem: „O *Bziku tropikalnym*, reżyserskim debiucie Jarzyny, wiemy dużo” (s. 59; nie zagłębia się jednak w to „dużo”, a skupia na popremierowym tańcu Jarzyny w orientalnej masce). Wprawia to czytelnika w konsternację: co było debiutem Jarzyny? *Magnetyzm* czy *Bzik*? Należałoby te zabiegi poddać psychoanalizie, tak jak autorka – z wykształcenia teatrolożka i psycholożka, prowadząca praktykę psychoanalityczną – poddaje psychoanalizie twórców, spektakle, polski teatr, a nawet polskie

społeczeństwo. Można w nich też zobaczyć pragnienie ustanowienia własnej, fanfikowej narracji; Świerczyńska pisze: „Wciąż żywe emocje wyznaczają miejsca newralgiczne, kluczowe w interpretacji, a jednocześnie zaciemniają całościowy obraz teatru, kierując uwagę na raz już wytyczone ścieżki” (s. 11).

Świerczyńska chce wytyczyć własne ścieżki, problem w tym, że jej sądy i przekonania nie mają wiele wspólnego z rzeczywistością. We wstępie autorka kreśli panoramę życia teatralnego na tle przemian społeczno-politycznych po 1989 roku. Dowiadujemy się, na przykład, że wówczas „starzy mistrzowie zamilkli, w geście niemej rezygnacji oddając władzę młodym albo całkowicie odrzucając to, co nowe” (s. 13). Nieprawda: Krystian Lupa i Jerzy Jarocki akurat wtedy rozwinęli skrzydła, Jerzy Grzegorzewski był w świetnej formie, Andrzej Wajda bynajmniej nie rezygnował z teatru. A i starsi mistrzowie (Erwin Axer, Kazimierz Dejmek, Adam Hanuszkiewicz) pracowali jeszcze przez dobrych kilka lat. Co więcej, mistrzowie (np. Lupa, Jarocki, Wajda i Axer) z zainteresowaniem i często aprobatą przyglądali się młodym reżyserom, dając tego dowody na piśmie.

Wracając do wczesnej historii *Rozmaitości*: nie jest prawdą, jak sądzi Świerczyńska, że „pod szyldem warszawskiego teatru skupiła się [w roku 1999] grupa twórcza, której podstawowym zadaniem było przejęcie teatru miejskiego i przekształcenie go w miejsce artystycznego eksperymentu” (s. 10). *Rozmaitości* nie były byle jakim, nieartystycznym teatrem – w roku 1994 połączone zostały z awangardową sceną *Szwedzka 2/4*, w 1995 dyrektorem został na trzy sezony Piotr Cieplak, który deklarował, że robi „teatr dla martensów”, czyli młodych ludzi – i młodzi ludzie uznali tę scenę za swoją. Gdy w 1997 roku student krakowskiej PWST Grzegorz Jarzyna zadebiutował tu z hukiem *Bzikiem tropikalnym*, grunt był już przygotowany. Ale

Świerczyńska woli mocniejsze, efektowniejsze – no i własne – gesty: Jarzyna przejął teatr, wyrzucił starych, przyjął nowych, zatrudnił Warlikowskiego, unowocześnił druki i stronę internetową (w 1999 roku raczej nie było strony internetowej), zastosował nowe strategie marketingowe i do przodu.

Nie jest też prawdą, że Jarzyna w 1999 roku wymienił niemal cały zespół aktorski, co więcej, to nie on przyjął – jak wydaje się autorce – Maję Ostaszewską i Cezarego Kosińskiego, ale Piotr Cieplak, w roku 1997, do *Bzika tropikalnego*. Można to łatwo sprawdzić, choćby w internetowej *Encyklopedii teatru polskiego*. W rozdziale o zespole czytamy, że Jarzyna zaprosił aktorów, „których znał lub z którymi miał już okazję pracować” (s. 20) – Ostaszewską, Kosińskiego i Cielecką. Ale, według Świerczyńskiej, miał okazję pracować tylko z Cielecką – *Bzika tropikalnego*, w którym grali Ostaszewska i Kosiński, autorka po raz kolejny usunęła. Usunęła też istotne fragmenty biografii aktorów Warlikowskiego – Jacek Poniedziałek i Stanisława Celińska stali się w jej opisie nieudacznikami (on grał wyłącznie drugoplanowe role w Starym Teatrze, ona to była alkoholiczka, nieobsadzana w znaczących rolach). A przecież oboje zagrali u Warlikowskiego w *Zachodnim wybrzeżu*, a Poniedziałek współpracował z Warlikowskim od czasu PWST. Poza tym podczas czterech sezonów w Starym Teatrze Poniedziałek grał zdecydowanie niedrugoplanowe role w ważnych spektaklach: Pedra Velasqueza w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* (reż. Tadeusz Bradecki, 1992), Leona w *Śnie srebrnym Salomei* (reż. Jerzy Jarocki, 1993), kilka małych, ale wyrazistych ról w *Dziadach – dwunastu improwizacjach* (reż. Jerzy Grzegorzewski, 1995), Lena w *Ocalonych* (reż. Gadi Roll, 1996) – no i Hrabiego w *Markizie O. Krzysztofa Warlikowskiego* (1993).

Świerczyńska wymazała również, jak już wspomniałam, biografie Jarzyny i

Warlikowskiego przed rokiem 1999. A te „trzy za ledwie spektakle” Jarzyny przed objęciem dyrekcji to: *Bzik tropikalny* (Rozmaitości 1997), *Iwona, księżniczka Burgunda* (Stary Teatr, 1997), *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie i prawdziwa natura miłości* (Teatr Dramatyczny, 1998). Warlikowski z kolei miał na koncie kilkanaście przedstawień, w tym: *Roberto Zucco* (Teatr Nowy w Poznaniu, 1995), *Elektrę* (Teatr Dramatyczny, 1997), *Poskromienie złośnicy* (Teatr Dramatyczny, 1998), *Zachodnie wybrzeże* (Teatr Studio, 1998). Wszystkie te spektakle były szeroko omawiane, budzące gorące spory, grane długo i przy pełnych salach, mocno polaryzujące odbiorców.

Jako czytelnik chciałabym wiedzieć, kim byli Jarzyna i Warlikowski przed ową datą graniczną, ale Świerczyńska chyba uznała, że grzebanie w archiwach nie jest zajęciem godnym badacza z ambicjami. Woli uruchamiać swoją wiedzę psychoanalityczną i za pomocą teatru diagnozować stan społeczeństwa. Dowiedziałam się na przykład ze zdumieniem, że *Ślub Jarockiego* i *Kalkwerk Lupy* „oglądane z perspektywy dwudziestu lat [...] mówią niemalże to samo. W jednej i drugiej realizacji tematem głównym jest małżeństwo”. Małżeństwa owe (nieudane, więc nieosiągające pełni) miałyby obrazować stan ducha widzów w momencie przełomu. Dalej czytamy: „Tak jak odziany w biało-czerwony płaszcz Henryk odrzucił splugawiony obraz rodzinnego domu, tak widzowie odrzucili rzeczywistość, która stała się ich udziałem, niczym Bernhardowski Konrad wybierając świat abstrakcyjnych idei, nie zaś kontakt z realnym życiem. [...] W oczach odbiorców odłączona od życia sztuka miała w latach dziewięćdziesiątych stać się miejscem programowo wyizolowanym” (s. 11-12). Brawurowa to diagnoza, acz kuriozalna, poczynając od wyodrębnienia i zinterpretowania wspólnego tematu obu spektakli, poprzez szczegół (Henryk nie był odziany we flagę, jak wynikałoby ze słów autorki, tylko w płaszcz królewski), po rozeznanie sytuacji społecznej: o ile pamiętam, po 1989 roku właśnie oczekiwano od

sztuki zmierzenia się z nową rzeczywistością.

W próżni

W zakończeniu Świerczyńska zwierza się: „Pierwszym impulsem, który skłonił mnie do napisania niniejszej książki, była ciekawość sprowokowana dyskusją, toczącą się swego czasu wokół kolejnych realizacji Teatru Rozmaitości” (s. 185). Dyskusja, owszem, była, i to często na noże, tyle że jej ślady w książce są znikome. Świerczyńska zaledwie wspomina o *Teatrze bez majtek* Józefa Kelery, o recenzji Elżbiety Baniewicz z *Makbeta* Jarzyny, tekście Agaty Adamieckiej-Sitek *Goło, niewesoło* i – ogólnie – reakcjach na spektakle Jarzyny (doceniano formę, pod którą nic się nie kryło).

Pominięcie dyskusji byłoby może usprawiedliwione, gdyby Świerczyńska nie zajmowała się również oddziaływaniem teatru. Ale się zajmuje: cały rozdział poświęcony jest medialnym wizerunkom (autokreacjom) obu reżyserów, inny – widowni Rozmaitości. Z rozdziału o wizerunkach wynika, że Jarzyna i Warlikowski świetnie się w obszarze mediów poruszają, umiejętnie budując swoje persony w taki sposób, by trafić do widzów („Powoływanie się na wspólnie przeżywane poczucie krzywdy i zagubienia wzbudza sympatię w sposób niemal automatyczny. Podobną reakcję wywołuje posługiwanie się nieoficjalnym kodem językowym” – s. 61). Cóż, psycholożka powinna wiedzieć, że takie wypowiedzi wywołać też mogą (i wywoływały) reakcje wręcz przeciwne. I były to reakcje nie tylko na spektakle, ale również na medialne wizerunki. Poza tym dyskusje w wielu wypadkach (np. przy okazji *Oczyszczonych*) wykraczały poza sferę teatru, a to powinno było zaciekawic badaczkę interesującą się podobno tym, co wykracza „poza przestrzeń samego spektaklu” (s. 185). Ale nie zainteresowało.

Zadziwiająca jest ta próżnia, w której Świerczyńska umieszcza *Rozmaitości*. Co więcej, próżnia społeczna przenosi się niejako do środka teatru: w książce poświęconej fragmentowi dyrekcji Jarzyny brak informacji o jego działalności jako dyrektora właśnie. Tak jakby przez te kilka lat reżyserowali tu tylko Jarzyna i Warlikowski. A gdzie Ingmar Villqist (2001), Artur Urbański (2001, 2002), Redbad Klynstra (2002, 2005), Krystian Lupa (2003), Natalia Korczakowska (2005), Jan Klata (2006) – że wymienię tylko kilka nazwisk? Gdzie budowanie repertuaru, dobór tekstów i tematów? Gdzie decyzja o zmianie sposobu funkcjonowania teatru, czego wyrazem był *Teren Warszawa* (małe, szybko robione spektakle, grane w różnych miejscach Warszawy, reżyserowane i grane często przez debiutantów; sezon 2003/2004), o którym autorka tylko wspomina? Analizując *Zaryzykuj wszystko* Jarzyny, nawet nie zająknęła się, że była to część *Terenu Warszawa*. Pomięła też *Bash*, drugi spektakl Jarzyny w Terenie, zajęła się za to *Lwem w zimie*, wyreżyserowanym w Wiedniu i pokazanym w Polsce tylko raz.

Choć tyle miejsca poświęca się tu zespołowi, odnieść można wrażenie, że tworzy go tylko tych siedem osób (Cielecka, Ostaszewska, Kosiński, Poniedziałek, Celińska, Chyra, Malanowicz), o których Świerczyńska pisze w rozdziale *Aktor, zespół, ikony* (s. 19-36), no bo przecież Jarzyna, według autorki, zwolnił prawie wszystkich z dawnego zespołu. Nie dowiemy się, jak kształtował się zespół, że u obu panów grali zarówno aktorzy pracujący w *Rozmaitościach* przed nastaniem Jarzyny (Maria Maj, Magdalena Kuta, Mirosław Zbrojewicz, Waldemar Obłóza, Lech Łotocki, Adam Woronowicz), jak i nowi, ale spoza owej siódemki (np. Redbad Klynstra, Marek Kalita, Aleksandra Popławska, Robert Więckiewicz, Aleksandra Konieczna, Rafał Maćkowiak). Oraz ci, którzy grali gościnnie (np. Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, Danuta Stenka, Jan Peszek, Danuta Szaflarska, Adam Ferency, Renate Jett). Zamiast zmieniającej się i ciekawej grupy osobowości mamy

preparat - i kolejną fikcję.

Lapsusy

Główną częścią książki są analizy spektakli Warlikowskiego i Jarzyny. Do każdego z reżyserów autorka dobrała inne narzędzia - do Warlikowskiego, najogólniej mówiąc, Junga, a do Jarzyny surrealizm. Ale zamiast używać tych narzędzi do opisywania i objaśniania spektakli, wtłacza te spektakle w koleiny metod, a co się w nich nie mieści - usuwa. Co gorsza, dodaje to, czego w spektaklach nie było, być może po to, żeby rzeczywistość nie zakłócała klarowności wyводу. O finale *Bachantek* Warlikowskiego czytamy:

Nieświadoma swego czynu kobieta [Agawe] wchodzi na scenę, dźwigając między nogami sporej wielkości pal. Na brzuchu trzyma zakrwawione zawiniątko - głowę swojego syna. Symbolika tego obrazu jest porażająca - oto na scenę wkracza kobieta, która nie tylko zamordowała mężczyznę, ale zgodnie z tradycyjnym rytuałem, zjadła go (podkr. J.T.), przejmując tym samym jego moc, czego namacalnym dowodem jest tkwiący między jej nogami pal - symbol falliczny (s. 88).

Pal sześć niezborności językową (Agawe powinna mieć albo dodatkową parę rąk, żeby trzymać i pal, i zawiniątko, albo siłę Herkulesa, żeby dźwigać pal między nogami bez udziału rąk). Ważniejsze jest to, że ani u Eurypidesa, ani u Warlikowskiego nie ma mowy o zjedaniu Penteusza. Autorka nie zauważyła też, że w *Bachantkach* jest jeszcze ciąg dalszy: Kadmos, ojciec Agawe, przynosi w wiadrach krwawe szczątki Penteusza i wyrzuca je na stół. Ale o finale spektaklu, tragicznym rozpoznaniu swego czynu, będącym udziałem

Agawe, niczego się już nie dowiemy. Został wymazany.

Świerczyńska bywa zdumiewająco pewna swego. Pisze o pierwszych scenach *Burzy*: „Czy z opowieści Prospera dowiadujemy się, jak trafił na wyspę? Oczywiście nie. Okoliczności jego przybycia są bowiem nieistotne” (s. 79). Nieprawda: oczywiście w spektaklu dowiadujemy się, jak Prospero trafił na wyspę, co bez trudu można sprawdzić – rejestracja *Burzy* jest dostępna na portalu Niniateka.pl. Świerczyńska tworzy fikcję – po to, by cytat, który sobie wynalazła, pasował do spektaklu (pasuje, nawiasem mówiąc, średnio). Podobnie jest w rozdziale o *Krumie* – żeby cytat z Josepha Campbella o powieści współczesnej się nie zmarnował, autorka uznaje dramat *Krum* za powieść („Współczesna powieść Hanocha Levina”, s. 99).

Analizy przedstawień nie są porywające: gęsto inkrustowane obszernymi cytatami dobieranymi na zasadzie dalszych lub bliższych skojarzeń (np. Dionizos w *Bachantkach* skojarzył się autorce z figurą jurodiwego, więc piłuje to skojarzenie, choć niczego ono nie wyjaśnia ani nie wprowadza ciekawej perspektywy), sprowadzają się do pobieżnego, pełnego dziur albo przeciwnie, dodatkowych haftów, opowiedzenia spektaklu. Czasami dziwnego – czytając opis *Hamleta*, można odnieść wrażenie, że głównym bohaterem jest Horacy, tak autorka zawikłała się w symbolikę baśniowego zamku, którym, według niej, jest Elsynor u Warlikowskiego. W analizie *Oczyszczonych* Świerczyńska wyposaża postaci w nieistniejące u Kane ani u Warlikowskiego cechy – albo raczej we własne homofobiczne projekcje: „Carl i Rod to ludzie Cienia. To para homoseksualistów żyjąca poza społecznym światem wartości i rytuałów, negatywnie nastawiona do ładu moralnego lub nieudolnie próbująca zachować jego pozory” (s. 90). O *Krumie* pisze: „Zamiast deklaracji wiary w ożywczą moc archetypów powstał spektakl, który poraża swoim pesymistycznym przekazem. A więc nie ma już nic –

zdaje się mówić reżyser. Pozostał tylko samotny, przerażony człowiek rzucony na pastwę współczesnej kultury masowej” (s. 105). Warlikowski w *Krumie* nie zajmuje się jednak zagrożeniami związanymi z kulturą masową – te wnioski Świerczyńska wyciąga z długich cytatów na ten temat, które wynalazła i starała się niezbyt udolnie dopasować do spektaklu.

Dlaczego powstała *(A)pollonia*

Można długo cytować i uczyć się, jak trafiać kulą w płot. Można też się dziwić, że porywając się na monografię, w zamierzeniu naukową, autorka nie wykonała podstawowych prac: wyszukania materiałów archiwalnych, przeczytania dostępnych tekstów, obejrzenia rejestracji spektakli, sporządzenia w miarę pełnej bibliografii (która tu, nie wiedzieć czemu, nazwana jest „bibliografią krytyczną”). Niewykluczone, że byłoby wtedy mniej błędów. Ale fakty to jedno, a psychoanalityczna inwencja – co innego. Ta nie ustaje. W zakończeniu Świerczyńska zajmuje się pokrótce rozstaniem reżyserów: „Dla Grzegorza Jarzyny i Krzysztofa Warlikowskiego samo rozstanie okazało się momentem przełomowym w ich karierze. O randze tego wydarzenia świadczą kolejne zrealizowane przez nich spektakle” (s. 186). Z krótkich opisów owych spektakli najciekawszy, bo obrazujący sposób myślenia autorki i jej psychoanalityczną fantazję, jest ten o *(A)pollonii*:

Pierwszy zrealizowany pod szyldem Nowego Teatru spektakl Warlikowskiego, *(A)pollonia*, początkowo miał być wystawiony w nowej siedzibie teatru, w miejscu byłej bazy Miejskiego Przedsiębiorstwa Oczyszczania. Zamiarem Krzysztofa Warlikowskiego było stworzenie przedstawienia, w którym najważniejszą rolę miała odegrać nowo powstała wspólnota. Do

przejęcia nowej siedziby jednak nie doszło. Postawiony w trudnej sytuacji teatr musiał szukać innego miejsca. Wybór padł na dawną Wytwórnię Wódek „Koneser” usytuowaną na warszawskiej Pradze. Rozczarowanie wynikające z braku stałej siedziby teatru znalazło odzwierciedlenie w treści przedstawienia, a w symbolicznym wymiarze – również w wyborze miejsca wystawienia spektaklu. Zrealizowana w byłej fabryce wódek (*Apollonia*) przepełniona jest goryczą, złością i gniewem. Przywołany po raz pierwszy w *Aniołach w Ameryce* motyw zbawienia i ofiary w nowej realizacji potraktowany został z całą bezwzględnością. Zamiast planowanego oczyszczenia na plan pierwszy wysuwa się pasja reżysera w tropieniu bezsensowności ludzkiego poświęcenia (s. 187-188).

Myśl, że Warlikowski zrobił (*Apollonię*) tak jak zrobił, bo się zdenerwował brakiem siedziby, jest po prostu głupia. Ale ileż tu uwodzicielskich tropów: baza Miejskiego Przedsiębiorstwa Oczyszczania i „planowane oczyszczenie”. Fabryka wódek już niezbyt pasuje do goryczy, złości i gniewu (upić się można też na wesoło). Ale ten wybór miał przecież źródło w rozczarowaniu – „w wymiarze symbolicznym”, cokolwiek by to miało znaczyć.

Rzeczywistość była jednak inna, mniej atrakcyjna: (*Apollonia*) powstawała prawie rok, od początku było wiadomo, jaką będzie miała tonację, próbowano ją w kilku miejscach, a „Koneser” został wybrany (na próby generalne i set premierowy) nie z powodów symbolicznych, tylko dlatego, że akurat był do wynajęcia i mieściła się w nim potężna scenografia. Potem spektakl grano w wielu innych miejscach; szkoda że Świerczyńska tego nie prześledziła i nie przeanalizowała wartości symbolicznych hali w Ursusie, studia ATM, namiotu na Open’erze czy dziedzińca Pałacu Papieży w Awinionie.

Co nam zostało po Rozmaitościach

Jeżeli wierzyć Świerczyńskiej, zostało nam niewiele: garstka banalnych do bólu rozpoznań współczesności:

Z perspektywy czasu widzę wyraźnie, w jak wielu aspektach Teatr Rozmaitości przenikliwie uchwycił i wręcz wyprzedził swoje czasy. Dzięki mediom społecznościowym obecnie każdy może być kreatorem swojego własnego wizerunku. Masowość komunikacji, powierzchowność związków międzyludzkich, kryzys wartości są wszechobecne. Podobnie jak możliwości konsumpcyjne, które stały się wręcz nieograniczone. To, o czym kilka lat temu opowiadał Teatr Rozmaitości, kierując swe spektakle do wybranej grupy społecznej, dziś jest powszechnym elementem życia. Paradoksalnie więc prawdopodobnie dopiero teraz, gdy kultura masowa na stałe wrosła w naszą rzeczywistość społeczną, możliwe stało się myślenie o tym teatrze (s. 185).

Czy naprawdę z kilkunastu opisanych w książce spektakli można wysnuć tylko takie wnioski? Że Jarzyna i Warlikowski mówili o kreowaniu wizerunku, masowości komunikacji, powierzchowności związków i konsumpcji? Jeżeli tak miałyby wyglądać myślenie o tym teatrze, to nie mam na nie ochoty. I co to znaczy, że dopiero teraz można o nim myśleć? Akurat Rozmaitości są zjawiskiem dobrze i ciekawie opisanym, krytyka dawała jakoś radę, choć nie używała (może na szczęście) tej perspektywy, o której pisze Świerczyńska. Tyle że, aby zapoznać się z tamtymi opisami, analizami i wywiadami, trzeba się trochę naszukać w archiwach, bibliotekach i internecie. Książka Świerczyńskiej jest dostępna, wygląda na pierwszy rzut oka solidnie, i

jeszcze ktoś, nie daj Bóg, uwierzy, że jest taka także na pozostałe rzuty oka.

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Autor/ka

Joanna Targoń - recenzentka teatralna „Gazety Wyborczej”. Redaktorka książek, katalogów wystaw i wydawnictw festiwalowych. Prowadzi na wydziale Wiedzy o Teatrze UJ warsztaty „Pisanie o teatrze”.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/fan-fiction>

didaskalia

gazeta teatralna

teatr w książkach

Testuj i kontestuj - wyzwanie performansu postmedialnego

Jakub Kłeczek

Małgorzata Dancewicz, *Performans postmedialny. Współczesny kontekst technologiczny działań performatywnych*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2019

Relacje performansu i nowych mediów są zagadnieniem co najmniej tak starym jak same media elektroniczne. Od kilku dekad rozwija się dyskurs wokół sztuk performatywnych, wchodzących w rozmaite relacje z technologiami medialnymi. Książka Małgorzaty Dancewicz dołącza do zbioru nielicznych polskich publikacji, które koncentrują się na analizie zjawisk artystycznych łączących w sobie żywioł medialny i performatywny.

Pierwsza część książki Dancewicz jest próbą prezentacji przenikania się różnorodnych dyskursów - przede wszystkim sztuki mediów, performatyki oraz francuskiego poststrukturalizmu. Najważniejszą pozycją oddziałującą na przemyślenia autorki wydaje się jednak praca z obszaru performatyki, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu* Jona McKenziego, a zwłaszcza te jej fragmenty, które dotyczą zagadnienia technoperformansu. Podobnie jak amerykański autor, badaczka akcentuje przepływy pomiędzy

paradygmatami i dyscyplinami – w szczególności (post)humanistycznymi – oraz praktykami artystycznymi i techno-naukowymi.

W drugiej części książki Dancewicz analizuje przykłady performansów postmedialnych, z których większość można wpisać w obszar praktyk *art&science*, sztuki cyfrowej i hybrydycznej. Autorka analizuje przykłady wyszczególnionych przez siebie typów performansu postmedialnego: internetowego, neuroestetycznego i bioartowskiego. *Case studies* nowszych zjawisk poprzedza natomiast szczegółowym omówieniem pionierskiego projektu *9 Evenings: Theatre and Engineering* – serii akcji artystycznych z 1966 roku, zainicjowanej przez Roberta Rauschenberga i Billa Klüvera. Podczas wydarzeń zaprezentowanych w nowojorskim 69th Regiment Armory artyści, naukowcy i inżynierowie jako jedni z pierwszych wykorzystywali nowe technologie drugiej połowy XX wieku w sztukach performatywnych.

Lektura *Performansu postmedialnego* prowokuje do refleksji dotyczącej wpływu technologii na sztukę performansu oraz namysłu nad performatywnymi strategiami w sztuce mediów. Jednocześnie autorka zauważa wielokierunkowość tej relacji, dowodząc, że także niektóre praktyki artystyczne oddziałują na technonaukowe, dotyczące np. zagadnień neurofizjologicznych.

Dancewicz opisuje tytułowe zjawisko – z jednej strony jako „nowe medium, medialność, formę, środek wyrazu” (s. 13); z drugiej jako „strategię oporu funkcjonującą na przecięciu trajektorii sztuki, nauki i polityki” (tamże). Podkreśla związek performansu postmedialnego z zagadnieniem potwierdzania sprawczości technologii McKenziego oraz subwersywnymi strategiami wobec zastanych „pokładów performatywnych paradygmatów” (s. 12). Krążąc wokół tytułowego zagadnienia, Dancewicz stwierdza, że performans postmedialny wykorzystuje istniejące systemy technologiczne,

zarazem kontestując pewne założenia kulturowe – normy korzystania. W jej interpretacji, twórcy opisywanych działań uprawiają „formy oporu” w sztuce i nowych mediach. Podejście to okazuje się bliskie m.in. praktykom hakerskim oraz hakywistycznym w sztuce mediów, a także działaniom twórców mediów taktycznych. Zdaniem autorki, przedrostek „post-” w tytułowym pojęciu dotyczy nie tyle semantycznego czy historycznego, ile aksjologicznego ujęcia zjawiska. Performans postmedialny – w ujęciu Dancewicz – może być rozumiany jako „subwersywna forma oporu w sztuce”, będąca reakcją *ex post* na nowe formy technologii medialnych. Za Sarah Bay-Cheng, Dancewicz skłonna jest tworzyć „mapę międzymedialnych definicji performansu” (s. 35). Podejście to wydaje się zasadne w stosunku do badania tak dynamicznie zmieniającego się zjawiska.

W *Performansie postmedialnym* wielokrotnie powraca kwestia kontestacji kapitalistyczno-korporacyjnych idei poprzez praktyki ingerujące w systemy technologiczne. Transformacja zastanych mediów w performansie postmedialnym przebiega, zdaniem Dancewicz, od mediów korporacyjnych do mediów DIY – co pokrywa się z postulatem wielu twórców sztuki mediów, by „odzyskiwać” zastane technologie, czy, mówiąc słowami autorki, „testować i kontestować”. Kontestacja ta – na co zwraca uwagę badaczka – realizowana jest m.in. w kontekście kontrkulturowym, hakywistycznym, anarchistycznym. Strategie twórców przywoływanych przez autorkę wchodzą w relacje z dyscyplinującymi, ekonomicznymi oraz politycznymi siłami sprawczymi nowych technologii.

Struktura pracy mogłaby sugerować, że pierwsza, teoretyczna część wyposaża czytelnika w narzędzia do badania performansu postmedialnego. Teorie, podejścia i praktyki (z obszaru sztuki i teorii nowych mediów, performatyki, poststrukturalizmu, neoawangardy) są jednak w książce

Dancewicz raczej zestawiane niż adaptowane na potrzeby analizy performansów. Mnogość zauważanych przez autorkę kontekstów teoretycznych podkreśla wielodyscyplinarny charakter badanego zjawiska. Referowane stanowiska performatyków, filozofów, teoretyków sztuki i nowych mediów dotyczą jednak głównie fundamentalnych zagadnień, np. medialności, liminoidalności czy performatywności. Odseparowanie teorii od praktyki w pierwszej części książki prowadzi do bardzo ogólnych odpowiedzi na pytanie, co znaczy „testować i kontestować” w odniesieniu do performansu postmedialnego. Wydaje się, że teoretyczne rozważania zyskałyby na precyzji poprzez odwołanie do koncepcji i warsztatu twórców performansów.

Dokumentacje prac analizowanych w drugiej części książki są powszechnie dostępne w archiwach internetowych, do których odsyła autorka. Dobór opisywanych zjawisk wydaje się wręcz „kanoniczny” – większość pojawia się w anglojęzycznych pozycjach poświęconych performansom wchodzącym w relacje z mediami. Łatwość dotarcia do analizowanych dokumentacji ułatwia dalszą dyskusję i porównywanie uwag Dancewicz z materiałem źródłowym. Perspektywa, jaką obrała Dancewicz w swoich badaniach, jest przy tym amerykańska. Dotyczy to doboru analizowanych przykładów i, częściowo, literatury teoretycznej. Mimo że – jak wyznaje autorka – motywacją do podjęcia tematu była m.in. chęć „wprowadzenia rozważań nad performansem technologicznym na grunt polskiej refleksji o sztuce najnowszej” (s. 11), to czytelnik po przeczytaniu *Performansu postmedialnego* odnieść może mylne wrażenie, że omawiany rodzaj praktyk kulturowych naszego rejonu nie dotyczy, a sprawność performansu technicznego „testowana i kontestowana” była jedynie po drugiej stronie oceanu.

Niektóre z licznie referowanych koncepcji zostały omówione zbyt zdawkowo, co odbija się na logice wypowiedzi. Autorka zauważa np., że remediacja w ujęciu Davida Boltera i Richarda Grusina „jest tym samym, co Sarah Bay-Cheng nazywa odnajdywaniem medium performansu postmedialnego poprzez odwołania do archiwów dotyczących sztuki” (s. 40). Trudno zgodzić się z tym sformułowaniem, nie tylko dlatego, że Bay-Cheng w swoim krótkim tekście *Postmedia performance* nie mierzy się wprost z koncepcją amerykańskich autorów, lecz także ze względu na metahistoryczną złożoność zagadnienia remediacji według Boltera i Grusina.

Czytelnik rozdziałów poświęconych performansom internetowym, neuroestetycznym i bioartowskim, rozeznany w kontekstach sztuki internetowej, badaniach kognitywistycznych i bioartu, dostrzeże pominięcie wielu kontekstów, poruszanych w dyskursie *media art*. W kontekście performansu internetowego wskazać można brak odwołań do pojęcia *cyberformance’u*, zagadnienia „teatrów internetowych”, przeobrażeń sztuki internetowej w ciągu ostatnich dekad (m.in. rewizja utopijnych założeń *net art*, zmiany strategii twórców w związku z rozpowszechnieniem urządzeń mobilnych) czy fenomenologicznych refleksji Susan Kozel, osnutych wokół pracy *Telematic dreaming* Paula Sermona. Pominięcie lub zdawkowe potraktowanie folkloru internetowego i innych ludycznych form w analizach performansów internetowych (często o subwersywnym charakterze, lecz nierealizowanych w kontekście sztuki) nie wydaje się dobrym pomysłem – zważywszy choćby na postulowane przez performatykę i neoawangardę łączenie sfery sztuki i życia codziennego. Skądinąd warto zauważyć, że odwołanie się do hakywizmu, mediów taktycznych czy idei otwartego oprogramowania pozwala sprawniej wyeksponować subwersywny charakter performansów internetowych. „Wielkim nieobecny” w rozdziale *Performans internetowy* pozostaje także opis relacji internetu i polityczności

w szeroko dyskutowanym kontekście wydarzeń ostatnich lat.

Z kolei w rozdziale poświęconym performansowi neuroestetycznemu Dancewicz przedstawia proces, w wyniku którego dokonania neuronauk i metody neuroobrazowania pracy mózgu (przede wszystkim EEG i fMRI) stają się tematem oraz tworzywem artystycznym. Niestety, rozważania autorki w tej materii zasadniczo nie znajdują rozwinięcia ani odniesień do najnowszej literatury. W konsekwencji niektóre z przedstawionych tu założeń okazują się nieprzekonujące. Przykład: stwierdzenie, że metody używane przez twórców korzystających z technologii obrazowania pracy mózgu, są „obiektywne”, sugeruje, że dana instalacja pozwala dostrzec pewną racjonalną, wspartą wiedzą naukową, wizualizację ludzkiego doświadczenia. Tymczasem – także w pracach przywoływanych przez autorkę – sygnał EEG służy często jako „dane wejściowe”, poddawane dalszym modyfikacjom w trakcie trwania performansu – co wydaje się pozbawione aspiracji do „obiektywności” tego środka przekazu. Trafna jest natomiast uwaga autorki dotycząca wspólnotowego charakteru performansu neuroestetycznego. Uczestnictwo w instalacjach interaktywnych posługujących się systemami EEG czy fMRI jest w świecie sztuki mediów doświadczeniem z reguły indywidualnym. Eksponując performatywne konteksty sztuki wchodzącej w relacje z neuronaukami, Dancewicz zauważa, że twórcy używają „odniesień do zbiorowości, wspólnoty, ogólnie obowiązującego umysłu” (s. 204), co może inspirować użytkowników do nowych form recepcji sztuki korzystającej z neuroobrazowania.

Performatywne konteksty bioartu przedstawione zostały w kolejnym rozdziale. Jak zauważa badaczka, „wiele z realizowanych przez twórców bioartu prac przyjmuje charakter performansu” (s. 208). Autorka zwraca uwagę na efemeryczność i proceduralność analizowanego nurtu –

eksperymenty biologiczne, włączane w obręb działań artystycznych, za Jensem Hauserem określa jako „inscenizowaniem autentyczności”. Podkreśla również, że performans bioartowski kieruje nas nie tylko na materialność procesów, ale i warstwy ich symbolicznych przemian, które wyeksplikować możemy, odwołując się do kategorii performatyki.

Warto zwrócić uwagę na przewagę aksjologicznych kontekstów tytułowego zagadnienia nad wątkami historycznymi i ontologicznymi. Aksjologiczne ujęcie badanego zjawiska pozwala Dancewicz wyeksponować nie tylko formalne zasługi twórców *art&science*, sztuki nowych mediów, bioartu, lecz także wskazać polityczne konteksty tych praktyk. Wymienić tu można: uwikłanie eksperymentów artystów w postęp technologii informacyjnych, wojskowości, logiki kapitalizmu, a także próby „testowania i kontestowania” systemów medialnych za pomocą narzędzi kontrkulturowych. Istotnym walorem książki są także fragmenty, w których autorka śledzi przenikanie się transgresywnych praktyk eksperymentujących niszowych twórców z technologicznym mainstreamem. W obliczu powszechnie panującego dystopijnego nastawienia wobec nowych środków przekazu pozostaje mieć nadzieję, że performans postmedialny – wyraz „aktu odpowiedzialności artystów za skutki technologicznego rozwoju” (s. 222) – w dalszym ciągu będzie oddziaływał na współczesną kulturę.

Z numeru: Didaskalia 155

Data wydania: luty 2020

Autor/ka

Jakub Kłeczek – doktor nauk humanistycznych, archeolog mediów, badacz teatru i performansu. Zajmuje się relacjami sztuk medialnych i performatywnych, kulturą (post)cyfrową oraz dawnymi środkami przekazu. Współautor monografii *Wideo w sztukach*

wizualnych (2019), *Współczesny teatr i film wobec wyzwań nowych mediów* (2015).

Source URL:

<https://didaskalia.pl/arttykul/testuj-i-kontestuj-wyzwanie-performansu-postmedialnego>

didaskalia

gazeta teatralna

teatr w książkach

Noty o książkach

Pisanie dla sceny - narracje współczesnego teatru, redakcja naukowa: Magdalena Figzał-Janikowska, Aneta Głowacka, Beata Popczyk-Szczęsna, Ewa Wąchocka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019

W dniach 18-19 maja 2017 roku w Katowicach odbyła się konferencja naukowa *Pisanie dla sceny - narracje współczesnego teatru*, której zwieńczeniem stała się publikacja o tym samym tytule. Badacze i badaczki z uniwersytetów w Polsce, jak również ze Słowackiej Akademii Nauk oraz z Uniwersytetu Preszowskiego, starali się otworzyć temat, który, za Konstantym Puzyną, nazwano „pisanem dla sceny”. W efekcie powstał bogaty, ponad czterystustronicowy tom, zawierający refleksje na temat konstruowania współczesnych spektakli teatralnych, strategii dramaturgicznych, sposobów pracy, historyczno-kulturowych uwarunkowań wpływających na kształt dzisiejszego teatru w Polsce, z komentarzem dotyczącym działań słowackich.

Książka składa się z dwudziestu czterech artykułów naukowych,

podzielonych na pięć rozdziałów ze względu na opisywane strategie czy, w szerszym rozumieniu, tematy. Tytuły poszczególnych części bardzo wyraźnie kierują uwagę czytelnika na autorskie sposoby ujęcia pól tematycznych konferencji, dlatego ich przytoczenie wraz z zarysem myśli badaczy pozwoli mi przybliżyć zręczny sposób konstrukcji tej publikacji.

Pierwsza część określona została prosto - *Pisać na scenie*. Artykuły zostały ułożone tak, by przybliżyć strategię konstruowania tekstu w oparciu o improwizację i dramaturgię, przy użyciu materiału kształtującego się na próbach - od historycznych wątków po współczesną polską dramaturgię. Przytoczona zostaje koncepcja „jednorazowej dramaturgii”, której początków Joanna Ostrowska doszukuje się w praktykach teatrów kontrkulturowych, a jej współczesnego ujęcia - w spektaklach spod znaku teatru politycznego. Dopełnieniem staje się tekst Juliusza Tyszki, opisujący proces tworzenia się kreacji zbiorowych w Teatrze Ósmego Dnia. Ta część kończy się przedstawieniem przez Ewę Wąchocką metod pracy współczesnych dramaturgów polskich - tacy twórcy, jak choćby Paweł Demirski, Mateusz Pakuła czy Małgorzata Sikorska-Miszczuk, są, zdaniem badaczki, przykładami nowatorskiego podejścia do dramatu.

W kolejnej części, pod nazwą *Gatunki zmącone*, autorzy i autorki na przykładach jednostkowych starają się przedstawić specyfikę pracy artystów z Polski i zagranicy. W tym rozdziale można znaleźć sposoby de- i rekonstrukcji postaci u Sławomira Mrożka, Harolda Pintera oraz Hanocha Levina, przyjrzeć się sztuce dramaturgii Bernarda-Marie Koltès'a i jego współpracy z Patrice'em Chéreau, a także poznać sposób tworzenia spektakli Jerzego Grzegorzewskiego na podstawie dramatów Tadeusza Różewicza. Kamila Łapicka opisuje adaptację tekstów własnych i klasycznych przez hiszpańskiego twórcę, Juana Mayorgę. Ostatni artykuł, autorstwa Anny Marii

Krasuckiej, skupia się na poszukiwaniu podobieństw w przepisanej historii z dramatów Michała Walczaka *Babcia* i *Miasteczko G*. Autorka stara się wytropić mocne i słabe punkty oraz powody bliskiego związku obydwu tekstów.

Trzeci temat został określony tytułem *Od pretekstu do performansu*. Analizy obracają się wokół niecodziennych źródeł inspiracji spektaklu, takich jak ślad, biografia lub reportaż. Tekst Moniki Błaszczak otwiera problem konstruowania narracji w dwóch spektaklach Laury Leish (Ewy Kaczmarek) – *Wera V.* i *Elise V.*, których materiałem wyjściowym były pocztówki. Ten ciekawy dyptyk pod nazwą *Projekt V.* jest, zdaniem autorki, wyrazistym przykładem funkcjonowania tekstu jako jednego z komponentów wydarzenia teatralnego. Kolejne badaczki skupiają się na spektaklach w teatrach instytucjonalnych, których proces tworzenia i sposób wykorzystania materiałów pozwala uchwycić „pretekst” z tytułu rozdziału. W trzech kolejnych tekstach analizowane są sposoby pracy nad *Cynkowymi chłopcami* Swietłany Aleksijewicz w reżyserii Jakuba Skrzywanka (2016, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu), *Holzwege* Marty Sokołowskiej w reżyserii Katarzyny Kalwat (2016, TR Warszawa), *Zapolska Superstar (czyli jak przygrywać, żeby wygrać)* w reżyserii Anety Groszyńskiej na podstawie tekstu Jana Czaplińskiego (2015, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu).

Rozdział *Pozawerbalne narracje sceniczne* zestawia trzy naczelną linie myślowe zawarte w zamieszczonych tam artykułach. Sześcioro autorów przeszukuje temat oryginalnych sposobów konstruowania osobistego języka scenicznego. Słowacką perspektywę przedstawiają: Elena Knapová, skoncentrowana na oryginalności narracji odwróconej od słów, na przykładzie słowackiej grupy Med a prach (Miód i Pył), oraz Miron Pukan, badający teatr autorski Miloša Karáska. Kolejne dwa teksty poświęcone

zostały specyficznie teatru lalek: Marzenna Wiśniewska pisze o strukturach dramatycznych i scenariuszach Jana Dormana – twórcy Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie, a Grzegorz Eckhert – o dramaturgii teatru lalkowego dla dorosłych. Ostatnie referaty oscylują wokół sfery audialnej u trzech czołowych twórców polskich – Krystiana Lupy, Krzysztofa Warlikowskiego i Jana Klaty, a także wokół praktyki funkcjonowania *replica productions*, na podstawie musicali. W poświęconym temu tematowi artykule Jacek Mikołajczyk śledzi osobliwy sposób powtarzania, przetwarzania, zmieniania musicalowych produkcji, zwracając uwagę na polski kontekst.

Teatr w kulturze uczestnictwa, jak nazwano ostatnią część, zawiera teksty odnotowujące wydarzenia teatralne, które ze względu na swoją oryginalność stają się emblematyczne dla sfery partycypacji w teatrze polskim. Piotr Morawski pisze o współczesnym traktowaniu dzieł czy historii uznawanych za klasyczne i efektach ich adaptacji scenicznych – *Dziady* w reżyserii Michała Zadary (2016, Teatr Polski we Wrocławiu), *Klątwa* w reżyserii Olivera Frlijcia (2017, Teatr Powszechny w Warszawie), *Caryca Katarzyna* Jolanty Janiczak w reżyserii Wiktora Rubina (2013, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach). Temat *Klątwy* powraca także w artykule Piotra Dobrowolskiego, badającego rolę tekstu jako ideologicznej siły narracyjnej, uzupełniając przykład o *Malowanego ptaka* w reżyserii Mai Kleczewskiej (2017, Teatr Polski w Poznaniu). Z kolei Wiktor Rubin i Jolanta Janiczak powracają w przeglądzie strategii scenicznych, dokonany przez Anetę Głowacką. Tekst Łucji Iwanczewskiej wielotorowo analizuje praktykę *found footage* w kontekście scenicznych przedstawień przeszłości. Tego typu montaż autorka porównuje do funkcjonowania współczesnych form teatralnych oraz stosowanych dzisiaj strategii wobec materii tekstu. Ostatnim poruszonym w książce wątkiem jest rola krytyki teatralnej i osób opisujących teatr w błyskotliwym tekście Stanisława Godlewskiego, który

podkreśla wagę badań teatrologicznych w obiegu naukowym. Autorska koncepcja podsumowuje celowość publikowania tekstów krytycznych i tym samym ramuje cały opisywany tom.

Publikację kończy zapis panelu dramatopisarzy *Teatr jako obiekt*, w którym Julia Holewińska, Marzena Sadocha i Artur Pałyga, przy moderacji Ewy Wąchockiej i Anety Głowackiej, dyskutują na temat inspiracji, procesów twórczych, roli reżyserów i zespołowości w tworzeniu tekstów dla sceny. Jest to podsumowanie, które uzmysławia wielość perspektyw i sposobów „pisania dla sceny” (czego wyrazem jest przecież sam tom pokonferencyjny). Ten ogrom myśli warto zauważyć na teatralnym rynku publikacji, ponieważ zgłębienie zawartych tu rozważań pozwala dostrzec procesualny charakter zmian kształtujących różnorakie współczesne formy i praktyki teatralne, a więc rozwijać i zmieniać dotychczasowe modele pracy.

Radosław Pindor

Piotr Dobrowolski, *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2019

Piotra Dobrowolskiego interesuje „teatr jako polityka” – a więc przestrzeń, w której przedstawiane i demaskowane są społeczne problemy, a publiczność, przyglądając się im z dystansu, może je zdekonstruować i na nowo przemyśleć. Autor zaznacza we wstępie, że zamierza analizować mechanizmy władzy dyskursywnej, której – według niego – wyraziste przejawy obserwujemy we współczesnej polskiej praktyce dramaturgicznej.

Dobrowolski mitu założycielskiego polskiego teatru politycznego upatruje w *Dziadach* Mickiewicza, wyreżyserowanych przez Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym w Warszawie w 1967 roku. Przywołuje i wnikliwie analizuje wypowiedzi ówczesnych polityków na temat tego spektaklu, tropiąc nieścisłości i różnice w zajmowanych przez nich stanowiskach, a także podkreśla – nadal aktualną – praktykę wyrażania sądów o przedstawieniach, których się nie widziało, znanych jedynie z pośrednich przekazów.

Autor subiektywnie wskazuje na cztery spektakle polaryzujące polską sferę publiczną w ostatnim ćwierćwieczu, czyli: *Shopping and Fucking* w reżyserii Pawła Łysaka, *Śmierć i dziewczynę* w reżyserii Eweliny Marciniak oraz *Naszą przemoc, waszą przemoc i Klątwę* w reżyserii Olivera Frljicia (wspomina także o niepokazywanej w Polsce *Golgocie Picnic* Rodriga Garcíi); twierdząc, że problemy z analizą – sklasyfikowanych jako kontrowersyjne – tekstów kultury zazwyczaj wynikają z braku dialogu między sceną a widownią i braku odpowiednich narzędzi do przyswojenia prezentowanych treści. Winą za taki stan rzeczy obarcza wszystkich bez wyjątku: instytucje, dyrektorów/dyrektorki, badaczy/badaczki, twórców/twórczynie, krytyków/krytyczki, widzów/widzki, edukatorów/edukatorki itd.

Następujące po wprowadzeniu rozdziały dotyczą kolejno: dramatu polskiego po 1989 roku, polityki historycznej, figury innego, obrazu Kościoła katolickiego, emancypacji kobiet, kwestii reprodukcyjnych oraz kryzysu kapitalizmu. Dobrowolski rozpatruje teksty napisane dla teatru przez m.in. Jolantę Janiczak (*Caryca Katarzyna*), Magdę Fertacz (*Trash Story*), Michała Buszewicza (*Kilka obcych słów po polsku*), Tomasza Śpiewaka (*1946*) czy Pawła Demirskiego (*Bitwa warszawska 1920*), a także bada ich recepcję społeczną i krytyczną. Zaznacza przy tym, że skupia się na wybranych przez siebie wątkach z pełną świadomością, że zaproponowana przez niego analiza

nie wyczerpuje tych tematów.

Wiktoria Tabak

Fikcje jako metoda. Strategie kontr[f]aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach, red. Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2018

Książka *Fikcje jako metoda*, jak na wstępie podkreśla redaktorka tomu Małgorzata Sugiera, powstała jako rezultat międzynarodowych warsztatów, które odbyły się w Krakowie przed ponad dwoma laty. Ta dość wyrazista geneza tytułu, akcentująca praktyczne, a nie teoretyczne podejście autorek i autorów do zjawiska kontrfaktualności, zdaje się w pełni wpisywać w charakterystykę współczesnych, różnorodnych strategii fikcjonalizacji jako metod znajdujących zastosowanie w rzeczywistości, a nie czysto akademickich. W końcu nie bez przyczyny o spekulacjach najczęściej mówi się obecnie w kontekście potrzeby wypracowania nowych sposobów myślenia, które mogą stać się podstawą dla skutecznej reakcji na katastrofę klimatyczną czy postępującą erozję racjonalnego dyskursu demokracji liberalnej, rozpadającego się pod wpływem tzw. kryzysu postprawdy.

Przyjmując za punkt widzenia aktualność poruszanych w tomie zagadnień, należy podkreślić, że książka jest zbiorem różnych tekstów. Prezentują one nie tylko różne przykłady wykorzystywania fikcji jako alternatywnej metody opowiadania o rzeczywistości, ale także z gruntu inne pojmowanie istoty fikcjonalizacji. Dzięki temu publikacja możliwie szeroko zaspokaja (nie siląc się przy tym na fałszywy holizm) ciekawość czytelniczek i czytelników dostrzegających efekty zwrotu ku fikcjonalizacji w zupełnie nieprzystających

do siebie obszarach działań naukowych i artystycznych. Na mnogość istniejących sposobów definiowania kontrfaktualności wskazuje w swoim tekście choćby Mateusz Borowski. Odróżnia on klasyczną fikcjonalizację, opartą na koncepcji bifurkacji (rozejścia się linii czasu), od strategii nowszych, w których kluczowym zagadnieniem staje się raczej odsłanianie tego, co do tej pory w oficjalnej narracji było niewidoczne, niż tworzenie narracji alternatywnych.

W kontekście pozycjonowania rozwijającej się dziś refleksji nad kontrfaktualnością, wobec nurtów źródłowych, istotne są uwagi zawarte w artykule Małgorzaty Sugiera. Poruszając temat eksperymentalnych form pisania o przeszłości, autorka stara się bowiem zarysować różnice w podejściu do minionych wydarzeń, które dzielą klasycznych teoretyków, kwestionujących obiektywizm narracji historycznej (takich jakich Hayden White czy zwłaszcza Alun Munslow), od późniejszych eksperymentatorów (głównie powieściopisarzy). Dla tych drugich, jak pisze Sugiera, nawet sama linearność ujmowania czasu historycznego przestaje być niekwestionowalna, a asymetria przeszłości i przyszłości zostaje podważona. Tym samym to, co było – podobnie jak to, co będzie – otwiera się na „rozmaite możliwości i formy przedstawiania” (s. 31).

Jakkolwiek powyższe ujęcia kontrfaktualności opierają się głównie na przykładach narracyjnych (a nawet fabularnych – powieściach, filmach), książka *Fikcje jako metoda* poszerza pole refleksji nad zjawiskiem fikcjonalizacji także na inne, formalnie odmienne strategie. Warto przywołać tu rozważania Olgi Grzelak, proponującej nowe spojrzenie na funkcję fotografii teatralnej. W ujęciu autorki, aspekt dokumentacyjny zdjęć przedstawiających działania performatywne może niejednokrotnie ustępować ich rewizyjnej, niemimetycznej naturze, zmieniającej wydźwięk

fotografowanego wydarzenia. Kontrfaktualność wizualna staje się również przedmiotem refleksji Konrada Wojnowskiego. W swoim artykule autor proponuje bowiem, poszerzającą wobec ugruntowanych sposobów postrzegania realizmu, perspektywę spojrzenia na różnorodne ujęcia wirtualności jako estetyki niefikcyjne i niereprezentacjonistyczne. Stosując pojęcie realizmu symulacyjnego, Wojnowski analizuje szerokie spektrum zjawisk – od instagramowych filtrów po zaawansowane gry wideo – dowodząc, że jakiegokolwiek odniesienie do zewnętrznej wobec nich rzeczywistości przestaje mieć znaczenie. Otwiera w ten sposób przed użytkownikami zupełnie nowe możliwości ich wykorzystania.

Tom uzupełniają teksty dotyczące problemu kontrfaktualności w obrębie studiów postkolonialnych (Claire Norton, Arkadiusz Półtorak), analizujące artystyczno-aktywistyczną działalność grupy REPOhistory (Mark Donnelly) czy biograficzny zwrot we współczesnej twórczości teatralnej (Wiktoria Wojtyra), a także tropiące związki współcześnie pojmowanej fikcjonalizacji z „zaczarowującą świat” myślą romantyzmu (Piotr Urbanowicz), bądź rewidujące spojrzenie na rzekomo wyraźne oddzielenie nauk ścisłych od innych praktyk społecznych w drugiej połowie XVII wieku (Mateusz Chaberski). Zaproponowany w ten sposób układ nie tyle tworzy mapę najważniejszych obszarów refleksji nad fikcyjnością, ile wskazuje na szerokie możliwości wykorzystywania strategii kontrfaktualnych jako praktycznych metod opowiadania o przeszłości. Takie ujęcie tematu nie pozwala przy tym zapomnieć, że w tle pisania faktualnej bądź kontrfaktualnej historii zawsze tkwi terażniejszość, nieuchronnie podążająca ku przyszłości.

Maciej Guzy

Data wydania: luty 2020

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/noty-o-ksiazkach>