

Góo Bâ Kleczewska Stoppard

didaskalia

Gazeta Teatralna

kwiecień 2020 nr 156



Rasizm i peryferia
Árpád Schilling: wróg publiczny
Pionierzy retrogardy

Spis treści

KORONATEATR

Teatr w czasie zarazy

Magda Piekarska

ZESPOŁY

Pionierzy retrogardy. Zespół Handa Gote i jego droga tam i z powrotem

Lukáš Jiříčka

Stowarzyszenie, szkoła, spółdzielnia - wielogłos Teatru Węgajty

Magdalena Hasiuk Joanna Kocemba-Żebrowska

SCHILLING

Árpád Schilling: Strzaskać skorupę teatru

Paweł Sztarbowski

Teatr to ryzykowne przeżycie

Z Árpádem Schillingiem rozmawia Paweł Sztarbowski

TRANSNARODOWE

Od Tomáša Strausslera do sir Toma Stopparda

Agata Firlej

RASIZM I PERYFERIE

Perspektywy peryferyjnej historii i teorii kultury

Dorota Sajewska

Czy wszyscy nie jesteśmy trochę rasistami?

Jakub Papuczys

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu: *Czarna skóra, białe maski*, reż. Wiktor Bagiński

ARTYŚCI W PRACY

Nie wiem, co to znaczy być aktorem

Z Mamadou Góo Bâ rozmawia Monika Kwaśniewska

REPERTUAR

Bo za naszą Polskę idą w bój!

Marta Bryś

Teatr Żydowski w Warszawie: *Berek*, reż. Maja Kleczewska

„Chciałbym, żeby ta rozmowa była neutralna”

Z Jerzym Walczakiem rozmawia Marta Bryś

Zachowując bezpieczny dystans

Olga Katafiasz

Studio teatr galeria w Warszawie: *Serotonina*, reż. Paweł Miśkiewicz

Aktorka. Osoba prywatna i publiczna

Katarzyna Lemańska

Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy: *Wielce Szanowna Pani*, reż. Martyna Peszko

Koniec świata telemitów

Paweł Schreiber

Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu: *Gargantua i Pantagruel*, reż. Jakub Skrzywanek

Czy w tym szaleństwie jest metoda i czy być musi?

Wiktoria Tabak

Teatr Powszechny w Warszawie: *Boska komedia*, reż. Krzysztof Garbaczewski

Ćwiczenia z uważności

Marcin Miętus

XXIII Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca w Lublinie, 12-17 listopada 2019

FESTIWALE

Teatralne nieposłuszeństwo

Julia Niedziejko

„Miesiąc na faktach”, 8-29 lutego 2020, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu

TEATR W KSIĄŻKACH

Jaremianka. Kompozycja

Diana Poskuta-Włodek

Agnieszka Dauksza, *Jaremianka. Biografia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2019

„Biograf jako Oko Opatrzności”?

Agnieszka Dauksza

Odpowiedź

Diana Poskuta-Włodek

Noty o książkach

didaskalia

gazeta teatralna

koronateatr

Teatr w czasie zarazy

Magda Piekarska

Pandemia koronawirusa odsłania schorzenia toczące polskie sceny. Głódowe pensje, a w przypadku freelancerów – honoraria bez gwarancji wypłaty. Brak umów, w wielu przypadkach brak ubezpieczeń społecznych i zdrowotnych. I perspektywa zawodowego przestoju, który może potrwać do września.

Od 11 marca straty w kulturze szacuje każdy – wolny strzelec, etatowiec, dyrektor instytucji. Był to sądny dzień we wrocławskim Teatrze Muzycznym Capitol – po nakazie zamknięcia wszystkich instytucji kultury w kraju stało się jasne, że tegoroczny Przegląd Piosenki Aktorskiej się nie odbędzie. Po raz drugi w historii – po dwuletniej wyrwie spowodowanej stanem wojennym. O to, żeby imprezy nie odwoływać, Konrad Imiela, dyrektor Capitolu i PPA, walczył do środowego przedpołudnia – po konferencji premiera musiał skapitulować.

Z bólem, bo to strata dla publiczności, uczestników Konkursu Aktorskiej Interpretacji Piosenki, biorących udział w festiwalu artystów, wreszcie – dla samej instytucji. Dla tej ostatniej także dlatego, że choć PPA się nie odbędzie, festiwal i tak będzie sporo kosztował. Budżet imprezy to trzy

miliony sto tysięcy złotych, z czego pięćset czterdzieści tysięcy zostało już wydane: rozpoczęły się prace nad spektaklami, wyprodukowano część scenografii, ruszyła kampania reklamowa, zamówiono bilety lotnicze, poniesiono część kosztów na wynajem sal, w których miały odbyć się wydarzenia. „Część tych środków będziemy starali się odzyskać”¹ – mówi Hubert Zasina, dyrektor finansowy Capitolu.

Nie wiadomo, ile się uda, bo wyliczenia i pertraktacje wciąż trwają. „Piszemy pisma do naszych kontrahentów, rozwiązujemy umowy” – mówi Imiela. „Pandemia to siła wyższa, powód odwołania imprezy jest od nas niezależny. Część zobowiązań z nas spadnie, ale kłopot jest ze spektaklami, nad którymi praca trwa od miesięcy. No i jest jeszcze coś, co jest nieprzeliczone na konkretne kwoty – samo odwołanie festiwalu jest bolesne, czekaliśmy na niego wszyscy”.

Być może w formie okrojonej do Konkursu Aktorskiej Interpretacji Piosenki i Nurtu OFF PPA uda się uratować imprezę, przenosząc ją na drugą połowę roku – są takie przymiarki, ale wszystko zależy od rozwoju sytuacji.

„Rozumiem decyzję rządu, trzeba było zadziałać w sposób zdecydowany, żeby powstrzymać rozwój wirusa, rozłożyć w czasie całą tę falę” – mówi Imiela. „Ale rozumiem też sytuację artystów, którzy zablokowali terminy, bo mieli dla nas pracować, a my teraz nie możemy im za tę pracę, która przecież nie została wykonana, zapłacić. Zdajemy sobie sprawę, że wielu z nich funkcjonuje na wolnym rynku, jest pozbawionych stałej pensji. Dlatego uważam, że powinien powstać fundusz ministerialny z myślą o artystach bez stałego zatrudnienia, rekompensujący im straty za spektakle i koncerty odwołane administracyjnie. Bo dziś ich sytuacja jest rozpaczliwa. Aktor na etacie w zamkniętym na czas pandemii teatrze, nie grając przedstawień, zarobi mniej o pięćdziesiąt-sześćdziesiąt procent niż w zwykłe, ale jednak

będzie w stanie przeżyć. Taki fundusz powinien też działać u organizatora, w urzędzie miejskim czy marszałkowskim, żeby w tak trudnej sytuacji zrekompensować przynajmniej część strat. Miasto Wrocław dostrzega ten problem, jesteśmy w trakcie rozmów z urzędnikami”.

Jerzy Pietraszek, dyrektor Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego we Wrocławiu, potwierdza: „Zbieramy informacje o sytuacji osób zatrudnionych i współpracujących z miejskimi instytucjami kultury. Przygotowujemy plan, który pozwoli zrekompensować straty wynikające z zawieszenia repertuaru, zarówno w przypadku aktorów pozostających na etatach, jak i artystów, którzy współpracują z teatrami na zasadach umów o dzieło, aktorów, muzyków i tancerzy”.

Anna Skubik: „Bez rezerwy”

Kłopot w tym, że taka pomoc nie obejmie szerokiej rzeszy osób utrzymujących się z pracy w offie, prowadzenia warsztatów, okazjonalnego grania w serialach. Aktorka Anna Skubik w ubiegłym tygodniu w ciągu zaledwie kilku godzin została pozbawiona perspektywy jakiegokolwiek pracy i zarobków w najbliższym czasie. Razem z Arkadiuszem Cyranem z Teatru Ad Spectatores miała zagrać spektakl *Związek otwarty*. Przewidziany był wyjazd do Warszawy, na plan popularnonaukowego serialu *Al-Chemik*. I wyprawa do Tadżykistanu, na festiwal teatralny w Astanie. „Wszystko zostało anulowane, podobnie jak spotkania i rozmowy o kolejnych działaniach” – opowiada. „Nie mam nic i niewiele wskazuje na to, że cokolwiek zarobię w najbliższej przyszłości”. To „nic” jest o tyle dojmujące, że Skubik nie jest objęta żadnym ubezpieczeniem – ani społecznym, ani zdrowotnym. „Pracuję na podstawie umów o dzieło, a honoraria są tak niewielkie, że zwyczajnie nie stać mnie na dobrowolne ubezpieczenie zdrowotne, które wynosi dziś prawie pięćset

złotych miesięcznie. Większość artystów, których znam, funkcjonuje w podobny sposób. Jeszcze niedawno miałam większe poczucie bezpieczeństwa – pracowałam na pół etatu w korporacji, żeby mieć prawo do opieki medycznej i pewny zarobek. Ale na dłuższą metę okazało się to nie do pogodzenia, zwłaszcza w okresach przed premierami spektakli albo kiedy grałam w serialach. Po pracy w biurze wsiadałam w pociąg do stolicy, wracałam o świcie i szłam z powrotem do pracy. Wreszcie nastąpiła kumulacja i skończyło się na tym, że wylądowałam w szpitalu. Wtedy powiedziałam sobie: dość”.

Oszczędności? „Gdybym była twarzą znanego serialu, pewnie mogłabym odłożyć coś na czarną godzinę, w mojej sytuacji nie ma o tym mowy” – tłumaczy Skubik. „Częściej wręcz muszę dokładać do mojej pracy niż liczyć zyski”.

Przed pandemią miesięczny budżet Anny Skubik w tzw. dobrych miesiącach zamykał się w kwocie dwóch tysięcy dwustu złotych. „Wtedy byłam w stanie opłacić mieszkanie, przeżyć do pierwszego i jeszcze odłożyć coś na kolejny miesiąc” – opowiada. Wystarczało na skromną egzystencję. Konieczność rezygnacji z przyjemności, kaprysów, ostry reżim finansowy – to codzienność. Posiłki w knajpach? Odpadają. Kawa w kawiarni? Sporadycznie. Wakacje? Jeśli już, to z przypadku, kiedy np. trafił się wyjazd na letni festiwal za granicę, gdzie można było zostać odrobinę dłużej. Albo w ramach odwiedzin u znajomych – wtedy wystarczał bilet tanich linii. Wszystko pod dyktando pracy – jeśli jest, nie myśli się o wakacjach.

W tej chwili Skubik ma na koncie wynagrodzenie za kilka dni zdjęciowych na planie serialu – dwa tysiące złotych musi jej wystarczyć na bliżej nieokreślony czas. „Nie jestem w stanie zaplanować najbliższych miesięcy bez pracy, wszystko wydaje mi się totalną abstrakcją” – wzdycha. I dodaje, że

obecna sytuacja pokazała jej dobitnie, że zasady traktowania ludzi kultury na rynku pracy muszą się zmienić. Byłe nie na niekorzyść. „Już mocno zaniżone stawki jeszcze się zmniejszyły, kiedy część umów o dzieło zastąpiono umowami zlecenia, od których płacimy wyższy podatek. Nasza frustracja jest coraz większa, mamy też świadomość, że jest nas wielu, a teraz znaleźliśmy się w prawdziwym kryzysie” – mówi Skubik.

Grzegorz Grecas: „Potrzeba poduszki powietrznej”

Facebookowa grupa „Nieodwołał(nie) artyści”, założona przez aktora Krzysztofa Brodę-Zurawskiego, skupia dziś ponad pięć tysięcy osób. Pojawiają się propozycje podpisywania petycji, takich jak te, jakie do ministra kultury skierowały Związek Artystów Scen Polskich i Związek Zawodowy Aktorów Polskich. Poznański oddział ZASP alarmuje w piśmie o „Tragicznej sytuacji artystów w czasie pandemii koronawirusa” i zwraca się z wnioskiem o program zapomóg i rekompensat za odwołane imprezy. Z kolei aktorzy zwracają uwagę na skalę niedoinwestowania instytucji kultury i patologiczny system wynagradzania. Poza głosami wsparcia dla artystów na „Nieodwołał(nie) artyści” zdarzają się asekuracyjne komentarze przedstawicieli środowiska: czy wypada nam w takiej sytuacji prosić o pomoc?

„Wypada” – nie ma wątpliwości Grzegorz Grecas, reżyser, który w „Nieodwołalnych” zaangażował się na samym początku, kiedy projekty, w jakich miał uczestniczyć – działanie w ramach Dotknij Teatru i spektakl Teatru na Faktach – stanęły pod poważnym znakiem zapytania. Dotknij Teatru zostało wstrzymane, nie wiadomo też, czy dojdzie do planowanej na czerwiec premiery Teatru na Faktach. Przez trzy miesiące Grecas miał zarobić osiem tysięcy złotych. Dziś wie, że nie ma na co liczyć. Podobnie jak

Anna Skubik, nie jest w stanie płacić za ubezpieczenie zdrowotne – rzadko choruje, więc taniej wychodzi, jeśli w razie potrzeby do lekarza pójdzie prywatnie. Mieszka z partnerem i w tym gospodarstwie płacił dotąd czynsz. Teraz będzie od swojego chłopaka całkowicie zależny, o ile nie znajdzie pracy w tzw. normalnym zawodzie. Będzie jej szukał, po raz drugi w życiu, bo pomijając krótki epizod w call center, jego życie zawodowe w całości wiąże się z teatrem. „Dopóki nie zaskoczył nas kryzys, unormowanie naszej sytuacji zawsze zostawialiśmy na później” – mówi Grecas. „Mnie ten szok dopadł w wieku lat trzydziestu – odkryłem, że nie tylko mnie, ale kilku tysiącom osób w branży zabrakło wyobraźni. Mam zamiar to naprawić, chociaż nie wiem, na ile ta nasza grupa jest w stanie coś zrobić. Na pewno mogą pomóc związki zawodowe, które – o ile staną się liczniejsze – będą miały wpływ na zmiany systemowe. Bo dziś, jeśli chodzi o status artysty, mamy do czynienia z zaniedbaniami sięgającymi 1989 roku. Trochę w tym naszej winy, nie myśleliśmy o tym na co dzień, co odbijało się czkawką przy okazji kolejnej żałoby narodowej, ale one przecież trwały stosunkowo krótko. Tymczasem ta sytuacja może przeciągnąć się do czerwca, a wtedy na powrót do pracy wielu z nas będzie mogło liczyć dopiero po wakacjach, we wrześniu. Trzeba usiąść do stołu, zebrać postulaty od nas wszystkich. Nie chodzi o etat dla każdego, zdaję sobie sprawę, że to niemożliwe, ale w tak specyficznych, niepewnych warunkach musi być jakaś poduszka powietrzna. W każdym cywilizowanym kraju jest zabezpieczenie dla wolnych zawodów. Musimy za tym lobbować. Liczę, że się zjednoczymy, że będziemy naciskać na rodzaj rekompensat. Tak jest we Francji, także niemiecki minister kultury zadeklarował, że będą wypłacać rekompensaty artystom. U nas też padają obietnice z ust ministra Glińskiego. Zobaczymy, czy przełożą się na konkrety – uważam, że teraz naszym zadaniem jest patrzeć władzy na ręce i monitorować jej działania”.

Agnieszka Bresler: „Boję się”

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego ogłosiło w ubiegłym tygodniu, że przygotowuje program wsparcia dla artystów, którzy z powodu pandemii znaleźli się w trudnej sytuacji materialnej. Dziś nie wiadomo jeszcze, na jakiej zasadzie miałyby być udzielane. MKiDN informuje tylko, że trwają prace nad całym pakietem, który ma być elementem szerszego programu rozwiązań osłonowych dla osób prowadzących różne formy działalności. W planach ma być wsparcie dla instytucji, które chcą rozszerzyć działalność o wykorzystanie elektronicznych kanałów komunikacji i formy prezentacji działań artystycznych w sieci; dla organizatorów odwołanych wydarzeń oraz program wypłaty rekompensat dla ludzi kultury wykonujących pracę w oparciu o umowy o dzieło i zlecenia, których nie mogą teraz realizować. Można też – jak wcześniej – starać się o jednorazową zapomogę z Funduszu Promocji Kultury dla artystów, którzy znajdują się w trudnej sytuacji materialnej.

Programy pomocowe przygotowują też niektóre lokalne samorządy. Ale na taką pomoc mogą liczyć tylko niektórzy współpracownicy instytucji. Aktorzy, tancerze, scenografowie i reżyserzy, którym zawieszono lub odwołano planowane na przyszłe miesiące produkcje, często nie mają dokumentów, na podstawie których mogliby się starać o odszkodowania. Umowy? Jeśli są, to opatrzone paragrafem o sile wyższej, uniemożliwiającej wypłatę choćby części wynagrodzenia. Najczęściej jednak nie ma nawet tego, bo stosowne dokumenty podpisuje się w ostatniej chwili lub wręcz po wykonaniu dzieła.

W takiej sytuacji jest Agnieszka Bresler, aktorka i reżyserka, współpracująca z grupami wykluczonych – osadzonymi w zakładach karnych, ofiarami przemocy domowej, niepełnosprawnymi. Bez wahania nazywa wprost

uczucie, które towarzyszy jej w ostatnich dniach – to strach. „Boję się” – mówi. „Już wiem, że odwołane są moje realizacje zaplanowane na maj, co oznacza trzy miesiące, które muszę przekreślić w kalendarzu. Niczym tej luki nie wypełnię, nic w jej miejsce nie włożę. W kwietniu z moim spektaklem miałam jechać do Czech na festiwal – odwołane, miałam pokazać to samo przedstawienie w Instytucie Grotowskiego na początku kwietnia – odwołane, w maju byłam zaproszona z innym spektaklem na festiwal Kontrapunkt do Szczecina – prace nad tegoroczną edycją zostały zawieszone. Łącznie tracę osiem wystawień, na czym zarobiłabym kilka tysięcy złotych. Na szczęście, ratuje mnie stypendium prezydenta Wrocławia (dwa tysiące miesięcznie na rękę), przyznane mi na rok – dzięki temu mój byt nie jest zagrożony. Gdybym nawet chciała starać się o wypłatę części wynagrodzenia, nie mam podstaw – w kulturze nikt nie podpisuje umów z takim wyprzedzeniem, nie mam więc żadnego dowodu, żeby wykazać, co straciłam. Przykład Włoch pokazuje nam, że ta sytuacja nie skończy się po dwóch tygodniach, musimy patrzeć na nią raczej w perspektywie dwóch miesięcy, co w kontekście rytmu życia teatralnego oznacza martwy sezon. Dlatego jak najbardziej rozumiem potrzebę ruchów solidarnościowych, wszystkie te próby zwrócenia uwagi na naszą sytuację, chociaż na razie jesteśmy w stanie paniki. Prawdziwy kryzys jest wciąż przed nami, jak dotrze do nas, zadzwonię do właściciela mieszkania i powiem, że bardzo mi przykro, ale nie mam na czynsz. Mam nadzieję, że to zrozumie”.

Angelika Cegielska: „Pamiętajmy o seniorach”

Straty związane z martwym sezonem liczą też instytucje. We wrocławskim Capitolu wstrzymano grupowe próby do *Alicji* w reżyserii Martyny Majewskiej – ze względów bezpieczeństwa. Odbywają się jednak zajęcia w mniejszych gronach – próby indywidualne, muzyczne, choreograficzne. Z

tego samego powodu zrezygnowano z grania spektakli transmitowanych na żywo do sieci, choć poznański Teatr Nowy pokazał 12 marca, dzień po decyzji o zamknięciu instytucji kultury w całym kraju, muzyczny *Stan podgorączkowy* na YouTube.pl – przedstawienie w reżyserii Piotra Kruszczyńskiego obejrzały dwadzieścia cztery tysiące osób. Krakowski Teatr Nowy Proxima udostępnia na swojej stronie internetowej zapisy spektakli ze swojego repertuaru. Przygotuje też czytania na żywo *Filozofii w buduarze* markiza de Sade, *Lubiewa* Michała Witkowskiego, *Grigi* Czechowa. TR Warszawa na sobotę (21 marca) zapowiedział streaming *Cząstek kobiety* w reżyserii Kornéla Mundruczó, Marcin Januszkiewicz dał koncert na Instagramie, Teatr Dramatyczny im. Węgierki w Białymstoku w piątek (20 marca) zaprosił na *Zapiski oficera Armii Czerwonej* w reżyserii Andrzeja Jakimca. Wrocławski Układ Formalny *Dekameronem* rozpoczął cykl czytanych na żywo fragmentów lektur, dostępnych online. Podobnych wydarzeń przybywa, ale nie wszystkie teatry decydują się na tak intensywną wirtualną obecność, pozwalającą na zachowanie podczas wymuszonej epidemią przerwy więzi z widzem.

„Taka inicjatywa oznacza jednak spotkanie w jednym miejscu kilkudziesięciu osób, aktorów, garderobianych, muzyków” – tłumaczy Imiela, który w Capitolu zrezygnował z pomysłu streamingów. „Uznaliśmy, że jest to nierozsądne w czasie, kiedy powinniśmy izolować się od siebie. Zdaję sobie sprawę, że ludziom w czasie opresji potrzebny jest teatr, sztuka, wspólnota, wspólne przeżywanie emocji – dlatego w pierwszym odruchu broniłem i PPA, i możliwości grania spektakli. Ale każdy dzień zmienia moją perspektywę. Na początku myślałem: bez przesady, nie panikujmy. Dziś wydaje mi się, że najważniejsze jest solidarne siedzenie w domu i tu jako teatr powinniśmy świecić przykładem. Dlatego 20 marca, w dniu planowanego otwarcia PPA, uruchomimy telewizję festiwalową złożoną z materiałów wideo nagrywanych

w domu”.

W szczecińskim Współczesnym próby do *Królowej potworów* Michała Kmiecika i Marcina Libera wstrzymano w sobotę (14 marca). W Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu jeszcze w czwartek (12 marca) trwały próby do spektaklu *Cenci* w reżyserii Sebastiana Majewskiego. Wieczorem tego dnia miała być grana farsa *Czego nie widać* – spektakl odwołano po decyzji rządu o zamknięciu teatrów. Jednak już wcześniej widzowie zaczęli oddawać bilety. Próby przerwano – wałbrzyscy aktorzy na co dzień są rozsiani po całej Polsce, dojeżdżają z Żywca, Poznania, Łodzi, Wrocławia, Warszawy, ryzyko zakażenia było więc zbyt wielkie. Prace nad *Cenci*, ale też nad spektaklem *Cyrano de Bergerac* w reżyserii Katarzyny Raduszyńskiej, zostały wstrzymane.

„Jesteśmy przerażeni, bo nic w tym miesiącu nie zagramy” – mówi Angelika Cegielska, aktorka wałbrzyskiego Dramatycznego. W marcu miała zagrać w dziewięciu spektaklach, co oznaczało tysiąc osiemset złotych dodatku do stałej pensji. Tych pieniędzy jednak nie będzie. Cegielska ma dwójkę dzieci i zastanawia się, jak przeżyć miesiąc za dwa tysiące pięćset złotych, z perspektywą zbliżających się Świąt. „Z drugiej strony, zdaję sobie sprawę, że jestem w uprzywilejowanej sytuacji, bo mam etat” – dodaje.

Dwa tysiące pięćset złotych na rękę wałbrzyscy aktorzy dostają od niedawna – podwyżki o pięćset złotych miesięcznie brutto są pierwszymi tak dużymi w teatrze od dwudziestu lat. „Nawet z podwyższoną pensją trudno mówić o oszczędnościach na czarną godzinę” – mówi Cegielska. „Żyjemy z dnia na dzień, nie pracujemy w metropolii, co ogranicza pracę naszego teatru do weekendowego grania i sprawia, że na dodatkach za wyjście na scenę nie jesteśmy w stanie wiele dorobić. Nie możemy sobie pozwolić na zejście ze sceny w trakcie sezonu na miesiąc lub dwa. Mamy kredyty, opłaty za

przedszkola, zakupy do zrobienia. No i mamy grupę aktorów seniorów, którzy mieszkają sami. Tak im się życie ułożyło – poświęcili je pracy w teatrze. Teraz, zamknięci w domach, dotknięci ryzykiem zachorowania, mają tylko nas, kolegów z zespołu. Pamiętamy o nich i apelujemy, żeby nie zapominać o seniorach też w innych miastach”.

Jacek Głomb: Najgorzej mają freelancerzy

Decyzja lubuskiej marszałek o zakazie organizacji imprez w Zielonej Górze i Gorzowie Wielkopolskim z 5 marca wyprzedziła o tydzień rządowe obostrzenia. I zaskoczyła Jacka Głomba, który był wówczas tuż przed zaplanowaną na 7 marca premierą własnego spektaklu *Gwałtu, co się dzieje!* Aleksandra Fredry w gorzowskim Teatrze im. Juliusza Osterwy.

„Ale w tej mojej reakcji chodziło o kompleksowość i konsekwencję” – zaznacza. „Jeśli taką decyzję podejmuje rząd w wymiarze całego kraju, jest to słuszne i konieczne. Jeśli przed szereg wychodzi marszałek czy prezydent, żeby ugrać parę punktów w polityce, to już nie jest OK. I wciąż uważam, że wraz z teatrami powinny zostać zamknięte galerie handlowe i kościoły, gdzie gromadzi się o wiele więcej osób. Jednak wówczas takiej decyzji nie było. Jeśli zamknie się nas na dwa tygodnie, wytrzymamy to. I nie będziemy dyskutować, skoro izolacja ma pomóc w walce z wirusem. W końcu istniejemy dla naszych widzów – jeśli będą przestraszeni, i tak nie przyjdą”.

Przestój w teatrze to budżet instytucji zmniejszony o przychody ze sprzedaży biletów – o mniej więcej sto tysięcy złotych w skali tego miesiąca w przypadku legnickiej Modrzejewskiej, o średnio pięćset dziewięćdziesiąt tysięcy miesięcznie – wrocławskiego Capitolu. To oznacza też niższe zarobki aktorów, którzy zostają na gołych pensjach, rzadko przekraczających

wysokość minimalnego wynagrodzenia. Pensje etatowych aktorów składają się z dwóch części: stałej i dodatku za wyjście na scenę, który waha się od kilkudziesięciu złotych na scenach lalkowych i w Pantomimie Wrocławskiej, do pięciuset we wrocławskim Capitolu czy nawet tysiąca w niektórych teatrach warszawskich.

„Etatowym aktorom instytucja może pomóc, choćby zmieniając regulamin wynagradzania, przyznając nagrody” – mówi Jacek Głomb. „W gorszej sytuacji są współpracujący z nami freelancerzy – tu potrzebne są rozwiązania systemowe. W najnowszej produkcji legnickiej mieli gościnnie wystąpić Grzegorz Wojdon i Maciej Rabski. Dziś to, co mogę zrobić, to wypłacić im zaliczki w wysokości dwudziestu pięciu procent wynagrodzenia, bo próby się już rozpoczęły. To samo dotyczy innych twórców pracujących nad spektaklem, którego premierę muszę przesunąć na kolejny sezon”.

Teatr Modrzejewskiej zawiesił pracę – nie działają sekretariat i kasa biletowa, ale można zwrócić bilet, wysyłając mailem jego skan wraz z numerem konta. Kto może, pracuje zdalnie, pozostali odbierają zaległe dni wolne. Próby do *Kaukaskiego kredowego koła* Bertolta Brechta, spektaklu w reżyserii Gruzina Andro Enukidze, zostały przerwane, premiera przesunięta na przyszły sezon. A w ramach akcji #teatrнадaje pracownicy publikują krótkie filmiki w sieci, w których pokazują, co robią w przymusowo wolnym czasie. W pierwszym odcinku aktor Mateusz Krzyk nadaje ze swojej samotni nad jeziorem, gdzie łowi ryby.

Robert Gulaczyk: „Łowię aktorów”

Jego kolega z zespołu, Robert Gulaczyk, łowi z kolei aktorów do Związku Zawodowego Aktorów Polskich. „Liczymy się z tym, że przestój może

potrwać do końca sezonu, dyrektor Jacek Głomb obiecał, że postara się zrekompensować nam straty związane z tym, że nie wychodzimy na scenę” – mówi. „Ale na jak długo teatrowi wystarczy pieniędzy? No i co będzie, jeśli problem się powtórzy? Wprawdzie zapis w Kodeksie Pracy mówi o wypłacie tzw. postojowego w obecnej sytuacji, czyli stuprocentowego średniego miesięcznego wynagrodzenia, ale poruszamy się w obrębie określonych warunków finansowych i może się okazać za chwilę, że tych pieniędzy po prostu zabraknie w budżecie teatru”.

Co oznacza przestój dla aktora pozostającego na etacie w teatrze? W Teatrze im. Modrzejewskiej Gulaczyk dostaje na rękę około tysiąca ośmiuset złotych miesięcznej pensji. Za wyjście na scenę jednorazowe wynagrodzenie waha się od stu pięćdziesięciu do czterystu złotych brutto – średnia to około dwustu dwudziestu złotych netto. „W tym miesiącu stracę najprawdopodobniej czternaście spektakli, co przekłada się na dwie trzecie moich zarobków” – tłumaczy aktor. „Za tysiąc osiemset złotych trudno przeżyć miesiąc, nawet nie wychodząc z domu. Poza tym odpadają wszystkie perspektywy dodatkowych dochodów. Byłem ostatnio na castingu do reklamy, ale cała produkcja stanęła, podobnie plany filmowo-serialowo-telewizyjne. Nie ma gdzie dorobić. Zdaję sobie sprawę, że w podobnej, często gorszej sytuacji jest wiele osób, także spoza naszej branży, ale to dobry moment, żeby zacząć głośno mówić o naszych problemach. Nie dyskutuję z decyzją o zamknięciu teatrów – to nadzwyczajna sytuacja, wymagająca zdecydowanych kroków. Większy problem mam z żałobą narodową – zamyka się teatry, więc nie możemy np. zagrać *Dziadów*, gdy tymczasem w kinach pokazuje się komedie, bo to przecież prywatne przedsiębiorstwa. Jesteśmy traktowani, jakbyśmy urządzali w obliczu żałoby jakiś festyn, co jest nie fair, bo w publicznej przestrzeni tego festynu pozostaje po zamknięciu teatrów o wiele więcej, a teatr zazwyczaj proponuje

coś dużo ambitniejszego niż farsy”.

Gulaczyk założył koło ZZAP w Legnicy i namawia koleżanki i kolegów z innych teatrów do członkostwa. „Jest nas teraz w związku około siedmiuset, a półtora tysiąca to minimum, żeby stworzyć solidną reprezentację, siłę nacisku, która będzie poważnie traktowana w negocjacjach z Ministerstwem Kultury” – przekonuje. „To nam pozwoli mieć wpływ na nowe reguły, które powinny jak najszybciej powstać. Bo na razie w sytuacji kryzysu pozostaje nam bezsilność. Wiem, że na co dzień artyści kwestie dotyczące dbania o środowiskowe interesy odsuwają na dalszy plan. I potem cierpimy na tym, w obliczu epidemii budząc się z ręką w nocniku, kiedy okazuje się, że nikt nas nie traktuje poważnie. Nie ma wciąż ustawy o statusie artysty, która miała się pojawić pod koniec ubiegłej kadencji rządów Prawa i Sprawiedliwości. Nie ma uregulowanej sytuacji dotyczącej ubezpieczeń społecznych i zdrowotnych, na które wielu wolnych strzelców zwyczajnie nie stać. A zanim to wszystko się pojawi, związek jest niezbędny – chociażby dlatego, że pozwala nam korzystać z pomocy prawnej, dla wielu z nas w innych warunkach niedostępnej z powodów ekonomicznych”.

Na czele Związku Zawodowego Aktorów Polskich stoi Maksymilian Rogacki – w szeregach ZZAP jest pięciuset pięćdziesięciu aktorów etatowych plus około stu pięćdziesięciu freelancerów. „Sytuacja jest poważna” – mówi. „Na podstawie zebranych przez nas danych szacujemy, że w całej Polsce odwołano ponad tysiąc dwieście wydarzeń teatralnych, a sytuacja przestoju dotyczy około siedmiu tysięcy aktorek i aktorów, z czego ogromna większość to wolni strzelcy, nie licząc przedstawicieli innych zawodów związanych ze sceną. Ze zgromadzonych przez nas informacji wynika, że straty dwustu aktorów, pracujących w czterdziestu jeden teatrach, z tytułu utraconych honorariów za udział w odwołanych spektaklach to ponad sto trzydzieści

sześć tysięcy złotych”. Dane do ZZAP wciąż napływają i są na bieżąco aktualizowane, dlatego trzeba brać pod uwagę, że powyższa kwota nie oddaje pełnej skali problemu. ZZAP wystosował pismo do ministra kultury z wnioskiem o wykazanie, jakie działania podjął resort, żeby pomóc twórcom. Związek wciąż zbiera też dane z informacjami, jak duże są indywidualne straty i ile odwołano przedstawień. Współpracuje z ZASP.

„Sytuacja jest dramatyczna” – mówi Rogacki. „Szczególnie w przypadku wolnych strzelców, którzy z dnia na dzień stracili źródła dochodów i za chwilę nie będą mieli z czego żyć. Nikt nie spodziewa się, żeby przestój zakończył się na dwóch tygodniach, a kolejne terminy niebezpiecznie zbliżają nas do końca sezonu. Za niewykonane dzieło nikt nie zapłaci. Ciut lepiej mają aktorzy na etatach – wynagrodzenie zasadnicze to najczęściej najniższa pensja krajowa, choć są wciąż teatry, gdzie jeszcze nie wyrównano płac do tego minimum”.

Rogackiemu w ministerialnych obietnicach pomocy brakuje konkretów: „Są interesujące, ale do ich realizacji daleka droga. Będziemy bacznie przyglądać się poczynaniom rządu, a gdyby istniała taka potrzeba, służymy ministerstwu wiedzą na temat skali poniesionych strat” – podkreśla. „Liczymy na zrozumienie, współpracę i efektywne działania systemowe”.

Judyta Berłowska: „Przede wszystkim solidarność”

Problem dotyczy nie tylko aktorów. Reżyserka Judyta Berłowska właśnie dowiedziała się, że odwołano jej premierę w Kaliszu, zaplanowaną na wrzesień. Pośrednim powodem jest epidemia – związany z nią przestój w pracy zmusza teatr do oszczędności. „Nie mam żalu ani pretensji do nikogo, dyrektor podjął taką decyzję, mając na uwadze dobro instytucji i

pracowników” – mówi Berłowska. „Problem w tym, że ten sezon jest dla mnie wyjątkowo trudny. Wcześniej, po tygodniu od rozpoczęcia, prace nad moim spektaklem wstrzymał dyrektor teatru w Tarnowie, który odmówił mi wypłaty jakiegokolwiek wynagrodzenia za wykonaną już pracę. Sprawa skończy się w sądzie, choć to pewnie potrwa dłużej niż zakładałam – sądy też spowolniły tempo pracy z powodu epidemii”.

Berłowska nie jest nigdzie zatrudniona na stałe. I już przed ubiegłorocznymi świętami Bożego Narodzenia zaczęła szukać zleceń w innych branżach – zajmowała się korektą tekstów, prowadzeniem warsztatów, opieką nad dziećmi. Dzięki temu dziś ma na koncie kilkaset złotych. „Tak funkcjonuje wiele moich koleżanek i kolegów – jeśli jest kilka premier, można coś odłożyć, jeśli spadają, jest katastrofa” – mówi. „Mamy z tym problem od lat, niezależnie od epidemii cały ten system wymaga regulacji, choć oczywiście teraz sytuacja jest zaostrzona. Nie jesteśmy bezpieczni, ubezpieczenia są zbyt drogie, jak na budżet młodego reżysera. Mam trzydzieści jeden lat i wciąż ekonomia trzyma mnie w szufladce «młoda-obiecująca», a jestem przecież dorosłą osobą, która powinna mieć za sobą etap prac dorywczych”.

W najbliższym czasie miała prowadzić warsztaty, próby wznowieniowe, reżyserować w Kaliszu. Dziś liczy straty. „Mimo wszystko wciąż trudno mi wojowniczo podejmować ten wątek, tym bardziej że wielu nie rozumie sytuacji, w której się znaleźliśmy, traktując nas, artystów, jak oderwanych od rzeczywistości pięknoduchów” – tłumaczy. „Nie rozumieją, że ze względu na sezonowość pracy w teatrze ten miesiąc kwarantanny może za chwilę przeciągnąć się do pół roku. Ratuje mnie to, że mam rodzinę, przyjaciół. I jestem przekonana, że tylko spokój i wzajemne wsparcie może nam pomóc. Od wirusa i ekonomii gorszy jest strach, to, że za chwilę zaczniemy się nawzajem traktować jak wrogów. Dlatego mam sceptyczny stosunek do walki

i uważam, że najważniejsza jest solidarność”.

Michał Kmiecik: „Potwory w naszych głowach”

Dramaturg i reżyser Michał Kmiecik do piątku (13 marca) pracował z Marcinem Liberem i zespołem szczecińskiego Teatru Współczesnego nad przedstawieniem pod tytułem *Królowa potworów*. W sobotę (14 marca) próby zostały przerwane, a już w przeddzień Kmiecik został poinformowany, że musi opuścić hotel prowadzony przez Akademię Sztuki – budynek został zajęty na potrzeby kwarantanny.

Spektakl miał premierę zaplanowaną na 18 kwietnia – dziś jest jasne, że zostanie przesunięta na bliżej nieokreślony, późniejszy termin. Na ostatnią próbę przyszło zaledwie kilka osób – aktorzy wiedzieli, że jeśli czują się niekomfortowo, mogą zostać w domu. Wszyscy też niepokoją się o przyszłość, o to, co zobaczą na pasku wypłat. „Zdają sobie sprawę z powagi sytuacji” – mówi Kmiecik.

On sam finansowo na najbliższe tygodnie jest zabezpieczony. To dlatego, że od pewnego czasu zaczął konsekwentnie wymagać od instytucji, z którymi współpracuje, żeby jego wynagrodzenie było rozbijane na transze, wypłacane regularnie, po zakończeniu kolejnych etapów pracy. Wcześniej nie raz zdarzało mu się w popłochu pożyczać od znajomych pieniądze w oczekiwaniu na popremierowy przelew.

„Spora część moich dochodów to tantiemy wypłacane za grane przedstawienia” – opowiada. „Teraz ich nie będzie, bo teatry nie grają. Jeśli przestanę jeździć pociągami i nie będę ruszał się z domu, przy radykalnym zaciskaniu pasa jestem zabezpieczony na dwa, może trzy miesiące. Gdyby nie ten przelew, który przyszedł w poniedziałek z teatru, byłbym w dupie. Na

resztę wynagrodzenia trzeba czekać do momentu, kiedy będziemy mogli wznowić i zakończyć pracę. Ale ten przestój oznacza poważniejsze konsekwencje – nie zaczniemy w terminie pracy nad kolejnym przedstawieniem, które mieliśmy realizować w Gnieźnie. Generalnie perspektywy są marne. Na początku mojej pracy w teatrze wygrałem dwa konkursy dramaturgiczne, co zapewniło mi oszczędności na czarną godzinę, ale w ubiegłym sezonie nastąpił zastój, więc zapasy się rozplynęły”.

Po powrocie do Warszawy Kmiecik kontynuuje pracę nad tekstem, którego zamysł zmienił się radykalnie pod wpływem sytuacji. „Początkowo inspirowaliśmy się filmami katastroficznymi, opowieściami o końcu świata, teraz opowieść pisze się sama, zaraża nas to, co widzimy wokół, i jesteśmy dużo bliżej *Dżumy* Camusa niż historii o niosących zagładę potworach” – mówi Kmiecik. „Nikt się nie spodziewał tego, co się dzieje, nikt, ja sam też, tego z początku nie rozumiał. Siedzę w mieszkaniu, patrzę przez okno, z którego po raz pierwszy dostrzegam oddalone budynki, wcześniej ukryte pod warstwą smogu. Widzę pustkę na ulicach – kilkoro psiarzy, jakaś para z wózkiem, cisza. Piszę tekst dramatu na bieżąco, zastanawiając się, co z nami będzie, w jaki sposób ta przymusowa kwarantanna wpłynie na nas wszystkich. Sam w tym wyrwaniu z teatru mam poczucie bardzo dziwnej zmiany, ale ostatecznie to nie pierwszy raz, kiedy nie wychodzę z domu i po prostu piszę”.

For English version please see

below: <https://thetheatretimes.com/coronatheatre-polish-theatre-in-the-plague>

e-

year-

part-

i-
march-
and-
april-2020/; <https://thetheatretimes.com/coronatheatre-polish-theatre-in-the-plague-year-part-ii-two-months-later/>.

Z numeru: Didaskalia 156
Data wydania: kwiecień 2020

Autor/ka

Magda Piekarska - dziennikarka, recenzentka, prowadzi wraz z Grzegorzem Chojnowskim audycję o teatrze w Radiu Wrocław Kultura, publikuje m.in. w „Dialogu”, portalu teatralny.pl, „Wysokich Obcasach Extra”.

Przypisy

1. Wszystkie wypowiedzi pochodzą z rozmów autorki z cytowanymi osobami.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/teatr-w-czasie-zarazy>

didaskalia

gazeta teatralna

zespoły

Pionierzy retrogardy. Zespół Handa Gote i jego droga tam i z powrotem

Lukáš Jiříčka DAMU

Pioneers of Retrogarde. The Handa Gote ensemble and its way back and forth

The text portrays the Prague ensemble, whose theatrical works are only one part of its vibrant post-dramatic activity. Handa Gote has been operating on the Czech theatre scene since 2005. It is one of the most important groups that developed their theatrical language drawing inspiration not only from surrealists, but also from anthropological research, folk theatre, traditional theatre forms that are linked with the principles of DIY, technological theatre, puppet theatre. They extend their experiments into music, radio, exhibition projects and radically subversive public space events. This cultivation of artistic universality, group work, post-dramatic and post-spectacular attitudes characterize the foundations of this unique group, which also focuses on object, puppet, dance and multimedia theatre.

Keywords: folk theatre, technology, DIY, postdramatic, object theatre, multimedia

Czeska grupa teatralna Handa Gote, związana instytucjonalnie głównie z praskim teatrem Alfred ve dvoře, składa się z Jana Dörnera (ur. 1975), Jakuba Hyblera (ur. 1974), Tomáša Procházky (ur. 1973), Roberta Smolíka (ur. 1977) i Veroniki Švábovej (ur. 1974). Grupa, której nazwa pochodzi od japońskiego słowa oznaczającego lutownicę, została założona w 2005 roku i od samego początku testuje w swoich produkcjach nowe lub stare i zapomniane technologie oraz rozmaite stylistyki sceniczne. Artyści uprawiają

teatr multimedialny i taniec, tworzą instalacje dźwiękowe i muzykę, prowadzą badania z zakresu archeologii mediów i filmu, organizują wystawy. Na ich prace miał wpływ minimalizm, *art brut*, filozofia Wschodu i japońska estetyka, a także podejście „zrób to sam”. Jako swoje inspiracje wymieniają tak różnorodnych artystów, jak John Cage, Joseph Beuys, William S. Burroughs, Herman Melville, Karel Jaromír Erben, grupa Goat Island, a także ludowych twórców lalek i kapłanów starożytnych misterii.

1.

Handa Gote Research & Development można opisać jako ekspansywny organizm, któremu nie wystarczają ramy świata performatywnego i który wciąż sięga po kolejne środki wyrazu artystycznego, nowe media i gatunki, style i języki pozateatralne. Mimo to można go zakotwiczyć w obszarze sztuk teatralnych czy – ogólniej ujmując – performatywnych. Nowych form ekspresji czy poszerzania składu zmiennej personalnie grupy nie należy uważać za wzbogacenie czy uzupełnienie inscenizacji, lecz za poważne badanie tematów, stylistyk i poetyk w innym środowisku medialnym.

Zespół Handa Gote znany jest nie tylko dzięki swoim spektaklom (np. *Rain Dance*, 2009; *Metal Music*, 2010; *Mission*, 2013; *Mutus Liber*, 2015; *Eleusis*, 2016), ale także prowadzonym w różnych obszarach operacjom, których rezultaty wpływają na procesy zachodzące w innych strefach. Konfrontacja z wieloma z nich może budzić bezradność widza, ponieważ wymykają się one klasycznemu pojęciu teatralności. Należy tu wspomnieć o serii interwencji społecznych w przestrzeni miejskiej pod hasłem *Urban Camping* (2011), które przybrały postać kloszardzkich biesiad powiązanych z działaniami quasi-rytualnymi, takimi jak zaklinanie pieniędzy, wytwarzanie przedmiotów (na przykład broni z odpadów lub z potłuczonych butelek po piwie), słodka

bezczynność połączona z punkowym muzykowaniem czy popijaniem alkoholu, włącznie z częstowaniem nim przechodniów. *Urban Camping* to partycypacyjna forma teatralna, intencją Handa Gote nie jest jednak w żadnym razie płynięcie z nurtem popularnych obecnie form, a raczej wywrotowa reakcja na propozycję stworzenia projektu partycypacyjnego w przestrzeni miejskiej w ramach Praskiego Quadriennale. Kilka zmodyfikowanych akcji *Urban Camping* testowało granicę legalności całodobowego zebraczego i bezdomnego bytowania w przestrzeni miasta.

Handa Gote działa też w obszarze sztuk intermedialnych, tworząc instalacje i organizując wystawy; do tych działań należy kreatywny recykling i nadawanie nowych znaczeń zarzuconym lub zapomnianym obiektom i muzyce. Kluczową rolę odgrywa tu fakt, że wielu członków Handa Gote aktywnych jest także w innych projektach muzycznych lub teatralnych, jak grająca psychodeliczny rock grupa B4, zespół teatralny Wariot Ideal, muzyczne działania Tomáša Procházki alias Federsela czy uroczonieokrzesany album Roberta Smolíka *Expériences Musicales*. Uzupełnieniem są projekty radiowe czy dokumenty Procházki i spektakle lalkowe dla dzieci Procházki i Smolíka, estetycznie i tematycznie spokrewnione z twórczością ich macierzystego zespołu. Doświadczenie uzyskane dzięki tym aktywnościom przejawia się choćby w warstwie dźwiękowej spektakli. Na przykład część *Mission* (na motywach książki Williama S. Burroughsa *Cień szansy*) można odczytywać jako swego rodzaju performatywną kompozycję radiową, w której składnik dźwiękowy przeważa nad działaniem.

Platform, na których zespół rozwija swój język, jest więcej. Jedną z nich jest cykl Wakushoppu, w ramach którego Tomáš Procházka wraz z Petrem Ferencem przygotowywał otwarty program koncertów muzyków uprawiających swobodną improwizację, *free jazz*, elektronikę, *freak out* czy

noise. Twórcy realizują też projekty radiowe. Do twórczości zasadniczo performatywnego zespołu nawiązują one dość luźno, choć w ich ramach jest miejsce dla pokrewnych światów i artystów. Wszystkie te działania można jednak uważać za odgałęzienia głównego – estetycznego, kulturalno-antropologicznego i strukturalnego – pnia czeskiego zespołu. Odgałęzienia te są czasem krótsze, czasem dłuższe, bardziej lub mniej wybujałe lub zrośnięte z pniem. Choć zespół związany jest z praskim teatrem Alfred ve dvoře, nie dla wszystkich projektów Handa Gote jest to odpowiednia przestrzeń – zespół pracuje też w teatrach Alta lub Venuše ve Švehlovce albo w przestrzeniach publicznych.

2.

Tomáš Procházka, Robert Smolík, Veronika Šváblová, Jan Dörner, Jakub Hybler, a w ostatnich latach także Jonáš Svatoš, tworzący podstawowy skład grupy i preferujący zasady twórczości zespołowej, zdecydowali się naruszyć granice profesji i funkcji teatralnych. Odrzucili klasyczną strukturę teatralną i hierarchię, w której najwyższą pozycję zajmuje reżyser, a kolejne: scenografowie, muzycy, dramaturdzy i aktorzy, tancerze czy performerzy. Handa Gote tworzy kompaktową i polimorficzną strukturę teatralną, w której artyści z podstawowego składu są zarówno wykonawcami, jak i autorami współpracującym na stałe lub jednorazowo z innymi twórcami, plastykami, programistami, muzykami, tancerzami, filmowcami eksperymentalnymi – Jonášem Svatošem, Leošem Kropáčkiem, Pavlem Kopřivą, Pasim Mäkelą, Michalem Cábem, Martinem Ježkiem czy orkiestrą dętą Filharmonická společnost Konečný cíl Drancy (Towarzystwo Filharmoniczne Cel Ostateczny Drancy) czy z grupą B4. Orkiestra jest z Handa Gote związana nie tylko personalnie, ale też przez upodobanie do technologii analogowych i zapomnianych światów dźwiękowych, wreszcie przez podobieństwo zasad

pracy na obszarze muzyki. Członkowie Handa Gote nie wyznaczają granic swojej działalności ani nie muszą trzymać się jednego zawodu teatralnego. Ta odhierarchizowana praktyka, w której łączą się silne wpływy różnych dziedzin artystycznych, wchłania też indywidualności gościnnych artystów, więc efekty pracy Handa Gote są otwarte i zdecydowanie różnorodne.

Przełamanie granic profesji i funkcji ma ogromne znaczenie dla zespołów teatralnych starających się rozwijać inne formy niż teatr dramatyczny. Równouprawnienie cechuje także język teatralny Handa Gote. Muzyka, słowo, tekst, scenografia, działanie fizyczne, taniec, połączenie zmagistrowanych instrumentów z elektroniką analogową czy starymi magnetofonami – wszystko to w projektach teatralnych zespołu traktowane jest równoprawnie, a czasem wymiennie. W praktyce oznacza to, że zmiana scenografii może zastąpić tekst, a muzyka – dramatyczne spięcie między postaciami w prostych maskach czy podniszczonych kostiumach. Nie bez znaczenia jest także odchodzenie od rzemieślniczej sprawności czy profesjonalnego ukierunkowania poszczególnych członków zespołu. Nazwa Handa Gote jest wyrazem afirmacji majsterkowania i rękodzielniczego łączenia, łątania i szczepienia obiektów, estetyk czy języków różnych gatunków, wieku, jakości i stopnia, w jakim są dziś zapomniane.

Kody estetyczne preferowane przez zespół nie są jednolite ani nawet pokrewne. Można powiedzieć, że artyści poruszają się po kilku równoległych trajektoriach. Jedną z nich jest współczesny teatr technologiczny i praca ze skomplikowanym środowiskiem cyfrowym, a drugą – miłość do starych form teatralnych czy przedmiotów. Kolejną linią są projekty czy inscenizacje taneczne. Należy tu wspomnieć groteskowe, w Bachtinowskim znaczeniu tego słowa, *Svēcení jara* (Świętowanie wiosny) z roku 2014. Zespół zaprosił do współpracy fińskiego tancerza i muzyka Pasiego Mäkelę. Tytuł oczywiście

odwołuje się do *Święta wiosny* Igora Strawińskiego, które ponad sto lat temu szokowało ludowością, muzyczną surowością i brutalną mitologią. Dwoje tancerzy-performerów – Veronika Švábová i Pasi Mäkelä – stworzyło plebejską wersję komedii dell’arte z mnóstwem przebieranek, aluzjami seksualnymi oraz cyniczną i farsową wersją wiejskich obrzędów. Wybuchy śmiechu wzbudzały układy choreograficzne, w których duet aktorów zmieniał się nie tylko dzięki maskom, ale także przez różnicowanie stylów tańca. Czasem brakowało wyrazistych ram dramaturgicznych, bardziej wyrafinowanego łączenia motywów czy zagęszczenia sytuacyjnego: *Svěcení jara* było dziełem w stanie surowym, zdecydowanie różniącym się od designerskiej, lekkostrawnej, a czasem aż nadto poważnej typowej czeskiej produkcji tanecznej.

Jako o odnodze twórczości Hande Gote należy też myśleć o minimalistycznych pracach koncentrujących się na najbardziej niezbędnych słowach i rzeczach na scenie (horror z podnóża Szumawy z elementami teatru japońskiego *Die Rache*, 2017) lub neoprymitywnej inscenizacji zainspirowanej teatrem wiejskim, na podstawie trzech tekstów czołowego przedstawiciela literackiego biedermeieru i późnego romantyzmu Karela Jaromíra Erbena – *Erben: Sny* (2015). Większość projektów oscyluje wokół archeologii mediów, wykorzystania badań i odkryć antropologicznych, rozwijania czeskiego surrealizmu, ale także teatru obiektów. A wszystko to w połączeniu z wpływami sztuki barokowej, rytuałów i środków wyrazu kultur ludów z całego świata, oraz muzyki niezależnej.

Termin „archeologia” pojmowany jest tu w otwarty, nietradycyjny sposób, zaproponowany przez Michela Foucaulta w *Archeologii wiedzy*:

Odkrywanie archiwum – nigdy nie zakończone, nigdy w całości nie

zrealizowane – tworzy ogólny horyzont, w który wpisują się opis formacji dyskursywnych, analiza pozytywności, ustalanie pola wypowiedzeniowego. Prawo słów – nieanalogiczne do praw filologów – pozwala więc na to, aby nadać wszystkim tym dociekaniom miano archeologii. Termin ów nie ma zachęcać do poszukiwań jakiegokolwiek początku; nie wiąże się z żadną analizą wykopalisk, który traktuje już-powiedziane na poziomie jego istnienia: na poziomie formacji dyskursywnej, do której ono należy, na poziomie archiwum, z którym jest związane. Archeologia opisuje dyskursy jako praktyki wyodrębniające się w tkance archiwum (Foucault, 1977, s. 167).

Archeologia opisuje dyskursy jako specyficzne praktyki w żywiole archiwum. Analizując dalej pozycję archeologa na polu historii idei, które tutaj możemy ograniczyć do obszaru praktyk medialnych (technologii odkryć, śladów kultury materialnej, artefaktów artystycznych z różnych epok) i śladów teatralnych, Foucault podkreśla poziom dyskursywny, w którym te poszczególne zjawiska są zakotwiczone. Stara się zdefiniować dyskurs nie jako dokument, ale jako praktykę podporządkowaną się określonym regułom. Francuski filozof podkreśla, że nie jest to dyscyplina interpretacyjna, alegoryczna, lecz analiza dyferencjalna modalności dyskursu. Pokazuje, że archeologia

nie próbuje powtarzać tego, co było powiedziane, poprzez odtworzenie tożsamości. Nie jest niczym więcej ani niczym innym jak przepisywaniem, to znaczy regularnym przekształcaniem – w utrzymanej formie zewnętrżności – tego, co zostało już napisane. Nie jest to powrót do samej tajemnicy początku, ale systematyczny

opis dyskursu-przedmiotu (tamże, s. 173).

Historia jest analizowana w takiej postaci, w jakiej przebiegała w swoim czasie. Także tutaj węzeł dyskursywny określa poszczególne wydarzenia, stan, obiekt, osobę itd. Poprzez dialog z tymi elementami Handa Gote z pasją i analitycznym podejściem semionautów pozwalają w swoich heterogenicznych dziełach zaistnieć także złączom na poziomie czasu (*heterochronos*) i jego warstw w postaci przekroju przez epoki.

Semionauci to semiotyczni odkrywcy, wykorzystujący metody postprodukcji (zob.: Bourriaud, 2002). Jest to podstawowa metoda pracy postmodernistycznych twórców, którzy nie tylko łączą dzisiejsze kody z dawnymi dyskursami, ale także otwarcie je dekodują, tłumaczą (powiedziałbym, że to właśnie tłumaczenie staje się tu najważniejszą operacją artystyczną), czy łączą elementy ze sobą niezwiązane. Handa Gote nawiązują do przerwanych ewolucji na poziomie estetyk i kodów, które straciły już swoją ważność lub aktualność: na przykład do teatru barokowego, ludowych przedstawień i tradycyjnego teatru lalek. Nie tylko cytują, lecz tworzą kontinuum, z pełną świadomością, że taka perspektywa czytania historii jest czystym konstruktem, interpretacją świata „tu i teraz”. W ten sposób budują nową homogeniczność, porządek słów, rzeczy, ciał, dźwięków, ruchów i płaszczyzn czasowych, a zarazem specyficzną poetykę, którą (ze względu na te nieoczekiwane powiązania) można by uznać za dziedzictwo surrealizmu lub ruchu Fluxus.

3.

Przepisywanie, będące sposobem wchodzenia w bieżący dyskurs i kontekst, jest w wielu pracach zespołu praktyką o charakterze stylotwórczym. Zawiera

w sobie strategię wyboru i kombinacji. Kombinację można rozumieć jako odejście od czysto rekonstrukcyjnej potrzeby (także w znaczeniu *reenacting*, cytatu lub aluzji), na rzecz zderzenia kilku kodów kulturowych, warstw i związków, a także sąsiedztwa – kolażowego i maksymalnie surrealistycznego połączenia różnych działań, obiektów, dźwięków czy tekstów w nowy kształt o rozpoznawalnych rysach pierwotnych składników. W *Prales* (Dżungla) budowanie kamiennego posągu spotyka się ze współczesnym kultem cargo i technologiami. Zaś w *Mutus Liber* poprzez współczesne przedmioty odtwarzana jest tajna historia starej księgi alchemicznej z 1677 roku. Struktura spektaklu to specyficzne rozwinięcie oryginalnej formuły książki bez słów, która była czymś w rodzaju alchemicznego barokowego komiksu, ukazującego poprzez symbole różne fazy mentalnej transformacji i inicjacji. Handa Gote dokonuje transformacji tych dawnych przedstawień, zastępując je współczesnymi rekwizytami, a także łącząc graną na żywo barokową muzykę z dźwiękami thereminu i syntezatora analogowego. Na scenie pojawiają się konwie i kolby, lepi się figurki z gliny oraz gotuje kluski ziemniaczane, które wraz z innymi składnikami reprezentują system kosmiczny. Praktyki te są (nierzadko kulinarnymi) aktami kreatywności, przy ograniczonym zestawie składników. Większość oryginalnych obrazów dawnej księgi „przyrządzona” zostaje na scenie niczym dania z książki kucharskiej oszczędnej gospodyni, w których bażanta można zastąpić kurczakiem, a mięso i ziemniaki – chlebem lub kaszą.

Handa Gote zwykle przesuwając wykorzystane przez siebie źródła literackie na poziom zdekonstruowanego persyflażu, w którym sytuacje, obiekty i działania zdefiniowane w tekście zostają zastąpione innymi sytuacjami, obiektami i działaniami na zasadzie nieidentyczności i pokrewieństwa na poziomie analogii. Pierwszorzędną rolę odgrywa tu rękodzieło, zdolność do ogarnięcia i sterowania całym materiałem bez skomplikowanej maszyneryi

cyfrowej, od której grupa jednak nie odżegnuje się całkowicie i którą wykorzystwała w całkiem nowoczesnych technologicznie dziełach (*Computer Music*, 2005 i *Emily*, 2008) czy postinternetowej operze *Eleusis*.

W tym miejscu warto podkreślić, że ograniczanie pojęcia technologii do maszyn cyfrowych, projektorów, systemu dźwiękowego itp. jest dalece niewystarczające – w świecie Handa Gote technologią jest praktycznie każdy obiekt pełniący określoną funkcję i wytworzony czy użytkowany przez człowieka. Nie jest on tylko rekwizytem, zawsze czemuś służy. Technologią jest więc (lub może być) odłupek z kamienia, łopata, lalka, piekarnik lub stroboskop. Mylące jest utożsamianie jej ze współczesnymi przedmiotami. Należy postrzegać ją w rozwoju diachronicznym, w perspektywie rozwoju poszczególnych gatunków, systemów i obiektów, a także w perspektywie zachodzących między nimi zależności. W przypadku spektaklu jest to wręcz fenomenologiczne zanurzenie się w świecie istnienia przedmiotu i jego tajemniczej istoty, dążenie do postrzegania obiektów jako bytów wyjątkowych i suwerennych (nie ma więc potrzeby ich antropomorfizowania), przy użyciu których można przeprowadzać magiczne wręcz operacje w ramach świata teatralnego.

Pewnym, choć może pozornym, odgałęzieniem głównego nurtu pracy Handa Gote (skupionej na technologii oraz jej konceptualizacji, śledzeniu jej „warstw osadowych” i śladów rozwoju) jest użycie elementów lalkarstwa, np. w slapstickowej farsie *Safírová hlava* (2014) z szeregiem głupawych zabawek i lalek. Ciekawszym przykładem wykorzystania tej techniki byłaby jednak rekonstrukcja procesu inscenizacyjnego i śladów wizualnych ludowego czeskiego teatru lalek z XIX wieku, bardzo wiernie przeprowadzona w przedstawieniu *Johan doktor Faust* (2018). W tym przypadku to zaskakujący manewr, ukłon w stronę staroświecczyny, będący jednak sposobem

rozwijania wyznaczonych z góry zasad, w połączeniu z badaniem dawnych metod i poetyk teatralnych, które – o dziwo – mogą dziś okazać się wciąż nośne, radykalne i progresywne. *Johan doktor Faust* opiera się na takim właśnie badawczym, archeologicznym podejściu. Nie proponuje nic nowego, przeciwnie: przemawia poprzez zreplikowanie lub nowe zastosowanie niegdysiejszych praktyk teatralnych, konstrukcji marionetek i sposobu ich prowadzenia. Ten gest, oparty na konsekwentnym wykorzystywaniu praktyk ludowego teatru lalek, podważa istotę autorstwa, podpisu, wyjątkowości, ale, właśnie jako gest powtórzenia, w pełni i logicznie wpisuje się w świat Handa Gote, ponieważ na pozór konserwatywnie zespół bada technologie i praktyki wymarłego świata w pełnej szacunku scenicznej rekonstrukcji, a w ten sposób poszerzają zasięg swoich postulatów medialnych i archeologicznych.

Przywodzi to na myśl pracę reżysera, kompozytora, publicysty, poety i teoretyka Emila Františka Buriana, który w roku 1938 zainscenizował dwie suity ludowe, sięgając do dawnych czeskich tekstów i form dramatycznych. Jako reżyser awangardowy, nie wahał się przedstawiać silnego ładunku scenicznego języka ludowego, pomijanego lub celowo ignorowanego przez kulturę oficjalną. Oparł się na badaniach teoretycznych rosyjskiego lingwisty Piotra Bogatyriowa, zebranych później w książce *Lidové divadlo české a slovenské* (Bogatyrev, 1940).

Mogący uchodzić za modelowego przedstawiciela awangardy Burian, twórca teatru poetyckiego, zespołu wokalnego i utworów muzyki współczesnej, skłaniający się ku wszystkiemu, co nowoczesne, surrealistyczne czy konstruktywistyczne, powrócił nie tylko do kultury ludowej, ale także do korzeni awangardy. W pewnym sensie podtrzymał ciągłość tradycji, z której później w swoich projektach lalkowych i filmowych czerpali także Jan Švankmajer i Emil Radok.

Jest to więc zwrot, który trudno nazwać wstecznym, gdyż chodzi w nim o poszukiwanie radykalnego, awangardowego, eksperymentalnego języka w dawnych środkach wyrazu teatralnego. Handa Gote uruchamia niezwykle, obce lub zapomniane (przynajmniej z punktu widzenia dyskursu teatralnego) elementy, aby odsłaniać ich wciąż żywy potencjał. Mam tu na myśli japoński teatr *nō* i jego dążenie do jak najbardziej precyzyjnej, surowej ekspresji, ale także środki prostego teatru wiejskiego, wpływy lalkarstwa ludowego, formy barokowej (jak w przywoływanym *Mutus Liber* z roku 2015, opartym na *Niemiej księdze*) lub hybrydowe rytualne i quasi-szamańskie działania w postaci „ekumenicznej” inscenizacji *Prales* (2012), którą można odczytać jako ukłon w stronę ludów pierwotnych, ale także jako drwinę z powagi Jerzego Grotowskiego i jego Teatru Laboratorium czy zespołu Gardzienice.

Na scenie pojawia się postać owinięta w skóry, z czaszką na głowie, przypominająca szamana, i odbywa się szereg różnych działań, które przybierają formę zaklęć mających działać na siły natury. Podejście do ezoteryki jest sarkastyczne, trudno odróżnić smutek związany z zagrożeniem zagładą od humoru. Jeden z aktorów na scenie układa stos z kamieni, odbywa się wróżenie przy użyciu chińskiej *Księgi przemian*, a także rytualne polewanie coca-colą. Czynności te związane są z pytaniami o naszą sytuację, z próbami przewidywania przyszłości; te pseudorytualne działania wykonywane są z należytą ceremonią, oddaniem, szacunkiem dla starożytnych kultur, a zarazem nasycone swoistym scenicznym efektem obcości. Z jednej strony mają być świadectwem głębokiej wiedzy zespołu, uzyskanej dzięki badaniom antropologicznym, kontaktom ze sztuką ludów pierwotnych, z drugiej zaś – są symptomatyczne dla pełnej dystansu postawy współczesnych twórców, którzy swobodnie łączą różne rodzaje obiektów i narracji. Ich działania przypominają raczej tak zwany kult cargo w znaczeniu taniej imitacji, a nie chęci czy próby zachowania maksymalnej wierności

wobec oryginalnych wzorców zachowań. Wiąże się z tym również tworzenie dóbr kultury z odpadów cywilizacyjnych i umieszczanie znanych marek handlowych w nowych kontekstach.

Ten ironiczny pastisz teatralny demaskuje niezdolność człowieka Zachodu do powrotu ku pierwotnym strukturom religijnym, społecznym i estetycznym. Poprzez pokazanie dialogu człowieka z przyrodą, bóstwami, duchami i narodami, twórcy uzmysławiają widzom, że między człowiekiem a jego otoczeniem, przyrodą a społeczeństwem, między człowiekiem a Bogiem czy bóstwem istnieje pogłębiająca się przepaść.

Ta niezagojona rana, pęknięcie, jest też tematem innych projektów Handa Gote. Można tu wspomnieć *Mission*, przedstawienie o podbijaniu obcych kultur, a przede wszystkim o bezwzględnym wykorzystaniu zwierząt, lub mroczny, pełen punkowej agresji miejski rytuał *Rain Dance*, który (poprzez takie działania, jak kabalistyczne operacje na nazwach marek odzieżowych czy „afrykańskie” polowanie za pomocą reklamówek z supermarketów) prowadzi nas ku obrazom odchodzącego świata, ale także szydzi ze współczesnych konceptualnych praktyk teatralnych.

4.

Postawa Handa Gote jest sentymentalna, z inklinacją do staroświeckości, melancholijna i nostalgiczna, a jednocześnie progresywna, zaawansowana technologicznie. Wydawać by się mogło, że twórcy uwierzyli, iż przedmioty mają dusze, a podniszczenie i zużycie nie tylko podnosi ich estetykę, ale także przechowuje w sobie dusze wszystkich tych, z którymi rzeczy te się stykały. To, co stare, jest cenne dlatego, że przetrwało i wciąż oddziałuje. Odznacza się porządkiem, doskonałością, jest funkcjonalne i niesie ze sobą

estetykę, która została, być może niesłusznie, zapomniana i zatupana przez nasze odkrycia czy wzory.

Zespół jakby wybrał sobie miejsce, w którym spojrzenie wstecz, w głąb historii, umożliwiające nowe wykorzystanie starych procesów i odkryć, napotyka spojrzenie w przód, ku przyszłości, wykorzystujące współczesne figury i formy teatralne. Postawę tę, którą nazwę retrogradacyjną (wsteczną), niekoniecznie trzeba uważać za paradoksalną. Pokazuje ona, co z dawnych kontekstów pozostało w kulturze żywe i wymowne. Odkrywa, że stary język lub forma nie muszą być archaiczne lub anachroniczne. Przekuwa te retromaniakalne kroki w kroki wypróbowane, dzisiejsze. Na przykład w *Mission* artyści Handa Gote cytują i wykorzystują konceptualne, przypadkowe operacje, zainicjowane kilkadziesiąt lat temu przez pisarza Williama S. Burroughsa oraz poetę i artystę dźwiękowego Briona Gysina w postdadaistycznej metodzie *cut-up*: losowo wycinali oni fragmenty tekstów (niekoniecznie własnych) i komponowali je w nowe kształty. Handa Gote w *Mission* operuje obiektami zainspirowanymi maskami kultur tubylczych, teatrem lalek, spektaklem radiowym na żywo, podrzędnym cyrkiem.

Nie zawsze trzeba być oryginalnym, można też być retrogradacyjnym. Nowatorstwo polega niejednokrotnie właśnie na owej dramaturgii łączenia gatunków i często na wręcz niezauważalnym ruchu od jednego gatunku do drugiego, od jednej stylistyki i formy do drugiej, na przeskoczeniu z tańca do cyrku lub do surrealistycznego, naiwnego koncertu w przebraniu goryla, który ogromną łapą gra niezdarnie na gitarze. Możliwym centrum tego przedstawienia (a także wcześniejszych projektów, jak choćby *Houby* z roku 2008, *Rain Dance*, *Metal Music*, *Erben: Sny* czy *Johan doktor Faust*) jest nie tylko melancholijne lub nostalgiczne podejście do dawnych stylistyk i działań, żaloba nad światem przeżywającym katastrofę, która nie majaczy

daleko przed nami, lecz zachodzi w nas i w naszej cywilizacji, tu i teraz. Inspiracją mogą być metody odkryte przez Johna Cage'a (*indeterminacy*, czyli nieokreśloność – podejście do komponowania, w którym pewne aspekty dzieła muzycznego są otwarte i podlegają przypadkowi; libretta spektakli Handa Gote powstają częściowo na drodze operacji generatywnych), rytuały ludów tubylczych, teatr japoński (w spektaklu *Die Rache* pojawiały się stylizowane gesty i zmiany tempa charakterystyczne dla teatru *nō*), Alejandro Jodorowsky (zwłaszcza jego psychomagia), Béla Tarr (powolne budowanie narracji), zbieranie grzybów, taniec *butō*, stare nagrania i filmy w postaci *found footage*, *objet trouvé* (koncert sceniczny na granicy *expanded cinema* pod tytułem *Pan Roman*, w którym artyści połączyli siły z eksperymentalnym filmowcem Martinem Jeżkiem, aby w ramach udźwiękowionej projekcji filmów Super 8 mm z archiwum rodzinnego nieznanego pana Romana poszukiwać możliwej, choć w wielu miejscach ukrytej czy zerwanej, nici biograficznej) lub praca z analogowymi i już nieużywanymi urządzeniami, które, mimo że jeszcze działają, pokrywają się kurzem i giną podobnie jak kolejne gatunki zwierząt i roślin. Członkowie Handa Gote wydają się podzielać wierzenia wyznawców religii *shintō*, że obiekty są żywe i potrafią do nas przemawiać. Nie są tylko medium w znaczeniu komunikacyjnym i ezoterycznym, ale są także istotami.

Zainteresowanie niegdyś aktywnymi, a dziś spychanymi do muzeów przedmiotami zespół łączy z namysłem nad umierającymi (czy wypieranymi) technologiami, ale też estetykami, regułami i prawami, traktowanymi jako „odpady” przez tych, którzy narzucają społeczeństwu kierunek rozwoju. Twórcy Handa Gote zapewne mogliby się podpisać pod тезami Nicolasa Bourriauda, zawartymi w książce *The Exform*, w której pisze on:

Od XIX wieku awangardy polityczne i artystyczne wyznaczały sobie za cel

pomaganie wykluczonym w dostępie do władzy – czy to podstępem, czy też otwarciem – poprzez odwrócenie maszyny termodynamicznej, czerpanie korzyści z tego, co kapitał stłumił, recykling rzekomego odpadu i tworzenie z niego energii (Bourriaud, 2016, s. IX).

Bourriaud określa te strategie praktyki artystycznej pojęciem *eksformy*, które w znacznej mierze pokrywa się z pojęciem zasady retrogardy. Dalej pisze:

To jest sfera *eksformalności*: miejsce, w którym przebiegają pertraktacje o granicy pomiędzy tym, co odrzucone, a tym, co przyjęte, pomiędzy produktem a odpadem. *Eksforma* wyznacza punkt styczności, „wtyczkę” i „gniazdko” w procesie wykluczenia i włączenia – znak poruszający się między centrum a peryferiami, unoszący się pomiędzy niezgodą a władzą (tamże, s. X).

W przypadku Handa Gote nie ma idei wykluczonych, obiektów skazanych na śmierć ani estetyk, które byłyby nieaktualne i nieproduktywne. Nie ma tu sądu ani nie panuje tradycyjna hierarchia, żywiąca się paranoidalną potrzebą kategoryzacji wszystkiego, wykluczania, ograniczania, definiowania i taksonomicznego dzielenia. Wyrazem wolności jest odwaga tworzenia systemów otwartych, pełnych niedomówień, pęknięć, ślepych uliczek, spontanicznego chaosu, amatorstwa czy niedoskonałości. Taki wywrotowy gest skierowany zostaje przeciw światu, w którym panuje potrzeba podbicia wszystkiego, znalezienia w nim jasnego systemu. Wymierzony jest przeciw światu profesjonalizmu i doskonałości, który boi się własnych odpadów, „odchodów”, starzejących się idei i estetyk oraz inności.

Z jednej strony powyższe dzieła są trochę jak msze za zmarłych, za

odchodzące kultury i przedmioty, z drugiej zaś przepełnione są miłością do podniszczonych przedmiotów, które przeszły przez wiele rąk, miłością do świata pełnego rys i niedoskonałości, przeżytych związków, zmurszałych miejsc, schodzonych butów, pocerowanych płaszczy, prastarych desek i kłód, skajowych torebek, które jednak, w myśl *wabi sabi*, japońskiego podejścia do przedmiotów użytkowych, mają swój urok i piękno. Są przeciwieństwem zaplanowanej doskonałości, dizajnu, idealnych kształtów czy idyllicznych związków. Stare przedmioty nie są też zwykłymi rekwizytami, lecz nośnikami innych kodów i znaków medialnych i estetycznych, które zawsze w specyficzny sposób formują język inscenizacji, bez względu na to, czy ich funkcje zostały wyznaczone na nowo i zdekontekstualizowane. Ponownie wchodzi w obieg w nowym świecie znaków, w asambłażu teatralnym, bourriaudowskim komunizmie form. Zostają ponownie ożywione wraz ze swoim zapomnianym językiem. Są osadami materii, ale także pamięci ludzkości. Warto w tym miejscu ponownie odwołać się do książki Bourriauda *The Exform*:

To, co z przyzwyczajenia nazywa się „rzeczywistością”, nie jest bardziej spójne niż *montaż*. Z tej perspektywy można postrzegać praktykę artystyczną jako swego rodzaju software pozwalający na przeprowadzenie działań na wspólnej rzeczywistości w celu produkcji alternatywnych wersji tego samego. Innymi słowy, sztuka współczesna *postprodukuje* rzeczywistość społeczną: formalnie uwidacznia to, na ile wyznaczają ją montaże, które również są formalne (tamże, s. 43).

Handa Gote porusza się po owym dychotomicznym polu, które z goryczą opisał i, być może aż nazbyt radykalnie, sproblematyzował archeolog mediów

i filozof Friedrich Kittler w kluczowym dziele *Gramofon Film Typewriter*:

To tak jak z mową, która także dopuszcza tylko jeden wybór: albo zachować słowa i utracić ich sens, albo zachować sens i utracić słowa. Z chwilą gdy dzieła optyczne lub akustyczne mogą wstąpić do pamięci medialnej, u ludzi zaniknie pamięć, która została im odebrana. Jej „uniezależnienie” oznacza jej koniec. Dopóki za wszelkie strumienie danych musiała odpowiadać książka, jej słowa drgały zmysłowością i wspomnieniami. Wszelka namiętność czytania polegała na tym, aby poprzez halucynację odnaleźć między wierszami sens: widzialny czy słyszalny świat poetyki romantycznej. A wszelka namiętność pisania była (według E.T.A. Hoffmanna) pragnieniem poety, aby „wyrazić wytwór wewnętrzny” tych halucynacji, „wszystkimi jaskrawymi kolorami, światłem i cieniem”, aby „odpowiedniego czytelnika poraził jak prąd”. Koniec tego przyniosło nic innego niż nadejście elektryczności. Gdy wspomnienia i sny, śmierć i widma można będzie reprodukować technicznie, zdolność pisania i czytania stanie się niepotrzebna. Nasza kraina umarłych opuściła książki, które tak długo zamieszkiwała. Przestaje obowiązywać to, co kiedyś napisał Diodor Sycylijski, że „tylko dzięki piśmu zmarli pozostają w pamięci żywych” (Kittler, 2018, s. 23).

Pismo w przypadku Handa Gote ma już nie tylko literacki, ale także medialny charakter – jest nim dźwięk, muzyka, światło, obiekty, scenografia, kostium, cytowany kontekst, gatunek i styl. Tych mszy pełnych żałoby po odchodzących ludziach, zwierzętach, przedmiotach, pieśniach i wspomnieniach jest w twórczości Handa Gote kilka. Zwłaszcza wyraźny jest

ten rys w dokumentalnej inscenizacji *Mraky*, w której Veronika Šváblová opowiada historię swoich przodków, w *Mission*, bolesnej refleksji o panowaniu człowieka nad koloniami i królestwem zwierząt, gdzie dominuje terror i samowola, ale także w *Erben: Sny*, gdzie zainscenizowane zostają rytuały pogrzebowe wiejskiego życia w XIX wieku.

5.

Choć przedstawienia *Prales*, *Mission*, *Erben: Sny* lub *Johan doktor Faust* są wyraźnie związane z dawnymi teatralnymi, artystycznymi i społecznymi środkami wyrazu twórców amatorskich, narodów tubylczych czy kultury ludowej, jedno je łączy. Zbliżają się do podejścia Emila Františka Buriana, ponieważ owe starsze, zapomniane czy praktykowane przez stulecia przejawy kultury i działalności ludzkiej interpretują jako zjawiska dynamiczne, otwarte, nie tylko warte starannej teatralnej rekonstrukcji, ale też mogące wchodzić w łączność z innymi zjawiskami oraz ich kontekstami.

Burian w wielu tekstach pisał o relacji awangardy i tradycji – warto przypomnieć jego dwa wykłady opublikowane w książce *Pojďte lidé na divadla s železnýma kladivama!* (Burian, 1940), w której pokazuje, jak spójnie można połączyć awangardową postawę z językiem tradycji – nie tylko w teatrze, ale także w poezji lub muzyce. Każda sztuka, ale również rytuały ujawniają się jako dawne eksperymenty, które przez powtórzenia i modyfikacje zostały precyzyjnie wypolerowane i uzyskały funkcjonalny kształt. Eksperymenty, mające na celu poszukiwanie podstaw ludzkiego związku z wszechświatem i metafizyką czy bóstwem, musiały także być w swoim działaniu performatywnym sprawdzane, aż ustabilizowały się w najbardziej komunikatywnej postaci. Dotyczy to również teatru średniowiecznego, widowisk pasyjnych, typizowanych postaci i metod

komedii dell'arte, artystów teatru ludowego czy amatorskich lalkarzy.

Artyści Handa Gote uznają je nie za stare i słusznie zapomniane etapy kultury teatralnej i, ogólnie, materialnej (tak samo jak, na przykład, dawne kamery analogowe czy kasety magnetofonowe lub starsze typy reprezentacji), lecz za język, który do dziś komunikuje, przekazuje i informuje, a przede wszystkim – ponownie oferuje nieoczekiwaną siłę w swej zapomnianej poetyce, wprowadzie starszej, ale zdecydowanie nie martwej. Wykorzystanie tych metod w dzisiejszym teatrze wprowadza zakłócenie. Nie jest łatwo uruchomić zapomniane estetyki tak, aby okazały się wciąż produktywne i aby poprzez swą obecność obnażyły pustkę czy efemeryczność współczesnego teatru. Stare estetyki są sprawdzone, zawierają jasne zasady porozumiewania się z publicznością, co bynajmniej nie oznacza kokietowania odbiorców. Podobnie jak teatr *nō*, który swój język szlifuje od wieków, także europejskie ludowe wzorce i zasady zostały znakomicie wypróbowane w praktyce. Rytuały kościelne i pogańskie, dzięki jasnej dramaturgicznej strukturze, potrafiły zaktualizować nie tylko nasze powiązanie z symboliką, archetypami, ale także określić rolę jednostki i społeczeństwa, przedmiotów i innych żywych stworzeń, a wszystko to w trybie „teatralnym”. Członkowie grupy Handa Gote postrzegają te przestarzałe i może niezbyt użyteczne działania przede wszystkim poprzez estetykę i metody znaczące dla teatru, za ich pomocą przełamują jednak normy praktyki teatralnej. Również tutaj można mówić o poszukiwaniu pewnej uniwersalności, choć jest to poszukiwanie raczej z perspektywy estetycznej niż psychologicznej. Dla psychologii środki aktorskie zespołu są zbyt surowe, wyalienowane lub formalne. Przedstawiają powierzchnię komunikatu, którego wnętrze i duszę każdy uczestnik musi wypełnić własną treścią. W psychologii mowa jest o jednostkach, tutaj zaś dotykamy wielu zasad kolektywnych, przede wszystkim na poziomie twórczości, ale również

wykonania.

Na obszarach teatralnych, które poza Handa Gote eksplorują pokrewne im zespoły – brytyjski Forced Entertainment, rosyjski Akhe, amerykański Goat Island czy niemiecki Showcase Beat Le Mot – przejawia się więc raczej zasada typowa dla zespołów muzycznych, w których wspólna nazwa reprezentuje i sygnuje inwencję oraz wyraz muzyczny wszystkich ich członków. Kształt, który formuje Handa Gote, jest więc organiczny i kolektywnie przedyskutowany. Jest też przygotowany na tyle, że nie wymaga wielu modyfikacji i prób. Inteligencja grupowa i otwartość na zmiany w sytuacji, gdy znamy pewne elementy pracy, umożliwia tworzenie nowych elementów w gotowych już dziełach lub nieustanne rozwijanie i modyfikowanie kształtów performatywnych. Chodzi tu o dawanie członkom zespołu zadań, które do nich nie należą i do których w zwykłej produkcji teatralnej nie zostaliby pod żadnym pozorem dopuszczeni. Scenograf musi tu tańczyć, reżyser światła – występować na scenie, performer i muzyk ma za zadanie przygotowywać scenę, programista ma wpływ na strukturę narracji itp. Ten zwrot ku genialnemu dyletantyzmowi jest u Handa Gote drwiną z aspiracji do doskonałości. Ich język teatralny jest niekiedy jak płaszcz założony na lewą stronę, z odsłoniętymi szwami, wyświechtaną podszewką i kieszeniami pełnymi starych i nowych rzeczy, odpadków i partytur.

Wiele działań poszczególnych członków zespołu bezpośrednio lub pośrednio odnosi się do Handa Gote, do epicentrum, które potrafi absorbować rozmaite środki i metody, aby przekuć je w nową formę sceniczną. W ciągu ostatnich lat zespół wypróbował kilka podstawowych motywów konstrukcyjnych, które stara się badać za każdym razem z innej strony (realne, fizyczne przeprowadzanie działań, zerowy związek z iluzją teatralną, zerwanie z motywacją psychologiczną, gotowanie na scenie, radykalna transformacja

tekstu literackiego i poszukiwanie różnych typów narracji). Język Handa Gote, czy raczej liczne inscenizacje zespołu, charakteryzuje wręcz fetyszystyczny stosunek do starych obiektów, ale także zapomnianych metod, które zespół stara się ożywić i umieszczać w nowych kontekstach. Jest to swego rodzaju eskapizm, lecz namiętny i (pomimo całej swej ironii, niekiedy ostrego i swobodnego humoru) bardzo konsekwentny, poważny i badawczy.

Można tu wspomnieć o bardziej ulotnych dokonaniach grupy, na przykład o drewnianej chacie postawionej w roku 2015 w ramach Praskiego Quadriennale, która jednak nie była hołdem dla czeskiego trampingu, lecz miejscem akcji performatywnych i spotkań. Miejscem, w którym słuchano płyt trampingowych, rozmawiano, nagrywano utwory złożone z naiwnego muzykowania i rozmów z odwiedzającymi. Ta chata, podobnie zresztą jak *Urban Camping*, przekształcała porządek miejskiej codzienności już przez to, że była budynkiem, który zwykle króluje w okolicach rzek i gór, oferowała refleksję nad czeską kulturą trampingową, ale także wyjście poza wydeptane ścieżki rzeczywistości miejskiej, jak w przypadku Międzynarodówki Sytuacjonistycznej¹, wywrotowe praktyki w postaci gry miejskiej, która wnosi w środowisko chaos, nieład, praktyki heterogeniczne, zamieszanie i spontaniczną czy wręcz anarchistyczną zabawę.

Obecna jest tu też krytyka i drwina z niektórych modnych działań, praktyk i stylistyk teatralnych i performatywnych, zwłaszcza przy założeniu, że traktują one same siebie ze śmiertelną powagą i że siłą napędową jest dla nich absolutne zaangażowanie, oddanie się „wyższemu tematowi i prawdzie”.

6.

Po długim okresie zainteresowania starociami, jedna z nowszych inscenizacji

Handa Gote, *Eleusis* (2016), jest postinternetowym pastiszem przepełnionym technologią. Jeśli ktoś rzeczywiście bada nowy język teatralny, to właśnie członkowie zespołu Handa Gote, którzy dla każdego kolejnego projektu redefiniują własne uniwersum teatralne. Po okresie swoistej archeologii teatralnej *Eleusis* przyniosła całkowicie odmienny kod komunikacyjny: bombardowanie widzów zdeformowanymi obrazami cyfrowymi w postaci zawrotnego lotu przez rozmaite klipy i wideo, jak na imprezie przy YouTube. Dzieło to przynależy do obszaru hipertechnologicznego teatru muzycznego i oscyluje między autoironicznym wykorzystaniem technologii a użyciem jej dla fikcji osnutej wokół tematu misteriów eleuzyjskich. Nadmiar obiektów scenicznych zastąpiony tu został szerokim zbiorem fragmentów filmowych czy wideo różnego rodzaju – od dokumentalnej wycieczki po Grecji aż po cyfrowe, ezoteryczne symulacje mitycznych światów. Być może nie chodzi o całkiem nową drogę zespołu, lecz o powrót do progresywnych technologicznie początków, ponieważ *Pomsta (Die Rache)* i *Johan doktor Faust* to kolejne, wręcz archeologiczne zanurzenie się w sferach kanonu gatunku, zapomnianych środków wyrazu i teatru lalek.

Stosunek zespołu do lalek, obiektów scenicznych czy elementów wizualnych można ogólnie opisać nie tyle jako relację służącą tworzeniu metafor scenicznych, ile raczej jako wyjście obiektów i procesów poza ich pierwotne funkcje i zadania, rozszerzenie ich możliwego pola znaczeniowego czy jako akt agresji prowadzący do ich zniszczenia – spalenia lub rozpuszczenia, na przykład, przez cyfrowy kwas. Bardziej niż o metaforyczny proces, w którym przedmioty uzyskują cechy żywych istot (co nie dotyczy pracy lalkarskiej) i przedstawiają coś radykalnie odmiennego, chodzi tu o bezpośrednią postawę, która prowadzi do uniezwyklenia, a nie do czarowania czy magii. Konew wciąż jest konwią, tyle że zaczyna funkcjonować w innym kontekście, według zasad nadrzeczywistości, ale także alchemicznego postrzegania

świata, w którym zderzają się obiekty i czynności, zwykle niemające ze sobą nic wspólnego. Napięcie między nimi ma nie tylko komiczny i przypadkowy charakter, ale pokazuje, że to, co może wydawać się zwichrowaną przyjaźnią nowych sąsiadów, jest w zasadzie demonstracją mrocznego i tajemniczego porządku świata, w którym również obiekty i działania mogą współistnieć i nawzajem pobudzać nowe pola znaczeniowe. Być może jest to spuścizna surrealizmu, być może wiąże się z magiczną naturą operacji, w której z połączenia różnych składników powstaje nowy byt, zlepek – jego połączenia są wyczuwalne, lecz mimo irytacji wywołanej przez to wymuszone sąsiedztwo, jego życie jest zaskakująco dynamiczne.

W ramach (już piętnastoletniej) aktywności w obszarze sztuk performatywnych artyści Handa Gote dotknęli wielu stylistyk – teatru lalek, tańca współczesnego, teatru technologicznego, rytualnego, dokumentalnego, muzycznego itd. Chodzi im o rozszerzenie przestrzeni teatralnej na inne obszary: dźwiękowe, plastyczne i społeczne – sam teatr, choć można w nim pokazać cały świat wraz z jego historią, byłby zbyt ograniczoną formą, bo niektóre osiągnięcia trzeba wypróbować gdzie indziej i w inny sposób, a dopiero potem przywrócić je scenie.

Rozumienie performatywności w przypadku Handa Gote jest szersze niż u innych twórców. Dlatego też ich efemeryczne poczynania, na przykład freestyle i niekoniecznie improwizowane przedstawienia, takie jak *Kdož sú boží bojovníci* (2016) i *Šibřinky* (2018), realizujące określony z góry scenariusz i schemat bez przygotowania w postaci prób, są tak ryzykowne i tak atrakcyjne w zderzeniu przypadkowych sytuacji. Te grubo ciosane formy teatralne z dużą obsadą są swego rodzaju nowożytnym potlaczem, powrotem do pierwotnej wymiany w postaci wydarzeń performatywnych. Są miejscem wymiany pomysłów, doświadczeń, umiejętności, wyobraźni, przedmiotów i

nawiązywania spontanicznych więzi z widzami. Handa Gote zaprosili wielu gości z praskich scen muzycznych, teatralnych, tanecznych, aby wspólnie dzielić się swoimi światami pod jednym dachem. Mówiąc prosto: podczas gdy awangarda zajmuje zwykle pozycje wojowniczego wykluczenia, radykalnej krytyki, stosowania się do ograniczeń i manifestów, Handa Gote oferuje niehierarchiczne podejście retrogardy, podejście demokratyczne i egalitarne, które jednak nie wyklucza ostrej krytyki dzisiejszego świata.

Tłumaczenie: Joanna Derdowska

This report was written at the Academy of Performing Arts in Prague as part of the project „Performance DNA” with the support of the Institutional Endowment for the Long Term Conceptual Development of Research Institutes, as provided by the Ministry of Education, Youth and Sports of the Czech Republic in the year 2018.

Z numeru: Didaskalia 156

Data wydania: kwiecień 2020

DOI: 10.34762/zyay-r104

Autor/ka

Lukáš Jiříčka (lukas.jiricka@damu.cz) – dramaturg teatralny, reżyser projektów radioartowych, twórca instalacji galeryjnych i filmów oraz publicysta („A2”, „HIS Voice”, „Respekt”, „Hospodářské noviny”, „Glissando”, „Didaskalia”). Studiował komparatystykę na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Karola w Pradze oraz dramaturgię na Wydziale Teatralnym Akademii Sztuk Scenicznych w Pradze, gdzie obronił także doktorat. W ramach studiów odbył staże w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, gdzie był asystentem Krystiana Lupy, oraz w Instytucie Teatrolologii Stosowanej w Giessen, gdzie studiował u Heinera Goebbelsa. Jest jednym z dramaturgów festiwalu „innej” muzyki Stimul w Pradze. Pracuje jako redaktor i tłumacz z języka polskiego. Jest autorem książek *Identita v době otřesu. Skici o současném polském divadle* (2010) i *Zdobycy scen*

akustycznych (2018). Współpracował z takimi reżyserami jak Andreas Ammer, Edit Kaldor, Petra Tejnorová, Matyáš Dlab i Magda Stojowska, z duetem choreograficznym VerTeDance czy z grupą 420PEOPLE. Nad kompozycjami radiowymi – przeważnie dla Czeskiego Radia – współpracował z takimi kompozytorami jak Jacek Sienkiewicz, Robert Piotrowicz, Paul Wirkus czy z reżyserem Tomášem Procházką. Kręci filmy eksperymentalne z Martinem Ježkem (*Jak se dělá počasí, Hra na ohradu*) i z Petrem Šprinclem (*Morava, krásná zem*). Wykłada na Wydziale Filmowym i Telewizyjnym oraz na Wydziale Teatralnym Akademii Sztuk Sceniczych w Pradze. Jest dramaturgiem platformy performatywnej Terén w Brnie. Numer ORCID: 0000-0001-5811-6637.

Przypisy

1. Więcej o tych praktykach miejskich w postaci przechadzek, gier lub prowokacyjnych działań francuskiego filozofa, anarchisty i jego przyjaciół – zob. np.: Wark, 2013; *Przewodnik dla dryfujących*, 2015; Pospiszyl, 2005.

Bibliografia

Bogatyrev, Petr, *Lidové divadlo české a slovenské*, F. Borový, Praha 1940.

Bourriaud, Nicolas, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, przeł. J. Herman, Lukas and Sternberg, New York 2002.

Bourriaud, Nicolas, *The Exform*, przeł. E. Butler, Verso, London 2016.

Burian, Emil František, *Pojďte lidé na divadla s železnými kladivama!*, Českomoravský kompas, Praha 1940.

Foucault, Michel, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, słowem wstępnym opatrzył J. Topolski, PIW, Warszawa 1977.

Kittler, Friedrich, *Gramofon Film Typewriter*, Karolinum Press, Praha 2018.

Pospiszyl, Tomáš, *Srovnávací studie*, Agite/Frau, Praha 2005.

Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacionistycznych tekstów o mieście, red. M. Kwaterko, P. Krzaczkowski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

Wark, Mc Kenzie, *The Spectacle of Disintegration*, seria "Situationist Passages out of the Twentieth Century", Verso, London 2013.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/arttykul/pionierzy-retrogardy-zespol-handa-gote-i-jego-droga-tam-i-z-powrotem>

didaskalia

gazeta teatralna

zespoły

Stowarzyszenie, szkoła, spółdzielnia – wielogłos Teatru Węgajty

Magdalena Hasiuk Instytut Sztuki PAN

Joanna Kocemba-Żebrowska Instytut Sztuki PAN

Association, school, cooperative: the polyphony of the Węgajty Theatre

The text presents the process of transformation of the organizational structure of the Węgajty Theatre and the related reformation of the group dynamics and methods of creative work.

In the group's complex organizational history, the turning point was the loss of permanent institutional support in 2011. After twenty-five years of work under the auspices of various cultural institutions in Olsztyn, the Węgajty Theatre was forced to function as a non-governmental organization. The text shows the impact of the grant system on the Theatre's activities and its strategies developed for conducting artistic work. Węgajty's most crucial activity, if the group is considered as a formation project, is the work of the Other Theatre School. The original form of artistic education is combined at the School with a return to socially engaged issues. The text also presents the pros and cons of a social cooperative created at the Węgajty Theatre to stabilize its financial situation.

Keywords: Węgajty Theatre, Other Theatre School, grant system, social cooperative, social theatre

Historia organizacyjna Teatru Węgajty, jednego z najważniejszych polskich teatrów alternatywnych, którego siedziba znajduje się na Warmii, w dawnym gospodarstwie położonym na skraju lasu, na kolonii wsi Węgajty, ma

charakter dość skomplikowany i unikatowy. Choć z pewnością nie całkiem odosobniony. Struktura organizacyjna teatru zmieniała się przez lata. Jednak w przypadku tego zespołu nie powtórzyły się zdarzenia znane z dziejów wielu innych ważnych grup polskiego teatru alternatywnego. Znaczna część z nich po krótszym lub dłuższym czasie działalności niezależnej została zinstytucjonalizowana lub wsparto ich pracę przez różnego rodzaju formy stałej, zinstytucjonalizowanej współpracy¹. Historia Teatru Węgajty nie jest również historią organizacji pozarządowej, której członkowie albo dążą do instytucjonalnej stabilizacji, albo chcą zachowywać obowiązujący, organizacyjny *status quo*². Na dzieje Teatru Węgajty składają się dwa okresy, następujące w rzadko zdarzającej się kolejności. Pierwszy z nich, dość długi (1986-2011), charakteryzował się, mimo licznych problemów finansowych, względnie stabilną sytuacją organizacyjną. Dopiero po nim (od 2012 roku) nastąpił etap funkcjonowania teatru jako organizacji pozarządowej, związany z koniecznością samodzielnego prowadzenia ustrukturyzowanej działalności administracyjnej przy jednoczesnym kontynuowaniu pracy artystycznej. Gdyby wziąć pod uwagę prehistorię Teatru Węgajty, czyli działalność w ramach Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia” (1977-1981), której kluczowe idee po dzień dzisiejszy realizuje Teatr, pierwszy z dwóch wspomnianych okresów byłby nawet dłuższy. W chwili założenia „Pracowni”, jej współtwórcy – Krzysztof Gedroyć, Krzysztof Łepkowski, Ryszard Michalski, Wacław Sobaszek, Ewa Wołoczko (wcześniej Kusiorska) – znaleźli zatrudnienie w Stowarzyszeniu Społeczno-Kulturalnym „Pojezierze”. Ta wyjątkowa na owe czasy organizacja, założona w 1956 roku, w trakcie gomułkowskiej odwilży, miała wpisana do statutu deklarację lojalności wobec władz PRL, jednak w latach siedemdziesiątych cieszyła się dość dużą autonomią, jeśli chodzi o prowadzenie działalności kulturalnej w regionie. Podobnie pracujące w jej ramach grupy³. Twórcy „Pracowni” mogli

samodzielnie decydować o kierunku podejmowanych przez siebie działań, co po latach Ryszard Michalski nazwie „nieprawdopodobną szansą od losu”⁴. Wraz z nadejściem stanu wojennego i z rozwiązaniem „Pracowni”, jej twórcy, po licznych perturbacjach, zostali zatrudnieni w Wojewódzkim Domu Kultury w Olsztynie. W ramach swoich obowiązków, w oddalonej o dwadzieścia kilometrów wsi Węgajty (gmina Jonkowo), założyli Ośrodek Działań Teatralnych „Pracownia” (1981-1986). Wacław i Erdmute Sobaszkowie zamieszkali w bliskim sąsiedztwie, pozostałe osoby dojeżdżały z Olsztyna. Po zaadaptowaniu starego siedliska do celów działalności teatralnej, prowadzono warsztaty dla grup z Polski i z zagranicy. Główny nurt pracy obejmował autorskie ćwiczenia wywodzące się z „nurtu grotowsko-gurdżijewskiego”⁵, poszukiwania muzyczne z kręgu muzyki żydowskiej a także przygotowywanie przedstawień teatralnych dla dzieci z Domu Dziecka oraz ze szkół dla osób z niepełnosprawnościami w Olsztynie. W tych nowych, trudniejszych warunkach (oddalenie ośrodka od miasta i srogie, śnieżne zimy) grupa powoli się wykruszała. W 1986 roku, po roku współpracy małżeństwa Sobaszków z Małgorzatą Dzygadło-Niklaus i Wolfgangiem Niklausem, wspólnie założyli Teatr Wiejski Węgajty (1986-1996). Prowadzenie tej grupy stało się wtedy, z inicjatywy Wacława Sobaszka, będącego cały czas pracownikiem olsztyńskiego WDK-u, jednym z jego zawodowych obowiązków. Współzałożyciel Węgajt opisał w swoim planie pracy rozwój Teatru. Po pewnym czasie w tej samej instytucji, również na stanowiskach instruktorów teatralnych, zostali zatrudnieni: Erdmute Sobaszek i Wolfgang Niklaus, a nieco później także Małgorzata Dzygadło-Niklaus. W przedkładanych zwierzchnikom sprawozdaniach opisywali podejmowane przez Teatr Wiejski Węgajty rodzaje aktywności: wyprawy, spektakle, seminaria, warsztaty, wystawy, działania artystyczno-społeczne. Choć cieszyli się pełną niezależnością działań, miewali obawy, że owa

decyzyjność zostanie im odebrana. Zarzewiem konfliktów stawała się przede wszystkim wynegocjowana możliwość wypełniania swoich obowiązków zawodowych poza miejscem pracy, a z biegiem lat także – samo funkcjonowanie Stowarzyszenia Węgajty (od 1990 roku)⁶. Okres przemian ustrojowych w Polsce pod koniec XX wieku to w historii sektora pozarządowego wyjątkowy czas dużego zainteresowania samoorganizacją społeczną. Stowarzyszenie Węgajty zostało założone natychmiast „wtedy, kiedy już można było”⁷. Funkcję pierwszej prezeski pełniła Małgorzata Dzygadło-Niklaus. Stowarzyszenie gromadziło przede wszystkim osoby aktywne artystycznie, w tym czasie skład zespołu Teatru Wiejskiego Węgajty znacznie się powiększał. Wbrew początkowym sugestiom (zob.: Weihs-Pawlik, 1990), prowadzenie Stowarzyszenia nie zmieniło całkowicie statusu Teatru, który nadal działał pod egidą WDK. Dawało jednak twórcom możliwość aplikowania o dofinansowania na prowadzenie pracy, ponieważ w budżecie WDK-u, w 1992 roku przemianowanego na Regionalny Ośrodek Kultury, a w 2002 roku – na Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych, poza środkami przeznaczonymi na etaty dla czterech członków Teatru, nigdy nie było środków na jego działalność. Nawet kiedy w 1995 roku doszło do rozłamu grupy na Teatr Węgajty/Projekt terenowy (1996-2011) i Scholę Teatru Węgajty (funkcjonującą od 1994 roku, a od 1996 istniejącą samodzielnie), relacje z olsztyńską instytucją (ówcześnie – ROK-iem) nie uległy zmianie. Dopiero po kilku latach grupy zaczęły składać osobne sprawozdania ze swej działalności. W okresie rozłamu prezeską Stowarzyszenia została Erdmute Sobaszek (jest nią do dziś) i, jak mówi obecnie, „to wtedy uaktywniła się zbiorowa struktura Stowarzyszenia”⁸. Z pewnością sam fakt prowadzenia organizacji pozarządowej, możliwości, jakie ona dawała, ale także narzucany przez ustawę demokratyczny tryb zarządzania nią⁹ wpłynęły na twórców Teatru Węgajty. Istnienie

Stowarzyszenia przyczyniło się do kontynuowania współpracy między obiema grupami, których drogi artystyczne się rozeszły, a jeszcze przed pełnym podziałem zespołu wsparło jego demokratyzację. Jak mówiła Erdmute Sobaszek, „był to okres, kiedy nauczyliśmy się stosować rundy, które potem stały się naszym podstawowym sposobem ewaluacji”¹⁰. Analiza charakteru pracy nad spektaklami Teatru Wiejskiego Węgajty i późniejszego Teatru Węgajty/Projekt terenowy pokazuje, że z biegiem czasu przedstawienia zaczęły być przygotowywane w sposób coraz bardziej kolektywny. Wydaje się więc, że prowadzenie stowarzyszenia demokratyzowało nie tylko prace organizacyjne obu współpracujących grup, ale także działalność artystyczną zespołu prowadzonego przez Sobaszków.

Jednak do najważniejszego przełomu pod względem organizacyjnym w historii Teatru Węgajty doszło blisko dekadę temu. We wrześniu 2011 Erdmute i Wacław Sobaszkowie – liderzy Teatru Węgajty/Projekt terenowy oraz Małgorzata Dzygadło-Niklaus i Wolfgang Niklaus – prowadzący Scholę Teatru Węgajty dowiedzieli się, że planowane jest ich zwolnienie z Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie. Ta instytucja kultury, pod wodzą nowego dyrektora, przechodziła wtedy reorganizację, szukano oszczędności, nie umiano poradzić sobie z częściową niezależnością obu grup. Mimo bardzo zdecydowanego sprzeciwu zarówno olsztyńskiego, jak i ogólnopolskiego środowiska teatralnego i kulturalnego, petycji i listów do ministra kultury i dziedzictwa narodowego, nie cofnięto, niestety, tej decyzji. Wraz z końcem 2011 roku twórcy zakończyli współpracę z CEiIK-iem. 2012 rok upłynął im pod znakiem zmiany i kryzysu – o którym, między innymi, opowiadał przygotowany wtedy spektakl: *Ogień, kryzys, dworzec centralny* (premiera 22 lipca 2012). W następnych latach Teatr Węgajty (grupa działa pod tą nazwą od 2012 roku) stanął przed koniecznością przeorganizowania swojego funkcjonowania tak, by po około trzydziestu latach działalności

dostosować je do nowej sytuacji – istnienia w warunkach logiki projektowej.

Nie ulega wątpliwości, że różne struktury organizacyjne, w jakich funkcjonował Teatr w swojej przeszło trzydziestoletniej historii, miały wpływ na jego działalność w sferze zarówno artystycznej, jak i społecznej, ponieważ „sposób funkcjonowania i struktura organizacyjna teatru są kluczowe dla estetyki granych tam przedstawień” (Galas-Kosil, Olkusz, 2016, s. 8). Fakt ten, obligujący badaczy do uwzględniania kontekstów instytucjonalnych przy analizowaniu działalności artystycznej, nie ma nic wspólnego z domniemaną zależnością bądź niezależnością twórców. Uwikłanie w procesy społeczne, których częścią są zależności instytucjonalne, jest immanentną cechą teatru i sztuki oraz znajduje odzwierciedlenie w charakterze przygotowywanych działań. W przypadku Węgajt te zależności i ich konsekwencje widać najwyraźniej, gdy obserwuje się zmiany, jakie zaszły w aktywności grupy po zwolnieniu jej liderów z CEiIK-u i po przemianach związanych z koniecznością dostosowania pracy zespołu do warunków systemu projektowego.

Wady uwikłania organizacji pozarządowych prowadzących stałą działalność kulturalną w mechanizm ciągłego aplikowania w różnorodnych konkursach o niewielkie środki są współcześnie dobrze rozpoznane i szeroko komentowane. Wśród najważniejszych problemów związanych z takim funkcjonowaniem wymienić należy konieczność dopasowywania się do wymogów (zarówno tematycznych, jak formalnych) programów, o dotacje z których się zabiega. Każdy z nich ma odrębną specyfikę i ograniczenia narzucające sposób działania. Erdmute Sobaszek wskazuje, na przykład, na brak programów wspomagających działania interdyscyplinarne, które charakteryzują Stowarzyszenie Węgajty. Ogromnym problemem jest także obligatoryjność wcześniejszego, szczegółowego określenia i zaplanowania

działań, jakie chce się zrealizować, oraz dokładnego opisanie wszystkich tzw. elementów składowych aktywności. Oznacza to, że nawet w działaniach artystyczno-społecznych, których istotnym aspektem jest (czy powinna być) kolektywna współpraca i grupowy proces poszukiwania formy, treści czy estetyki, końcowy efekt musi zostać, w możliwie jak najbardziej sprecyzowanej postaci, zaprojektowany przez koordynatorów działania już na etapie starań o środki. Co więcej, działania muszą mieć charakter zamknięty, ściśle określony w czasie i przestrzeni, co oznacza brak możliwości uzyskiwania środków na bieżącą działalność organizacji czy na stałe wynagrodzenia jej członków. Powoduje to wyjątkowo stresogenną sytuację, w której jedynie proces ciągłego aplikowania i wygrywania kolejnych konkursów może zapewnić środki do życia. Równocześnie finanse uzyskiwane na realizację zadania w zasadzie nigdy nie pokrywają całości kosztów projektu. Otrzymywanie dofinansowania oznacza, że organizacje muszą dysponować wkładem własnym, co w przypadku artystów z Węgajt, nieposiadających prawie żadnej stałej subwencji¹¹, jest dodatkowym, ogromnym wysiłkiem.

Na wszystkie wymienione trudności nakłada się jeszcze jedna, być może najpoważniejsza. Historia Teatru Węgajty stanowi nieprzerwany proces zmian formuły grupy. Do 1996 roku, mimo różnych form działań i praktyk podejmowanych przez Teatr Wiejski Węgajty, kluczowa była praca w miarę spójnego zespołu. W pierwszym okresie działań Projektu terenowego w pracy nad przedstawieniami obok stałego trzyosobowego zespołu pojawiali się artyści współpracujący i coraz więcej stażystów – młodych ludzi, często studentów, którzy na pewien czas (maksymalnie na kilka lat) stawali się członkami grupy. Dziś Teatr Węgajty tworzą przede wszystkim Erdmute i Wacław Sobaszkowie. Pozostałe osoby, choć niekiedy ich działalność w Węgajtach ma charakter bardzo intensywny i trwa wiele lat, nie należą do

zespołu, a jedynie współpracują z nim przy konkretnych aktywnościach, w pewnym, z góry określonym i ograniczonym, czasie. Ta diada, najmniejsza grupa społeczna, stanowi zatem jądro działalności Teatru Węgajty. Jednocześnie zaś główną koordynatorką jego aktywności i prezeską Stowarzyszenia jest Erdmute Sobaszek, która łączy w swojej pracy zadania administracyjno-organizacyjne z artystycznymi. Na pytanie o to, jak udaje jej się to godzić, odpowiada:

To są role, które praktycznie się wykluczają. Jeżeli chodzi o rodzaj uwagi i rodzaj zaangażowania wewnętrznego, to jest on diametralnie różny. [...] Ten rodzaj myślenia związany z tym, żeby mieć punktualnie gotowe wszystkie dokumenty, znać przepisy, pisać i rozliczać projekty, wymaga jakiegoś bardzo systematycznego umysłu, który jest trochę takim małym kalkulatorem. A w przypadku pracy artystycznej dokładnie taki umysł jest barierą. [...] Właściwie cały czas jestem na krawędzi tego, że jedna albo druga część po prostu padnie. Niestety, najbardziej zagrożona jest ciągłość pracy artystycznej. Bo wymogi świata finansowo-administracyjnego są tak ścisłe, że bardzo często wygrywają z taką delikatnie budzącą się ścieżką artystyczną. Tym niemniej po prostu zachowuję, staram się zachować w tej artystycznej pracy dyscyplinę, żeby dać temu odpór. Jest jakiś termin. No to jest, ale ja teraz pracuję w sali teatralnej, tak. [...] Ja się tego bardzo, bardzo boję, czy pewnego dnia nie zamienię się zupełnie w administratorkę i w tym momencie ta cała delikatna konstrukcja się zawali, ponieważ ja należę do samego jądra pracy artystycznej, a [w przypadku odejścia od pracy artystycznej] nie miałabym w ogóle motywacji, żeby to [prace administracyjne] robić¹².

Rozpoznanie własnej sytuacji wyrażone przez Erdmute Sobaszek wydaje się dobrze uzupełniać to, o czym pisze Bojana Kunst. Ta wykładowczyni teatrologii stosowanej w Giessen, analizując współczesne „całkowite zawłaszczanie sztuki przez kapitalizm” (Kunst, 2016, s. 13), odwołuje się jednak przede wszystkim do praktyk artystycznych powstałych w instytucji kultury. Tymczasem wydaje się, że to artyści i organizatorzy działań twórczych z trzeciego sektora, pracujący w sposób niestabilny, za niewielkie wynagrodzenia i często bez świadczeń socjalnych, są w jeszcze większym stopniu narażeni na sytuację wyzysku, opartą na postfordowskich metodach produkcji, wedle słów Marty Keil „wymagających ciągłych kreatywności, mobilności i elastyczności” (Keil, 2016, s. 7).

Wydaje się jednak, że mimo tych wielu opisanych wyżej, niesprzyjających okoliczności, w jakich funkcjonuje dzisiaj Teatr Węgajty, związanych ze specyfiką systemu projektowego, artystom tego zespołu udaje się dość często obchodzić narzucane im przez system ograniczenia. Ich obecna praktyka polega więc na ciągłym lawirowaniu pomiędzy wymogami programów a przekonaniami artystów, twórczymi (zarówno w przestrzeni działań artystycznych i artystyczno-społecznych, jak zarządzania kulturą i ekonomii) sposobami działania i dawno już założonymi celami prowadzonej aktywności.

Obecnie najważniejszym działaniem Teatru Węgajty, które w dużej mierze organizuje jego całoroczną pracę, jest Inna Szkoła Teatralna. Ta wyjątkowa forma kształcenia ma charakter projektu artystyczno-społecznego o wymiarze edukacyjnym i wyrasta z zainteresowań i przekonań twórców Teatru. Istnieje ona jedynie dzięki umiejętności odnajdywania się przez artystów z Węgajt w różnych niekorzystnych sytuacjach, między innymi w systemie projektowym.

Zaczątki idei i praktyk realizowanych obecnie w ramach IST odnaleźć można

niemal od początku w działaniach zespołu z Węgajt. Zdarzenia kluczowe dla powołania szkoły wiążą się z rokiem 1996, który pod względem pracy artystycznej był dla Teatru przełomowy. W momencie rozejścia się Teatru Wiejskiego Węgajty wyłoniły się dwie drogi rozwoju systematycznej pracy Teatru Węgajty/Projektu terenowego (od 2012 roku Teatru Węgajty). Sobaszkowie zainicjowali pracę Kapeli terenowej – zespołu muzycznego specjalizującego się w muzyce tradycyjnej różnych kultur, ze szczególnym uwzględnieniem pieśni jidysz i muzyki klezmerskiej. Kapela terenowa uczestniczy w wielu inicjatywach teatru oraz występuje gościnnie podczas koncertów i przedstawień teatralnych zaprzyjaźnionych zespołów, w kraju i za granicą. W lutym 1996 roku, podczas kolejnej odsłony seminarium *W stronę tradycji żywej* organizowanej w Węgajtach, Wacław Sobaszek przedstawił nowy rozdział w poszukiwaniach teatru – projekt edukacyjny, w którym zespół wybrał dla siebie rolę pośrednika w odkrywaniu przez młodych ludzi „wartości zagubionych i niezwykle dziś ważnych wątków kultury. Trzeba umieć słuchać dziadków” – podkreślał reżyser (cyt. za: Matulewicz, 1996). To wezwanie, choć obejmowało inny zakres poszukiwań i było zaproszeniem do zupełnie innego rodzaju pracy, przypominało przesłanie Jerzego Grotowskiego, ważnego mentora Sobaszka: *Tu es le fils de quelqu’un*¹³.

Działania edukacyjne prowadzone w dziedzinie tradycyjnych widowisk zostały podjęte przez Teatr Węgajty/Projekt terenowy dzięki realizacji idei „szkoły w terenie”, której pomysł kilka lat wcześniej sformułował zaprzyjaźniony z Sobaszkami muzykant z Nowicy w Beskidzie Niskim, Jan Szymczyk (por.: *Inna Szkoła Teatralna...* 2007, s. 43). „Tak naprawdę zawsze chciałem i lubiłem uczyć, ale uczyć przede wszystkim po to, by poznawać. Nauczając, mogę nieustannie zgłębiać ruch. Nauczając, lepiej rozumiem, jak «wszystko się porusza»” – te słowa Jacques’a Lecoq’a (2011, s. 23) mogłyby

zostać wypowiedziane przez małżeństwo artystów z Węgajt, przy czym słowom: „ruch” i „poruszanie” powinny towarzyszyć „muzyka” i „gra”.

Inna Szkoła Teatralna powstała w 2000 roku. Od początku adepci czerpali podstawowe formy i techniki performatywne z działań kołędniczych. prowadzonych przez Teatr Wiejski Węgajty od końca lat osiemdziesiątych XX wieku. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że IST jako formuła organizacyjna stanowiła swego rodzaju „praktykę ratunkową” zespołu, którego skład po rozejściu się ze Scholą stopniał do trojga artystów (z Sobaszkami pracowała najpierw Maria Łubiancewa, obecnie Nela Brzezińska). W tamtym czasie większość osób przyjeżdżała do Węgajt na warsztaty i bardzo trudno było utrzymać nawet przez krótki czas stałą grupę. Powołanie szkoły przy teatrze miało pomóc zatrzymać ludzi na dłużej. Jednocześnie Wacław Sobaszek wymieniał możliwości, jakie daje szkoła: „skupionej, rzetelnej pracy, podejścia na świeżo, z ciągle odnawiającym się młodym zespołem, znacznym zapasem sił, wrażliwości, postawą nieuprzedzoną, naturalnie otwartą, krytyczną” (W. Sobaszek, *Na otwarcie...*, 2007, s. 9).

Przeniesienie punktu ciężkości z działań artystycznych, dominujących w Teatrze Wiejskim Węgajty, na artystyczno-społeczne, zdecydowane wzmocnienie pracy edukacyjnej (obecnej od początku w kręgu zainteresowań twórców) charakteryzują dwie ostatnie dekady pracy. Choć wątek samokształcenia i edukacji był istotny od początku działań Pracowni przez poszczególne etapy pracy Teatru Węgajty, to ostatnie dwudziestolecie stanowi pełne rozwinięcie i ukoronowanie tego typu działań prowadzonych w Węgajtach. Jeżeli można w lakonicznej formule zawrzeć wielowątkową pracę, którą kierują Erdmute i Wacław Sobaszkowie, należałoby określić Teatr Węgajty jako projekt formacyjny.

Materiału do pracy w Innej Szkole Teatralnej dostarczają tradycyjne

widowiska i obrzędy cyklu kalendarzowego: od początku do końca zimy. Adeptci, wśród których obok twórców z dużym doświadczeniem teatralnym¹⁴ i kołędniczym są teatralni i kołędniczy „neofici” (przeważają studenci), podczas trzech kilkudniowych warsztatów rozdzielonych kilkutygodniowymi pauzami poznają elementy kołędowania bożonarodzeniowego, zapustów oraz kołędowania wielkanocnego (*alilui*). Drugi biegun, ściśle połączony z tamtym, stanowi praca adeptów nad indywidualnym materiałem dzięki improwizacjom i pracy z maską. Dla wielu uczestników działań IST jest inicjacją w teatr, początkiem działań artystycznych, również w wymiarze animacyjnym¹⁵. Dzięki scaleniu nauki i utrwalania tradycyjnych struktur performatywnych, jakie wiążą się z obrzędami, z pracą nad improwizowanymi wypowiedziami autorskimi łączą się w IST dwa obszary poszukiwań – indywidualny i społeczny, dotyczący „teraźniejszości” i tradycji. Skład grupy podczas kolejnych odsłon warsztatowych w ciągu roku ulega zmianie. Każdy etap kończy wyprawa – na pogranicze łemkowsko-polskie, na Warmię lub w pobliskie okolice, do tzw. zbiorowych domów (domów pomocy społecznej, więzień, schronisk dla osób bezdomnych, skłotów itp.) oraz na pogranicze polsko-litewsko-białoruskie.

Powstanie Innej Szkoły Teatralnej ściśle wiąże się w historii Teatru Węgajty nie tyle ze wzbogaceniem form widowiskowych (o istniejące w repertuarze zespołu od 1996 roku zapusty), ile ze znacznym poszerzeniem miejsc ich prezentacji. Po roku 2000 zespół prowadzony przez Sobaszków wraz z rozwijaniem praktyki zapustnej przenosi „to, co było żywiołem kołędowania, energię, niepowtarzalną relację z ludźmi [...] w inną sytuację, miejską” (Sobaszek, 2004, s. 40). Istotne przy tym, że w nowej, miejskiej przestrzeni artyści wybierają miejsca szczególne, te, „które nie wszyscy na co dzień odwiedzają” (Bartnik, 2006, s. 61). Tworzą wraz z adeptami spektakle prezentowane już nie na geograficzno-kulturowych, ale „społecznych

pograniczach". Wyraźna obecność prac zespołu w miejscach uznawanych za marginalne dla społeczeństwa oraz często „zapomnianych”, celowo omijanych, nieatrakcyjnych dla innych teatrów grup widzów, obrazuje ewolucję działalności Węgajt. Powstanie IST wyznacza stopniowy, ewolucyjny zwrot zespołu ku tematom społecznym i praktykowaniu teatru zaangażowanego, związany nie tylko z rozpoznaniem potrzeb „nowych”, odnajdywanych w marginalizowanych społecznie środowiskach, grup widzów, ale również z coraz szerszym penetrowaniem możliwości społecznych sztuki i obszarów zaniedbanych kulturowo. Zapustne spektakle IST, prezentowane od początku w domach pomocy społecznej, ośrodkach dla uchodźców, więzieniach, ośrodkach monarowskich, schroniskach dla osób z doświadczeniem bezdomności i w podobnych przestrzeniach, stanowią też wyzwanie dla samych adeptów. Konfrontują ich z miejscami z reguły im nieznanymi, które często funkcjonują w przestrzeni tego samego miasta, po sąsiedzku, a równocześnie jakby za widocznym lub niewidocznym murem. Dzięki zapustom uczestnicy IST doświadczają, że przedstawienie, wspólny taniec i śpiew mogą być pomostem międzyludzkiego spotkania, a czasem także początkiem dialogu. Spektakle kształtują nie tylko umiejętności performerskie w nowych, nieznanych przestrzeniach, w których adepci IST często występują bez wcześniejszej próby, ale także poszerzają ich ogląd świata i nierzadko również kompetencje społeczne.

Celem pracy IST, bez względu na to, czy jest prowadzona na geograficzno-kulturowym, czy na „społecznym pograniczu”, nigdy nie jest „suche” etnograficzne odtworzenie elementów obrzędów (choć etnograficzna rzetelność ma duże znaczenie), ale stawianie w praktyce pytań o istotę teatralności¹⁶. Szukając odpowiedzi poprzez działania komponowane w oparciu o obrzędowe praktyki performatywne, ale także autorskie

improwizacje, adepci uczą się wybranych tradycyjnych form teatralnych. A wraz z nimi doświadczają wypełniających je treści. Adepci IST przyjmując role kolędników, *wołoczebników*, zapustników, „wchodzą” w inny, „egzotyczny” z punktu widzenia współczesnego wielkomiejskiego trybu życia (a takie są doświadczenia większości adeptów) świat – kosmos, w inne relacje międzyludzkie, odkrywają nie tylko inny wymiar działania w społeczności, ale także inny wymiar życia. To doświadczenie nabudowuje się niejako samoistnie na pierwotnym doświadczeniu pracy teatralnej. I to do niego – spotkań, rozmów, współbycia z gospodarzami, relacji z ziemią oraz „zanurzenia” w przyrodzie i pejzażu, którego ważnymi elementami są np. jezioro, pagórek czy las – często nawiązują w swoich wypowiedziach na temat szkoły jej adepci. Spotkanie z nowym miejscem, z tradycją wiąże się dla wielu uczestników szkoły z odkrywaniem dotąd nieznanych aspektów własnej tożsamości, a nawet z przełomami w wymiarze artystycznym i egzystencjalnym¹⁷.

Od początku ważnym narzędziem stosowanym w Innej Szkole Teatralnej była praca z maską, zainicjowana w 2000 roku w trakcie pracy nad zapustami, rozwijana dzięki autorskiemu warsztatowi Marii Łubiancewej. Obecnie te poszukiwania kontynuuje Erdmute Sobaszek¹⁸. Autorskie maski, wykonywane przez każdego adepta z wykorzystaniem formy własnej twarzy, przekształcane przez twórców na dalszym etapie pracy w postaci ludzkie i nie-ludzkie, stanowią ważny element widowiska zapustnego. Maska staje się nie tylko kreacją, bywa również materializacją indywidualnych doświadczeń twórcy, często sygnałem działania sił i procesów nieuświadomionych. Niekiedy pozostają one w związku z sytuacją społeczną. Wykonane podczas zapustów maski (a przynajmniej część z nich) zostają przejęte przez inne osoby w pracy nad kolędowaniem wiosennym i pojawiają się wraz z etiudami w „zajściu wielkanocnym” – pokazie wieńczącym chodzenie po *alilui* we wsi

Dziadówek na Suwalszczyźnie. Obydwa rodzaje widowisk to inscenizacje Wacława Sobaszka, który z autorskich etiud, powstałych z improwizacji uczestników, montuje widowisko. Inicjalne ogniwo rocznego cyklu przedstawień szkoły stanowią Szopki noworoczne, prezentowane od 2009 roku w szkole w Nowicy na zakończenie kolędowania bożonarodzeniowego, reżyserowane także przez Sobaszka. W Szopce poprzez indywidualne i zbiorowe etiudy, przygotowywane tym razem bez masek, adepci dzielą się z mieszkańcami wsi tematami, które są dla nich ważne na przełomie roku. Występ domykają przytaczane przez aktorów wypowiedzi mieszkańców, zbierane podczas kolędowania. Te elementy scalają społeczność, łączą miejscowych z obcymi, ale także miejscowych ze sobą nawzajem.

Wszystkie trzy widowiska (bożonarodzeniowe, zapustne, wielkanocne) opierają się na autorskim materiale dramaturgicznym wykonawców, którzy sami wybierają (niekiedy też przerabiają) teksty (literackie, socjologiczne lub filozoficzne), niektórzy z nich tworzą autorskie wypowiedzi, przygotowują rekwizyty, komponują muzykę. Odwołują się przy tym również do intuicji, a nawet snów.

Poszczególne pokazy za każdym razem mają charakter szkiców, pozostają w procesie, jakby niegotowe, nie do końca wyczyszczone, teatralnie niedoskonałe, choć zawsze spięte rytmem działań i rytmem muzycznym. W trybie pracy szkoły brakuje czasu na ich pogłębienie. Może nie taki jest także jej cel. Szkoła ma dawać narzędzia, inicjować działania, inspirować, ukazywać możliwość generowania energii poprzez teatr. Ten brak pogłębienia pracy nie dotyczy, oczywiście, wszystkich etiud. Wielu adeptów bierze udział regularnie w wyprawach IST od kilku lat (np. Maria Legeżyńska, Tomasz Puchalski, Martin Rosie), inni postępowali tak w przeszłości (np. Katarzyna Regulska, Zofia Bartoszewicz, Emilia Hagelgan).

Niektórzy z nich pracują nad własnymi etiudami w przerwach między wspólną pracą. Zdarza się, że prezentowany materiał ma wystarczający potencjał, by stać się zaczynem samodzielnych spektakli¹⁹.

W 2010 roku w praktyce Innej Szkoły Teatralnej nastąpił przełom. W pokazie prezentowanym na zakończenie *alilui* w Dziadówku twórcy, ku własnemu zdziwieniu, odkryli „jakiś inny rodzaj energii”²⁰, gotowy spektakl²¹. *Woda 2030*, prezentowana podczas różnych festiwali i występów gościnnych, nie powstała więc z zamiaru stworzenia przedstawienia, a niejako narodziła się samoistnie. Tamto wydarzenie wpłynęło na zmianę sposobu pracy IST. Okolicznością, która dodatkowo przyczyniła się do tej ewolucji, był opisany już przełom w strukturze organizacyjnej Teatru.

W 2011 roku cykl Innej Szkoły Teatralnej również zakończył się przygotowaniem spektaklu – *Ziemi B*, jednak, jak podkreślał Wacław Sobaszek, w chwili premiery on sam jeszcze nie był pewien, czy Teatr Węgajty podejmie się realizacji kolejnych przedstawień inspirowanych ideą czterech żywiołów: „Rzeczywiście, jeszcze na etapie *Ziemi B* nie wiedzieliśmy. W końcu jednak daliśmy się ponieść. Niech będą cztery żywioły, niech będzie Empedokles!” (Sobaszek, 2012, s. 17).

Rok 2012, związany ze zmianami organizacyjnymi Teatru, twórcy Węgajt rozpoczynali, jak zwykle, od warsztatu kolędniczego. Tym razem jednak adepci IST dostali zadanie, by porozmawiać z osobami bezdomnymi na temat tego, czym jest kryzys. Z fragmentów rozmów zostało utworzone krótkie przedstawienie – szopka noworoczna zatytułowana *Sylwester na Dworcu Centralnym*, która odwoływała się nie tylko do panujących ówczesnie niespokojnych nastrojów, dotyczących wciąż obwieszczanego kryzysu ekonomicznego, ale także do kryzysowej sytuacji Teatru Węgajty.

Od tamtego czasu każdy cykl warsztatów IST kończy się stworzeniem spektaklu, prezentowanego premierowo podczas międzynarodowego festiwalu Wioska Teatralna, a następnie często również w różnych kontekstach w kraju i za granicą. W ten sposób po inicjalnej *Wodzie 2030* (2011) powstały: *Ogień, kryzys, dworzec centralny* (2012), *Powietrze e(ks)misja* (2013) oraz *Wielogłos* (2014), *Mniej!* (2015), *Godzina 0* (2016), *Czułość* (2017), *Przesilenia* (2018), *Beztroska* (2019).

W wymienionych przedstawieniach dominują tematy polityczno-społeczne: kwestie ekologiczne, kryzysu uchodźczego, konsumeryzmu, rodzących się nacjonalizmów, wojny, braku świadomości obywatelskiej, niekiedy także historie osobiste i rodzinne. Wszystkie spektakle można zaliczyć do teatru krytycznego, którego sztandarowymi hasłami są: „współistnienie”, „szacunek” i „świadomość”, rozumiane szeroko, w skali całej planety, w wymiarze ekologicznym, międzygatunkowym i międzyludzkim. Przy czym głosy kolektywu adeptów-twórców, wybrzmiewające w niewielkiej stodole, w wiosce na północnym wschodzie Polski, niezwykle silnie rezonują z aktualnymi niepokojącymi problemami w kraju i na świecie, wobec których trudno zachować poczucie sprawczości. Taki wydaje się jeden z celów tych przedstawień. Sztuka, w rozumieniu twórców IST, nie tylko ma budzić świadomość u widzów, ale dostarczać im narzędzi zdolnych przywrócić sprawczość ich działań poza teatrem. Aktor nie tyle kreuje tutaj określoną rolę, ile poprzez wiązkę słów, działań i postaci/masek dzieli się swoim myśleniem i znaleziskami, demaskującymi mechanizmy obecne w rzeczywistości, oraz narzędziami, które pozwalają mu, mimo wszystko, w niej działać. Wykonawca zachęca widza do podjęcia indywidualnej drogi poszukiwań, do porzucenia bezczynności.

Formy spektakli wyrastają z kabaretu politycznego i bliskie są tradycji

brechtowskiej. Działania pantomimiczne, w tym sekwencje maskowe, fragmenty taneczne, etiudy aktorskie – wykonywane pojedynczo, w parach i w zmieniającej się konstelacji performerów – wstawki muzyczne, komentarze socjologów, analizy strategii polityków, fragmenty poezji tworzą rodzaj patchworku. W tym montażu atrakcji (w rozumieniu Siergieja Eisensteina) rolę kluczową pełni rytm, bazujący nie tylko na fragmentach muzyki, ale przede wszystkim na muzyczności słów, fraz i działań. Spektakle polityczne w reżyserii Sobaszka ujawniają poetycką strukturę świata. Różnice warsztatowe między performerami świadczą o teatralnym współistnieniu różnych generacji, w którym początkujący uczą się od doświadczonych, a scena staje się miejscem transmisji rzemiosła i doświadczenia.

Obecnie Inna Szkoła Teatralna jest realizowana i finansowana w dużej mierze z programu „Edukacja Kulturalna” Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Chociaż spektakle powstają dzięki funkcjonowaniu Teatru w systemie projektowym, twórcom Węgałt udaje się prowadzić proces twórczy w sposób w dużej mierze niezależny od tego systemu.

Tryb pracy w IST jest powtarzalny. Przed przyjazdem na pierwszy warsztat kolędniczy adepci otrzymują informację, jaki będzie temat przewodni poszukiwań. Formułując go, Erdmute i Wacław Sobaszkowie zastanawiają się, w jaki sposób uchwycić kluczowe odczucie danego czasu. Co stanowi podstawową odpowiedź na wyzwania płynące z rzeczywistości? Hasła są krótkie, z reguły jednowyrazowe. To one tworzą grunt do pracy i to w odpowiedzi na nie adepci przygotowują indywidualny materiał, z którym przyjeżdżają do Węgałt. Pierwsze zaproszenie adeptów do twórczości jest także sygnałem dla nich, że „ważne jest, by myśleć samodzielnie i samodzielnie próbować różnych rzeczy”²².

Poza materiałem konceptualnym i przygotowanymi działaniami pojawiają się

intuicje, przeczucia, za każdym razem inny rodzaj energii w podejściu do tematu. Te trudne do zdefiniowania, ale obecne jakości stanowią równie ważny budulec obrazów i etiud. Praca nad poszczególnymi cyklami warsztatu wygląda tak jak w latach wcześniejszych, jednak poszukiwania i etiudy oscylują wokół tematu głównego. Podczas pokazów zapustnych, wielkanocnych i szopki etiudy są nagrywane i na podstawie nagrań oraz własnej pamięci Wacław Sobaszek wybiera sekwencje do końcowego przedstawienia. On odpowiada za dramaturgię i strukturę całości. Niekiedy zostaje ona zmontowana z etiud i masek przejętych od „pierwszych autorów” przez innych adeptów. Dlatego, choć przedstawienia IST wykonywane są przez kilku aktorów, często materiał do spektaklu tworzy dużo większa grupa autorów, którzy z różnych względów nie biorą udziału w końcowym spektaklu. Specyficznie rozumiany temat wieloautorstwa omówiła Joanna Kocemba (2017). Po tygodniowej pracy powstaje przedstawienie, stanowiące kompozycję „gotowych” etiud.

Kiedy adepci prezentują podczas warsztatu przywieziony materiał, „nie ma ani wyznaczonego ściśle kierunku, ani z góry przewidzianego scenariusza”²³. Mimo istnienia relacji, przez niektórych uczestników postrzeganej jako relacja: mistrzowie – uczeń²⁴, w IST nie ma sytuacji, by ktoś mówił: „pokażę wam, jak to zrobić”. Jak zaobserwował Marek Kurkiewicz, niektórzy uczestnicy tego oczekują i nie każdy jest w stanie wejść w proponowany rytm pracy, który opiera się na zaproszeniu i zachęcie: „chodźcie za mną, chodźcie z nami, zrobimy coś wspólnie”²⁵. Przywieziony przez uczestników materiał rośnie i ewoluuje nie tylko pod wpływem własnych odkryć, ale często także pracy innych osób²⁶. Reżyser nie prowadzi aktorów do inscenizacji własnej idei. Jego uwagi są raczej techniczne. Często dotyczą tempa, głośności mówienia, sposobu wejścia. Zadanie Wacława Sobaszka jako reżysera polega na odkryciu kontekstu, który będzie w stanie objąć wszystkie wypowiedzi

adeptów. To zadanie początkowo wydaje się niewykonalne, gdyż etiudy są z reguły bardzo zróżnicowane. Znalezienie wspólnej myśli, perspektywy całości „to duża praca Wacka” – konstatuje Kurkiewicz, chętnie przywołując też hasło „wielogłosu”, określające różnorodność tak ważną w słowniku zespołu z Węgajt²⁷. W procesie pracy warto także wskazać na bardzo istotną rolę Erdmute Sobaszek (współprowadzącej Inną Szkołę Teatralną) oraz innych aktorek i aktorów ze starszych roczników IST (np. Justyny Wielgus, Zofii Bartoszewicz, Emilii Hagelgan), którzy wspierają w pracy i inspirują osoby mniej doświadczone, niekiedy prowadząc z nimi także działania indywidualne.

Głosy na temat napięć w procesie pracy IST są różne, zależą od osobistych doświadczeń, przyjętej perspektywy, wrażliwości poszczególnych osób na to zagadnienie, a także różnią się w zależności od rocznika szkoły. Marek Kurkiewicz (uczestnik IST w latach 2017-2019) podkreśla, że żadne wypowiedzi artystyczne adeptów nie są „kastrowane”, „spychane” ani pomijane. Również Erdmute Sobaszek mówi o w pełni podmiotowym traktowaniu adeptów i ich propozycji. Podobnie uważa aktorka Agata Ziółkowska, adeptka IST w latach 2019-2020. Kurkiewicz w stosunku do pracy w Węgajtach nie używa pojęcia „demokracji”, ale raczej ekwalizmu. W pracy nad spektaklami widzi przestrzeń dla działania zasady „liberum veto, a [...] nie tego, że większość ma rację”²⁸. Autor może nie zgodzić się z uwagami reżysera i przeforsować własną wizję²⁹.

Inaczej postrzega tę pracę Emilia Hagelgan, aktorka, performerka, pedagogka teatru, założycielka Transnationales Ensemble Labsa w Dortmundzie, związana z Węgajtami od roku 2005. Wskazuje na obecne w IST napięcia i konflikty oraz poczucie niektórych adeptów, że nie dostali dość miejsca na powiedzenie tego, co chcieli; że ich głos został ograniczony

(zbliżone spostrzeżenia miał David Zelinka – adept IST w latach 2004-2011³⁰), nie w pełni zostali wysłuchani. Performerka zastanawia się jednak, na ile w każdej pracy teatralnej prowadzonej w grupie pewne mechanizmy dotyczą konkretnej pracy twórczej, a na ile ujawniają się podczas niej różne doświadczenia twórców pochodzące z odmiennych obszarów. Próba, warsztat są miejscem takiego ujawnienia i odreagowania innych sytuacji. Uwagi te prowadzą Hagelganż do odważnego stwierdzenia na temat natury teatru (nie tylko Teatru Węgajty): „Myślę, że teatr nie jest miejscem demokratycznym. I nie wiem do końca, czy to jest jego rola. W Węgajtach dużo się o tym mówi i dyskutuje [mowa o demokratyczności], tylko wydaje mi się, że tego nie ma. Możemy ćwiczyć tutaj niektóre rzeczy [dotyczące wspólnej pracy, relacji, spotkań, edukacji] tylko nie powiedziałabym, że to jest miejsce wolności i demokracji”³¹.

Równocześnie w wypowiedziach i Hagelganż, i wielu innych uczestników IST, powtarza się porównywanie pracy teatralnej w Węgajtach do spotkania. (Prawdziwe spotkanie, w rozumieniu artystów z Węgajt, opiera się na dialogu, na praktykowaniu idei przejętych od kontrkultury, „ducha wspólnoty, ducha szacunku i ducha otwartości”³²). Adeptci uważają, że niezależnie od tego, co robią: czy uczestniczą w warsztacie, przygotowaniu końcowego przedstawienia, czy w próbie, „praca w Węgajtach to jest spotkanie” „w takiej atmosferze bardzo rodzinnej”³³. Porównaniom pracy w IST do doświadczenia domu³⁴ towarzyszą rozpoznania, że „teatr jest spotkaniem”³⁵ i że nie zawsze musi być „profesjonalnie i perfekcyjnie”, żeby to spotkanie mogło się wydarzyć³⁶. Z kolei Hagelganż wskazuje na kategorię spotkania obecną w strukturze przedstawień. Reżyser zostawia wewnątrz kompozycji spektaklu rodzaj wolnego miejsca, pustej przestrzeni, w której może się wydarzyć coś, czego nie da się zaplanować – coś „prawdziwego”³⁷.

Być może to „wolne miejsce” ma pewien związek z surowością spektakli IST, ich niewykończoną formą. Wolno przypuszczać, że jest to nie tylko świadoma decyzja, ale i wybór Wacława Sobaszka, który tworząc przedstawienia w skromnych ramach czasowych, w niezwykle intensywnym procesie pracy,³⁸ może doświadczać obaw, by pod pretekstem wygładzania nie utracić jeszcze nie w pełni rozwiniętych kompozycji i obrazów, nie zignorować ważnych intuicji, nie „zawekować jakiejś prawdy”. Nie należy zapominać, że IST to szkoła, w której bezpośrednim przekazie: mistrz – uczeń czy mistrzowie – uczeń, ale także partnerskiej relacji: adept – adept i artysta – artysta,³⁹ często w trakcie spektaklu, na scenie odbywa się nauka nie tylko teatralnego rzemiosła, ale też tego, czym teatr może być, jaką funkcję potrafi pełnić w drugiej dekadzie XXI wieku. Obecność widzów i ich żywe reakcje w Nowicy, Dziadówku, w domach pomocy społecznej, schroniskach dla osób bezdomnych, więzieniach, świadczą o wartości pracy Teatru Węgajty. Forma teatralna spektakli Innej Szkoły Teatralnej bywa bardziej problematyczna w odbiorze dla widzów teatralnych związanych z konwencjonalnym teatrem mainstreamowym, tym bardziej jeśli takie osoby oglądają spektakl Węgajt poza jego „rodzimym kontekstem”, podczas festiwalu w dużym mieście. Wówczas zarzuty stawiane pracy szkoły mogą być poważne, najczęściej dotyczą braków rzemiosła, niespełnionej potrzeby obcowania z wyczyszczoną, dopracowaną i domkniętą formą teatralną.

Eugenio Barba, dokonując transkulturowej analizy przedstawienia, „ujawnia, że praca aktora stanowi rezultat połączenia trzech aspektów odbijających trzy różne poziomy organizacji: osobowości wykonawców”, na którą składają się wszystkie cechy świadczące o „ich wyjątkowości i jedyności”, „szczególne cechy tradycji i kontekstów społeczno-kulturowych, w których objawia się [...] osobowość wykonawcy”, oraz „posłużenie się fizjologią w zgodzie z pozacodziennymi technikami ciała” (Barba, 2005, s. 5). W Innej Szkole

Teatralnej praca prowadzona jest ze szczególnym uwzględnieniem właśnie tych poziomów. Badanie „teatralności” ma silny związek z poziomem preekspresywnym aktora. Nauka elementów tradycyjnych form performatywnych oraz poznawanie kontekstu społeczno-kulturowego obrzędów i życia widzów (Nowica, Dziadówek) staje się dla adeptów źródłem nowej wiedzy o sztuce, teatrze i świecie. Z kolei zaproszenie uczestników pracy IST do budowania autorskich etiud, improwizacji, tworzenia indywidualnych masek, mówienia ze sceny o tym, co dla nich osobiście ważne w danym momencie⁴⁰ w odniesieniu do historii indywidualnej, ale i społecznej, służy rozwijaniu ich „wyjątkowości i jedyności”.

Inna Szkoła Teatralna, mimo jej uwikłania w zależności systemu projektowego, działa na wzór znanych z tradycji laboratoryjnej XX wieku szkół-teatrów, których celem było „odnowić teatr, aby stworzyć fundamenty teatru przyszłości i aby poszerzyć perspektywy przyszłości teatru” (Cruciani, 2005, s. 249). Założenia pracy ośrodków tego rodzaju nigdy nie jawiły się jako doraźne i osobiste, były bowiem poszukiwaniem sposobu kształtowania człowieka nie tylko w odmienionym teatrze, ale i społeczeństwie. Edukacja twórcza i przekazywanie doświadczeń prowadzić miały do wypracowania reguł, pozwalających znaleźć skuteczne formy treningu i podjąć eksperymenty, które zdolne są przekroczyć granice teatru i nadać „kształt i treść ideom i projektom kulturowym” (tamże).

Działania Teatru Węgajty świadczą nie tylko o zmyśle pragmatycznym twórców i ich żelaznej konsekwencji, ale także o swoistym heroizmie kontynuowania przez lata pracy w niekorzystnym systemie projektowym. Z pragnienia ustabilizowania sytuacji finansowej Teatru i uniezależnienia go od niepewnych dotacji narodził się w 2017 roku pomysł spółdzielni socjalnej⁴¹.

Wśród założycieli spółdzielni znalazły się osoby blisko związane z

działalnością zespołu i stowarzyszenia: poza Sobaszkami, Joanna Drzewiecka-Kozielska – aktorka przedstawiień zrealizowanych przez teatr w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie (*Ubica w Ubu król, czyli Polacy...* z 2016, *Królowa w Iwonie poślubionej* z 2019) oraz Adam Śmiechowski – księgowy. Katarzyna Regulska – późniejsza prezeska spółdzielni, zaproszona do współpracy przez Erdmute Sobaszek, była związana z Teatrem Węgajty jeszcze od czasów Projektu terenowego. Adeptka Innej Szkoły Teatralnej, kulturoznawczyni, uczestniczka warsztatów, autorka tekstów na temat pracy zespołu (zob. m.in.: Regulska, 2005, s. 49-50) współorganizatorka festiwalu Wioska Teatralna (2013), miała za sobą doświadczenie związane z warszawską spółdzielnią socjalną *Kisz-Misz* i współpracę z uchodźczyniami. Widziała potencjał w rozwinięciu podobnych działań w Węgajtach. Dzięki Regulskiej z myślą o pracy w spółdzielni trafiła na Warmię Luiza Ibragimova, która po śmierci męża jako uchodźczyni z Czeczenii zamieszkała z dziećmi w Warszawie. Zgodnie z ideą spółdzielni socjalnej również tę powstającą w Węgajtach współtworzyli ludzie, z których przynajmniej część znajdowała się poza rynkiem pracy (lub w tzw. szarej strefie) i ich potencjał dotyczący życia zawodowego nie mógł się ujawnić.

Powstająca przy Teatrze spółdzielnia miała być wielobranżowa. W jej ofercie obok działalności gastronomicznej znalazły się działania artystyczne, edukacyjne i kulturalne, jednak główny napęd finansowy miała nadać gastronomia, oparta w dużym stopniu na daniach kuchni czeczeńskiej (por.: Bukłaha, 2019). Jeszcze zanim 29 grudnia 2017 roku oficjalnie została powołana do istnienia spółdzielnia o symbolicznej nazwie Convivo (współistnienie), czeczeńskie kolacje i poczęstunki towarzyszyły prezentacjom przedstawiień i wydarzeniom organizowanym i współorganizowanym przez Teatr Węgajty w siedzibie zespołu, a także w Olsztynie i w Warszawie. W ciągu dwóch lat pracy spółdzielnia, oczywiście, oferowała swoje usługi także

poza kontekstem teatralnym i lokalnym.

Obecnie jednak działalność kulinarna spółdzielni przygasa. Taka praca może stać się dodatkowym źródłem dochodu dla członkiń i członków spółdzielni, nie jest jednak w stanie zapewnić im utrzymania. Z całą pewnością także działalność spółdzielni nie jest w stanie uniezależnić teatru od dotacji.

Dotychczas nie udało się też poszerzyć oferty warsztatów i innych działań, które dodatkowo mogłby prowadzić zespół artystyczny. Podejmując próbę wskazania przyczyny takiego stanu, Katarzyna Regulska mówi o niewystarczającej liczbie osób odpowiedzialnych za rozwój usług gastronomicznych w spółdzielni Convivo, aby w satysfakcjonujący sposób rozwinąć tę działalność. Zarówno wśród członkiń i członków spółdzielni, jak między spółdzielnią a Teatrem pojawiały się także trudności dotyczące zarówno kwestii pragmatycznych – wszak spółdzielnia miała być przedsiębiorstwem – jak tych związanych z różnicami kulturowymi. W skali indywidualnej spółdzielnia w dużej mierze pomogła jej członkiniom i członkom odnaleźć się w rzeczywistości ekonomiczno-społecznej; w pewnym sensie i w wąskiej ramie czasowej – uzyskać stabilizację, sprawdzić się i wzmocnić swój potencjał jako przyszłych pracowników. Dla Teatru spółdzielnia Convivo stała się natomiast cennym doświadczeniem, poligonem badawczym relacji międzyludzkich, komunikacji, wzajemnego dostrzegania różnic i prób szukania wspólnych rozwiązań, nie zawsze zresztą skutecznych. Erdmute Sobaszek podkreśla natomiast, że „z punktu widzenia finansowania czy stabilizowania finansowego działalności teatralnej [spółdzielnia Convivo] była błędem”⁴².

Na pytanie, co w takim razie mogłoby pomóc Teatrowi Węgajty w jego obecnej sytuacji, Erdmute Sobaszek odpowiada, że z pewnością byłaby to możliwość choćby częściowego ustabilizowania pracy, realizowania

projektów długoterminowych, dłuższych niż trzyletnie⁴³. Widziana syntetycznie historia pracy teatralnej Sobaszków jawi się jako proces, w którym ewolucja działań wynika z konsekwentnej realizacji pasji do teatru i muzyki, ale w jeszcze większym stopniu z niezłomnego kształtowania postawy wobec świata, praktyki buntu w wymiarze politycznym, ekologicznym, społecznym i artystycznym. Ten ostatni obszar oznacza prowadzenie, bez względu na okoliczności, pracy, która – choć wiedzie poprzez teatr i muzykę – opiera się na szukaniu możliwości twórczego współlistnienia i budowania społeczności. I choć to udaje się Teatrowi Węgajty znakomicie, to bez wątpienia potrzebne mu wsparcie w aspekcie instytucjonalnym. Po trzydziestu ośmiu latach wielokierunkowej pracy, prowadzonej u podstaw we wsi Węgajty oraz w innych miejscach, przeważnie w środowisku wiejskim, w przestrzeniach i na obszarach defaworyzowanych, artyści z Węgajt w pełni zasługują na otrzymywanie regularnej dotacji. Byłoby bardzo pożądane, by osoby odpowiedzialne za podział środków finansowych, którym zależy (albo z racji zajmowanych funkcji powinno zależeć) na rozwoju kultury oddolnej, niezależnej, zdecentralizowanej i wspólnotowej, okazały swoją sprawczość i odpowiedziały pozytywnie na tę potrzebę. Wszyscy na tym zyskają. To jest też jeden z warunków rozwijania oryginalnych poszukiwań społeczno-artystycznych prowadzonych w Teatrze Węgajty.

Badania, których wynikiem jest niniejszy tekst, zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki, nr wniosku 2017/26/E/HS2/00357.

Z numeru: Didaskalia 156
Data wydania: kwiecień 2020
DOI: 10.34762/zndh-bt18

Autor/ka

Magdalena Hasiuk (magdalena.hasiuk@ispan.pl) – adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, członkini zespołu naukowego „Teatr Węgałty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych” realizowanego w ramach grantu NCN. Autorka książek: *„Okrutnie dziwna strona” świata. Wokół teatru więziennego* (2015) oraz *Teatr Słońca. Od rewolucji na kozłach do odysei uchodźców* (2016). Współredagowała *Kręgi i płomienie. Szkice o teatrze i socjologii* (2017) oraz *Gangliony pękają mi od niewyraźnych myśli...* (2019). Numer ORCID: 0000-0003-2736-5256.

Joanna Kocemba-Żebrowska (joanna.kocemba@ispan.pl) – kulturoznawczyni i teatrolożka, członkini zespołu naukowego w Instytucie Sztuki PAN „Teatr Węgałty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych” realizowanego w ramach grantu NCN, doktorantka w Instytucie Kultury Polskiej UW (tytuł przygotowywanej rozprawy: *Teatr partycypacyjny w Polsce. Wybrane praktyki*), absolwentka Uniwersytetu Łódzkiego, jako animatorka kultury współpracuje z Łódzkim Stowarzyszeniem Inicjatyw Miejskich „Topografie”. Numer ORCID: 0000-0003-4305-4992.

Przypisy

1. Wśród nich są: Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, Teatr Kana w Szczecinie, Teatr Ósmego Dnia w Poznaniu, Teatr „Wierszalin”; a częściowo też łódzkie teatry „Chorea” i Szwalnia oraz poznańska Scena Robocza. Historia organizacyjna Teatru Węgałty przebiega też inaczej niż np. w przypadku Komuny// Warszawa (wcześniej Komuny Otwock).
2. Wśród takich grup można wskazać np.: Teraz Poliż, Stowarzyszenie Sztuka Nowa oraz teatry: Biuro Podróży, Porywacze Ciał czy Usta-Usta Republika.
3. Również w środowisku osób związanych z Komitetem Obrony Robotników (1976) Pracownia działająca w ramach „Pojezierza” postrzegana była jako przestrzeń wolności. Na podstawie rozmowy z Wacławem Sobaszkiem przeprowadzonej przez M.H. 14 XII 2018 w Węgałtach (cytowane w tekście rozmowy nie zostały jeszcze opublikowane; znajdują się w archiwum projektu *Teatr Węgałty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych*).
4. Wypowiedź Ryszarda Michalskiego na podstawie rozmowy przeprowadzonej przez M.H. 16 II 2019 roku w Olsztynie.
5. Na podstawie rozmowy z Erdmure Sobaszek, przeprowadzonej przez J.K.-Ż. 13 V 2019 roku w Węgałtach.
6. Na podstawie rozmowy z Erdmure Sobaszek, przeprowadzonej przez J. K.-Ż. 13 I 2020 przez komunikator Skype.
7. Tamże.
8. Tamże.
9. Por.: Dz. U. 1989 Nr 20 poz. 104. Ustawa z dnia 7 kwietnia 1989r. *Prawo o stowarzyszeniach*,

<http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19890200104/U/D198901...> [data dostępu: 30 I 2020].

10. Na podstawie rozmowy z Erdmute Sobaszek, przeprowadzonej przez J. K.-Ż. 13 I 2020, dz. cyt. Runda to metoda prowadzenia rozmowy grupowej, podczas której każdy z uczestników zabiera głos według kolejności zajmowanych miejsc w kręgu.

11. Obecnie jedyna stała subwencja, jaką otrzymuje Teatr Węgajty, pochodzi z Funduszu Aktywizacji Twórczości Teatralnej, którego dyspozytorem jest Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego wspólnie z Teatrem im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Wsparcie istnieje, jest jedynym elementem stabilności organizacyjno-finansowej Teatru, jednak ze względu na swoją wysokość ma znikomy wpływ na działalność zespołu.

12. Wypowiedź Erdmute Sobaszek podczas rozmowy przeprowadzonej przez J. K.-Ż. 13 I 2020, dz. cyt.

13. W obu konstatacjach odnaleźć można podobne przekonanie, że – wykonawcy dzięki pracy artystycznej z pieśnią tradycyjną (u Grotowskiego – wibracyjną) oraz strukturami działań performatywnych towarzyszących obrzędowi (u Sobaszka związanym przede wszystkim z kołędowaniem i zapustami) mogą odkryć swoją przynależność w szerokim znaczeniu, doświadczyć, że „są skądś”, „nie są włóczęgami”. Pochodzą „z jakiegoś kraju, z jakiegoś miejsca, z jakiegoś krajobrazu” (Grotowski, 2012, s. 810). Mają możliwość, by doświadczyć tego stanu, gdy podczas kołędniczych praktyk trafiają do miejsc i domostw jako „przybysze, goście, «hostis», obcy bliźni” (Sobaszek, 1991, s. 69). Dzięki obrzędowi i pieśniom mogą spotkać zarówno osoby, które je znają, jak i takie, z którymi właśnie dzięki obrzędowi i pieśniom dopiero nawiążą kontakt, spotkają się.

14. Przykładem takiej osoby jest Marek Kurkiewicz – niegdyś aktor Teatru Snów, obecnie reżyser Teatru 3,5 i współpracownik Teatru Ósmego Dnia.

15. Por.: wypowiedź Tomasza Puchalskiego, uczestnika kilku sezonów IST, na podstawie rozmowy z M.H., 24 I 2020 roku. Emilia Hagelganż związana z IST przez kilka sezonów, która trafiła do Węgajt w 2005 roku jako studentka studiów aktorskich w Niemczech, podkreśla, że dzięki doświadczeniu IST zyskała odwagę do tego, by realizować własne plany artystyczne, rozwinąć działania do tej pory nieznane, ale także podążać w takich kierunkach, których nie tylko nie uwzględniała, ale wobec których zachowywała dystans. Delikatna wskazówka Wacława Sobaszka: „Taniec, to mogłoby być coś dobrego dla ciebie”, która pierwotnie nie przekonała Hagelganż, ostatecznie „doprowadziła” ją do tańca *butō*, obecnie ważnego elementu w pracy performerki. Por.: wypowiedź Emilii Hagelganż w rozmowie z J. K.-Ż., 25 VII 2018 roku w Węgajtach.

16. Wacław Sobaszek postrzega, za Stanisławem Vincenzem, kołędowanie jako teatr. Chętnie posługuje się też określeniem Jana Dormana, dla którego kolęda to „rodzaj *commedii dell’arte*” (W. Sobaszek, *Zajęcia...*, 2007, s. 9).

17. Por. wypowiedź Agaty Ziółkowskiej w liście do M.H. z dnia 22 I 2020, maszynopis.

18. O pracy z maską w Teatrze Węgajty zob.: *Maska jest jak pies...*, 2019, s. 22-26; wypowiedź Marka Kurkiewicza w wywiadzie udzielonym J. K.-Ż., 23 VII 2018 w Węgajtach, wypowiedź Barbary Michery w wywiadzie udzielonym M.H., 26 VII 2019 w Węgajtach.

19. Przykład stanowią sceny przygotowane przez Marka Kurkiewicza, objęte tytułem *Spowiedź brata*, w ramach spektaklu IST *Przesilenia* (pierwotny tytuł *Przesilenia. Spowiedź brata*) z 2018 roku.

20. Wypowiedź Emilii Hagelganż, dz. cyt.

21. Wypowiedź Erdmute Sobaszek w rozmowie telefonicznej z M.H., 20 I 2020.

22. Wypowiedź Emilii Hagelganż, dz. cyt.

23. Wypowiedź Marka Kurkiewicza, dz. cyt.
24. Wypowiedź Tomasza Puchalskiego w wywiadzie udzielonym J. K.-Ż. 25 VIII 2018 w Węgajtach.
25. Wypowiedź Marka Kurkiewicza, dz. cyt.
26. Por.: wypowiedź Barbary Michery, dz. cyt.
27. Wypowiedź Marka Kurkiewicza, dz. cyt.
28. Tamże.
29. Por. wypowiedź Elizy Paś w liście do M.H. z dnia 1 II 2020, maszynopis.
30. Por.: wypowiedź Davida Zelinki w rozmowie z M.H. 24 VII 2018 w Starym Kawkowie.
31. Wypowiedź Emilii Hagelgan, dz. cyt.
32. Por.: wypowiedź Ryszarda Michalskiego, dz. cyt.
33. Wypowiedź Marka Kurkiewicza, dz. cyt.
34. Wypowiedź Barbary Michery, dz. cyt.
35. Wypowiedź Agaty Ziółkowskiej, dz. cyt.
36. Tamże.
37. Wypowiedź Emilii Hagelgan, dz. cyt.
38. O intensywności pracy podczas warsztatów IST wspominała Agata Ziółkowska. Zwracała uwagę na „zupełnie inny rytm życia, dnia, pracy” niż w innych zespołach amatorskich i podczas innych warsztatów. Praca w IST nie przebiega w rytmie „spotkanie i rozejście się”, ale adepci przebywają wspólnie przez całą dobę – pracują teatralnie, przygotowują się do wyprawy, uczą się tańców, pieśni, poznają tradycje lokalne, zajmują się logistyką. Choć ćwiczenia „proponowane przez Mute i Wacka [Sobaszków], są często podobne do tych, z którymi spotykałam się wcześniej, obejmującymi pracę z ciałem i głosem – zwierza się Ziółkowska – to całość, która powstaje i wynika z całego tygodnia pracy, jest po prostu inna”. Wypowiedź Agaty Ziółkowskiej, dz. cyt.
39. Na złożoność i dynamiczny rozwój relacji zwrócił uwagę Tomasz Puchalski w wywiadzie udzielonym M.H., dz. cyt.
40. Por.: wypowiedź Marka Kurkiewicza, dz. cyt.; wypowiedź Agaty Ziółkowskiej, dz. cyt.
41. Wypowiedź Katarzyny Regulskiej w wywiadzie udzielonym M. H., 28 I 2020.
42. Wypowiedź Erdmute Sobaszek podczas rozmowy przeprowadzonej przez J. K.-Ż. 13 I 2020, dz. cyt.
43. Tamże.

Bibliografia

Barba, Eugenio, *ISTA. Międzynarodowa Szkoła Antropologii Teatru*, przeł. G. Ziółkowski, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, red. L. Kolankiewicz, przeł. J. Fret i in., Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.

Bartnik, Magdalena, *Gdzie Zapust chodzi*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2006 nr 72.

Bukłaha, Zuzanna, *Pierwszy czeczeński food truck w Warszawie. Spróbuj jak smakują manty, gałuszki i czepałgasze*, „Gazeta Wyborcza”, 13 IX 2019,

<https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,150427,25186354,pierwszy-czeczenski-food-truck-w-warszawie-sprobuj-jak-smakuja.html> [dostęp: 28 I 2020].

Cruciani, Fabrizio, *Przykłady zachodnie*, przeł. G. Godlewski, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, red. L. Kolankiewicz, przeł. J. Fret i in., Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.

Galas-Kosil, Anna; Olkusz, Piotr, *Struktury i estetyki. Wprowadzenie*, [do:] *Struktura teatru a struktura spektaklu. Wpływ systemu organizacji instytucji na estetykę przedstawienia w wybranych krajach europejskich*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

Grotowski, Jerzy, *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław – Warszawa 2012.

Inna Szkoła Teatralna. Kolęda. Zapusty. Alilujki, red. M. Kotlewska, E. Sobaszek, W. Sobaszek, Stowarzyszenie „Teatr Węgajty”, Węgajty 2007.

Keil, Marta, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] Bojana Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne, Warszawa – Lublin 2016.

Kocemba, Joanna, *Autorstwo w Teatrze Węgajty*, publikacja: kwiecień 2017, <http://blog.teatrwegajty.eu/?p=76> [dostęp: 20 I 2020].

Kunst, Bojana, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa - Lublin 2016.

Lecoq, Jacques, *Ciało poetyckie*, przeł. M. Hasiuk-Świerzbńska, Instytut Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2011.

Maska jest jak pies. Z Waławem Sobaszkiem rozmawia Wojciech Dudzik, „Teatr Lalek” 2019 nr 2.

Matulewicz, Tadeusz, (TM), *Biegiem do Metów*, „Dziennik Pojezierza”, 29 I 1996.

Regulska, Katarzyna, *Un “Projet de terrain” dans les foyers: Noël, Carnaval, Pâques*, „Théâtre/Public” 2005 nr 179.

Sobaszek, Waław, *O przyszłości, źródłach i czterech żywiołach*, [w:] *Źródła i przyszłość. Cztery żywioły work in progress*, red. J. Wichowska, Stowarzyszenie Węgajty, Węgajty 2012.

Sobaszek, Waław, *Na otwarcie „Innej szkoły teatralnej”*, [w:] *Inna Szkoła Teatralna. Kolęda. Zapusty. Alilujki*, red. M. Kotlewska, E. Sobaszek, W. Sobaszek, Stowarzyszenie „Teatr Węgajty”, Węgajty 2007.

Sobaszek, Waław, *Zajęcia warsztatowe i terenowe*, [w:] *Inna Szkoła Teatralna. Kolęda. Zapusty. Alilujki*, red. M. Kotlewska, E. Sobaszek, W. Sobaszek, Stowarzyszenie „Teatr

Węgajty”, Węgajty 2007.

Sobaszek Waław, *O schodzeniu na ziemię*, „Gazeta Łódzkich Spotkań Teatralnych” 2004, 10-12 grudnia.

Sobaszek, Waław, *Przedsięwzięcie Ośrodka Teatralnego „Węgajty”*, „Konteksty” 1991 nr 3-4.

Weihs-Pawlik, Joanna, *Teatr u źródeł*, „Olsztyński Kurier Obywatelski” 1990 nr 2.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/arttykul/stowarzyszenie-szkola-spoldzielnia-wieloglos-teatru-wegajty>

schilling

Árpád Schilling: Strzaskać skorupę teatru

Paweł Sztarbowski Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza

Árpád Schilling: To Crack the Carapace of Theatre

This article covers the work of Hungarian director Árpád Schilling in the perspective of his direct political activities against Viktor Orbán's manipulations of democracy. The author situates the theatrical activities of this director as a vehicle for understanding contemporary populism. Using the political and sociological categories (like "stubborn structures" or "deep history"), he describes how Schilling generates the vision of politically engaged theatre based on very simple gestures and texts with "deep histories" and how his activities try to transcend the division between "artistic" and "political".

Keywords: Árpád Schilling, political theatre, populism, Krétakör, Hungary

Wróg publiczny

„Dobry wieczór. Nazywam się Árpád Schilling” – spektakl *Loser* zaczyna się właśnie tak, w najprostszy sposób. Reżyser stoi na pustej scenie i opowiada, jak w 1995 roku założył teatr, który nazwał na cześć sztuki Bertolta Brechta *Kaukaskie koło kredowe*; po węgiersku „koło kredowe” to Krétakör. Zespół szybko stał się znany w całej Europie, jego spektakle grane były na prestiżowych festiwalach i dostawały najważniejsze nagrody. Schilling, prowadząc swój teatr jako fundację, odwoływał się do kompanii belgijskich i

holenderskich. W 2008 roku zdecydował jednak zamknąć Krétakör jako teatr, a od 2009 roku fundacja zaczęła tworzyć projekty edukacyjne i integracyjne. Do niektórych z tych działań wciąż jednak zapraszani byli członkowie dawnego zespołu teatralnego.

Po 2010 roku, kiedy władzę na Węgrzech przejął prawicowy rząd kierowany przez Viktora Orbána, zaczęto wywierać coraz większe naciski na organizacje pozarządowe. W 2013 roku, kiedy wystąpiliśmy o dotację państwową, by nasza organizacja mogła działać, przyznano nam pewną kwotę, która została potem samowolnie obniżona przez komisję działającą przy ministrze kultury. Po prostu odebrano nam jedną trzecią wcześniejszej kwoty. Wystosowaliśmy oficjalne pismo z prośbą do ministerstwa, by merytorycznie uzasadniło swoją decyzję. Nie otrzymaliśmy żadnej odpowiedzi (Schilling, Zabezsinszkij, 2014)

- opowiada reżyser w monologu otwierającym spektakl, dodając, że w 2014 roku zdarzyła się dokładnie taka sama sytuacja, przy czym wcześniej przyznaną kwotę obcięto jeszcze bardziej. „Wtedy podjąłem decyzję, że trzeba zająć bezpośrednie stanowisko polityczne przeciwko samowoli władzy. Dlatego stoję tu przed wami, by opowiedzieć wam tę historię. Byście z tej osobistej relacji zrozumieli, co się dzieje teraz na Węgrzech!”. Schilling opowiada, jak w ramach protestu stanął przed budynkiem ministerstwa, podarł na kawałki zawiadomienie o drastycznym obcięciu dotacji i oświadczył przed kamerami, że nigdy więcej nie będzie prosił państwa węgierskiego o dofinansowanie.

Loser powstał w bezpośredniej reakcji na ten samotny protest reżysera i na

początku ma pozór teatralnej autobiografii. Osobista historia staje się punktem wyjścia do opisu rządów Viktora Orbána. Nikt tu nie udaje, że jest inaczej, nie szuka metafor ani aluzji. Krytyka jest otwarta i bezwzględna, padają konkretne przykłady, dane i nazwiska. Spektakl Schillinga, pokazując grupę artystów i ich postawy, krok po kroku odsłania działanie systemu autorytarnego na Węgrzech, gdzie wszystko wynika z cynicznej kalkulacji politycznej i subtelnych, ale bardzo jasnych sygnałów wysyłanych różnym środowiskom. To system oparty na korupcji i kłamstwie, tworzony przez nowe elity absolutnie oddane swojemu wodzowi. Sam lider Fideszu nawet nie ukrywa manipulacji dotychczasowym systemem politycznym, określając swoje działania mianem „demokracji nieliberalnej”. Socjolog Bálint Magyar nazywa ten system dużo dosadniej, używając sformułowania „postkomunistyczne państwo mafijne” (Magyar, 2018), które w instrumentalny sposób „z eklektycznej mieszanki różnych bloków ideologicznych wybiera elementy pasujące do anatomicznych kształtów władzy: czyli to nie ideologia kształtuje system władzy, ale system władzy – w sposób bardzo dowolny i zmienny – buduje swoją ideologię” (Magyar, 2018, s. 86). Państwo mafijne jawi się jako teatr cieni, gdzie toczy się nieustanna gra postaci krążących wokół głównego bohatera – Ojca Chrzestnego. Sam Orbán też jest skazany na zaprojektowaną przez siebie grę pozorów, więc używa systemu figurantów politycznych i gospodarczych, by panować nad sytuacją. Swoją strategię ciągłego udawania określa jako „taniec pawia”. Jak pisze jego biograf Paul Lendvai: „Chodzi tu o sztukę stosowania dwuznacznych deklaracji w rozmowach z krytykami reprezentującymi organy rządzące Unią Europejską, a następnie skołowanie ich w taki sposób, żeby odnieśli wrażenie, że strona węgierska się ugięła, mimo że w rzeczywistości trzymała się niezachwianie kursu wyznaczonego przez Orbána” (Lendvai, 2019, s. 141). W państwie działającym niczym mafijna organizacja

obowiązuje systematyczna kontrola, a decyzje podejmowane są półlegalnie, na zasadzie wzajemnej współpracy grupy nazwanej przez Magyara „adopcyjną rodziną polityczną” (Magyar, 2018, s. 37).

Przykładem takich działań jest stopniowe zmniejszanie dotacji dla Krétakör i artystyczny los Árpáda Schillinga – nikt nie zamknął teatru ani nie cenzurował jego spektakli czy projektów edukacyjnych. Nie odebrano mu nawet całości dotacji. Po prostu zmniejszono ją do kwoty tak niskiej, że dalsza działalność grupy okazała się niemożliwa. Potem na teatr trwającą dwa lata kontrolę, co spowodowało zamrożenie funduszy norweskich. Jest to jeden z wielu tego typu przypadków na Węgrzech po 2010 roku, bo podobne sytuacje zdarzały się niepokornym filmowcom, naukowcom czy mediom, które odważyły się krytykować propagandowy przekaz rządu. Magyar, używając wręcz terminu „węgierski Kulturkampf”, pisze: „Polityka kulturalna reżimu nie jest doktrynerska – jest raczej wyrachowana i racjonalna. [...] nie likwiduje, ale doprowadza do uwięźnięcia, morzy głodem” (Magyar, 2018, s. 184).

Loser to zatem nie tylko tytuł spektaklu. Luzerem, czy mówiąc po polsku frajerem, jest reżyser i jednocześnie główny bohater, bo nie potrafi dopasować się do sytuacji i czerpać z niej profitów. Dlatego jego żona, Lilla Sárosdi, dawniej aktorka Krétakör, reaguje na opowieść o akcji pod ministerstwem śmiechem. Schilling zaprasza ją na scenę i każe jej kilkakrotnie odegrać tę reakcję. On sam zaś peroruje:

Co robi węgierski obywatel? Węgierski obywatel albo zgodzi się na kolaborację z coraz bardziej autokratycznym reżimem, albo wyemigruje. Inteligencja skapitulowała, coraz rzadziej słychać krytyczne głosy, jesteśmy tchórzliwi, bezbronni. Ja już mam tego

dość! Skończyłem z tym. Nie jestem już artystą. Jeśli wam pasuje, jeśli tak jest prościej, to jestem politykiem. Nie jestem członkiem żadnego związku, stowarzyszenia. Opuściłem wszelkie organizacje. Jestem sam! Sam stoję przeciwko tej tyranii. [...] Sam stoję tu przed wami jako żywe memento, pomnik wstydu! (Schilling, Zabezsinskij, 2014).

Jako „żywy pomnik węgierskiego wstydu” Schilling rozbiera się i namawia widzów, by wchodzili na scenę i pisali flamastrem na jego nagim ciele wiadomości do węgierskich elit. Podczas spektaklu, który widziałem w Budapeszcie, napisy dotyczyły konieczności edukowania społeczeństwa, ale pojawiło się też oskarżenie artysty o egoizm i zajmowanie się tylko sobą. Pokaz w Teatrze Powszechnym w Warszawie odbywał się w końcówce listopada 2015 roku, niedługo po zwycięstwie PiS w wyborach parlamentarnych. Jedna z widzek napisała wtedy „Don’t give up!”, a ktoś inny dorzucił: „U nas za chwilę będzie to samo”, wzbudzając salwę śmiechu. To samobiczowanie reżysera i ocierający się o patos monolog byłyby pewnie nieznośne, gdyby nie autoironia. „Prowokujące, szczere. To nie teatr, ale jest ciekawie” – odzywa się z widowni przyjaciółka grana przez Annamárię Láng. Dodaje, że wołała dawne spektakle Krétakör: „Każde wasze przedstawienie zmuszało do głębokich przemyśleń. Bywało, że płakałam, a na innych się śmiałam. Kto się zbliża do polityki, szybko się zużywa”.

Schilling w tej pozornie prościutkiej formie uruchamia kolejne poziomy gry. Z opowieści o nim, jego żonie i porzuceniu teatru dla polityki płynnie wchodzimy w świat spektaklu reżyserowanego przez przyjaciółkę, która wyemigrowała do Niemiec. Jest piosenkarką, poszła w stronę komercji, choć nadal chce być lekko alternatywna. Chce zatrudnić do swojego najnowszego projektu żonę Árpáda, Lillę. Dostała grant, więc szuka modnego tematu,

który spełniałby odpowiednie kryteria unijne. Interesują ją niekonwencjonalne rozwiązania i eksperymentowanie z formą – może kamera przyczepiona do czoła aktorki? No i koniecznie musi być dymiarka... Lilla wtapia się w ten światek stwarzania pozorów artystycznego działania. Na bankiecie zjawia się mistycyzujący reżyser filmowy, opowiada o śmierci i miłości, która przewycięży nienawiść. Oto prawdziwe tematy dla sztuki. W ten świat przeintelektualizowanych rozmów o niczym wkracza żaloszny Árpád w stroju Batmana. Błaga żonę, żeby do niego wróciła. Jako straceńczy argument rzuca: „Wyreżyseruję dla ciebie Czechowa, Lilla, tylko chodź ze mną!”, na co ta odpowiada: „Árpád, znajdź sobie kobietę, która by do ciebie pasowała. Jakąś aktywistkę Amnesty International albo coś w tym stylu”. Napięcie pomiędzy teatrem a polityką, pomiędzy życiem prywatnym i publicznym pokazuje, jak krucha i bezradna jest sztuka polityczna wobec miażdżącego wszystko walca rozpędzonego przez państwo mafijne. Jak już wcześniej pisałem – spektakl nie jest, oczywiście, autobiografią Schillinga, co potwierdza ironia ocierająca się wręcz o schematyzm. Reżyser jest bezwzględny wobec siebie – jego samotna walka finalnie okazuje się żaloszna. Co z tego, że moralnie słuszna, skoro nieskuteczna? W końcu schorowany i zasikany bohater, któremu nowa partnerka zmienia pampersa, przyjmuje nagrodę państwową – kiczowatą rzeźbę anioła z rozpostartymi skrzydłami. „Árpádzie, obiecaj, że wyreżyserujesz coś wielkiego!” – pada podczas laudacji na jego cześć.

Tak kończy się *Loser*. W rzeczywistości Schilling coraz bardziej angażował się politycznie, brał udział w protestach, dołączył nawet do grupy organizacji pozarządowych „Civilizáció”, koordynujących różnorodne demonstracje pod parlamentem, ostro występował przeciwko fałszywym „konsultacjom narodowym”. Kiedy Europejska Fundacja Kultury przyznała Krétakör Nagrodę Księżniczki Margriet w 2016 roku, Schilling odmówił przyjazdu do

Amsterdamu po jej odbiór, bo akurat uczestniczył w manifestacji nauczycieli i pomagał im pisać dokument strategiczny. „To był najbardziej radosny moment, bo wiedziałem, że jestem we właściwym miejscu. Żadnych nagród, żadnych uścisków z księżniczką. Byłem wolny” (Fox, 2018). Dwa lata wcześniej wystosował list otwarty do węgierskiego noblisty Imre Kertésza, któremu przyznano najwyższą nagrodę państwową, Wielki Krzyż Orderu św. Stefana. Schilling namawiał go, by nie przyjmował nagrody: „Cynizmu nie można wybielać, nie można z nim iść na kompromis, nie można go ugłaskiwać” (Schilling, 2014a). A niczym innym jak cynicznym gestem było przyznanie nagrody pisarzowi zajmującemu się Holokaustem przez władze, które na co dzień głoszą antysemickie i rasistowskie poglądy.

Konformizm środowiska artystycznego stał się obsesją reżysera. W 2016 roku, po tym, jak Orbán zaczął budować ogrodzenia na granicach z Serbią i Chorwacją, żeby zablokować napływ uchodźców, Schilling opublikował list otwarty, *Prośbę do człowieka teatru*:

Nie będziesz milczał, prawda? [...] Nie pozwolisz, by nie szanowano ludzi, którzy uciekają przed wojną, wojną domową i opresyjnymi dyktaturami, tylko dlatego, że należą do innej religii lub grupy etnicznej i nie mają dość pieniędzy, by kupić sobie obywatelstwo węgierskie, prawda? [...] Nie przejdiesz obok niehumanitarnego zachowania ze spuszczonej oczami, prawda? (Schilling, 2016).

We wszystkich tych odezwach pojawia się wezwanie do wyjścia poza wygodny świat sztuki i do bezpośredniego zaangażowania politycznego. „Są takie chwile i sytuacje, kiedy sama sztuka nie wystarcza. Musimy wstać i mówić!” (tamże). W *Liście do mniejszości teatralnej* z 2019 roku Schilling

zauważa, że reprezentanci elit artystycznych doskonale wiedzą, co się dzieje na Węgrzech, i w prywatnych rozmowach nazywają to bez ogródek. Ale nie chcą mówić o tym publicznie, obawiając się utraty przywilejów. „Nigdy nawet nie zdefiniowałeś, co dla ciebie znaczy demokracja. Byłeś przekonany, że to sztuka, twoja sztuka, była dla ciebie najważniejsza, i dlatego nigdy nie zaatakowałeś systemu, który zapewnił ci możliwość swobodnego tworzenia. Akceptowałeś wszystkich i wszystko, byleby mieć święty spokój” (Schilling, 2019). Schilling wytyka środowisku przyzwyczajenie do oklasków i nagród, zwraca uwagę na gloryfikację fałszu i obłudne milczenie, gdy demokracja na Węgrzech jest niszczone. „Milczałeś, nie ruszałeś się z miejsca, mówiąc, że twoim domem jest teatr, cudowny świat sceny” (tamże).

Temat kłamstwa, hipokryzji i wykorzystywania prostego człowieka przez system pojawia się w jego spektaklach właściwie od zawsze. Gdyby poszukiwać określenia adekwatnego do opisu jego działań, mogłaby to być „anatomia zakłamania”. Nigdy nie jest to otwarte kłamstwo, ale właśnie rodzaj wewnętrznego zakłamania, opierania życia osobistego i społecznego na półprawdach i przemilczeniach, bezmyślne uczestnictwo w społecznej grze pozorów. Przypowieścią o niesprawiedliwości był *Wróg publiczny* Istvána Tasnádiego (1999) w Teatrze Józsefa Katony w Budapeszcie – opowieść o wzorowym obywatelu, wędrownym handlarzu końmi, który niemal przez przypadek wchodzi w konflikt z władzą i zaczyna na własną rękę rozpoznawać system, gdzie trybunały i sądy nie działają. Szuka więc sprawiedliwości na własną rękę, wszczynając ogólnonarodowe powstanie ludowe, aby „ogniem i mieczem wziąć odwet za fałsz i obłudę, w których świat żyje” (Tasnádi, 2017, s. 120). Uznany zostaje za wicherzyciela – tytułowego „wroga publicznego” i musi zostać wyeliminowany. Skazany na ścięcie i poćwiartowanie, mówi na ostatniej spowiedzi: „Zgrzeszyłem, bo wierzyłem, że w moim państwie jest prawo, wierzyłem w słowa ojca

duchownego, w przysięgę mojego władcy” (tamże, s. 141).

Kilkanaście lat po premierze spektaklu za wroga publicznego na Węgrzech uznany został również sam reżyser. W 2017 roku Szilárd Németh, wiceprzewodniczący Fideszu, ogłosił, że trzech aktywiści: wideobloger Márton Gulyás walczący o zmianę systemu wyborczego, były parlamentarzysta Gábor Vágó oraz Árpád Schilling to „członkowie networku Sorosa”, którymi kierują „obce siły”. Że wszyscy oni próbują wzniecać rewolucję na ulicach, wzywając do używania przemocy, dlatego też stanowią bardzo poważne zagrożenie dla bezpieczeństwa kraju. Schilling skomentował to na swoim profilu na Facebooku: „Otrzymałem właśnie najbardziej prestiżową nagrodę rządu Fideszu – Medal Zdrajców” (por. Spike, 2017). Rok później opuścił Węgry i wyemigrował do Francji, gdzie mieszka do dziś. Jan-Werner Müller, zajmujący się badaniem populizmu, zwraca uwagę, że stanowi on zawsze formę polityki tożsamości i zwalcza wszelkie formy pluralizmu. Dlatego też populiści żerują na podsycaniu polaryzacji i konfliktów, a „swoich przeciwników politycznych traktują jako «wrogów narodu» i dążą do ich wykluczenia” (Müller, 2017, s. 18).

Uparte struktury

Pierwsze lata kariery teatralnej Schillinga traktowane były wręcz jako emblemat zmian w Europie Środkowo-Wschodniej po upadku komunizmu. Gdy założył Teatr Krétakör w 1995 roku, miał dwadzieścia jeden lat i doświadczenie pracy w teatrze alternatywnym. Kilka miesięcy później zdecydował się na studia reżyserskie. W 1998 roku zrealizował z grupą studentów *Baala* Brechta. Ówczesny dyrektor Teatru Józsefa Katony w Budapeszcie, gdy tylko zobaczył spektakl, postanowił włączyć go do repertuaru. Spektakl uznany na Węgrzech za objawienie, po pokazach w

Strasburgu (1999) i paryskim Odéonie (2000) zaczął podbijać najważniejsze festiwale. Młodziutki Schilling stał się jednym najbardziej znanych i docenianych węgierskich artystów. Warto więc zapytać, jak to się stało, że w ciągu kilkunastu lat uznano go za osobę zagrażającą bezpieczeństwu kraju.

Badacze zmian w krajach postkomunistycznych często zwracają uwagę na trwający w nich system nieformalnych interesów, które podskórnie przenikają formalne instytucje. „Postkomunistyczne państwo mafijne”, „republika klanowa”, „neonomenklatura”, „państwowa organizacja przestępcza” – to tylko niektóre z określeń stosowane przez socjologów i politologów zajmujących się tym zagadnieniem (por.: *Stubborn structures...*, 2019). Okazuje się, że postkomunistyczne „uparte struktury” szybko odnalazły się w połączeniu z dzikim kapitalizmem, który efektywnie wykorzystuje ten system ukrytych porozumień. Podczas konferencji w Tutzing w 2019 roku, poświęconej cenzurze i prześladowaniu w sztuce, Schilling zauważył, że Orbán zbudował swój oligarchiczny system na zarządzaniu strachem i lojalnością polityczną, „połączył feudalizm obecny wciąż w społeczeństwach postkomunistycznych z globalnym kapitalizmem” (Schilling, 2019a), przez co tworzy iluzję życia w normalnym państwie.

Populizm to czysty ucisk, ciągły ucisk i kontrola w imieniu ludu. Właśnie dlatego populizm bardzo dobrze pasuje do globalnego kapitalizmu. Dla wielonarodowych firm, korporacyjnych gigantów populizm jest lepszy niż dyktatura, ponieważ wyzysk ma miejsce w kontekście demokracji, a tym samym jest moralnie bez zarzutu (tamże).

Populizm zawsze staje się zagrożeniem dla słabszych, dla mniejszości, bo

wszelkie opinie redukowane są do „woli ludu”, a zatem jakiejś wyobrażonej, homogenicznej większości. Wedle tej retoryki nienawiści bardzo łatwo budować antagonizmy między obywatelami, podzielić ich na lepszy i gorszy sort. Narażone są na to szczególnie społeczeństwa, które nie zbudowały silnej tradycji pluralizmu. „Populizm to nieusuwalny cień nowoczesnej demokracji reprezentacyjnej i zarazem ciągle dla niej zagrożenie” (Müller, 2017, s. 29). Wypaczenia, przy jednoczesnej mimikrze demokratycznych procedur, Schilling nazywa „pustą demokracją”. Często powtarza, że Orbán nie jest dyktatorem, który pojawił się nie wiadomo skąd, ale produktem powierzchownych przemian na Węgrzech po 1989 roku. Potwierdza to Lendvai: „Nie byłoby to możliwe, gdyby nie doszło do moralnego bankructwa wcześniejszego systemu, tonącego w korupcji i zdyskredytowanego na skutek politycznej i ekonomicznej nieudolności, których ukoronowanie stanowił upadek centrolewicowych elit” (Lendvai, 2019, s. 71). Dla reżysera, który od początku kariery zajmował się „anatomią zakłamania”, zapewne nie było wielkim zaskoczeniem słynne przemówienie premiera Ferencza Gyurcsány’a z 2006 roku, które otworzyło skrajnej prawicy drogę do władzy: „Jest oczywiste, że przez ostatnie dwa i pół roku kłamaliśmy. Było zupełnie jasne, że to, co mówimy, nie jest prawdą. [...] Kłamaliśmy rano, nocą i wieczorem” (cyt. za: tamże, s. 83). Schilling w jednym z wywiadów mówił: „Po transformacji liczyło się tylko dostosowanie do kapitalizmu, a nie do demokracji. Mur runął, powiedzieliśmy sobie «to koniec», pomyśleliśmy, że ekonomia naprawi wszystko, nie zadbaliśmy o ludzi. To historia wszystkich postkomunistycznych krajów w Europie” (AFP, 2017). Można bez cienia przesady stwierdzić, że swoimi przenikliwymi spektaklami, pokazującymi degrengoladę życia politycznego i społecznego, antycypował „przemówienie o kłamstwach” i radykalizację nastrojów. Jego obsesyjne powracanie do tematu komunikacji międzyludzkiej zbudowanej na fałszu nie brało się

przecież z próżni.

Ostrą krytykę społeczną stanowiły *Ojczyznoojczyzno* (2002) i *Blackland* (2004) – groteskowe, satyryczne wizje kraju pogrążonego w chaosie.

Punktem wyjścia do pracy nad pierwszym spektaklem był spis najważniejszych wydarzeń historycznych z lat 1987-2002, wokół którego aktorzy snuli osobiste wspomnienia. Stały się one podstawą scenariusza napisanego przez Tasnádiego i Schillinga, z którego wyłaniała się groteskowa panorama społeczna, złożona z luźno powiązanych scenek. Ktoś wnosił mikrofalówkę, z której wypadały ogromne pęta serdelków, ktoś inny rozpalał grill i smażył karkówkę, iluzjonista wyciągał z walizki paczkę chipsów, które zaczynał rozdawać niczym hostię. Brudna arena cyrkowa nagle okazywała się basenem – też brudnym, ale kolorowym. W *Blackland* materiał wyjściowy także był dokumentalny – SMS-y informacyjne, przysyłane przez serwis telefonii komórkowej. Kolejne sceny brały na cel korupcję wśród polityków, oszustwa w sporcie, absurdalne obrady komisji wyborczej po tym, jak pijany obywatel wpadł do urny, pedofilię w Kościele katolickim, rosnącą liczbę demonstracji neonazistowskich, obojętność wobec cierpienia uchodźców, a także bezkrytyczny zachwyt z powodu przystąpienia do Unii Europejskiej. Olga Katafiasz, relacjonując ten spektakl po pokazach na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Dialog” we Wrocławiu w 2005 roku, stwierdzała: „Trudno się oprzeć wrażeniu, że [...] nie mógłby powstać w Polsce, a nawet gdyby powstał, zobaczyłoby go niewielu widzów” (Katafiasz, 2005). Szokująca dosadność i dosłowność polityczna, przywoływanie danych statystycznych były wtedy w polskim teatrze niespotykane.

„Something is wrong” – taki napis pojawiał się na początku spektaklu *Partia* (2014), gdzie symbolem Węgier było małe, ksenofobiczne miasteczko. Całość

miała formę projektu społecznego, realizowanego w ramach programu Brave, którego celem było zbliżenie Europy Wschodniej do Zachodu. „Dużo czytałam o Węgrzech, ale nic nigdy nie było jasne” (ten i kolejne: Schilling, 2014b) – mówiła na wstępie, spełniając rolę konferansjerki, francuska artystka Juliette Navis. Na scenę zapraszani byli kolejni eksperci, a wśród nich aktorzy Krétakör. „Są bardzo krytyczni, jeśli chodzi o sprawy społeczne... przynajmniej tak słyszałam”. To oni komentowali wydarzenia, odgrywając obrazki ze szpitala, banku, przedszkola czy kościoła i tworząc obraz miasteczka. Nagle okazywało się, że trzeba szukać oszczędności, padała więc propozycja, żeby zamknąć szkołę albo przynajmniej zwolnić część nauczycieli. Partia może oczywiście pomóc, ale w zamian oczekuje lojalności. „Nie możesz być niezależny, stojąc na czele instytucji publicznej” – usłyszy dyrektor szkoły.

W jednej ze scenek pojawiał się urzędnik wyzywający turystę, bo ten nie mówi po węgiersku. Scena niedzielnego obiadu odsłaniała uprzedzenia i rasizm, gdy tylko rozmowa schodziła na temat mniejszości romskiej. Opowieść o Cyganach jako nierobach i złodziejach liczących tylko na pomoc z opieki społecznej dość płynnie przeradzała się w wizję społeczeństwa, w którym wszyscy kradną, wszędzie trzeba dawać łapówki i generalnie nie opłaca się nic robić, bo i tak zachodnie korporacje okazują się zbyt dużą konkurencją. A młodzi ludzie marzą jedynie o ucieczce z tego apatycznego i skorumpowanego kraju. Na slajdach pojawiał się obraz pary podskakującej na kupie gnoju, w innej scenie ludzie opluwali się nawzajem. Przerywał to Marc Vittecoq, francuski koordynator programu Brave: „Co jest z tymi ludźmi? Nie są Europejczykami! To są Azjaci! Nie nadają się do demokracji. Czują się komfortowo tylko w dyktaturze”. Europejski program się skończył i nic nie zmienił – „uparte struktury” postkomunistycznego państwa trwają w najlepsze.

Na końcu głos należał jednak do publiczności. Dziewczyna z widowni zaczynała klócić się z francuskim koordynatorem, mówiąc, że zachodnie demokracje są równie zakłamane, zbudowane na wykluczeniu i podziałach. Padały informacje, że ówczesny premier brytyjski, Tony Blair, był specjalnym doradcą rządu Kazachstanu, a Nicolas Sarkozy pracował jako doradca w Katarze, czyli w krajach należących do najbardziej skorumpowanych na świecie. „Wartości demokratyczne? Putin jest przekonany, że interes gospodarczy jest ważniejszy niż demokracja, a Londyn to zachodnia stolica rosyjskich oligarchów”. Do dyskutującej dziewczyny przyłączał się inny młody widz, potem kolejni. Wytykali, że niby spektakl promuje demokrację, ale głos należy tylko do aktorów, a widzowie nie mogą wejść na scenę i wypowiedzieć swoich postulatów. „Potrzebujemy sceny” – krzyczała dziewczyna, wyciągając megafon i opowiadając o tworzeniu struktur politycznych wśród studentów.

Nowy widz

Teatry opublikowały już plany na nowy sezon. Zrobiło mi się smutno. Znowu te same kobiety w tych samych kostiumach i w tych samych sztukach. [...] Już teraz mnie to wszystko nudzi. Z reżyserami też – ta sama karuzela. Straszne, naprawdę. Czy ludzie tego rzeczywiście potrzebują? Nie wierzę (Schilling, Zabezsinszkij, 2014)

– mówi w *Loserze* jedna z aktorek, co nie przeszkadza jej namawiać Schillinga, żeby znów reżyserował klasyczne teksty: „W ciągu paru tygodni machnąłbyś jakiegoś Czechowa i znowu wszystko potoczyłoby się wyśmienicie. Co by ci szkodziło?”. Rzeczywiście, po ogromnym sukcesie

obsypanej nagrodami *Mewy* (2003) reżyser mógłby zapewne do późnej starości funkcjonować jako wytrawny ekspert od inscenizacji sztuk Czechowa i podtrzymywać teatralny ceremoniał. On jednak, będąc u szczytu kariery, rozwiązał swój zespół i zajął się projektami społecznymi. Nazywał to „eskapologią”, a zatem sztuką uciekania. Pojęcie to ma jak najbardziej praktyczne zastosowanie do ucieczek z płonących budynków lub pułapek. W przypadku Schillinga pułapką okazał się teatr – z wpisaną weń siecią powiązań i międzynarodowych oczekiwań, gdzie nazwisko wybitnego reżysera traktowane jest niczym marka odzieżowa. „Mogłem udzielać wywiadów i mówić z poważną miną o problemach, ale czułem, że kłamię i tak naprawdę nie dotykam tych problemów. Tak właściwie to tylko wykorzystywaliśmy te problemy i etycznie było to nie do przyjęcia” (McLaughlin, 2018). Dlatego też w 2008 roku zdecydował rozwiązać swój dotychczasowy zespół. Krétakör przestał być teatrem, a stał się organizacją pożytku publicznego, zajmującą się pracą na rzecz demokracji.

Pierwszy projekt, *Apologia wyzwolonego artysty*, realizowany był w 2009 roku w Budapeszcie i trwał kilka tygodni. Współpracowali przy nim edukatorzy teatralni pracujący z dziećmi, młodzieżą i seniorami, a także badacze społeczni. Szpital, dom spokojnej starości, łaźnie miejskie, przedszkole stawały się miejscami tworzenia wspólnotowych sytuacji w ramach działań nazwanych „Artproletart”. Bez scenariusza, bez rozdanych wcześniej ról, jedynie z ogólnym tematem do improwizowania. Różne grupy wiekowe pokazywały kolejne etapy życia: dzieciństwo, dorastanie, dojrzałość i starość. Inauguracją była akcja uliczna, w której na terenie całego miasta rozstawiono samochody – w jednym obracał się zdalnie sterowany helikopter, inny załadowany był kolorowymi maskotkami, jeszcze gdzie indziej leżały płonące kasztany. W kolejnych odsłonach odbywała się gra miejska, w której widzowie dostawali słuchawki z nagranymi opowieściami mieszkańców. Było

też wspólne budowanie ogrodu i piknik miejski, a także parada ulicami Budapesztu. Schilling nazywał te działania „terapią miejską”, a ich głównym celem była uważność na najbliższe otoczenie i budowanie relacji. Za wyjściem z teatru, który nie stawia widzowi żadnych wyzwań i korzysta jedynie z utartych schematów, kryło się marzenie o zatarciu granic między sztuką a życiem, o wyjściu z teatru prosto w rzeczywistość społeczną. Ale nawet tutaj Schilling pozostawał ironicznym sędzią własnych działań.

Jednym z bohaterów projektu był on sam i jego ciężarna żona, Lilla Sárosdi. W czasie pracy urodziła się ich córeczka, Francisca. W filmie dokumentalnym, który Gabor Peter Nemeth zrealizował wokół projektu, widać nagiego reżysera, który rozbija półkę z książkami, potem telewizor, a na końcu wybija wielką dziurę w ścianie mieszkania. Reżyser teatralny, który do tej pory ukrywał się za swoimi aktorami, za scenografią i wszystkimi innymi elementami wytwarzania fikcji teatralnej, nagle pokazał się w najbardziej intymnych sytuacjach. Powstała z tego wideoinstalacja, w której widzimy Schillinga w pracy, pod prysznicem, leżącego na kanapie, siedzącego na klozecie, zakrwawionego i obsypanego piórami... Towarzyszy temu monolog w formie strumienia świadomości, opowiadający o „czarnej dziurze”, kryzysie twórczym: „Zamierzam opuścić miasto, człowieka. Droga przez pustynię doprowadzi mnie z powrotem do samego siebie” (ten i kolejne cytaty za: *Escapologists...*, 2009). Lilla Sárosdi opowiada o doświadczeniu aktorki, o biegu pomiędzy kolejnymi próbami i graniem spektakli, o wyjazdach, o braku czasu na myślenie, czemu to wszystko służy. „Nie umiem nic poza nauczeniem się paru linijek tekstu i zagranieniem roli. Jestem w tym nawet dobra, ale kto przychodzi do teatru, żeby zobaczyć mnie naprawdę?” – pyta. Dziura w ścianie okazuje się scenografią – oknem, przez które publiczność będzie podglądać odtworzone mieszkanie Árpáda i Lilli, ich kłótnie o błahe domowe sprawy, o udział dziecka w spektaklu, ale też o wizję

sztuki i szukanie nowego języka teatru. „To wciąż nie jest nic więcej, jak tylko granie. A ty jesteś tak cholernie dumny z poziomu, który osiągnąłeś. Głosisz kazania ludziom. Jesteś w pieprzonym nie-wiadomo-gdzie, jesteś znowu w tym samym gównie, ciągle robisz teatr do kurwy nędzy” – wrzeszczy Lilla. Spektakl, który miał być „jak spojrzenie dziecka na świat” nadal pozostaje tylko teatrem – wycinkiem fikcji.

Kolejnym krokiem była ucieczka z miasta, a projekt *Nowy widz* (2010) realizowano w wioskach Ároktö i Szomolya w północno-wschodnich Węgrzech, zamieszkiwanych przez mniejszość romską, gdzie bezrobocie sięga nawet osiemdziesięciu procent. „Wszyscy tu czekają, aż coś się wreszcie wydarzy. Czuje się to w całej wiosce” (ten i kolejne za: *Happily...*, 2010). Narzędziem do pracy był Teatr Forum Augusto Boala i elementy pedagogiki teatralnej. Najpierw przez pół roku odbywały się konsultacje prowadzone przez grupę badaczy, które pozwoliły poznać realne problemy lokalnej społeczności. „Naszą intencją było stworzenie teatru, w którym publiczność odgrywałaby aktywną rolę” – mówi Schilling. Stara szkoła w Ároktö i ogród wokół niej przekształcone zostały w miejsce codziennych spotkań z mieszkańcami. Punktem wyjścia do działań teatralnych była historia pary nowożeńców. Codziennie widzowie poznawali kolejny odcinek opowieści, a krótkie etiudy wprowadzały do dyskusji z publicznością, na przykład na temat roli kobiety w społeczeństwie albo sposobów szukania pracy. Podobne problemy pojawiały się w wiosce Szomolya, gdzie warsztaty połączone były z tworzeniem filmu o miłości młodego Węgra do romskiej dziewczyny. Jednocześnie odbywały się warsztaty z młodymi ludźmi pod hasłem „Wieś przyszłości”; ich uczestnicy opowiadali o swoich planach i marzeniach, a na tej podstawie powstawał film dokumentalny. Bezrobocie, bieda, beznadzieja, brak jakiegokolwiek celu, ale też wzajemne uprzedzenia i stereotypy – to główne tematy pokazów i dyskusji. Mieszkanki wioski

opowiadają w filmie, że czuły się, jakby nagle oglądały własne życie i codzienność. Jedna z nich zwierza się, że chciała wyjść po kilku minutach, bo przedstawiana historia była dla niej zbyt bliska. Widzowie bardzo się uaktywniali, wyjaśniali motywacje bohaterów, pomagali im podejmować życiowe decyzje, a od pewnego momentu współtworzyli scenariusz. Aktorzy w obszarze poszukiwania motywacji dla swoich postaci płynnie stawali się moderatorami spotkań z widzami. „Jako reżyser teatralny nigdy nie byłem na spotkaniu z publicznością, gdzie ludzie dyskutowaliby o spektaklu na takim poziomie, jakby to był ich własny świat. [...] To był spektakl społeczny bez teatru. Prawdziwe forum” – mówi w filmie Schilling. Podobne inicjatywy i kampanie społeczne podejmowane były również w innych miejscowościach, jak choćby trzydniowy performans *Mayday*, zrealizowany w Pécsu i podejmujący temat górniczej przeszłości tego miasteczka.

Trylogia kryzysu (2011) skupiona była na pracy z młodzieżą i dotyczyła przyszłości – konieczności budowania utopii społecznej opartej na solidarności i sprawiedliwości społecznej. Na bazie tych doświadczeń zrodziły się w Krétakör kolejne projekty edukacyjne oraz idea „Wolnej szkoły” i „Kreatywnych Gier Wspólnotowych”. Jednak Schilling unikał pojęcia teatru edukacyjnego, mówił, że bliższe jest mu określenie „teatr wspólnotowy”. W *Trylogii kryzysu* punktem wyjścia była opowieść o rodzinie, a każda kolejna część dotyczyła jednego z jej członków. Historia rodziców zaangażowanych społecznie – psychologa dziecięcego i znanej aktorki, którzy jednocześnie nie są w stanie rozwiązać najbliższych problemów, stawała się metaforą sztuki, jedynie opowiadającej o problemach, uświadamiającej je, ale bezradnej wobec szukania konkretnych rozwiązań. W projekcie uczestniczyło kilkanaście młodych osób z węgierskojęzycznej miejscowości w Transylwanii, a każda część miała inną formę – filmu dokumentalnego, opery i spektaklu. „Chcę, żeby ten teatr był forum, które zadaje pytania młodemu

pokoleniu" (*Un théâtre...*, 2012) – mówił Schilling.

Ostatnia część projektu, *Duchowna*¹, to opowieść o znanej aktorce, która przeżywa kryzys zawodowy i postanawia wyjechać na transylwańską prowincję, by prowadzić tam zajęcia z dramy. Materiałem do spektaklu była długa praca warsztatowa grupy młodzieży z artystami Krétakör, oparta właśnie na metodach dramy, polegających na odgrywaniu różnych sytuacji i ich wspólnym interpretowaniu. Okazuje się, że nauka krytycznego myślenia w świecie edukacji opartej na rygorze i tresurze wcale nie jest łatwa do zaakceptowania. Aktorka nie wytrzymuje konfliktów i trudów życia na wsi. W ostatniej scenie widzimy ją, jak udziela wywiadu, siedząc w modnej kawiarni w Budapeszcie. Przekształcenie aktorki w pedagogożkę się nie powiodło. Czy to jednak znaczy, że jej działanie nie było nic warte? Schilling opowiadał, że historia celowo została skonstruowana w ten sposób, by przygotować młodych ludzi do tego, że warsztaty kiedyś się skończą. „Niezależnie od tego uważam, że dla młodego człowieka uczestniczenie w tego typu projekcie jest bardzo korzystne. Też miałem takie spotkania, które nie trwały do końca życia, ale bardzo dużo na nich skorzystałem” (*Zjednoczenie branży...*, 2012).

Wspomniany już Jan-Werner Müller jako główną cechę populistów, oprócz tego, że zawsze są przeciwni pluralizmowi, wskazywał antyelitaryzm. Prawdziwy naród lub lud przeciwstawiony zostaje skorumpowanym elitom. „Populizm to moralizujący sposób wyobrażania sobie świata politycznego, który zakłada roszczenie do wyłącznej reprezentacji moralnej” (Müller, s. 65). Czy zatem antyelitaryzm Schillinga, rezygnującego z pracy w międzynarodowym obiegu teatralnym na rzecz działań na węgierskiej prowincji, jest gestem populistycznym? Schilling często mówi, że elity polityczne i kulturalne zajmują się tylko Budapesztem, a propaganda rządowa sprawia, że ludzie na prowincji odcięci są od prawdziwych

informacji. Daleki jest jednak od moralizowania wpisanego w populizm. Proponowane przez niego scenariusze, mimo elementów dydaktyki, nie proponują uproszczonej wizji świata ani zestawu gotowych rozwiązań czy haseł. Ich celem jest próba uruchomienia nowej dynamiki społecznej i wykorzystanie uśpionych potencjałów społeczeństwa, a także nauka krytycznego myślenia, którego populizm boi się jak ognia. Wpisana jest w te działania wiara, że jedynie zmobilizowanie obywateli do uczestnictwa i dowartościowanie ich może prowadzić do nowej umowy społecznej.

Głęboka historia

„Myślisz, że mogłabyś wrócić do teatru po doświadczeniu pracy z tymi dziećmi?” – pyta Schilling aktorkę w końcówce *Duchownej*. On sam po rozwiązaniu zespołu na rzecz działań społecznych wciąż reżyserował w operze. Do teatru również postanowił powrócić, realizując w 2014 roku *Partię* i tuż po niej *Losera*. W 2015 roku wrócił nawet jednorazowo do wystawiania klasyki, reżyserując *Fausta* w Teatrze Józsefa Katony. W tym samym roku zrealizował swój ostatni spektakl na Węgrzech – *Dzień furii*, który otworzył nowy etap w jego twórczości, polegający na tworzeniu prostych psychologicznych opowieści fabularnych z wyrazistymi i lekko schematycznymi postaciami. Formuła pracy nad tym spektaklem, podobnie jak nad *Wielkim złem* w Teatrze Narodowym w Wilnie (2015), *Daleko, jak okiem sięgnąć* (2016) w Teatrze Zetski Dom w Cetinje (2016), *Zimnymi wiatrami* w wiedeńskim Burgtheater czy *Upadaniem* w Teatrze Powszechnym w Warszawie (2017) polegała na tym, że Schilling wraz z dramaturgami szkicowali jedynie postaci i bazowe tematy, na podstawie których aktorzy tworzyli etiudy. Te improwizacje były następnie spisywane i poddawane dramaturgicznej obróbce. Same spektakle mają bardzo prostą formę, właściwie bez scenografii, kostiumów i zmian światła. Pusta scena, na

niej niezbędne rekwizyty, a całą resztę widz musi sobie wyobrazić – trochę podobnie jak podczas działań teatralno-społecznych w węgierskich wioskach. Jest w tej skromności coś manifestacyjnego. Widowiskowość i oszałamiające bogactwo środków to domena władzy i establishmentu, bo podobnie jak teatr, społeczeństwo również zbudowane jest na dekoracji i przykrywaniu sensu ozdobnikami. W ten sposób zakłamuje się rzeczywistość i tworzy społeczne podziały. Aby ją lepiej poznać, konieczna jest prostota.

Socjolożka Arlie Russell Hochschild w książce *Obcy we własnym kraju. Gniew i żal amerykańskiej prawicy* postanowiła wyjaśnić „Wielki Paradoks”, polegający na tym, że mieszkańcy Luizjany, jednego z najbiedniejszych i najbardziej zanieczyszczonych stanów, głosują *de facto* przeciwko sobie samym, wybierając populistów, którzy wspierają wielkie korporacje dewastujące środowisko naturalne. Badaczka wskazuje na konieczność „przeskoczenia muru empatii”:

Mur empatii uniemożliwia głębokie zrozumienie drugiej osoby i może powodować, że odnosimy się z obojętnością czy nawet wrogością do ludzi wyznających inne poglądy lub wywodzących się z innego środowiska niż my. W okresach politycznych niepokojów chwytny się łatwych pewników. Nowe informacje wpychamy w utarte koleiny myślenia. Wystarczy nam, że znamy naszych przeciwników z zewnątrz (Hochschild, 2017, s. 24).

By przekroczenie tych utartych schematów stało się możliwe, proponuje metodę „głębokiej historii”, która kieruje uwagę na tłący się od dawna konflikt społeczny, ale związana jest z zarządzaniem emocjami, do których często odwołują się populiści. Jest to opowieść „czuję się, jakbym...”, co

pozwała wyjść poza stereotypowe patrzenie, poznać ukryte motywacje ludzi i sposób ich odczuwania, ale także rozpoznać obszary amnezji, czyli elementy rzeczywistości wypierane ze świadomości, gdy tylko okazują się wbrew naszym przekonaniom. „Każdy ma swoją głęboką historię” – podkreśla socjolożka, by zaraz potem dodać: „Głęboka historia, tak jak sztuka teatralna, składa się z następujących po sobie scen” (tamże, s. 221-222).

Ostatnie spektakle Schillinga mogą być przykładem „głębokich historii”. Stara się on zlokalizować konflikty społeczne, ale nie poprzez budowanie manifestów politycznych, tylko poprzez wiarygodne psychologicznie postaci, z których każda ma swoją „głęboką historię”. Inspiracją do napisania *Dnia furii* była pielęgniarka, która w 2015 roku zaczęła mówić o nieludzkich warunkach i braku profesjonalizmu w węgierskich szpitalach. Schilling nie zdecydował się jednak na spektakl dokumentalny, choć pierwsza scena jest relacją ze strajku dwóch pielęgniarek. Za chwilę poznajemy życie codzienne jednej z nich, widzimy ją obok schorowanej matki i dorastającej córki, która marzy o wakacjach w Grecji. Pielęgniarka w świetle kamer dostaje medal od ministra, który dziękuje jej za nagłośnienie problemów szpitala, po czym, już poza medialną otoczką, zamyka oddział, przez co ona sama ląduje na bezrobociu. Widząc szczegóły z życia kobiety, szukanie pracy i szarpaninę z systemem, możemy poznać jej emocje i narastającą desperację.

Sfrustrowana i oszukana przez wszystkich, zostaje w końcu bez mieszkania i oszczędności. Siedząc przed telewizorem, podrzyna sobie gardło. Również w finale *Upadania* główny bohater grany przez Michała Jarmickiego wiesza się na pasku od spodni, zastanawiając się, „jak można by zarobić tę stówę?”.

Sztuki Schillinga z ostatnich lat zwykle opierają się na podobnym schemacie zderzenia przedstawicieli różnych klas społecznych. Ważnym czynnikiem ich działań jest zawsze ekonomia. Czasem wręcz ci sami aktorzy grają w jednych

scenach bohaterów z klasy ludowej, by za chwilę wcielić się w postaci z elit, zupełnie jakby grali dwie wersje swoich możliwych życiorysów. Tak się dzieje choćby w *Daleko, jak okiem sięgnąć*, gdzie ta sama aktorka gra żonę robotnika wyrzuconego z pracy, a za chwilę żonę ministra, która na tydzień przed wyborami udzieliła wywiadu o luksusowych wakacjach na jachcie w Locarno, wywołując ogólnonarodowy skandal. Minister i robotnik są niemal tak samo ubrani, spokojnie mogliby zamienić się rolami. Status postaci poznajemy nie poprzez kostium, ale przez słowa i sytuacje. W *Zimnych wiatrach* życie kulturalnej austriackiej rodziny zostaje zakłócone przez nagłe wtargnięcie męża ich węgierskiej sprzątaczkii. W *Upadaniu* Ewa, żona profesora, musi znosić wizyty bezrobotnego brata, który pożycza od niej pieniądze. Kiedy córka ma do niej żal, że nawet nie próbuje zbudować z nim relacji, zainteresować się jego życiem, słyszy: „Mój brat nie przyszedł, żeby porozmawiać ze mną, tylko żeby wziąć ode mnie pieniądze. Dałam mu je, bo o nie poprosił” (Schilling, Láng, 2017). W *Pensjonacie Eden* (2019), zrealizowanym w Zagrzebiu, uroczysta atmosfera wesela, na którym zbiera się cała rodzina, rozbita zostaje przez wzajemne pretensje rodzinne i rozdrapywanie starych ran. W *Ostatnim gościu* (2019) w Berliner Ensemble obserwujemy byłą śpiewaczkę operową i jej niepełnosprawnego męża, profesora, w zderzeniu z robotnikami, którzy pomagają w remoncie. W tego typu społecznych konfrontacjach nagle przestają działać konwenanse, pękają bezpieczne formy klasowych habitusów. Obnażona też zostaje amnezja, o której pisała Hochschild, a więc wszystko to, co na co dzień wypieramy ze świadomości, by zachować pozory normalności.

Nieprzypadkowo jedynym elementem scenografii często bywa fortepian jako symbol statusu społecznego. W *Upadaniu* przygrywa na nim znudzony profesor, który w tajemnicy przed żoną sprowadza do domu młodego kochanka. W *Elbfuge* (2019) w Dreźnie fortepian jest jednocześnie ekranem,

na którym wyświetlane są szczegóły planu słynnego kompozytora, który chce zbudować w mieście Centrum Muzyki Współczesnej. Subtelny artysta zamienia się nagle w chciwego i bezwzględneho biznesmena. W *Ostatnim gościu* fortepian przykryty jest folią malarską i zawalony gratami z remontowanego mieszkania, a w *Daleko, jak okiem sięgnąć* pojawia się jako utrapienie dla robotników pracujących przy przeprowadzkach. Marzeniem robotników jest kupienie robota kuchennego – cudownej maszyny z Niemiec, która „potrafi zrobić wszystko”. O innej cudownej maszynie, która robi meble ze śmieci, marzy w tej samej sztuce młody chłopak, który po brexicie musi wrócić do Czarnogóry. „Kiedy człowiek jest pomysłowy i ciężko pracuje, kiedy wie, czego chce, kiedy dobrze żyje z innymi ludźmi, wtedy może stanąć na nogach” (Schilling i aktorzy, 2016) – mówi w finale. Choć my, niczym w sztukach Czechowa, dobrze wiemy, że z realizacji tych marzeń nic nie będzie.

Michał Paweł Markowski analizując polski i amerykański populizm, określa go mianem „wojny nowoczesnych plemion”, opartej na odcinaniu się od rozumienia i interpretacji. Zauważa, że zanim zabierzemy się do zmiany rzeczywistości, musimy najpierw zmienić słownik, jakim się posługujemy, by komunikacja stała się na nowo możliwa. „Jedynym wyjściem z tej sytuacji byłaby zmiana języka: z języka wartości na język sensu, z języka opinii na język interpretacji, z języka uczuć na język argumentacji” (Markowski, 2019, s. 16). Populizm buduje relacje społeczne na emocjach i przywiązaniu do określonych wartości, co sprawia, że porozumienie staje się niemożliwe, bo dwie grupy posługują się radykalnie odmiennymi słownikami. Dlatego tak ważne jest budowanie wspólnego sensu. „Te dwa dyskursy stawiają sobie za cel dwie różne pedagogiki. Pierwsza to pedagogika wartości, czyli tego, co nas dzieli od innych, druga to pedagogika sensu, która nas do innych zbliża” (tamże, s. 216).

Powrót Schillinga do teatru psychologicznego należy traktować jako próbę szukania czegoś, co nas łączy, owej „pedagogiki sensu”. Najprostsza z możliwych forma opowiadania jest zrozumiała i dostępna dla wszystkich, niezależnie od statusu społecznego. Tragizm w ostatnich spektaklach wynika przede wszystkim z konfliktu klasowego i ekonomii, ale też z niemożności komunikacji. Postaci nie mogą ani zrozumieć się nawzajem, ani sobie pomóc, bo żyją w społeczeństwie zatowimowanym wedle wyznawanych wartości – nikt nie jest w stanie wyjść ze swojej własnej „głębokiej historii”. Wzajemną komunikację odblokować może jedynie odnalezienie na nowo wspólnego sensu. To również wyzwanie dla teatru, który powinien przekroczyć podziały klasowe i wyjść z elitarnej bańki, budując przestrzeń wzajemnego sensu. Inaczej przepadnie, stanie się bibelotem. Dlatego Schilling co jakiś czas rozbija skorupę teatru po to, by tworzyć teatr na nowo. Szukanie wciąż nowych form, a także odejścia od reżyserowania spektakli i powroty nie są w jego przypadku wyrazem braku wiary w teatr, ale raczej ciągłym odnawianiem wyznania wiary w to medium. To nieustanne próby powstrzymania banalizacji i rozkładu teatru.

Z numeru: Didaskalia 156
Data wydania: kwiecień 2020
DOI: 10.34762/nqwq-rx55

Autor/ka

Paweł Sztarbowski (pawel.sztarbowski@e-at.edu.pl) – dramaturg, teatrolog, wykładowca akademicki. Doktor nauk humanistycznych. Ukończył filozofię na Uniwersytecie Warszawskim, studiował Wiedzę o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie, w Instytucie Sztuki PAN obronił dysertację doktorską *Teatr i Solidarność. O teatrze wspólnoty*. W latach 2006-2011 pracował w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego na stanowisku kierownika działu promocji teatru, a w latach 2011-2014 w Teatrze Polskim w Bydgoszczy na stanowisku zastępcy dyrektora ds. programowych i dyrektora programowego Festiwalu Prapremier. Jako dramaturg współpracował m.in. z Pawłem Łysakiem, Wojciechem Farugą i

Marcinem Liberem. Od września 2014 pracuje w Teatrze Powszechnym w Warszawie na stanowisku zastępcy dyrektora ds. programowych. Wykłada w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych i Team Europe. Numer ORCID: 0000-0003-4787-9959.

Przypisy

1. Zostawiam takie tłumaczenie tytułu, bo w ten sposób używano go w artykule Natalii Jakubowej (por. Jakubowa, 2012). Wydaje mi się jednak, że po polsku, mimo zmiany dosłownego znaczenia, intencje oryginału lepiej oddawałby zakorzeniony w kulturze termin „Siłaczka”.

Bibliografia

AFP, *La Hongrie d’Orban, une „democratie vide” selon Arpad Schilling*, „Le Point International”, 8 XII 2017,
<https://www.lepoint.fr/monde/la-hongrie-d-orban-une-democratie-vide-sel...>

Escapologist in Budapest, film dokumentalny, reż. Gabor Peter Nemeth, 2009, archiwum prywatne autora.

Fox, Brad, *On understanding nothing deeply*, „Medium”, 4 I 2018,
<https://medium.com/@asdfox/on-understanding-nothing-deeply-1eeb7678b6b> [dostęp: 15 III 2020].

Happily ever after... Ároktö, film dokumentalny, reż. Gabor Peter Nemeth, 2010, archiwum prywatne autora.

Hochschild, Arlie Russell, *Obcy we własnym kraju. Gniew i żal amerykańskiej prawicy*, przeł. H. Pustuła, Warszawa 2017.

Jakubowa, Natalia, *Kryterium rzeczywistości*, „Didaskalia” 2012 nr 109-110.

Katafiasz, Olga, *Długie życie w czarnym kraju*, „Didaskalia” 2005 nr 69.

Lendvai, Paul, *Orbán. Nowy model przywództwa w Europie*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2019.

Magyar, Bálint, *Węgry: Anatomia państwa mafijnego*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2018.

McLaughlin, Daniel, *Acclaimed Hungarian director swaps the stage for anti-Orban activism*, „The Irish Times”, 2 III 2018,
<https://www.irishtimes.com/news/world/europe/acclaimed-hungarian-direct...> [dostęp: 16 III 2020].

2020].

Müller, Jan-Werner, *Co to jest populizm?*, przeł. M. Sutowski, Warszawa 2017.

Schilling, Árpád, *Letter to Imre Kertész*, 2014a, <http://www.schillingarpad.com/work/96> [dostęp: 15 III 2020].

Schilling, Árpád, *The Party*, 2014b, archiwum prywatne autora.

Schilling, Árpád, *Kérés a színházi emberhez*, „Magyar Narancs”, 2016 nr 37, <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/keres-a-szinhazi-emberhez-100823> [dostęp: 16 III 2020].

Schilling, Árpád, *Levél a színházi kevesekhez, akik most fölébredtek*, „444”, 9 XII 2019, <https://444.hu/2019/12/09/schilling-arpad-level-a-szinhazi-kevesekhez-a...>, [dostęp: 16 III 2020].

Schilling, Árpád, *The Promise of Freedom*, 2019a, <http://schillingarpad.com/work/259> [dostęp: 14 III 2020].

Schilling, Árpád i zespół aktorski, *As Far as Eye Can See*, 2016, archiwum prywatne autora.

Schilling, Árpád; Láng, Annamária, *Upadanie*, przeł. P. Pászt, archiwum Teatru Powszechnego w Warszawie.

Schilling, Árpád; Zabezinszkij, Éva, *Loser*, 2014, archiwum prywatne autora.

Ciž, *The Day of Fury*, 2015, archiwum prywatne autora.

Ciž, *Cold Winds*, 2016, archiwum prywatne autora.

Spike, Justin, *Three opposition activists react to Fidesz claims that they pose „national security risk”*, „The Budapest Beacon”, 13 IX 2017, <https://budapestbeacon.com/three-opposition-activists-react-fidesz-clai...> [dostęp: 15 III 2020].

Stubborn Structures. Reconceptualizing Post-Communist Regimes, red. B. Magyar, Central European University Press, 2019.

Tasnádi, István, *Wróg publiczny*, przeł. J. Jarmołowicz, [w:] *Wróg publiczny i inne dramaty węgierskie*, Warszawa 2017.

Un théâtre communautaire: entretien avec le metteur en scène Arpad Schilling, rozmawiała Zsuzsa Fejér, „Vacarme”, 28 IV 2012.

Zjednoczenie branży - czy to utopia?, z Árpádem Schillingiem rozmawiała Natalia Jakubowa, „Didaskalia” 2012 nr 109-110.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/arpad-schilling-strzaskac-skorupe-teatru>

didaskalia

gazeta teatralna

schilling

Teatr to ryzykowne przeżycie

Z Árpádem Schillingiem rozmawia Paweł Sztarbowski

Mieliśmy rozmawiać tydzień temu, w dniu, kiedy próby do twojego najnowszego spektaklu, *Dobrobyt*, w Teatrze Powszechnym, zostały przerwane ze względu na zagrożenie epidemiczne. Udało ci się wyjechać z Polski w dniu, w którym zostały zamknięte granice. Co może zrobić teatr jako medium oparte na dotyku, na bezpośrednim kontakcie międzyludzkim, w czasach koronawirusa?

Jakiś czas temu czytałem artykuł o sztucznej inteligencji i zainteresowała mnie kwestia, które zawody w przyszłości mogą zniknąć. Byłem bardzo szczęśliwy, bo okazało się, że nic nie zastąpi zawodów kreatywnych. Poczuję się ocalony. Ale teraz, w czasie epidemii, zorientowałem się, że w odróżnieniu od artystów zajmujących się mediami czy sztuką internetową, jako reżyser teatralny jestem w niebezpieczeństwie. Bo niby mam kreatywny zawód, ale potrzebuję trójwymiarowego spotkania z ludźmi. Więc co może zrobić teatr? Może jedynie umrzeć. Sytuacja jest gorsza niż w czasie wojny, bo nawet wtedy można zejść do piwnicy, być bohaterem i tam nadal robić

teatr. A w czasie epidemii nie ma publiczności, a dla mnie teatr bez ludzi nie istnieje. Więc nawet jeśli staramy się coś nagrywać w domu i wrzucać do internetu, może to być wprawdzie interesujące, ale to nie jest teatr.

Oczywiście, kiedy epidemia minie, będziemy mogli się nad nią zastanawiać jako nad tematem. Ale w czasie epidemii teatr umiera. Właśnie to dzieje się teraz wszędzie na świecie. I to jest dla mnie szokujące doświadczenie, bo po raz pierwszy widzimy, jak bardzo teatr potrzebuje bezpośredniego spotkania. Do tej pory to funkcjonowało jedynie jako slogan. A teraz poczuliśmy to naprawdę i już tęsknimy za spotkaniem.

A kiedy epidemia minie? Co wtedy będzie się działo z teatrem?

Jeszcze nie wiem, co zrobimy po tym wszystkim. Mam nadzieję, że ludzie na nowo ogarną swoje życie, ale myślę, że bardzo długo będą się bali siebie nawzajem. Może być trudno zaprosić ich ponownie do teatru, żeby usiedli obok siebie. To dotyczy również aktorów. Kiedy będą musieli się objąć albo pocałować na scenie, może się zdarzyć, że nie będą na to gotowi. Więc być może również aktorzy będą chcieli unikać dotyku, być minimum metr od siebie, a widzowie siedzieć lub stać dwa metry od siebie. Jaki to będzie rodzaj teatru? Teatr dystansu, teatr strachu. A przecież przez wiele lat teatr próbował przełamywać ten dystans. Choćby awangardowy teatr w Polsce czasów komunizmu, gdy widzowie siedzieli w małej piwnicy, a aktorzy byli brawurowi, odważni, walcząc ze sobą, ściskając się, całując się, pieprząc...

Widzieliśmy to przecież tuż przed odwołaniem prób *Dobrobytu*, kiedy nie tylko wśród aktorów, ale w nas wszystkich pojawiła się obawa, czy

kontynuowanie prób jest legalne.

To było ciekawe, szczególnie w czasie ostatnich prób z Wiktorem [Logą-Skarczewskim] i Natalią [Łągiewczyk]. Byli niesamowicie odważni, próbowali wspaniale, ale w pewnym momencie zaczęli się zastanawiać, czy to dobrze, że próbują, że się dotykają, czy to nie niesie zagrożenia. Bo nagle nie chodzi tylko o to, czego my chcemy, ale też o to, co rząd pozwala robić. Może przytulając się do siebie, działamy wbrew prawu?

Tak naprawdę nie obawiam się o przyszłość, bo to zbyt duże słowo, ale o najbliższy rok. Czy publiczność wróci do teatru? A jak już wróci, to, czy widząc na scenie całujących się ludzi, ktoś nie wstanie i nie będzie krzyczał, żeby natychmiast przestać, bo to przecież zakazane. Teatr to miejsce, w którym prowokujemy ludzi, by wyszli ze swojej strefy komfortu, ale teraz wszyscy ludzie chcą utrzymać tę strefę komfortu, ochronić ją.

Wychodzenie ze strefy komfortu to jeden z najważniejszych tematów twojego teatru. Przełamywałeś granice między sceną a widownią, między byciem reżyserem i aktorem, pomiędzy fikcją i rzeczywistością. Więc może obecną sytuację musimy traktować jako jakieś nowe wyzwanie?

Są różne rodzaje teatru, ale w każdy z nich wpisana jest konieczność przymierza z widownią. Jeśli go nie ma, jeśli widownia nie daje zgody na jakiś rodzaj teatru, to robisz coś tylko dla siebie, bez kontaktu z innymi. Zbudowane zostało przyzwolenie dla awangardowych poszukiwań, przełamywania schematów i granic. Przecież Teatr Powszechny jest tego doskonałym przykładem – przyjdźcie do nas, będziemy razem, pokażemy wam coś, co może nie być łatwe, ale co nas wszystkich uzdrowi. Ale nagle

pojawia się obawa: jak teatr może nas uzdrowić, skoro może nas zabić? Teatr staje się wtedy podobny do cmentarza.

Bardzo doceniam europejski system kultury i instytucji, ale instytucje oznaczają zwykle budynki, a więc miejsca, gdzie ludzie są razem. Wirus stawia zatem pytanie o przyszłość kultury europejskiej opartej na wolności i otwartości. Nie lubimy nosić masek, zasłaniać twarzy. We Francji była duża dyskusja na temat arabskich kobiet zakrywających twarze nikabem lub burką. Tłumaczono, że w europejskiej kulturze zasłonięta twarz oznacza brak zaufania, jest czymś złym. Teraz wszyscy zakładają maseczki. Mam nadzieję, że nie stracimy tego, co dała nam grecka kultura – tego, że możemy gromadzić się, dyskutować, przeżywać coś razem. Bez tej możliwości gromadzenia się zapaść się może nie tylko teatr, ale też cała nasza kultura.

Dlaczego teatr bez publiczności jest niemożliwy?

Bo nie ma wtedy ryzyka. A jeśli nie ma ryzyka, nie ma też teatru. W teatrze najpiękniejsze jest to, że aktorzy mogą prowokować, robić, co tylko chcą, ale również publiczność może robić co chce. Może przerwać, zareagować, wyjść.

W Teatrze Powszechnym ten bezpośredni kontakt z widownią był wręcz naszym manifestem. Mówiliśmy, że zamiast spektakli dajemy naszej widowni możliwość doświadczenia czegoś.

Przecież chociażby *Klątwa*... Wyobraź sobie ten spektakl bez widowni! Pamiętam, jak neonaziści manifestowali przed teatrem. To było wydarzenie społeczne. Bez tego ryzyka, bez reakcji widowni byłaby to jedynie

masturbacja. Ale dzięki ryzyku stawiała się deklaracją polityczną. Sytuacja z *Klątwą* pokazuje też, że widzowie chcą być odważni, podejmują ryzyko i przychodzą na spektakl mimo ataków. Więc może po epidemii też to tak zadziała, że medium, które wymaga ryzyka, będzie jednak przyciągać ludzi. Może tak wręcz będziemy się reklamować – przyjdźcie do teatru, bo tylko tu czeka was ryzykowne przeżycie, jakiego nie doświadczycie nigdzie indziej.

Obserwujesz te wydarzenia z emigracji we Francji. Półtora roku temu zdecydowałeś się opuścić Węgry po kilku latach politycznych zmagania w ekipą Viktora Orbána. Dlaczego podjąłeś taką decyzję?

To nie było łatwe, bo Węgry to jednak nie Rosja, więc nie groziło mi więzienie. Ale przez dziesięć lat między 2008 a 2018 rokiem, czyli w czasie, kiedy zdecydowałem się rozwiązać zespół i pracować w szkołach, ze społecznościami lokalnymi, z Romami, to była ciągła walka o subwencje państwowe. Ich utrata uniemożliwiła działanie. Ale gorsze było to, że utrata subwencji nie wynikała z decyzji polityków. To były decyzje ludzi teatru, którzy wspierają tę politykę. Choćby Attila Vidnyánsky, dyrektor Teatru Narodowego w Budapeszcie. Po zwycięstwie Orbána jego pozycja stała się bardzo silna – pełni wiele ważnych funkcji, dysponuje ogromnymi budżetami, kieruje największym teatrem, szkołą teatralną, jest doradcą ministra kultury, robi festiwal międzynarodowy. Jest bogiem węgierskiego życia teatralnego. Odebranie nam dotacji było tak naprawdę jego decyzją. Powiedział, że nie możemy dostać więcej pieniędzy, bo nie robimy teatru, tylko politykę. Uznał, że nie jestem już artystą, tylko aktywistą politycznym i anarchistą.

Kiedy reżyserowałem u was *Upadanie*, czyli tuż przed moją emigracją do Francji, zobaczyłem to, co się dzieje wokół *Klątwy* i był to dla mnie niezwykle

znak. To mi pokazało, jak bardzo Polska różni się od Węgier. Bo u was była walka i dyskusja w całym społeczeństwie. A na Węgrzech nie było nic, żadnej współpracy. Rzeczywiście, działałem jako aktywista, brałem udział w wielu manifestacjach, bo uważałem to za swój obowiązek jako obywatela. Reakcją rządu było nazwanie mnie osobą stanowiącą zagrożenie dla państwa węgierskiego. Oczywiście potraktowałem to jako żart. Ale już samo użycie takiego wyrażenia nie jest żartem. Słowa mają niezwykłą moc i mogą zabić. A nie było żadnej reakcji na te słowa, żadnego wsparcia ze strony środowiska artystycznego. Usłyszałem jedynie, że sam jestem sobie winien, bo byłem zbyt głośny i prowokacyjny, sam tego chciałem, bo tak naprawdę to wszystko sprawia mi przyjemność. To było obrzydliwe i bolesne dla mnie. Przecież pracuję w tym zawodzie i z tym środowiskiem od dwudziestu pięciu lat. Więc dla mnie to nie Orbán był największym problemem, bo on jest tylko dyktatorem. Ale poczułem się samotny. Jak możemy wspólnie robić teatr, skoro zachowujemy się w taki sposób i pozwalamy na to wszystko? Poczułem, że nie wiem, gdzie jest mój dom, że straciłem kontekst mojego działania i ludzi, którzy mnie rozumieją. W organizacjach obywatelskich też nie było lepiej. Nieustanne kłótnie, niemożność znalezienia wspólnego języka, brak solidarności. Każdy dbał tylko o własny interes. Uznałem, że nie mam siły już tego kontynuować, że potrzebuję jakiegoś szerszego kontekstu. Wracalem do domu i czułem, że dzieci ciągle widzą mnie wściekłego lub smutnego.

Ale, co ciekawe, kilka miesięcy temu była na Węgrzech duża demonstracja przeciwko nowelizacji ustawy o teatrach. Nagle się obudzili! Ale dlaczego? Bo zaczęli się obawiać o swoją przyszłość, o własny komfort. A przecież przez ostatnie lata było tyle demonstracji, choćby nauczycieli czy studentów, na których nie było ludzi teatru. Może teraz rozumieją, dlaczego tak ważna jest solidarność.

Ale Krétakör wciąż działa?

Nie działa. To znaczy fundacja oficjalnie nadal istnieje, ale nie ma żadnej działalności, nie ma też pracowników. Nie było pieniędzy na działalność. Nazywamy to uśpioną organizacją. Gdyby był jakiś projekt, moglibyśmy znów użyć tych struktur.

Dostajesz jakieś propozycje reżyserowania z węgierskich teatrów?

Nie, żadnych. Ale słyszałem, że to działa trochę tak, że jestem „niedotykalny”: nikt mi tego nie proponuje, bo wie, że i tak się nie zgodzę. I jest w tym dużo racji. Moim ostatnim spektaklem był *Faust* w Teatrze Józsefa Katony. Pracowałem wtedy z całym niemal zespołem, trochę jak Lupa w Powszechnym, więc miałem okazję dobrze się przyjrzeć tym ludziom. I miałem poczucie, że to w ogóle nie jest zespół. Byli tam świetni aktorzy, ale nie było poczucia zespołowej pracy, za to dużo konfliktów i nienawiści. To zawsze idzie z góry, od dyrekcji. Dyrektor teatru grał u mnie Fausta, w ogóle nie był zainteresowany całością procesu, jedynie sobą. Chciałem mieć dzieci na scenie, strasznie go to denerwowało, uważał, że mu przeszkadzają. A to jest najsłynniejszy teatr artystyczny na Węgrzech, więc wyobraź sobie, jak jest gdzie indziej! Nie byłem w stanie tego zaakceptować. Pojawił się wtedy temat seksualnego wykorzystywania i ruchu #MeToo. Ten facet wygadywał straszne rzeczy, w stylu, że to, co dziś jest nazywane wykorzystywaniem, kilka lat temu nazywaliśmy miłością. Nie byłem w stanie tego zaakceptować.

Ostatnio próbowałem zrealizować niezależny spektakl z grupą aktorów, ale nie udało nam się zgromadzić nawet minimalnego budżetu na pracę.

Zarówno moralnie, jak po prostu praktycznie praca na Węgrzech jest dla mnie w tej chwili niemożliwa.

Wspomniałeś rozmowę z Gaborem Maté o ruchu #MeToo. Temat nadużyć wobec kobiet, ich cierpienie i wykorzystywanie, ale też bunt i walka o swoje prawa to częsty temat twoich spektakli. Główną bohaterką *Dobrobytu* jest młoda dziewczyna, która jako jedyna nie poddaje się autorytarnemu systemowi, podejmuje samotną walkę.

Tematy feministyczne są dla mnie ważne. Zacząłem rozumieć tę perspektywę dość późno, po moim ślubie. Zastanawiałem się nad tym, jak mężczyźni są reprezentowani wśród artystów. Uświadomiłem sobie, że na moim roku reżyserskim nie było żadnej kobiety. Na wydziale aktorskim funkcjonowało przekonanie, że musimy przyjmować mniej kobiet, bo w dramatach jest mniej ról napisanych dla kobiet. Przytakiwałem wtedy temu, zamiast się zastanowić, że może warto zacząć pisać sztuki z ciekawymi kobiecymi postaciami, a nie po prostu przyjąć, że ról dla kobiet jest mniej i nie potrzeba nam tak wielu aktorek. Czyli nie przyjmujemy więcej kobiet, bo Szekspir czterysta lat temu nie napisał wystarczająco wiele postaci kobiecych? Zacząłem się zastanawiać, na ile teatr odzwierciedla węgierskie społeczeństwo. Na Węgrzech jest dziesięć procent Romów. Dlaczego więc nie ma romskich studentów aktorstwa? Kiedy pracowałem ze społecznością romską, zobaczyłem, że jest tam wielu wspaniałych aktorów. Więc to nie jest kwestia talentu, ale polityka. Wstydzę się, że przez wiele lat sam akceptowałem te głupie zasady.

Nie bardzo mnie też przekonuje, kiedy kobiety grają męskie postaci, Hamleta czy Mefistofelesa. Bardziej mnie ciekawi wymyślenie postaci dla aktorek od

zera. Traktuję to trochę jako moją odpowiedź na ruch #MeToo.

To chyba też był jeden z powodów, dla których nie chciałeś już reżyserować klasyki? Uznałeś, że nie odpowiada ona strukturze współczesnego świata?

To też. Ale przede wszystkim moim problemem jest interpretacja. Zarówno w teatrze, jak i w operze. Jest słynny reżyser operowy, który pracuje też w teatrze, Krzysztof Warlikowski. Jego spektakle operowe są bardzo modne. Używa klasycznych oper jako inspiracji do własnych pomysłów, do uruchomienia wyobraźni. Po realizacji kilku oper pomyślałem, że to nie moja droga. Czułem, że naginam te opowieści do swojej wyobraźni i ani w tym nie ma oryginalnego sensu, ani niczego nowego. Jest jakieś „pomiędzy”, które dla mnie nie jest sztuką. Zacząłem się zastanawiać, dlaczego właściwie mam zabijać te sztuki, używać ich dla swojej wyobraźni i interpretacji. Czasem mam wręcz wrażenie, że tekst staje się największą przeszkodą dla interpretacji. A ja pochodzę z teatru opartego na tekście, punktem wyjścia dla mnie nigdy nie był obraz, ale właśnie tekst. Nie traktuję go jako materiału do interpretacji, ale wręcz jako przesłanie artysty. Więc kiedy go zabijamy, wycinamy, przepisujemy, to od razu myślę – po co zmieniać tekst, skoro można napisać własny? Dlatego uznałem, że nie chcę używać gotowych tekstów, ale pisać własne, nawet ryzykując, że ktoś uzna je za gówno. Dużo nauczyłem się w mojej pracy od Szekspira i Czechowa. Praca z ich dramatami była fantastyczna i wtedy sobie obiecałem, że nie chcę ich tylko używać. Pisanie to dla mnie miara tego, czy jestem artystą, czy nie, czy jestem wystarczająco silny, czy nie. Jest w tym ryzyko podejmowane od zera i zajebicie to ryzyko lubię.

Twoje ostatnie sztuki powstawały we współpracy z aktorami, na bazie ich improwizacji. Najnowsza, *Dobrobyt*, była gotowa, zanim próby się zaczęły, choć pisałeś ją z myślą o konkretnych aktorach.

To było wielkie wyzwanie. Nie tylko zresztą dla mnie. Na przykład dla Ewy [Skibińskiej], przyzwyczajonej do improwizowania w *Upadaniu*, to było na początku trudne. Chciała znowu improwizować. Poprosiłem, żebyśmy najpierw spróbowali wczytać się w sztukę, zrozumieć ją i dopiero potem improwizować, szukając rozwiązań dla konkretnych scen. To była dla mnie nowa sytuacja. Poczułem się jak pisarz, nie jak reżyser.

Chyba ważne też było to, że pracowałeś już wcześniej przy *Upadaniu* z tymi samymi aktorami?

Oni są wspaniali! Uwielbiam ich, bo mają niezwykle poczucie zespołowości. Otwarcie mówią, kiedy mają problem z jakąś sceną, rozmawiamy o tym, razem szukamy rozwiązań. To pokazuje zespołowość i wspólną odpowiedzialność za to, co robimy. Ten rodzaj więzi jest najbliższy tej, jaką miałem ze swoim zespołem. Bardzo lubię tych kompletnie różnych ludzi, z różnymi charakterami, twarzami, postawami. Wystarczy postawić Wiktora [Logę-Skarczewskiego], Annę [Ilczuk] i Michała [Jarmickiego] naprzeciwko siebie – i od razu są trzy różne światy, trzy różne dynamiki, od razu powstaje teatr. Uwielbiam to. Przy pierwszym spotkaniu było dla mnie wręcz szokującym odkryciem, jak wspaniałymi są oni aktorami. Teraz jeszcze bardziej chcę wykorzystać ich umiejętności, pogłębić, bo lepiej ich znam. Są momenty, kiedy rozumiemy się bez słów. Traktuję ich jak swoich artystycznych przyjaciół i mam do nich zaufanie. Kiedy pisałem sztukę, miałem ich przed oczami. Nie znałem jedynie Natalii [Łągiewczyk].

Miałem ostatnio bardzo złe doświadczenie w Berliner Ensemble. Aktorzy nie rozumieli tej pracy, nie chcieli improwizować, nie podobał im się tekst, nie lubili postaci, które grają. A wszystko to w poczuciu, że są najlepsi na świecie. Nie czuło się zespołowości, to nie był zespół, ale grupa aktorów z różnymi umiejętnościami. Nikt nie przejmował się całością, jedynie swoim kawałkiem. Byłem kompletnie zagubiony, bo tak się nie da pracować. Nikt nie chciał podążać za sztuką, którą robiliśmy, ale też nikt tego szczerze nie powiedział. To było piekło.

Ale doszło do premiery?

Tak, z dużymi problemami, ale premiera się odbyła. Myślę, że zaproszono mnie ze względu na *Zimne wiatry* w Burgtheater, które były sporym sukcesem. Oczekiwanie było takie, że skoro robię teatr politycznie zaangażowany, to chcieliby też czegoś takiego u siebie. Ale kompletnie nie interesowała ich dynamika mojej pracy, moje metody, chcieli mieć jedynie moje nazwisko na afiszu. Dyrektorzy nawet nie przeczytali tekstu ani treatmentu, nie było żadnej rozmowy na ten temat. Gdy powstał konflikt między aktorami, dyrekcja nie chciała uczestniczyć w jego rozwiązaniu, twierdząc, że to są indywidualiści i trzeba być wyrozumiałym. A mnie nie interesuje w teatrze indywidualizm, tylko bycie w kontakcie, rozwijanie czegoś wspólnie.

Po tego typu sytuacjach tęsknisz za twoim zespołem z Krétakör?

Tęsknię wtedy za wszystkimi aktorami, z którymi się dogaduję. Tęsknię za aktorami z Powszechnego, tęsknię za zespołem z Zagrzebia, za aktorami z

Litwy czy Czarnogóry. Tęsknię wtedy po prostu za uczciwą i otwartą pracą. Za ludźmi, którzy pracują w teatrze, bo to sprawia im radość. Inaczej to jest śmierć dla sztuki. Sztuka umiera, kiedy to jest jedynie przychodzenie do pracy. Bez wspólnej odpowiedzialności, bez bycia razem nie da się robić spektakli. Dlatego obecna epidemia może być tak strasznym ciosem dla ludzi teatru.

Z numeru: Didaskalia 156

Data wydania: kwiecień 2020

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/teatr-ryzykowne-przezycie>

transnarodowe

Od Tomáša Strausslera do sir Toma Stopparda

O wielorakiej tożsamości, singapurskim epizodzie i czeskim DNA teatralnym

Agata Firlej Instytut Filologii Słowiańskiej UAM

From Tomáš Straussler to Sir Tom Stoppard: On the Dramatist's Diverse Identity, Singapore Episode and Czech Theatrical DNA

The article aims to present the formal, narrative and structural duality characteristic of Tom Stoppard's dramaturgy in relation to his biographical experience of changing his identity from Czech to British and being exposed to Central European, Asian and Indian cultures. In the second part of the paper, his work is interpreted in the context of its potential links to Czech culture; the thesis is based on information provided by Stoppard himself, facts about the reception of Czech theatre in the West and the contents of the British playwright's works with their important references to Czech culture.

Keywords: Czech Republic, Theatre of the Absurd, Identity, Biography

Sir Tom Stoppard jest najważniejszym twórcą londyńskiego National Theatre, autorem wielokrotnie honorowanym nagrodami literackimi, teatralnymi i filmowymi, scenarzystą, między innymi, *Enigmy* i *Zakochanego Szekspira* (*Shakespeare in love*). W 2008 roku – osiem lat po otrzymaniu od królowej Elżbiety Orderu Zasługi – został uznany za „jedną z najbardziej

wpływowych postaci kultury brytyjskiej”. Przeciętny odbiorca kultury niekoniecznie jednak jest świadomy, że sir Tom Stoppard urodził się jako Tomáš Straussler w czechosłowackim Zlinie, w rodzinie żydowskiej, jego pierwszym językiem była czeszczyzna – a rodacy znad Wełtawy wciąż uważają go za „swojaka, któremu się powiodło” („platí za našince, který se proslavil” – Lukeš, 2008, s. 192).

Nie chodzi jednak tylko o biograficzną ciekawostkę: wydaje się bowiem, że można wyodrębnić w twórczości Stopparda „genotyp” specyficznej, czeskiej odmiany teatru absurdu, a fakt przyjęcia nowej tożsamości, narzuconej przez historię i oznaczającej zmianę języka, nazwiska, ojca i ojczyzny, także znajduje odzwierciedlenie w jego utworach, splatając się z czeskimi inspiracjami. Poniższe rozważania będą próbą powiązania wątków biograficznych, teatralnych, historycznych i filozoficznych, a także przyjrzenia się w tym kontekście niektórym dramatom Stopparda.

Moment przemiany Tomáša Strausslera w Toma Stopparda miał miejsce w Azji, kiedy bohater niniejszego szkicu liczył niespełna dziewięć lat. Azja – najpierw Singapur, potem Darjeeling w Indiach – stały się realnym i symbolicznym miejscem jego metamorfozy, tym ważniejszym, że problem wielorakiej tożsamości jest jednym z powtarzalnych wątków w badanej twórczości. Nie warto jednak traktować zbyt radykalnie powyższej cezury: dramatopisarz wyznawał wielokrotnie, że od zawsze ważne było dla niego czeskie (a dokładniej: morawskie) pochodzenie, a późniejsze wspomnienia matki pozwoliły mu scalić swoją osobistą historię. Zaproszony przez brneńską szkołę teatralną imienia Leoša Janáčka w 2011 roku, podkreślał: „Wyrastałem daleko stąd, ale zawsze wiedziałem, że pochodzę z Moraw, że to była ojczyzna mojego ojca i mojej matki” (6 x *nejen o divadle*, 2011, 33 – przeł. AF). Matka twórcy, urodzona w 1911 roku w Rosicach, pochodziła z

żydowskiej rodziny nauczycielskiej; ojciec Evžen Straussler, rocznik 1908, również Żyd, lekarz, został we wczesnych latach trzydziestych zatrudniony przez jednego z największych czeskich biznesmenów tamtego czasu, Jana Antonína Batę, którego ambicje wykraczały poza prowadzenie obuwniczych interesów: chciał współtworzyć nowego człowieka (ciekawie opisuje to Mariusz Szczygieł w jednym z reportaży z tomu *Gottland*; zob. Szczygieł, 2006, s. 7). Właśnie postać czeskiego fabrykanta zaważy na losach rodziny Toma Stopparda i jego samego: nie wiadomo, czy dramatopisarz przeżyłby wojnę, gdyby nie pomoc pracodawcy ojca. Kiedy wybuchła wojna, Bata starał się ocalić zagrożonych pracowników swojej firmy – w tym i rodzinę Strausslerów – wysyłając ich na zagraniczne placówki, które uważał za bezpieczne¹. Umieszczał ich w Azji, zwłaszcza w Chinach i Singapurze, w Ameryce Południowej i w Afryce (na przykład w Kongu). Po wojnie przedsiębiorca był szkalowany przez komunistyczne władze jako „burżuazyjny krwio pijca i wojenny kolaborant” (to ostatnie określenie miało związek z faktem, że Niemcy zarekwirowali produkty z fabryk Baty po objęciu rządów w Protektoracie Czech i Moraw), co rzutowało również na stosunek władzy i części czechosłowackiego społeczeństwa do wyekspediowanych przez niego pracowników, z których większość pozostała na emigracji; dopiero w 2007 roku Bata został pośmiertnie zrehabilitowany².

Rodzina Strausslerów w roku 1939 ląduje w Singapurze: jeszcze przez trzy lata Tomáš będzie Tomášem, który słyszy w domu rodziców rozmawiających między sobą po czesku. To w tym mieście wypowiada po czesku pierwsze pełne zdania, tutaj dostrzega swoją odrębność jako cudzoziemiec: Europejczyk, Czech i Żyd. Singapur w latach trzydziestych jest jedną z najprężniej rozwijających się placówek biznesowych Baty, stąd wybór tego miasta jako miejsca ocalenia żydowskich zatrudnionych. Już od XIX wieku istniała tam stosunkowo liczna społeczność żydowska (około ośmiuset osób),

która w czasie wojny wzrosła do półtora tysiąca³. Wielu z nich internowano w czasie japońskiej okupacji Singapuru, część – taki właśnie był los ojca Toma Stopparda – straciła życie w czasie ewakuacji przeprowadzanej już podczas bombardowania miasta; wcześniej wywożono kobiety i dzieci, tak więc rodzina Strausslerów została rozdzielona, a wdowa i synowie przez długi czas czekali na wiadomości o losie Evžena. Azja jest zatem miejscem najbardziej przełomowych wydarzeń we wczesnym okresie kształtowania się psychiki dramaturga. Ewakuacja do Indii i śmierć ojca w 1942 roku, a trzy lata później ślub matki z brytyjskim majorem Kennethem Stoppardem i wyjazd do Wielkiej Brytanii oznaczają dla niego transformację: tożsamość okazuje się „nieprzejrzysta”, jest fenomenem, który wymaga namysłu, wysiłku – i może stać się rodzajem maski.

Szereg powiązań wojennych przeżyć dramaturga z jego twórczością zauważyła kanadyjska badaczka sztuki scenicznej Ira Bruce Nadel, który we wprowadzeniu do swojej książki *Tom Stoppard: A Life*, odnotowuje:

„Pierwsze osiem i pół roku życia Stopparda to opowieść o XX wieku: historia przeprowadzek i utraty. Zanim przeniósł się do Anglii z brytyjskim ojczymem, mieszkał w trzech krajach; był uchodźcą wrzuconym w co najmniej trzy kultury i cztery różne języki... Nic dziwnego, że każdy element z jego przeszłości utorował sobie drogę do utworów, które pisał, choćby nie wiadomo jak Stoppard temu zaprzeczał...” (Nadel, 2002, s. 36, przeł. AF).

Można to ująć metaforycznie: Stoppard konstruuje swoje utwory jak gmachy, w których tylko część pomieszczeń udostępnia się zwiedzającym. Być może – tak sugeruje Nadel – zawierają one także piwnice, których nie chce odwiedzać nawet sam autor. W czasie wspomnianej wizyty w brneńskiej szkole teatralnej przed dziewięcioma laty Stoppard powracał do azjatyckiego epizodu w swojej historii i przyznawał, że twórczość dramaturgiczna pełni dla niego poniekąd funkcję kompensacyjną: „Muszę przyznać się do tego, że

jako dramatopisarz nie mam żadnego szczególnego programu. Myślę, że teatr w gruncie rzeczy jest radością. Oczywiście, może być także czym innym, ale nie wierzę, że powinien być czymkolwiek innym. Niektóre z moich sztuk teatralnych (nie wszystkie) mają być czymś więcej, ale to jest tylko między nimi i mną: piszę je dlatego, że mnie stymulują, a nie po to, by stymulować publiczność“ (6 x *nejen o divadle*, 2011, s. 35, przeł. AF).

Problematyka relacji między twórczością dramatopisarza a kulturą żydowską i czeską nie jest zbyt intensywnie eksplorowana, choć istnieją tropy, pozwalające wnioskować o sile i dużym znaczeniu tej relacji. Są one dwojakiego rodzaju: pierwszy wiąże się ze sposobem, w jaki Stoppard buduje swoje postaci i jak on sam bywa postrzegany jako autor; drugi dotyczy konkretnych inspiracji postaciami i tekstami kultury czeskiej (a poprzez czeską – specyficznie – środkowoeuropejsko żydowskiej). Zostaną one kolejno prześledzone poniżej.

Michael Billington, brytyjski krytyk teatralny i biograf Toma Stopparda, analizując sztukę *Hapgood* z 1988 roku (znamienne, że czeski tłumacz oddał tytuł jako *Dvojité agent*, czyli podwójny agent) stwierdził, że dramatopisarz ma „podwójną tożsamość emocjonalną“. W duchu omawianego utworu krytyk stosuje oryginalną naukową metaforę: „Jeśli zna się ideę podwójnej, korpuskularno-falowej natury światła, nie można o niej nie myśleć podczas tego spektaklu“ (Delaney, 1994, s. 195). Główna bohaterka utworu, Elisabeth Hapgood – która ma siostrę bliźniaczą i rozpracowuje inną parę bliźniaków: rosyjskich szpiegów – prowadzi podwójne życie: jako bezwzględny szpieg i zarazem czuła matka⁴. Konstatację Billingtona o podwójnej emocjonalności Stopparda potwierdzałoby wyznanie samego dramatopisarza z opracowania Jima Huntera *Tom Stoppard: Faber Critical Guide*, zacytowanego w rozdziale *All Head and no Heart* (*Sama głowa i brak serca*): „Jestem osobą bardzo

emocjonalną. Wprawdzie ludzie postrzegają mnie z zewnątrz jako kogoś, kto opracowuje swoje idee w chłodny, pozbawiony pasji sposób, ale to kompletnie nie jest mój styl" (Hunter, 2000, s. 189).

Podwójność tożsamości na poziomie najbardziej oczywistym jest sygnalizowana przez pojawianie się w wielu dziełach Stopparda – włącznie z jego jedyną powieścią, zatytułowaną *Lord Malquist and Mr. Moon*, wydaną w 1963 roku – charakterystycznej pary: pana Boota, który jest aktywny, i pana Moona, pasywnego bohatera. „Podwójność” realizuje się jednak także na innych poziomach: poprzez specyficzną kreację par skonstruowanych, a jednocześnie bliźniaczych bohaterów, poprzez duplikację motywów, wykorzystanie chwytu „teatru w teatrze” (na przykład w *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* czy w *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*). Na poziomie samej struktury utworów Stopparda rozdwojenie prowadzi do postmodernistycznej gry, w której żadna konstatacja nie jest ostateczna, zawsze bowiem znajduje przeciwkonstatację. W wywiadzie dla czasopisma „Theatre Quarterly” Stoppard potwierdził słowa jednego z własnych bohaterów, dotyczące braku jednoznacznych, twardych osądów w jego sztukach: zamiast nich mamy do czynienia z „serią skonfliktowanych, wykluczających się sądów; ze sporem, po którym następuje pozorne uzgodnienie, a potem zaraz kontrargument i przeciwkontrargument, tak więc nie ma końca intelektualnej „przeskakiwance” [leapfrog]” (cyt. za: Hudson, Itzin, Trussler, 1994, s. 58-59). Stoppard wskazywał także, że pisze sztuki teatralne, „ponieważ dialog jest najlepszym sposobem na kwestionowanie własnych opinii” (cyt. za: Delaney, 1994, s. 49). Można więc powiedzieć, że immanentnie wpisana w postmodernizm niedefinitywność idzie w sukurs Stoppardowskim zabawom z podwójnościami⁵, nie jest jednak ich źródłem – odwrotnie, motywacją podstawową byłby specyficzny sposób, w jaki autor przepracował własne przeżycia. Jako szczególna egemplifikacja

nagromadzenia różnego rodzaju podwójności u Toma Stopparda może służyć sztuka *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*, która miała premierę w 1966 roku, absurdałna tragikomedia, doskonale znana jako Szekspirowski apokryf z elementami Beckettowskimi (*Czekając na Godota*), ale i z odniesieniami do Pirandella, Ionesco, Pintera. Poza charakterystyczną dla Stopparda parą bohaterów, znajduje się tu także motyw teatru w teatrze, a nawet dwóch teatrów w teatrze, bo pojawia się jeszcze spektakl kukiełkowy⁶. *Mise en abyme* u Szekspira pozwala postaciom dowiedzieć się prawdy i wpływa na ich dalsze działania; u Stopparda, wytrawnego awangardzisty, motyw teatru w teatrze – ale także innego rodzaju spektakle, jak pokazy cyrkowe, sztuczki prestidigitatorów, amatorskie przedstawienia itd. – ujawniają umowność i sztuczność całego teatralnego przedsięwzięcia, w którym widzowie biorą udział. Twórca stawia w ten sposób pytanie o teatralność relacji międzyludzkich, społecznych, o teatr życia w ogóle. W utworach Toma Stopparda nie o „sztukę w sztuce” chodzi, ale o „teatr w teatrze”, a wspólnym tematem jednego i drugiego teatru jest tożsamość. W przypadku *Rosencrantza i Guildensterna* mamy do czynienia z czymś w rodzaju tożsamości „wędrownej” albo „wątpliwej”, to znaczy takiej, która jest kwestionowana przez bohaterów w odniesieniu do nich samych, podczas gdy świat zewnętrzny domaga się jednoznacznych deklaracji: pytanie „kim jesteś?” pojawia się wielokrotnie. „Jesteście Rosencrantz i Guildenstern. To wystarczy” – pada zdecydowane oświadczenie w finale sztuki, co zresztą brzmi jak wyrok. Tożsamość bohaterów jest więc ustalana nie przez nich samych, ale zawsze przez zewnętrznego obserwatora, nie w wymiarze indywidualnym, ale *in gremio*. Procedura kwestionowania własnej tożsamości wiąże Stopparda z praktykami postmodernistów (zob.: Sugiera, 1997), według niektórych badaczy – również surrealistów (zob.: Sikora, 1995), ale może być także odczytywana przy użyciu klucza

psychoanalitycznego.

Metateatr i subteatr w jego dramatach stają się narcystycznymi, kanibalistycznymi (zgodnie z określeniami Radforda) antyteatrami, co można interpretować jako metodę odrzucenia tradycyjnych form reprezentacji i uznać za przejście od artystycznej dominandy metaforycznej do metonimicznej. Metonimia w tym sensie stanowiłaby odpowiednik Lacanowskiego *manque*: braku/niewypowiedzianego, którego nie można zobaczyć, manifestującego się jednak w tekście, oplecionego pełną luk i nieciągłości akcją⁷. Próba szukania odpowiedzi na pytanie, co wyparł Tom Stoppard, chociaż podjęta przez Irę Bruce'a Nadela we wspomnianej biografii, jest siłą rzeczy skazana na spekulatywność. Poruszamy się w mglistej materii przypuszczeń, niekwestionowalne jest jednak to, że tożsamość podzielona na dwie i nieustannie to zrastająca się, to rozpadająca, stanowi w utworach Stopparda powtarzalny wzorzec fabularno-formalny. Trudno szacować wpływ kultury i religii azjatyckiej i indyjskiej na dramatopisarza, który podlegał temu wpływowi bezpośrednio jedynie jako dziecko, a pośrednio w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy jako siedemnastolatek opuścił szkołę z internatem i przeniósł się do zafascynowanej Indiami komuny artystycznej w Londynie. Warto jednak pamiętać, że sposób pojmowania tożsamości jest podstawowym wyróżnikiem oddzielającym kulturę azjatycką i indyjską od europejskiej⁸. Można przypuścić, że intensywna obecność wątków zatartej, niedefinitywnej czy przechodniej tożsamości w utworach Toma Stopparda wiąże się doświadczeniem osobistej konfrontacji z trzema wymienionymi kulturami, a co za tym idzie, z jego szczególnym uwrażliwieniem na tę kwestię.

W kontekście najnowszych dzieł dramatopisarza, w których do głosu dochodzi wątek żydowski, nie byłoby zapewne nadużyciem włączenie w

niniejsze rozważania również tematyki powtarzającego się żydowskiego losu, w który wpisana jest konieczność ukrywania własnej tożsamości, udawania kogoś innego. Tom Stoppard należy do tak zwanego drugiego pokolenia ocalałych z Zagłady (w obozach koncentracyjnych zginęli jego dziadkowie z obu stron oraz wielu dalszych krewnych) i zapewne odnoszą się do niego naukowe rozpoznania związane z postpamięcią (termin Marianne Hirsch, zob.: Hirsch, 2011). Nawet jeśli pytanie, w jakim stopniu tożsamość żydowska jest istotna dla Stopparda (którego drugą żoną była Miriam, córka czesko-węgierskich Żydów), jest trudne do rozstrzygnięcia na poziomie biograficznym, ponieważ unika on tego rodzaju deklaracji, to należy uznać, że dzieła mówią za niego: ważne postaci w omawianej dramaturgii to Żydzi, a jego najnowsza sztuka *Leopoldstadt*, prezentująca losy rodziny żyjącej w wiedeńskim getcie na początku XX wieku, jest uznawana za „najbardziej osobistą w dorobku twórcy” (Brown, 2019), co zresztą potwierdził sam Stoppard.

Nieco łatwiej, bo w oparciu o tytuły, wątki czy postaci, jest opisać inspiracje Stopparda konkretnymi zjawiskami teatru czechosłowackiego, czeskiego, przesyconego duchem środkowoeuropejsko żydowskim.

Istotne w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zainteresowanie brytyjskich literatów twórczością środkowoeuropejską (to był ten czas, gdy irlandzki noblista Seamus Heaney tłumaczył pieśni Leoša Janáčka i deklarował, że „najkrótsza droga do źródeł poezji zachodniej prowadzi przez Warszawę i Pragę”...) przekładał się również na zainteresowanie tamtejszym teatrem – a co za tym idzie, na silny związek Stopparda z czeską sceną. W londyńskim klimacie teatralnym lat sześćdziesiątych – któremu ton nadawali młodzi Harold Pinter i Tom Stoppard – dominowała społeczna krytyka, Beckettowski sarkazm, rewolucyjna bezkompromisowość i odrzucenie

naturalizmu pod każdą postacią – to były idealne warunki, by fascynować się twórczością dysydentów zza żelaznej kurtyny. Opublikowana pod koniec lat siedemdziesiątych w Toronto książka Markety Goetz-Stankiewicz *The Silenced Theatre: Czech Playwrights without a Stage* zawiera sporo – spisanych właściwie na gorąco – informacji o recepcji czeskich i słowackich twórców teatralnych na Zachodzie. Utwory „uciszonych” dramatopisarzy zza żelaznej kurtyny torowały sobie drogę do zachodnich wydawnictw, pism teatralnych, tłumaczy i na sceny. Josef Topol, Ivan Klíma, Pavel Kohout, Václav Havel, Ladislav Smoček byli znani niemieckim, amerykańskim, kanadyjskim czy brytyjskim ludziom teatru. Mniej więcej w tym czasie Samuel Beckett dedykował Václavowi Havlowi swoją *Katastrofę*. Idea absurdu ściśle połączyła obie strony; jak dowiadujemy się od Goetz-Stankiewicz, już na przełomie lat 1964 i 1965 w czasopiśmie „Slovenské divadlo” opublikowano w trzech częściach słynne opracowanie Martina Esslina zatytułowane *Teatr absurdu*. „Znaczenie tego artykułu zasadza się nie tylko na tym, że prezentuje on «tragiczny humanizm» teatru absurdu, który sytuje się «na antypodach wymuszonego i fałszywego optymizmu» – pisze badaczka – ale to, że termin «absurd» pojawia się w nim w sensie neutralnym i stanowi narzędzie analizy” (Goetz-Stankiewicz, 1979, s. 17). Absurd systemu komunistycznego, obserwowany i opisywany (na zasadzie, jak powiedzieliby socjologowie, obserwacji uczestniczącej, choć nie dobrowolnej) przez środkowoeuropejskich dramatopisarzy, trafia na absurd powojennych przemilczeń, dobrze naoliwionego systemu kapitalistycznego i skostniałych mieszczańskich form, które tak rażą młodych buntowników zachodnioeuropejskich czy amerykańskich tamtego okresu. Václav Havel i Tom Stoppard doskonale się rozumieją. W rozmowie z Romanem Pawłowskim Stoppard opowiadał: „Pierwszym dramatem Havla, jaki przeczytałem, było *Garden party*. Wie pan, ja nie oglądałem wielu sztuk, ale z

tych, które widziałem w życiu, tylko kilka wywołało we mnie myśl, że chciałbym taki dramat sam napisać. Były wśród nich utwory Havla” (Pawłowski, 2004). Bezpośrednie inspiracje mogły mieć miejsce: da się dostrzec podobieństwo w kreacji Edwarda Humla, głównego bohatera Havlowskiego *Puzuka*⁹ z 1968 i George’a Moore’a z *The Jumpers* Stopparda z 1972 roku. *Faul taktyczny* (*Professional foul*) z 1977 roku jest dedykowaną Havlowi sztuką o czeskich dysydentach, a jej główny bohater, profesor filozofii Anderson, ze smutnym cynizmem decyduje się pozostać jedynie przy teoretyzowaniu na temat powinności etycznych, praktykowanie pozostawiając innym – zupełnie tak samo, jak Staniek z *Protestu* czeskiego dramaturga. I w tej sztuce Stopparda, jak zawsze, nośnikami komizmu są liczne gry słów – tę jego cechę, będącą bardzo w duchu środkowoeuropejskim, szczegółowo analizowała, między innymi, Wanda Krajewska w odniesieniu do *Rosencrantza i Guildensterna* (Krajewska, 1969), bardzo „czeskie” wydaje się także umieszczenie w niej postaci pechowca McKendricka, który przyciąga kłopoty samym swoim istnieniem. Z kolei dla napisanego dwa lata później przez Stopparda utworu *Makbet Kohouta* (*Cahoot’s Macbeth*) inspiracją była dysydencka wersja *Makbeta*, opracowana przez Pavla Kohouta dla nieoficjalnego, domowego teatru aktorki Vlasty Chramostovej. Dużo późniejszy – napisany już w 2006 roku, a rok później wystawiony przez samego autora w praskim Teatrze Narodowym – *Rock’n’Roll* ponownie pokazuje Czechosłowację w okresie komunizmu¹⁰. Ostatnia z wystawionych sztuk włącza się w czeski cykl tak zwanych „wańkówek”, czyli sztuk teatralnych różnych twórców, w których głównym bohaterem jest Ferdynand Waniek, pierwotnie postać z utworów Václava Havla, którą następnie „wypożyczali” inni dysydenci dramaturgowie: Pavel Landovský, Pavel Kohout i Jiří Dienstbier. Wiadomo, że Stoppard wielokrotnie odwiedzał Pragę zarówno przed, jak i po likwidacji żelaznej

kurtyny, uczestniczył w próbach swoich spektakli, prywatnie od 1977 roku przyjaźnił się z Václavem Havlem, który, jako dramaturg absurdistyczny, był także w latach sześćdziesiątych wielbicielem zachodniej kultury, nie tylko teatralnej. Stoppard adaptował także dramaty środkowoeuropejskich twórców, co – jako dowodzi J.D. Schippers – miało wpływ na jego własną twórczość (zob.: Schippers, 1986): jego *Rough Crossing* z 1984 jest wolną adaptacją *Gier pałacowych* Ferencza Molnára, *On the Razzle* to adaptacja *Einen Jux will er sich machen*¹¹ Johanna Nepomuka Nestroya, *Dalliance* (1986) – to adaptacja *Liebelei* (polski tytuł: *Miłośćka*) Arthura Schnitzlera.

Na specyfikę czechosłowackiej odmiany teatru absurdu, której ślady można odnaleźć w twórczości Stopparda, składają się dwojake źródła inspiracji: żydowskie i awangardowe (Osvobozené divadlo z okresu czechosłowackiej Pierwszej Republiki i tzw. *humor recesse*).

Wpływ żydowskiego typu humoru w czeskim teatrze wyraża się niekoniecznie poprzez wprowadzanie na sceny postaci czy tematów żydowskich¹², chodzi raczej o tradycję ironicznego żydowskiego humoru, który, zdaniem części badaczy, można dostrzec już w Torze i jest obecny w poetyce midraszu¹³. Amos Oz i Fania Oz-Salzberger, współautorzy książki *Żydzi i słowa*, wskazują na dwie jego fundamentalne cechy: upodobanie do pozornie nieznaczących szczegółów, drobiazgów oraz hucpiarska kpina z wszelkich wielkości¹⁴. W wersji środkowoeuropejskiej, ściśle związanej z losami Żydów galicyjskich, czeskich czy austriackich, ten typ humoru zasila ambiwalencja, swoista autoironia i szorstkość, przybierająca czasem autoantysemickie formy, gorzka i bezkompromisowa, jak dużo później u Hanocha Levina. To nie tylko jeden z silnych nurtów konstytuujących czeski teatr absurdu, ale także środkowoeuropejski towar eksportowy, który funduje takie zjawiska jak wodewil, satyryczne słuchowiska radiowe czy

amerykańską *stand-up comedy* (a także humor Woody'ego Allena, braci Marx, skandalistki Ann Anders, Rodneya Dangerfielda, George'a Burnsa czy Henry'ego Youngmana).

Na specyfikę czeskiego teatru absurdu wpłynęła także międzywojenna awangarda, Osvobozené divadlo (Teatr Wyzwolony) Jana Wericha i Jiřego Voskovca. W tkanę spektaklu wplatano zabawy teatralne czerpiące z cyrku, jarmarku, scen kukielkowych, zabawy słowem, swobodne aktualizacje tematów i tekstów antycznych i klasycznych, odniesienia do współczesności, również politycznej; satyra i wzmożona, wręcz demonstracyjna teatralność. W bardzo podobny sposób Tom Stoppard traktuje dzieła Williama Szekspira, przy czym dwa utwory sceniczne jego autorstwa wyraźnie łączą Szekspira z czechosłowackimi odniesieniami: są to *Dogg's Hamlet* i *Cahoot's Macbeth*, które, zgodnie z intencją autora, powinny być wystawiane łącznie. Stoppard napisał je dwa lata po procesach wytoczonych w Czechosłowacji opozycjonistom skupionym wokół Karty 77 i widać, że nie tylko doskonale orientował się w twórczości tamtejszych dramatopisarzy, ale miał bieżące wiadomości o tamtejszym życiu w okresie tzw. normalizacji; drugi utwór jest dedykowany Pavlowi Kohoutowi, którego Stoppard znał osobiście. Dowodem na świetną orientację Stopparda w czechosłowackich sprawach jest fakt, że *Makbet* został napisany specjalnie na „sceny mieszkaniowe” (teatr dysydencki przeniósł się w tamtym czasie do prywatnych mieszkań). W pierwszej z wymienionych sztuk bohaterowie – z wyjątkiem jednego, nieskomplikowanego majstra scenografii nazwiskiem Easy – posługują się angielszczyzną typu *Dogg*, czyli nowomową, w której znaczenia przypisywane słowom różnią się od definicji słownikowych. Interpretatorzy tej sztuki powołują się zwykle na filozoficzne rozważania Ludwiga Wittgensteina, ale można założyć, że źródłem inspiracji dla Stopparda była również sztuka Václava Havla *Vyrozumění* z 1965 roku (po angielsku, w

przekładzie Very Blackwell, sztuka ukazała się w 1967 roku pod tytułem *The Memorandum*, tytuł polski: *Powiadomienie*), w której pojawia się sztuczny „superjęzyk” o nazwie *ptydepe* (a także *chorukor*): pozbawiony dwuznaczności, język żywych robotów, którymi mają się stać jego użytkownicy. *Ptydepe* podobno wymyślił matematyk Ivan Havel, brat Václava, i słowo to weszło do czeszczyzny na określenie niezrozumiałego żargonu zawodowego. W drugiej sztuce, w której *Makbet* jest odgrywany w obecności funkcjonariusza bezpieczeństwa, Easy pojawia się ponownie, ale sytuacja się odwraca: tutaj on jest jedynym posługującym się angielszczyzną *dogg*, wszyscy inni mówią zgodnie z normami – i to odwrócenie jest źródłem swobodnego komizmu, a jednocześnie charakterystycznej dla teatru absurdu sytuacji kompletnego nieporozumienia.

Małe czechosłowackie sceny dysydenckie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (a zwłaszcza tamtejszy teatr absurdu) odświeżyły również typ humorystyki, który w języku czeskim od okresu międzywojennego określa się jako „komizm *recesse*”¹⁵. Literaturoznawca Radko Pytlík (zob.: Pytlík, 2000), charakteryzuje ten typ komizmu jako sytuacyjny i kafkowski, to znaczy zawierający ambiwalentny element, poczucie, że bohaterowie znajdują się w niekomfortowej rzeczywistości, z której, w gruncie rzeczy, można uciec jedynie poprzez (albo raczej: w) kpinę. Humor *recesse* przypomina postawę Szwejka: pewne zjawiska pozornie się akceptuje, by wydobyć ich absurdalność czy obecność w nich groteskowości. Ten właśnie typ humoru odżył w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w studenckich i dysydenckich środowiskach Pragi, Brna czy Ołomuńca, wpływając, wraz z dwoma wcześniej zarysowanymi nurtami żydowskiego i awangardowego typu komizmu i ironii, na twórczość Havla, Kohouta czy Klímy, którzy z kolei inspirowali dramatopisarzy zachodnioeuropejskich. Jedną ze scen omówionego wyżej dramatu Stopparda *Faul taktyczny* jest świetną ilustracją

tego typu komizmu: kiedy profesor Anderson – którego do Czechosłowacji przywiodło nie tyle sympozjum filozoficzne, ile ważny mecz piłki nożnej między Anglikami a Czechosłowakami – rozmawia w hotelowym lobby z piłkarzami, nadchodzi pechowy profesor McKendrick, który bierze rozmówców za filozofów, a tocząca się rozmowa jeszcze utwierdza go w błędnym przekonaniu. Podobny figiel zdarza się w tej sztuce po raz drugi, gdy przeszukaniu mieszkania opozycjonisty towarzyszy radiowa relacja z meczu, a wszystko, co dzieje się na boisku, znajduje swoje odzwierciedlenie w poczynaniach bezpieki wobec własności podejrzanego i wobec przypadkowo zamieszanego w całą sprawę Andersona.

Przytoczone sceny z *Faulu* mogłyby również ilustrować trudność, na jaką napotyka badacz, próbujący odnaleźć powiązanie pomiędzy złożoną czesko-żydowsko-angielską tożsamością Toma Stopparda i specyfiką jego teatru. Zapewne każda ze stawianych tez może zostać obalona za pomocą kontratezy wywiedzionej z jego niejednoznacznej i proteuszowej twórczości. W istocie rzeczy taka jest podstawowa zasada dramaturgii Stopparda, co autor – tym razem jednoznacznie – wyraził tak: „Robię założenie, odrzucam je, zbijam odrzucenie i odrzucam zbicie” (cyt. za: Uchman, 2014, s. 79). Wielość odniesień do kultury czeskiej i żydowskiej, a nawet pewne intensyfikowanie się ich w ostatnim czasie potwierdza jednak, że jest to kontekst niezwykle ważny w tej twórczości – wpisany w jej DNA.

Z numeru: Didaskalia 156
Data wydania: kwiecień 2020
DOI: 10.34762/myb0-bp23

Autor/ka

Agata Firlej (afirlej@amu.edu.pl) – prof. UAM dr hab., komparatystka, literaturoznawczyni, pracuje w Instytucie Filologii Słowiańskiej UAM w Poznaniu. Głównie zainteresowania badawcze to czeski teatr współczesny, problematyka reprezentacji Szoa w czeskiej kulturze. Autorka, między innymi, książek *Nieobecność. Ujęcia Szoa w czeskiej dramaturgii* (2016); *Czarny kruke. O Janie Skácelu i jego poezji* (Poznań 2010) oraz licznych artykułów naukowych dotyczących czeskiego teatru i literatury. Numer ORCID: 0000-0002-3928-1079.

Przypisy

1. Janowi Antonínowi Bacie udało się dopomóc w ucieczce blisko trzystu rodzinom, jak można wywnioskować z lektury tzw. *Dokumentów Ottona Heiliga*, zbioru przekazanego w 1972 roku przez jednego z ocalonych do publikacji w „National Jewish Monthly”. Zbiór zawiera dziesięciostronicowe zeznania Ottona Heiliga, dotyczące mechanizmu ratowania ludzi Baty i samego funkcjonowania placówek, fotografie szefów fabryki (Tomáša i Jana Batów), folder z lat trzydziestych o Złinie, kopię listu od jednego z kierowników fabryki, Josefa Hlavnički, dotyczącego przeniesienia adresata w bezpieczniejsze miejsce, a także korespondencję z „National Jewish Monthly”. Heilig – który został już w 1938 roku odesłany z zajętego przez Niemców Sudetenlandu na emigrację – opisuje spektakularny przypadek: parę godzin po Anschlussie Austrii Bata wysłał swój prywatny samolot, żeby zabrać z Wiednia dwóch pracowników, braci Meislów, i przeniósł ich – podobnie jak wielu innych – na jedno z nieokupowanych terytoriów, na których już prowadził interesy.
2. Z dokumentów Heiliga można się także dowiedzieć, że: „W czasie wojny sam Jan A. Bata i jego placówki na całym świecie udzielały wsparcia finansowego i materialnego Czechosłowacji w postaci przelewów na miliony dolarów, a także butów i innych towarów dla armii czechosłowackiej. Międzynarodowa ekipa pracowników Baty, licząca więcej niż czterdzieści tysięcy ludzi, była do dyspozycji aliantów” (Heilig, 1972).
3. Zob. Bieder, Lau, 2007. Na początku XX wieku powstały w Singapurze dwie synagogi: Maghain Aboth i Chesed-El, które odzwierciedlają podział na aszkenazyjskich i sefardyjskich mieszkańców miasta. Po wojnie miał miejsce *exodus* żydowskich mieszkańców do Izraela, Australii i USA, więc społeczność ta skurczyła się do niespełna dwustu osób, aby w ciągu ostatnich trzech dekad ponownie wzrosnąć. Wątek azjatycki, a zwłaszcza singapurski, w losach czeskich Żydów w czasie drugiej wojny światowej nie jest na gruncie bohemistycznym wystarczająco opisany; losy rodziny Strausslerów mogą być więc traktowane jako *pars pro toto* tej historii.
4. Tom Stoppard, który dzielił w tamtym czasie mieszkanie z Piersem Paulem Readem i Derekiem Marlowem, opowiadał, że twórcy kłócili się o wyższość Hemingwaya nad Fitzgeraldem, słuchali muzyki Righteous Brothers i dzielili się swoimi pomysłami artystycznymi. Tutaj można odnaleźć wątek łączący jedną z powieści Marlowe’a i *Hapgood* Stopparda: „Piszę z pamięci, która jest coraz bardziej zawodnym źródłem, pamiętam jednak, że kiedy Derek ogłosił, że pisze „powieść szpiegowską”, byliśmy wysoce sceptyczni. Kogo w tych czasach jeszcze obchodzą takie rzeczy? Książka *The Spy Who Came in from the Cold* wyszła na światło dzienne dawno temu (trzy lata wydają się tak długim czasem!). Pamiętam

jednak, że kiedy Derek przedstawił mi główną ideę powieści – szpieg o podwójnej tożsamości ma za zadanie zabić swoje drugie wcielenie – pomyślałem sobie: och, to jest absolutnie rewelacyjny pomysł!” – opowiadał po latach Tom Stoppard (Stoppard, 2015).

5. Linda Hutcheon w *The Politics of Postmodernism* zauważa, że postmodernizm można charakteryzować poprzez kategorię “podwójnego kodowania” (*double-coding*), oznaczającego współudział i jednocześnie kontestację porządku kulturowego, w obrębie którego funkcjonuje (zob.: Hutcheon, 2002, s. 142). Andrew Bennett i Nicholas Royle dodają natomiast, że postmoderniści nie tylko unikają definitywności, ale wręcz dowartościowują wszelką niedefinitywność (zob.: Bennett, Royle, 2009, s. 280).

6. „Teatr w teatrze” warto odróżnić od „sztuki w sztuce”, i to nie tylko w oparciu o medium. Ten drugi chwyt (*play within the play*) ma znacznie dłuższą historię i odmienną motywację filozoficzną, wiąże się z nazwiskami takich autorów jak Szekspir, Molier, Pirandello czy Rotrou, podczas gdy „teatr w teatrze”, intensywnie eksploatowany w XX wieku choćby przez Cocteau, Anouilha, Salacrou i Audibertiego, bywa określany przez współczesnych badaczy jako koncepcja narcystyczna czy „kanibalistyczna” (Radford, 1972, s. 76-90). „Sztuka w sztuce” to koncept wywodzący się z techniki heraldycznej *mise en abyme* (czyli dosłownie: „umieszczony w otchłani”), polegający na włączeniu relacji z odrębnego spektaklu teatralnego w ramy utworu dramatycznego. W ten sposób układ: scena – publiczność multiplikuje się jak odbicie postaci pomiędzy dwoma lustrami, co pozwala zbudować efekt identyfikacji widza z bohaterami „ramowej” sztuki: widz ogląda z „meta-aktorami” dzieło odgrywane na scenie przez aktorów.

7. Podobnie opisywały ten problem Shoshana Felman i Dori Laub (Felman, Laub, 1992), które analizowały *Dżumę* Alberta Camusa jako metonimię – a nie metaforę – Zagłady (na zasadzie całkowitego wyparcia i repetycji wątków).

8. Konfucjanizm opiera się na przeświadczeniu o pośmiertnym „złaniu się” tożsamości przodków w bezosobową siłę, mającą wpływ na losy żyjących; jednym z założeń hinduizmu jest reinkarnacja, czyli wędrówka tożsamości; chrześcijaństwo zaś podkreśla wymiar indywidualny i niezmienność tożsamości również po śmierci.

9. Z czeskiego oryginału *Ztížená možnost soustředění* przełożył Józef Waczków, spektakl miał polską premierę w Starym Teatrze w Krakowie w 1968 roku, opublikowała go także „Literatura na Świecie” 1989 nr 8-9.

10. Inspiracje działają w obie strony: warto odnotować zbieżność między pomysłem fabularnym w sztuce *The Travesties* Stopparda z roku 1974 i dużo późniejszym utworem *Doma u Hitlerů aneb Historky z Hitlerovic kuchyně* (2007) morawsko-żydowskiego rodaka Stopparda, Arnošta Goldflama, który odwołuje się w swojej twórczości do teatru absurdu: w obu utworach punktem wyjścia jest historycznie prawdopodobne – choć niedokonane – spotkanie postaci, które przebywały w pewnym momencie w tym samym miejscu: u brytyjskiego autora są to Lenin, Joyce i Tzara w Zurychu, u czeskiego młodzi Stalin i Hitler na stacji kolejowej w Brnie.

11. W polskich teatrach XIX wieku ten utwór Nestroja grywano pod kilkoma tytułami: *Chcę sobie pohulać*, *Pohulam sobie* albo *Chce mu się pobrykać* – co świadczy o jego popularności na naszych scenach, zwłaszcza galicyjskich (przyp. red.).

12. Czescy Żydzi czescy rzadko to robili, a jeszcze rzadziej wprost; warto jednak przypomnieć, że w 1966 roku reżyser Jan Grossman wystawił *Proces* Kafki w legendarnym dysydenckim Teatrze na Balustradach, wpisując się w ten sposób w aktualny nurt włączania Kafki i szerzej – kultury żydowskiej w obręb kultury czeskiej, co z kolei było jednym z ważniejszych aktów Praskiej Wiosny.

13. „Jeśli klasyczny humor żydowski ma coś wspólnego z Talmudem, to jest to raczej struktura niż zawartość. Nieprawdopodobnie logiczne, nieco zawiłe argumenty, sceptycyzm i znacząca potrzeba powiązania inteligencji ze zdrowym rozsądkiem – oto charakterystyczne cechy wywodów rabinów, a w gruncie rzeczy cechy żydowskiego humoru” (Novak, Waldoks, 1981, s. 51). Hershey H. Friedman dowodził, że absurdalny i teatralny zarazem komizm żydowski był sposobem na odprężenie uczniów jesziwy podczas długotrwałych zajęć.
14. Hucpa (czeska forma: *chucpe*) to słowo, które do polskiego i czeskiego przyszło z jidysz i, jak definiują Oz i Oz-Salzberger: „Odnaleźć ją można tam, gdzie zbiegają się wiara, kłótność i autoironia. Hucpa to niepowtarzalny rodzaj szacunku, któremu zawsze towarzyszy odrobina dystansu. Nie ma świętości, które byłyby nienaruszalne. Dlatego wolno od czasu do czasu pośmiać się z rabina, z Mojżesza, z aniołów, a także z Wszechmogącego. Żydowska tradycja śmiechu jest tak długa, jak żydowska tradycja łez. Słodko-gorzki samokrytycyzm, który czasem prowadził wręcz do samonegacji, służył Żydom jako pancerz ochronny we wrogim świecie. A ponieważ śmiech, płacz i autokrytycyzm mają w żydowskiej tradycji charakter niemal bez wyjątku werbalny, odcisnęły się one w żydowskich językach” (Oz, Oz-Salzberger, 2014, s. 230-231).
15. Słowo *recesse* – recesja – wywodzi się z łacińskiego *recessio* („odwrót, cofnięcie się”), jednak, według Jiřego Rejzka, autora czeskiego słownika etymologicznego, w tym przypadku chodzi o późniejsze, przekształcone znaczenie tego słowa, które oznaczało przerwę, pauzę szkolną. Chodzi tutaj o humor uczniowski, jednocześnie bezczelny i usługowy, ze skłonnością do happeningu i improwizacji. Recesse kojarzy się z nazwiskami Vladimíra Bora oraz Pavla Kropáčka, Hugona Huška i Rudolfa Jaroša, współtwórców przedwojennego Praskiego Klubu Recesjonistów (który podczas wojny zmienił nazwę na Koło Przyjaciół Rzeszy Kolabora). Byli oni zarazem współautorami *Almanachu recesse* z 1936 roku i o rok późniejszej powieści *Cesta do Bodele* – która przypomina gagi Latającego Cyrku Monty Pythona – wydanej pod zmistyfikowanym nazwiskiem Pankráca Perli „w przekładzie z perskiego Dr. Klavíra”.

Bibliografia

6 x *nejen o divadle. Kundera-Havel-Suchý-Vyskočil-Stoppard-Vášáryová*, JAMU, Brno 2011, s. 33-38.

Bennett, Andrew; Royle, Nicholas, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Routledge, London 1995.

Bieder, Joan; Lau, Aileen, *The Jews of Singapore*, Suntree Media, Singapore, 2007.

Brown, Mark, *Jewish district inspires Tom Stoppard in 'personal' new play*, „The Guardian”, 26 VI 2019,

www.theguardian.com/stage/2019/jun/26/jewish-district-inspires-tom-stoppard-personal-new-play-leopoldstadt [dostęp: 20 I 2020].

Delaney, Paul, *Tom Stoppard in Conversation*, University of Michigan Press, Michigan 1994.

Felman, Shoshana; Laub, Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis*

and History, Routledge, New York-London 1991.

Getz-Stankiewicz, Marketa, *The Silenced Theatre: Czech Playwrights without a Stage*, University of Toronto Press, Toronto 1979.

Heaney, Seamus, *The Impact of Translation*, "The Yale Review" 76, 1, 1986, s. 1-14.

Heilig, Otto, *Holocaust Memorial Council Document*,
<https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn503504> [dostęp: 8 IX 2019].

Hirsch, Marianne, *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011 nr 105, s. 28-36.

Hudson, Roger; Itzin, Catherine; Trussler Simon, *Ambushes for the Audience: Towards a High Comedy of Ideas*, [w:] Delaney, Paul, *Tom Stoppard in Conversation*, University of Michigan Press, Michigan 1994, s. 51-72.

Hunter, Jim, *Tom Stoppard: Faber Critical Guide*, Farrar, Straus and Giroux, London 2000.

Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London 2003.

Lukeš, Milan, *Divné divadlo našeho věku*, SAD, Praha 2008.

Nadel, Ira Bruce, *Tom Stoppard. A Life*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2002.

The Big Book of Jewish Humor, ed. W. Novak, M. Waldoks, William Morrow Paperbacks, New York 1981.

Oz, Amos; Oz-Salzberger, Fania, *Żydzi i słowa*, przeł. P. Paziński, Czytelnik, Warszawa 2014.

Pawłowski, Roman, *Człowiek z krainy utopii. Rozmowa z Tomem Stoppardem, brytyjskim dramaturgiem*, „Duży Format”. Dodatek „Gazety Wyborczej”, 29 III 2004, wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,1989055.html [dostęp: 18 I 2020].

Pytlík, Radko, *Fenomenologie humoru aneb Jak filozofovat smíchem*, Emporium, Praha 2000.

Radford, Colin, *Theatre within the Theatre*, „Nottingham French Studies” 1972 nr 11, s. 76-90. On-line: www.euppublishing.com/doi/abs/10.3366/nfs.1972-2.005 [dostęp: 10 II 2019].

Sikora, Sławomir, *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją, czyli jak być. Shakespeare, antropologia i Toma Stopparda gra w teatr*, „Konteksty” 1995 nr 2, s. 24-29.

Stoppard, Tom, *Before we were famous*,
<https://www.spectator.co.uk/2015/05/before-we-were-famous-tom-stoppard-describes-sharing-a-bedsit-in-sixties-london-with-derek-marlowe/> [dostęp: 9 IX 2019].

Schippers, J.D., *Stoppard's Nestroy, Schnitzler's Stoppard or Humpty Dumpty in Wiener Wald*, [w:] *Linguistics and the Study of Literature*, ed. T. D'haen, Rodopi, Amsterdam 1986,

s. 245-268.

Sugiera, Małgorzata, „*Hamlet*” współczesny, „Dialog” 1992 nr 3, s. 150-157.

Taż, *Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*, Universitas, Kraków 1997.

Szczygieł, Mariusz, *Gottland*, Czarne, Wołowiec 2006.

Uchman, Jadwiga, *Koegzystencja groteski i polityki – Kwadratura koła Toma Stopparda*, „Tekstualia” 2014 nr 4, s. 79-92.

Taż, *Reality, Illusion, Theatricality: A Study of Tom Stoppard*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998.

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/od-tomasa-strausslera-do-sir-toma-stopparda>

rasizm i peryferie

Perspektywy peryferyjnej historii i teorii kultury

Dorota Sajewska

Perspectives on Peripheral History and Culture Theory

Departing from the analysis of the relationship between the birth of the subject of race and the development of capitalism (Mbembe), Sajewska examines the status of blackness in semi-peripheral countries, such as Poland, whose participation in the history of colonial expansion is negligible, as is its influence on the shape and prosperity of capitalism. In her text she proposes to look at peripheral cultural practices as ways of producing and problematizing knowledge. She focuses her attention on Artur Żmijewski's film *Glimpse*, which was first presented at documenta 14 in Athens in 2017, as a result of the artist's month-long trip with his camera to areas affected by repressive refugee policy. In her historical-cultural analysis of the film, Sajewska shows the position of the artist as a subject representing "peripheral modernity" (Pratt), who on the margins of the European center - in refugee camps - once again performs the racist scenes that underpin the idea of the center's modernity. Reflecting on the provincial status of the discourses, on the ways in which they are "travelling" in culture, on the localness of the archive and on the regional character of the concepts, she opens up perspectives on peripheral history and culture theory.

Keywords: periphery, modernity, colonialism, race, refugee

1.

W swoim studium *Critique de la raison nègre* (Krytyka czarnego rozumu) kameruński teoretyk postkolonializmu, Achille Mbembe, przedstawia

historyczne warunki narodzin podmiotu urasowionego (*le sujet de race*) jako ideologicznej konstrukcji zachodniej nowoczesności. Przemoc epistemiczna oraz realny wyzysk ekonomiczny w równym stopniu przyczyniły się do powstania paradygmatu podporządkowania innych ludzi, nazwanego przez Mbembe „czarnym rozumem”. Na skutek oddziaływania zespołu dyskursów i praktyk wynaleziony został zachodni obraz „Murzyna” (*le Nègre*), który miał stanowić zarówno negację podmiotowości, jak również, jako podrzędna inność, symbolizować moralne zagrożenie dla niej. Mbembe definiuje jednak czarność nie tylko jako kolor skóry, ale jako rodzaj kondycji ludzkiej (*la condition nègre*), w której widzieć należy dziedzictwo historii kolonialnej i niewolnictwa i której wyznacznikami są: skrajne ubóstwo, marginalizacja kulturowa i radykalne nierówności społeczne. Podkreśla przy tym, że transnacionalizacja czarnej kondycji to „konstytutywny moment nowoczesności” (Mbembe, 2013, s. 31), a czarny niewolnik jest „jedną z najbardziej niepokojących jej postaci” (tamże, s. 63). W eurocentrycznym dyskursie kolonialnym czarność została zdefiniowana jako obszar peryferii, utożsamiona z tym, co gorsze, zacofane, marginalne. Mimo postępującej obecnie na skutek globalnych zależności prowincjonalizacji Europy, która nosi w sobie odpowiedzialność za wytworzenie dyskursu o Czarnym jako gorszym Innym, rasizm do dziś nie został przezwyciężony. Dyskryminacja rasowa trwa – zarówno w oparciu o kolor skóry, jak i w postaci rasizmu kulturowego oraz urasowienia upośledzonych ekonomicznie grup społecznych¹.

Na przełomie XX i XXI wieku Mbembe dostrzega powrót biologicznego rozumienia różnic między ludźmi, co wyraża się w zintensyfikowanym stosowaniu technologii genomicznych we współczesnej nauce: w manipulowaniu istotami żywymi, krzyżowaniu materii organicznej i nieorganicznej, selekcji „najlepszych” genów. Reaktywację logiki

urasowania podmiotów można również zaobserwować we wzmocnieniu ideologicznych mechanizmów bezpieczeństwa, które opierają się na technologicznych systemach identyfikacji, nadzoru i represji. Rosnąca wrogość wobec imigracji w Europie, stygmatyzacja całych grup ludności poprzez przypisywanie im cech rasowych stanowią zarazem przyczynę, jak i konsekwencję współczesnego reżimu technokratycznego, którego celem jest stworzenie społeczeństwa opartego na całkowitej separacji. Tak zwane środki bezpieczeństwa – jak słusznie zauważa Mbembe –

sprawiają, że (legalny lub nielegalny) imigrant staje się figurą fundamentalnej różnicy. Ta różnica może być postrzegana jako kulturowa lub religijna, a także językowa. I najwyraźniej zostaje ona wpisana w ciało migranta, stając się widoczna na poziomie somatycznym, fizjonomicznym, a nawet genetycznym (Mbembe, 2013, s. 45).

Mbembe postrzega proces globalnej reifikacji człowieka i fabrykowanie nieludzkich form życia jako swego rodzaju powtórzenie praktyk imperialnych z XIX wieku, ponieważ rozszerzenie wolności jednego (czyli „białego”) oznacza utrwalenie podporządkowania sobie drugiego (czyli „czarnego”). Tak oto, w wyniku procesów globalizacji, „logika rasowa ponownie wtargnęła do współczesnej świadomości” (tamże, s. 39).

2.

Ponieważ Mbembe wiąże narodziny podmiotu urasowanego z rozwojem kapitalizmu, zasadne wydaje się pytanie o funkcjonowanie czarności w krajach półperyferyjnych, takich jak Polska, której uczestnictwo w historii

ekspansji kolonialnej jest znikome, podobnie jak jej wpływ na kształt i koniunkturę kapitalizmu. Fascynujący dokument epoki problematyzujący Polskę jako przestrzeń semiperyferyjną w kontekście problematyki rasy i rasizmu stanowi esej afroamerykańskiego pisarza i działacza społecznego W.E.B. Du Boisa *The Negro and the Warsaw Ghetto*, opublikowany w 1952 roku w piśmie „Jewish Life”. Du Bois podejmuje tutaj refleksję nad kompleksowym związkiem Zagłady i dekolonizacji w kontekście polskiej kultury powojennej. Impulsem do rozmyślań stała się wizyta aktywisty w Warszawie w 1949 roku, podczas której skonfrontowany został z radykalną różnicą ruin w powojennym krajobrazie miasta: z wysiłkami odbudowy niemal całkowicie zniszczonej Warszawy przez społeczeństwo polskie oraz z niemożnością odrodzenia społeczności żydowskiej, zamieszkującej przed Zagładą teren getta. To skrajne doświadczenie pozwoliło mu na przeformułowanie własnych poglądów na rasizm jako ideologię wykraczającą poza odmienny kolor skóry i obejmującą wszelkie próby legitymizacji dyskryminacji, separacji i opresji Inności.

Pobyt Du Boisa w powojennej Warszawie posłużył znanemu badaczowi Holokaustu Michaelowi Rothbergowi za dowód na poparcie jego koncepcji wielokierunkowości pamięci zbiorowej opartej na relacji między Zagładą a dyskursami rasy i oporu. W swojej brawurowej książce *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji* Rothberg zaproponował model pamięci odrzucający rywalizujące i resentymentalne wizje przeszłości, oparte na współzawodnictwie ofiar, wyjątkowości i wyłączności jednego wydarzenia, na rzecz pamięci jako miejsca „nieustannych negocjacji, odesłań i zapożyczeń” (Rothberg, 2016, s. 15) między bohaterami i wydarzeniami różnych historii opresji i przemocy. Choć dla wywodu Rothberga kluczowe okazują się związki między organizacją przestrzenną a przemocą na tle rasowym, to sama Warszawa jako miejsce

możliwego styku kultury czarnej i żydowskiej pozostaje dla badacza irrelevantna. Warszawa jawi się tutaj raczej jako pas transmisyjny, obszar negocjacji między pamięcią o Zagładzie a przemocą opartą na segregacji rasowej. Badanie Warszawy jako miasta z własną historią, a przede wszystkim jako sfery publicznej, w której możliwa byłaby analiza relacji między tymi dwoma dyskursami, pozostaje poza zainteresowaniem badacza. Rekonstruując „przeciwtradycję”, w której spotyka się upamiętnienie Zagłady jako formy nowoczesnego ludobójstwa z wielowiekową przemocą kolonializmu i niewolnictwa, dokonuje swoistego wywłaszczenia badanego terenu z jego historii i polityki; Rothberg nie podejmuje próby skierowania „aparatury optycznej postkolonialnej krytyki na lokalne zjawiska społeczno-polityczno-kulturowe” (Skórczewski, 2016, s. 119), na skutek czego nie dostrzega tradycji lokalnej jako nurtu wytwarzającego własną przeciwtradycję.

Przyjęta przez Rothberga perspektywa tak silnie determinuje spojrzenie badacza, że w swym wywodzie pomija on te fragmenty tekstu Du Bois, w których czarny aktywista sam problematyzuje relację między lokalnością a globalnością jako istotny czynnik w przeformułowywaniu własnych koncepcji teoretycznych i uprzedzeń kulturowych. Dokonana pod wpływem wizyty w getcie warszawskim rewizja poglądu na rasizm, wsparta poznaniem historii antysemityzmu w Europie, pomogła Du Boisowi „uwolnić się od swego rodzaju społecznego prowincjonalizmu” (Du Bois, 1966, s. 472) i odkryć, że przesady rasowe mogą być czymś innym niż tylko uprzedzeniem wobec koloru skóry. Jednocześnie Du Bois nie kryje, że ów przełom intelektualny, jaki dokonał się pod wpływem trzech podróży do Polski (podczas pierwszej – pod koniec XIX wieku – odkrył, że sytuacja Polaków w zaborze pruskim przypomina sytuację Czarnych w koloniach), oznaczał „nie tyle lepsze zrozumienie problemu żydowskiego na świecie, ile bardziej realistyczne i

pełniejsze zrozumienie problemu murzyńskiego” (tamże). Rasizm okazał się czymś, co w historii wielokrotnie „przekraczało bariery koloru skóry, budowy ciała, wiary i statusu; to była raczej kwestia wzorców kulturowych, wypaczonej edukacji oraz ludzkiej nienawiści i uprzedzeń, które dotyczyły wszystkie typy ludzkie i powodowały niekończące się zło dla całej ludzkości” (tamże).

Przemyślenia Du Boisa na temat rasizmu ujawniają, w moim przekonaniu, nie tyle wielokierunkowość pamięci, ile raczej fakt wędrówki teorii, transferu i translacji myśli i wiedzy w czasie i przestrzeni. W swoim pionierskim eseju z 1982 roku *Travelling Theory* Edward W. Said² zaproponował stworzenie geografii myślenia krytycznego, która ukazywałaby procesy migrowania, krzyżowania się, zakorzeniania i przeobrażania teorii w różnych kulturach i w odmiennych warunkach historycznych. W tej perspektywie idee ani nie należą do nikogo na własność i na zawsze, ani nie są autonomiczne czy samowystarczalne, lecz podlegają nieustannym przemieszczeniom (również pod wpływem przemieszczających się – wygnańców, uchodźców, podróżnych, poszukujących), co prowadzi do tego, że sama zmiana jest sposobem istnienia teorii. W tej perspektywie Du Bois dzięki przemieszczaniu się i przemieszczeniu własnych przekonań nie tylko przekroczył amerykańskie spojrzenie Czarnego na rasizm jako przejaw opartej wyłącznie na różnicy koloru skóry ideologii. Odsłonił również Zagładę jako wydarzenie zakorzenione w globalnej historii przemocy ufundowanej na tej ideologii, czym z jednej strony przewyciężył europocentryzm w postrzeganiu wydarzenia Zagłady, z drugiej zaś (charakterystyczną np. dla Frantza Fanona czy Jamesa Baldwina³) koncepcję „przemocy rewolucyjnej” jako jedynej formy odpowiedzi Czarnych na doświadczaną od wieków przemoc. Jednocześnie Du Bois sam pozostawił ślady własnego dyskursu o rasizmie i potencjalnych rozwiązaniach na przyszłość na terenie wędrówki własnej i

własnych teorii. Być może jest również i tak, że jego tekst nosi w sobie ślady koncepcji formułowanych wówczas w Polsce, obecnych w przestrzeni dyskursywnej nowego państwa komunistycznego.

Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku pojawił się w Polsce internacjonalistyczny dyskurs solidarności z krajami pozaeuropejskimi w walce o wyzwolenie narodowe i społeczne. Projekt sojuszu państw socjalistycznych z wyzwalającymi się spod dominacji państwami afrykańskimi i azjatyckimi był nie tylko po prostu „słuszny” z punktu widzenia nowej ideologii państwowej, wedle której państwa komunistyczne miały być głównym sojusznikiem „w walce z (neo)kolonizatorskimi zapędami [...] państw imperialistycznych, czyli świata euroamerykańskiego” (Kola, 2018, s. 30-31). Rasizm postrzegany był bowiem jako ideologia nowoczesności, wypracowywana w globalnym centrum i wstydliwie skrywana przez świat Zachodu. Zainteresowania innymi niż antysemityzm formami rasizmu w kontekście dekolonizacji nie należy, w moim przekonaniu, wiązać wyłącznie z mechanizmami wypierania Zagłady w polskim społeczeństwie. Utopie społeczne rozwijane w nowej rzeczywistości powojennej nie powinny być również postrzegane wyłącznie jako „skaza ideologiczna”, ale również jako przejaw formułowania się odmiennej historii intelektualnej, w perspektywie której realny socjalizm w bloku wschodnim uznać można za źródło teorii postkolonialnej, zakorzenionej w „lokalnej odmienności globalnych półperyferii” (tamże, s. 19).

3.

Polska historiografia niechętnie eksponuje miejsce Polski w kontekście reżimu kolonialnego. Znacznie częściej twierdzi się, że Polska sama była ofiarą kolonizacji, która nastąpiła na skutek rozbiorów. Utrata państwowości,

a tym samym zniknięcie Polski z mapy Europy w czasie najwyższego stadium rozwoju imperializmu kapitalistycznego postrzegane jest w pamięci kulturowej jako dowód rzekomej niewinności Polski w kontekście kolonializmu. Nacisk kulturowo-historyczny na jej rolę jako ofiary i związane z nim powszechne poczucie krzywdy Polaków jako narodu spowodowały przesłonięcie w świadomości zbiorowej lokalnego projektu kolonialnego. Jego źródła odnaleźć można już w historycznym akcie aneksji Księstwa Litewskiego, dokonanym w ramach Unii Lubelskiej w 1569 roku, a przede wszystkim w kolonizowaniu ziem ruskich (zob.: Sowa, 2012). Dokonująca się na terytorium Ukrainy latach 1569-1648 ekspansja na Wschód stanowiła istotny element polskiej polityki nowożytnej, który można określić mianem „polskiego kolonializmu kresowego”, rozumianego jako peryferyjna odmiana zachodnioeuropejskiej formy kolonializmu zamorskiego (zob.: Litwin, 2000). Za takim ujęciem przemawia fakt, że prowadzona wówczas równolegle wobec potęg europejskich, takich jak Portugalia, Hiszpania czy Anglia, polska akcja kolonizacyjna powiązana była z eksploatacją przez polską szlachtę nieprawosławną pracy chłopów ukraińskich. Choć kolonizowanie ziem ukraińskich było w przypadku Polski, inaczej niż w przypadku Europy Zachodniej, rezultatem systemu szlacheckiego i feudalizmu, to jednak położenie ruskiego chłopca zniewolonego przez pańszczyznę przypominało sytuację czarnych niewolników w koloniach (por.: Beauvois, 2005). Nieprzypadkowo rdzenną ludność Ukrainy nazywano od XVII wieku „czernią”, konkretyzując istniejące zresztą już w XVI wieku znaczenie tego słowa służące na określenie przez wyższe stany chłopów i pospólstwa (*Słownik polszczyzny XVI wieku*, 1969, s. 135).

W *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego z 1807 roku zakres semantyczny słowa „czerń” nie tylko zostaje rozszerzony, ale i zniuansowany. Powtórzona zostaje znaczenie „chłopi i prosty lud” ze

wzmocnionym zabarwieniem pejoratywnym jako „zbuntowane chłopstwo”, a jednocześnie pojawia się nowe określenie na „ludzi czarnych” i „czarnych chrześcijan” (Linde, 1807, s. 360). Nieprzypadkowo owo poszerzenie znaczenia spotyka się z myślami o zakładaniu kolonii, które już pod koniec XVIII wieku materializują się w pierwszych wyprawach zamorskich Polaków (np. hrabiego Maurycego Augusta Beniowskiego, pragnącego skolonizować Madagaskar). Dopiero jednak w XIX wieku pojawiły się fantazje o posiadaniu przez nieistniejącą wówczas Polskę kolonii w Afryce i Ameryce Południowej, poparte bardziej systematycznymi ekspedycjami badawczymi (Mikołaja Mikłucho-Makłaja w Nowej Gwinei czy Stefana Szolca-Rogozińskiego i Leopolda Janikowskiego do Kamerunu), które można zinterpretować jako rodzaj mimikry wobec imperializmu zachodniego. Zaproponowana przez Homiego E. Bhabhę (zob.: Bhabha, 2010, s. 79–88) kategoria mimikry dobrze oddaje hybrydyczny charakter znajdującej się pod zaborami Polski jako peryferyjnej przestrzeni europejskiego centrum. Pozwala bowiem odczytać ocierające się o farsę kolonialne projekty zniewolonego państwa jako rodzaj ochrony przed represją poprzez częściową adaptację społeczeństwa skolonizowanego oraz imitację mechanizmów represjonującej go władzy. Zdaniem Bhabhy, na skutek kamuflażu kulturowego w hybrydycznej przestrzeni „pomiędzy” otwiera się możliwość ukrytego oporu grupy uciskanej, nawet jeśli ogranicza się to wyłącznie do przetrwania względnie zachowania bezpieczeństwa. Wyłaniający się ze strategii mimikry kolonialnej „podmiot różnicy” (zdominowany Inny) jest „prawie taki sam, ale nie całkiem” (tamże, s. 80). W tym właśnie częściowym dopasowaniu kultury skolonizowanej (peryferiów) do kultury kolonizującej (centrum) przejawia się ambiwalencja mimikry, zapewniająca skuteczność dyskursu kolonialnego.

Polskie fantazje kolonialne powróciły z całą mocą po odzyskaniu niepodległości i znalazły konkretyzację najpierw w powstaniu w 1924 roku

Ligi Morskiej i Rzecznej, a następnie w 1930 roku Ligi Morskiej i Kolonialnej. W oficjalnym programie Ligi generał Gustaw Orlicz-Dreszer jasno formułował cele stowarzyszenia:

Naszym celem jest dążenie do wielkiego rozwoju mocarstwowego Polski, która dzisiaj przekracza znacznie ramy własnego państwa i posiada prawo, dzięki wielomilionowej ekspansji ludnościowej i jej pracy na terenie innych państw i kolonii, do przetworzenia się z państwa europejskiego w państwo światowe – wzorem innych wielkich narodów (cyt. za: Kowalski, 2005, s. 311).

Poczucie konieczności nadrobienia przez Polskę zacofania wobec potęg zachodnich zaowocowało dalekosiężnymi i częściowo absurdalnymi planami ekspansji, takimi jak osiedlenie polskich kolonizatorów w Gwinei i Francuskiej Afryce Równikowej czy odebranie Portugalii Angoli i Mozambiku, oraz realnymi działaniami, takimi jak zakup ziemi w Argentynie i brazylijskiej Paranie czy ingerencja w politykę wewnętrzną Liberii. Od 1934 roku nastąpił w kwestii kolonialnej zasadniczy zwrot. Pod wpływem przejęcia przez Hitlera władzy w Niemczech i reakcji rządów europejskich na nie po raz pierwszy powiązana została w polskiej prasie ekspansja kolonialna ze sprawą żydowską (zob.: Borkowska, 2007, s. 19). Redaktorzy „Morza” projektowali przybycie wysiedlonych z Niemiec Żydów do Angoli, informowali o konieczności wyemigrowania Żydów europejskich do Palestyny, wreszcie snuli mrzonki o zainicjowanym przez Francję projekcie przejęcia Madagaskaru w 1937 roku. Pod koniec lat trzydziestych plan akcji osadniczych Polaków zastąpiły coraz wyraźniej zgłaszane postulaty opuszczenia przez Żydów Europy, interpretowane przez publicystów Ligi jako szczególny przejaw nacjonalizmu polskiego, wynikający rzekomo nie z

ideologii, lecz z „dynamicznego rozwoju narodu w przeludnionym kraju” (Lemanus, 1939).

W rzeczywistości u progu II wojny światowej w Polsce istniał dyskurs nowoczesnego rasizmu, będący zarówno rezultatem kolonializmu europejskiego, jak i wzmożenia nastrojów nacjonalistycznych na kontynencie, a przejawiający się w narastającym antysemityzmie i pragnieniu eksterytorializacji polskich Żydów. Kwestia „rasy” jako czegoś, co „było endemiczne dla nowoczesności” (Wolfe, 2016, s. 9), objawiła się zatem w sposób szczególny na peryferiach Europy, niezaangażowanych tak spektakularnie w eksploatację społeczeństw afrykańskich, gdyż ukazała rasizm jako niekoniecznie związany z linią koloru. Zarazem pozwoliła części społeczeństwa polskiego na „ponadklasową konsolidację przeciwko Żydom” (tamże, s. 93), swoistą koalicję umożliwiającą uformowanie się również tego, co monolitycznie polskie. Radykalnym przejawem tego rodzaju tendencji był Obóz Wielkiej Polski, powstały z inicjatywy Romana Dmowskiego w 1926 roku i postulujący stworzenie polskiego państwa narodowego i wyznaniowego, w którym Żydzi zostaliby wyłączeni z życia publicznego. To w Polsce przedwojennej, która sama wyzwoliła się dopiero spod jarzma zależności, rasa objawiła się jako to, co Patrick Wolfe nazywa „ślądem historii” (*trace of history*): „[...] skolonizowane populacje nadal podlegają procesowi urasowienia w szczególny sposób, który odsłania i odtwarza nierówne stosunki, w jakie Europejczycy umieścili te populacje” (tamże, s. 2).

Ponadto, zdaniem badacza, charakterystyczną cechą rasowo konstruowanych tożsamości, jest to, że powstają one „w procesie i poprzez proces ich odgrywania, wcielania w życie (*enactment*)” (tamże, s. 5). W takim ujęciu rasa nieustannie „odgrywana i kontestowana [...] wyłania się

nie w pojedynczej i zunifikowanej postaci, lecz jako płodny, hydroglowy asortyment praktyk lokalnych” (tamże, s. 10). W analizie danej kultury kluczowe okazuje się zatem śledzenie nie samej doktryny rasizmu, lecz przede wszystkim aktów performatywnych, konstruujących pojęcie rasy i wprowadzających je w życie konkretnego społeczeństwa, nawet jeśli początkowo odbywa się to na jego marginesach. Pojawienie się w dyskursie „rasy” stanowi najczęściej odpowiedź na kryzys związany z sytuacją dzielenia przestrzeni społecznej z innymi.

4.

Przyjęcie perspektywy kulturologicznej, akcentującej procesy wytwarzania rasy, wydaje się szczególnie istotne ze względu na współczesne tendencje nacjonalistyczne i ksenofobiczne, związane zwłaszcza z tak zwanym kryzysem migracyjnym czy uchodźczym. W przypadku „białej” i katolickiej Polski ślady historii przyjmują obecnie formę narastającego lęku i agresji wobec wszelkiego rodzaju Inności. Nawet jeśli mniejszości etniczne w Polsce realnie prawie nie istnieją, w dyskursie publicznym postuluje się zarówno pewną wyższość polskiego społeczeństwa nad innymi, jak i to, co Balibar trafnie nazywa „szkodliwością zacierania granic oraz niemożnością pogodzenia odmiennych stylów życia i tradycji” (Balibar, Wallerstein, 1990, s. 28). Problem czarności stanowi zatem wyzwanie nie tylko w odniesieniu do historii kultury, ale również w kontekście występującego w Polsce „rasizmu bez ras”, który blokuje i uniemożliwia całkowite zniesienie zacierających się różnic kulturowych. Dzisiejsza Polska jest krajem, w którym tony ksenofobiczne coraz głośniej i śmieiej wypełniają przestrzeń publiczną. W dyskursie wykluczającym Innego mobilizuje się zarówno biologię, jak i kulturę i religię. Dyskryminacja grup etnicznych manifestuje się już od kilku lat w wypowiedziach polityków prawicowych na temat uchodźców jako

zagrożenia społecznego, ekonomicznego, kulturowego, ale i zdrowotnego. Reaktywacja rasistowskich w duchu powiązań zdrowego narodu ze zdrowym ciałem znalazła szczególnie wyraz w słowach Jarosława Kaczyńskiego, który najpierw podczas kampanii wyborczej w 2015 roku, a potem na konwencji PIS w 2017 roku przekonywał Polaków o prawie moralnym do powiedzenia „nie” pozbawionym domu i środków do życia imigrantom: „No i są pewne przecież różnice związane z geografią – różnego rodzaju pasożyty, pierwotniaki, które nie są groźne w organizmach tych ludzi, mogą tutaj być groźne”⁴.

W kontekście obecnej pandemii koronowirusa – zwłaszcza pospiesznie zamykanych przed jego rozprzestrzenianiem granic państw oraz jawnie głoszonych sądów na temat „azjatyckiego” charakteru wirusa – takie stwierdzenia tym mocniej odsłaniają swoją istotę jako koncepcje oparte na logice nacjonalistycznej i rasowej. Jak się dziś okazuje, wirus, który całkowicie sparaliżował życie zachodniego świata, nie tylko nie zna granic narodowych, ale przemieszcza się dokładnie w kierunku przeciwnym – od kapitalistycznego centrum do ubogich peryferii. I co najgorsze, to te ostatnie – ogromne części Afryki, Ameryki Południowej czy Karaibów – pozbawione technologicznych możliwości obrony i wysoko wykwalifikowanej opieki medycznej, ucierpią najmocniej z powodu docierającej do nich w coraz szybszym tempie choroby, będącej symptomem zakłócenia globalnego kapitalizmu.

Na takie wnioski pozwalają nie tylko szczątkowe informacje, jakie dochodzą do nas z tych rejonów za pośrednictwem mediów, egoistycznie skupionych na izolacji własnych społeczeństw. Równie niepokojąca jest obserwacja obozów dla uchodźców na terenie Europy, które uznać można za „ślepe punkty na mapie epidemii” (Lis, 2020). Brak zainteresowania Europejczyków

wyczerpanymi ludźmi z Afryki czy Bliskiego Wschodu, zgromadzonymi w miejscach pozbawionych zaplecza medycznego i niepozwalających na *social distancing*, doprowadzi prawdopodobnie do tego, że w obozach „nastąpi koronarzeń, to jedynie kwestia czasu. I wszyscy o tym wiemy, tylko nie chcemy patrzeć w tamtą stronę” (Lis, 2020). Ten ruch wycofywania się społeczeństw europejskich w głąb własnych granic w sytuacji zagrożenia dobrze ilustruje to, co Roberto Esposito nazywa procesem immunizacji. W swojej trylogii *Communitas* (1998), *Immunitas* (2002), *Bios* (2004) włoski filozof ukazuje głębokie powiązanie w zachodniej filozofii politycznej kategorii wspólnoty i odporności jako pojęć komplementarnych.

Jednocześnie przekonuje, że obecny kryzys wspólnoty związany jest właśnie z próbą utrzymywania granic, rzekomo chroniących nas przed tym, co nadchodzi z zewnątrz jako zagrożenie. Takie rozumienie wspólnoty nie jest jednak jedynym możliwym – *communitas* i *immunitas* stanowią bowiem pojęcia ambiwalentne, zawierające już w swym wspólnym etymologicznym źródle, w łacińskim *munus*, także, a może przede wszystkim zobowiązanie wobec Innego (Esposito, 1998).

W przywołanej wyżej wypowiedzi Kaczyńskiego *communitas* i *immunitas* powiązane są ze sobą w sposób wykluczający Innego i nie dopuszczający odmiennego obrazu wspólnoty niż narodowa. W traktowaniu przez polską prawicę uchodźców jako nieznanego zagrożenia z zewnątrz, przed którym należy uruchomić procesy immunizacyjne, nie tylko manifestuje się biologiczna koncepcja rasy, ale także tradycyjne ujęcie kultury jako zamkniętego w sobie, homogenicznego, stabilnego czasowo i terytorialnie zespołu wartości, norm i praktyk. Pod wpływem takiego ujęcia skierowana pod adresem imigrantów mowa nienawiści podlega również translacji przez zideologizowane media na wizję apokalipsy, która rzekomo ma dokonać za sprawą napływającej masy uchodźców – nieistniejących przecież w polskiej

rzeczywistości. Obrazy przemocy, zamieszek, niepokojów politycznych, konfliktów społecznych czy wykorzystywania seksualnego łatwo dają się rozszyfrować jako rasistowskie stereotypy. To ksenofobiczne powiązanie języka i obrazu imigrantów wspierane jest ponadto przez retorykę Kościoła katolickiego, która uwikłana jest w paradoksy wyznawanego miłosierdzia wobec bliźniego i głoszonej nienawiści do wszelkiej Inności. Homi K. Bhabha zauważa, że

tego rodzaju sprzeczne artykulacje rzeczywistości i pragnień – widoczne w rasistowskich uwagach, stereotypach, dowcipach i przesadach – nie są zamknięte w wątpliwym kręgu powrotów wypartego. Są efektem zaprzeczenia, które odrzuca różnice innego, stwarzając w zamian formy autorytetu i wielowarstwowej wiary, które wyalienowują założenia dyskursu obywatelskiego (Bhabha, 2010, s. 87).

Wizualnym przedstawieniem wyimaginowanego Innego jako obiektu zaprzeczenia towarzyszy retoryka nacjonalistyczna skrajnej prawicy, która prezentuje rozumienie Polski jako homogenicznego kraju białych katolików, wolnego od tzw. zachodnich wartości. „Dwuznaczność dyskursu kolonialnego po wielokroć zwraca się od *mimikry* – od różnicy, która nie dotyczy prawie niczego, ale nie całkiem, w stronę *zagrożenia* – różnicy, która dotyczy prawie wszystkich, ale nie całkiem” (tamże). Ksenofobicznego charakteru społeczeństwa polskiego nie da się zatem rozpatrywać w izolacji od polityczno-filozoficznej debaty o powrocie podmiotu urasowionego w rzeczywistości globalnej. Dlatego też esej ten jest próbą umiejscowienia współczesnego dyskursu politycznego w Polsce pomiędzy jego uniwersalnością i specyfiką, pomiędzy globalnością i lokalnością, ale także

historią, teraźniejszością i przyszłością.

Badanie sposobów funkcjonowania „czarność” w radykalnie białym społeczeństwie polskim każe postawić następujące pytania: Jak wobec braku mniejszości etnicznej reprezentowane jest w polskiej kulturze i sztuce „czarne ciało”? Jakie afekty wywołuje jego sporadyczna obecność tak na ulicy, jak i w przekazie wizualnym? W jaki sposób powstają oparte na lęku przed „Czarnym jako Innym” stereotypy wrogości i przemocy, zwłaszcza w kontekście współczesnych migracji i towarzyszącego jej „dyskursu uchodźczego”? Jaką rolę odgrywają dziś media globalne w kształtowaniu obrazu „czarność” w lokalnościach wyłącznie białych? Czy „Murzyn i rasa” jako dwie centralne postaci europejsko-amerykańskiego dyskursu o człowieku (Mbembe) stanowią również podstawę myślenia o człowieku w Polsce? W jakim stopniu w kraju półperyferyjnym „czarność” może być uznana za synonim emancypacji Innego wobec zachodnioeuropejskiego podmiotu? Jak funkcjonuje czarność w polskiej pamięci kulturowej w odniesieniu do innych dyskursów pamięciologicznych, takich jak retoryka powstań narodowych czy upamiętnianie Zagłady? Czy dekolonizacja Afryki, dokonująca się równolegle do wprowadzania realnego socjalizmu w Polsce powojennej, pozwala pomyśleć o nowej idei międzynarodowej wspólnoty, opartej na solidarności i przeciwstawionej społeczeństwu zachodniemu, opartemu na separacji i oddzieleniu? I czy idea takiej *communitas* może pozwolić dziś również na rewaloryzację częściowo wyobrażonej, a częściowo zrealizowanej utopii komunistycznej w Polsce?

5.

Jako konkretyzację dla moich rozważań chciałbym zaproponować film *Glimpse* Artura Żmijewskiego, zaprezentowany po raz pierwszy na

documenta 14 w Atenach w 2017 roku, a będący efektem miesięcznej podróży artysty z kamerą po obszarach dotkniętych represyjną polityką wobec uchodźców. Przedsięwzięcie Żmijewskiego było bezpośrednią reakcją na polską mowę nienawiści, próbą jej translacji na obrazy i umieszczenia w kontekście tzw. kryzysu uchodźczego w Europie⁵. *Glimpse* składa się ze scen kręconych w czterech obozach dla uchodźców – w Berlinie, Paryżu, Grande-Synthe i Calais – na chwilę przed oczyszczeniem tzw. dżungli przez władze francuskie i usunięciem uchodźców z ulic Paryża. Film ukazuje liminalność obozu, odsłaniając jego istotę jako skutecznie zorganizowanej przez centrum przestrzeni peryferyjnej. Prezentowane przez Żmijewskiego w zaburzonych rytmicznie migawkach obozy jawią się jako zjawiska peryferyjne w podwójnym sensie: jako miejsca zainstalowane na obrzeżach tak, aby móc stosować w nich niewidzialną przemoc, oraz jako produkty marginalne, swoiste pozostałości po rozwoju neoliberalizmu. Ponieważ obozy dla uchodźców stanowią rezultat politycznie i ekonomicznie zaplanowanych działań ukierunkowanych na czasowe wytyczanie granic i separację jednego obszaru od drugiego, są zarazem nietrwałe, ruchome, zmienne, a ich istnienie może nieustannie być renegocjowane i kwestionowane.

Peryferyjny i prowizoryczny charakter obozu unaocznia Żmijewski w początkowych sekwencjach filmu. Wraz z kamerą pojawia się w Calais, miasteczku namiotów i baraków zbudowanym na składowisku odpadów, dokładnie w momencie mobilizacji francuskiej policji przygotowującej się do likwidacji obozu. W ten sposób udaje mu się zająć szczególną pozycję, która przenikać będzie cały film: pozycję posiadającego władzę i dysponującego mechanizmami przemocy symbolicznej białego kolonizatora. Już w pierwszych scenach przedstawiony zostaje przerażający stan terenu obozu. Na czarno-białych, alienujących na skutek nieustannego drżenia obrazu ujęciach, widzimy pozostałości miasteczka namiotowego, które jeszcze w

2016 roku zamieszkiwało dziesięć tysięcy osób, oraz ostatnie rodziny, w upokarzających warunkach czekające na koniec tej niedającej nadziei sytuacji. „Namioty i prymitywne baraki, wnętrza pełne koców, pościeli, stosów jedzenia (mleko, cukier, mąka itp.), brudu i syfu – życie ludzkie sprowadzone do jego najbardziej wulgarnych i prymitywnych form” (*Die Kamera in „Glimpse”...*) – w ten sposób artysta opisuje *la condition nègre* filmowanych ostatnich mieszkańców Calais. W ten sposób obóz okazuje się miejscem nekropolitycznym, w którym państwa europejskie wykorzystują swoją suwerenną władzę do usprawiedliwienia społecznej i rzeczywistej śmierci imigrantów: ich zniknięcia z Europy, zamrożenia w namiotach, utonięcia w morzu. Redukcja egzystencji tych ludzi do nagiego życia staje się obiektem refleksji Żmijewskiego, który uchodźców wprost nazywa „żywymi trupami z książki Agambena – społecznymi muzułmanami, którzy są konfrontowani w Europie z brakiem jakiegokolwiek szacunku do nich...” (tamże).

W reakcji na nieludzkie warunki, które sprowadzają życie w obozie za ledwie do przetrwania, Żmijewski zdaje się odpowiadać chęcią niesienia pomocy socjalnej – rozdaje swoim bohaterom ciepłe kurtki i solidne buty. Ta akcja charytatywna szybko okazuje się rodzajem wymiany – darem zaoferowanym w zamian za współpracę w filmie. Kluczem do otwierania drewnianych budek, do penetrowania wnętrza baraków, do grzebania w rzeczach uchodźców, do pozowania przez imigrantów przed kamerą, do wykonywania zadań zleconych przez artystę. W ten sposób zaangażowanie społeczne zostaje wyeksponowane jako działanie niekoniecznie oparte na zasadach szczerości i bezinteresowności. Rejestrowani kamerą uchodźcy spotykają się ze spojrzeniem, które posiada i które natychmiast przekształca ich w obiekty podporządkowane, niebędące w stanie stawić żadnego oporu.

Poprzez rozpoznanie Innego jako czystej negatywności w *Glimpse* Żmijewskiemu udaje się sproblematyzować sposób, w jaki tworzy się, a raczej inscenizuje schemat historyczno-rasistowski. Artysta dystansuje się od analizy psychologicznej swoich protagonistów: nie pokazuje ani możliwości zmiany sytuacji i nadziei dla migrantów, ani psychicznych skutków, jakie niesie ze sobą doświadczenie ucieczki i bezpaństwowości. Wreszcie, niepewne życie uchodźców nie jest tu przedstawione po to, by wzbudzić współczucie widza. Wręcz przeciwnie, rejestrując życie w obozach jako niehigieniczne i niebezpieczne, Żmijewski dociera do samej istoty europejskiej perspektywy obserwatora, odtwarza i potwierdza ten sposób patrzenia. Jest to szczególnie widoczne w sytuacjach, w których artysta sam siebie obsadza w roli intruza: przeszukuje prowizoryczne domy migrantów, przerzucając białymi rękami stosy brudnych ubrań i zachłannie patrząc na ubóstwo obcych dystansującym okiem kamery. W ten sposób konstytuuje się białe spojrzenie – *gaze* – które czyni z Innego podmiot urasowiony.

W pracy Żmijewskiego Inny jest ustanawiany nie tylko przez wzrok, ale także przez gesty i zachowania, które przypominają sposoby – jak pisał Frantz Fanon – „w jakie utrwała się preparat badawczy” (Fanon, 1952, s. 88). Proces uprzedmiotowienia drugiego człowieka zachodzi w filmie pod wpływem nieustannego przesuwania przez artystę granic nienaruszalności. Białe spojrzenie, które najpierw przenika do prywatnej przestrzeni uchodźców, a następnie zaczyna penetrować ich ciała, sprawia, że ludzie przekształcają się w obiekty pośród innych obiektów. Ponadto Żmijewski inscenizuje sytuacje, w których pozwala sobie również fizycznie interweniować w ciało innego człowieka: maluje na plecach jednego z bohaterów biały krzyż, pokrywa twarz czarnego mężczyzny białą farbą, dokonuje pomiaru głów uchodźców, co przywołuje na myśl zbrodnicze zabiegi antropometryczne stosowane w XIX-wiecznej kolonialnej praktyce

fotograficznej, a następnie przez nazistów w celach selekcji rasowej.

Za pomocą powtórzonych gestów przemocy badawczej Żmijewski pokazuje, jak zachodni modernizm stworzył „Murzyna” jako główną postać i negatywny obiekt dyskursu rasistowskiego. Poprzez ukazanie dyskursywnych sposobów konstruowania rasy ujawnia, że nie tylko postać „Murzyna” jako radykalnie Innego, ale przede wszystkim „biała” tożsamość Europejczyka została całkowicie sfabrykowana i jako dyskursywna fikcja rości sobie prawo do obiektywnej reprezentacji rzeczywistości. Konieczne dla wytworzenia białej tożsamości wynalezienie budzącego lęk obiektu opiera się zawsze na tym schemacie radykalnej inności, historycznie przyjmuje jednak inne imiona: Murzyn, Żyd, Muzułmanin, Arab, Obcokrajowiec, Imigrant, Uchodźca (zob.: Mbembe, 2016).

Żmijewskiemu udaje się przenieść ten dyskurs separacji i wrogości na wizualny język obrazów, pokazując, w jaki sposób sztuka – która tak intensywnie wspiera przecież struktury wyobraźni – może uprawomocniać i utrzymywać władzę. W scenach inscenizowanych w *Glimpse* rasa ujawnia się jako czysty afekt, jest bowiem próbą „stworzenia sobowtóra, substytutu, ekwiwalentu, maski, *simulacrum*” (Mbembe, 2013, s. 57). W zamykającym film goście *whitefacing* ludzka twarz zamienia się w twarz fantomową, w białe symulakrum lub raczej symulację „białości”, która zajmuje odtąd miejsce ludzkiego ciała. W ten sposób rasa pojawia się jako sobowtór – jest spotkaniem białego człowieka z fikcją samego siebie, „ze stroną cienia i ciemnymi rejonami nieświadomości” (tamże, s. 58).

6.

W swoim podejściu Żmijewski zbliża się do koncepcji etnografii filmowej,

która, według Biny Elisabeth Mohn, stanowi twórczą metodę badawczą, opartą na tworzeniu wizualnych opisów zagęszczonych. Owe „gęste praktyki pokazywania” (*das dichte Zeigen*) – podobnie jak zaproponowany przez Clifforda Geertza sposób interpretacji kultury – opierają się na głębokiej analizie kontekstu działań i zachowań społecznych, przy czym kluczowym medium objaśniającym jest w tym przypadku nie język, lecz obraz:

Etnografia filmowa (*Kamera-Ethnographie*) może być potraktowana jako miejsce spotkania pracy etnograficznej i antropologii wizualnej, w której w produktywny sposób splatają się ze sobą paradoksy dokumentacji i wizualizacji, niewiedzy i wiedzy, percepcji i reprezentacji (Mohn, 2008, s. 61).

Tworzone przez Żmijewskiego obrazy, zwłaszcza te, w których artysta odsłania swoją pozycję jako obserwatora uczestniczącego, można zdefiniować – analogicznie do koncepcji opisu gęstego Geertza – jako reprezentacje reprezentującego, a nie reprezentowanego. Świadomy ograniczeń i stereotypów, jakie niesie ze sobą badanie kultury, Żmijewski pokazuje, jak powstają interpretacje danej kultury i jak tworzy się interpretacje tych interpretacji. W tej perspektywie sztuka okazuje się autorefleksyjnym transferem wiedzy, na który składa się świadome wykorzystanie formatu filmowego, inscenizacja sytuacji, eksperymentalny układ obrazów, „zagęszczona praktyka pokazywania”, a także wizualna „refleksja na temat medialności, metodologii, tego, co pokazane, i tego, co ukryte” (tamże, s. 67). W *Glimpse* Żmijewski powtarza zatem gest eksperymentalnej antropologii opartej na reprezentacji wizualnej, która przy użyciu kamery filmowej starała się przewyciężyć antropologię opartą na tekście. Ute Holl w ten sposób opisuje podejście Gregory’ego Batesona do

interpretacji wizualnej rzeczywistości:

Antropolog z kamerą miał w obiektywie skomplikowaną, nieostrą rzeczywistość ludzkiej interakcji. [...] Dokładnie to, co nie znalazło się w sieci określeń symbolicznych, to wszystko, dla czego zabrakło języka, co było nieprzewidywalne, bo przeciekało przez palce piszącym antropologom, miało zostać zarejestrowane okiem kamery w celu medialnego poszerzenia i restrukturyzacji pola badań antropologicznych (Holl, 2007, s. 123).

Do filmowania rzeczywistości obozów dla uchodźców Żmijewski zdecydował się użyć historycznej kamery Bolex, która stała się znana nie tylko z powodu taniej i względnie łatwej obsługi, ale także z rodzaju taśmy filmowej o szerokości 16 mm. Zarówno kamera Bolex, jak i format 16 mm z powodzeniem wykorzystywany był w antropologii w latach trzydziestych i czterdziestych ubiegłego wieku, kiedy kamera filmowa stała się autonomicznym medium wiedzy naukowej w badaniach terenowych, medium, którego celem nie było już ilustrowanie tez pisanych, lecz refleksja nad badaną rzeczywistością za pomocą obrazów. Takie podejście silnie naznaczyło balijski materiał filmowy Margaret Mead i Gregory'ego Batesona, którzy eksplorowali możliwości kamery Bolex jako technicznego sposobu na umieszczenie siebie jako podmiotu badającego w nieświadomości innej kultury. W ich filmach, dokumentujących tańce, rytuały i stany transowe w Indonezji, tempo rejestrowania rzeczywistości za pomocą kamery było stale konfrontowane z poruszającym się ciałem. Zarejestrowane na taśmie filmowej 16 mm ciała w ruchu zdawały się być pod wpływem oddziaływania samego formatu technicznego, co przejawiało się w „czasowo przekształconym układzie sensoryczno-motorycznym” (Holl, 2007, s. 119) –

w przyspieszeniu lub rozciągnięciu czasu. Te zmiany w czasowości można było rozpoznać jako zakłócenie w obrazie poruszających się ciał, które jakby wprowadzone zostały w dodatkowe drżenie. Migający obraz i drżące ciała powracają niczym wspomnienie przedwojennej antropologii również w *Glimpse*, w którym Żmijewski wykorzystuje analogowe medium zapisu i specyfikę formatu 16 mm, aby eksplorować zbiorową nieświadomość Innego, a może przede wszystkim własnej kultury.

W swoim eseju *Wie Formate politisch gebrauchen* (Jak używać formatów politycznie) Fabienne Liptay przekonuje, że współczesne użycie tego konkretnego modelu kamery odnosi się do bezosobowej pamięci formatu 16 mm i tym samym reaktywuje historyczne praktyki dyskursu wiedzy i władzy (zob.: Liptay, 2020). Kamera Bolex, skonstruowana pod koniec lat dwudziestych przez Jacques'a Bogopolsky'ego, od 1935 roku dystrybuowana była na całym świecie przez szwajcarską firmę Pillard z myślą o rosnącej liczbie amatorów filmowania. Jednocześnie „poza domowym zastosowaniem, promowana była przez producentów do użytku w szczególnie trudnych warunkach: «od pokrytych śniegiem szwajcarskich Alp po dalekie safari w afrykańskich wioskach lub w tropikach, od laboratoriów naukowych i przemysłowych po studia fotograficzne»” (tamże, s. 133).

Sposób filmowania w *Glimpse* jest bardzo nieprzyjemny, momentami niemal pornograficzny, co zostaje wzmocnione przez użycie kamery 16 mm. Niższa rozdzielczość i grubsze ziarno charakterystyczne dla tego nośnika przywołuje na myśl nie tylko obrazy przedwojennej antropologii wizualnej i powojennej awangardy filmowej, ale także nazistowskie filmy propagandowe:

Format 16 mm został szeroko rozpowszechniony w czasie II wojny światowej, kiedy to wbrew pierwotnemu przeznaczeniu do użytku

domowego zaczął być wykorzystywany do celów militarnych i nacjonalistycznych. Tygodniowe kroniki filmowe, filmy propagandowe, werbunkowe, szkoleniowe, edukacyjne, filmy o oporze, filmy przeznaczone do podbudowy moralnej czy leczenia urazów wojennych były kręcone na taśmie 16 mm i rozpowszechniane za pomocą odpowiedniej infrastruktury technicznej, na froncie i wśród ruin, na pokładach samolotów i okrętów wojennych, w koszarach, fabrykach, laboratoriach, szpitalach i obozach (tamże, s. 125).

To właśnie w takich niefikcjonalnych formach, jak filmy dokumentalne, edukacyjne czy kulturowe, rozwijano i upowszechniano ideologię narodowego socjalizmu, opartą na antysemityzmie i teorii rasowej. Do tej właśnie historii i pamięci samego medium nawiązuje Artur Żmijewski w *Glimpse*.

Film ukazuje pewną formę prezentacji imigrantów – czarno-białe kadry, centralna kompozycja obrazów, pouczający sposób przedstawiania ludzi, długie, oceniające ujęcia panoramiczne, ujęcia półamatorskie, nieprofesjonalne użycie kamery, negatywy słabej jakości o dużych kontrastach i rozmytych obrazach (*Die Kamera in „Glimpse”...*, 2017).

Tak Żmijewski opisuje celowe wykorzystanie technik filmowych, które w historii posłużyły za narzędzia zbrodniczej propagandy. Używając tego specyficznego typu kamery, sam artysta przyjmuje pozycję sprawcy, którego spojrzenie nie jest niewinne. Żmijewski opisuje swoją rolę w filmie jako „abstrakcyjnego” białego Europejczyka, który „dokonuje przekładu swoich

wątpliwości na bardzo specyficzne zachowanie wobec uchodźców – obcych” (tamże).

Podobny status przypisany zostaje również widzowi *Glimpse*, gdyż jego postawa jako biernego obserwatora inscenizowanych scen przemocy znajduje odzwierciedlenie w problematyzującym spojrzenie, patrzenie i widzenie obrazie. W ten sposób nie tylko sam artysta reprezentuje białego Europejczyka: widz, milcząco przyglądający się konstruowaniu budzącego lęk Obcego, sam staje się tym specyficznym typem – rasistą. Podążając za spojrzeniem kamery, które w coraz większym stopniu zamienia ludzi w przerażające obiekty, widz *Glimpse* współtworzy „Murzyna”. W ten sposób w filmie Żmijewskiego to białość, a nie czarność staje się rzeczywistym przedmiotem refleksji. Bycie białym nie okazuje się uniwersalną normą, poprzez którą postrzegamy i konstruujemy Innego, ale staje się samym Innym, który manifestuje się w rozmaitych formach ksenofobii – począwszy od ideologii rasy, a skończywszy na mikrozachowaniach, codziennych gestach i sformułowaniach poniżających Innego, które Mbembe nazywa nanorasizmem (zob.: Mbembe, 2016).

7.

W *Glimpse* jesteśmy zatem biernymi białymi świadkami opartego na przemocy procesu reifikacji Czarnego jako podporządkowanego Innego. W skonstruowanym obrazie radykalnej obcości pojawiają się niepokojące momenty, w których Inny spogląda na nas. Te ulotne i fragmentaryczne przeblyski, mignięcia, przelotne postrzeżenia, które silnie osadzają się w naszej pamięci wzrokowej i emocjonalnej, to właśnie tytułowe *glimpse(s)*. Ponieważ pojawiają się one jako afekty na samej powierzchni obrazu, *glimpses* mają szczególnie niepokojący wpływ, sięgają bowiem do głębi

naszych lęków i fobii, które są zarazem odpowiedzialne za rasizm. W sferze oddziaływania film Żmijewskiego przywołuje na myśl uwagi Jeana-Paula Sartre'a, który w *Czarnym Orfeuszu*, przedmowie do antologii poezji afrykańskiej wydanej w 1948 roku, pisał:

Oto stojący czarni ludzie, którzy na nas patrzą i życzą wam, byście odczuli tak jak ja, zaskoczenie, że jesteście widziani. Ponieważ biały przez trzy tysiące lat korzystał z przywileju patrzenia, sam nie będąc oglądany; był czystym spojrzeniem, światło jego oczu wydobywało wszystko z przyrodzonego cienia, białość jego skóry była jeszcze jednym spojrzeniem skondensowanej jasności. Człowiek biały, biały, ponieważ był człowiekiem, biały jak dzień, biały jak prawda, biały jak cnota, oświeślał stworzenie jak pochodnia, odsłaniał tajemną i białą istotę bytów. Dzisiaj ci czarni ludzie patrzą na nas i nasze spojrzenie powraca nam w oczy; czarne pochodnie z kolei oświetlają świat (Sartre, 1969, s. 388).

W tych słowach Sartre nie tylko obnażał „białość” jako ideologię wytwarzającą rzekomą neutralność i uniwersalność, ale też wskazywał na rewolucyjny aspekt podporządkowania, który może doprowadzić czarnych ludzi do buntu. Z tej perspektywy analizował ruch *négritude*, który traktował jako dekonstrukcję „mitycznej idei, jakoby białość reprezentowała esencję wszelkiej egzystencji” (Haddour, 2005, s. 289), oraz próbę ponownego odkrycia przez czarnych ludzi jedności egzystencjalnej poprzez przewyciężenie „wyobcowania, które narzuca mu obca myśl pod nazwą asymilacji” (Sartre, 1969, s. 399). W *négritude* widział Sartre nie tyle drogę do zniesienia różnic rasowych, ile przede wszystkim możliwość stworzenia cywilizacji uniwersalnej, projektującej nowy humanizm, który obejmowałby

wszystkie kontynenty, rasy i narody.

Żmijewski w swoim filmie ani nie odnosi się do przeszłości/przyszłości rewolucyjnej, ani nie projektuje żadnych utopii społecznych. Niemniej pojawiające się w migawkach spojrzenia – *glimpses* – każą zapytać o polityczny potencjał współczesnych podporządkowanych i możliwości ich emancypacji. Być może, jak sugeruje Achille Mbembe, dzisiejszy „bunt niewolników” musiałby oznaczać „radikalną transformację, jeśli nie całego systemu własności i pracy, to przynajmniej mechanizmów ich redystrybucji, a tym samym fundamentów reprodukcji samego życia” (Mbembe, 2013, s. 64). Tylko w ten sposób można by przerwać długi historyczny proces wytwarzania podmiotu urasowanego i przewyciężyć istniejącą dziś przede wszystkim z powodu skrajnie niesprawiedliwego podziału dóbr *la condition nègre*. Ten aspekt nieproporcjonalnego dzielenia się dobrami wybrzmiał w *Glimpse* niezwykle mocno poprzez kontekst, w którym film miał premierę – w pogrążonej wówczas w głębokim kryzysie ekonomicznym Grecji problematyzował bowiem skrajną asymetrię między bogatą Północą a biednym Południem. Swoim gestem unaocznienia niedającej się zasypać różnicy, a zarazem zależności kulturowej i gospodarczej między Północą a Południem, artysta podążał za koncepcją kuratora *documenta 14*. Adam Szymczyk postanowił bowiem sprawdzić ideę europejskości jako rzekomo znoszącej granice państw narodowych, przenosząc niemiecką wystawę światową w pierwszej jej odsłonie z Kassel do Aten. Efekt tych działań okazał się politycznie niebezpieczny – za pomysł podzielenia się niemieckimi pieniędzmi z greckimi instytucjami sztuki, który Artur Żmijewski trafnie nazwał „trudnym do przyjęcia i niechcianym darem” (*Nie zamierzam uwalniać...*, 2017), Szymczyk zapłacił ogromną zawodową cenę⁶. Mimo radykalności gestu kuratora *documenta*, *munus* nie stał się w tym wypadku podstawą do zawiązania ponadnarodowej rewolucyjnej *communitas*.

Interesujące jest jednak, że Żmijewski przyjmuje w swoim filmie w tak zdecydowany sposób perspektywę człowieka Zachodu, nie problematyzując przy tym bezpośrednio własnej pozycji jako Polaka, mieszkańca Europy Wschodniej, co pozwoliłoby może na pewną decentralizację skonstruowanego w filmie białego spojrzenia i białej tożsamości. Artysta zdaje się pozostawać w ramach historii zachodniego kapitalizmu i rasizmu, a także ich współczesnych mutacji, które przyczyniają się do upokarzającej liczne grupy społeczne „czarnej kondycji”. Traktując europejski rasizm jako produkt postępu technologicznego, rozwoju nowoczesnej nauki i niesprawiedliwego podziału pracy, Żmijewski wyraźnie pokazuje, że dzisiejsza ksenofobia ma głębokie korzenie w historii nowoczesności. Niemniej trudno w pełni ulec stwierdzeniu Żmijewskiego, że proponuje w *Glimpse* uniwersalną perspektywę abstrakcyjnego białego Europejczyka, „kogoś” lub „każdego”, kto nie pozwala się ograniczać poprawnością polityczną, gdy publicznie czyni zło” (*Die Kamera in „Glimpse”...*). Żmijewski nie obsadza bowiem w roli białego Europejczyka anonimowej osoby albo aktora, lecz samego siebie. W filmie pojawia się zatem jako swoista tożsamość hybrydowa: jako Ktoś, jako Każdy, jako reprezentant cywilizacji zachodniej i globalnych procesów transformacji, ale także jako Artur Żmijewski, który jako przedstawiciel polskiej sztuki krytycznej i obywatel polski – *nolens volens* – wnosi również peryferyjne spojrzenie na rasizm.

Praca Artura Żmijewskiego, mimo swego wymiaru uniwersalnego, a być może właśnie dlatego, że problematyzuje globalność z wcielonej przez artystę perspektywy peryferii, pozwala zastanowić się nad specyfiką kultury polskiej jako tej znajdującej się na obrzeżach kultury zachodnioeuropejskiej. Kultura polska pozostawała w historii i nadal pozostaje w ścisłym związku z procesami modernizacyjnymi centrum, niemniej wciąż odsłania swoją odmienność w tradycyjnych strukturach społecznych i religijnych oraz w

powtarzającej się niestabilności politycznej. W swej kompleksowości *Glimpse* nie tylko porusza kwestie estetyczne, ale także mierzy się z lokalnym charakterem przemocy symbolicznej w Polsce, tworząc wielowarstwowe powiązania z historią europejskiego rasizmu. *Glimpse* odzwierciedla zatem „sposób, w jaki nowoczesność jest charakteryzowana z perspektywy peryferii”, jak również „sposób, w jaki centrum koduje peryferie w kontekście nowoczesności” (Pratt, 2002, s. 22) jako rzekomo uniwersalnej jakości. Marie Louise Pratt definiuje peryferyjność jako rodzaj marginalności, która zawsze zależy od centrum – politycznie, ekonomicznie i kulturowo:

[...] bycie marginalnym lub peryferyjnym nie oznacza wcale bycia odłączonym od centrum, lecz bycie ściśle z nim połączonym w szczególny sposób, który odsłania perspektywy lokalne; nie tak jednak, że widzimy tylko część obrazu, ale tak, że widzimy cały obraz z konkretnego miejsca epistemicznego, które nie jest centrum (tamże, s. 30).

Trudno o lepszą definicję usytuowania Żmijewskiego jako podmiotu reprezentującego „peryferyjną nowoczesność” (tamże, s. 29), który na marginesach europejskiego centrum – w obozach dla uchodźców – ponownie odgrywa rasistowskie sceny fundujące ideę nowoczesności centrum. Stosując praktykę mimikry, Żmijewski – jako peryferyjny Inny – problematyzuje dominującą perspektywę, którą jednocześnie – będąc zależnym od centrum – sam reprezentuje. Tak oto odsłania się ambiwalencja samego podziału na centrum i peryferia.

8.

Można oczywiście przyjąć, że polski rasizm jest jedynie imitacją tego, co dzieje się dziś w całej Europie – patologicznym mechanizmem obronnym przybierającym formy nacjonalizmów państwowych, a wynikającym z długiej historii europejskiego poczucia wyższości nad Innym. Ale można też zapytać, co stało się z obecnymi niegdyś w Polsce ideami rewolucji podporządkowanych oraz projektu cywilizacji uniwersalnej, jednoczącej wszystkie klasy, rasy i narody. Zwłaszcza w latach pięćdziesiątych XX wieku kwestie rasowe stanowiły przedmiot debat politycznych i kulturowych w kontekście dekolonizacji Afryki i Azji, co można interpretować jako fundament kształtowania się nowych idei solidarności i koncepcji wspólnot międzynarodowych, a przede wszystkim jako krytyczną odpowiedź na zachodnie „społeczeństwa separacji” (Mbembe, 2016). Jednocześnie owe debaty polityczne i utopie społeczne formułowane były wewnątrz zideologizowanej przestrzeni dyskursu państwa komunistycznego, walczącego wówczas z imperializmem świata zachodniego. Kwestia rasizmu stanowiła zatem wyraz uniwersalnego humanizmu, a jednocześnie propagandowej ideologii. Zdając sobie w pełni sprawę z ambiwalencji dyskursu internacjonalistycznego, proponuję jednak uratować z niego to, co stanowi wartość bezwzględna – projekt pacyfistycznego, nieznającego kategorii klasy, rasy i narodu społeczeństwa.

W utopijnych wizjach społecznych okresu powojennego w Polsce istotne miejsce znalazła idea niepodległości osiągniętej przez państwa afrykańskie oraz zwrot ku socjalizmowi jako odejście od kolonializmu i imperializmu. Kształtujący się wówczas projekt komunitarny, choć zanurzony w ideologii, przekraczał wyobrażenie wspólnoty opartej na ideach narodu i rasy, które, w perspektywie komunizmu, były odpowiedzialne za hamowanie zmian w

świecie kapitalistycznym.

Tam, gdzie imperializm pojęcie człowieka i człowieczeństwa różnicuje w zależności od atrybutów takich jak czarny, czerwony, żółty, biały, Murzyn, Chińczyk, Annamita, Żyd, Indianin [...] – tam socjalizm wprowadza tylko jedno dla wszystkich ras, wszystkich narodów i wszystkich sfer geograficznych rozróżnienie: na człowieka pracującego i wyzyskiwacza pracy (Césaire, 1950, s. 7).

– czytamy w *Słowie od tłumacza* (Zofii Jaremko-Żytyńskiej) do opublikowanej po polsku w 1950 roku *Rozprawy z kolonializmem* Aimé Césaire’a. Dzięki wytworzonej analogii między wyzwoleniem klas pracujących a procesem dekolonizacji możliwa stała się w Polsce powojennej szeroka recepcja tekstów autorów zaangażowanych w walkę z rasizmem oraz w ruch emancypacji Czarnych i skolonizowanych, takich jak Aimé Césaire czy Frantz Fanon, ale też Claude Lévi-Strauss, James Baldwin, Jacques Roumain, Jean-Paul Sartre, Jean Genet czy John Howard Griffin. Z inspiracji wydaną w 1952 roku serią publikacji UNESCO kształtował się z kolei paralelnie do projektów politycznych dyskurs teoretyczny, który definiował rasę jako konstrukcję kulturową i historyczną, a rasizm jako wyraz izolujących się od peryferii nowoczesnych społeczeństw powstałych w wyniku industrializacji. Antropologiczna koncepcja przewyższania nierówności rasowych poprzez badanie różnorodności kultur i relatywizowanie zachodniej koncepcji postępu stały się ważną częścią nie tylko sowieckiej propagandy, ale także utopijnych projektów społecznych, których rozwój został radykalnie przerwany w Polsce w 1968 roku.

Geopolityczne położenie Polski, której peryferyjność Jan Sowa trafnie objął

terminem „polskość-jako-brak” (Sowa, 2012), prowadzi po raz kolejny do pytania o specyfikę polskiego rasizmu dzisiaj i perspektyw na jego przezwyciężenie. Aby zrozumieć obecną eksplozję ksenofobii i rasistowskich praktyk wykluczenia w społeczeństwie polskim, należy rozpatrywać je z perspektywy jednocześnie globalnej i lokalnej dynamiki społecznej i historycznej. Polska sama przez długi czas była krajem pogrążonym w trudnej sytuacji ekonomicznej, gdzie warunki opisywane przez Mbembe jako *la condition nègre* były (a częściowo pozostały do dziś) rzeczywistością dla licznych grup ludności. Wdrażanie globalnego kapitalizmu po 1989 roku przyczyniło się do wzrostu nierówności i rozwarstwienia społecznego oraz do podziału społeczeństwa według kryteriów związanych przede wszystkim z sukcesem ekonomicznym. Jednocześnie pod wpływem transformacji komunizm jako projekt alternatywnej wspólnoty ponadnarodowej i laickiej został z polskiej pamięci kulturowej wyparty jako wrogi „Inny”. Rewolucja, jaka dokonała się w Polsce w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, pod wpływem liberalnej retoryki antykomunistycznej utraciła charakter radykalnej zmiany społecznej, bliskiej postulatam Mbembe. Dlatego też przy kreśleniu perspektyw peryferyjnej historii i teorii kultury, konieczne jest uwzględnienie usytuowania Polski jako kulturowego, politycznego i ekonomicznego „pomiędzy”. Owa ambiwalentna pozycja Polski, kwestionująca łatwy podział na centrum i peryferia, może być postrzegana zarówno negatywnie – jako miejsce szczególnego kształtowania się ksenofobicznych postaw, zachowań i fobii, jak i pozytywnie – jako zdecentralizowana konfrontacja z kulturą zachodnią. W tej ambiwalencji kryje się zarazem możliwość politycznej interwencji: odzyskiwania z historii tego, co mogło się zdarzyć, i krytyczne stanowisko wobec tego, co zdarzyło się naprawdę. Ten rodzaj „przejęcia odpowiedzialności za czasowość świata” (Bhabha, 2012, s. 54) – tak na poziomie wyobrażeniowym, jak i realnym –

pozwole nam, być może, na stworzenie nowej etyki, w której internacjonalizm odzyskać może swoje fundamentalne znaczenie jako „ludzkie *inter-esse*”.

Z numeru: Didaskalia 156

Data wydania: kwiecień 2020

DOI: 10.34762/t5dw-es52

Autor/ka

Dorota Sajewska (dsajewska@gmail.com; 1975) – profesorka *interart studies* na Uniwersytecie w Zurychu, adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. W latach 2008-2012 zastępczyni dyrektora artystycznego Teatru Dramatycznego w Warszawie. Jej główne zainteresowania badawcze to historia i teoria kultury, *performance studies* i antropologia ciała. Autorka trzech monografii: „*Chore sztuki*”. *Choroba/tożsamość/dramat* (2005), *Pod okupacją mediów* (2012), *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny* (2016, wyd. angielskie 2019), redaktorka antologii *RE//MIX. Performans i dokumentacja* (2013), *Robotnik. Performanse pamięci* (2017) oraz serii wydawniczej Teatru Dramatycznego (2009-2012). Obecnie kieruje projektem badawczym *Crisis and Communitas. Performative concepts of commonality in arts and politics* (www.crisisandcommunitas.com) Numer ORCID: 0000-0003-0904-6761.

Przypisy

1. Szerzej na ten temat w kontekście polskim zob.: Bobako, 2011.
2. <https://oko.press/chodzi-o-zwykle-codzienne-bezpieczenstwo-polakow-kacz...>
3. W wywiadzie udzielonym Jakubowi Gawkowskiemu Żmijewski wprost przyznaje: „Był pomyślany jako przetłumaczenie werbalnego języka nienawiści na wizualny język nienawiści. Chodziło o to, żeby ten codzienny *hate speech* ubrać w obrazy. Żeby pokazać dokładnie to, co słyszymy wciąż od rzeczniczki PiS, od Beaty Szydło, od Andrzeja Dudy – z ust tych wszystkich, którzy zhakowali polskie państwo”. (*Nie zamierzam uwalniać...*, 2017).
4. Obszernie na ten temat zob. wywiad przeprowadzony przeze mnie z Adamem Szymczykiem dla „Krytyki Politycznej” (*Perforować instytucje...*, 2018).

Bibliografia

Baldwin, James, *Zapiski syna tego kraju*, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Karakter,

Kraków 2019.

Balibar, Étienne; Wallerstein, Immanuel, *Rasse, Klasse, Nation. Ambivalente Identitäten*, Argument Verlag, Hamburg 1990.

Beauvois, Daniel, *Trójkąt ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793-1914*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005.

Bhabha, Homi K., *Mimikra i ludzie*, [w:] tegoż, *Miejsce kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, WUJ, Kraków 2010.

Tenże, *Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung*, przeł. K. Menke, Verlag Turia+Kant, Wien 2012.

Bobako, Monika, *Konstruowanie odmienności klasowej jako urasawianie. Przypadek polski po 1989 roku*, „Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego” 2011, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0108Bobako2011.pdf> [dostęp: 8 VIII 2018].

Borkowska, Grażyna, *Polskie doświadczenie kolonialne*, „Teksty Drugie” 2007 nr 4.

Césaire, Aimé, *Rozprawa z kolonializmem*, przeł. Z. Jaremko-Żytyńska, Czytelnik, Warszawa 1950.

Die Kamera in „Glimpse” ist ein Richter. Michael Heitz im Gespräch mit Artur Żmijewski, <https://www.diaphanes.net/titel/gespraech-ueber-glimpse-4707> [2017] [dostęp: 5 IV 2020].

Du Bois, W.E.B., *The Negro and the Warsaw Ghetto*, [w:] *The Oxford W.E.B. Du Bois Reader*, red. E.J. Sundquist, Oxford University Press, New York, Oxford 1966.

Esposito, Roberto, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino, 1998.

Tenże, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino, 2002.

Tenże, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino, 2004.

Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Édition du Seuil, Paris 1952.

Tenże, *Wyklęty lud ziemi*, przeł. H. Tygielska, PIW, Warszawa 1961.

Haddour, Azzedine, *Sartre and Fanon. On Negritude and Political Participation*, “Sartre Studies International”, t. 11, 2005 nr 1/2.

Holl, Ute, *Beziehungsweise Zeit, Beziehungsweise Zeit. Die Rückkopplung im anthropologischen Film*, [w:] *Electric Laokoon. Zeichen und Medien, von der Lochkarte zur Grammatologie*, de Gruyter, red. M. Franz, W. Schäffner, B. Siegert, R. Stockhammer, de Gruyter, Berlin 2007.

Kola, Adam F., *Socjalistyczny postkolonializm*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2018.

Kowalski, Marek Arpad, *Kolonie Rzeczypospolitej*, Bellona, Warszawa 2005.

Lemanus, *Emigracja żydowska*, „Morze i Kolonie” 1939 nr 1, s. 3.

Lis, Renata, *Moirai i szpryce strachu*, „Dwutygodnik” 4/2020. wyd. 279,
<https://www.dwutygodnik.com/artykul/8852-moria-i-szpryce-strachu.html>, [dostęp: 16 IV 2020].

Liptay, Fabienne, *Wie Formate politisch gebrauchen. Zu den 16mm-Filmen von Artur Żmijewski*, [w:] *Format. Politiken der Normierung in den Künsten ab 1960*, red. M. Nieslony, Y. Schweizer, [seria:] „Kunstgeschichten der Gegenwart”, Vol. 13, edition metzel, Bern 2020.

Litwin, Henryk, *Napływ szlachty polskiej na Ukrainę 1569–1648*, Semper, Warszawa 2000.

Mbembe, Achille, *Critique de la raison nègre*, La Découverte, Paris 2013.

Tenze, *Politiques de l'inimitié*, La Découverte, Paris 2016.

Mohn, Bina Elisabeth, *Die Kunst des dichten Zeigens. Aus der Praxis kamera-ethnographischer Blickentwürfe*, [w:] *Kunst und Ethnographie: Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten*, red. B. Binder, D. Neuland-Kitzerow, K. Noack, „Berliner Blätter” 2008 nr 46.

Nie zamierzam uwalniać innych od cierpienia. Jakub Gawkowski rozmawia z Arturem Żmijewskim, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/nie-zamierzam-uwal...> [2017] [dostęp: 5 IV 2020].

Perforować instytucje, performować je. Dorota Sajewska rozmawia z Adamem Szymczykiem, „Krytyka Polityczna” nr 46/2018, s. 176-195.

Pratt, Mary Louise, *Modernity and Periphery. Toward a Global and Relational Analysis*, [w:] *Beyond Dichotomies*, red. E. Mudimbe-Boyi, State University of New York Press, New York, 2002.

Rothberg, Michael, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. K. Bojarska, IBL PAN, Warszawa 2016.

Linde, Samuel Bogumił, *Słownik Języka Polskiego*, t. I, cz.1, Warszawa, u autora, 1807.

Said, Edward W., *Traveling Theory*, [w:] *The World, the Text, and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge 1983, s. 226-247.

Sartre, Jean-Paul, *Czarny Orfeusz*, przeł. W. Leopold, „Przegląd Socjologiczny”, t. XXIII, Łódź 1969.

Skórczewski, Dariusz, *Postkolonializm jako metoda: konserwatywna czy „postępowa”?*, [w:] *Perspektywy postkolonializmu w Polsce, Polska w perspektywie postkolonialnej*, red. J. Kieniewicz, Wydział „Artes Liberales” UW, Warszawa 2016.

Słownik polszczyzny XVI wieku, t. IV, red. S. Bąk, M.R. Mayenowa, F. Pełowski, PAN, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969.

Sowa, Jan, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2012.

Wolfe, Patrick, *Traces of History. Elementary Structures of Race*, Verso, London, New York 2016.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/perspektywy-peryferyjnej-historii-i-teorii-kultury>

didaskalia

gazeta teatralna

rasizm i peryferie

Czy wszyscy nie jesteśmy trochę rasistami?

Jakub Papuczys

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

Czarna skóra, białe maski

reżyseria: Wiktor Bagiński, scenariusz: Wiktor Bagiński i Paweł Sablik, dramaturgia: Paweł Sablik, scenografia i kostiumy: Anna Oramus, muzyka: Bartek Prosuł, Karol Kossakowski, choreografia: Krystyna Lama-Szydłowska, reżyseria światła: Natan Berkowicz, premiera: 31 stycznia 2020

Na początku widzimy nieruchomych aktorów w historycznych sukniach i frakach, stojących wokół kilku rekwizytów: masywnego, zdobionego krzesła czy fantazyjnie połączanej wanny. Przy ustawionym z boku fortepianie zasiada Karol Kossakowski, grający Aleksandra Dynisa. Czarnoskóry Dynis żył w XVII wieku i był sługą biskupa krakowskiego, od którego otrzymał tytuł starosty w Koziegłowach. Po chwili na scenie pojawia się reżyser Wiktor Bagiński wraz z pochodzącą z Zimbabwe Sibonisiwe Ndlovu-Sucharską (w przedstawieniu nazywaną Bonnie, również ze względu na to, że Polakom trudno jest poprawnie wymówić jej pełne imię i nazwisko). Informują, że za chwilę zobaczymy autorski spektakl przygotowany przez członków klubu anonimowych rasistów. Opowie on o losach afrykańskich niewolników na

polских dworach w XVII i XVIII wieku, na przykład pazia Pierre'a (Kornel Sadowski), służy Hieronima Floriana Radziwiłła, sprowadzonego z San Domingo za tysiąc dwieście dukatów.

Choć spektakl dostarcza historycznej wiedzy na temat dziejów polskiego niewolnictwa, nie jest rekonstrukcją. Otrzymujemy raczej dość swobodną, prowadzoną w ironicznym tonie fantazję na temat miejsca i funkcji czarnych sług w rodzimej dworskiej kulturze. Funkcja ta jest szczególna, zwłaszcza na tle globalnej historii. W jednej ze scen usłyszymy, jak aktorzy wcielający się na chwilę w Hegla (Leszek Malec) i Locke'a (Katarzyna Osipiuk) cytują te fragmenty pism oświeceniowych filozofów, które racjonalizują i usprawiedliwiają podrzędne traktowanie czarnych. Ilustracją będzie scena chłostania i policzkowania czarnej kobiety.

Na polskie dwory czarnych niewolników sprowadzano głównie jako egzotyczną atrakcję, a ich zakup był kosztowny i skomplikowany – nie byli więc zmuszani do wykonywania ciężkich prac, unikano też stosowania wobec nich kar cielesnych. W spektaklu największą bolączką Pierre'a jest znoszenie wątpliwych wokalnych talentów swojej pani: „Nie! Ja już nie dam rady, księżno Madziu. Jeszcze tego bazyliszka zniosę, ale to już przesada! Księżna całymi dniami wyje, uszy mi więdną... cały dwór się trzęsie przez pani występy wokalne – to jest nie do zniesienia!”. Piosenka, którą śpiewa księżna (całkiem zresztą nieźle), opowiada o tym, że Murzyn w jej kulturze już na starcie jest podwójnie wykluczony: jest nie tylko sługą, ale również odmieńcem, który nigdy nie będzie częścią społeczeństwa. Nagrodą za „katusze” jest dla Pierre'a kąpiel w mleku i nasmarowanie „gąbeczką z miodem”. Wprawdzie w galerii osobliwości Radziwiłła znajduje się zakonserwowana głowa Afrykańczyka (obok rogu ryborożca czy dolnej szczęki smoka), ale została tam umieszczona dopiero po naturalnej śmierci

tegoż.

Spektakl, choć momentami zabawny, pozbawiony jest właściwie napięcia, nie wskazuje problemu, z którym należałoby się zmierzyć. Zupełnie jakby przygotowujący go anonimowi rasiści, choć teoretycznie pojęli, dlaczego dyskryminacja jest zła – i chcieli swoją świadomość zademonstrować – nadal reprodukowali dyskryminacyjne schematy. Słyszymy na przykład, że „biali uczestnicy, co ciekawe – z własnej inicjatywy, zdecydowali się odegrać czarnoskóre postaci historyczne”. Nie zdecydowali się na *blackfacing* – nie stosują żadnej formy „czarnej” charakteryzacji czy makijażu. Jednocześnie reprodukuja silnie nacechowane dyskryminacyjnie obrazy, jak chociażby scena kąpania czarnego pazia w wannie z mlekiem, choć, gdy „czarnym” jest biały aktor, traci ona afektywną moc. Wykonawcy, jak wspomniałem, próbują umniejszyć wagę procederu praktykowanego przez polską arystokrację. Rasizm staje się tutaj po prostu obiektywnym historycznym faktem, w polskim wydaniu nie takim strasznym. Innymi słowy, spektakl o rasizmie przygotowany przez nawróconych rasistów jest nie tylko politycznie hiperpoprawny, ale nawet nie wywołuje emocji ani nie prowokuje do dyskusji.

Dynamika przedstawienia zmienia się jednak diametralnie, gdy aktorzy prezentują przed dworem „piękną historję miłosną z baletami murzyńskimi”, opowiadającą o miłości Józefa Holendra, czarnego sługi Jana III Sobieskiego, do królowej Marii Kazimiery. W momencie, gdy kochankowie postanawiają razem uciec, grający Radziwiłła Michał Światała zrywa spektakl. „Na to mojej zgody nigdy nie będzie, żeby z królowej Polski Marysienki Sobieskiej robić, za przeproszeniem, kurwisko Murzyna!” – krzyczy.

Zaskoczeni aktorzy pojedynczo wychodzą, by zdjąć kostiumy, i siadają na krzesłach. Bagiński i Bonnie zajmują miejsca pośród nich i zadają pytania o

to, co się przed chwilą stało. Sytuacja zaczyna przypominać sesję terapeutyczną. Wykonawcy spokojnie tłumaczą Michałowi, że jego uprzedzenia są nieuzasadnione, a pierwszy w Polsce międzyrasowy ślub szlachcianki z Aleksandrem Dynisem odbył się w 1642 roku. Bagiński zaś objaśnia zjawisko nanorasizmu (pojęcie stworzone przez kameruńskiego filozofa Achille'a Mbembe), czyli podświadome, strukturalne uprzedzenia wobec innego koloru skóry, które wyrażają się w drobnych gestach, takich jak odpowiednio nacechowane spojrzenie, mimowolne odsuwanie się w kolejce po zakupy, rasistowskie żarty i powiedzenia. Moc i dotkliwość nanorasizmu buduje się więc nie na sile ataków, ale na ich ciągłości oraz totalizacji. Nie ma przed nimi ucieczki i mogą dotknąć osobę prześladowaną praktycznie w każdym momencie. Jako przykład podana zostaje sytuacja, w której Wiktorowi Bagińskiemu odmówiono w szkole możliwości zaśpiewania piosenki Enrique Iglesiаса, bo na zagranie piosenkarza jest „troszeczkę za ciemny”. Nanorasizmem jest też chóralne, bezmyślne recytowanie przez dzieci w przedszkolach wierszyka *Murzynek Bambo* Tuwima. „Nie, no *Murzynek Bambo* nie jest przecież rasistowski!” – odpowie zaskoczony Michał, który istnienie strukturalnego rasizmu uważa za wynik wszechobecnej poprawności politycznej. Jego wątpliwości trudno jest jednak utrzymać wobec komentarza Bonnie, która mówi, że zna czarne dzieci próbujące zdrapać sobie skórę z powodu zasłyszanych w tego typu wierszykach rasistowskich klisz.

Jednak, jak się okazuje, nie tylko Michał dawał w różnych sytuacjach wyraz swoim uprzedzeniom. Pozostali, dużo młodszy, teoretycznie bardziej nowocześni i otwarci uczestnicy spektaklu również przyznają się do tego typu zachowań: wykonywania, w ich mniemaniu dla żartu, obraźliwych gestów czy robienia nieświadomych rasistowskich aluzji. Tymi doświadczeniami dzielą się raczej niechętnie, pod wyraźnym naciskiem

Bagińskiego.

Reżyser wprowadza do spektaklu jeszcze jedno ważne, ukute tym razem przez siebie, pojęcie tożsamości-ruiny. Wyjaśnia je na swoim przykładzie: podstawa jego egzystencji opiera się na odmiennym kolorze skóry oraz na tym, że w Polsce pozostaje ze swoją odmiennością niemal w całkowitej izolacji. W Polsce, ze względu na znikomy procent czarnych mieszkańców, nigdy nie wytworzyła się żadna „czarna kultura”. Osoby czarnoskóre nie miały więc środowiska, gdzie ich stygma zniknęła choćby na chwilę.

Tożsamość reżysera *Czarnej skóry, białych masek* zbudowana jest więc na niedających się połączyć fragmentach. Jego doświadczenie polskości opiera się na nieustannie odczuwanym braku, jednocześnie żadna oparta na jego kolorze skóry kultura nie pozwala mu poczuć się u siebie. W ten sposób znajdująca się w ruinie podmiotowość czarnych Polaków każe jeszcze raz przemyśleć rzekomą komfortowość historycznej sytuacji pojedynczych afrykańskich niewolników sprowadzanych na polskie arystokratyczne dwory.

Gdy Bagiński pyta, czy ktoś jeszcze może zdefiniować swoją tożsamość w kategorii ruiny, grająca wcześniej księżną Magdalenę Czapską Karolina Kuklińska opowiada w przejmującym monologu o tym, jak na jednej z domowych imprez w czasie studiów została zgwałcona. Dodaje, że zawsze, gdy patrzy na Wiktora, przypomina jej się ta sytuacja, bo jej oprawca był czarny. Bagiński prosi ją o powtórzenie tej opowieści w „takiej samej kondycji, w jakiej byłaś wtedy”. Zaskoczona pyta, czy ma się upić, reżyserowi chodzi jednak o to, żeby się rozebrała. Po długim wahaniu ściąga spodnie i bluzkę. „A miałaś wtedy na sobie majtki?”. Roztrzęsiona zdejmuje bieliznę i z trudem powtarza monolog. Gdy skończy, rozdygotana wybiega za kulisy. Za nią z oburzeniem wychodzi kilku aktorów.

Scena ta wyraźnie odróżnia pierwszą część spektaklu od drugiej. O ile

przedstawienie anonimowych rasistów próbowało mówić o polskim rasizmie w sposób koncyliacyjny i bezkonfliktowy, o tyle w drugiej części konflikt ten świadomie się prowokuje i uwydatnia. Spektakl *Czarna skóra, białe maski* pokazuje, że nie sposób w zaangażowany i uczciwy sposób rozmawiać o rasizmie bez wywoływania antagonizmu. Kwestia rasy często bowiem wchodzi w spięcie z innymi porządkami społecznymi, kulturowymi i politycznymi. W spektaklu Bagińskiego problemy rasowe przecinają się z kwestiami płci, narodowej historii czy sposobów reprezentacji, rodząc w tym kontekście ważne i niewygodne pytania. Czy doświadczenie gwałtu pozwala na dokonywanie uogólnień i wytwarzanie uprzedzeń? Czy prośba o powtórzenie opowieści o gwałcie była uprawniona? Czy dzięki temu Karolina poczuła się w tym momencie tak jak Wiktor? Czy jej obnażenie było analogią do nieustannego wystawiania się na ogląd innych, wynikający z innego koloru skóry? Czy doświadczenia rasistowskiego ataku i napaści seksualnej można porównywać? Czy jako biała kobieta, Karolina jest w sytuacji uprzywilejowanej wobec kobiet o czarnym kolorze skóry, które często doświadczają agresji zarówno na tle rasowym, jak i seksualnym?

Bagiński bardzo zręcznie piętrzy kolejne teatralne poziomy, po to, żeby granica pomiędzy „prawdziwą” a teatralną rzeczywistością pozostała nieostra. Choć aktorzy używają swoich prywatnych imion i nazwisk, to nie wiemy, w jakiej mierze opowiadane przez nich doświadczenia są ich doświadczeniami, a w jakiej są odegraniem napisanego przez reżysera scenariusza. Przecież mamy tutaj do czynienia ze szkatułkową konstrukcją „teatru w teatrze”. Czy po zerwaniu pierwszego spektaklu oglądamy aktorów, którzy już na dobre wyszli z roli, czy może są to aktorzy odgrywający anonimowych rasistów, którzy przerwali przygotowany przez siebie spektakl? A może przedstawienie jest odbiciem prowadzonych na próbach dyskusji i ćwiczeń, które znalazły w nim odzwierciedlenie? Zaś

określenie „anonimowi rasiści” to forma autoironii, bo przecież, jak wynika ze spektaklu, wszyscy jesteśmy po trosze rasistami?

Ta przemyślnie spleciona tkanka spektaklu pozwala Bagińskiemu uniknąć niebezpieczeństw związanych z kwestiami teatralnej szczerości, odgrywania prywatnych doświadczeń, budowania scenicznych mechanizmów na osobistym wyznaniu. Przy efekcie autentyczności tych historii uczestnicy biorą swoje pozycje ofiar bądź oprawców w nawias, nie szantażując nimi emocjonalnie widzów.

Spektakl Bagińskiego działa raczej na chłodno: precyzją, doskonałym wykonaniem i intelektualnym zaplanowaniem – tworzy rodzaj laboratorium, w którym złożony problem polskiego rasizmu zostaje pokazany z wielu stron. Przede wszystkim jednak dobitnie uzmysławia, że produktywna dyskusja na tematy rasowe musi pociągnąć za sobą pytania nie tylko o jej społeczny, polityczny czy historyczny kontekst, ale również o nasze osobiste w nią uwikłanie.

Z numeru: Didaskalia 156

Data wydania: kwiecień 2020

Autor/ka

Jakub Papuczys – doktorant w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie pracuje nad rozprawą doktorską dotyczącą kulturowej historii przedstawień sportowych w okresie PRL. Autor książki *Tour de France jako przedstawienie kulturowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/czy-wszyscy-nie-jestesmy-troche-rasistami>

didaskalia

gazeta teatralna

artyści w pracy

Nie wiem, co to znaczy być aktorem

Z Mamadou Góo Bâ rozmawia Monika Kwaśniewska

Jaka jest pana edukacja artystyczna? Czy ukończył pan szkołę teatralną w Senegalu?

Nie byłem w szkole teatralnej. Uczyłem się przez praktykę. Bardzo lubiłem teatr – szczególnie teatr radiowy. Bardzo mnie to interesowało. Wraz z moimi braćmi i siostrami też tworzyłem spektakle radiofoniczne. Reżyserowałem własne sztuki, które zawsze były inspirowane naszym życiem. W szkole podstawowej miałem nauczyciela, który organizował na koniec roku przedstawienia teatralne.

Później, kiedy byłem nastolatkiem, na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, należałem do zespołu teatralnego działającego przy stowarzyszeniu sportowo-kulturalnym. Dzięki temu przeczytałem wiele ciekawych książek o teatrze i tekstów dla teatru. Chcieliśmy zrobić spektakle o problemach naszych sąsiadów, a jednocześnie organizować rodzaj święta. W Senegalu są szkoły teatralne i Teatr Narodowy, ale w tamtych czasach grano w nich repertuar klasyczny – na przykład Moliера. Do tego po

francusku. My chcieliśmy się kontaktować z ludźmi, którzy żyją w Senegalu, a wielu z nich nie rozumie francuskiego.

Jakie tematy podejmowaliście?

Interesowało nas życie ludzi, więc tematy dotyczyły różnych kwestii – wspólnego życia w mieszkaniu czy dzielnicy, chorób i państwowej opieki zdrowotnej. Teksty pisaliśmy sami. Klasyczne utwory literackie nie przystawały do naszych czasów i realiów.

Kto oglądał te spektakle?

Wstęp był wolny. Spektakle toczyły się na placach. Budowaliśmy sobie arenę – z mokrego piasku, plandeki, drewna; mieliśmy głośniki. To wymagało dużej kreatywności. Nie mieliśmy pieniędzy na lepsze rozwiązania techniczne. Ogłaszaliśmy spektakl na kilka dni przed pokazem. Publiczność siedziała na krzesłach (też wynajętych), nie włączała się do spektaklu. Zawsze było też dużo dzieci.

Czy ktoś pełnił funkcję reżysera?

Było nas około trzydziestu osób, więc zawsze był problem, żeby każdy miał zajęcie. Ja reżyserowałam i pisałam teksty. Były też osoby, które dbały o organizację, choć tym zajmowali się właściwie wszyscy – tyle że w różnym zakresie. Sami zbieraliśmy pieniądze – mieliśmy „opłatę członkowską”, ale składki były też zależne od możliwości poszczególnych osób. Po rozwiązaniu

grupy część zespołu nadal chciała robić teatr. Założyliśmy zespół teatralny i muzyczny, ale wtedy chcieliśmy już na tym zarabiać.

Kiedy pan wyjechał z Senegalu i dlaczego?

Spotkałem zespół artystyczny z Marsylii – LaFabriks (LFKs), którego liderem jest Jean Michel Bruyère. Realizowali w Senegalu warsztaty kreatywne, teatralne, muzyczne dla młodych ludzi... My też, we współpracy z tą samą fundacją, realizowaliśmy projekt z młodzieżą z problemami. Mieliśmy połączyć siły i w tym celu wybrać z naszej grupy dwie osoby, które będą brały udział we wspólnym projekcie. Ja nie chciałem. Jedną z osób, którą wybraliśmy, rozchorowała się jednak – wtedy wszedłem na jej miejsce.

Wiedziałem już wówczas, że to, co robi Jean Michel Bruyère, jest bardzo interesujące. Ten projekt – *Impressions de Pikine* (Pikine, gdzie dorastałem, znajduje się piętnaście minut samochodem od Dakaru w regionie Zielonego Przylądka) – dał mi możliwość spełnienia swojego marzenia, czyli połączenia wielu rodzajów sztuki. Zawsze lubiłem rysować – robiłem rysunki na ścianie, portrety przyjaciół i rodzeństwa. Uwielbiałem też śpiewać. Do tej pory, kiedy byłem aktywny w różnych dyscyplinach, współpracownicy doradzali mi, aby coś wybrać i się tego trzymać: tworzyć tylko muzykę, tylko rysunek lub po prostu pisać. Jednak już w naszym stowarzyszeniu sportowo-kulturalnym pisaliśmy teksty, aranżowaliśmy muzykę na żywo, integrowaliśmy taniec i projekcje slajdów. Tam zostały stworzone podstawy pracy multimedialnej. Ale dopiero z Jeanem Michele Bruyère ta praca nabrała zupełnie innego wymiaru, bo mieliśmy narzędzia, aby te pomysły dobrze realizować.

Kiedy projekt się kończył, zaproponowano mi współpracę przy innym spektaklu w Senegalu. Zgodziłem się. Przedstawienie, które zrobiliśmy,

zostało zaproszone do Szwajcarii, potem do Francji... LaFabriks ma wiele pracowni, w których przygotowane są spektakle. I tak się zaczęły moje podróże.

Z LaFabriks był pan związany przez wiele lat...

Podczas mojej drogi z LaFabriks uczestniczyłem w niektórych projektach, a w innych nie. Dla mnie ten zespół jest jak rodzina, a w rodzinie nie zawsze współpracujemy z naszymi siostrami lub braćmi. Powiedziałbym, że wykonywałem tam różne zawody, w zależności od tego, jakich potrzebowaliśmy umiejętności czy zdolności: produkcja rzeźb, farbowanie, kaligrafia, zmiatanie, odkurzanie... Na początku wszyscy, od głównego artysty do administratora, zmiatają, ładują ciężarówki, szyją... Każdy jest zaangażowany. Nie ma tam mniej wartej aktywności. Wbicie gwoźdźcia jest równie ważne jak myślenie, pisanie, śpiewanie, występowanie. Wyzaczyłem sobie funkcję kogoś, kto pomaga we wszystkich działaniach LaFabriks.

Jakiego rodzaju działania artystyczne realizował pan z tą grupą?

Bardzo zróżnicowane i hybrydyczne. Kiedy robiliśmy projekt o uchodźcach – *Le Préau d'Un Seul*, pokazywany, między innymi, w Berlinie, Awinionie i Linzu – akcja toczyła się w dużym, chyba dziewięciometrowym namiocie wojskowym, ustawionym na dachu. W innych przestrzeniach budynku, na którym stał, rozmieściliśmy mniejsze namioty, rzeźby, kaligrafie. Byli tam też prawdziwy lekarz, prawdziwy kucharz, który przygotowuje jedzenie, prawdziwy stylist, który dobiera ubrania dla głównej postaci... Od początku do końca w namiocie na dachu przebywał jeden samotny człowiek – Der

Hoff. Publiczność przechodziła obok niego, by obserwować inne działania artystyczne. Zdarzenie trwało cały dzień. Miało określoną strukturę, w czasie jednego pokazu zapętlaliśmy pewne działania. Musieliśmy też bardzo dbać o stan namiotu – jeśli był nieszczelny czy dziurawy, wewnątrz mogło się wyziębić, a my spędzaliśmy tam cały dzień. Sami go ustawialiśmy – to była ciężka praca.

To nie był spektakl, raczej seria zdarzeń, preparowanie życia. Niektóre festiwale teatralne nie chciały nas zapraszać właśnie z powodu hybrydyczności tego projektu.

Jaki miał pan wpływ na swoje działanie? Czy reżyser narzucał, co mają państwo robić?

Jean Michel Bruyère jest projektantem, filozofem, człowiekiem aktywnym w różnych dziedzinach twórczości, nawet w nowych technologiach. Robi wszystko, aby jego projekty i działania miały użyteczny wpływ na funkcjonowanie zespołu. Kiedy ktoś stara się wyjaśnić, czego ode mnie oczekuje, a ja akceptuję jego propozycje, to jest, moim zdaniem, normalne, że udziela mi wskazówek dotyczących realizacji swoich projektów, poprzedzonych długotrwałymi badaniami, refleksją i rozmowami.

Jak pan trafił do Polski?

Przyjechałem tu ze względu na moją żonę. Mieszkała w Senegalu dziesięć lat przed naszym spotkaniem. Po ślubie sporym problemem było to, że wciąż wyjeżdżałem. Zgodziliśmy się, że będziemy żyć w Polsce, bo to jest dla mnie

dobry „punkt wypadowy”. Żeby wyjechać z Senegalu do Francji, musiałem mieć wizę, więc kiedy realizowałem jakiś projekt, to w trakcie jego trwania nie wracałem do domu – czasem przez cztery miesiące.

Cały czas współpracuje pan z LaFabriks?

Od kiedy jestem w Polsce – może dwa, trzy razy. W 2019 roku Jean Michel Bruyère pracował w Nowym Teatrze, gdzie prowadził warsztaty w ramach programu Summer Camp – wtedy też z nim współpracowałem.

Jak pan trafił do Teatru Powszechnego?

Najpierw byłem tu kelnerem i współpracowałem ze Strefą Wolności¹ – brałem udział w kilku wydarzeniach teatralnych. Kiedy Strefa znalazła się w Teatrze Powszechnym, Paweł Łysak zobaczył mnie w paru spektaklach i zapytał, czy nie chciałbym z nim pracować. Oczywiście zgodziłem się, bo szukałem stałej pracy, którą bym lubił. Dostałem pół etatu.

Rozumiem, że to jest pana pierwsza praca etatowa w teatrze...

Tak, LaFabriks działa od projektu do projektu. Bardzo lubiłem wolność.

Czuje się pan ograniczony przez teatr?

Nie, tutaj nie czuję ciśnienia. Gram spektakle, ale zawsze mam możliwość

rozwijania innych działań, na przykład gram koncerty. Cały czas kombinuję, jak znaleźć na wszystko czas i dobrze to zaplanować, bo repertuar jest nie do ruszenia. Ale w teatrze nikomu nie przeszkadza to, że robię też inne rzeczy. Wręcz przeciwnie – pokazałem swoje prace na *Wystawie artystów zagranicznych mieszkających w Polsce*, która powstała w ramach Biennale Warszawa właśnie dzięki temu, że pracuję w Teatrze Powszechnym. Janek Simon, który był jej kuratorem, robił scenografię do spektaklu *Jak ocalić świat na małej scenie*, w reżyserii Pawła Łysaka. W czasie pracy nad tym przedstawieniem opowiadaliśmy wiele osobistych historii. W ten sposób Janek Simon dowiedział się o moich pracach plastycznych. Teatr mój udział w wystawie potraktował jako promocję instytucji.

Wystawa opowiadała, między innymi, o trudnej sytuacji artystów zagranicznych mieszkających w Polsce. Czy to było też pana doświadczeniem?

Tak, na początku mojego pobytu w Polsce miałem trudności. Przed uzyskaniem odpowiednich dokumentów nie miałem formalnego prawa do pracy. Myślę, że to nie jest tylko problem artystów. Ale mogłem być aktywny, pracować poza Polską, na przykład z LaFabriks. Poza tym zostałem zaproszony jako gościnny artysta do Lubuskiego Teatru w Zielonej Górze. To było wspaniałe doświadczenie, ponieważ pod kierunkiem Łukasza Chotkowskiego inscenizowaliśmy wysokiej jakości teksty pisane przez więźniarki, ich poruszające historie.

Mogłem koncertować, brać udział w przedstawieniach, myśleć i tworzyć, pisać; robić rzeczy, którymi czasami uszczęśliwiałem ludzi. Kiedy inni ludzie są szczęśliwi, ja również.

Podejrzewam, że jest pan jedynym aktorem w Teatrze Powszechnym, który nie ukończył szkoły teatralnej.

Amerykanie mówią, że umiejętności praktyczne są znacznie ważniejsze od dyplomów. Od pewnego momentu nawet ci, którzy kiedyś bardzo cenili dyplomy, zaczęli współpracować z aktorami bez szkół, bo wiedzieli, że oni są bardziej otwarci, mniej szablonowi. Nie znają reguł, które blokują niektórych profesjonalistów. To cenne i ważne dla reżyserów, którzy szukają w teatrze czegoś nowego.

Widzi pan różnicę między sobą a resztą zespołu Teatru Powszechnego?

To dla mnie trudne pytanie. Nie wiem, co to znaczy być aktorem. Czy jest się aktorem, jeśli skończyło się szkołę teatralną, zna teorie Brechta albo Artauda, założenia warsztatu aktorów Grotowskiego czy Kantora (jego koncepcja gry aktorskiej szczególnie mi się podoba)? Nie wiem, czy jestem aktorem, muzykiem czy kaligrafem. Myślę, że to inni potrzebują nazwać to, kim jestem i co robię. Dla mnie najważniejsze jest to, co przekazujemy ze sceny, co mówimy z niej o społeczeństwie.

Czy pan tworzy role, czy raczej mówi ze sceny w swoim imieniu?

To jest zawsze kreacja artystyczna, ale bardzo mocno związana z życiem.

Czy ma pan wpływ na to, w jakich spektaklach bierze udział?

Nie mam na to wpływu, ale podoba mi się linia repertuarowa Teatru Powszechnego. Jeśli miałbym grać w spektaklu, z którym się nie zgadzam, to bym protestował. Jak dotąd, nie byłem w takiej sytuacji. Mogę się z czymś nie zgadzać na poziomie szczegółów, ale kiedy widzę, że to tylko jakieś elementy większej całości, to nie ma problemu. Tematy jednych spektakli obchodziły mnie bardziej, innych mniej. Byłem, na przykład, wdzięczny, że mogłem grać w *Mein Kampf*. Wiedziałem, że Jakub Skrzywanek, choć jest bardzo młody (to chyba najmłodszy reżyser, z którym pracowałem), ma konkretny pomysł na tę inscenizację, nie będzie robić tekstu Hitlera, by propagować jego ideę, tylko by ją naświetlić, poddać analizie, skonfrontować z dzisiejszą rzeczywistością. Skrzywanek, wraz z dramaturgiem Grzegorzem Niziołkiem, używają słów Hitlera, ale jednocześnie poddają je ideologicznej weryfikacji i krytyce. Każą nam się przyjrzeć ideom nacjonalistycznym i faszystowskim, ich źródłom. Ludzie, którzy są uciskani – na przykład na poziomie ekonomicznym, buntują się i często przyjmują skrajne ideologie. W wielu przypadkach podobnie jest teraz w Polsce. Deficyty są instrumentalizowane politycznie. Aby uniknąć powtórki z historii, musimy do niej wracać, wyciągać wnioski i podejmować konkretne działania. Niektórzy zresztą bardzo się zżymali na ten pomysł, zanim dowiedzieli się, co i po co on chce zrobić.

Czytał pan wcześniej *Mein Kampf*?

Czytałem francuskie tłumaczenie przed naszym pierwszym spotkaniem w teatrze.

Z jakimi modelami pracy spotkał się pan w Teatrze Powszechnym?

W Teatrze Powszechnym wszyscy są bardzo krytyczni. Aktorzy mają tu bardzo wysoką pozycję – jak scenografowie i reżyserzy. Wszyscy rozmawiają o idei powstających przedstawień, każdy ma prawo głosu. Ja również, kiedy dostaję rolę, sam szukam inspiracji, badam temat na własną rękę, aby więcej zrozumieć i pomyśleć, jak osadzić temat.

Pracował pan z Mają Kleczewską, Weroniką Szczawińską, Pawłem Łysakiem, Kubą Skrzywankiem, Krzysztofem Garbaczewskim. Czy z każdym praca była tak zespołowa?

Nie lubię porównywania reżyserów. Każdy ma inne techniki pracy. Słucham reżyserów, ponieważ ufam, że mają głębiej niż ja przemyślaną koncepcję spektaklu. Poświęcili na to więcej czasu niż ja. Lepiej omówić wątpliwości po zakończeniu jakiejś sceny niż wstrzymywać rozpoczętą już akcję albo dyskutować o czymś, co jeszcze nie zostało sprawdzone w praktyce. Jeśli próbujemy scenę i robię wszystko, co w mojej mocy, by zaproponowane przez reżysera rozwiązanie zadziałało, ale to nie przynosi rezultatu, to wtedy sugeruję, by poszukać innego sposobu. Jeśli reżyser pyta mnie o zdanie, to też wypowiadam je szczerze. Wspólne eksperymentowanie nie musi oznaczać wymiany funkcji. Ja pełnię funkcję aktora, kto inny reżyseruje. Aktor nie ma zewnętrznego spojrzenia, nie ogląda działania z dystansu.

Ostania premiera z pana udziałem to *Boska komedia*. Reżyser tego spektaklu

- Krzysztof Garbaczewski - podobno daje bardzo dużo swobody osobom, z którymi współpracuje. Jak wyglądały próby do tego spektaklu? Czy wychodziliście od utworu Dantego, czy od jakichś innych inspiracji? Czy Garbaczewski dawał precyzyjne wskazówki, mówił, czego oczekuje?

Myślę, że bardzo liczył na partycypacyjne podejście aktorów. Czytaliśmy różne lektury. Przed Dantem był *Homo Deus* Yuvala Noaha Harariego, *Neuromancer* Williama Gibsona (to powieść z 1984 roku - wizja prawdziwego piekła w świecie przyszłości, w którym człowiek i maszyna stają się jednym organizmem), wiele artykułów... Na szczęście udało mi się znaleźć prawie wszystkie sugerowane lektury w języku francuskim. Lepsza znajomość tematów dała mi większą swobodę. Mieliśmy też przyjemność uczestniczyć w seansach ciekawych filmów. Ale, oczywiście, wszystko związane było z tematami dalszej pracy.

Jakie to tematy?

Dla mnie najważniejsze były tematy życia, miłości i śmierci - to one są fundamentem tego dzieła. Przecież Dante napisał je po śmierci Beatrycze, będącej powodem jego kryzysu psychicznego, a potem nawrócenia.

Czytaliście *Boską komedię* i dyskutowaliście o niej, czy raczej każdy sobie znajdował w tej przestrzeni tematycznej i tekstowej własny wątek?

To był ciągły proces, składający się z czytania, zadawania pytań, sugestii. Próby toczyły się najpierw w sali prób, a następnie w siedzibie DAS (Dream Adoption Society). Bywały próby lepsze i gorsze. Wszystko stało się jasne,

kiedy w końcu mogliśmy przenieść się na dużą scenę. Garbaczewski jest dobrym obserwatorem. Czuję, że rola, którą zaproponował mi w tym spektaklu, wynika z moich postaw i działań w fazie przygotowawczej.

Pana obecność w spektaklu jest mocno związana z muzyką. Jak ona powstawała?

Boska komedia jest jak „pieśń gestu”, którą minstrele i bardowie chętnie propagowaliby w swoim życiu pełnym przygód. Nasza obecność w spektaklu jest silnie związana z muzyką. Kompozytor Jan Duszyński był obecny na próbach: słuchał, obserwował, proponował. Uwielbiam używać głosu, dlatego, podobnie jak inni, chętnie podejmowałem jego propozycje. Tuż przed premierą reżyser znalazł kilka nagrań wierszy Leśmiana, które wykonaliśmy dla wcześniejszego, porzuconego projektu. Wróciły w tym spektaklu jako mandale. Pasowały do nieustannie obracającej się sceny, wyznaczając rytm łagodnych przejść z piekła do raju przez czyściec. Ten spektakl wciąż się zmienia, jest inny każdego dnia. Podobnie jak ludzie.

Czy ma pan poczucie, że pana kolor skóry i odmienność kulturowa wpływa na repertuar ról, które pan dostaje?

Nie, nie mam takiego wrażenia. Role, które gram, są bardzo różne, więc ja nie widzę takiego problemu. Spektakl *Lawrence w Arabii* dotyczy sytuacji uchodźców w Polsce, ale nie gram uchodźcy. Mówiliśmy różnymi językami – ja akurat po polsku. Jestem postacią, która ma władzę nad innymi... W *Jak ocalić świat na małej scenie*, podobnie jak pozostali aktorzy, opowiadam biografię mojego ojca, a nasze narracje dotyczą różnych sposobów działania

na rzecz tytułowego „ocalenia świata” – bez względu na narodowość i kolor skóry. W *Mein Kampf* mówię, między innymi, o biedzie i głodzie – to też są dość powszechne problemy. W Operze Narodowej byłem tancerzem w spektaklu Mai Kleczewskiej *Głos ludzki*. Grałem Śmierć – miałem białe ubranie i byłem wysmarowany białą gliną. Nie, nie czuję się ograniczony czy zamknięty w jakiejś kliszy albo stereotypie.

Czy ta kwestia bywa tematyzowana na próbach w zespole realizacyjnym i aktorskim (np. w celu uniknięcia stereotypowych reprezentacji); czy jest z panem diskutowana?

O ile mi wiadomo – nie. Albo zapomniałem. Na szczęście, nie wiem wszystkiego o życiu kulturalnym w Polsce. Ale pewne jest, że wszędzie na świecie ludzie zadają pytania o swoje istnienie, które nieustannie się aktualizuje. Wraz z rozwojem nowych technologii jesteśmy coraz bardziej świadomi, że nie jesteśmy sami we wszechświecie i że każdy z nas ponosi odpowiedzialność za siebie i świat.

Co pan myśli o „Porozumieniu”, które powstało w Teatrze Powszechnym²?

Bardzo podoba mi się ta inicjatywa. Daje pole do wymiany opinii między aktorami, reżyserami, pracownikami technicznymi, dyрекcją i administracją, którzy mają inną perspektywę oglądu sytuacji i pracy w teatrze. Zresztą bardzo ważna jest wymiana informacji między zespołem artystycznym i technicznym. Reżyserzy i reżyserki muszą wiedzieć, jakim sprzętem dysponują, zanim zaczną pracę koncepcyjną.

A czy nie boi się pan, że sytuacja może być taka, jak na próbie: nadmiar opinii sparaliżuje działanie, w tym przypadku – działanie instytucji?

Nie sądzę, by do tego doszło. W razie różnicy zdań będą dyskutować, a ostatnie słowo należy do dyrekcji.

For English version please see

below: <https://thetheatretimes.com/i-dont-know-what-it-means-to-be-an-actor-ma...>

Z numeru: Didaskalia 156

Data wydania: kwiecień 2020

Przypisy

1. „STREFA WOLNOSŁOWA powstała z inicjatywy osób zajmujących się teatrem, literaturą, fotografią, organizacją działań animacyjnych, inicjatyw kulturalnych i artystycznych, pisanem o teatrze, filmie, podróżach. Mamy na celu organizację działań artystycznych, kulturalnych i edukacyjnych nastawionych na dialog międzykulturowy i międzypokoleniowy. Interesują nas inicjatywy na granicy sztuki i interwencji społecznej, poruszające aktualne problemy w Polsce, Europie i na świecie, działania artystyczne angażujące osoby z różnych grup społecznych, umożliwiające spotkanie poprzez sztukę, promujące czynną postawę wobec rzeczywistości społecznej. Poprzez artystyczne projekty międzynarodowe, działania interdyscyplinarne oraz inicjatywy angażujące uchodźców i imigrantów mieszkających na terytorium Polski działamy na rzecz dialogu międzykulturowego, integracji europejskiej i praw człowieka” – tak idea grupy opisana jest na stronie internetowej: <http://strefawolnoslowa.pl/o-strefie/#idea> [dostęp: 6 XII 2019]. (przyp. red.)
2. Por. cały dział „Feminizm! Nie faszyzm”, „Didaskalia” 2019, nr 153.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/nie-wiem-co-znaczy-byc-aktorem>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Bo za naszą Polskę idą w bój!

Marta Bryś

Teatr Żydowski w Warszawie

Berek

reżyseria: Maja Kleczewska, dramaturgia: Łukasz Chotkowski, scenariusz sceniczny: Łukasz Chotkowski, Maja Kleczewska; scenografia: Zbigniew Libera, kostiumy: Konrad Parol, muzyka: Cezary Duchnowski, choreografia: Kaya Kołodziejczyk, przygotowanie wokalne: Teresa Wrońska, premiera: 7 grudnia 2019

Berek Mai Kleczewskiej i Łukasza Chotkowskiego jest niczym wejście w sam środek czarnej plamy historii. Zderzenie z faktami nie tyle wypartymi, ile uznanymi za nieistotne i niepotrzebne w polskiej narracji historycznej. *Berek* nie jest spektaklem o konieczności przywrócenia pamięci, opowiada bowiem o zdarzeniach i ludziach, o których nikt pamiętać za bardzo nie chciał.

Wychodząc od postaci Berka Joselewicza, oficera Legionów Polskich, który zginął w bitwie z Austriakami pod Kockiem w 1805 roku, twórcy opowiadają o Żydach uczestniczących w walkach o niepodległość Polski – od insurekcji kościuszkowskiej, przez pierwszą wojnę światową, po powstanie w getcie warszawskim. Kleczewska i Chotkowski nie uruchamiają jednak w *Berku* perspektywy pamięciowej melancholii, nie dążą do konfrontacji, nikogo nie atakują, jak to robili w *Dybuku* i *Malowanym ptaku*. Konstruują alternatywny

panteon postaci, pod adresem których należałoby wznosić okrzyk „Cześć i chwała bohaterom!”. Choć ci, którzy tak ochoczo robią to na co dzień, polskimi bohaterami *Berka* byliby co najmniej skonsternowani.

Na scenariusz spektaklu składają się przede wszystkim dokumenty – przemowy żydowskich przywódców wojskowych, rabinów nawołujących Żydów, by stanęli w obronie polskiej niepodległości, Apel Poległych z 19 kwietnia 2013 roku, odezwa Żydów Legionistów do młodzieży żydowskiej z 1915 roku oraz odezwa Icchaka Cukiermana do obrońców warszawskiego getta z 1944 roku, polskie i żydowskie pieśni patriotyczne, a także fragmenty *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego oraz *Powrotu Odysa* Stanisława Wyspiańskiego. Chotkowski ułożył z nich rodzaj partytury pozbawionej spójnej narracji, bez podziału na konkretne role i postaci. Impulsy inicjujące kolejne sceny są przed widzem ukryte.

Spektakl rozpoczyna się już przy szatni, gdzie do widzów przemawia Barbara Szeliga ubrana w wojskowy mundur. Niczym muzealna przewodniczka, spokojnym głosem opowiada o losach Berka Joselewicza – skąd pochodził, gdzie się kształcił, w jaki sposób trafił do armii. Następnie przechodzi do głównej sali, jasnej, niezbyt przestronnej, o białych ścianach i kolumnach. Tutaj i w holu wiszą repliki obrazów, niewielkie fotografie żydowskich oddziałów polskiego wojska, portrety członków Żydowskiej Organizacji Bojowej, rabinów Wojska Polskiego. W dwóch wnękach na stojakach prezentowane są wojskowe mundury z tałasami. Na podłodze – czerwona wykładzina, na środku duży drewniany prostokąt z kamiennym obramowaniem. Przypomina to muzeum, galerię sztuki, elegancką izbę pamięci. Aktorzy (Marcin Błaszak, Henryk Rajfer, Rafał Rutowicz, Piotr Sierecki, Jerzy Walczak, Marek Węglarski) i aktorki (Ewa Dąbrowska, Kaya Kołodziejczyk, Joanna Przybyłowska, Barbara Szeliga, Teresa Wrończyk)

gromadzą się przed obrazem *Śmierć Berka Joselewicza pod Kockiem* Henryka Pilatiego, a Wanda Siemaszko opowiada im o okolicznościach zdarzenia uwiecznionego na płótnie. Widzowie początkowo niepewnie podchodzą, żeby zobaczyć dzieło z bliska, z czasem przemieszczają się po sali coraz swobodniej, chodzą za aktorami, siadają na podłodze i pod kolumnami.

Kleczewska już od początku spektaklu nie pozwala widzowi przywiązywać się do prostych interpretacji i nieustannie myli tropy – sugestia, jakoby akcja działa się w muzeum, szybko przestaje obowiązywać, podobnie jak postać Joselewicza przestaje być figurą kluczową. Reżyserka konsekwentnie pilnuje, aby nic, co dzieje się w *Berku*, nie poddawało się prostej kategoryzacji, lecz było płynne, niedookreślone – miejsce, status aktorów, sens poszczególnych scen. Mężczyźni ubrani są w mundury z różnych epok, kobiety – w balowe suknie, prawie wszyscy mają pobielone twarze. Opowieść o żydowskim duchu bojowym w szeregach polskiej armii skonstruowana jest z suchych faktów przeplatanych patriotycznymi pieśniami. W wygłaszanych przez aktorów i aktorki tekstach słowa „patriotyzm”, „wolność”, „niepodległość”, „ojczyzna”, „obowiązek” wybrzmiewają obok „żydowski” i „Żydzi”. Panorama przykładów żydowskiego zaangażowania zbrojnego pozwala uświadomić sobie, że nie było ono marginalne czy epizodyczne, że jest ważną, a przede wszystkim nieodłączną częścią polskiej historii. Tym, co pozwala wybrzmieć odrębności żydowskiej kultury, jest język jidysz. Aktorzy śpiewają po polsku *Szarą piechotę*, za chwilę, już w jidysz, *Pieśń bojowników getta warszawskiego*. Największe wrażenie robią jednak tłumaczenia: w jidysz śpiewana jest *Rota* oraz *Mazurek Dąbrowskiego*, który z przejęciem wykonuje Wanda Siemaszko, stojąc wraz z Jerzym Walczakiem na chodniku, poza galerią. Słucha jej publiczność w środku i na zewnątrz.

Fundamentalna w *Berku* jest przestrzeń, zaanektowana i zaaranżowana przez Zbigniewa Libere. Spektakl grany jest w sali koncertowej przy Nowym Świecie 63, na skrzyżowaniu z ulicą Świętokrzyską, w samym centrum Warszawy. Nie ma tu podziału na scenę i widownię; pod jedną ze ścian w szeregu siedzi orkiestra dęta, za nią na niewielkim podeście stoi fortepian. Aktorzy przemieszczają się między widzami, czasem widzowie sami decydują, kogo chcą słuchać (w trakcie monologu Walczaka z *Powrotu Odysa* Marek Węglarski w holu opowiada o zdarzeniach z czasów Zagłady). Na dłuższej ścianie, od ulicy Świętokrzyskiej, znajdują się wysokie okna, z których Libera zdjął zasłony. Spektakl grany jest w pełnym świetle, dzięki czemu przykuwa uwagę przechodniów, którzy zatrzymują się, robią zdjęcia i filmiki, a tym samym stają się drugą widownią i ważną częścią przedstawienia. Korowód umundurowanych mężczyzn, bladych kobiet w balowych sukniach i Żyda w czarnym płaszczu, tałasie i chasydzkiej czapie jest brutalnym wdarciem się w uliczną monotonię; dezorientuje, intryguje i niepokoi. Jakby rytuały upamiętniania, w ukryciu powtarzane przez grupę zmarłych, toczyły się tutaj od zawsze, a teraz zostały gwałtownie ujawnione, wystawione na widok.

O ile żydowska bojowość stawiana jest w *Berku* na równi z polskim duchem niepodległościowym, o tyle okazuje się nie do końca adekwatna w opowieści o Zagładzie i jej ofiarach. Pod koniec spektaklu Jerzy Walczak recytuje list otwarty Simchy Kazika Rotema, ostatniego żyjącego bojownika warszawskiego getta, do Andrzeja Dudy z 2018 roku. Rotem wyrażał w nim zdziwienie aprobowanym przez prezydenta kształtem polityki historycznej, a także sprzeciwiał się zrównywaniu cierpienia Polaków i Żydów w czasie II wojny światowej:

Czytałem przemówienie, które Pan wygłosił podczas uroczystości

75. rocznicy powstania w getcie warszawskim. Poczułem się sfrustrowany, rozczarowany, a nawet zdumiony uporczywą nieznajomością najistotniejszej różnicy między cierpieniem narodu polskiego w wyniku nazistowskiej okupacji, cierpieniem, którego nie lekceważę, a systematycznym unicestwieniem moich braci i sióstr, polskich Żydów, przez niemiecką, nazistowską maszynę zagłady, a także ignorowaniem faktu, że mieli w tym udział liczni przedstawiciele narodu polskiego¹.

Rotem zakończył swój list retorycznym pytaniem: „Czyżby Pan, Panie Prezydencie, obecny przywódco narodu polskiego, chciał być współnikiem w przekształcaniu tej niepojętej ignorancji w «nową prawdę historyczną», która będzie przekazywana następnym pokoleniom?”. Walczak stoi przed widzami, patrzy w podłogę, mówi głosem mocnym i stanowczym, a powracająca w liście fraza „ja, Symcha Kazik Rotem” wybrzmiewa w jego ustach niemal oskarżycielsko. Po przemówieniu aktorzy przypinają mu do munduru medale, podają białą-czerwoną szarfę, otulają go polską flagą, a następnie sadzają na ramionach jak bohatera i kilka razy przemierzają z nim galerię. Ale Walczak nie triumfuje, siedzi nieruchomo, ma pusty wzrok. Ich gest wydaje się nieporadny, niestosowny, jakby wykonywany bezrefleksyjnie.

Kleczewska oparła swój spektakl przede wszystkim na ruchu aktorów – Kaya Kołodziejczyk, autorka choreografii w *Berku*, brawurowo prowadzi zespół od indywidualnego rozproszenia po sceny zbiorowe z prostymi układami i precyzyjnymi gestami. W jednej ze scen, kiedy aktorzy i aktorki krocą w kolumnie, Kołodziejczyk miota się między nimi, przecina drogę, kontrapunktuje marszowy krok. Niemal cały czas pozostaje na uboczu tej wspólnoty, czasem dołącza do niej w układach zbiorowych, by za chwilę znów oderwać się i poddać własnemu ruchowi. W scenie z *Powrotu Odysa*

Kołodziejczyk opuszcza galerię w białej kurtce puchowej, spodniach i czapce. To syrena, którą widzi Odys, ruchliwa, zagubiona, biega między przechodniami, przechodzi na drugą stronę ulicy, zagląda w podwórko, wspina się na ściany budynków, dezorientuje przechodniów. Ruch w *Berku* jest w bardzo nieoczywisty sposób kompatybilny z niesamowitą muzyką Cezarego Duchnowskiego, który stworzył mroczne tło dla marszowych utworów, zaburzył znane melodie, przeciągając dźwięki, zmieniając tonację, podbijając orkiestrowe brzmienie. Aranżacje Duchnowskiego niepokoją, ale i wytwarzają taki patos i napięcie, jakby niemal każda scena *Berka* była sceną kulminacyjną.

W *Berku* bardzo czytelne są odwołania do Kantorowskiego Teatru Śmierci. Reżyserka aranżuje rodzaj seansu na granicy „spotkania z żywymi i umarłymi”, które Kantor zapowiadał w prologu do *Nigdy tu już nie powrócę*, z kolei *Szara piechota* przywołuje skojarzenia z *Wielopole, Wielopole*. Nie bez znaczenia jest również udział Jerzego Walczaka, aktora od początku towarzyszącego pracy Kleczewskiej w Teatrze Żydowskim. W prologu *Dybuka* wygłaszał on wspomniany monolog Kantora z *Nigdy...*, później powtórzył go w *Malowanym ptaku*, w którym zagrał Jerzego Kosińskiego. W jednej ze scen aktor wypowiada monolog Odysa o powrocie do ojczyzny z III aktu dramatu Wyspiańskiego. Ten sam, który Kantor odczytywał w *Nigdy...*, siedząc z Odysem przy stole. Walczak staje naprzeciw jednego z okien i patrząc na przechodniów, mówi o rozczarowaniu powrotem do ojczyzny, utraconej młodości, winie, żalu i braku wybaczenia. Powrócił do ojczyzny, która chce wybiórczo pamiętać o swojej przeszłości. Mówi powoli, ze smutkiem, jakby jego Odys godził się z zastaną sytuacją; nie przeszkadza mu zamieszanie wokół niego ani to, że publiczność zza szyby go nie słyszy. Elementy Historii (pisanej wielką literą) Kantor wykorzystywał do konstruowania opowieści autobiograficznej. Kleczewska otwiera narrację

Berka na wątek biograficzny, aby opowieść o przeszłości na chwilę stała się prywatna, intymna, a przez to bliższa widzom; w finale spektaklu oddaje głos charyzmatycznemu Henrykowi Rajferowi. Aktor staje na środku sali i opowiada o swoim dzieciństwie w Warszawie, żydowskiej rodzinie i jej powojennych losach, żydowskim życiu w PRL-u, o 1968 roku, pogrzebie matki, gdy spotkał się z ojcem, który – jak się okazuje – był szeregowym żołnierzem polskiej armii. W czasie jego opowieści Kołodziejczyk krąży wśród widzów i zachęca, by podeszli z nią do ściany, na której wiszą zdjęcia; jest tam również oryginalna książeczka wojskowa Szymona Rajfera.

Rozpoczynając od historii romantycznego bohatera z szablą i na koniu, *Berek* kończy się historią o konkretnym, zwyczajnym człowieku. Tym bardziej dziwi konsekwencja, z jaką polskiej historii udało się o takich ludziach milczeć.

Berek wciąga niezwykłą intensywnością obecności aktorów. Fizycznie są bardzo blisko, choć mają nieobecne spojrzenie, cały czas wpatrują się w dal, jakby nikogo nie zauważali, skupieni na choreografii i śpiewie. Niewielka przestrzeń zdecydowanie utrudnia dystans, do tego stopnia, że czasem, gdy aktorzy przemierzają salę, widzowie muszą usuwać się im z drogi. Innym razem aktorzy podchodzą bardzo blisko, patrzą pojedynczym osobom głęboko w oczy, biorą ich za ręce i wraz z widzami formują kolumnę, która kroczy w rytm *Roty*. *Berek* jest czymś więcej niż tylko spektaklem; jest zdarzeniem, które wdziera się w tkankę miasta i bezkompromisowo narusza ją, drażni, zaburza. Zdarzeniem krótkim, ale bardzo intensywnym, granym przez aktorów w niezwykłym napięciu. I choć dzieje się w nim symultanicznie tak wiele na różnych poziomach – tekstu, ruchu, muzyki, sytuacji – ani na chwilę nie rozprasza uwagi widza, ale pochłania go bez reszty.

For English version please see

below: <https://thetheatretimes.com/for-our-poland-they-go-into-battle-berek-a-t-the-ester-rachel-and-ida-kaminska-jewish-theater-warsaw/>

Z numeru: Didaskalia 156

Data wydania: kwiecień 2020

Autor/ka

Marta Bryś – doktor nauk humanistycznych, absolwentka teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. W latach 2010-2013 pracowała w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, w latach 2013-2014 koordynatorka programowa festiwalu Krakowskie Reminiscencje Teatralne. W 2014 wraz z Łucją Iwanczewską współkuratorka projektu „Biografie w teatrze”, realizowanego w Cricotece. W 2015 koordynowała promocję Teatru POP-UP w Krakowie, w ramach którego była również producentką autorskiego projektu „SPI->RA->LA” Krystiana Lupy, Piotra Skiby i Igi Gańczarczyk. W 2016 roku współpracowała z Festiwalem Kultury Żydowskiej w Krakowie jako kuratorka przeglądu filmów o diasporze „Za rok w Jerozolimie...” oraz koordynatorka pokazu spektaklu *If At All* Contemporary Kibbutz Dance Company. W 2016 koordynatorka produkcji oraz promocji projektu „Radio Głosy” realizowanego przez Galerię F.A.I.T. w Krakowie. W latach 2014-2015 oraz 2016-2017 była członkinią komisji w Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, organizowanym przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Od 2018 koordynuje współpracę z artystami w ramach Krakowskiego Salonu Sztuki, organizowanego przez Galerię F.A.I.T. i Krakowskie Biuro Festiwalowe. W sezonie 2018/2019 pracowała w dziale edukacji i organizacji w Teatrze ROZBARK w Bytomiu. Publikuje na łamach „Didaskaliów”, „Dialogu”, „Opcji”.

Przypisy

1. Por. Krzysztof Burnetko, *Kazik Ratajzer, powstaniec warszawskiego getta, pisze do Andrzeja Dudy*, 29 IV 2018, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/1747288,1,kazik-ratajzer-...>, [dostęp: 19 III 2020].

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/bo-za-nasza-polske-ida-w-boj>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

„Chciałbym, żeby ta rozmowa była neutralna”

Z Jerzym Walczakiem rozmawia Marta Bryś

Większość aktorów Teatru Żydowskiego w Warszawie to adepci studium przy teatrze, którzy w sposób naturalny dołączali do zespołu. Ty także przeszedłeś tę drogę, choć wcale nie chciałeś być aktorem.

Teatr zawsze interesował mnie wyłącznie z perspektywy widza. Tak mi się życie ułożyło, że wyjechałem z Łodzi dość wcześnie i maturę zdawałem już w Warszawie. Świadomie skierowałem się wtedy w stronę Teatru Żydowskiego. Chciałem tam być, czułem, że odnajdę to, czego zawsze szukałem, odnajdę siebie. W Teatrze Żydowskim chciałem pracować jako inspicjent, czyjś pomocnik... po prostu być z tymi ludźmi. W moim domu unikało się rozmów o życiu żydowskim, istniał tylko Holokaust, babcia ciągała mnie do obozów koncentracyjnych, chociaż szczerze nie chciałem tam jeździć. A jednocześnie czułem, że coś mnie do tego świata przyciąga, na plac Grzybowski, blisko synagogi... Jako nastolatek często chodziłem do teatru. Fascynował mnie teatr Tadeusza Kantora; oglądałem jego spektakle jeszcze w Łodzi, a *Dziś są moje urodziny* w warszawskiej Stodole. Wszystko w tych spektaklach

wydawało mi się przypadkowe, pozbawione estetyki, a jednocześnie czułem się tym światem całkowicie pochłonięty. W Łodzi oglądałem także gościnne występy Teatru Żydowskiego, fascynował mnie on swoją odmiennością, a głównie tym, że spektakle grano tylko w jidysz.

Znałeś jidysz jako dziecko?

Nie. Moja babcia mówiła w *dajczmerisz*¹ i bardzo źle po polsku. Jidysz wołyński, którym mówimy w przedstawieniach, poznałem dopiero w studium teatralnym, gdzie codziennie mieliśmy lekcje nauki języka z Michałem Friedmanem, który później tłumaczył, między innymi, klasykę żydowskiej literatury na polski. On nam pokazał, że jidysz to coś więcej niż alfabet, melodia, że kryje w sobie jakąś historię. Jidysz jest dla mnie wciąż żywy, zdarza mi się prowadzić korespondencję w tym języku, choć w moim odczuciu nie nadaje się on do codziennej, prostej komunikacji. Służy raczej do snucia opowieści.

W latach osiemdziesiątych Teatr Żydowski grał repertuar, w którym odnalazłeś poszukiwany przez siebie świat?

Jak najbardziej, chociaż nie za bardzo lubię tańczyć i śpiewać. Poczułem jednak, że ludzie, którzy tu są, stają się dla mnie ważni, dają mi to, czego nigdy nie miałem: bliskość, może nawet przyjaźń... W latach osiemdziesiątych każdy, kto dołączał do zespołu, był w jakimś stopniu zainteresowany kulturą żydowską. Byłem wychowywany w domu żydowskim, choć ten dom był bardzo poobijany. Żydzi, których znałem, zawsze byli smutni, szeptali z moją babcią o sprawach, o których nie miałem pojęcia, a

kiedy próbowałem pytać, słyszałem: „urodziłeś się w sześćdziesiątym drugim roku i wtedy zaczyna się twoje życie”. Gdy chciałem porozmawiać o rodzinie w Dreźnie czy dziadku w Antwerpii, babcia zawsze powtarzała, że tamta historia została wymazana przez Holokaust. W Teatrze Żydowskim mogłem zadawać pytania i uzyskiwać na nie odpowiedzi.

Kto w latach osiemdziesiątych przychodził do Teatru Żydowskiego na spektakle grane w jidysz?

Zdarzało się, że nikt, ale przecież w tamtym czasie nie tylko my graliśmy przy pustej widowni. Mam wrażenie, że wtedy graliśmy bardziej dla siebie niż dla publiczności. Większość widzów nie znała jidysz, trudno teraz stwierdzić, czy byli to wyłącznie Polacy, przecież wielu Żydów nie znało i nie zna jidysz. Mieliśmy również wierną publiczność, która przychodziła na wszystkie przedstawienia. Widownia była pełna głównie podczas premier i przedstawień realizowanych, na przykład, z okazji upamiętnienia rocznicy wybuchu powstania w getcie warszawskim.

Odnalazłeś swoje miejsce w Teatrze Żydowskim, spełniasz się, rozwijasz – i nagle stajesz się świadkiem rewolucji repertuarowej.

Myślę, że zmiana była konieczna i zaczęła się jeszcze za życia dyrektora Szurmieja, który zaprosił Michała Zadare do realizacji spektaklu 1666, pod każdym względem innego od tego, co graliśmy na co dzień. Wydaje mi się, że reżyserzy młodego pokolenia nie chcieli z nami pracować, bo myśleli, że umiemy grać wyłącznie to, co zawsze. Nie wyobrażam sobie, że pojawia się nowe pokolenie reżyserów, a teatr nie zaprasza ich do współpracy.

Gołda Tencer powiedziała, że chciałaby „przewietrzyć Teatr Żydowski, ale nie robić przeciągu”. Zaproszenie Mai Kleczewskiej wydaje się jednak decyzją radykalną. Jej spektakle są wyraziste, ekspresyjne, wzbudzają skrajne emocje.

Byłem bardzo zaskoczony, że Maja Kleczewska będzie u nas pracować. Za każdym razem, kiedy kupowałem bilet na jej spektakl, wiedziałem, że po jego obejrzeniu czeka mnie trudny okres... Jej spektakle mnie poruszały, czasem irytowały, ale zawsze wynikało z nich coś dla mnie głębokiego. Maja miała opinię reżyserki trudnej we współpracy. Trochę mnie ciekawiło spotkanie z nią, ale byłem też przekonany, że to nie jest praca dla mnie. Nie przypuszczałem, że jestem typem osobowości, którego Maja może chcieć w swoim przedstawieniu.

A jednak znalazłeś się w obsadzie *Dybuka*, pierwszego spektaklu Kleczewskiej zrealizowanego w Teatrze Żydowskim w 2015 roku.

Maja zorganizowała rodzaj castingu i wraz z Łukaszem Chotkowskim, Konradem Parolem i asystentem Jędrzejem Piaskowskim spotkała się ze wszystkimi aktorami z zespołu. Po raz pierwszy brałem udział w czymś takim, zazwyczaj po prostu wywieszano obsadę na tablicy ogłoszeń. Na rozmowie Maja pytała o moje życie, ale też o to, czy tańczę, śpiewam. Wyszedłem w poczuciu, że to było bardzo przyjemne spotkanie. Gdy zobaczyłem siebie w obsadzie, byłem zaskoczony, ale ucieszyłem się, że będę mógł spotkać się z nią jeszcze raz. Wiesz, dla aktora z Teatru Żydowskiego osoby ze świata Krystiana Lupy, a przecież należy do niego Maja Kleczewska,

wydawały się niedostępne. Zawsze myślałem, że mogę tylko oglądać ich spektakle, ale nie współpracować z nimi.

Czy to doświadczenie zmieniło cię jako aktora?

Nie uważam siebie za aktora... Aktor podejmuje jakieś działania, żeby grać, ma agenta, stara się o role. Mnie trzeba pchać na siłę, bo sam nie pójde do pierwszego rzędu. Świat, który pokazuje w swoich spektaklach Maja Kleczewska, jest wydobyty z głębi aktora, nie przypuszczałem, że można taki teatr robić. Maja potrafi usiąść z tobą w kącie i rozmawiać na tematy pozornie niezwiązane ze spektaklem, a za chwilę proponuje coś na próbie i nawet się nad tym nie zastanawiasz, tylko w to wchodzisz. Dzięki pracy z nią nad *Dybukiem* bardzo zmieniłem się jako człowiek. Maja pokazała mi, że to, co jest we mnie, ma wartość. Przynajmniej dla niej.

O tej zmianie wspominasz trochę w spektaklu *Aktorzy żydowscy* w reżyserii Anny Smolar, którego scenariusz oparty jest na waszych biografiach.

Bardzo lubię ten spektakl, daje mi coś niezwykle pozytywnego, ale gdyby nie doświadczenie pracy z Mają Kleczewską i otwartość, której się wtedy nauczyłem, nie byłbym w stanie zagrać w *Aktorach żydowskich*. Nigdy nie powiedziałbym niczego o sobie publicznie, moim domu rodzinnym, babci, mamie, zawsze uważałem, że to wyłącznie moja sprawa. Teraz jest inaczej. Jeden z kolegów z teatru powiedział kiedyś o mnie: „zaczął mówić o sobie i teraz nie może skończyć”.

Trochę też śmiejecie się w tym spektaklu z siebie i ze swojego teatru.

Nieprawda! Opowiadamy tylko historie, które nam się przydarzyły w teatrze i jesteśmy raczej zdziwieni, że mogą wydawać się śmieszne. Wyobraź sobie teatr, który przez kilkadziesiąt lat żyje pod kopułą, wytworzył swój własny świat, sposób komunikowania się wewnątrz i na zewnątrz. Propozycję opowiedzenia o tym potraktowaliśmy bardzo poważnie. Monolog Rysia Kluge, który poszedł po próbę w jarmulce do sklepu i dopytywał o wydanie grosza, jest zabawny, ale opowiada o prawdziwym zdarzeniu, o naszym życiu.

Później zagrałeś Jerzego Kosińskiego w *Malowanym ptaku* Kleczewskiej, który wzbudził duże kontrowersje.

Nie miałem wątpliwości, że znowu chcę pracować z Mają. Szczerze mówiąc, najbardziej bałem się, czy zdołam przeczytać książkę Kosińskiego, bo wcześniej próbowałem trzy razy, ale nie byłem w stanie.

Przeczytałeś?

W końcu tak, ale mam wrażenie, że było to trudniejsze teraz, niż kiedy Kosiński przyjechał na promocję tej książki do Warszawy w 1989 roku.

Mam podobne doświadczenie z *Miastami śmierci* Mirosława Tryczyka. W połowie lektury uznałam, że jednak mnie to przerasta...

Czytaliśmy tę książkę na próbach. Dzięki niej uświadomiłem sobie, że okropieństwa, które Kosiński zapisał w *Malowanym ptaku*, są niczym wobec tego, co wydarzyło się naprawdę, na co są dokumenty w Instytucie Pamięci Narodowej. Okropności, które człowiekowi nie przyszłyby do głowy. Każdy ma w sobie coś nieprzepracowanego z dzieciństwa, ja mam tych spraw bardzo dużo. Tutaj musiałem dotknąć i skonfrontować się z dziecięcą fantazją, wizją świata strasznego i okrutnego. Nigdy też nie zakładaliśmy, że gram Kosińskiego w sensie biograficznym. Jestem tam po to, żeby powiedzieć: „dobrze, nie zgadzacie się z tym, co on napisał, jest to straszne, ale zderzcie się z tym, co się naprawdę wydarzyło, zobaczcie, co jest straszniejsze – literatura czy fakty?”.

Wierzysz, że te fakty zostaną kiedyś zaakceptowane?

Bardzo bym chciał, żebyśmy nie zamykali dyskusji o trudnej przeszłości, mówili otwarcie, co robili Polacy Żydom w czasie wojny, a co Żydzi z UB Polakom, że w Katyniu również zginęli Żydzi, a wśród tych, którzy strzelali, mogli być ludzie pochodzenia żydowskiego. Chcę o tym mówić, chociaż to nie jest dla mnie łatwe. Mam wrażenie, że ludzie, którzy nie chcą przyjąć tego do wiadomości, posługują się ogólnikami, które urastają potem do rangi „prawdy”. Wiem, że ta dyskusja jest ostra, ale chodzi o to, żeby nie zaprzeczać faktom, dokumentom. Czasem wyobrażam sobie idealny świat, w którym pojedę do Jedwabnego, usiądę z ludźmi w moim wieku i opowiemy sobie, co nam przekazali rodzice, a co jest w dokumentach, co przeżyła moja rodzina i jak ja to widzę...

Mam wrażenie, że w *Malowanym ptaku* Kleczewskiej dochodzi jednak do zbyt wielu uogólnień i prostych prowokacji, które od początku skazane były na rozbitcie się o dość jałową dyskusję o winie i niewinności całego narodu polskiego.

Ten spektakl tylko pozornie opowiada o czasach wojny, raczej mówimy w nim: „nie zrobimy niczego z przeszłością, ale możemy zrobić coś teraz”. Nie twórzmy stref wolnych od jakichś grup, bo to już było i doprowadziło do tragedii. Jeżeli ludzie poważnie mówią, że wykluczanie jest czymś normalnym i wskazanym – to brak mi słów. A właśnie nie powinno brakować – powinienem pójść i powiedzieć im prosto w twarz, co o tym myślę. W takich sytuacjach wszyscy mamy odruch, żeby się wycofać, a to nie jest dobra strategia. Spektakl *Malowany ptak* jest właśnie takim komunikatem: „słuchajcie, to jest tak samo!”.

Dlatego napisałeś apel o pamięć, który wygłaszasz w swoim imieniu w *Malowanym ptaku*?

To był mój krzyk o normalność. Pamięć działa wybiórczo. Pozwala na wymazanie tego, co niewygodne i bolesne. A przecież to, z czym nie radzimy sobie teraz, wróci w następnym pokoleniu, ale wtedy będzie jeszcze trudniej dowiedzieć się, jak było naprawdę. Zacząłem o tym mówić na próbach, a Łukasz z Mają zaproponowali, żebym to zapisał. Oczywiście, jest to ryzykowne, bo podpisuję się jako Jerzy Walczak, aktor Teatru Żydowskiego, ale nie miałem obiekcji. Przecież tu naprawdę chodzi tylko o szanowanie pamięci.

W niemal wszystkich spektaklach mówisz na temat pamięci o Zagładzie. Mam wrażenie, że za każdym razem jest to dla ciebie ogromne przeżycie.

Niedawno rozmawiałem z Gołą Tencer, która powiedziała, że czasami czuje, jakby nigdy nie wyszła ze sztetla. Powiedziałem: „to i tak masz lepiej, bo ja mam wrażenie, że nigdy nie wyszedłem z getta”. Czasem udaje mi się na chwilę wyrwać z tego holokaustowego świata, ale i tak zawsze do niego wracam. Dlatego powiedziałem, że trudno mi uważać się za aktora. Nie buduję roli, nie umiem kalkulować, co zrobię w danej scenie...

Ale przecież nie jesteś we wszystkich spektaklach taki sam, musisz jakoś na nowo siebie wymyślać.

Mądry reżyser wie, co zaproponować, żeby to było zgodne z tobą, a dla widzów wyglądało jak rola. Trzeba mnie sprowokować, żebym powiedział tekst, którego normalnie nie byłbym w stanie wypowiedzieć. Bez reżysera to mogę stanąć w kącie, mówić o tym, co mnie boli, i płakać.

W wywiadach, jakich udzielałeś o filmie *Syn Szawła*, w którym zagrałeś Rabina, mówiłeś, że chciałeś odrzucić rolę, kiedy dowiedziałeś się, że film będzie opowiadał o członkach Sonderkommando. Są w tobie jeszcze jakieś tematy tabu?

Zapewne jest ich bardzo dużo. W przypadku *Syna Szawła* dałem sobie szansę poznania ich historii. Niekoniecznie zmieniłem zdanie o członkach Sonderkommando, po prostu poczułem w stosunku do nich empatię. Ten film pozwolił mi skonfrontować to, co opowiadała mi babcia o Sonderkommando,

z ich relacjami i na pewno nie jestem już tak radykalny w ocenie. Na tym polega wartość sztuki, że człowiek może się przyjrzeć różnym wydarzeniom, nie robiąc nikomu krzywdy, zmienić zdanie. A inne tabu? Chyba takie, które dotyczą wielu ludzi, jak przekraczanie granic bliskości z drugim człowiekiem...

Czy to dotyczy również bliskości z widzem, na przykład w przestrzeni, w której gracie *Berka*, bez podziału na widownię i scenę, gdzie widzowie są cały czas obok ciebie?

W tym spektaklu nie widzę publiczności, choć czuję i wiem, że ona jest wokół mnie. Czasem ludzie podchodzą tak blisko, że czuję ich ciepło i to jest bardzo miłe, ale też krępujące. W *Berku* jesteśmy wszyscy dla siebie widownią. W pewnym momencie zwracam się w stronę okna i mówię prawie cały trzeci akt *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego. Jest to tekst dla mnie bardzo ważny, w tej scenie jestem tylko w swoich emocjach, bez jakiegokolwiek interakcji, działania. Czasem mam wrażenie, że gdy skończę mówić tekst Wyspiańskiego, to będę mówił dalej jakiś inny, bo tak jestem tym pochłonięty. Oczywiście wiem, że jestem w teatrze i że są ze mną ludzie, którzy przyszli na spektakl, ale jestem całkowicie od tego odcięty.

W *Berku* jest jeszcze jedna publiczność: ta na ulicy, która widzi, ale nie słyszy. Sala przy Nowym Świecie jest cały czas rozświetlona, więc zwraca uwagę przechodniów.

Ta przestrzeń ulicy jest dla mnie kluczowa. Pamiętam, że na pierwszych próbach nie mogłem się skupić, ludzie na ulicy mnie rozpraszali, ciągle ktoś

przechodził, patrzył na mnie...

Z czego wynikała ta trudność mówienia?

Bardzo chciałem, żeby stanęli i wysłuchali mnie, przecież mam im do powiedzenia coś bardzo dla mnie ważnego. Uświadomiłem sobie, że tę historię po prostu muszę opowiedzieć, nawet jeśli oni mnie nie słyszą. Dałem sobie prawo do opowiedzenia historii ludzi, którzy byli gdzieś zamknięci, w getcie, obozie dla uchodźców... Ci ludzie na ulicy żyją „normalnie”, a ci w zamknięciu im w jakimś sensie przeszkadzają. Pomyślałem: „Nie, ja i tak to powiem! I wiem, że nie będziecie mnie słuchać, będziecie przechodzić, robić miny, rozśmieszać mnie, ale ja to powiem do końca”. Kiedy to zrozumiałem, to wewnątrz z wielkimi oknami na ulicę stało się dla mnie ważne.

Jaki wkład w scenariusz *Berka* mieli aktorzy? W trakcie prób pojawiło się ogłoszenie o przesyłaniu informacji o żydowskich bojownikach, które mogłyby zostać wykorzystane w spektaklu.

Praca z Mają zaczyna się od tego, że aktorzy najpierw mówią, czy mają cokolwiek wspólnego z tematem przedstawienia. Na przykład Henryk Rajfer miał bardzo dużo, w spektaklu opowiada o swoim żydowskim ojcu, który był w wojsku... Ja nie miałem zupełnie nic. XVIII, XIX wiek, Berek Joselewicz... Nigdy mnie to nie interesowało, bo dla mnie historia zaczyna się od Holokaustu. Dzięki temu spektaklowi to się zmieniło. Początek prób to głównie rozmowy, wspólne czytanie książek, przede wszystkim interesująca praca badawcza, gromadzenie wiedzy. Kiedy dostaję tekst, zaczynam się zastanawiać, czy mógłby być mój, co we mnie porusza, jaką pustkę zapełnia.

Czekam, aż we mnie wejdzie i pozwoli czegoś dotknąć.

Masz jakieś teatralne marzenia?

O to samo zapytała mnie niedawno Gołda Tencer. Nie mam. Marzenia powodują, że człowiek jest zgorzkniały, bo często się nie spełniają, a przecież nie zawsze zależy to tylko od nas. Szczególnie w tym zawodzie.

Z numeru: Didaskalia 156

Data wydania: kwiecień 2020

Przypisy

1. *Dajczmerisz* lub *dajcz-jidysz* – odmiana jidysz szczególnie silnie nasycona wpływem języka niemieckiego [przyp. red.].

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/chcialbym-zeby-ta-rozmowa-byla-neutralna>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Zachowując bezpieczny dystans

Olga Katafiasz

Studio teatrgaleria w Warszawie

Michel Houellebecq

Serotonina

przekład: Beata Geppert; reżyseria: Paweł Miśkiewicz, adaptacja powieści: Joanna Bednarczyk, Paweł Miśkiewicz, scenografia: Barbara Hanicka, dramaturgia: Joanna Bednarczyk, muzyka: Anna Zaradny, reżyseria światła, multimedia: Marek Kozakiewicz

premiera: 20 grudnia 2019

„Nie ulega wątpliwości, że mizoginia Houellebecqa jest bezbrzeżna; [...] Houellebecq [...] uważa, że za upadkiem Zachodu stoi wyzwolona kobieta. Cytując klasyka, powiem tylko, że w tej kwestii nawet nie chce mi się z nim gadać” – pisała przy okazji polskiego wydania *Serotoniny* Agata Bielik-Robson. „Ta kwestia”, jakkolwiek dla badaczki nieznosna, zdaje się nie przesądzać o ostatecznej ocenie utworu: „[...] wykażmy się miłosierdziem [...]: jest w tej książce, podobnie jak i we wszystkich innych antynowoczesnych świadectwach Houellebecqa, ziarno prawdy – tyle że ziarno to nieuchronnie wydaje złe owoce” (Bielik-Robson, 2019, s. 20). Pod

koniec eseju autorka stwierdza, że w ostatniej powieści Houellebecq wypowiada problem „życia skończonego”, a „to już coś” (tamże, s. 21).

Joanna Bednarczyk i Paweł Miśkiewicz, autorzy adaptacji *Serotoniny*, dostrzegli podobny paradoks: mimo że kobiety przedstawia się w tej powieści jako istoty o ograniczonym terminie atrakcyjności (po upływie którego przestają być nie tylko interesujące, ale w ogóle zauważane), co może odstręczać wielu czytelników, *Serotonina* prowokuje do wnikliwszego spojrzenia w diagnozę współczesności, jaką formułuje pisarz. Owszem, mizoginia może wydawać się naczelnym tematem przedstawienia, ale poza nim pojawiają się inne, mniej wyraźne, za to bardziej dotkliwe.

Przyznam od razu: Michel Houellebecq jest dla mnie jednym z najważniejszych współczesnych pisarzy. I choć dostrzegam jego mizoginię, to, moim zdaniem, we wszystkich powieściach walczy ona o lepsze z bezbrzeżną mizantropią. Houellebecq nie lubi kobiet, może nawet kryją się w tej niechęci odcienie pogardy, ale nie szanuje i nie darzy sympatią ani krztyną zrozumienia również mężczyzn. Bohater *Serotoniny*, Florent-Claude Labrouste, agronom obecnie żyjący za pieniądze ze spadku po rodzicach, rozpoczynając rozrachunek z samym sobą, mówi: „nigdy nie byłem niczym innym jak pozbawioną charakteru szmatą, miałem już czterdzieści sześć lat, nigdy nie potrafiłem kontrolować własnego życia” (Houellebecq, 2019, s. 7-8).

W warszawskiej adaptacji bohater Houellebecq ulega rozdzieleniu: starszy Florent (Roman Gancarczyk) rozpoczyna przedstawienie, ale w trakcie jego trwania pozostaje bardziej bierny niż młodszy – Claude (Marcin Czarnik). Wydaje się, że to Florent, z perspektywy czasu, a przede wszystkim po wycofaniu się z życia (rzucił prestiżową i dobrze opłacaną posadę, wyprowadził się z wypasionego apartamentu, zamieszkał w ostatnim hotelu,

jaki przyjmuje palaczy i czeka, kiedy skończą się pieniądze), przygląda się sobie z przeszłości. Albo może kreuje wyobrażenie siebie sprzed lat, kiedy miał jeszcze szansę na proste szczęście?

Drugie rozwiązanie jest bardziej prawdopodobne, bo w przedstawieniu Miśkiewicza nie znajdujemy nawet prób pokazywania realnych sytuacji czy miejsc, a postaci zdają się funkcjonować obok siebie, każda w innym świecie, czy to ich własnym, czy zaprojektowanym mniej lub bardziej wyraźnie przez narratora Florenta. Spora scena jest niemal pusta: z jednej strony fortepian, na którym bohater czasem coś zagra, z drugiej – perkusja, duże głośniki, kilka rozstawionych gdzieś krzeseł. Przestrzeń wspomnień (albo rojeń) okazuje się zadziwiająco uboga, ciemna, pozbawiona zmysłowości, niemal martwa. Wrażenie to pogłębiają unoszące się nad sceną dwa olbrzymie obłoki, które niekiedy obniżają się, jak gdyby chciały przytłoczyć bohaterów. Ale nawet chmury, zdawałoby się obojętne wobec świata, są jakieś dziwne: pozszywane ze skrawków białej materii, nie wiemy – tkaniny czy folii, jakby miały w sobie jakąś pierwotną skazę. Znakomita scenografia Barbary Hanickiej określa świat bohaterów Houellebecqa, którym Bednarczyk i Miśkiewicz oddają głos – wywołani przez Florenta, zyskują autonomię i mówią to, co narratorowi (i, jak sugerują twórcy, również autorowi powieści) nie musi się podobać.

Dojrzały, zaniedbany mężczyzna na początku zaczyna opowiadać kobiecie – Claire (Halina Rasiakówna) zdarzenia, jakie miały miejsce po rozpadzie ich związku. Ale i młodsze wcielenia Florenta, i kolejne kobiety, które spotykał na swojej drodze, z jednej strony wydają się po prostu postaciami z przeszłości, z drugiej – zaczynają zyskiwać indywidualność i mówić słowami nie tylko Houellebecqa (a ten nie udziela głosu nikomu poza narratorem, Florentem-Claude'em, jego przyjacielem i kilkoma bohaterami,

wypowiadającymi zaledwie po parę kwestii), ale również dopisanymi przez adaptatorów. Najciekawsze wydają się nie te rozmowy, które mają wpływ na fabułę, czyli dialogi bohatera z przyjacielem z młodości, Aymerikiem (Krzysztof Zarzecki) i przepisującym mu antydepresanty doktorem Azote (Robert Wasiewicz), ale wymiany zdań, do jakich dochodzi pomiędzy kobietami, w powieści Houellebecqa pozbawionymi głosu. Bodaj najczęściej cytowaną w recenzjach przedstawienia kwestią są słowa wypowiedziane w jednej z ostatnich scen spektaklu przez Camille (Dominika Biernat): „fiut po prostu nie stawał, a to spora zmiana, w sam raz temat na książkę”.

Warszawska *Serotonina* to trzygodzinna dyskusja z powieścią Houellebecqa, z którą dramaturżka i reżyser nie zgadzają się na kilku poziomach. Pierwszy, oczywisty, to sposób przedstawiania przez pisarza kobiet. W spektaklu są one nie tylko wyraziste, ale stają się pełnoprawnymi uczestniczkami opowieści. Claire, u Houellebecqa popadająca w alkoholizm niespełniona aktorka, wciąż marząca o kochanku z młodości, zagrana przez Rasiakównę jest przenikliwą i atrakcyjną kobietą. Yuzu (w tej roli Sonia Roszczuk), ostatnia dziewczyna Florenta-Claude’a, pazerna i obsesyjnie dbająca o wygląd Japonka, bywalczyni orgii z udziałem ludzi i zwierząt, na scenie pokazana została jako świadoma siebie i nieco zmęczona wiecznie niezadowolonym partnerem dziewczyna. Kiedy spotyka Kate (Marta Zięba), ta wyznaje, że po rozstaniu z Claude’em właściwie o nim nie myślała. A największa z miłości bohatera, Camille, wspomniana tyleż melancholijnie, co żałośnie, nie tylko wprost nazywa problem mężczyzny, ale demaskuje jego rzekomą próbę nawiązania ponownego kontaktu: Florent wolał obserwować ją z daleka, bo bał się nie odrzucenia, tylko widoku pierwszych zmarszczek ukochanej.

W przeciwieństwie do twardo stąpających po ziemi kobiet, mężczyźni w

spektaklu Miśkiewicza są na skraju załamania nerwowego, w jego trakcie albo pogrążeni, jak główny bohater, w głębokiej i praktycznie nieuleczalnej depresji. Nawet lekarz wyraźnie nie radzi sobie ze sobą samym, owszem, jest zainteresowany pacjentem, ale bardziej niż w medycynę, wierzy w uzdrawiającą moc spotkań z prostytutkami, choć i ta kuracja wydaje mu się w przypadku Florenta-Claude'a nieskuteczna. Największe powody do zmartwień ma Aymeric (żona go zostawiła, zabierając ze sobą dwie córeczki, a interesy idą naprawdę kiepsko), potomek starego rodu, romantyczny bohater, arystokrata występujący w obronie ludu; jego śmierć w powieści jest aktem rozpaczliwym i heroicznym zarazem. W spektaklu Miśkiewicza samobójstwo Aymerica to jeszcze jeden dowód na słabość mężczyzn. Prawda, że usprawiedliwia je powtarzane za Houellebecqiem pomstowanie na działania Unii Europejskiej, przyczyniające się do powolnego umierania rolnictwa na Starym Kontynencie. Ale Unię Europejską, zdają się mówić twórcy przedstawienia, stworzyli właśnie tacy mężczyźni jak Florent-Claude i Aymeric. Za upadkiem Zachodu nie stoi zatem wyzwolona kobieta, ale słaby mężczyzna. Groteskowy jest koniec młodości Florenta-Claude'a: Claude znika ze sceny niczym Don Giovanni, w kłębach (piekielnego?) dymu. Florentowi zostaje już tylko captorix, lek antydepresyjny, powodujący dość poważne skutki uboczne: zanik libido oraz impotencję.

Kolejnym tematem *Serotoniny*, jaki podejmuje reżyser, jest sposób opowiadania historii Florenta-Claude'a. W powieści narrator rzadko oddaje głos któremuś z bohaterów swojego życia, snuje niespieszne rozważania, bo przecież do całkowitego opróżnienia konta bankowego (i zaplanowanego samobójstwa; spadanie z wysokiego piętra, jak obliczył, potrwa cztery i pół sekundy) ma jeszcze kilka lat. Miśkiewicz konstruuje spektakl, w którym sytuacje dominują nad fabułą: spotkania postaci, odbywane na niemal pustej scenie, budują obraz życia mężczyzny przed pięćdziesiątką, ale trudno

oprzeć się wrażeniu, że nie chodzi tu o pokazanie ludzkiego doświadczenia, będącego metaforą kondycji współczesnego Europejczyka. Kolejne monologi są deklaratywne, jakby głównym celem spektaklu było przedstawienie albo ośmieszenie racji bohaterów.

W finale doktor Azote uświadamia Florentowi, że odstawienia captorixu może wywołać bardzo nieprzyjemne skutki. Przedstawienie kończy się słowami, które zamykają powieść: o obojętności człowieka na boskie znaki i szanse, jakie nam dano, a jakie zazwyczaj trwonimy. Wydaje się zatem, że na koniec bohater Houellebecq'a zostaje przez reżysera potraktowany serio, bo jego żałosny stan jest przecież przejmująco ludzki i zasługuje na zrozumienie. Nie mogłam jednak pozbyć się wrażenia, że ów gest to tylko pozór współczucia, bo wcześniej postać została zdyskredytowana w sposób uniemożliwiający jakąkolwiek empatię. Pozostaje tylko dystans, z którego przyglądamy się zmarnowanemu na własne życzenie życiu.

Z numeru: Didaskalia 156

Data wydania: kwiecień 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). W serii „Literatura na ekranie” redagowała tom *Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare’a* (2017).

Bibliografia

Bielik-Robson, Agata, *Czy istnieje życie po seksie? „Serotonina”, czyli cicha apokalipsa zombie*, „Znak” 2019 nr 05 (768).

Houellebecq, Michel, *Serotonina*, tłum. B. Geppert, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2019.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/zachowujac-bezpieczny-dystans>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Aktorka. Osoba prywatna i publiczna

Katarzyna Lemańska

Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy

Wielce Szanowna Pani

reżyseria: Martyna Peszko, dramaturgia: Justyna Lipko-Konieczna, scenografia i kostiumy: Oskar Dawicki, muzyka: Karim Martusewicz, choreografia/ruch sceniczny: Justyna Wielgus, wideo: Magda Mosiewicz, konsultacja historyczna: Joanna Krakowska, premiera: 22 lutego 2020

„Kiedy aktor nie ma roli / Lub gdy rolę swą spierdoli / Nie wie, po co żyje, po co jest” – śpiewała Halina Mikołajska. Nagranie filmowe z jej wykonaniem piosenki Jacka Kaczmarskiego pojawia się w spektaklu *Wielce Szanowna Pani* nie na samym początku, ale jako dowcipny komentarz do sceny pierwszej. Widzowie stoją w pustej Małej Sali Teatru Polskiego w Bydgoszczy. Intuicyjnie ustawiają się pod ścianą, na miejscu brakujących rzędów krzeseł, na wprost kurtyny. Na scenę wchodzi Dorota Landowska, Małgorzata Trofimiuk i Małgorzata Witkowska – w siwych perukach stylizowanych na fryzurę Mikołajskiej, ubrane przez Oskara Dawickiego w jednolite w barwie, sformalizowane w kroju stroje w intensywnych kolorach podstawowych: żółtym, czerwonym i niebieskim. Aktorki wdzięczą się przed

publicznością, z kokieterią wykonują prostą choreografię opracowaną przez Justynę Wielgus. Następnie „stawiają scenografię” (według projektu Dawickiego): wnoszą drewniany stół z krzesłami i wersalkę. Posługując się ciętymi wypowiedziami Mikołajskiej, kwestionują tezę, że dla aktora – stawianego w hierarchii odpowiedzialności za kształt spektaklu poniżej innych współtwórców – sztuka jest jedynie narzędziem „do zdobycia podziwu widzów”. Za sprawą organizacji przestrzeni gry – później aktorki pomagają technicznym wносить i ustawiać krzesła dla widzów – artystki dobitnie manifestują, że ich wkład w powstawanie dzieła teatralnego wykracza poza (i tak niekiedy kwestionowane) prawo do autorstwa roli. Ich stanowisko jest jasne: aktor powinien być traktowany na tych samych, autonomicznych warunkach, co reszta współtwórców.

Reżyserka Martyna Peszko z dramaturżką Justyną Lipko-Konieczną po raz pierwszy pracowały nad tekstami Haliny Mikołajskiej przy okazji cyklu „Scena Niepodległych Kobiet” w Instytucie Teatralnym. W czerwcu 2019 roku zaprezentowały czytanie manifestu Mikołajskiej *Wiosna 1966*, wydanego w drugim tomie HyPaTii, *(Nie)świadomość teatru*, pod redakcją Joanny Krakowskiej. Spektakl *Wielce Szanowna Pani* rozwija temat marginalizowania aktorek w strukturach teatralnych, poruszony w manifestie, ale wzbogaca go o informacje biograficzne – fragmenty korespondencji wybitnej aktorki, jej relacji na temat walki z chorobą nowotworową, pism urzędowych, listów od widzów (rozpoczynających się tytułowym zwrotem do adresatki), rejestracji spektakli z jej udziałem i wypowiedzi telewizyjnych. Scenariusz obejmuje również prywatne wypowiedzi występujących w przedstawieniu aktorek. Dorota Landowska, Małgorzata Trofimiuk i Małgorzata Witkowska, do wtóru Mikołajskiej, opowiadają o swoich zawodowych wyzwaniach, marzeniach, obowiązkach i o trudnościach związanych z pracą w teatrze, a także o relacjach z

publicznością i roli krytyki. Ich słowa słyszymy z offu, co nadaje im charakter intymnych zwierzeń. Pada kilka anegdot o tym, dlaczego aktorki wybrały swój zawód. Trofimiuk czuła się w teatrze tak swobodnie, jakby tańczyła po polach; Witkowska jako studentka filozofii zakochała się w młodym reżyserze; Landowska pisała scenariusze wystawiane w amatorskim teatrze i ktoś przekonał ją, że powinna zostać aktorką, a nie pisarką. Wśród prywatnych historii przebrzmiewają słowa Mikołajskiej: „O moim losie zdecydowało parę sekund i nieistotnych drobiazgów. Przede wszystkim zaś nienaoliwione drzwi w sali baletowej Teatru Słowackiego w Krakowie, które przy każdym poruszeniu skrzypiały niemiłosiernie [...]. One to zasygnalizowały moje nieprzystojne spóźnienie na pierwszą czytaną próbę *Orfeusza*”.

Osią spektaklu jest manifest Mikołajskiej, cytowany przez aktorki – z małymi wyjątkami – jednym tonem, z lekkim dystansem, bez ogrywania tekstu czy akcentowania poszczególnych fragmentów. Za sprawą wyważonej gry świetnych artystek tym bardziej aktualne wydają się słowa autorki *Wiosny 1966*. W *Wielce Szanownej Pani* mistrzowsko grana jest przez nie scena osnuta wokół *Marii Stuart* Friedricha Schillera. Zza kulis wychodzą garderobiane, które przewiązują aktorkom fartuchy we wzór imitujący suknie z epoki elżbietańskiej. Witkowska czyta list Mikołajskiej do rodziców, informujący ich o emocjach przed premierą przedstawienia w reżyserii Erwina Axera (1969). Trofimiuk jako Mikołajska-Elżbieta i Landowska jako Maria Stuart – z pasją wchodząc w role – odgrywają scenę konfrontacji królowych z dramatu Schillera. Elżbieta siedzi ze spuszczoneymi spodniami na krześle ustawionym na stole. Maria składa panującej królowej hołd, prosząc o łaskę i wolność. Ostatecznie Elżbieta, z obawy przed utratą tronu, uwięziona „w służbie narodu”, skazuje Marię Stuart na śmierć. Wymowę tej sceny nadbudowuje polityczna biografia Mikołajskiej. Aktorka za działalność

opozycyjną – jako sygnatariuszka Listu 59 do Sejmu PRL przeciwko planowanym zmianom w Konstytucji i jako członkini KOR-u – znalazła się w 1976 roku na liście artystów, którym władze uniemożliwiały występy na estradzie, w radiu i telewizji. Wprawdzie Mikołajska nie miała oficjalnego zakazu gry w teatrze, ale z własnej woli przestała występować po roku 1978. Na decyzję musiały wpłynąć podjęte przez władzę próby skompromitowania aktorki w jej środowisku i skłócenia z koleżankami i kolegami, m.in. za sprawą paszkwili pisanych przez pracowników Służby Bezpieczeństwa, podszywających się pod robotników. Listy – zarówno te obelżywe, spreparowane przez ubeków, jak i te pełne uwielbienia, pisane przez wiernych widzów – na prośbę aktorek odczytują widzowie.

W trakcie rozmowy Marii Stuart z Elżbietą Witkowska czyta fragmenty listów Mikołajskiej do rodziców o napiętej sytuacji w teatrze („Walka ze mną w teatrze przybrała już takie rozmiary, że były momenty, w których myślałam, że się załamie i w ogóle zrezygnuję z tego zawodu”) i podanie z prośbą o zwolnienie z pracy („Prośbę moją motywuję tym, że nie wytrzymuję stosunków wewnętrznych w tym teatrze, nie przekonują mnie pociągnięcia kierownictwa tego teatru w celu uzdrowienia tych stosunków”). Postawa Mikołajskiej, wykluczonej przez część teatralnych koleżanek i kolegów, dla której najważniejsze były solidarność zespołu i etyka pracy, stoi w opozycji do decyzji jej teatralnej kreacji – Elżbiety. Mikołajska woli zrezygnować z teatru, który nie spełnia jej oczekiwań, a siebie „w służbie narodu” widzi na arenie publicznej. Słowa Elżbiety, wydającej wyrok śmierci na Marię, przeplatają się ze słowami Mikołajskiej: „nie będę się mściła, jeżeli będę miała tu kiedykolwiek mocną pozycję, to wykorzystam to tylko na to, żeby paru osobom powiedzieć, tak w cztery oczy, co o nich wiem i co o nich myślę”.

Trzy aktorki przeglądają się w Mikołajskiej jak w lustrze. Może to zbieg okoliczności, a może mała manipulacja ze strony twórców, jednak można dostrzec wiele zbieżności w życiorysach aktorek. „Nigdy w teatrze nie byłam w sytuacji uprzywilejowanej. Zdecydowałam się na role staruszek, aby istnieć jako aktorka” – mówi w 1975 roku Mikołajska w wywiadzie *Nie podejmuję się sformułować definicji aktorstwa* (Mikołajska, 1989). Na potwierdzenie na ekranie widzimy aktorkę jako tytułową Matkę Witkacego w reżyserii Axera (Teatr Współczesny, 1970). Trofimiuk także stwierdza, że obsadzają ją zwykle w roli kobiet starszych niż ona sama. Landowska z kolei, podobnie jak Mikołajska, grała w *Trzech siostrach* zamiast Maszy – Olgę („Reżyserka powiedziała, że warto Olgę zagrać dla ostatniego monologu, po czym przed premierą mi ten monolog zabrała”). Aktorki ściągają ubrania. Kiedy, leżąc w halkach w atłasowej pościeli, przytaczają akt pierwszy dramatu Czechowa – siostry rozmawiają w nim o marzeniach („do Moskwy, do Moskwy”) – na ekranie pojawia się wypowiedź Mikołajskiej. W 1962 roku Axer obsadził ją w *Trzech siostrach* nie – jak liczyła – jako Maszę, ale jako Olgę. Zdaniem Joanny Krakowskiej, Mikołajska oceniała decyzje obsadowe reżysera niesłusznie, stawiał on bowiem „zadania artystyczne i intelektualne wymagające od niej na ogół przekraczania własnych skłonności czy ograniczeń ambicjonalnych” (Krakowska 2011, s. 279). Z offu aktorki opowiadają, że po latach doświadczeń wiedzą, iż często niespodzianki bywają lepsze niż snucie planów co do obsady („To, co sobie wymarzysz, niekoniecznie jest dobre dla ciebie. Niespodzianki są większym wyzwaniem”). Na marginesie dodam, że w przedstawieniu Peszko Trofimiuk, która kiedyś była Marią Stuart, wcieliła się w wymarzoną rolę Elżbiety, Landowska mogła wreszcie zagrać Maszę, a Witkowska, która zamiast Lady Makbet zagrała kiedyś Sprywatyzowaną Kolej Publiczną, cytuję kwestie z *Makbeta*.

Działania przemocowe wobec aktorów, np. pomijanie w obsadach i dublury stosowane „za karę”, są przykładem nie tylko zastraszania przez władze PRL, ale także – stosowanej do dzisiaj – polityki teatrów. W trakcie rozmowy Marii z Elżbietą Witkowską jako Mikołajską ubolewa nad tym, że jako dublerka będzie miała premierę trzy tygodnie po premierze pierwszej obsady (mowa o debiucie wybitnej artystki w Teatrze Polskim w *Grzechu* reżyserowanym przez Korzeniewskiego w 1951 roku). Z nagrania słyhać wówczas komentarz Landowskiej, że kiedy odrzuciła propozycję pójścia z reżyserem do łóżka, inna aktorka dostała jej rolę – a wyuczyła się jej na podstawie nagrania spektaklu. To kolejny wątek poruszony przez twórczynię *Wielce Szanownej Pani* – podważanie autonomii aktora w pracy nad postacią i odbieranie mu praw do współkreowania dzieła teatralnego.

Historyczne już zapiski Mikołajskiej o kondycji aktorów skonfrontowane zostały z krytyką współczesnego zarządzania teatrami. Aktorki opowiadają o warunkach pracy – w przypadku Witkowskiej już trzydziestoletniej – w Teatrze Polskim w Bydgoszczy. I chociaż pozytywnie oceniają swój teatr, to przyznają, że przebieg kariery aktorki zależny jest od dyrektorów, dających np. reżyserom przyzwolenie, by przebierać przy obsadzie w „ładnych aktorkach”. Zdaniem Witkowskiej, jej koleżanki nigdy nie wykorzystywały dla kariery „swojej cielesności”. Landowska z kolei – za Mikołajską – zdecydowanie oświadcza, że nigdy „nie spała z żadnym z reżyserów czy ministrów”. Trofimiuk jest surowsza w ocenie teatrów, w których panuje ciche przyzwolenie na mobbing i molestowanie seksualne („nie będę o tym mówiła”). Aktorka zwraca też uwagę na to, że szkoły teatralne szufladkują i uprzedmiotowiają aktorów oraz zezwalają na pracę w warunkach naznaczonych przemocą.

Siłą spektaklu jest niedopowiedzenie. Ze sceny nie padają skierowane wprost

oskarżenia dyrektorów czy urzędników, ale w tym teatralnym manifeście – wielogłosowym i międzypokoleniowym, wykraczającym poza epokę Mikołajskiej – wybrzmiewają dzisiejsze problemy środowiska teatralnego. Są one związane z nierównymi płacami (dotyczy to mężczyzn i kobiet, ale także poszczególnych profesji), krzywdzącą hierarchizacją i patriarchatem w teatrach, tłumieniem emancypacji twórczej aktorów. Zdaniem Mikołajskiej, „sztuka powinna wyprzedzać rzeczywistość” (Mikołajska, 1989), teatr nie funkcjonuje poza (czy ponad) życiem społecznym, a na twórcach teatralnych spoczywają obowiązki osób publicznych. Ta wybitna aktorka zaświadczyła o swojej pasji życia publicznego, działając w KOR-ze, podczas internowania, odpierając szykany współpracowników z teatru i w ciągu ostatnich lat życia, kiedy z własnej woli odeszła z teatru i występowała – jak byśmy dzisiaj powiedzieli – jako freelancerka. Jej postawę opisują słowa granej przez nią niegdyś Lady Makbet, które w spektaklu wypowiada Witkowska: „Umiesz śmiało marzyć, Ale na śmiały czyn to już cię nie stać [...]. / Szczyt życia – żyć zaś jak tchórz, bez szacunku / Dla siebie, na dnie? Piszczęć jak panienka: / I chciałabym, i boję się?”.

W zakończeniu aktorki zdejmują peruki i powoli zmywają makijaż. Z głośników słychać nagranie, w którym ponownie opowiadają o marzeniach. Wierzyć w nie czy nie wierzyć – opinie mają podzielone („ludzie inteligentni nie mają marzeń”). Marzenia schodzą na drugi plan, ustępując miejsca obowiązkom publicznym, jakie nakłada na artystki ich zawód. Dorota Landowska, Małgorzata Trofimiuk i Małgorzata Witkowska, mówiąc w spektaklu zarówno o własnych doświadczeniach, jak i społecznej sytuacji aktorek, występują jako osoby i prywatne, i publiczne. Twórczyniom *Wielce Szanownej Pani*, zainspirowanym postawą i przekonaniami Haliny Mikołajskiej, udało się zmienić scenę w miejsce, gdzie należy czynnie angażować się w sprawy publiczne.

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 „Didaskaliaми” i portalami eCzasKultury i taniecPOLSKA.

Bibliografia

Krakowska, Joanna, *Mikołajska. Teatr i PRL*, W.A.B., Warszawa 2011.

Mikołajska, Halina, *Nie podejmuję się sformułować definicji aktorstwa*, „Teatr” 1989 nr 9, 1989, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/13799/teatr-nr-9-1989.p....>

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/aktorka-osoba-prywatna-i-publiczna>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Koniec świata telementów

Paweł Schreiber

Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

François Rabelais

Gargantua i Pantagruel

reżyseria: Jakub Skrzywanek, adaptacja i dramaturgia: Paweł Soszyński, scenografia: Anna Maria Karczmarska i Mikołaj Małek, kostiumy: Anna Maria Karczmarska, muzyka: Karol Nepelski, choreografia: Agnieszka Kryst, światło: Aleksandr Prowaliński

premiera: 22 lutego 2020

Oparty na *Gargantui i Pantagruelu* spektakl w reżyserii Jakuba Skrzywanka zaczyna się odpowiednio przewrotnie i obrazoburczo. Stajemy się w nim uczestnikami niepokojąco przypominającego liturgię katolicką obrzędu, w którym członkowie zaczerpniętego z powieści Rabelais'go zakonu telementów wspominają początki swojego zgromadzenia i dzieje jego największego dobroczyńcy, olbrzyma Pantagruela. Pierwsze wrażenie jest imponujące. Zaprojektowane przez Annę Marię Karczmarską kostiumy z jednej strony wyglądają na stroje liturgiczne, a z drugiej wyraźnie nawiązują do fantastycznych stworów z rycin François Despreza czy obrazów Boscha – na

scenie pojawiają się groteskowa Kobieta-Żaba (Monika Stanek) czy mężczyzna w ciele ogromnego Jaszczura (Rafał Kronenberger). Nawiązania te jednak nie są zbyt nachalne czy dosłowne – to nie cytaty, a twórcze wariacje. Jest w nich nuta Boscha, jest też nuta Jima Hensona. Nie dziwi doczepiony do kardynalskiej sutanny spory pluszowy penis połyskujący brokatem, plecy przyozdobione ogromną waginą czy dorodny zadek ozdabiający (lub, jak kto woli, szpecący) kostium Jaszczura. Trochę dostojności, trochę cielesności, trochę absurdu i trochę symboliki, która czasem kieruje w ciekawe strony, a czasem wodzi na manowce – jak u Rabelais’go. A kiedy się już aktorów rozbierze, spod grubej warstwy stroju wyłania się czarny trykot z namalowanym szkieletem. Każdy kostium jest tu sam w sobie małym widowiskiem, które opowiada własną historię. Świetnie spisuje się też muzyka napisana przez Karola Nepelskiego – naśladuje różne formy, od pieśni liturgicznej po madrygał. Niektórzy nie wytrzymują tej mieszanki wybuchowej, łączącej rygoru liturgii z beztroskim rozpasaniem tekstu Rabelais’go. Przy obscenicznym opisie Pantagruelowych narodzin na nutę *Bogurodzicy* kilka siedzących przede mną osób zaczęło gniewnie posapywać i wachlować się dłońmi, a przy pięknie wyśpiewanym na głosy wierszu z pierwszej księgi, „Srając sobie w ciepłe rano / dziurę w zadku powąchałem”, ostentacyjnie wyszło, pięknie się włączając w całość przedstawienia.

Fabula spektaklu bierze za punkt wyjścia wydarzenia z pierwszej księgi powieści Rabelais’go, ale materiał źródłowy traktuje swobodnie. Na początku pojawia się relacja z narodzin Gargantui i jego wczesnej edukacji. Następnie spektakl przechodzi do ustanowienia zakonu telemitów, utopijnej społeczności, mającej stanowić antytezę współczesnych Rabelais’mu wspólnot zakonnych, w której główną maksymą przyświecającą zakonnym braciom i siostram jest hasło „Czyń, coć się podoba”. Ciąg dalszy to

niewystępująca już w oryginale (choć wzorowana trochę na wojnie Gargantui z królem Żółcikiem) historia wojny, w której zakon telementów został zniszczony na rozkaz okrutnego Jaszczura-Inkwizytora. Chociaż *Gargantua i Pantagruel* to opowieść z czasów renesansu, tekst spektaklu cały czas przypomina, że historię zagłady telementów warto czytać przez pryzmat współczesności. W tekście zaczerpniętym z Rabelais'go nagle pojawia się postać biskupa Kpinomira (którą do obiegu polskiej nauki wprowadził na stałe ks. prof. Marek Jędraszewski), a brutalnie torturujący telementów Inkwizytor (Rafał Kronenberger) pokrzykuje o „tęczowych odmieńcach” i „kundlach z lewackiej kuciapy”. Jesteśmy więc również w dzisiejszej Polsce, gdzie inkwizytorzy rodzimego chowu tropią ideologiczne zarazy, które należy wypalić żywym ogniem.

Spór między Inkwizytorem a telementami nie dotyczy jednak tylko czasów Rabelais'go czy dzisiejszych. W toku spektaklu wyrasta na jedną z zasad organizujących świat. Opis śmierci Gargantui ukazuje apokaliptyczny kataklizm, w którym morza płoną od wylewającego się z jego ciała tłuszczu, a ląd zostaje przykryty jego ekskrementami. Inkwizytor identyfikuje się w końcu z postacią śmierci i w jednej z finałowych scen gra z ostatnią pozostałą przy życiu telementką w warcaby – to oczywiście echo *Siódmej pieczęci* Bergmana i słynnego malowidła naściennego z kościoła w Täby. W zakończeniu Inkwizytor-Śmierć, w towarzystwie Żaby, próbuje rozpocząć historię ludzkości od nowa – on staje się nowym Adamem, który ma odnowić ludzkość, a ona świętą dziewicą, która ma mu w tym pomóc. Historii nie da się jednak zacząć z czystą kartą. Obierki jabłka, które Adam chce zjeść, zamieniają się w jadowitego węża. Jak widać, twórcy spektaklu od Boscha zaczerpnęli nie tylko szalone pomysły wizualne, ale też zamiłowanie do budowania piętrowych alegorii, które wykorzystują albo zgodnie z tradycją (Śmierć nad planszą), albo do opowiadania o zjawiskach względnie świeżych,

które swoją tradycję dopiero budują (jeden z obrazów śmierci w tle gry w warcaby – papierowy samolocik przelatuje przez mgłę zrobioną z foliowego worka i uderza w ziemię).

Finał to całkowita klęska Inkwizytora. Zostaje pokonany przez węża, którego sam uwolnił, a dziewczica-Żaba, która miała tworzyć nowy świat, wysadza scenę w powietrze, podpalając ulatniający się z butli gaz. W tle rozbrzmiewa tekst skupiony na gównie, ale nie jest to już pogodne, rubaszne gówno rodem z Rabelais'go, a raczej gówno Artaudowskie – dużo poważniejsza zasada organizująca ludzkie istnienie. Taki jest obraz świata, który Inkwizytor chciał obsesyjnie oczyszczać.

Wiele rzeczy w przedstawieniu Skrzywanek imponuje. Wspaniała, przemyślana w każdym szczególe warstwa wizualna daje na małej scenie efekt, który zawstydza niejedną wielkoskalową, bombastyczną scenografię. Pięknie nawiązująca do tradycji muzyka Karola Nepelskiego aż się prosi o wydanie płytowe, zwłaszcza że aktorzy bardzo dobrze sobie z nią radzą. Radzą sobie oczywiście nie tylko z muzyką. Aktorzy i toruńscy (Małgorzata Abramowicz, Anna Magalska i Bartosz Woźny), i opolscy (Rafał Kronenberger, Andrzej Jakubczyk i Monika Stanek) są świetni – grają zespołowo, bez gwiazdowania.

Mam jednak pewną wątpliwość. Nie wiem, czy Skrzywanek i odpowiadający za tekst Paweł Soszyński nie dali się zbyt uwieść postaci Inkwizytora. Chociaż jest on w spektaklu postacią z początku dość groteskową i rozchwianą (znajduje to też odzwierciedlenie w kostiumie – groźny Jaszczur ma wydatny różowy zadek, którego zdaje się nie dostrzegać), w miarę rozwoju akcji staje się postacią coraz bardziej jednoznaczną, kierowaną fanatycznym impulsem. Jego intelektualne starcie z ostatnią telemitką ma pewien niepokojący manichejski urok – wydaje się pojedynkiem dwójki

ideowców stojących po przeciwnych stronach barykady. Budując ten wyrazisty kontrast, przedstawienie popada w coraz większy patos, który mu jednak trochę szkodzi. Widać, że twórcy zdają sobie z tego sprawę, bo starają się od czasu do czasu ten balonik przekłuwać, na przykład w świetnej scenie torturowania telemitów przez Inkwizytora – łączy okrucieństwo i komizm tak, że staje się jednocześnie prześmieszna i przerażająca. Ostatecznie jednak patos zwycięża, a jego kulminacją jest podpalenie butli z gazem – dramatyczny finał, w którym dźwięczy fałsz.

Jeśli spektakl ma być komentarzem na temat inkwizytorów współczesnych, tropiących każdy zagrażający uznawanemu przez nich porządkowi świata przejaw działania maksymy „Czyń, coć się podoba”, to trzeba uczciwie przyznać, że trudno w ich gronie znaleźć fanatyków, którzy żyją wyłącznie swoją ideą. Inkwizytor dzisiejszy nie brzydzi się pantagruelicznym stylem życia u siebie czy innych, byle był uprawiany dyskretnie. Jest pragmatyczny, więc wie, który postępek warto potępić, a nad którym pochylić się z troską. Żadna to zresztą nowość, bo przecież już Rabelais, który sporą część życia spędził uciekając przed szykanami ze strony prawomyślnych naprawiaczy świata, opisywał ich tak:

[...] i wy, i ja godniejsi jesteśmy przebaczenia niż cała zgraja świętoszków, nabożnisiów, ślimaków, obłudników, bigotów, klepiróżańców, pasibrzuchów i innych tym podobnych gadów, którzy przystroili się w maski, aby świat ołgiwać. [...] A za całe studia mają jeno rozczytywanie się w księgach pantagruelicznych, nie tyle, aby czas przepędzić ucieszenie, ile żeby komuś zaszkodzić podstępnie: to znaczy artykułując, monartykułując, tortykułując, węsząc, myszkując, mniszkując, diablując, to jest spotwarzając. W czym podobni są owym wiejskim urwipołciom, którzy grzebią i

rozdrapują łajno małych dzieci w porze wisien i czereśni, aby odszukać pestki i sprzedać je drogistom na wyrób oliwki magelańskiej (Rabelais, 1992, t. 1, s. 436-437).

Wszyscy oni marzą o tym, żeby ktoś ich postrzegał jako postaci tak bezkompromisowe i złowrogie jak Jaszczur-Inkwizytor – chyba nie warto dawać im tej satysfakcji.

Z numeru: Didaskalia 156
Data wydania: kwiecień 2020

Autor/ka

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

Bibliografia

Rabelais, François, *Gargantua i Pantagruel*, przeł. T. Boy-Żeleński, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1992.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/koniec-swiata-telemitow>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Czy w tym szaleństwie jest metoda i czy być musi?

Wiktoria Tabak

Teatr Powszechny w Warszawie

Dante Alighieri

Boska komedia

reżyseria i scenariusz: Krzysztof Garbaczewski, scenografia: Aleksandra Wasilkowska, dramaturgia: Koza, muzyka: Jan Duszyński, wideo: Hanna Maciąg, kostiumy: Sławomir Blaszczyński, współpraca i wykonanie kostiumów: Bożena Zaremba, Mieczysław Kudelski; reżyseria światła, VR i animacje: Anastasija Worobiowa; współpraca przy reżyserii światła: Piotr Pieczyński, operator VR: Natan Berkowicz, wsparcie przy projektowaniu VR i tworzeniu awatara: Andriej Isakow

premiera: 8 lutego 2020

Po wejściu na widownię dostrzegamy wystające zza niektórych siedzeń instalacje przypominające drzewka z przymocowanymi niewielkimi ekranami, na których widnieją trójki i dziewiątki. Zatrzymajmy się na chwilę przy tych znakach. *Boska komedia* Dantego dzieli się na trzy części (plus wstęp), z których każda składa się z trzydziestu trzech pieśni pisanych tercyną. Piekło jest rozwarstwione na dziewięć kręgów, czyściec – na

dziewięć pięter, a raj – na dziewięć sfer. Nie są to jednak liczby ważne wyłącznie z punktu widzenia średniowiecznego poematu. W innych kontekstach trójka symbolizuje Tróję Świętą, jest figurą ludzkiej egzystencji (narodziny, życie, śmierć), zawiera się również w filozoficznej zasadzie tezy, antytezy i syntezy, czyli teorii rzeczywistości, obrazującej proces rozwoju w drodze do poznania. Z kolei dziewiątka bywa interpretowana jako liczba rytualna, zwiastująca odrodzenie i nowy początek, a w ezoterycznych środowiskach reprezentuje koncepcję Enneagramu (dziewięcioramiennej gwiazdy) – systemu opartego na wierze w to, że człowiek ma jeden typ osobowości dominującej, ale pod wpływem okoliczności może on krzyżować się z innymi, na styku których najpełniej manifestuje się jego natura¹. Przywołuję te wybrane odczytania nie bez powodu, mam bowiem poczucie, że na pewnym poziomie znaczenia powyższych cyfr mogą obnażać zawoalowane napięcia, których reżyser nie rozładowuje, a jedynie zwiększa ich moc, wywołując tym samym niemałą konsternację.

Centralny element scenografii, umieszczona na obrotówce dziewięciopiętrowa góra złożona z prostokątnych klocków, ma fasadowy charakter: z tyłu jest wyłącznie szkieletem, początkowo przykrytym umazaną na czerwono białą tkaniną. Z jednej strony tej konstrukcji wystaje zwrócona ku górze dłoń, wyraźnie kobieca, a z drugiej – skierowany w dół palec wskazujący. Charakterystyczne dla prac Aleksandry Wasilewskiej powiększone, rozczłonkowane fragmenty ciała (dobrze znane z innych realizacji, jak choćby z *Hamleta* czy *Kosmosu*) można analizować zarówno w porządku teologicznym, jak i posthumanistycznym – te perspektywy często się tutaj nakładają. Za pierwszą interpretacją przemawiałby poemat Dantego i wynikająca z niego potrzeba przemyślenia na nowo kategorii duchowości, natomiast za drugą – akcentowana przez twórców i twórczynię próba wykroczenia poza fizjologię ludzkiego ciała i jego ograniczenia. Nad

wszystkim zawieszono ekran, na którym wyświetlany jest obraz cyfrowego świata, kształtowanego – za pomocą sprzętu do VR – w czasie rzeczywistym przez stojących po obu stronach sceny performerów i performerki, ubranych tak samo (w cieliste, przylegające do ciała kostiumy i kolorowe peruki), przez co trudnych do zidentyfikowania.

Z jednej strony *Boska komedia* to dość klasycznie, na poziomie orientacji przestrzennej, pomyślane przedstawienie, co akurat momentami zdaje się nietrafnym pomysłem, gdyż inny tryb doświadczania, zakładający zmniejszenie dystansu między sceną a widownią, pozwoliłby, w moim odczuciu, wydobyć większy potencjał zarówno plastycznej, jak i dramaturgicznej warstwy spektaklu. Z drugiej jednak strony ustanowienie bariery dostępu do aktywnego formowania digitalnego świata i umożliwienie oglądania na ekranie wirtualnej rzeczywistości wyłącznie w formie projekcji niejako z góry ogranicza percepcję, a tym samym po raz kolejny uwydatnia dychotomie, o których wspominałam w odniesieniu do scenografii: między pozorem a realnością, powierzchnią a podziemiem, czy wreszcie między świadomym a nieświadomym.

Boska komedia była zapowiadana – podobnie jak *Nic* w Starym Teatrze w Krakowie – jako teatralna medytacja. Powszechnie znane są zalety praktyk medytacyjnych – redukcja stresu, zwiększenie uważności, świadomość bycia tu i teraz oraz wiele innych wspaniałych efektów, które mogą nastąpić tylko wtedy, gdy przełamiemy wewnętrzny opór, wykroczymy poza potrzebę nieustannej strukturyzacji przeżywanych doświadczeń. Nasuwają się zatem pytania: co z tym wszystkim robią twórcy i twórczynie? Dlaczego wykorzystują do tego średniowieczny poemat?

Możemy doszukać się wspólnego mianownika dla praktyk medytacyjnych i dzieła Dantego – jest nim motyw człowieka w drodze (*homo viator*). W polu

symbolicznym *Boska komedia* to wędrówka grzesznika, który dzięki wierze dostaje szansę zjednoczenia się z boską istotą. To z kolei bliskie jest celom medytacji transcendentalnej, zakładającej istnienie bytu absolutnego, z którym człowiek częściowo zatracił połączenie wskutek nieuważnego życia. Zamiary są te same w obu przypadkach – dojście do źródeł poznania i spotkanie z transcendentną siłą – lecz metody nieco się różnią. Wydaje się, że to właśnie refleksje nad archetypicznie rozumianą podróżą stały się dla Garbaczewskiego pretekstem do przeniesienia *Boskiej komedii* na scenę w formie teatralnej medytacji.

Spektakl rozpoczyna kilkunastominutowy, wysoce energetyczny monolog Sandry Korzeniak, złożony z fragmentów *Skończyć z sądem bożym* Antonina Artauda (w dużej mierze z części zatytułowanej *Badanie ekskrementów*). Jednym z głównych wątków jest w nim cielesność – ciało jako twór defekujący, trawiący, odczuwający głód, ale także sprzężony z wyższą świadomością. Kolejny raz w przedstawieniu mamy do czynienia z dychotomiczną grą, tym razem między ciałem jako źródłem opresji a ciałem doświadczającym przyjemności, ciałem zewnętrznym a ciałem wewnętrznym, między posiadaniem ciała a byciem ciałem. Artaudowski prolog podejmuje także ciekawy dialog z problematyką cielesności zawartą w poemacie Dantego. Włoski poeta nie tylko podważył wyraźny podział na ciało i umysł, ale także poza niego wykroczył – dopatrywał się doskonałości w komplementarności tych dwóch elementów, co wydaje się całkiem progresywnym kierunkiem myślowym wobec powszechnej w tamtych czasach deprecjacji ludzkiego ciała. Refleksje nad tymi aspektami odnajdziemy w *Boskiej komedii* nie tylko w scenariuszowej tkance, ale również w zabiegu włączenia do spektaklu wirtualnej rzeczywistości, której użycie uruchamia kolejne – bardziej współczesne – napięcia, choćby między fizycznym ciałem a jego cyfrową reprezentacją.

Aktorzy i aktorki wypowiadają poszatkwany tekst Dantego, choć sączące się słowa wydają się mniej istotne niż wrażenia zmysłowe stymulowane za pomocą niepokojących dźwięków, wielowymiarowej warstwy wizualnej lub uruchamiane przez unoszący się w powietrzu zapach kadzideł. Wszystkie te elementy splecione razem wywołują poczucie uczestnictwa w konfundującym ezoteryczno-onirycznym transie. Narrację średniowiecznego poematu co jakiś czas przerywają mikroperformanse Bartusia 419, włączone w struktury przedstawienia jakby z zupełnie innego porządku. Raper w krótkich manifestach – po części spisanych na kartkach, po części improwizowanych – kontestuje społeczną rzeczywistość (np. stan sądownictwa, współczesne mieszczaństwo, linię programową obozu rządzącego), a także oskarża publiczność o to, że wolałaby oglądać bardziej zrozumiały spektakl. Przytaczane zarzuty wydają się nieco banalne i pretensjonalne, nie mówią nic odkrywczego o otaczającym nas świecie, ale paradoksalnie, trudno odrzucić ich trafność i siłę oddziaływania.

Można przypuszczać, że jednym z celów twórców i twórczyń było przeciwstawienie się narracjom wynikającym z kapitalistycznych uwikłań, wartościujących szybkość, elastyczność, dyspozycyjność, a więc wszystko to, w czym zasada „czas to pieniądz” realizuje się najpełniej – choć nie jest to takie jednoznaczne. Przedstawienie rozlewa się, dłuży, jest monotonne, pozbawione wyrazistych zwrotów akcji, pozwala publiczności zasnąć, odpłynąć, przebudzić się bez kłopotliwego poczucia, że coś kluczowego właśnie nam umknęło. Ale z tych samych powodów odbiór *Boskiej komedii* staje się także wyzwaniem. Bezwolna kontemplacja dla jednych może być relaksującym, intrygującym doświadczeniem, a dla innych – nieznośnym, nudnym, irytującym marnotrawstwem czasu, zwłaszcza że trudno powiedzieć, do czego to wszystko zmierza. A zatem z jednej strony mamy tutaj do czynienia z wysokobudżetową realizacją wpisującą się w

kapitalistyczną logikę nadprodukcji, a z drugiej – w obrębie tego systemu pojawiają się pewne sygnały kontestacji.

Charakterystycznie utkana czasowość mogłaby być tutaj jednym z narzędzi do gry z oczekiwaniami, projektowanymi na spektakl wyreżyserowany przez artystę o ugruntowanej symbolicznie pozycji w dużym, warszawskim teatrze. Ale taki kształt przedstawienia może być także przejawem ewidentnej porażki Garbaczewskiego w starciu z legendarnym dziełem Dantego; efektem eksperymentu, który zwyczajnie irytuje i drażni swoją formą.

Mam poczucie, że twórczość Krzysztofa Garbaczewskiego powoli wkracza w nowy etap, który nazwałabym „zwrotem duchowym” (choć jego zapowiedzi można dopatrywać się już w znacznie wcześniejszych przedstawieniach) – reżyser nie tylko coraz częściej w swoich pracach sięga po poetycki materiał wyjściowy, ale także zdradza wyraźną inspirację działalnością chilijskiego surrealisty i mistyka Alejandro Jodorowskiego². Punkty styczne między tymi artystami możemy dostrzec już we wspomnianym początkowym monologu Korzeniak. Jodorowsky przygodę ze światem sztuki rozpoczął od teatru. W latach sześćdziesiątych założył (wraz z Fernando Arrabalem i Rolandem Toporem) Panic Movement – grupę zrzeszającą entuzjastów poszukujących możliwości wewnętrznej ekspresji, która miałaby również wymiar terapeutyczny (por.: Jodorovsky, 2010). Kolektyw inspirował się Teatrem Okrucieństwa oraz akcjonizmem wiedeńskim, a jego zamierzeniami było umożliwienie duchowego przebudzenia i podejmowanie prób uwalniania się spod jarzma opresyjnych społecznych norm. W książce *Psychomagic. The transformative Power of Shamanic Psychotherapy* Jodorowsky proponuje, aby zacząć myśleć o teatrze jako przestrzeni umożliwiającej rytualną podróż w głąb siebie, której stawką miałaby być ukształtowana na nowo relacja ze swoim pozamaterialnym bytem. Filmowiec dostrzega potrzebę transformacji

języka, odzyskania jego piękna (na przykład dzięki poezji) i wskazuje na konieczność myślenia o jednostkach w szerszej perspektywie powiązań relacyjnych z innymi istotami³.

Podobne założenia, przesiąknięte odniesieniami do filozofii Wschodu, dogmatów chrześcijaństwa i podlane surrealistyczno-psychodelicznym sosem, możemy z powodzeniem odnaleźć w warszawskiej *Boskiej komedii*. Odnoszę jednak wrażenie, że złożone siatki powiązań w połączeniu ze specyficzną czasowością sprawiają, że bardzo łatwo jest ten spektakl od razu odrzucić. Z jednej strony możemy przyjąć, że tylko poprzez negocjację z wewnętrznym oporem i przymusem nadawania logicznych sensów możemy dotrzeć do czegoś jeszcze nie w pełni wykrystalizowanego, zanurzyć się w tym szaleństwie i czujnie obserwować, dokąd to wszystko zmierza. Z drugiej jednak strony można uznać, że w warszawskim przedstawieniu coś ewidentnie nie działa; brakuje w nim mocnego spoiwa łączącego rozmaite odniesienia, co sprawia, że ostatecznie otrzymujemy atrakcyjną wizualnie, lecz hermetyczną i nużącą papkę. O wyborze którejś z tych dróg interpretacyjnych – lub poszukiwaniu nowych – każdy musi zdecydować sam.

Z numeru: Didaskalia 156

Data wydania: kwiecień 2020

Autor/ka

Wiktoria Tabak – studentka teatrologii w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim

Przypisy

1. Zob. <https://www.enneagram.pl> [data dostępu: 9 IV 2020].
2. O ustanowieniu Jodorowskiego jednym z punktów odniesienia dla *Boskiej komedii* Garbaczewski wspominał w rozmowie z Przemysławem Bollinem dla Onet Kultury, zob. <https://kultura.onet.pl/teatr/krzysztof-garbaczewski-o-spektaklu-boska-...> [dostęp: 9 IV 2020].
3. Tamże.

Bibliografia

Jodorowsky, Alejandro, *Psychomagic. The transformative Power of Shamanic Psychotherapy*, Inner Traditions, Rochester 2010.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/czy-w-tym-szalenstwie-jest-metoda-i-czy-byc-musi>

didaskalia

gazeta teatralna

taniec

Ćwiczenia z uważności

Marcin Miętus

XXIII Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca w Lublinie, 12-17 listopada 2019

Dwudziesta trzecia edycja Międzynarodowych Spotkań Teatrów Tańca w Lublinie zainaugurowała nowy, rozpisany na trzy lata program, skupiony wokół odmiennych estetycznie narodowych scen tanecznych. W tym roku zespół kuratorów z Lubelskiego Teatru Tańca zaprosił artystów z Wielkiej Brytanii, na przyszły rok zaplanowano spotkanie z krajami Beneluxu i z Anne Teresą De Keersmaecker, następnie ze sceną niemiecką i legendarnym zespołem Tanztheater Wuppertal, założonym przez Pinę Bausch. Choć reprezentacja brytyjska okazała się dość skromna – zaledwie trzy spektakle – to obfity w wydarzenia tegoroczny program MSTT prezentował wysoki poziom, wyróżniając się na mapie polskich festiwali, zwłaszcza jeśli chodzi o przegląd różnych estetyk oraz form współczesnego tańca, dialogujących ze sobą zarówno pod względem tematów, jak form.

Najbardziej spektakularne ze wszystkich prezentowanych w Lublinie dzieł, *Autobiography*, to próba przeniesienia prywatnych doświadczeń Wayne’a McGregora na ruch, oparta na strukturze genomu choreografa.

Przedstawienie w wykonaniu Company Wayne McGregor, niekwestionowanej gwiazdy tegorocznego festiwalu, złożone z tytułowanych, achronologicznie zmontowanych rozdziałów, okazało się przede wszystkim atrakcyjnym wizualnie i ruchowo widowiskiem, oszczędnym pod względem estetyki (skromne kostiumy i prosta scenografia) i eklektycznym w doborze muzyki (od elektro do klasycznej). Wyczelowana forma rozpada się na wiele głosów i mniejszych opowieści, które mają sprawiać wrażenie nieuporządkowanego dziennika. Jednak pytając o możliwości funkcjonowania ciała jako żywego archiwum, poza pięknym tańcem, precyzją wykonania i imponującymi możliwościami tancerek i tancerzy, McGregor nie miał, niestety, wiele więcej do zaoferowania.

Znacznie ciekawsze okazały się solowe prace brytyjskich artystek; Lucy Suggate, interpretującej tańcem utwory Jamesa Holdena, zafascynowanego jazzem twórcy muzyki elektronicznej, oraz queerowy manifest Amy Bell. *Pilgrim* Suggate przykuwa uwagę przede wszystkim niezwykle, skupionym ruchem, pochodzącym z wnętrza ciała. Choreografią nieilustrującą muzyki w prosty sposób, a reagującą na jej brzmienie, charakter i atmosferę. Brytyjska artystka zabiera widzów w podróż, której towarzyszy i wzruszenie, i śmiech, uwalniając od potrzeby intelektualnego odbioru, przenosząc akcent na afekt. Z kolei w osobistej kompozycji Bell brytyjski humor towarzyszy refleksji na temat życia w świecie pełnym etykiet i niewygodnych ram, jakie społeczeństwo wyznacza osobom nieheteronormatywnym. Kolejne określenia, zapożyczone ze slangu, występują w *The Forecast* obok specjalistycznych nazw figur tańca klasycznego. Performerka, określająca się jako „jedyna lesba na zajęciach z tańca współczesnego”, tworzy koktajl znaczeń skupionych wokół feminizmu i *queer*, próbując wydobyć ruch reprezentujący model innej kobiecości. Używa do tego niekiedy zbyt prostych środków – np. dosłownej projekcji i zabiegu spadających z nieba

„męskich” akcesoriów (spodni, peruki stylizowanej na „fryzurę czeskiego piłkarza” i okularów), które zakłada – ale udaje jej się stworzyć wystarczająco spójną opowieść o ciele i sieci uwikłań, ubraną w (różowy) kostium w stylu *stand-up*. W połączeniu z ruchem i muzyką spektakl jest szczerą, momentami dowcipną wypowiedzią, odnoszącą się do reprezentacji kobiet w tańcu i sztuce, stawiającą jednocześnie pytanie o możliwość wyjścia poza ustalony system, definiujący naszą seksualność i płeć.

Brytyjskiego przeglądu dopełnił film *52 Portrety*, napisany i wyreżyserowany przez choreografa Jonathana Burrowsa, kompozytora Matteo Fargiona i filmowca Hugo Glendinninga, prezentujący sylwetki artystów tworzących w Sadler’s Wells, jednym z ważniejszych miejsc prezentacji tańca w Wielkiej Brytanii. Kuratorzy do programu brytyjskiego włączyli również dwie interesujące prace polskich artystów – Ramony Nagabczyńskiej i Pawła Sakowicza, absolwentów London Contemporary Dance School.

Wykształcenie z pewnością wpłynęło na rozwój ich twórczości, dziś obydwójce wyraźnie jednak mówią własnym językiem, charakterystycznym dla polskiej nowej choreografii, krytycznie odnoszącym się do tradycji, przy jednoczesnym korzystaniu z nowych mediów. Nagabczyńska powołuje się na Kantora, odnosząc się do sprawczości ciała i opresji, jakiej jest ono poddawane w czasie procesu. Fragment *Czterech pór roku* Vivaldiego wykorzystany w finale *pUR*e, kiedy na migoczącym, stroboskopowym tle sylwetka artystki zdaje się drgać, poszerza znaczenie nieruchomego ciała i pyta o jego zdolność emancypacji. Sakowicz, odwołując się w *Jumpcore* do postaci Freda Herko, twórczo wykorzystuje motyw artysty głodnego życia i aplauzu. Cały spektakl organizuje figura skoku, wykonywanego w rytm *Mszy koronacyjnej* Mozarta, intensywnych brzmień muzyki Indecorum oraz ciszy wypełnionej oddechami tancerza.

Dźwięki techno zainspirowały również twórców *Wielogłosu*, wyprodukowanego przez Art Stations Foundation działającą w Poznaniu. Ten wyjątkowy, międzykulturowy projekt, skupiony przede wszystkim na doświadczeniu tanecznym performerek i performerów, ma swoją patronkę: właściwie nieznaną w naszym kraju Yankę Rudzką. Urodzona w Polsce tancerka żydowskiego pochodzenia wyemigrowała do Brazylii, robiąc tam w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zawrotną karierę. Podczas trzynastoletniego pobytu w okresie kulturalnego przełomu zachodzącego w Brazylii, dała się poznać jako wybitna choreografka i nauczycielka tańca współczesnego, ale też odważna eksperymentatorka. Po wizycie Joanny Leśniewskiej, odpowiadającej wspólnie z Januszem Orlikiem za koncepcję performansu, w Brazylii powstał *Zaczyn* – wynik trzytygodniowej rezydencji twórczej, eksplorującej ruch polskich i brazylijskich tancerzy. *Projekt Yanka Rudzka: Wielogłos* to kontynuacja tych poszukiwań, stanowiąca reinterpretację tradycyjnych form w tańcu, nadająca im uniwersalne znaczenia i nowoczesny wyraz. Niestylizowane tańce tradycyjne: rytualna samba de pe i oberek, polski taniec wirowy, organizują choreografię, stającą się na oczach widzek i widzów spotkaniem wielu stylów tanecznych, połączonych pulsującą muzyką techno, skupiającą – już w kontekście rewiiowych imprez – przypadkowych ludzi. Międzykulturowy spektakl traktuje o wspólnocie, potrzebie bycia razem mimo podziałów etnicznych, kulturowych i światopoglądowych.

Skomplikowany związek ciała i narodowości stał się tematem festiwalowych wydarzeń w ramach *Terytoriów choreografii*, skupionych wokół polskich, nieco zapomnianych dziś tancerek. Oprócz Yanki Rudzkiej, osobne spotkanie poświęcono Poli Nireńskiej i Marie Rambert, której sylwetkę przybliżył w swoim wykładzie Mark Baldwin. Spotkanie z Weroniką Kostyrko, autorką książki *Tancerka i Zagłada*, utwierdziło w przekonaniu o silnym wpływie

historycznych wydarzeń na twórczość artystyczną Nireńskiej, urodzonej w Warszawie żydowskiej tancerki, która w czasach totalitaryzmu występowała w Niemczech, Austrii i Włoszech. Nazistowska przemoc, której Nireńska doświadczyła, tracąc prawie całą rodzinę, zainspirował z kolei dwie współczesne artystki, Karolinę Grzywnowicz i Agatę Siniarską, do stworzenia pokazywanej w piwnicach Centrum Kultury wystawy, złożonej przede wszystkim z filmowej i fotograficznej dokumentacji ich własnego performansu. Artystki odwołują się do trudnego doświadczenia tancerki, wpisując je w szeroki kontekst środowiskowej historii Zagłady. Instalacja i performans *Druga natura* w odważnym geście ukazują powiązania nazistowskiego ludobójstwa z przemocowymi praktykami wobec przyrody. *Terytoria choreografii* pozwoliły na odsłonięcie historii zapomnianych artystek, których losy pokazują, jak łatwo można odejść w niepamięć i jak niewiele zależy od nas.

W podobny kontekst można wpisać również efekt spotkania polskich tancerzy z turecką choreografką Ayrim Ersoz, czyli *The Entrance* Krakowskiego Teatru Tańca, spektakl podejmujący temat kryzysu uchodźczego. Twórczynie i twórcy przede wszystkim zadają ze sceny pytania: Czy jako widzowie jesteśmy uważni? Wystarczająco wrażliwi, zwłaszcza jeśli chodzi o kwestię Innego? Jak wygląda reprezentacja uchodźcy, którą znamy przede wszystkim za pośrednictwem mediów, a nie przez rzeczywisty kontakt? Nie udzielając jednoznacznych odpowiedzi, Ersoz ułożyła niebanalną choreografię, w której kluczowym rozwiązaniem wydaje się bliskość performerów i widowni, otaczającej z czterech stron białą podłogę – pole gry. Na wstępie czworo performerów, ubranych w dżinsy i białe bluzy, stoi z narzuconymi na głowy kapturami. Po chwili pojawia się piąta postać: wchodzi na scenę z zamkniętymi oczami, łapiąc po drodze, w geście bezsilności, ramię widza. Rozpoczyna intensywny taniec. W końcu dołącza do

pozostałych; tworzą skupisko przypominające statek dla uchodźców, medialny obraz – jedno z pierwszych skojarzeń na ich temat. W dalszej części spektaklu choreografia staje się coraz bardziej żywiołowa, oparta na wyskokach, czołganiu i przetaczaniu się po podłodze. Oprócz energicznego ruchu, czasem synchronicznego, czasem indywidualnego, kontakt w widzami w *The Entrance* polega na uporczywym patrzeniu im w oczy, wyszeptywaniu wybranym osobom historii do ucha, a nawet zawieszaniu się na kimś w geście wyczerpania. Mimo świadomości, że mamy na scenie do czynienia z reprezentacją uchodźców (choć też niedosłowną), zadajemy sobie pytanie, czy jesteśmy w stanie jakkolwiek im pomóc.

Innym, hipnotyzującym i czystym (jeśli chodzi o ruch i przestrzeń) spektaklem był *Pluton* Elisabetty Consonni, oparty w dużej mierze na technice medytacji *vipassana*. Trzy ubrane na białą tancerki przez cały spektakl chodzą po niewidzialnych okręgach. Tutaj również otoczona przez widownię biała podłoga wyznacza ich pole działania. Nad nią zawieszono trzy żarówki, które w pewnych momentach będą wędrować w górę. Tancerki, aktywne już od momentu wejścia publiczności, nie zatrzymują się ani na chwilę, zmieniając jedynie trajektorię ruchu. Choreografia polega przede wszystkim na unikaniu zderzeń, wymijaniu, co wymaga niezwykle czujności wobec siebie i widzki/widza. Dopiero w finale, gdy intensywność ruchu i fonosfery (złożonej przede wszystkim z gongów i ambientu) wzrasta, hipnotyzujące tancerki zaczynają biegać, a w pewnym momencie chwytają się pod łokcie, zataczając kręgi we wspólnym uścisku. Zadziwiająca precyzja, koncentracja i uwaga budują niezwykle skupienie na scenie i na widowni, oparte na badaniu podstawowych wymiarów tańca – czasu i przestrzeni. Chłodna, kolistą kompozycja oraz pozornie nieefektowna choreografia, oparta niemal wyłącznie na chodzeniu, wywołuje poczucie kinestetycznego transu, a przemyślana dramaturgia buduje napięcie, rozładowane dopiero w

finale skomponowanym z głośnych oddechów, przy całkowitym wyciemnieniu.

Małym arcydziełem, pokazywanym na finał wraz z *Autobiography Company* Wayne McGregor, okazał się *OPUS* Christosa Papadopoulosa, wyjątkowy koncert rozpisany na cztery ciała. W białej, minimalistycznej przestrzeni performerki poruszają się w zgodzie z partyturą muzyczną, reagując na długość każdej nuty. W pierwszej sekwencji wyraźnie słyszeć cztery instrumenty, które grecki choreograf przypisał poszczególnym tancerkom, sprawiającym wrażenie, jakby to ich z ich ciał wydobywały się dźwięki. Minimalistyczny ruch płynie od jednego brzmienia do drugiego, przez co sprawia wrażenie szarpanego, a nawet mechanicznego. Każda zmiana dźwięku ustala nowy wektor ruchu, który w momencie ciszy zastyga. Ciało traktowane jest tu jako wizualna reprezentacja danego instrumentu; tancerki wchodzi kolejno na scenę, zgodnie z dźwiękami instrumentów wybrzmiewających z głośników. Partyturze drugiej części, skupionej w całości wokół fugi Jana Sebastiana Bacha, instrumenty-ciała grają powiązane ze sobą kombinacje, zmieniając układy w przestrzeni. Zmiany zachodzą jednak tak powoli, że są prawie niezauważalne. Ubrane na czarno – w długie spodnie i koszule z podwiniętymi rękawami – tancerki niemal nie odrywają stóp od białej podłogi, by na końcu skupić się pod zawieszoną centralnie nad sceną żarówką świecącą delikatnym, ciepłym światłem, tworząc piękny, hipnotyzujący obraz. Wszystko chodzi tu jak w zegarku. *OPUS* to minimalistyczna, spójna i konsekwentna forma, wymagająca olbrzymiego skupienia i uwagi względem wszystkich, nawet tych najbardziej niepozornych, elementów widowiska. Od rozmieszczenia kwartetu rozwibrowanych ciał performerek – po światło, dźwięk i ruch, wszystko wygrane zostało niesłychanie precyzyjnie. Papadopoulos, dekonstruując sytuację koncertu muzycznego, zabiera nas w fascynujące, stworzone na

scenie dźwiękowo-ruchowe imaginarium.

Z numeru: Didaskalia 156

Data wydania: kwiecień 2020

Autor/ka

Marcin Miętus – absolwent teatrologii na UJ. Jako krytyk teatralny współpracuje z portalem „taniecPOLsKa” oraz internetowym „Dialogiem”.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/cwiczenia-z-uwaznosci>

festiwale

Teatralne nieposłuszeństwo

Julia Niedziejko

„Miesiąc na faktach”, 8-29 lutego 2020, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu

W Polsce dzieje się wiele złego – wiemy o tym dobrze. Nie milczymy – sprzeciwiamy się, ale nim ostygnie jeden temat budzący niezgodę, pojawia się kolejny. Wychodzimy na ulicę, protestujemy, poszukujemy rozwiązań. Choć głosy zawiedzionych obywateli odbijają się od sejmowych ścian, wpadają w czujne uszy twórców teatrów dokumentalnych. To, co aktualne, jest dla nich szczególnie istotne. Badacze i artyści, którzy zaangażowali się w projekt „Teatr na faktach”, poświęcili uwagę kwestiom mniejszości seksualnych, nieposłuszeństwa obywatelskiego, ekologii i kobiecego aktywizmu na rzecz ofiar księży pedofilów. Pracę nad projektami teatralnymi rozpoczęli w październiku, by po niespełna półroczu zaprezentować efekty swoich działań podczas organizowanego przez Instytut Grotowskiego przeglądu spektakli dokumentalnych „Miesiąc na faktach”.

Premierowe pokazy trzech przedstawień odbywały się w tygodniowych odstępach. Jako pierwszy zaprezentowano spektakl *Tutaj kobiety palą się lepiej* zrealizowany przez Filipa Jaśkiewicza, Janę Karpienko, Krzysztofa

Kopkę, Ewę Mazgajską, Jolantę Sakowską, Jolantę Solarz-Szwed i Jakuba Tabisza. W kolejnym tygodniu publiczność miała możliwość obejrzenia *Zjemy wasze dzieci. Z cebulą* autorstwa Doroty Bator, Grzegorza Grecasa, Ady Tabisz i Roberta Traczyka, a w ostatnich dniach przeglądu odbył się pokaz przedstawienia *W końcu będzie ciepło*, powstałego w efekcie pracy Adrianny Biezan, Mateusza Brodowskiego, Doroty Drózd-Skorupskiej, Bereniki Dyczek, Magdy Krzysztalowicz, Magdy Młynarczyk, Aleksandry Nowakowskiej, Przemysława Piskozuba, Bartłomieja Pucha i Marty Wiśniewskiej.

Tutaj kobiety palą się lepiej to przede wszystkim spektakl o kobiecej solidarności, która przeciwstawia się nadużyciom Kościoła. Bohaterki przedstawienia organizują się, by mimo przeciwności manifestować niezgodę na opieszałość władz w karaniu księży pedofilów. Działają na wielu frontach – organizują Ogólnopolski Strajk Kobiet, mobilizują społeczeństwo do podpisywania petycji, działają na skalę ogólnopolską i lokalną. Działając, nie ograniczają się do dużych miast, w których obecność na Czarnym Proteście nie jest tak odważnym gestem jak na prowincji. W Zgorzelcu czy Bystrzycy Kłodzkiej łatwiej przychodzi przemilczenie traum, a nadużycia w końcu uchodzą sprawcom na sucho. Bohaterki spektaklu sprzeciwiają się takim praktykom. Aby zmanifestować swoją niezgodę, pikietują w mniejszych miejscowościach przed kościołami czy sądami, w których toczą się sprawy o molestowanie. Chcą wyrazić solidarność z ofiarami.

Marsz Równości w Białymstoku funkcjonuje w społecznej świadomości jako zdarzenie o niezwyklej eskalacji przemocy wobec osób LGBTQ+. Od wspomnienia tego zdarzenia rozpoczyna się spektakl *Zjemy wasze dzieci. Z cebulą*. Wrogość wobec mniejszości seksualnych jest obecna także w relacjach z rodziną, podczas przypadkowych imprez, w kościele, w szkole.

Bohaterki i bohaterowie przedstawienia opowiadają o swoich najintymniejszych doświadczeniach, wierząc, że mówienie o swoim bólu i trudnościach wesprze osoby, które boją się przerwać milczenie, a także pomoże przeboleć własne traumy. Nie jest to jednak jednopłaszczyznowy spektakl o wyłącznie oskarżycielskim zabarwieniu. Jego bohaterowie mówią też o swoim szczęściu, budującej się pewności siebie i sile, pomagającej im walczyć o własne prawa i godność.

We *W końcu będzie ciepło* twórcy zwrócili się w stronę działań na rzecz przyrody. Temat potraktowany został szeroko: artyści omawiają zarówno globalne, jak i lokalne katastrofy ekologiczne. Pragną uzmysłwić, że ekologia nie jest wyborem, a koniecznością. Spektakl jest pigułką wiedzy na temat kryzysu klimatycznego. Widzowie dowiadują się z niego o nieodwracalnych skutkach przemysłowej ekspansji, a także o metodach powstrzymania kolejnych katastrof. Afirmacja świadomej konsumpcji oraz zachęcanie do uczestnictwa w masowych protestach to jednak za mało. Twórcy podkreślają, że niezbędna jest zmiana myślenia o przyrodzie, którą nadal pojmujemy jako podległą sobie. Uzmysłowienie sobie nierozzerwalnej więzi z naturą jest koniecznością podczas walki z globalnym ociepleniem. Bohaterami i bohaterkami spektaklu są aktywiści, którzy czynnie działają na rzecz klimatu. Ich historie pomogły twórcom sporządzić katalog najważniejszych działań ekologicznych w ostatnich latach.

Od jakiegoś czasu obserwujemy wzajemny wpływ sztuk teatralnych i obywatelskich przejawów nieposłuszeństwa. Protesty i pikiety mają ogromny potencjał interpretacyjny, dlatego nie dziwi wplatanie ich w dyskursy krytyki sztuki. O ruchach obywatelskich jako performansach pisała Diana Taylor, chcąc podkreślić ich partycypacyjny wymiar. W *Performansie* czytamy o proteście z 2006 roku, który odbył się na placu Zócalo w Mexico City, z

powodu społecznej niezgody na fałszowanie wyników wyborów.

„Megaperformans, mieszkanie i gotowanie w otwartych namiotach na głównym placu jednego z największych miast na świecie, urzeczywistnił ideę demokracji partycypacyjnej i bezpiecznie podzielanej przestrzeni, która w Meksyku pozostawała dotąd wyłącznie w sferze marzeń” (Taylor, 2018, s. 109). Potencjał światotwórczy i aktualność protestów to aspekty interesujące twórców wszelkich dziedzin, ale zdaje się, że w przypadku artystów zajmujących się teatrem wymiar partycypacyjny ma szczególne znaczenie. Oczywiście jest, że sam akt uczestnictwa w spektaklu, będący zgodą twórców i widzów na „stawanie się” w ramach wspólnego doświadczenia, daje teatrowi możliwości szersze niż innym dziedzinom sztuki. Ponadto zarówno teatry instytucjonalne, jak i niezależne są obecnie przepełnione kwestiami politycznymi, bez których, co podkreśla Taylor (zob. Taylor, 2018, s. 109), działania partycypacyjne nie mogą się obyć. Żywe zainteresowanie aktywizmem, które można zaobserwować na polskiej scenie teatralnej, jest ważnym zjawiskiem, które być może trwale przełoży się na tę formę sztuki.

Dobrym przykładem partycypacji teatralnej jest spektakl Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina *Żony stanu, dziwki rewolucji, a może i uczone białogłowy* bydgoskiego Teatru Polskiego. Przedstawienie nie tylko przywraca pamięć o feministycznej działalności Théroigne de Méricourt w okresie rewolucji francuskiej, ale nawołuje do emancypacji dzisiaj. Witold Mrozek relacjonował zdarzenia z premiery tymi słowami: „W końcu [Méricourt] wyprowadza publiczność na ulicę z transparentami nawiązującymi do «czarnego protestu». Na premierze i podczas drugiego spektaklu faktycznie się to udało. Znaczna część widzów opuściła teatr i manifestowała chwilę pod teatrem” (Mrozek, 2016). To ciekawy przykład, bo dotyczy jednoczesnego działania na froncie teatralnym i aktywistycznym – przystąpienie publiczności do pikietu stało się zarówno zabiegiem dramaturgicznym, jak i

społecznym gestem sprzeciwu wobec rzeczywistości pozascenicznej. W dzieło partycypacyjne spektakl przerodził się jednak w innym momencie. Bez inscenizacji historycznego procesu feministycznej mobilizacji nie doszłoby do finałowego wyjścia na ulicę. Zwracam w tym momencie uwagę na newralgiczny moment „stawania się” zrywu społecznego na scenie, stopniowo pojawiającego się w świadomości widzów. Ten moment „przed” miał kluczowe znaczenie dla powodzenia całego przedsięwzięcia, bo mobilizował publiczność do współudziału. Nie wystarczy jednak machać transparentami na scenie, by wciągnąć widzów w manifest polityczny. Uważam, że na powodzenie tego pomysłu wpływ miał kontekst historyczny przedstawienia, który niepostrzeżenie wzmacniał w publiczności intuicyjne poczucie, że warto uczestniczyć w czymś, co przecież kiedyś już się udało.

W przypadku teatru dokumentalnego mamy do czynienia z podobnym potencjałem. Choć przedstawienia powstające w tym nurcie bazują na aktualnych problemach, czerpią z przeszłości – minionych wydarzeń, wypowiedzianych już słów, rozwiązanych problemów. Mimo intencji komentowania aktualności, teatr dokumentalny zawsze będzie mówić o historii. Rekonstrukcja protestów i innych aktów społecznej niezgody nie czyni spektakli prezentowanych w ramach „Miesiąca na faktach” dziełami partycypacyjnymi, ale świadectwami procesu „stawania się” konkretnych momentów dziejowych. Są one zdjęciami, które powstały na skutek przedwczesnego naciśnięcia migawki aparatu, kiedy fotografowane postaci jeszcze poprawiały fryzury i szykowały uśmiechy. Nie twierdzę, że takie pamiątki są bezwartościowe, przeciwnie, często mogą okazać się ciekawsze i lepiej działające na wyobraźnię niż te pozowane. Niemniej, dopóki teatr dokumentalny nie znajdzie sposobu na połączenie historii z teraźniejszością, dopóty będzie wsteczny wobec spraw bieżących, a więc nie zrealizuje swojego podstawowego założenia o byciu w centrum wydarzeń. W moim

odczuciu, otwierając się na partycypację, ale nie tę już minioną, rekonstruowaną na teatralnej scenie, ma szansę nadrobić nieścisłość funkcjonowania poza teraźniejszością. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że robienie przedstawień o aktywizmie, a więc zjawisku ściśle związanym z działaniem „tu i teraz”, wymaga postawienia wyraźniejszego akcentu na teraźniejszość. Tymczasem przedstawienia prezentowane w ramach „Miesiąca na faktach” o aktywizmie mówiły sugestywnie i inspirująco (szczególnie *Zjemy wasze dzieci. Z cebulą*), lecz – czego żałuję – żadna grupa nie pokusiła się o eksperyment mobilizacji do partycypacji, która wypchnęłaby omawiane sprawy z bezpiecznego dystansu przeszłości.

Niemniej odwzorowanie konkretnych punktów historii wypadło w omawianych spektaklach interesująco. W każdym przedstawieniu widać staranny research i rzetelne opracowanie scenariusza. Przewagą teatru dokumentalnego nad inscenizacjami na motywach historycznych jest możliwość bezpośredniego kontaktu z organizatorami lub uczestnikami konkretnych akcji społecznych. Rozmowy przeprowadzone z nimi dostarczyły twórcom wbijających się w wyobraźnię obrazów oraz pomogły w konstruowaniu przekonujących postaci.

W tekście *Verbatim* znaczy dosłowny (felieton zawierający lokowanie produktu) Krzysztof Kopka powołuje się na słowa kolegi po fachu – kierownika artystycznego Teatru.doc Michaiła Ugarowa, które przedstawiają różnicę między reportażystą a twórcą teatru dokumentalnego. Czytamy: „Reporter szuka przecież informacji, jeśli jego rozmówca jej nie udzieli – cel nie został osiągnięty. Nie zdarza się to teatralnemu dokumentaliście: dla niego informacją jest przecież to jąkanie się jego rozmówcy, to ocieranie potu z czoła, owijanie wszystkiego słowną watą, te wymowne pauzy i głębokie westchnienia, ta cała męka, gdy ukrywa prawdę, którą nie chce się

podzielić...” (Kopka, 2017). Te komunikaty pozawerbalne zostały najlepiej odczytane przez twórców spektaklu *Zjemy wasze dzieci. Z cebulą*, choć autorzy *Tutaj kobiety palą się lepiej* nie pozostali w tyle. Drobiazgowość scenicznej prezentacji nie tylko pomogła stworzyć charakterystyczne, różnorodne postaci, których temperamenty i opinie są czytelne dla widzów, ale też przyczyniła się do dramaturgicznej płynności spektakli. Oczywiście, udana kreacja postaci scenicznych nie jest wyłącznie skutkiem rzetelnego wywiadu, ale i dobrego aktorstwa, a w końcu także charyzmy aktywistek i aktywistów.

Twórcy teatru dokumentalnego mówią stanowczo: dość sztuczności. Podczas przeglądu „Miesiąc na faktach” na scenie rozbrzmiewał wyłącznie żywy język. „Nie pragniemy tworzyć literatury ani ugładzać prozaicznej codzienności – scenariusze spektakli powstały na podstawie zarejestrowanych wypowiedzi, z zachowaniem potocznego języka, specyficznego dla danego człowieka” – czytamy w opisie projektu. To właśnie słowo jest budulcem każdego przedstawienia prezentowanego w ramach pokazu. Potoczne sformułowania i skróty myślowe żywcem wzięte z wywiadów nadawały postaciom naturalne rysy.

Ogromną siłą przedstawienia *Tutaj kobiety palą się lepiej* były sceny sporów i konfliktów między bohaterkami, podczas których można było nie tylko poznać ich temperamenty i stanowiska, ale przede wszystkim szeroką paletę strategii sprzeciwu obywatelskiego. Czy podejmować dialog z gwałcicielem? W jaki sposób skutecznie zarządzać ludźmi podczas protestów? Jak chronić swoją wrażliwość w konfrontacji z perfidnym cynizmem Kościoła? Pokazano trudność spójnego działania i mobilizacji, mimo wspólnego interesu grupy.

W *Zjemy wasze dzieci. Z cebulą* postaci także spierały się o preferowane metody działania. Kontrowersje budziły, na przykład, wlepki przygotowane

przez jedną z aktywistek. Hasła typu: „Jeśli jesteśmy pedofilami, to Jan Paweł II jest naszym patronem”, „Patoprawico nie zesraj się” czy „Jestem pedałą, nie pedofilką” niektórym wydawały się zbyt obrazoburcze, podczas gdy bezkompromisowość i brak obawy przed prowokacją pociągała innych. Różne wizje wcielania swych dążeń w życie oraz ustawione w różnych miejscach granice moralne najgłębiej ukazują istotę inscenizowanych dylematów i niejednoznaczność pojmowania humanizmu.

Ten aspekt nie wybrzmiał jednak tak wyraźnie w spektaklu *Kiedys będzie ciepło*, w którym postaci zdają się mówić jednym głosem. Choć mają cechy indywidualne, nie eksponują ich zbyt. Wygląda na to, że celem twórców była możliwie najszersza rekonstrukcja działań emancypacyjnych. W moim odczuciu, rezygnacja z pogłębionej psychologizacji postaci niekorzystnie odbiła się na przedstawieniu. Sposób prowadzenia narracji w *Tutaj kobiety palą się lepiej* i *Zjemy wasze dzieci. Z cebulą*, który polegał na podążaniu za tokiem myślowym bohaterów, pomagał zachować płynność akcji i budował napięcie dramaturgiczne. Fragmentaryczna, bliska kolażowi konstrukcja spektaklu *Kiedys będzie ciepło* wprowadziła, co prawda, na scenę wiele informacji, ale była niespójna. Zastosowano cały arsenał pomysłów na przedstawienie problemu – śpiew (solowy i chóralny), choreografię, angażowanie publiczności, przebieranie się, rekonstrukcje akcji ekologicznych. Zdaje się, że twórcy spektaklu ulegli pokusie powiedzenia swoim przedstawieniem możliwie najwięcej i koniec końców przedobrzyli, doprowadzając swoje dzieło do treściowego i formalnego przegadania. Pojawiły się tu inscenizacje ochrony Puszczy Białowieskiej, retrospekcje wydarzeń z Obozu dla Klimatu, relacje ze spotkań poświęconych organizacji strajków, a nawet autotematyczny metapoziom teatralny – aktorzy i aktorki odgrywali odgrywanie przedstawienia. Przez brak selekcji informacji na scenie panował kontekstowy chaos, osłabiający przekaz przedstawienia.

W spektaklu *W końcu będzie ciepło* można wyodrębnić dwie części. Pierwsza wymagała podzielenia publiczności na grupy, które kolejno odwiedzały różne pomieszczenia Sali Na Grobli. W każdym pokoju znajdowała się jedna aktorka lub aktor, prezentujący etiudę na temat poszczególnych postaci. Umieszczając te krótkie monodramy w odpowiedniej przestrzeni, ukazano odmienne zainteresowania, temperamenty i doświadczenia aktywistów. Chłopak przygotowujący banery i transparenty przyjął publiczność w prowizorycznej pracowni, troskliwa aktywistka częstowała widzów chlebem, a nieco zagubionego młodego mężczyznę trzeba było odszukać w ukrytej części budynku. Gdy wszystkie grupy obejrzały już etiudy, skierowane zostały do głównej sali, w której odbyła się druga część spektaklu z udziałem wcześniej poznanych postaci. Tutaj twórcy zaserwowali widzom obszerną relację z najistotniejszych działań na rzecz ochrony przyrody w ostatnich latach oraz opowiedzieli o strategiach społecznego sprzeciwu na rzecz środowiska.

W przedstawieniu wykorzystano wiele rekwizytów: śmieci, plażowych leżaków, transparentów, metalowych beczek, podczas gdy twórcy dwóch poprzednich spektakli ograniczyli scenografię do minimum. W *Tutaj kobiety palą się lepiej* pojawia się, na przykład, kopia transparentu, który służył aktywistkom podczas jednej z akcji protestacyjnych, co podkreśliło związek z pozasceniczną rzeczywistością. Z kolei chcąc ukazać więzi między bohaterkami, zainscenizowano wspólne jedzenie ciastek na sądowym korytarzu. Nie wszystko jednak było dosłowne. Widzowie odnajdują na scenie oświetlaną raz po raz figurkę Matki Boskiej – bohaterki niemych scen, wplatanych między gęste dialogi. Sceny te, nie tyle symboliczne, ile odpowiednio ważące nastrój przedstawienia, wyrównywały dynamikę dramaturgii spektaklu.

W Zjemy wasze dzieci. Z cebulą zastosowano zdecydowanie więcej środków teatralnej ekspresji – pojawiały się krótkie sceny, które z powodzeniem mogłyby funkcjonować jako samodzielne etiudy, na przykład odśpiewanie piosenki Agnieszki Chylińskiej przez neglizującą się, a w dalszej części bitą przez homofobów drag queen. Osobiste retrospekcje inscenizowano w różnorodny sposób – niekiedy przedstawiane były jako monologi, innym razem wymagały wsparcia postaci towarzyszącej, np. osoby wysłuchującej intymnej historii o trudach coming outu, a część scen, na przykład te o rodzicielskim wsparciu (a raczej jego braku), odgrywano z podziałem na matkę, brata i bohatera opowiadającego swoją historię.

Myślę, że nie będzie przesadą stwierdzenie, że każdy ze spektakli prezentowanych w ramach „Miesiąca na faktach” uzmysławia potrzebę działań aktywistycznych. Sprawdzają się one jako metody działań na rzecz społeczeństwa, ale też budują wspólnoty o bezcennej wartości dla zagubionych, pokrzywdzonych lub wykluczonych jednostek. Biorąc pod uwagę skalę oraz różnorodność pól działania aktywistów, trudno nie zauważyć, jak wiele problemów wymaga stałej uwagi. Być może biorąc za wzór postaci z przedstawień, niektórzy podejmą własną próbę na rzecz społeczeństwa lub ekologii. Grupa osób wrażliwych na krzywdę innych ludzi lub przyrody jest coraz większa i istotna społecznie, skoro zyskuje zainteresowanie artystów. Po obejrzeniu spektakli dochodzę do optymistycznego wniosku, że teatr ma szansę stać się formą aktywizmu. Czy jednak angażowanie odbiorców jest intencją twórców teatru dokumentalnego? Odpowiedź nie leży już po mojej stronie.

Autor/ka

Julia Niedziejko – poetka i recenzentka, współpracuje z portalem kulturapoznan.pl, teksty krytyczne publikowała m.in. w „Czasie Kultury”, „Dwutygodniku”, „nietak!cie”, „Fragile” „EleWatorze”.

Bibliografia

Kopka, Krzysztof, *Verbatim znaczy dosłowny (felieton zawierający lokowanie produktu)*, Teatralny.pl, 15 XI 2017,
<http://teatralny.pl/felietony/verbatim-znaczy-doslowny-felieton-zawiera...> [dostęp: 30 III 2020].

Mrozek, Witold, „Czarny Protest” pod teatrem, „Gazeta Wyborcza” online, 31 X 2016,
<https://wyborcza.pl/7,112395,20916829,zony-stanu-dziwki-rewolucji-janic...> [dostęp: 30 III 2020].

Taylor, Diana, *Performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2018.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/teatralne-nieposluszenstwo>

didaskalia

gazeta teatralna

teatr w książkach

Jaremianka. Kompozycja

Diana Poskuta-Włodek

Agnieszka Dauksza, *Jaremianka. Biografia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2019

„Gdzie jest Maria?” – pyta Agnieszka Dauksza, i tak przedstawia bohaterkę swojej książki, Marię Jaremę: „Kobieta-awangarda. Jedna z bardziej charyzmatycznych postaci pierwszej połowy XX wieku, twórczyni oryginalnej koncepcji i techniki estetycznej, mistrzyni monotypii. Była niekwestionowanym autorytetem w kręgach polskiej sztuki awangardowej. Rzeźbiarka, malarka, graficzka, autorka kostiumów, scenografii, dekoracji teatralnych, lalek i pomników, współzałożycielka Grupy Krakowskiej, teatru Cricot i Cricot II, w którym zdarzało jej się także występować jako autorka” (s. 9).

Zatem – gdzie jest Maria? Niewątpliwie legenda zmarłej w 1958 roku artystki i pamięć o niej jest, szczególnie w Krakowie, żywa, nie wykracza jednak poza niewielki krąg historyków sztuki i teatru, artystów, kolekcjonerów. Z rzadkim u niego sentymentem mówił i pisał o Jaremiance Kantor, ale chociaż wpływ artystki na jego twórczość nigdy nie podlegał negacji, w odniesieniu do Cricot II był i jest stanowczo za słabo

akcentowany. Ta, bez której powojenny Cricot może nigdy by nie powstał, pozostała w cieniu. Prace Jaremiarki, nieliczne, znajdują się w zbiorach Cricoteki, Muzeum Narodowego, są prezentowane w przestrzeni publicznej (krakowskie pomniki: Chopina i Semperitowców), w galeriach. Na rynku sztuki osiągają ostatnio rekordowe ceny. Za obraz *Formy*, wystawiony na aukcji „Siostrzeństwo, feminizm i sztuka kobiet”, uzyskano we wrześniu 2018 roku ponad milion złotych – i był to, jeśli wierzyć portalowi Onet Kultura, „najdroższy obraz stworzony przez kobietę sprzedany w Polsce”.

Stan badań nad dorobkiem artystki nie jest imponujący. Mimo że bibliografia dotycząca Jaremiarki robi wrażenie sporej, w rzeczywistości jest skromna. W książce Daukszy spis zajmuje ponad cztery strony, jednak tylko dlatego, że wymienione są w nim jako osobne pozycje poszczególne artykuły z opracowań zbiorowych. Składają się na tę bibliografię publikacje różnej wartości, rozproszone, częściowe, szkicowe. Przeważają teksty zamieszczane w wydawnictwach Grupy Krakowskiej i Cricoteki, niewykraczające poza formułę „wspomnień i komentarzy” – jak zatytułował jeden z poświęconych artystce zbiorów ich redaktor, zmarły w 2015 roku nieustrudzony badacz i dokumentalista Grupy Krakowskiej i Cricotu Józef Chrobak (Chrobak, 1992). Cenne jest obejmujące lata 1945-1949 kalendarium Jaremiarki, zebrane przez Chrobaka w tomie *Zielone lata. Maria Jarema 1908-1958* (2001). Oprócz tego są m.in. katalogi wystaw, trochę albumów, przedruków w wydawnictwach zbiorowych, biografia autorstwa Heleny Blum, publikacje Barbary Ilkosz. Wciąż brakuje ujęcia całościowego, biografii artystycznej z prawdziwego zdarzenia, porządnego, monograficznego opracowania dorobku twórczyni, której znaczenie i wpływy pozostają poza dyskusją. Czy dostrzeżona, nagradzana książka Agnieszki Daukszy odpowiada na to zapotrzebowanie?

Wydana przez Znak biografia Jaremińki oscyluje na pograniczu reportażu i eseju, jest sprawnie napisaną, udaną próbą popularyzacji, rodzajem „impresyjnej faktografii”, książką, którą z niemałą czytelniczą przyjemnością pochłania się jednym tchem. W tym sensie ta praca pozostaje w nurcie bodaj najchętniej publikowanych ostatnio przez wydawnictwa, poczytnych biografii. Chyba przewyższa te podpisywane pseudonimem Arael Zurli, bliżej jej warsztatowo do biografii Wyspiańskiego autorstwa Moniki Śliwińskiej. Nie zawiera przypisów, przytoczone cytaty i nawiązania pozostają nieopatrzone bibliograficznymi adresami. O zakresie badań i konsultacji, jakie odbyła autorka, świadczyć może składająca się ze świetnych nazwisk długa lista podziękowań oraz nota, z której wynika, że wykorzystane zostały w książce m.in. niepublikowane wspomnienia syna Jaremińki Aleksandra Filipowicza i jego żony, korespondencja i fotografie rodzinne, archiwalia Józefa Chrobaka, pisma Kantora, fragmenty utworów literackich (głównie Kornela Filipowicza), wywiady itp. Solidną kwerendę widać zresztą niemal na każdej stronie – wątpliwości może budzić niekiedy weryfikacja i opracowanie źródeł.

We wstępie Dauksza od razu ujawnia przyjętą konwencję – co nie znaczy, że odsłania karty. Wręcz przeciwnie. Stosuje inteligentną, trochę przewrotną strategię autorską, prowadzącą (jakże inaczej?) do ubezwłasnowolnienia czytelnika. Bo jeśli od pierwszej strony ktoś przyjmie do wiadomości zasady gry, jeśli zgodzi się na nieco egzaltowany styl, impresje i odautorskie emocje, jeśli nie odłoży książki po przeczytaniu słów: „Doszło do tego, że przez długie godziny wgapiałam się w portret Jaremy. Czekałam, aż się poruszy. [...] Zglądałam jej w oczy wprost do pikselowych ziaren, farbowałam włosy, kontrastowałam, studiowałam rysy twarzy, zagnieżdżałam się w porach skóry”, i dalej: „Zdawało mi się wtedy, że łąawię na Jaremińkę, na to jej życie przykrótkie i w najgorszym czasie”, nie będzie miał już nic do

powiedzenia – bo wyraził wpisaną gdzieś, niewidzialnym drukiem, zgodę na udział w grze. Czytelnik, który zda test wstępny, jakim jest akceptacja zdania: „Pozyskiwanie Marii trwało bardzo długo. Tak długo, że zrozumiałam: ona nie poruszy się beze mnie” (s. 5-6) – powinien się poddać narzuconej zasadzie subiektywizmu. A gdy już to zrobi, nie może przecież zgłaszać pretensji do rozsianych w tekście nieścisłości, nielogiczności, mętnego datowania, drobnych błędów, domysłów, a nade wszystko – niemal wszechobecnej nadinterpretacji. Powinien, patrząc na fotografię z pracowni Dunikowskiego w krakowskiej ASP na stronie 57, wbrew temu, co sam widzi, uwierzyć w pozawerbalną interakcję Jaremy i jej mentora, bo przecież nie tylko „Maria robi coś dziwnego – lewą ręką trzyma prawy łokieć, a prawą dłoń zwiesza swobodnie na swoim udzie, palcami dotykając marynarki Dunikowskiego”, gdyż „w istocie nie Maria przekracza barierę cielesną profesora, ale to jego ramię zachodzi na jej bark”, a na dodatek studentka i mistrz „mogą rezonować na podobnych poziomach, oboje urodzili się 24 listopada” (s. 58, 59). Powinien czytelnik uwierzyć, że ci artyści „empatyzują ze sobą na odległość”, Filipowicza i Marię łączyła egzotermiczność (s. 209), a Marię z Gottliebem – pępowina (s. 190).

No tak, jakie w tej sytuacji znaczenie ma pisanie o sanacji w odniesieniu do roku 1921 (s. 90), informacja, że na krakowskim zdjęciu z lat trzydziestych „W tle rysuje się afisz i wejście do kina Rewia – gdzie dziś znajduje się Teatr Bagatela” (s. 102), podczas gdy chodzić musi o afisz jednego z rozlicznych widowisk rewiowych granych w tych latach, na zasadach impresaryjnych, w kinoteatrze Bagatela, działającym w budynku zamkniętego w 1925 roku teatru Mariana Dąbrowskiego i spółki. Niekiedy nawet drobne nieścisłości mają znaczenie – premiera *Wyzwolenia* w Cricot odbyła się, owszem, 25 lutego 1938, ale nie o 21.30, bo o tej porze Konrad – Władysław Woźnik – grał w najlepsze w Teatrze Słowackiego w *Śnie wujaszka* według

Dostojewskiego, lecz dopiero przed północą, co jest dość istotnym szczegółem w kontekście odbioru tej premiery przez podmęczoną i podekscytowaną oczekiwaniem (i zapewne alkoholem) publiczność. Dla czytelnika godzącego się na konwencję nieistotny staje się też ahistoryczny język (członkowie Grupy Krakowskiej „mapują Kraków krążąc między domami” (s. 94), rok 1932 przynosi gęstą atmosferę i „szybkie zapłony” (s. 85), w innym miejscu czytamy o „rodzinie plus” – dowcip średni. To rzeczywiście drobiazgi, lecz irytujące.

Mimo prób ignorowania tego rodzaju osobliwości trudno oprzeć się wrażeniu, że autorka miejscami przesadza. Czasem brak jej wyczucia pewnych subtelności. Gdy na s. 285 wspomina o pacyfikacji kawiarni w Domu Plastyków w 1942 roku – nazywając to „łapanką”, sugeruje (zapewne niechcący), że była to przypadkowa, a nie starannie zaplanowana akcja, w wyniku której zostali zamordowani w Auschwitz Ludwik Puget i Mieczysław Węgrzyn (syn Józefa). Z podobną beztroską pisze o pogromie krakowskim w roku 1945: „Kilkudziesięciu Polaków [...] podobno [podkr. DP-W] napadło na modlących się Żydów...”. Niezręczność dziwi tym bardziej, że w innych miejscach Dauksza mądrze pisze o przejawach antysemityzmu.

Te przykłady pokazują, że główną wadą książki jest zbyt często dostrzegalna doza autorskiej dezynwoltury. A jednak, wbrew wszystkim słabościom i niedociągnięciom tej biograficznej opowieści, po kilkudziesięciu stronach przestaje się zwracać uwagę na skłonność do łatwego efektu. Zarówno z empatią opowiedziana historia życia Jaremiarki, jak i silnie subiektywny ciąg narracji niepostrzeżenie zaczynają działać i okazują się wartością już nie dodaną, a samą w sobie. To, co o Jaremiance wiadomo skądinąd, staje żywo przed oczami. To, co było dotąd słabo znane – relacje osobiste i rodzinne, związki uczuciowe, warunki codziennego życia – plastycznie ukazane i

opisane, okazuje się równie ważne jak wybory artystyczne. O sztuce Jaremiarki dowiadujemy się niewiele: Dauksza raczej pisze o tym, co – niż dlaczego i jak – artystka tworzyła. Nie powstała monografia twórczości, ale na pewno powstała książka kobiety o kobiecie, o ich spotkaniu poza granicą czasu, a nawet o modelu kobiecości, jaki Jaremiarka niewątpliwie kreowała.

Kobiecy wymiar książki staje się jej sensem najbardziej istotnym, subiektywna narracja – manifestacyjnym gestem, a Agnieszka Dauksza jest nie tylko jej autorką, ale też jakby drugą główną bohaterką. Opisuje proces własnej fascynacji Jaremiarką, zagłębiania się w jej życie, otoczenie, krąg przyjaciół i bliskich. Z jej pisarstwa wyłania się nie postać z podręcznika historii sztuki, lecz osoba – wrażliwa, wewnętrznie krucha, introwertyczna, a jednocześnie w pełni niezależna, nieugięta, pewna swoich artystycznych decyzji, do bólu konsekwentna. Starając się – co wyraźnie widać – uszanować swoich rozmówców i informatorów z kręgu rodziny artystki oraz ich prawo do własnej pamięci i własnego, w tejże pamięci, obrazu Jaremiarki, autorka wydobywa na powierzchnię niezliczone zawiłości, sprzeczności i niewyrazistości. Poznajemy więc kobietę, która nie zawsze wie, czego chce, ale nigdy nie rezygnuje z prawa do własnego wyboru – co widać na przykładzie jakże różnych związków z Gabrielem Gottliebem, Henrykiem Wicińskim, Kornelem Filipowiczem (przy okazji powstały trzy sugestywne, literackie, męskie portrety). Tam, gdzie natrafia na otwartość i pasję, uruchamia w sobie niespodziewane zdolności kreatywne, a jej uczestnictwo w działaniach Grupy Krakowskiej i tworzeniu się Cricot (o czym w książce stanowczo za mało) jest równorzędne w stosunku do twórców mężczyzn. Tam, gdzie nie jest w stanie przebić głową muru, wybiera wewnętrzną emigrację – jak w latach pięćdziesiątych, gdy odmawia wypłacania serwitutów socrealizmowi. Jej macierzyństwo nie jest może „kwocze”, ale nie znaczy to, że jest gorsze – miłość jej syna, nawet po latach, pozostaje

niewzruszona.

Okazuje się, że to ona „anektuje realność” i kolejne przestrzenie – wychowana na prowincji, w sielankowym habitacie Kresów i Starego Sambora, w męskim świecie, wśród starszych braci, wyznacza dla siebie, w życiu i w sztuce, własne skrawki rzeczywistości. Stanowią je krakowskie adresy i Akademia, oczywiście sztuka, ale też więź z Nuną, siostrą bliźniaczką. Ich dziecięce zabawy w wymienną tożsamość szybko przechodzą w etap równorzędnych, niezależnych indywidualności. Replikacja miłości (obie kochają Wicińskiego, Nuna za niego wychodzi) i śmierci sióstr (obie umierają na białaczkę, Nuna wcześniej oddaje Marii szpik do przeszczepu) domyka ich równoległe światy.

Nie ma tu sensu przytaczać wszystkich użytych argumentów, ale trzeba przypomnieć dyskusje wokół biografii, biografistyki, refleksji abiograficznej i neobiograficznej, jaka rozgorzała ponad dekadę temu. Szybko stały się częścią dominującego dyskursu pamięci. Niezależnie od ustaleń, kluczowy wydaje się wybór techniki biografistycznej i konsekwencja w jej stosowaniu. Warunkiem granicznym jest, jakkolwiek by to zabrzmiało, towarzysząca przyjętej metodzie postawa etyczna badacza. Tylko dzięki niej może powstać biografia nakazująca, obok ustalania faktów z cudzego życia i twórczości, uruchomienie – ale i powściągnięcie – wyobraźni, świadomość kontekstów, odpowiedzialność za słowo. Halina Waszkiel porównywała sytuację biografę do statusu wszystkowidzącego i rozstrzygającego Oka Opatrzności. Jednak „Pozycja Oka Opatrzności nie znaczy, że się jest Okiem Opatrzności. Uczy raczej współczucia i wyrozumiałości” (Waszkiel, 2012, s. 138). Podstawowym obowiązkiem biografę jest zatem uważne, może nawet psychoanalityczne wysłuchanie swego bohatera. Przy czym „wysłuchać” można i należy już to bezpośrednio, już to za pośrednictwem dokumentów i źródeł, w tym poprzez

zachowane wspomnienia, korespondencję, relacje świadków, o ile istnieją (por.: Poskuta-Włodek, 2017, s. 351). Agnieszka Dauksza wykonała tę pracę sumiennie, ale jednocześnie podjęła ryzyko, subiektywizując opisywaną historię tak bardzo, że oderwała ją od weryfikowalnych źródeł i podążyła w rejony własnej literackiej wyobraźni. W efekcie nie sposób uznać wiarygodności wielu przedstawionych faktów, trzeba wierzyć na słowo. Powstał bardzo sugestywny, barwny obraz. Tylko gdzie jest – i jaka była – Maria?

Z numeru: Didaskalia 156

Data wydania: kwiecień 2020

Autor/ka

Diana Poskuta-Włodek – historyczka teatru, profesorka Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, kieruje Archiwum Artystycznym Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Autorka artykułów i kilku książek, opublikowała m.in. *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918-1939. Zawodowe teatry dramatyczne* (2012) i pod własną redakcją *Byrscy – etos teatru* (2017).

Numer ORCID: 0000-0002-4665-0864

Bibliografia

Maria Jarema, Wspomnienia i komentarze, red. J. Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992.

Poskuta-Włodek, Diana, *Wacław Radulski – utracony teatr, odzyskana biografia. Refleksja o metodzie i praktyce badawczej*, [w:] *Tropy biograficzne. Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych*, red. J. Knap, M. Roszczynialska, K. Wądolny-Tatar, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Kraków 2017.

Waszkiel, Halina, *Biograf jako Oko Opatrzności*, [w:] *Nowe biografie*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2012.

Zielone lata. Maria Jarema 1908-1958, red. J. Chrobak, M. Branicka, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 2001.

<https://kultura.onet.pl/sztuka/ponad-milion-zlotych-za-obraz-marii-jaremy-na-aukcji-sztuki-kobiet/d9241v8> [dostęp: 6 III 2020]

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/jaremianka-kompozycja>

didaskalia

gazeta teatralna

teatr w książkach

„Biograf jako Oko Opatrzności”?

O niedoskonałości pisania, także tekstów biograficznych i krytycznych

Agnieszka Dauksza

Z ciekawością przeczytałam tekst *Jaremianka. Kompozycja* Diany Poskuty-Włodek, który ukazał się w najnowszym numerze „Didaskaliów”. Z ciekawością i pewnymi oczekiwaniami – wszak recenzentka w środowisku literaturoznawczo-teatralnym cieszy się opinią niedoścignionego wzoru skrupulatnej pracy archiwistycznej, zwłaszcza w dziedzinie teatru krakowskiego. Liczyłam więc, że – ze względu na profil autorki i czasopisma – recenzja okaże się co najmniej nowym przyczynkiem do odczytania fenomenu teatru Cricot, a być może także wskaże interesujące tropy interpretacyjne – nie tylko działalności Cricotu, ale również praktyk artystycznych Marii Jaremy. Liczyłam tym bardziej, że recenzentka wprost przyznała, jak ważne było „uczestnictwo [Jaremiarki] w działaniach Grupy Krakowskiej i tworzeniu się Cricot (o czym w książce stanowczo za mało)”.

No dobrze, jeśli „za mało”, to według jakich kategorii – zapewne bardzo subiektywnych? Czy ten wątek, do którego notorycznie powracam w

liczącym ponad sto stron rozdziale drugim *Wymyślić sztukę na nowo*, powinien zdominować narrację o pierwszym etapie działalności artystycznej Jaremy – wbrew faktycznym proporcjom biograficznym (jednak Jaremianka była w tym czasie przede wszystkim studentką ASP, początkującą rzeźbiarką i współtwórczynią Grupy Krakowskiej)? Czy powinnam pisać o „całej” historii Cricotu, także o tych wydarzeniach artystycznych, w których nie uczestniczyła Maria Jarema? Czy byłoby lepiej, bym – na potrzeby literackiej opowieści o Jaremiance – stała się monografistką tradycji cricotowych, nieudolnie naśladując w tej materii ważne badania Karoliny Czerskiej? A może powinnam sfikcjonalizować jakieś „dodatkowe” aktywności Jaremiarki w ramach działalności Cricotu, wbrew stanowi zachowanych archiwaliów, wbrew odkryciom i opracowaniom Józefa Chrobaka?

Mimo że Diana Poskuta-Włodek nie chciała wskazać owego „więcej” – niewykorzystanych potencjałów faktograficznych i nowych ścieżek interpretacyjnych, które pozwalałyby w innym świetle postrzegać dorobek Jaremy – moje oczekiwania jako czytelniczki i tak rosły w miarę lektury tekstu krytycznego, bo też wymagania recenzentki były wysokie. Jej oczekiwania względem warsztatu i powinności biograficznych można wypunktować w następujący sposób: wskazane byłoby, aby biografka stała się „wszystkowidzącym i rozstrzygającym Okiem Opatrzności” (to metafora, z której korzysta recenzentka), a jednocześnie nim nie była – by pozostawała świadoma swoich ograniczeń, przy okazji oferując „ujęcie całościowe”; by była „współczująca” i wyrozumiała, troskliwa wobec głosu przedstawianego bohatera/bohaterki, jednocześnie studiując tę postać psychoanalitycznie, ale o niczym nie przesądzając; by była uważna i pełna uwagi wobec świadków, określona etycznie, jednoznacznie i „mądrze rozumiejąca” wszelkie zaszłości historyczne, wierna materiałom archiwalnym, bliska wszystkim opisywanym kontekstom, merytorycznie bezbłędna, z werwą weryfikująca wszelkie

źródła, ale też unikająca subiektywizacji i ryzyka interpretacyjnego, bo przecież nadrzędną zasadą jest, by pokazać, jak było „naprawdę” i przedstawiać „biografię z prawdziwego zdarzenia”; biografka powinna być śmiała i zaangażowana w odkrywaniu nowych faktów i dekonstruowaniu istniejących rozpoznań, a jednocześnie zdyscyplinowana i zdystansowana, bo przecież inaczej popada w „dezynwolturę” i „egzaltację”. Brzmi jak przepis na biografkę modelową i biografię idealną? Niestety, także niemożliwą.

W dość tradycyjnych charakterystykach gatunku biograficznego przez lata dominowało założenie, że biografia winna być dziełem maksymalnie zobiektywizowanym, zdystansowanym wobec prezentowanej postaci, pisanym z neutralnej, niezaangażowanej, nieoceniającej perspektywy autora, który dokonuje niemalże „bezosobistego” transferu danych archiwalnych, pośrednicząc między bohaterem/bohaterką a czytelnikiem/czytelniczką.

Problem w tym, że co najmniej od czasu badań dekonstrukcjonistów, poststrukturalizmu i nowego historycyzmu stało się jasne, że taka pozycja biografy/biografki jest teoretycznym modelem, który nie istniał i nie istnieje w praktyce pisarskiej. Chyba każdy, kto pisze biografię, przede wszystkim interpretuje, a ten akt – jak doskonale wiemy – nigdy nie jest rutynową, niezaangażowaną, obiektywną i czysto racjonalną procedurą. Interpretujemy „całą sobą”, w sposób zapośredniczony i afektywny, biorąc pod uwagę nie tylko dostępne dane tekstowe/wizualne/dźwiękowe/materialne, ale też wykorzystując nasze odbiorcze intuicje, pobudzenia, wrażenia, wcześniejsze doświadczenia kulturowe. Pisząc, używamy nieneutralnych słów i wieloznacznych kontekstów, które rozumiemy w subiektywny sposób. Nie dlatego, że mamy jakiś wyjątkowy margines swobody twórczej, folgujemy skłonnościom do egzaltacji czy fantazjowania, lecz dlatego, że na tym polega każdy akt pisanie – nie tylko biograficznego, ale i krytycznego – piszący

zawsze wybiera jakąś formę i styl, przyjmuje określoną perspektywę, jest „jakiś”: uwikłany, zaangażowany i stronniczy, nawet jeśli jego główny wysiłek polega na maskowaniu tej pozycji.

Słowem, moja literacka opowieść o Marii Jaremie także jest autorską interpretacją dostępnych danych, a nie odpowiedzią na pytania „kim jest Jaremianka” i „jaka jest Jaremianka” czy „zerojedynekową” reprezentacją tej postaci. Nie jest też monografią naukową twórczości (niestety, nadal pokutuje fałszywe wyobrażenie, jakoby biografia artysty miała być tożsama z monografią specjalistyczną), ani „biografią artystyczną” (cokolwiek to określenie znaczy), ale popularną opowieścią o pewnej XX-wiecznej artystce, jej losach, wyborach, relacjach, środowisku, w którym funkcjonowała, wreszcie o pewnej formacji pokoleniowej i szerszym kontekście polityczno-społecznym, artystycznym i historycznym. Żadna biografia nie jest wierną reprezentacją, bo jej przygotowanie nie jest aktem mimetycznym – to konstrukcja zaprojektowana z pozostałych śladów, rozproszonych relacji, fragmentarycznych informacji, często przypadkowych znalezisk. I naprawdę nikt nie zna odpowiedzi na pytanie: „jaka jest Maria”, które w dodatku jest esencjonalistyczną próbą wymuszenia ustabilizowanego wizerunku kobiety i artystki, zmarłej sześćdziesiąt dwa lata temu. Nie żyje, a więc nie mamy bezpośredniego dostępu do postaci, która jako jedyna mogłaby podjąć próbę odpowiedzi na podobne pytania, aczkolwiek i ta perspektywa wydaje się wątpliwa. Poza wszystkim takie wysiłki sztucznego „kategoryzowania” byłyby sprzeczne z (auto)kreacją Jaremiarki jako kogoś, kto chce wymykać się schematom i utartym rolom, kto wciąż poszukuje nowych „czynnościowych” form ekspresji.

Owszem, recenzentka ma rację, można by napisać inną biografię Marii Jaremy. I do tego właśnie gorąco zachęcam pisarki i pisarzy, badaczki i

badaczy. Wszak nonsensem byłoby założenie, że jedna książka raz na zawsze określi wyobrażenie o danej postaci i wyczerpie dyskusję na temat jej działalności.

Piszę wiele o danych archiwalnych, gdyż bez nich byłoby możliwe jedynie skupienie się na pracach artystycznych Jaremy i analiza z pogranicza historii sztuki, kulturoznawstwa i teatrologii. Jednakże w badaniu śladów tej artystki mogłam, na szczęście, pracować z ogromnym materiałem – rękopisami różnego typu: korespondencją Jaremiarki, pismami estetycznymi, prywatnymi, niekiedy wręcz intymnymi notatkami, wspomnieniami, fragmentami pamiętników, opisami prac, zapiskami z zebrań, kalendarzami i terminarzami, notesami z danymi bliskich, znajomych i współpracowników, pismami oficjalnymi i urzędowymi dotyczącymi Jaremy, dokumentacją medyczną, szkicownikami pełnymi roboczych rysunków i szybko notowanych spostrzeżeń oraz wprawek do dyskusji, zdjęciami, wywiadami, tekstami publicznych przemówień, artefaktami (jak liczne przedmioty osobiste, ubrania, meble, rzeczy codziennego użytku, prezenty – także od zaprzyjaźnionych artystów), wreszcie świadectwami rodziny i znajomych. Przystępując do pisania biografii Jaremiarki, rozpoczęłam nie tylko od kulturoznawczych studiów nad jej sztuką (czego efektem był m.in. artykuł drukowany w „Didaskaliach”), ale też od przygotowania szczegółowego, kilkudziesięciostronicowego kalendarium życia tej postaci, niekiedy weryfikującego błędne opisy czy datowania dostępne w skądinąd świetnych, arcyprzydatnych książkach pod redakcją Józefa Chrobaka i Barbary Ilkosz. Udało mi się sporządzić dość szczegółowe notatki – niektóre etapy życia mogłam scharakteryzować bardzo dokładnie, dociec, co w danym miesiącu, tygodniu i dniu robiła Jarema, gdzie bywała, nad czym pracowała, z kim się spotykała, co czytała. Wielość i charakter źródeł uświadomiły mi szybko, że nie sposób opowiedzieć o Jaremie „wszystkiego”; taka książka byłaby

nieznośna w lekturze popularnego odbiorcy, do którego jest adresowana – być może w każdej lekturze. Postawiłam więc na praktykę płynnego, narracyjnego łączenia danych i ich interpretacji w toku Jaremińskiego życia. Z pewnym zdziwieniem odkryłam więc, chyba bezpodstawną, konstatację Diany Poskuty-Włodek, według której „Dauksza podjęła ryzyko, subiektywizując opisywaną historię tak bardzo, że oderwała ją od weryfikowalnych źródeł i podążyła w rejony własnej literackiej wyobraźni”. Tak, zamierzony efekt to fabularyzacja doświadczeń Marii Jaremy i jej bliskich. Nie, fabularyzacja dostępnych w archiwum danych nie jest tożsama z „oderwaniem od źródeł” i fikcjonalizacją.

W tekście Diany Poskuty-Włodek wyczuwalne jest jednak jakieś wahanie, skoro recenzentka pisze: „solidną kwerendę widać zresztą niemal na każdej stronie – wątpliwości może budzić niekiedy weryfikacja i opracowanie źródeł”. Słowem – logicznie rzecz biorąc – niewiele było o Jaremińcu wiadomo, więc ewidentnie kwerenda była konieczna, ale skąd pewność, czy tym przepytanym świadkom i odnalezionym materiałom można ufać? Czy wierzyć w wykreowany wizerunek Marii Jaremy, skoro istniała bardziej złożona i wieloznaczna, „prawdziwsza” Jaremińska? Wreszcie: czy można ufać archiwum Jaremy, skoro autorce zapewne nie?

A gdyby tak zastosować podobne kryteria oceny praktyk recenzenckich? Czy można recenzować recenzentów? Czy wypada powiedzieć „sprawdzam”? Zapewne byłby to kolejny przejaw autorskiej dezynwoltury, jednak cóż zrobić, nie tylko twórczość literacka, recenzyjna, ale i naukowo-badawcza wymaga podjęcia ryzyka interpretacyjnego. Nie chciałabym zanudzać czytelniczki/czytelnika tymi merytorycznymi uwagami, ale obawiam się, że zmusza mnie do tego charakter recenzenckiej wypowiedzi:

1. Diana Poskuta-Włodek wytykając mi „błędy” i „nieścisłości”, napomina, że

„na krakowskim zdjęciu z lat trzydziestych”, które przedstawia grupę artystów siedzących przy kawiarnianych stolikach Esplanady, widać nie afisz i wejście do kina Rewia, ale „afisz jednego z rozlicznych widowisk rewiowych granych w tych latach, na zasadach impresaryjnych, w kinoteatrze Bagatela”. Tak, zapewne recenzentka ma rację i w latach trzydziestych budynek kinorewii nadal funkcjonował pod nazwą „Bagatela” – bardzo dziękuję za czujność. Trzeba jednak dodać – co ewidentne na opisywanej fotografii – że widoczna nad portalem tego budynku pokaźna tablica zapewne pełniła nie tylko funkcję tymczasową: przypomina raczej szyld i widnieje na niej nieco mylący napis: „KINO REWIA”.

2. Recenzentka z pewnym sarkazmem pisze: „Powinien czytelnik uwierzyć, że ci artyści [Xawery Dunikowski i Maria Jarema] «empatyzują ze sobą na odległość», Filipowicza i Marię łączyła egzotermiczność (s. 209), a Marię z Gottliebem – pępowina (s. 190)”. Problem jednak w tym, że Diana Poskuta-Włodek dokonuje w tym fragmencie nadużycia – zapewne świadomie, skoro wskazując przykład Dunikowskiego i Jaremy, nie podaje odpowiedniej lokalizacji cytatu. Nie podaje, bo gdyby to zrobiła, łatwiej byłoby stwierdzić, że chodzi o innych bohaterów, właściwie bohaterki: Marię i jej siostrę bliźniaczkę Nunę, a wyrwany z kontekstu cytat pochodzi ze strony 61: „Maria tęskni [...] zwłaszcza za Nuną. Dużo korespondują, siostra kiepsko znosi rozłąkę. Z trudem wchodzi w nowe relacje, [...]. Empatyzują ze sobą na odległość – z listów wynika, że mniej więcej w tym samym czasie [...]”. W biografii jest to jedyny przypadek, w którym pada słowo „empatyzować” – i ewidentnie nie dotyczy ono znanych artystów, tym bardziej Dunikowskiego.

Kolejnym przykładem mojej „nadinterpretacji” i „subiektywizmu” jest, według Diany Poskuty-Włodek, określenie związku Jaremi i Filipowicza

jako „relacji egzotermicznej”. Śpieszę z wyjaśnieniem, że użyłam tego określenia za... Jaremianką i Filipowiczem, analizującymi w listach to, co ich łączyło.

3. Według recenzentki, rzekomo piszę o sanacji w odniesieniu do 1921 roku, co jest oczywistym błędem rzeczowym, który powinien obudzić czujność czytelnika wobec moich kompetencji. Problem w tym, że Diana Poskuta-Włodek nie pisze prawdy, bo w książce używam terminu „sanacja” w odniesieniu do 1931 roku. A konkretnie: piszę o 1931 roku od 89 strony do 90 strony i właśnie na s. 90 pada zdanie o sanacji (także świadczące o napięciach lat trzydziestych), a dopiero trzy zdania później wskazuję na tradycję i ciągłość tych niepokojów, podając wcześniejsze przykłady zamachów z lat dwudziestych: z 1921, 1922 i 1923 roku, by w kolejnych zdaniach wrócić do lat trzydziestych.

4. Diana Poskuta-Włodek przekonuje: „Niekiedy nawet drobne nieścisłości mają znaczenie – premiera *Wyzwolenia* w Cricot odbyła się, owszem, 25 lutego 1938, ale nie o 21.30, bo o tej porze Konrad – Władysław Woźnik – grał w najlepsze w Teatrze Słowackiego w *Śnie wujaszka* według Dostojewskiego, lecz dopiero przed północą, co jest dość istotnym szczegółem w kontekście odbioru tej premiery przez podmęczoną i podekscytowaną oczekiwaniem (i zapewne alkoholem) publiczność”. Być może to doprecyzowanie ma wielkie znaczenie dla recepcji przedstawienia Cricotu. Jednak charakter tej uwagi wskazuje na coś jeszcze: recenzentka chce mówić tylko o tych faktach, które wspierają jej tezę o mojej badawczej niewiarygodności. Poprawiając mnie, nie wspomina, że ten spektakl faktycznie miał się rozpocząć o godzinie 21.30, o czym recenzentka zapewne doskonale wie – w archiwum zachowało się zaproszenie na premierę *Wyzwolenia*, przedrukowane m.in. w wydany w 2008 roku tomie *Zielone*

lata. Maria Jarema 1908-1958 pod redakcją Józefa Chrobaka i Marka Wilka, na który w innym akapicie powołuje się recenzentka (skądinąd myląc adresy bibliograficzne i opisując tę pozycję jako wydaną w 2001 książkę pod red. Józefa Chrobaka i Moniki Branickiej). Jaki osiągamy efekt? Dauksza znowu „popada w rejony własnej wyobraźni” i dla dopełnienia fabularnego kontekstu podaje abstrakcyjną godzinę wydarzenia. Zawieszam pytanie, czy określenie „przed północą” jest wystarczająco precyzyjne.

5. Recenzentka punktuje kolejne mankamenty książki: „Dla czytelnika godzącego się na konwencję nieistotny staje się też ahistoryczny język (członkowie Grupy Krakowskiej «mapują Kraków krążąc między domami» (s. 94), rok 1932 przynosi gęstą atmosferę i «szybkie zapłony» (s. 85), w innym miejscu czytamy o «rodzinie plus» – dowcip średni. To rzeczywiście drobiazgi, lecz irytujące”. W istocie to odważny i dalekosiężny postulat, by autor/autorka biografii przekroczył/-a normy językowe swojego czasu i używał/-a historycznego języka z (opisywanej) epoki. Czy, na przykład, pisząc biografię Barbary Radziwiłłówny, miałabym posługiwać się staropolszczyzną?

6. Diana Poskuta-Włodek przekonuje: „trudno oprzeć się wrażeniu, że autorka miejscami przesadza. Czasem brak jej wyczucia pewnych subtelności. Gdy na s. 285 wspomina o pacyfikacji kawiarni w Domu Plastyków w 1942 roku – nazywając to «łapanką», sugeruje (zapewne niechcący), że była to przypadkowa, a nie starannie zaplanowana akcja, w wyniku której zostali zamordowani w Auschwitz Ludwik Puget i Mieczysław Węgrzyn (syn Józefa)”.

Zachęcona przez recenzentkę do poszukiwania subtelności językowych, wracam więc do słownika Doroszewskiego, w którym łapanka oznacza obławę na ludzi, a może mieć charakter celowy, odwetowy lub prewencyjny;

przykład słownikowy: „Była to jedna z jakże licznych łapanek. Wszystko, co żyło, kryło się po kątach. Zabierano mężczyzn” (Doroszewski, 1963, s. 266). 16 kwietnia 1942 roku i w kolejnych dniach Niemcy organizowali szereg łapanek wymierzonych w różne grupy mieszkańców Krakowa – przeprowadzano obławy w lokalach, na ulicach, w instytucjach. Z reguły Niemcy nie szukali konkretnych osób (z listy), ale chcieli przetrzebić różne środowiska, między innymi artystyczne, „inteligenckie”, wojskowe itd. Tak było też w przypadku akcji w Domu Plastyków, skąd wywieziono wielu obecnych tam mężczyzn, sto kilkadziesiąt osób – zresztą nie tylko artystów, bo lokal miał charakter otwarty, był wówczas „modny” w wielu kręgach. Czy akcja miała charakter planowy i konsekwentny? Tak, ale to nie wyklucza określenia „łapanka”. Termin jest zresztą notorycznie używany w tym kontekście we wspomnieniach świadków/uczestników tych wydarzeń, przez badaczy z Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, historyków w literaturze przedmiotu, w której analizowane są wydarzenia z połowy kwietnia 1942 roku – literaturze, z której korzystałam, przygotowując się do pisania o okupowanym Krakowie. Określenie „łapanka w Domu Plastyków” pojawia się także w biogramie Ludwika Pugeta. Rodzi się pytanie, czy z powodu użycia tego słowa należy podważać moje kompetencje leksykalne, historyczne i etyczne? Czy powinnam w tym przypadku ufać rozpoznaniom cenionych historyków, czy intuicjom cenionej badaczki teatru?

7. Diana Poskuta-Włodek argumentuje dalej: „Z podobną beztróską [Dauksza] pisze o pogromie krakowskim w roku 1945: «Kilkudziesięciu Polaków [...] podobno [podkr. DP-W] napadło na modlących się Żydów...»». Niezręczność dziwi tym bardziej, że w innych miejscach Dauksza mądrze pisze o przejawach antysemityzmu. Te przykłady pokazują, że główną wadą książki jest zbyt często dostrzegalna doza autorskiej dezynwoltury”. Chciałabym zapytać, czy taka opinia jest rzetelną oceną tego fragmentu

książki, w którym piszę o krakowskim pogromie powojennym:

W Krakowie zaczęło się 11 sierpnia w synagodze przy ulicy Miodowej. Kilkudziesięciu Polaków, w tym kilku milicjantów i żołnierzy, podobno napadło na modlących się Żydów: pobili ich, okradli, a następnie przystąpili do plądrowania okolicznych mieszkań i sklepów. W całym mieście poturbowano tego dnia kilkadziesiąt osób – także tych, które według agresorów po prostu wyglądały jak Żydzi. Kilka osób zmarło wskutek odniesionych obrażeń. Ranni trafiali do Szpitala Świętego Łazarza w Krakowie. Personel nie szczędził im kolejnych grózb. Według świadectwa Hanny Zajdman, jednej z poszkodowanych w pogromie, Żydzi doświadczali tam kolejnej fali przemocy [...].

Odnosząc się do spornego słowa „podobno”: piszę w ten sposób, gdyż w świadectwach uczestników/obserwatorów wydarzeń pogromowych i opracowaniach pojawiają się rozbieżności i, wedle mojej wiedzy, nie dowiedziono, czy Polacy napadli na modlących się Żydów; w niektórych świadectwach mowa o Żydach będących w pobliżu synagogi lub wychodzących z niej, w innych świadkowie zeznają, że Polacy atakowali Żydów spacerujących ulicą, wyciągali ich także z okolicznych budynków czy mieszkań zlokalizowanych w pobliżu synagogi itd. Zatem osłabiam pewność faktu samego modlenia się, nie napadu czy pogromu, co chyba jasno wynika z kontekstu cytowanego fragmentu. Jeśli nie wiadomo na pewno, czy Polacy faktycznie napadli na modlących się Żydów, a ja napisałabym tak bez cienia zawahania, to czy byłabym bardziej subtelna, nie przesadzała, była mniej bez troska i niezręczna w swojej argumentacji?

Mimo wszystko Diana Poskuta-Włodek pisze uparcie: czytelnik „nie może przecież zgłaszać pretensji do rozsianych w tekście nieścisłości, nielogiczności, mętnego datowania, drobnych błędów, domysłów, a nade wszystko – niemal wszechobecnej nadinterpretacji”, a także: „te przykłady pokazują, że główną wadą książki jest zbyt często dostrzegalna doza autorskiej dezynwoltury. A jednak, wbrew wszystkim słabościom i niedociągnięciom tej biograficznej opowieści [...]”. I dalej: „Warunkiem granicznym jest, jakkolwiek by to zabrzmiało, towarzysząca przyjętej metodzie postawa etyczna badacza. Tylko dzięki niej może powstać biografia nakazująca, obok ustalania faktów z cudzego życia i twórczości, uruchomienie – ale i powściągnięcie – wyobraźni, świadomość kontekstów, odpowiedzialność za słowo”.

W ponad sześćsetstronicowej książce *Jaremianka. Biografia* zdarzają się nieintencjonalne pomyłki, literówki i błędy merytoryczne, bo jest to efekt ludzkiej, a więc niedoskonałej pracy autorki. Jednakże, czy w kontekście wyżej wymienionych przeze mnie argumentów generalizująca ocena, jakiej dopuszcza się recenzentka, nie jest aby bezpodstawna i czy nie jest właśnie świadectwem „wszechobecnej nadinterpretacji” i „skłonności do łatwego efektu”? Co z mocno postulowaną przez recenzentkę „odpowiedzialnością za słowo”? Odpowiedzi na te pytania pozostawiam uważnym, silnie zindywidualizowanym czytelnikom i ich „własnej wyobraźni literackiej”. Jednocześnie bardzo dziękuję recenzentce za faktyczne wysiłki recenzyjne, a „Didaskaliom” za możliwość publikacji kilku subiektywnych, choć być może również rzeczowych spostrzeżeń.

Autor/ka

Agnieszka Dauksza – literaturoznawczyni i kulturoznawczymi, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych WP UJ. Autorka książek: *Jaremińska. Biografia* (Znak, 2019), *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej* (IBL PAN, 2017), *Klub Auschwitz i inne kluby. Rwane opowieści przeżywców* (słowo/obraz terytoria, 2016) i *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XIX i XX wieku* (Universitas, 2013). Współautorka filmu *Płaszów. Odkrywką oraz projektu Krakowskie sny Amona Götha* (2013, wraz z Szymonem Maliborskim). Numer ORCID: 0000-0001-8269-6096.

Bibliografia

Maria Jarema. *Wspomnienia, zapiski i komentarze*, red. J. Chrobak, M. Branicka, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 2001.

Słownik Języka Polskiego, Tom IV, red. W. Doroszewski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963.

Zielone lata. Maria Jarema 1908-1958, red. J. Chrobak, M. Wilk, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2008.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/biograf-jako-oko-opatrznosci>

didaskalia

gazeta teatralna

teatr w książkach

Odpowiedź

Diana Poskuta-Włodek

Dziękuję redakcji „Didaskaliów” za możliwość odpowiedzi na polemikę pani Agnieszki Daukszy. Przyznaję, przystępuję do niej (odpowiedzi) w ostatnim ustalonym terminie, bo jakoś nie mogłam się zabrać do lektury dość obszernego tekstu Autorki, podobnie jak wcześniej (za co Redakcję jeszcze raz przepraszam) zbyt długo nie mogłam się zabrać do napisania zamówionej recenzji z książki pani Daukszy. Dlaczego? Bo trudno mi było pozbyć się przekonania, że mam do czynienia z literaturą piękną i że książka zasługuje bardziej na krytykę literacką niż naukową. To przekonanie pozostało niewzruszone i dziś.

Moja niechęć do obszernej odpowiedzi bierze się po trosze z czasu, w którym się znaleźliśmy – udowadnianie sobie jakichś racji teraz, w dobie pandemii i realnych problemów, jest chyba jakoś niestosowne. Opór jest tym większy, im bardziej emocjonalna wydaje mi się polemika pani Daukszy. Bo – myślę sobie – jeśli Autorka wykazuje tak daleko idące zadowolenie z własnej pracy, po cóż sprawiać Jej przykrość i to zadowolenie burzyć? Dlatego zanim przejdę do rzeczy, pragnę zauważyć, że obie – Autorka w załączonym

powyżej tekście oraz niżej podpisana – napisałyśmy pozytywne recenzje z jej książki. Tyle że moja recenzja jest oprócz tego nieco krytyczna. Czy jest subiektywna? Co za pytanie. Oczywiście, że jest – a zarzut subiektywizmu padający akurat ze strony pani Daukszy, która dała prawdziwy popis subiektywizmu w swojej książce, lekko mnie rozbawił. Czy oczekuję od autorki książki biograficznej wyobraźni, ale i rzetelności oraz szacunku dla faktów? Tak! I nie uważam, by to było niewykonalne.

Zatem odpowiem najkrócej, jak to możliwe. Otóż książka Agnieszki Daukszy jest tak dalece impresyjna, subiektywna i miejscami egzaltowana, że jako czytelniczka zmuszona jestem albo wierzyć jej na słowo (a niby dlaczego miałbym to robić?), albo uznać jej dzieło za literaturę. I tak źle, i tak niedobrze. Czy wolałabym, aby stwierdzenia były poparte dowodami, a przytoczone fakty, cytaty itd. – np. przypisami? Tak, bo w przeciwnym razie książka jest do „przyjemnościowego” czytania (czego nie lekceważę!), lecz nie do naukowego korzystania. Czy mam podejście archiwistyczne? Przyznaję, jako absolwentka krakowskiej teatrologii cenię warsztat faktograficzny. Czy miałabym coś przeciw wybraniu przez Autorkę metody przyjętej przez Karolinę Czerską? Ani trochę, bo wysoko cenię teksty Czerskiej, oparte na porządnej pracy źródłowej.

Teraz konkrety:

Ad 1. Napis KINO REWIA znaczy tyle, że w Bagateli działało kino i rewia, tak jak w innym czasie działał tam kinoteatr. Ale nazwa Bagatela cały czas obowiązywała i była używana. Czarne jest czarne, a białe – białe. Odsyłam do mojej książki *Dzieje teatru w Krakowie. Zawodowe teatry dramatyczne* (WL, Kraków 2012) – rozdział *Bagatela*, s. 333-442. Ad 2. Tak się kończy bezrefleksyjne przyjmowanie słownictwa swoich bohaterów i ich czasów. Wystarczyło dać cudzysłów (i przypis, ale tego nawet nie śmiem postulować).

Ad 3. Nic nie poradzę, z wywodu w książce wynika, co wynika. Ad 4. Jak wyżej. Premiera *Wyzwolenia* nie odbyła się o 21.30. Ad 5. (mapowanie i 500+) – kwestia gustu. Ad 6. Z całym szacunkiem dla studium językowego, ale łapanki odbywały się raczej w przestrzeni otwartej, zwykle na ulicach. Ad 7. Słowo „podobno” podaje opisywane zdarzenie w wątpliwość. Niestety.

Na koniec, niczego nie twierdzę „uparcie”, ale z całym szacunkiem dla Autorki, której życzę wszystkiego dobrego, pozostaję przy swojej opinii.

14 kwietnia 2020

Z numeru: Didaskalia 156

Data wydania: kwiecień 2020

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/odpowiedz>

didaskalia

gazeta teatralna

teatr w książkach

Noty o książkach

Choreografia: polityczność, red. Marta Keil, Art Stations Foundation i Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa – Poznań – Lublin 2018

Choreografia: autonomie, red. Marta Keil, Art Stations Foundation i Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa – Poznań – Lublin 2019

Choreografia: polityczność i *Choreografia: autonomie* to dwa pierwsze tomy serii poświęconej zagadnieniom związanym ze współczesną choreografią, której rozumienie w zaproponowanym przez autorki i autorów ujęciu daleko wykracza poza związek z tańcem jako jedną ze sztuk performatywnych. Jak pisze we wstępie do pierwszego tomu redaktorka serii Marta Keil, z poszczególnych tekstów wyłania się obraz choreografii, która staje się przede wszystkim sposobem myślenia, pozwalającym na nowo zobaczyć różne praktyki artystyczne i inne działania społeczne przez pryzmat ich polityczności. Równocześnie szeroki zakres podejmowanych przez autorki i autorów tematów sprawia, że pozycje te mogą być także postrzegane jako otwarty krajobraz współczesnych sposobów ujmowania zjawiska choreografii, jego przemian i różnych sposobów wprowadzania w życie.

W obu tomach umieszczono zarówno artykuły analityczne (np. Wojciech Klimczyk, *(Prze)pisać poruszenie, uwspółcześnić taniec*), jak i wywiady (np. *Projektowanie przyszłości?*, Maria Stokłosa i Ramona Nagabczyńska o Centrum w Ruchu: rozmowa Mateusza Szymanówki), a także teksty służące jako narzędzie pracy artystek i artystów bądź relacjonujące ich działania (np. Xavier Le Roy, *Wywiad z samym sobą*). Niektóre z nich to przedruki studiów kluczowych dla najnowszej historii tańca, inne zostały napisane z myślą o tej publikacji, czego wyraz odnajdujemy w licznych odniesieniach do aktualnych wydarzeń – często jeszcze niedomkniętych w momencie druku.

Formalna różnorodność nie wywołuje jednak poczucia chaotyczności. Wręcz przeciwnie. Przykładem mogą być choćby artykuły Christine de Smedt (*„9×9” i choreografia społeczna*) i Gabriele Klein (*Kolektywne ciała protestu. Choreografie społeczne i materialność społecznych struktur*) z tomu pierwszego i *Oporowe choreografie, czyli jak się robi tymczasowe strefy autonomiczne* Anki Herbut z drugiego – wzajemnie dopełniające się w opisie zjawiska choreografii społecznej i jego licznych implikacji.

Koherentność gwarantują także konteksty, do jakich odwołują się autorki i autorzy w obu tomach. Istotnym tłem poszczególnych rozważań jest choćby zjawisko tańca krytycznego, związki współczesnych praktyk ekonomicznych z postrzeganiem działalności artystycznej czy świadomość nierozzerwalności instytucjonalnych warunków produkcji i wyłaniającej się z ich ramy estetyki.

Autorkom i autorom zdaje się przyświecać przekonanie o sprawczej roli, jaką może odgrywać choreografia w dzisiejszej rzeczywistości – zarówno jako operatywne pojęcie służące jej opisywaniu, jak i praktyka cielesna skoncentrowana na powodowaniu zmiany. Tym samym *Choreografię: polityczność* i *Choreografię: autonomię* można także postrzegać jako przewodniki, umożliwiające czytelniczkom i czytelnikom poruszanie się po

rozmaitych formach aktywizacji, oporu i projektowania nowych form organizacji społecznej.

Maciej Guzy

Solidarność 2.0, czyli demokracja jako forma życia, red. Jan Sowa, Biennale Warszawa, Warszawa 2019

Solidarność 2.0, czyli demokracja jako forma życia to wydany przez Biennale Warszawa zbiór, zawierający zapisy rozmów przeprowadzonych w ramach cyklu dyskursywno-badawczego, który odbył się w Warszawie w 2018 roku. We wstępie kurator projektu i prowadzący dyskusje Jan Sowa sytuuje podejmowane w dyskusjach problemy i zjawiska w ramach założeń cyklu. Wspólnym mianownikiem rozmów jest namysł nad demokracją jako nie tyle zestawem pewnych wartości czy pojęciem opisującym polityczny *status quo*, ile jako sposobem organizacji społecznej – tytułową formą życia. Innymi słowy, można rozważyć demokrację, pytając o to, jakie cele ta polityczna forma ma spełniać i czy rzeczywiście to robi. *Solidarność 2.0* to jednak przede wszystkim zbiór konkretnych pomysłów na zmianę i realnie funkcjonujących, innych niż obowiązujący, modeli demokracji parlamentarnej. W książce zebrano opowieści o realizowanych zarówno w przeszłości, jak i współcześnie projektach politycznych opartych na idei samoorganizacji i niehierarchicznej strukturze.

W *Solidarności 2.0* znaleźć można rozmowę z Moniką Kosterą, prowadzącą empiryczne badania spółdzielni, czy z Dmytro Stasiukiem, który opowiada o tym, jak zorganizowana była Machnowszczyzna – istniejące między 1917 a 1921 rokiem, anarchistyczne Wolne Terytorium na Ukrainie.

Ze smutkiem czyta się dziś (rozmowa przeprowadzona była w 2018 roku) rozmowę z Dilar Dirik – kurdyjską socjolożką i aktywistką, opisującą szczegółowo praktyczne rozwiązania i procedury, dzięki którym na terenie północnej Syrii mógł zostać zrealizowany jeden najbardziej interesujących i radykalnych projektów politycznych: Rożawa. W kontekście tureckiej inwazji na terytorium kurdyjskie gorzko wybrzmiewa rozmowa, w której Dirik szczegółowo opowiada o tym, jak zorganizowane jest to „państwo bez państwa” i o tym, jak samoorganizacja przywraca obywatelom poczucie sprawczości i kontroli nad organizacją życia wspólnoty.

Wywiad z Jakubem Rokiem i Joanną Pawluśkiewicz, zaangażowanymi w obronę Puszczy Białowieskiej w ramach Obozu dla Puszczy, pozwala zapoznać się z jedną z najciekawszych rodzimych inicjatyw oddolnych. Uwagi aktywistów dotyczące współpracy między różnymi organizacjami działającymi na miejscu, relacji z mieszkańcami wsi i miejscowości sąsiadujących z miejscem protestu czy codzienności obozu, wydają się niezwykle interesujące dla każdego, kto zastanawia się nad praktycznymi aspektami działalności oddolnych organizacji.

Z kolei Georg Blokus opowiada o Szkole Politycznej Nadziei, którą organizuje w Kolonii z grupą aktywistek i aktywistów, mających ambicję powołania prawdziwie inkluzywnej instytucji kultury, współtworzonej przez lokalną społeczność.

Ostatnie dwie rozmowy wykraczają poza formułę badania oddolnych inicjatyw. Monika Płatek zastanawia się nad obowiązującym w Polsce systemem prawnym, wskazując na jego neoliberalny charakter i proponując w zamian model zbliżony do prawa skandynawskiego, a więc system opierający się na idei sprawiedliwości naprawczej i mediacji. Rozmowa z Marią Świetlik i Marcinem Koziejem wprowadza z kolei do politycznej

dyskusji niezwykle dziś istotny element – technologie cyfrowe. Sowa wraz z rozmówcami rozważają emancypacyjny potencjał internetu i technologii, a także wskazują na strukturalne zagrożenia, wynikające z kształtujących się w ich ramach hierarchii.

Witold Loska

Anka Herbut, *Ruchy oporu*, Art Stations Foundation,
https://issuu.com/ankaherbut/docs/ruchy_oporu_anka_herbut

Projekt „Ruchy oporu” został zrealizowany w ramach stypendium badawczego Grażyny Kulczyk 2019 z zakresu współczesnej choreografii.

Anka Herbut już we wstępie *Ruchów oporu* wprowadza – ukute przez Hakima Beya – pojęcie Tymczasowej Strefy Autonomicznej (TSA), zgodnie z którym projektowanie trwałości zrywów rewolucyjnych jest skazane na porażkę, wobec czego należy podkreślać efemeryczny charakter rewolucji i myśleć o niej jako o wytwarzającej kruche przestrzenie z własnymi normami i prawami. Autorka wykorzystuje tę koncepcję do analizy zjawisk choreograficznych, stawiając przy tym tezę, że artyści i artystki za pomocą praktyk tanecznych wychwytyją społeczne napięcia i próbują kształtować alternatywne scenariusze i rozwiązania.

Artzin składa się z tekstów analitycznych oraz rozmów, których pierwodruki były publikowane przez ostatni rok w *taniecPOLSKA.pl*, „Dwutygodniku” i „Polish Theatre Journal”. Punktem wyjścia projektu jest powiązanie choreografii ze społecznymi praktykami oporu i zbadanie metod pracy, wykorzystywanych przez choreografki i choreografów do wyrażania szeroko rozumianego sprzeciwu poprzez ciało i ruch. Herbut przeprowadziła

wywiady z Martą Ziólek (*Pochwała dziwności*), Zontą (*Ghetto Balet*), Rafałem Pierzyńskim (*Musimy zacząć o sobie dbać*), Magdaleną Marcinkowską (*Najpierw trzeba być w undergroundzie*).

W artykułach autorka analizuje dynamikę protestów, wskazując, że o ile w latach siedemdziesiątych czy osiemdziesiątych protesty stanowiły nieodłączny element konstytuowania się zbiorowej tożsamości, a ich celem było zazwyczaj wprowadzenie odpowiednich regulacji prawnych, obejmujących osoby zmarginalizowane i dyskryminowane, o tyle w nowym tysiącleciu na ulice wychodzi się głównie po to, aby wyrazić swój bunt wobec decyzji podejmowanych na wyższych szczeblach. Herbut przygląda się także sytuacjom, w których efemerycznie wytwarzane tkanki społeczne oraz choreografie oporu transformują sferę publiczną i kontestują jej dotychczasowe uporządkowanie. Autorka opisuje wreszcie historię emancypacyjnych ruchów queerowych, ale nie wykorzystuje tego do tworzenia zawłaszczających, esencjonalnych wzorców działania, lecz do postawienia pytań o relację między queerem a wybranymi choreografiami w kontekście sytuacji kryzysowych i form sprzeciwu.

Wiktoria Tabak

Z numeru: Didaskalia 156

Data wydania: kwiecień 2020

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/noty-o-ksiazkach-0>