

Frljić Wojcieszek Lilienthal

didaskalia

Gazeta Teatralna

czerwiec – sierpień 2020 **nr 157/158**



KoronaTeatr

Angélica Liddel: przewodnik

Dekolonizacja dokumentu

Spis treści

OLIVER FRLJIĆ

Zgniecione zdjęcie autora

Jan Niedziela

Burgtheater w Wiedniu: *HamletMaszyna*, reż. Oliver Frljić

Oliver Frljić i nowy koszmar Europy

Paweł Sztarbowski

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

KRYZYS SYSTEMU

Pieprzę system

Z Przemysławem Wojcieszkiem rozmawia Magda Piekarska

Nie wolno zamykać granic

Z Matthiasem Lilienthałem rozmawia Tomasz Kireńczuk

ANGÉLICA LIDDELL: PRZEWODNIK

Angélica Liddell: od psychoanalizy do polityki - i z powrotem

Ewelina Topolska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Małpa ściskająca jądra Pasoliniego

Angélica Liddell

Życie, prawo, sztuka - przemoc ze względu na płęć we współczesnej Hiszpanii

Kamila Łapicka

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Opera - między opresją a emancypacją kobiet

Marcin Bogucki

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

DEKOLONIZACJA WIEDZY

Dekolonizacja dokumentu

Mateusz Borowski

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Performans jako metoda: patrząc z ukosa na Zachód

Małgorzata Sugiera

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

KORONATEATR

„Teatr polega na bliskości”

Z Maciejem Nowakiem rozmawia Piotr Morawski

Publiczność nie/obecna

Z Michałem Zadarą rozmawia Marcin Kościelniak

Żeby już nie żałować tego, jak będzie kiedyś

Julia Kowalska

Teatr STUDIO i Komuna Warszawa: *Projekt Kwarantanna*

Zrób to sam, jeśli masz ochotę

Maciej Guzy

Nowy Teatr w Warszawie: *Zrób to sam 2020. Majsterklasy*

Wspólnota spacerowiczów

Radosław Pindor

Młodzi w sieci

Zuzanna Berendt

Stary Teatr w Krakowie: *Młodzi w Starym online*; Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu: *Modelatornia*

REPERTUAR

Spór o obrazy

Anna Majewska

Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu: *Żeglarz*, reż. Wojtek Rodak

Ostatni ludzie

Maryla Zielińska

Teatr Narodowy w Warszawie: *Woyzeck*, reż. Piotr Cieplak

Straszenie panem doktorem

Katarzyna Waligóra

Stary Teatr w Krakowie: *Głębiej*, reż. Małgorzata Wdowik

11 milionów wyświetleń

Justyna Stasiowska

Teatr Capitol we Wrocławiu: *Gracjan Pan*, reż. Cezary Tomaszewski

Wielka mi historia

Katarzyna Lemańska

Opolski Teatr Lalki i Aktora: *Wielkie mi coś*, reż. Marta Guśniowska

Przywileje wyobraźni

Olga Katafiasz

Teatroteka Fest 2020 w Warszawie

Owoc z krótkim terminem ważności

Katarzyna Niedurny

Opera Rara, MOCAK: *Il ballo delle Ingrate*, reż. Magda Szpecht

World Wide Webtheatre

Anna R. Burzyńska

Sześć czwartych ścian

Jan Karow

Forced Entertainment: *End Meeting For All*, reż. Tim Etchells

Podnieść na siebie rękę

Justyna Kautsch-Landorf

NTGent: *Familie*, reż. Milo Rau

Rejs pełen podziałów

Thomas Irmer

Staatsschauspiel Dresden: *Das Blaue Wunder*, reż. Volker Lösch

TEATR W KSIĄŻKACH

Lupa widziany z perspektywy Jeziora Genewskiego

Dominika Łarionow

'Salle d'attente' de Krystian Lupa. *Création et transmission*, Lausanne 2019

W teatrze świata

Patrycja Cembrzyńska

Agnieszka Sosnowska, *Sztuka znikania. Teatralność w czasach ponowoczesnych*, Kraków 2019

Noty o książkach

didaskalia

gazeta teatralna

oliver frljić

Zgniecione zdjęcie autora

Jan Niedziela

Burgtheater w Wiedniu (Scena Kasino am Schwarzenbergplatz)

Heiner Müller

HamletMaszyna

reżyseria, kostiumy, kompozycja: Oliver Frljić, scenografia: Igor Pauška, światło: Norbert Gottwald, dramaturg: Sebastian Huber, kostiumy (współpraca): Maria-Lena Poindl

premiera: 17 stycznia 2020

Pierwsze pytanie, jakie padnie podczas dyskusji z publicznością, zdradza swego rodzaju bezradność wobec obejrzanego spektaklu. Pytającej młodej osobie Frljić z dużą empatią w głosie i chyba nawet z przyjaznym uśmiechem na twarzy odpowie, że dla tej inscenizacji *Hamleta* znać nie trzeba. To prawda, spektakl jedynie w minimalnym stopniu wykorzystuje podstawowe konstelacje elżbietańskiej tragedii, omijając przy tym bodaj wszystkie użyte przez Müllera Szekspirowskie cytaty. Ale Müllerowi Frljić jest niezwykle wierny. W opublikowanym w programie wywiadzie chwali się nawet, że z każdego pojedynczego zdania *HamletMaszyny* mógłby zrobić osobny spektakl. Wierność polega na tworzeniu ekwiwalentów, zamieniających

szokujący język i drastyczne „freski” Müllera w nastrojowe obrazy ruin dzisiejszej Europy.

Minimalna scenografia od samego początku sugeruje, że obejrzymy spektakl o teatrze. Na scenie ustawiono jedynie dwa zakryte purpurową kotarą portale, a pomiędzy nimi purpurowy fotel. Inscenizacji nie otwierają słynne kwestie „Byłem Hamletem. Stałem na brzegu i rozmawiałem z morzem PLEPLE, z tyłu za mną ruiny Europy” (przekład Jacka St. Burasa). Padną one, co prawda, podczas przedstawienia kilkakrotnie, ale jeszcze nie teraz. W początkowej scenie przez jeden z portali przechodzi ubrany w biały szlafrok Branko Samarovski (osiemdziesiąt lat). Spokojnym, trochę zrezygnowanym głosem powie między innymi, iż wie, że historia pędzi do celu na martwych koniach, widział, jak jedna nowa epoka następowała po drugiej, a z porów każdej ciekły krew, gówno i pot (monolog wzięty z innej, wcześniej napisanej sztuki Müllera, w którym *nota bene* padło już kilka ważnych zdań użytych później w *HamletMaszynie*, i naturalnie też u Frłjicia). Zatem konstrukcja inscenizacji ma charakter szkatułkowy i można przyjąć, że następujące po opisanym wyżej prologu sceny, które obejrzymy za moment, to sen zmęczonego życiem i zrezygnowanego artysty. Sam Frłjić w opublikowanym w programie wywiadzie wyjaśni, że ten stary człowiek z jednej strony próbuje zrekonstruować swoją obecną tożsamość, z drugiej – spogląda wstecz na straty i nadzieje, tożsamość, która przeminęła i przegrała: „To odpowiada dominującemu dziś we mnie uczuciu, które mógłbym nazwać poczuciem klęski”.

Niewyssawalność

By w pełni zrozumieć poetykę przedstawienia, trzeba wiedzieć, że Frłjić od jakiegoś czasu próbuje dla siebie znaleźć nową estetykę. We wspomnianej

rozmowie mówi otwarcie, że jeśli chodzi o wpływ teatru na życie społeczne, to inne media są skuteczniejsze. Szuka więc innych dróg, a w poszukiwaniach chętnie idzie tropem Heinera Müllera. W wiedeńskim spektaklu decyduje się na dość radykalny chwyt, który ilustrować ma jego ulubione zdanie z *HamletaMaszyny*: „Moje myśli wysysają obrazom krew”. Wyznaje, że na tym etapie prób interesują go najbardziej rzeczy, których nie rozumie. Momenty, kiedy znaczenie danego znaku nie jest od razu jasne, chociaż pojawia się potrzeba zrozumienia. Chce stawić opór teatrowi jako maszynie do produkcji znaków: „Mój aparat krytyczny jest mocniej stymulowany, jeśli nie rozumiem wszystkiego, jeśli muszę się zagrzebać głębiej, jeśli jest opór i kompleksowość. Mój największy problem jest wtedy, kiedy rozumiem wszystko. Wtedy, żeby zacytować Heinera Müllera, jako publiczności zabiera mi się pracę”. Marzy mu się „pusty” obraz, jaki czasem można znaleźć w poezji. Obraz, któremu myśli nie będą mogły wyssać krwi. Jak bliskie są takie wyobrażenia estetycznemu programowi Müllera, przekonałem się, czytając tom gromadzący wszystkie bodaj wypowiedzi niemieckiego dramaturga na temat teatru. A ponieważ znałem już wywiad z programu *HamletaMaszyny*, miałem czasem paradoksalne uczucie, że to Müller powołuje się na Frlijcia.

Wyjaśnijmy jeszcze drugą przesłankę, która mocno wpłynęła na ostateczny kształt przedstawienia – międzynarodowość i wielojęzyczność jako jeden z głównych celów nowego dyrektora. Martin Kušej zrobił w zespole Burgu mocne przetasowania: nie przedłużył wszystkich umów, odejść musiało nawet kilku lubianych i dużo grających aktorów. Zaangażował za to około trzydziściorga nowych, wśród których są też, co prawda, artyści po przerwie powracający do Wiednia, ale są też aktorzy, których językiem ojczystym nie jest niemiecki, mówią z silnym akcentem, ba, jedna aktorka ponoć w ogóle nie zna niemieckiego. Ta wielojęzyczność widoczna jest w

obsadzie *HamletaMaszyny*: Annamária Láng przyszła do Burgu z Węgier, Max Gindorff z Luksemburga, Marta Kizyma jest Ukrainką, Marcel Heupermann – Niemcem. Tylko Branko Samarovski jest Austriakiem. W inscenizacji grają oni samych siebie, dlatego w poniższym tekście będę ich nazywał po imieniu.

W pierwszej scenie, której na początku z daleka przygląda się ubrany jeszcze w szlafrok Branko, jesteśmy świadkami pogrzebu państwowego. Przy onirycznej muzyce i w oparach dymu Marcel z lewej strony powoli ciągnie czarną trumnę, a z prawej zbliża się ku niemu Annamária. Marta, stojąc na średniej wysokości podium, wygłasza teraz słynny początek

HamletaMaszyny. W niewielu kwestiach Marcela i Annamárii pojawią się takie słowa jak „pogrzeb”, „morderca”, „wdowa”. Kiedy trumna zostaje otwarta, publiczność ma twardy orzech do zgryzienia: w środku nie leży zamordowany król, lecz naturalnej wielkości gumowe prosię. Co ciekawe, ani na premierze, ani na dwóch kolejnych obejrzanych przeze mnie spektaklach moment ten nie okazał się powodem do śmiechu. Scena, w której już u Müllera mowa jest o akcie seksualnym odbytym przez mordercę i wdowę w otwartej trumnie, zostaje nieco rozbudowana: aktorzy w trumnie odgrywają krótkie sceny, rozmaite pozycje seksualne, różne techniki. Niebawem dowiemy się, że od pogrzebu minęły trzy lata, mowa będzie o powstaniu, przewróconym pomniku, uzbrojonych pieszych. Na balkon siedziby rządu, relacjonuje Marcel zgodnie z tekstem Müllera, „wychodzi człowiek w źle skrojonym fraku” i zaczyna przemawiać. Po kolei Marta, Annamária i Max w swoich językach ojczystych wygłoszą, a raczej wykrzyczą, krótkie fragmenty populistycznych przemówień Putina, Orbana i LePen (przez cały spektakl wyświetlane są angielskie napisy). Usłyszymy więc, na przykład, że podstawą rodziny jest jeden mężczyzna i jedna kobieta (Orban). Pojedyncze śmiechy na widowni będą towarzyszyć Marcelowi, kiedy zacznie krzyczeć, że nienawidzi

Austriaków, tych nacjonalistycznych świni: „Fick dich Europa. Fick dich Österreich”.

W wywiadzie Frljić wspomina, jak na próbach testuje ekspresję danej kwestii w różnych kontekstach i jak bardzo go ta migracja zdań fascynuje. Tak zrodziły się prawdopodobnie powtórzenia tych samych scen, które ostatecznie określiły dramaturgię spektaklu. Składa się on, jak informuje program, z trzech części, poniekąd trzykrotnie oferując trzy wersje *HamletaMaszyny*. I choć tak sformułowany podział nie w pełni będzie dla widza czytelny, zaznaczmy jednak, że po przemówieniach współczesnych populistów rozpoczyna się część druga. Ubrany prywatnie Branko przy bardzo spokojnej muzyce mówi, że nie jest Hamletem i nie będzie grał żadnej roli, ale za moment widzimy, jak w głębi sceny przebiera się w białą suknię, jak czerwoną farbą smaruje twarz i ręce. Po przejściu na proscenium mówi: „To ja, Ofelia. Której nie chciała rzeka. Kobieta na stryczku. Kobieta z przeciętymi żyłami”. Tą przejmującą sceną zachwycił się później nawet jeden z recenzentów zupełnie negujących spektakl. Monolog Ofelii płynnie przechodzi w scenę, w której udało się mistrzowsko zrealizować ów „pusty” poetycki obraz, jaki marzył się reżyserowi. Aktorzy powoli, pojedynczo podchodzą do Branka/Ofelii, poprzez różne formy dotyku przenoszą jego krew na swoje ręce, krwią Ofelii mażąc własne twarze. Niełatwo zinterpretować tę scenę, jest to raczej poetycki obraz istniejący sam dla siebie i poza sobą nic nieznaczący. I znowu słyszymy, że na balkon gmachu rządowego wyszedł człowiek w źle skrojonym fraku, ale tym razem jest to Branko. Ogromna austriacka flaga, która zakrywała go niczym biskupa, zostanie za moment włożona do trumny (pogrzeb flagi). Przy dźwiękach marsza cesarskiego Haydna (hymn imperium Austrii) Max zaczyna szlochać, a w poszukiwaniu chusteczki schyla się i wyciera nos w pierwszy lepszy kawałek tkaniny. Kiedy próbuje go wyjąć, okazuje się, że to flaga austriacka.

Rozpoczyna się genialny pochód: wystraszony Max ciągnie czerwono-biało-czerwoną flagę, ale z trumny wylaniają się, jedna za drugą, przyszyte do siebie inne flagi państwowe, w tym polska. Ciągnąc je za sobą, Max wychodzi przez prawą kulisę, ale kiedy za moment pojawia się z pierwszymi flagami po przeciwnej stronie, pochód z prawej ciągle jeszcze trwa (śmiechy na widowni).

Wyzwolenie

Didaskalia Müllera przewidują moment, kiedy „trzy nagie kobiety: Marx, Lenin, Mao” wygłaszają, każda w swoim języku, fragment *Przyczynku do krytyki heglowskiej filozofii prawa* Marksa. U Frłjicia będzie to początek świetnej sceny, w której przywołane zostaną (zaprzepaszczone) marzenia o wolności człowieka, ale i wizje „innego” teatru. Annamária z koroną na głowie, siedząc na purpurowym fotelu, wykrzykuje hasła o konieczności zrzucenia przemocy, krytyce religii. Kiedy jej krzyk dobiega końca, od razu rozbrzmiewają nostalgiczne smyczki otwierające słynną *chanson* Aznavoura *Hier encore* (Jeszcze wczoraj). Teraz równolegle rozgrywają się dwie sceny: podczas gdy aktorka, która dopiero co wygłaszała marksistowskie hasła wolnościowe, przyszywa się nićmi do fotela, na drugim planie pojawia się Marcel w purpurowym szlafroku i z podium (w tle Aznavour wciąż śpiewa o straconych marzeniach młodości) spokojnym, cichym głosem z odcieniem ironii rozpoczyna dłuższy monolog: „Mistrzowskie dzieła przeszłości są dobre dla przeszłości, nie dla nas”. Uśmiechając się zalotnie, opowiada o dominującym od czterystu lat teatrze psychologicznym jako kłamstwie i iluzji. Na widowni słyszeć śmiechy w reakcji na słowa, że jeśli motłoch nie rozumie Edypa, to jest to wina nie motłochu, ale Edypa. Niewykluczone, że niektórzy widzowie zidentyfikowali w tym monologu słynny tekst Artauda, niżej podpisany przyznaje się bez bicia, że go na przedstawieniu nie

rozpoznał.

Monolog Artauda-Marcela dobiega końca z chwilą, kiedy gotowy jest też zagadkowy *tableau vivant*, jaki utkała Annamária: długie nici wiszą teraz w powietrzu, zawieszone pomiędzy bluzką aktorki a tronem. I w tym momencie przełamana zostaje czwarta ściana, a reflektory kierują się na publiczność. Z nieukrywaną ironią aktorzy wyjaśniają, że chcieliby się przyjrzeć „pięknym, białym” twarzom widzów, a może nawet usłyszeć ich „piękne, białe” głosy: „Bo jesteśmy zdania, że ta biała europejska kultura jest dla państwa, białej europejskiej publiczności, zrozumiała”. Uderzające, jak bardzo autorom tego tekstu (zespół) zależało na piętrzeniu efektów komicznych. Aktorzy przedstawiają się jako „gastarbeiterzy” z innych krajów europejskich (Austriak Samarovski nie bierze w tej scenie udziału). Czy nowa polityka Burgu, sztydzą, polega na zabieraniu pracy przyzwoitym aktorom austriackim? Gdyby to kogoś interesowało, po spektaklu Marta chętnie udostępni numer komórki dyrektora Kušēja. O pochodzącej z Ukrainy Marcie dowiadujemy się, na przykład, że nie chce zarabiać w ojczyźnie stu pięćdziesięciu euro miesięcznie, dlatego została w Austrii. Kiedy przychodzi kolej na Annamarię, która przez cały czas siedzi przywiązana do fotela, Marcel z ironią przypomina, że koleżanka pochodzi z Węgier, kraju, który podczas kryzysu związanego z falą uchodźców uratował Europę (śmiechy na widowni). Zwracając się bezpośrednio do publiczności, aktor oferuje nożyczki, prosząc, by ktoś „uwolnił” spętaną Węgierkę. Ma to być pierwszy krok ku uwolnieniu Europy, powie Marcel. Co ciekawe, na premierze nikt wyzwania nie podjął, ale już na dwu kolejnych oglądanych przeze mnie przedstawieniach widzowie z pierwszego rzędu wkroczyli do akcji. Jakie to uczucie, kiedy się uratowało Węgierkę, pyta aktor. Scena ta dobrze unaocznia, jak inscenizacja tworzy ekwiwalenty, bo prawdopodobnie inspiracją do niej był ostatni akt *HamletaMaszyny*, kiedy, zgodnie z didaskalią, dwaj mężczyźni w

fartuchach owijają Ofelię-Elektre w bandaż. Publiczność będzie jeszcze miała wiele okazji do śmiechu, bo Marcel zasugeruje cały szereg naiwnych pytań, które, według niego, widzowie na pewno już sobie zadali: Dlaczego ta scena jest taka długa? Czemu ta kotara jest taka purpurowa? Co oznacza ten tron? A ten prosiak? Co tu robi zdjęcie Frljicia?

Przez kilka sekund w tle słysząc jeszcze nostalgiczną francuską piosenkę, ale już za moment ostre cięcie (pogaszenie świateł na widowni i uderzenie bębna w nową, niespokojną melodię) rozpoczyna najważniejszą i najbardziej drastyczną część spektaklu. Przy niemal zupełnie wyciemnionej scenie światło pada na umieszczony na pierwszym planie fotel, na którym bokiem leży ubrana tylko w bluzkę Annamária. Masturbując się długim nożem, podniesionym głosem oświadcza, że w imieniu ofiar „unieważnia” zrodzony z niej świat, „wyrzuca z siebie wszelkie nasienie, które przyjęła” (końcowy monolog Ofelii-Elektry). Kiedy krwią zaczyna coś sobie pisać na nodze, w tle pojawia się powoli trzech aktorów. Ich twarze zakrywają skopiowane zdjęcia głów kanclerza Kurza i reżysera Frljicia, przy czym znamienne jest, że tylko ten ostatni jest w stroju Adama. Słowo, które Annamária napisała krwią, to „Heimat”. Marta zdejmując z twarzy zdjęcie kanclerza i zjada je powoli, jej koledzy, zbliżając się do pocałunku, tak zaginają do połowy zasłaniając ich papierowe fotografie, że przez moment lewa połówka głowy kanclerza Austrii tworzy jeden portret z prawą połówką głowy reżysera (już wcześniej padło jedno z głównych haseł tekstu: „Moje miejsce, gdyby mój dramat jednak miał się jeszcze odbyć, byłoby po obu stronach frontu, między frontami, ponad nimi”, ale za moment powraca jeszcze raz). Nagi Marcel zbliża się na środek sceny, stojąc tyłem do publiczności przechyla się i przy mrocznej muzyce smyczkowej powoli gniecie zdjęcie Frljicia i wciska je sobie do odbytu (w didaskaliach Müllera mowa jest o podarciu fotografii autora). Kolejne sekwencje przyniosą mocne obrazy nagiego Marcela z prosiakiem. Schylając

się nad zwierzęciem, nie ukrywając wysiłku fizycznego, próbuje się wypróżnić, a kiedy pognieciony papier wypada, następuje swoiste wyzwolenie: do smyczków dołącza ciche *Agnus Dei*, a Marcel rozpoczyna (trwający kwadrans) najdłuższy monolog wieczoru: „Byłem Hamletem. Stałem na brzegu...”. Wszystkie te kwestie już dziś padły, ale teraz jakby ożyły malowidła ze starogreckiej amfory: nagi mężczyzna, skarżąc się na świat, przy współudziale prosiaka szkicuje (a nie imituje) rozmaite techniki i pozycje seksualne. Potem zostawia zwierzę i z ustawionego w tyle podium z coraz większą intensywnością wykrzykuje swój ból, kończąc: „W samotności lotnisk / Oddycham z ulgą Jestem / Kimś uprzywilejowanym / Moja odraza / Jest przywilejem”. Z wycieńczenia pada na kolana, ale jego kwestie przejmuje Branko, znów ubrany w biały szlafrok (to początek epilogu z powracającym muzycznym motywem Ofelii). Z kartki odczytuje dopiero co usłyszane kwestie Marcela (pojedyncze śmiechy na widowni), dodając (zgodnie z Müllerem): „Moszczę się w moim gównie, w mojej krwi. Gdzieś rozbija się ciała, żebym ja mógł mieszkać w moim gównie. [...] Moje myśli to rany w moim mózgu. Mój mózg to jedna blizna. Chcę być maszyną. Ramiona do chwytania nogi do chodzenia żadnego bólu żadnej myśli”. Takim dyptykiem, skargą dwóch uprzywilejowanych i świadomych własnej porażki artystów, spektakl się kończy.

Na ważny aspekt epilogu zwrócił mi uwagę dramaturg Sebastian Huber: mamy tu do czynienia z głosem odautorskim, do którego zaliczyć trzeba nie tylko Müllera i Frljicia, ale też aktorów. To samo ma, według Hubera, dotyczyć prologu, sceny Branka („Nie jestem Hamletem”), i, naturalnie, opisanej sceny, kiedy nieaustriaccy aktorzy zwrócili się bezpośrednio do „białej” publiczności.

Inscenizacja pozwala podważyć obiegową a niesprawiedliwą opinię o

konserwatywnej wiedeńskiej publiczności: na żadnym z trzech spektakli, które obejrzałem, nikt nie opuścił widowni i nie zauważyłem żadnych oznak protestu. Z „radikalnego eksperymentu formalnego” Müllera (Schütte, 2010, s. 46) reżyser stworzył bardzo nastrojowe, mocno zagęszczone obrazy, od których nie sposób się oderwać. Trwające jedynie siedemdziesiąt pięć minut przedstawienie stanowi jednak istną powódź znaków, których brak rozwiązania wpisany jest w estetyczny program reżysera. Dla widza może to być męczącym obciążeniem.

Wiedeński *HamletMaszyna* jest po części inscenizacją hermetyczną, choć nie bardziej hermetyczną niż sam tekst Müllera. Nie pożałuje, kto da jej drugą, a może nawet trzecią szansę.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

Autor/ka

Jan Niedziela – teatrolog, absolwent Uniwersytetu Wiedeńskiego

Bibliografia

Schütte, Uwe, *Heiner Müller*, Böhlau Verlag, Köln-Wien-Weimar 2010.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/zgniecione-zdjecie-autora>

oliver frljić

Oliver Frljić i nowy koszmar Europy

Paweł Sztabowski Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Oliver Frljić and Europe's New Nightmare

This article covers the works of the Croatian director Oliver Frljić from the perspective of the political influence of his performances. The frame for this research is Walter Benjamin's historiosophical concept of „angel of history” and Chantal Mouffe's theory of agonism concentrated on positive aspects of political conflicts. The author situates the director's theatrical activities and his biography (especially his personal experience of the Yugoslav Wars) as a tool for understanding inexorable nationalistic tendencies in contemporary Europe. Frljić's strategy of creating “radical fiction” and strong, shocking images is analysed as a vehicle for breaking the postdemocratic and postpolitical order. It means that theatre can be treated as a new form of protest and political subjectivity. For this reason Frljić's performances are concerned with social debates about refreshing democracy.

Keywords: Oliver Frljić; political theatre; nationalism; European crisis; leftist populism; agonism.

Balkany jako przestroga

Podczas demonstracji „Die Vielen”, która odbyła się w Berlinie tuż przed wyborami europejskimi, 19 maja 2019 roku, zebrali się artyści i aktywiści z całej Europy, by zabrać głos w obronie demokracji (z Polski wzięli w niej udział m.in. Marta Górnicka i Paweł Łysak). Oliver Frljić wygłosił wtedy przemówienie pod hasłem „Musimy odzyskać zaufanie do demokracji”, w

którym zwracał uwagę na powrót idei faszystowskich w niemieckiej i europejskiej polityce: „Chcę przypomnieć, że ktoś na nich zagłosował. Ktoś dał im prawo zasiadania w waszym parlamencie. Ktoś dał im możliwość spełniania ich marzeń, by zlikwidować demokrację. I to marzenie bardzo łatwo może zamienić się w nowy europejski koszmar” (Frljić, 2019b). Odwołał się też do swojej biografii – opowiadał, że zdecydował się opuścić Chorwację ze względu na narastającą w tym kraju normalizację faszyzmu, rasizmu, nacjonalizmu i ksenofobii.

Niewielu jest reżyserów, którzy równie często odwołują się do faktów i doświadczeń z własnego życia. Można wręcz odnieść wrażenie, że Frljić sam siebie czyni główną figurą własnego teatru, przywołując wątki osobiste, ale też wyostrzając je i zmieniając tak, że trudno odróżnić fikcję od rzeczywistości. W spektaklu *Nienawidzę prawdy* (Teatr &TD w Zagrzebiu, 2011) zaprosił publiczność do swojego rodzinnego mieszkania, zrekonstruowanego na kameralnej scenie. Historia matki, ojca, siostry i samego Olivera ukazana została w serii nieustannych kłótni, zamieniających się wręcz w zadawanie sobie psychicznych tortur. Perspektywy czasowe mieszały się, pojawiały się nagle flashbacki z przeszłości, aktorzy przeglądali album zdjęć rodzinnych Frljiciów, zupełnie jakby reżyser poprzez naruszenie intymności swojej i swoich najbliższych próbował rozwiązać zagadkę wzajemnych relacji, dociec, gdzie jest źródło wzajemnej przemocy. Zapytany o granice między fikcją a rzeczywistością, mówił, że „nie chodzi o dokumentalny materiał, ale o moje pamiętanie, które, być może, jest nieco porowate; pamiętanie, które deformuje rzeczy i uaktualnia je na własny sposób” (*Balkan Macht Frei*, 2016). Nawet bowiem dokumenty czy fotografie rodzinne, przeniesione w przestrzeń sceny, stają się elementem fikcji teatralnej. Na koniec aktor będący *alter ego* reżysera przeproszał, że wywleka tę historię na widok publiczny, bo przecież to tylko jedna z wersji

tej opowieści, a każdy z członków rodziny pamięta zupełnie co innego. Wydarzenia wyparte przez jednych były wręcz wyolbrzymiane przez innych. Szczególnie traumatyczny był zapowiadający wojnę moment spisu ludności w Bośni, który pokazywał, jak mieszana etnicznie rodzina nagle zaczynała dzielić się na Bośniaków i Chorwatów. W mały świat codziennej, rodzinnej przemocy wkraczała wielka przemoc dziejowa.

Sceną przesłuchania młodego Frljicia, który jako uchodźca trafił do Splitu w Chorwacji, zaczynał się spektakl *Drugie wygnanie* (Nationaltheater w Mannheim, 2017)¹:

Frljić – rzadkie nazwisko. Wiek – 16 lat, tak? Proszę nie odpowiadać! Mam pańskie dokumenty. Pochodzi pan z Bośni? Ubieganie się o azyl jako uchodźca u nas w Chorwacji to nic złego. Przyjmujemy uchodźców z otwartymi ramionami! Jesteśmy litościwi dla was, Bośniaków. Obrazy z Sarajewa i Mostaru były przerażające. Znajomą ostatnio zastrzelił tam snajper. Ale życie musi toczyć się dalej. Kraj pochodzenia? Narodowość? Podaje pan chorwacką. Ojciec ma na imię Dragan? Ujdzie za Chorwata. Ale matka ma na imię Sladjana! Nazwisko panińskie Anatasijević. Z taką matką nie poradzisz sobie jako Chorwat. Nie możesz nam tego podać jako chorwackiego pochodzenia. Jest bez wątpienia serbskie! Chłopcy w twoim wieku walczą na froncie, ryzykują życiem! Ty nie dostałeś wezwania do wojska? Pewnie jest w domu w Travniku, u mamy i taty w biurku? (Frljić, 2018).

Reżyser powraca do tych traumatycznych doświadczeń wielokrotnie, rekonstruuje je i przywołuje na różne sposoby:

Split wystarczająco mnie uformował. Miałem szesnaście lat i mieszkalem w akademiku. Przez pięć miesięcy żadna szkoła nie chciała mnie przyjąć, ponieważ nie miałem swojej ojczyzny. [...] W tym okresie naprawdę widziałem wszystko. Nękanie trwało bezustannie, bez końca trzeba było wyjaśniać, «kim i czym» jesteś. Karta uchodźcy, jedyny dokument, który wtedy posiadałem, nie miał specjalnej wartości (*Balkan Macht Frei*, 2016).

Nacjonalistyczny demon wyzwolony w krajach byłej Jugosławii na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku i rozpad tego kraju stały się dla niego obsesyjnym tematem. Poszukiwał historii zakorzenionych społecznie i historycznie, ale właściwie nigdy nie tworzył teatru dokumentalnego, bardziej bowiem niż opis i zrozumienie faktów, interesowało go pytanie o źródła społecznej przemocy. Najsilniejszy wyraz znalazło to w spektaklach określanych czasem jako „Bałkańska trylogia” – *Turbofolku* (Chorwacki Teatr Narodowy w Rijece, 2008)², *Przeklęty niech będzie zdrajca ojczyzny* (Słoweński Teatr Młodych w Lublanie, 2010)³ i *Tchórzostwie* (Teatr Narodowy w Suboticy, 2011) oraz w *Trylogii o chorwackim faszyzmie* (Chorwacki Teatr Narodowy w Rijece, 2014), na którą złożyły się *Bachantki*, *Aleksandra Zec* i *Chorwacki teatr*⁴. We wszystkich tych spektaklach uporczywie powraca zderzenie oficjalnych narracji z osobistą pamięcią przekazywaną przez aktorów w intymnych zwierzeniach, a teatr traktowany jest jako narzędzie do prezentowania historii nieobecnych w oficjalnym przekazie. „Nie tak dawna przecież przeszłość jest nadal obecna tu i teraz, a jednocześnie o wieki oddalona z powodu ekstazy nietrwałością informacji, jaką obecnie przeżywamy. Pojawia się najczęściej w formie nacjonalistycznych atawizmów, które wciąż jeszcze mają rynek zbytu i polityczną wartość” (tamże). Przypomina to wizję zawartą w słynnym tekście

Waltera Benjamina *O pojęciu historii*, gdzie pisze on, że terażniejszość może rozpoznać się w tym, co dawne: „Prawdziwy obraz przeszłości przemyka w ułamku chwili. Przeszłość uchwycić można tylko jako obraz, który rozbłyskuje w chwili swej poznawalności, by nigdy już nie ukazać się ponownie” (Benjamin, 2012, s. 313). Dlatego też rozpoznanie tego rozbłysku jest tak ważne. Benjamin pisze wręcz o „tajemnej umowie między minionymi pokoleniami a naszą generacją”. To właśnie ona sprawia, że „niczego, co się kiedyś wydarzyło, nie powinno się uważać za stracone dla historii” (tamże, s. 312).

W świecie, w którym przeszłość albo nikogo nie interesuje, albo w swoim okrojonym, heroicznym wymiarze staje się narzędziem nacjonalistycznej polityki, Frlijć wyszukuje takie jej pola, które nie zostały wciąż domknięte. Wierci w nich jak w otwartych ranach, wierząc z Benjaminem, że przeszłość nie jest domknięta, dopóki nie wypełnimy jej potencjału: „Historia jest przedmiotem konstrukcji, której miejscem nie jest czas jednorodny i pusty, lecz czas wypełniony Teraz” (tamże, s. 320). Dlatego przeszłość w spektaklach Frlijcia nie jest traktowana linearnie, jako ciąg historycznych faktów, ale, zgodnie z rewolucyjnym postulatem Benjamina, artysta stawia sobie przede wszystkim za cel „rozerwać kontinuum historii” (tamże, s. 321). Służą temu owe rozbłyski wydarzeń wypartych z pamięci, dawnych katastrof, jakie nadal pozostają wyzwaniem dla współczesnych. *Tchórzostwo* kończyło się sceną, w której aktorzy upamiętniali pięćset pięć ofiar masakry w Srebrenicy. Wcześniej jednak wybrzmiewał monolog o tym, jak efemeryczny ze swej natury teatr może być narzędziem zapobiegania zapomnieniu i czasem wręcz jedynym dokumentem czyjegoś istnienia. W *Bachantkach*, zredukowanych do opisów rzezi z początku i końca sztuki Eurypidesa, mityczna historia zderzona została z opisami tortur na niechorwackich obywatelach w obozie jenieckim w Splicie. W *Chorwackim teatrze* narracja

współczesna mieszała się z wojną w byłej Jugosławii w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, by płynnie przejść do czasów II wojny światowej i współpracy Chorwacji z nazistowskimi Niemcami. Przemówienie przewodniczącego prawicowej Chorwackiej Wspólnoty Demokratycznej Tomislava Karamarka poprzedzało przemówienie chorwackiego faszysty Ante Pavelicia, odpowiedzialnego za masowe ludobójstwa na Serbach, Żydach i Romach w latach czterdziestych XX wieku. Frłjić przywoływał w ten sposób wypieraną pamięć o ustaszach, czyli chorwackim ruchu faszystowskim, który w 1941 roku stanął na czele marionetkowego, zależnego wobec Niemiec Niepodległego Państwa Chorwackiego. Aktorzy przebrani w mundury ustaszów śpiewali pieśni patriotyczne, po czym szli w uroczystej procesji niosąc krzyż, co wskazywało na sojusz faszyzmu z religią katolicką. Podobnie jak potem w *Kłątwie* (Teatr Powszechny w Warszawie, 2017), drewniane krzyże stawały się karabinami. Ponad sceną pojawiał się napis „Narodowy Teatr Jasenovac”, przywołujący największy obóz koncentracyjny założony przez ustaszów, w którym dla oszczędzania kul podrywano więźniom gardła.

Historyczne tło łączące różne epoki pozwalało zadać szereg niewygodnych pytań o postawy artystów. Z imienia i nazwiska wymieniano aktorów, pisarzy i polityków różnych czasów, pokazując ich gotowość do współpracy z każdą władzą lub, co najmniej, do wygodnego przymykania oczu, by nie zauważać nawet najbardziej tragicznych wydarzeń. Tłumaczenie jest zwykle to samo – autonomia i uniwersalność sztuki. Dlatego wyśpiewywane w pierwszej części spektaklu podniosłe pieśni patriotyczno-religijne o matce Chorwacji pod koniec spektaklu przechodziły w pogodną piosenkę:

Czy chcecie pięknego czasu?

Chcemy pięknego czasu!

Czy chcecie pięknych kobiet?

Chcemy pięknych kobiet!

To znaczy, że chcemy tych samych rzeczy,

Chcemy pięknych rzeczy! (Frljić, 2014).

Zajmujący się polityką symboli antropolog Ivan Čolović badał postawy serbskich intelektualistów i artystów, którzy w czasie wojny w byłej Jugosławii zaangażowali się w budowanie wizji kultury jako elementu „duchowego dziedzictwa i tradycji” łączącego naród z terytorium. Pisze on, że takie strategie żywe są również wśród chorwackiej elity kulturalnej. „Naród został tu ukazany jako wspólnota, której przetrwanie zależy od przywrócenia utraconej jedności narodowej, co w istocie znaczy: od zlikwidowania niebezpiecznej różnorodności w obrębie narodu i zaostrzenia kontroli na granicach jego przestrzeni duchowej” (Čolović, 2007, s. 88). A zatem akceptowanym polem kultury staje się wyłącznie pole kultury narodowej. Serbski badacz zauważa, że po wojnie nie tylko nie zakwestionowano tej wizji, ale wręcz nadano jej nowe znaczenie, czyniąc kulturę podstawowym orężem, służącym kontynuowaniu wojny innymi metodami. Przytaczając konkretne wypowiedzi polityków i intelektualistów, Čolović pisze o „nacjonalistycznym Kulturkampfe”: „Teraz kultura okazuje się pozycją rezerwową, na którą wycofały się siły narodowe, by przegrupować szyki i poczekać na następną okazję do nowej ofensywy” (tamże, s. 91).

Rozpoznanie, że dla nacjonalistycznego imaginarium kultura staje się sublimacją wojny, staje się główną składową teatru Frljicia. Dlatego artysta stale powraca do tematu przynależności narodowej oraz związanych z nią uprzedzeń i stereotypów, prowadzących do eskalacji przemocy. W filmie dokumentalnym *Serbka*, który Nebojša Slijepčević realizował podczas prób

do *Aleksandry Zec*, pochodzący z różnych części byłej Jugosławii aktorzy opowiadają, jak tuż przed wojną małe dzieci zaczynały rozmawiać na podwórku o tym, kto jest Serbem, a kto Chorwatem. Nagle przedmiotem dociekań stało się to, że ktoś chodzi na lekcje religii, a ktoś inny nie, więc pewnie jest muzułmaninem. „Moje dzieciństwo zostało zniszczone” – mówi jeden z nich. Inni aktorzy zaczynają płakać, oglądając zdjęcia dokumentalne dotyczące tytułowej bohaterki – dwunastoletniej Serbki zamordowanej w 1991 roku przez Chorwatów. W wizji Frlijicia Aleksandra Zec robi wyrzuty matce: „Dlaczego musisz być Serbką? To przez to jestem skazana. Skoro jesteście Serbami, to nie mogliście mieszkać w Serbii? Po co przyjechaliście tutaj? Już samo słowo Serb ma w Chorwacji negatywne konotacje” (*Serbka*, 2018). Narodowość jest niezmywalnym piętnem, które naznacza i wywołuje agresję. W filmie ta historia nakłada się na historię zaproszonej na casting dziewczynki, która zastanawia się, czy powinna mówić ze sceny, że jest Serbką, bo obawia się agresji otoczenia. Minęło wiele lat od zakończenia wojny, dziewczynka nawet jej nie pamięta, a jednak podświadomy strach podpowiada, by nie opowiadać zbyt głośno o swoim pochodzeniu. W *Chorwackim teatrze* aktorzy w pewnym momencie zmywają makijaże, zdejmują kostiumy, zaczyna się niby prywatna, luźna konwersacja w garderobie. Jeden z aktorów opowiada, jak niedawno po raz pierwszy przyznał się, że jest Serbem, trochę przypadkowo, podczas festiwalowej dyskusji po spektaklu:

Jasmin: Pierwszy raz przyznałeś się, że jesteś Serbem? A szkoła średnia, podstawówka, jakieś dokumenty?

Nikola: Starzy wszędzie pisali, że jestem Chorwatem i tyle. Oni byli w dużym strachu i chyba go przenieśli na mnie.

Jerko: No dobra, ale żaden z kolegów o tym nie wiedział? Gdy

robiliście to przedstawienie?

Nikola: No nie. Przecież nie będę wkoło chodził i gadał: Jestem Serbem! Jestem Serbem! (Frljić, 2014).

Po tym wyznaniu sympatyczna pogawędka niemal w jednej sekundzie zamienia się w scenę gwałtownej przemocy i tortur. Prawie taki sam zabieg zastosowany był w *Przeklęty niech będzie zdrajca ojczyzny* w Lublanie. Groteskowa scena pokazu mody, w której funkcję kreacji *haute couture* pełniły flagi narodowe, okazywała się zapowiedzią horroru – nagle spod flag wyłaniały się ostrza noży. Przemoc nie pojawiała się jednak od razu. Noże były jedynie modowym gadżetem. Tak charakterystyczna dla Frljicia technika gwałtownego montażu – szybkie cięcia scen i radykalne zmiany nastroju, muzyki i światła – pokazuje, że nakręcająca się spirala przemocy wykracza poza jakąkolwiek logikę zdarzeń. Tu także oglądamy aktorów, którzy niby po odegranym już spektaklu wrócili do garderoby. Nagle pada pytanie skierowane do jednego z nich: czy to prawda, że ma dom w Chorwacji? Niby niewinna zaczepka, którą zdziwiony jest sam indagowany, więc niezdarnie zaczyna tłumaczyć, w jaki sposób znalazł się w posiadaniu tego domu. Nie wiadomo właściwie, czy gęstniejącą atmosferę rozmowy należy traktować serio, czy raczej jako upiorny żart, zwłaszcza że z chorwackiej daczy rozmowa płynnie przechodzi na łódkę zacumowaną w chorwackim porcie. „A jaką masz flagę na łódce?” – pytają koledzy. „Twoi rodzice nie byli Słoweńcami, więc dlaczego ty twierdzisz, że jesteś Słoweńcem?” (Frljić, 2010). W ten oto sposób otwiera się nacjonalistyczna puszka Pandory, dla której najbardziej nawet idiotyczne argumenty i podejrzenia stają się możliwym dowodem w sprawie narodowej przynależności. Sprawiają wrażenie komicznych, a jednak wystarczą, by na scenie pojawiły się strzały, a machina przemocy rozkręciła do tego stopnia,

że całe proscenium usłane jest trupami owiniętymi w narodowe flagi. Kulminacją pokazu mody narodowej jest zatem pokaz mody funeralnej.

W strategii gwałtownego montażu do głosu dochodzą atawistyczne rozbłyski przemocy hodowanej na plemiennym kulcie krwi i obronie kulturowego terytorium. Przecież nie pojawiają się one znikąd – ich źródłem jest zawsze żmudna i powolna praca afektów. Nacjonalistyczne imaginarium bazuje wszak na podziałach, uprzedzeniach i wybiórczości, na co zwraca uwagę Ernest Gellner, wybitny znawca tego zjawiska:

Nacjonalizm stwarza narody, a nie na odwrót. Oczywiście, czyni on użytek z wcześniejszej, historycznie odziedziczonej proliferacji kultur (czy też zasobów kulturowych), jest to jednak użytek niesłychanie selektywny. Najczęściej dochodzi do radykalnych przeobrażeń. Ożywia się martwe języki, wymyśla tradycje, wskrzesza fikcyjną pierwotną czystość (Gellner, 2009, s. 144).

W poszukiwaniu tej opowieści pierwotnej nacjonalizm chętnie podszywa się pod kulturę ludową, szukając w niej źródłowego uwiarygodnienia. Tak naprawdę jednak w ukryty sposób wytwarza własną kulturę, „opartą na oświacie i przekazywaną przez specjalistów, choć oczywiście powiązaną z wcześniejszymi swojskimi dialektami i stylami” (tamże, s. 147). Tradycja nie tyle jest więc odkrywana, ile tworzona na nowo i zafałszowywana. „Głosi się hasło zachowania tradycyjnego porządku, a faktycznie pomaga się w budowie społeczeństwa anonimowego i masowego” (tamże, s. 229). Takie społeczeństwo jest podatne na manipulacje i skłonne do przemocy w obronie narodowych wartości. Towarzyszy temu strategia sakralizowania rzeczywistości narodowej. Frlić mówił w jednym z wywiadów, że tym, co go

najsilniej ukształtowało w młodości, oprócz wojny w byłej Jugosławii, były studia teologiczne w Zagrzebiu – „moja praca bazuje na tych doświadczeniach, ponieważ podczas tych zajęć mogłem zobaczyć, jak Kościół katolicki działa od środka. Myślę, że moja krytyka polityki instytucjonalnej wzięła się z tego czasu. Niektórzy z profesorów, którzy mnie wtedy uczyli, są obecnie flagowymi postaciami rewolucji konserwatywnej w Chorwacji” (*Oliver Frlić interviewed...*, 2018). Układanie rzeczywistości politycznej na wzór religijny jest bowiem istotą nacjonalizmu. W ten sposób kształtuje się zbiorowa komunikacja symboliczna, którą Frlić próbuje rozbrajać. Jak pisze Čolović: „Język, folklor, gęśle, ale także pomniki, mogiły i groby bohaterów narodowych oraz inne narodowe symbole, mity i relikwie pochodzenia świeckiego stają się święte poprzez swoistą narodową sakralizację” (Čolović, dz. cyt., s. 22). To narodowo-religijne repozytorium znaków chętnie odwołuje się do elementów folklorystycznych, tworząc przedziwną mieszankę, która potwierdza rzekomą źródłowość i odwieczność.

Frlić zdaje sobie sprawę z tego, jak bardzo nacjonalistyczna kultura „lubuje się w pieśniach i tańcach, które zapożycza (po drodze je stylizując) z kultury ludowej” (tamże, s. 147). Dlatego co najmniej od czasu *Turbofolku* próbuje przechwycić jej strategię. Ważną funkcję w jego spektaklach pełni muzyka – często są to pieśni patriotyczne lub ludowe, clikliwe i łatwo wpadające w ucho, budujące nastrój kolejnych scen. *Turbofolk* był świadomym sprzeciwem wobec „kultury wysokiej” i wyrastał z zainteresowania nie tyle konkretnym gatunkiem muzycznym, ile fenomenem jego masowego oddziaływania i szczególnej popularności w czasie wojny, kiedy stał się nośnikiem treści skrajnie nacjonalistycznych. Spektakl został skonstruowany niczym seria teledysków – dynamiczność i kondensacja znaków tworzą rodzaj performatywnego rollercoastera. Pozwala to wyjąć nacjonalistyczne treści z naturalnego dla nich kontekstu, przepełnionego rzewnością i sakralizacją

ojczystego krajobrazu, i wydobyć to, co jest ich sednem – maczystowską kulturę, pod którą kryje się przemoc i wykluczenie.

„Nazywam się Oliver Frljić. Pochodzę z Chorwacji, tego faszystowskiego kraju” – mówił w *Mauzerze* (Rezidenztheater w Monachium, 2017) jeden z aktorów, ubrany w mundur oficera SS. Reżyser, który jest uważnym czytelnikiem tekstów Heinerja Müllera, mógłby zapewne powtórzyć za nim: „Z biograficznych powodów zawsze interesowałem się historią, czy wręcz musiałem się nią interesować” (cyt. za: Sugiera, 2009, s. 8). Wojna w byłej Jugosławii i zetknięcie się z najgwałtowniejszymi obrazami „demonia nacjonalizmu” są źródłem obsesyjnych wręcz powrotów przemocy i wzajemnego upadlania w imię ideałów narodowych czy religijnych. Mimo że jego spektakle dalekie są od realizmu, są mocno zakorzenione w rzeczywistości – nie pokazują jednak jej warstwy widzialnej, ale to, co wyparte i ukryte w społecznej podświadomości. Dlatego Frljić tak uważnie wsłuchuje się w symptomy nacjonalistycznych atawizmów i przestrzega, że horror, jaki on sam poznał w młodości, może stać się doświadczeniem całej Europy. Wspomniane na początku przemówienie podczas demonstracji „Die Vielen” kończyło się pytaniem: „Czy chcemy Europy granic, Europy rasowej i narodowej segregacji, czy chcemy Europy, gdzie zbrodnia przeciwko jakiejś grupie etnicznej może być znów zalegalizowana?” (Frljić, 2019b).

Moment populistyczny

„Walczę w wojnie kulturowej, by wprowadzić nowe formy estetyczne i przekazać wiadomości, które nie są zbyt popularne w różnych społeczeństwach” – mówił w trailerze do *Drugiego wygnania*. Gdy zaś w filmie dokumentalnym *Serbka* pada pytanie, dlaczego nie robi przedstawienia o chorwackich dzieciach mordowanych przez Serbów,

odpowiada, że może zrobić taki spektakl, ale nie w Chorwacji, tylko tam, gdzie mieszkają ci, którzy te dzieci zabili. Bo w przeciwnym razie wpisałby się jedynie w hegemoniczny dyskurs, a jemu zależy na tym, by spektakle działały jak kontrhegemoniczne interwencje. Taka postawa zbiega się z wezwaniem Chantal Mouffe, która nawołuje do przewycięzania postpolitycznego konsensusu na rzecz „radyzalizacji demokracji” i agonistycznej debaty, umożliwiającej konfrontację różnych wizji społecznych. W swojej najnowszej książce *W obronie lewicowego populizmu* wprowadza ona pojęcie „momentu populistycznego”, stwierdzając, że możemy o nim mówić, „gdy pod naciskiem przemian politycznych lub społeczno-ekonomicznych dominująca hegemonia ulega destabilizacji wskutek zwielokrotnionych niezaspokojonych żądań” (Mouffe, 2020, s. 16-17). Te żądania są zwykle artykulacją słusznych potrzeb wyrażanych przez tych, których hegemonistyczny dyskurs pomija. W swoich rozważaniach Mouffe dostrzega więc w zjawisku populizmu nie tyle zagrożenie dla demokracji, ile szansę dla jej radykalizacji, poprzez możliwość pogłębienia ideałów demokratycznych opartych na sporze. Nawołuje do „lewicowego populizmu”, który działałby na rzecz wyjścia z obowiązującej wcześniej hegemonii neoliberalnej. W odróżnieniu od „prawicowego populizmu”, który głosi przywrócenie suwerenności ludu, ale zakorzenia je w pojęciu „narodu”, przez co pojęcie „ludu” wyklucza wiele kategorii obywateli, postrzeganych jako zagrożenie dla tożsamości i dobrobytu narodu, „lewicowy populizm” również konstruuje się przeciwko neoliberalnym elitom i w obronie równości, ale pragnie ożywić i pogłębić demokrację. „To wymaga ustanowienia łańcucha ekwiwalencji między żądaniami pracowników, imigrantów i prekaryjnej klasy średniej, a także innymi demokratycznymi żądaniami, na przykład ze strony społeczności LGBT” (tamże, s. 27).

Praktyki artystyczne Frlijicia od zawsze podporządkowane były postulatowi

przekroczenia bezpiecznej pozycji teatru i co najwyżej pozorowanego zaangażowania w sprawy społeczne. W spektaklach tworzonych w krajach niemieckojęzycznych Frljić pokazuje, jak demon nacjonalizmu rozlewa się na całą Europę, dumną z humanistycznych wartości, a zbudowaną na fundamencie kłamstwa i przemocy. Jego ocena współczesnej rzeczywistości jest jednak tyleż bezlitosna, ile bezradna: „Sytuacja w Europie będzie tylko gorsza. Nie ma instytucji ani kraju, który jest w stanie powstrzymać rozlewający się w Europie faszyzm. Byłoby naiwnością oczekiwać, że sztuka coś zmieni” (*Oliver Frljić o Polsce...*, 2017). Jedyne, co jest w mocy sztuki, to rozszerzanie ram społecznej wyobraźni. Podczas pracy nad spektaklem *Where do you go to, my lovely?* (Schauspiel Graz, 2013), punktem wyjścia było wymyślanie alternatywnych wersji europejskiej historii, jak choćby próba wyobrażenia sobie, co by się stało, gdyby Helmut Kohl został zamordowany w 1989 roku przez grupę terrorystyczną z NRD. Końcówka spektaklu opowiadała o równoczesnym ataku terrorystycznym na wszystkie instytucje europejskie, w wyniku czego w całej Europie wprowadza się stan wyjątkowy. Ostatnie zdanie spektaklu brzmiało: „Jeśli chcemy zachować demokrację, musimy czasowo ją zawiesić” (cyt. za: *Oliver Frljić interviewed...*, dz. cyt.). Czyż z perspektywy kilku lat nie brzmi to jak proroctwo?

Heiner Müller w głośnym wywiadzie zatytułowanym dosadnie *Umieraj szybciej, Europo* zauważył, że Europa z ideału kulturowego, utożsamianego z liberalizmem i demokracją, przeobraziła się w „międzynarodową solidarność kapitału przeciw biedzie” (cyt. za: Todorova, 2008, s. 342). Przewidywał, że bezwzględne kapitalistyczne i kolonialne zasady, jakim podporządkowana została idea europejska, doprowadzą do jej rychłej destrukcji i rozpadu. Gdzie indziej mówił: „Paryż zniszczy niepowodzenie tej struktury, którą chciał narzucić byłym koloniom. Azja i Afryka zagarną Paryż; kolonie się

zemszczą. Wreszcie się zemszczą, mam nadzieję, ponieważ nienawidzę metropolii i ich arogancji. Nienawiścią bardzo prymitywną. (cyt. za: Sugiera, 1997, s. 133). Frljić, co prawda, w swojej realizacji *Mauzera* kazał jednej z aktorek rozbijać pomnik Müllera siekierą, ale gdyby już szukać jakiegokolwiek patrona dla jego teatru, to niemiecki dramaturg – z jego obsesją odkopywania horroru społecznej podświadomości – mógłby nim zostać z pewnością. W jednym z najnowszych spektakli Frljicia – *Imaginary Europe* (koprodukcja Nowego Teatru w Warszawie, Teatru Młodych w Zagrzebiu i Schauspiel Stuttgart, 2019) istotnym motywem stają się dwa obrazy anioła historii. Pierwszy to oczywiście słynna wizja Waltera Benjamina ze wspomnianego już tekstu *O pojęciu historii*, który, zainspirowany rysunkiem Paula Klee *Angelus Novus* z 1920 roku, stworzył melancholijny opis anioła niezdolnego do lotu i przewyciężenia klęski. „Twarz zwrócił ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch wydarzeń, on widzi jedną wielką katastrofę, która nieustannie piętrzy gruzy i ciska mu je pod nogi” (Benjamin, dz. cyt., s. 316). Jego chęć, by się zatrzymać i poukładać gruzy i katastrofy dziejowe, ułożyć historię raz jeszcze, jest, niestety, daremna. Goni go bowiem wicher postępu, a ten „gna go niepowstrzymanie w przyszłość, do której zwrócony jest plecami, podczas gdy przed nim po samo niebo rosną zwaliska gruzów” (tamże). W spektaklu Frljicia ten obraz zostaje uzupełniony wizją Heinera Müllera z jego krótkiego poematu prozą z 1958 roku, zatytułowanego *Nieszczęśliwy anioł*. U Benjamina anioł patrzył w przeszłość, nie mogąc jej uporządkować, u Müllera zaś:

Przed nim piętrzy się przyszłość, w którą wpija on swoje oczy. Jego źrenice z wytężonego wpatrywania się w dal błyszczą jak gwiazdy, a z ust zaciśniętych kneblem próbuje wydobyć się zbawcze słowo,

lecz anioł, zamiast je obwieścić, tylko się nim dusi (Müller, 2003, s. 438).

W tej wizji nie ma żadnych szans na lepszą przyszłość – jedyną drogą ludzkości jest nieustanne sianie zniszczenia i przybliżanie się ku katastrofie, dlatego rzucone przez ludzi kamienie poruszają skrzydłami anioła, nie pozwalając mu na odpoczynek. „Gdy jego lot, spojrzenie i oddech zastygają, wyczekuje on, aż historia ludzi zacznie się toczyć. Zaraz potem fale kamieni znowu się podnoszą, wprawiając w ruch jego skrzydła” (tamże).

W *Imaginary Europe* na scenie występuje sześcioro młodych aktorów pochodzących z różnych krajów. Dowiadujemy się, że tworzą oni „European ensemble”, „teatralną utopię w samym środku Realpolitik! Unikalny kwiat na rynku europocentrycznej poprawności politycznej” (ten i następne: Frljić, 2019a) – zapowiada niemiecki konferansjer, zapraszając na scenę reprezentantów najbardziej niedemokratycznych krajów europejskich: Rosji („globalna podpora nieliberalnej demokracji”), Chorwacji („mistrz w homofobii”), Polski („najbardziej ksenofobiczny kraj Europy, który ma odwagę otwarcie powiedzieć NIE uchodźcom”). Podczas prezentacji przedstawiciela Niemiec pojawia się jednak ironiczna deklaracja, że skoro pieniądze na projekt pochodzą właśnie z tego kraju, to nie padnie żadne złe słowo na jego temat. Choć oczywiście to właśnie Niemcom i krytyce uosabianej przez ten kraj kultury europejskiej poświęcony będzie cały spektakl. Okaże się on serią „opisów obrazów”, odsłanianych kolejno na scenie. To z nich ma się wyłonić tradycja i współczesność Europy wyobrażonej i tej jak najbardziej realnej, która, niczym Mężczyzna, Kobieta i Ptak w *Opisie obrazu* Heinerja Müllera, porusza się w beznadziejnym kręgu przemocy, w nieskończonych kombinacjach jej różnorodnych wariantów. W pierwszej odsłonie widzimy *Czarny kwadrat na białym tle* Kazimierza

Malewicza z 1915 roku – „zerowy punkt malarstwa”, który był radykalnym gestem odrzucenia reprezentacji w sztuce. Aktorzy opowiadają losy samego Malewicza, którego obrazy w czasach czystek stalinowskich zostały uznane za przejaw sztuki burżuazyjnej, a on sam oskarżony o szpiegostwo.

„Wybraliśmy *Czarny kwadrat* Malewicza do tego spektaklu, bo można go uznać za utopię modernizmu”.

Kolejnym obrazem jest *Tratwa Meduzy* Théodore’a Géricault z 1819 roku, obraz traktowany przez niektórych jako zapowiedź XX-wiecznych totalitaryzmów. Była to reakcja dwudziestosiedmioletniego malarza na tragiczne zatonięcie u wybrzeży Afryki statku Meduza, który transportował do Senegalu przyszłych francuskich administratorów tego obszaru, mających przejąć od władz brytyjskich panowanie nad kolonią. Gdy statek zaczął tonąć, miejsca w łodziach ratunkowych zajęła elita urzędniczo-oficerska. Reszta pasażerów znalazła się na tratwie zbitej w pośpiechu z elementów statku. Początkowo holowały ją łodzie, ale kierujący nimi szybko uznali, że to spowalnia kurs i odcięli liny, pozostawiając najbiedniejszych samym sobie. Na pokładzie tratwy zaczęło dochodzić do awantur, szybko pozbyto się słabszych i rannych. Gdy skończył się prowiant, ocaleni zaczęli jeść ludzkie mięso. Ta mordercza podróż trwała czternaście dni. Z około stu pięćdziesięciu rozbitków ocalało zaledwie piętnastu. Tonąca tratwa i męczeństwo pozostawionych samym sobie ofiar kolonializmu francuskiego kojarzą się w spektaklu Frljicia z losem uchodźców, którzy w podobnych warunkach próbują przemierzyć Morze Śródziemne. Obraz działa jako oskarżenie wobec współczesnej katastrofy humanitarnej, która rozgrywa się na naszych oczach, ale jest też metaforą kapitalistycznej Europy – elitarystycznej, podporządkowanej idei zysku, pozbawionej solidarności, dbającej tylko o najbogatszych. Kryzys uchodźczy okazał się wielkim sprawdzianem – nagle okazało się, że ekonomia i doraźne cele polityczne są

dużo ważniejsze niż wyznawane idee i wartości. Europa wyobrażona nie sprostała wyzwaniom Europy rzeczywistej. Nadzy aktorzy starają się ożywić obraz Géricault, wskazują na jego detale. Opowiadają, że malarz pracując nad płótnem, rozmawiał z ocalonymi, a niektórzy z nich nawet pozwali do obrazu. Pierwsza publiczna prezentacja obrazu zakończyła się skandalem. Interpretowano bowiem obraz jako sprzeciw wobec reżimu Burbonów.

Działania aktorów, którzy wyjmują pojedyncze kawałki obrazu i skupiają się na każdym szczególe, przypominają ów obraz anioła historii Benjamina, który „chciałby może się zatrzymać, pobudzić umarłych i złączyć to, co rozbite” (Benjamin, s. 316), ale europejskiej tratwy Meduzy, zmierzającej ku katastrofie, zatrzymać się nie da. Rozpadła się na naszych oczach. W pewnym momencie aktorzy stają na wprost publiczności i zaczynają opowiadać, jak to dzisiejszy wieczór i kontakt z tak wspaniałą publicznością obudził w nich wiarę we wspólnotę. Dziękują matce Ziemi, że urodzili się Europejczykami i że mogą teraz być wszyscy razem w tej jednej przestrzeni. „Możemy nawet zatrzymać czas. Gdyby to było w ogóle możliwe, naprawdę możliwe, żeby zatrzymać czas i byłby to jeden jedyny moment, kiedy mógłbym to zrobić, to byłoby to właśnie teraz. Chcę zostać tu z wami na zawsze. Razem” (ten i następne: Frljić, 2019a). Więc jednak możliwa jest teatralna utopia, która miała być celem i marzeniem „European ensemble”? Aktorzy zapraszają na scenę publiczność, by wspólnie ułożyć ostatni obraz – słynne płótno Eugène’a Delacroix *Wolność wiodąca lud na barykady*, będące hołdem malarza dla rewolucji lipcowej, która udaremniła przywrócenie absolutyzmu we Francji. Obraz miał ukazywać jedność różnych grup społecznych i wspólny wysiłek walki z niesprawiedliwością. Aktorzy prezentują go jednak jako świadectwo wielkiego oszustwa – rewolucji, która miała służyć równości i wyzwoleniu ludu, a została wykorzystana przez klasy wyższe do pomnażania ich kapitału. Zdradził ją również malarz, któremu

blżej było do burżuazji niż obrony interesów ludu. „Stoimy na twardym gruncie Wolności. Ale ta Wolność namalowana przez Delacroix jest ideologiczną konstrukcją – zresztą tak jak każda inna wolność. Ta Wolność jest naga [...]. Ta właśnie Wolność jest jedynie fallokratyczną projekcją męskiej normy i dlatego nigdy nie powinna przedstawiać wolności”.

Podróż młodych aktorów do teatralnej utopii się nie powiodła. „Staraliśmy się znaleźć przyszłość Europy, ale wszystko to było jedynie przylepioną do nas przeszłością. Staraliśmy się zobaczyć to, co przed nami, ale wszystko, co udało nam się zobaczyć, to teraźniejszość. Staraliśmy się patrzeć na słońce przed nami, ale wszystko, co mogliśmy zobaczyć, to cienie za nami”. Czyż jednak obrazy przeszłości i teraźniejszości nie są dobierane przez Frljicia tak, że stają się, w gruncie rzeczy, obrazem naszej przyszłości? Srećko Horvat, chorwacki filozof, którego Frljić zaprosił do Burgtheater w Wiedniu do kuratorowania programu „Europa Maszyna” wokół premiery *HamletaMaszyny*, w swojej najnowszej książce *Poetry from the Future* zauważa, że współczesna rzeczywistość zachodniego świata pokazuje naszą dystopijną przyszłość. Trzeba się jej tylko uważnie przyglądać. Mury budowane na granicach państw, areszty i obozy dla uchodźców, wojsko chodzące z karabinami po ulicach, narastające poparcie dla ruchów faszystowskich, powracający autorytaryzm, katastrofa klimatyczna, niszczenie demokracji przez rozwój technologii i zarządzanie algorytmami – to wszystko staje się dla niego nowymi symbolami epoki. „A jeśli apokalipsa nie jest czymś, co nadejdzie, ale czymś, co już tu jest?” (Horvat, 2019, s. 61) – pyta prowokacyjnie filozof, opisując cyniczną reakcję Europy na kryzys uchodźczy i widząc w tym wydarzenie niezbędne dla zrozumienia współczesności, które ujawniło słabość i fasadowość idei europejskiego humanizmu. „W miejsce solidarności, pracy i pokoju, to miejsce zwane «Europą» znajduje się obecnie w permanentnym stanie wyjątkowym. Nie ma

żadnej ucieczki. Może z wyjątkiem bardzo bogatych” (tamże, s. 68).

Współbrzmia z tym tezy niemieckiej politolożki Ulrike Guérot, która nazywa to zjawisko jeszcze dosadniej, pisząc o „europejskiej wojnie domowej” i zaznaczając jednocześnie, że w stanie tego głębokiego kryzysu „Europa przegrywa przede wszystkim przez siebie samą!” (Guérot, 2017, s. 15).

Obraz granicy, poniżającego miejsca, które trzeba przekroczyć w drodze do lepszego świata, stale powraca w spektaklach Frłjicia. Europa zbudowana na kulturowym rasizmie, pełna podziałów i uprzedzeń, nie jest jednak abstrakcyjną ideą, ale ma zakorzenienie w konkretnych biografiach aktorów lub samego reżysera. W *Gorki – Alternatywie dla Niemiec* (Gorki Theater w Berlinie, 2018) biografie niemieckich aktorów stawały się ironicznym odniesieniem dla tych z imigranckim backgroundem, a w jednej ze scen organizowany był konkurs, który z monologów o migracji bardziej poruszy widownię. *Drugie wygnanie* zaczynało się obrazem grupy uchodźców z walizkami. Linda Begonja, partnerka Frłjicia grająca gościnnie w tym spektaklu mówiła: „Nie mówię po niemiecku. Zmusili mnie do nauczania się na pamięć tego, co opowiadam, dlatego nie wiem, co mówię. Mam powiedzieć, że jestem najgłupszą i najbardziej leniwą aktorką” (Frłjić, 2018). W *Imaginary Europe* grupa młodych aktorów, aby wejść do świata teatralnej utopii musi poddać się rewizji i oddać wszystko, łącznie z marzeniami. Gdy pod koniec spektaklu zaczynają opowiadać osobiste historie, okazuje się, że matka niemieckiego aktora, Tenzina Kolscha, pochodzi z Tybetu. Aktor wspomina sytuacje wykluczenia i przemocy, które obserwował jako dziecko „małej, głupiej Azjatki”, włącznie z próbą wyrzucenia ich z restauracji, gdy kelner uznał, że kobieta jest romską żebraczką. „Matka mówi, że musiała pozbyć się tożsamości tybetańskiej, gdy zamieszkała w Niemczech”. W *Balkan macht frei* (Rezidenztheater w Monachium, 2015) podobnej rewizji zostaje poddany sam Frłjić, który chce wejść do świata zachodniej sztuki.

Groteskowa rozmowa trzech dyrektorów niemieckiego teatru z reżyserem zamienia się w poniżające przesłuchanie skłonnego do prowokacji artysty z peryferii Europy. W reakcji na to poniżenie aktor grający jego *alter ego* zaczyna strzelać do dyrektorów, którzy przyczepiają do szyi tabliczki z wypisanymi na nich nazwiskami, uosabiającymi szczytowe osiągnięcia niemieckiej kultury, w tym również twórców teatralnych, m.in. Franka Castorfa i René Pollescha. W pełnym pasji monologu aktor wykrzykuje w stronę publiczności: „Nie wiem nic o Niemczech. Nie wiem nic o ich historii. Nie wiem nic o ich teraźniejszości, ale wiem coś o ich przyszłości. Wiem o przyszłości Niemiec, że nie dalej jak za dwa lata będzie tu wojna, obiecuję wam to. W tę stronę to zmierza. Ale wy, wy nawet tego nie bierzecie pod uwagę, bo kiedy myślicie o wojnie, myślicie tylko o II wojnie światowej” (Frljić, 2015). W *Requiem dla Europy*, zrealizowanym w Dreźnie (2016), na początku spektaklu jeden z aktorów stawał na proscenium i spokojnym głosem życzył miastu zniszczenia i bombardowania, by pozostał z niego tylko gruz i popiół – po czym przytaczał dokładny opis bombardowania miasta w 1945 roku. Przeszłość stawiała się w tej wizji niedaleką przyszłością. „Myślicie, że nie macie żadnych problemów, ale tak naprawdę macie bardzo dużo problemów” (tamże) – to zdanie w *Balkan macht frei* przeradzało się w oskarżenie przeciw postdemokratycznej gładkości, która nie dostrzega zagrożeń związanych z narastającymi podziałami i nowymi formami społecznej segregacji.

Ostatni obraz w *Imaginary Europe* to ogromna figura ukrzyżowanego Chrystusa, którą taszcza na scenę polscy aktorzy – Jaśmina Polak i Jan Sobolewski. Spektakl, który zaczynał się od utopii modernizmu – rewolucyjnego *Czarnego kwadratu* Malewicza, kończy się krzyżem ustawionym pośrodku sceny – spełnionym ideałem konserwatywnej rewolucji. Reakcyjna wizja świata i narastające podziały stają się

codziennością Europy. „Zarysowująca się europejska wojna domowa jest *de facto* transnarodową walką o dystrybucję dóbr oraz kulturkampfem – walką o kulturę” (Guérot, dz. cyt., s. 16) – zauważa Guérot, opisując, jak żądanie bezpieczeństwa i izolacji, przedstawiane jako obrona wartości europejskich, staje się zdradą kulturowego dziedzictwa, podbudowaną „grą strachem”. Konserwatywna rewolucja przyczynia się do rozwoju pokusy autorytarnej i sprawia, że „niezauważenie zanika akceptacja struktur demokratycznych, a zwłaszcza państwa prawa” (tamże, s. 64). Stan wyjątkowy staje się naszą codziennością do tego stopnia, że już nawet nie zauważamy jego normalizacji. Stoimy już na „ruinach Europy”. W *Hamlecie Maszynie* Müllera w reżyserii Frjicia (Burgtheater w Wiedniu, 2020) symbolem tej degradacji jest ogromna świnia wyciągana z trumny i sadzana na czerwonym tronie. To ona okazuje się „mężem stanu” i „Dostojnym Ścierwem” (por. Müller, 2000, s. 87), które zarządza dziś światem. W jednej ze scen z trumny wyciągane są szczepione ze sobą flagi krajów należących do Unii Europejskiej. Na koniec zaś świnia-Europa zostaje brutalnie zgwałcona, a sprawca, który przejmuje władzę, wywrzaskuje przemówienie zaczynające się od słów: „Mordu naszego powszedniego daj nam dzisiaj” (tamże, s. 92). Obrazów splugawionej, zdegradowanej Europy można znaleźć w spektaklach Frjicia bez liku. W *Requiem dla Europy* głównym elementem scenografii był „dom europejski” – liche rusztowanie, które najpierw było szkołą, potem kościołem, meczetem, by na końcu zamienić się w burdel. To w nim przyjmowała klientów stara Europa, pokazana w spektaklu jako umierająca dziwka. Gwałt stojący u źródeł mitu założycielskiego tego kontynentu pojawiał się również w *Where do you go to, my lovely*, gdzie młoda dziewczyna była gwałcona przez byka w takt *Ody do radości*, niczym mityczna córka Agenora porwana przez Zeusa. W *Imaginary Europe* nagie, zakrwawione ciało Europy jest zjadane przez aktorów. Wykrwawia się ona na

naszych oczach i nikt nawet nie próbuje jej ratować. Jedynie rozpoczęcie historii na nowo dałoby szansę na wyrwanie się z zaklętego kręgu przemocy, dominacji i ujarzmienia, na których zbudowana jest zachodnia cywilizacja. W *Drugim wygnaniu* stojący gdzieś w kącie stary, niemodny zegar z napisem „Europa” przestał jednak działać. Stał się jedynie bibelotem – świadectwem dawnej, zamierzchłej świetności. Czy możliwe jest zatem „rozsadzenie kontinuum historii”, postulowane przez Benjamina, które pozwalałoby stworzyć nowy idiom kultury europejskiej?

Nowe obrazy przyszłości

Srećko Horvat, opisując „permanentny stan wyjątkowy” i katastrofę współczesnej Europy, targanej ksenofobią, zapędami autorytarnymi i izolacjonistycznymi, zadaje pytanie o możliwość rewolucyjnej opowieści alternatywnej. „Nowy świat może być zbudowany tylko wtedy, gdy uświadomimy sobie, że musimy odkryć nowe formy protestu i organizowania się, razem z nowymi formami podmiotowości politycznej. Ujmijmy to tak: można zauważyć, że podczas masowych demonstracji lewica wciąż śpiewa XX-wieczne pieśni protestu. To oczywiście piękne i ważne pieśni, które nie mogą zostać zapomniane, ale jeśli chcemy stworzyć naprawdę nową podmiotowość polityczną, potrzebujemy nowych pieśni. Metaforycznie i dosłownie” (Horvat, dz. cyt., s. 34). W ostatnich spektaklach Frłjicia wiara w rozsadzenie kontinuum historii i możliwość stworzenia nowej podmiotowości politycznej ustępuje miejsca melancholii i depresji. W *Sprawozdaniu dla Akademii* (Gorki Theater, 2019) na podstawie opowiadania Franza Kafki o małpie, która staje się gentlemanem, kultura okazuje się wielką pułapką. Scenografia to ściana ogromnej biblioteki, z której w pewnym momencie spadają wszystkie książki, tworząc rumowisko wiedzy, a samą bibliotekę zamieniając w klatkę. Proces tresury cywilizacyjnej, jaki przeszedł Czerwony

Piotruś, by z małpy stać się człowiekiem, to ciąg brutalnych eksperymentów i przemocy. „I uczyłem się, moi panowie! Ach, jak się uczymy, gdy trzeba, jak się uczymy, gdy pragnie się jakiegoś wyjścia! Uczymy się bez względu na wszystko. Nadzorujemy się sami batem, rozdieramy sobie ciało przy najmniejszym oporze” (Kafka, 2016, s. 351). Przetrwanie w kulturze staje się możliwe tylko za cenę utraty tożsamości, zaprzeczenia samemu sobie i własnej naturze. A teatr jest jedynie elementem tego cywilizacyjnego łańcuszka, o czym świadczy scena, w której Czerwony Piotruś wraz z żoną zasiadają na widowni Gorki Theater, by obejrzeć w nim spektakl Frljicia. „Staraliśmy się znaleźć nowy sposób mówienia o Europie, ale nasze języki były związane starymi konceptami politycznymi”, mówią zrezygnowani aktorzy w *Imaginary Europe*, by za chwilę dodać: „Przyszliście do teatru po słowa, a jedyne, co wam daliśmy, to obrazy” (Frljić, 2019a). Może Frljić i nie daje w swoim teatrze nowych, rewolucyjnych pieśni, za którymi tak tęskni Horvat, ale ironia i rozpacz wpisane w tworzone przez niego obrazy służą procesowi odkłamywania rzeczywistości wytworzonej przez kulturę. Wszak, by znowu przywołać słynną maksymę Benjamina: „Nie istnieje dokument kultury, który nie byłby zarazem dokumentem barbarzyństwa” (Benjamin, dz. cyt., s. 315). Teatr jest fikcją, teatr jest umowny, a jednocześnie pozwala tworzyć obrazy na tyle silne, by mogły choć na chwilę odsłonić przerażenie i traumę, kryjące się u podwalin europejskiego projektu kulturowego. Rzeczywistość w wydaniu Frljicia staje się niekończącym się koszmarem, który trwa na jawie. W czasie dyskusji na festiwalu BITEF w Belgradzie Frljić mówił, że jako reżyser jest uzależniony od mocnych znaków i stara się, aby były one „serią eksplozji znaczeń”. Groteskowa deformacja i niewybredne żarty upodabniają jego spektakle do przerażających pokazów cyrkowych, gdzie poczciwi klauni okazują się nagle siewcami przemocy i gwałtu.

W paragrafie 420 *Dociekań filozoficznych* Ludwig Wittgenstein zaczyna sobie

wyobrażać, że ludzie dokoła są automatami i nie mają świadomości, choć ich sposób postępowania jest taki sam jak zawsze. Uznaje, że to wyobrażenie nabiera innych cech w wyizolowanym procesie myślowym we własnym pokoju, a czym innym byłoby jego zastosowanie np. na ulicy. Konstatacją tych rozważań jest sentencja: „Patrzeć na żywego człowieka jak na automat jest czymś analogicznym do patrzenia na daną figurę jako na przypadek graniczny albo wariant innej; np. na krzyż okienny jako na swastykę” (Wittgenstein, 2001, s. 180). Kontekst, w jakim dane wyobrażenie funkcjonuje, decyduje o jego znaczeniu i mocy performatywnej. W spektaklu *Balkan macht frei* na tylnej ścianie wypisany został fragment paragrafu 421 *Dociekań*: „Spójrz na zdanie jako na narzędzie, a na sens zdania jako na jego użycie!” (tamże). Postulowane przez Wittgensteina patrzenie na daną figurę jako przypadek graniczny lub wariant innej figury rymuje się ze strategią Müllera, który w uwagach do *Mauzera* pisał, że „skrajność to nie przedmiot, lecz przykład, z którego pomocą demonstruje się normalność kontinuum koniecznego do zburzenia” (Müller, 2008, s. 79). Strategia Frłjicia polega na radykalizacji sposobów użycia zdań i obrazów tak, by stawały się narzędziem tworzenia zupełnie nowych ikonograficznych zestawień i skojarzeń. Dzięki temu wychodzi on poza automatyzm społecznego postrzegania i obowiązujące schematy przedstawieniowe, burzy kontinuum utartych znaczeń. W poszukiwaniu znakowych „przypadków granicznych”, o których wspomina Wittgenstein, często sięga po symbole narodowe i religijne, zdając sobie sprawę z wpisanych w nie uwznioślających i tabuizujących strategii. Flagi, hymny, pieśni patriotyczne i religijne, znaki religijne, figury świętych stają się właśnie narzędziami użytymi tak, by zmienić ich oficjalny sens i wydobyć konflikty. Stąd powracające obrazy gwałcenia kraju ojczystego (np. Chorwacji w *Chorwackim teatrze* czy Polski w *Kłątwie*), wyjmowanie flagi z waginy (w *Nasza przemoc, wasza przemoc*), fellatio robione pomnikowi

papieża czy ścinanie krzyża (w *Klątwie*), sikanie na mapę Jugosławii (w *Kompleks Ristić*), albo wkładanie sobie do odbytu zdjęć austriackich polityków (w *HamlecieMaszynie*). Zbiorowe symbole zderzone zostają z realnością ciał aktorów – obsceniczność, seksualny eksces, nagość rozsadzają społeczne przyzwyczajenia. Frlić radykalnie łamie zasady reprezentacji i najwznioślejsze elementy ikonografii narodowej i religijnej, by obnażyć ich powierzchowność i pozorną bezproblemowość. Opowiada, że „symbole narodowe są dla mnie kondensacją głupoty, zbiorowej głupoty. Jak można pozwolić, żeby kawałek materiału czy jakiś orzeł miał cię reprezentować?” (*Tożsamość...*, 2017). Obnaża tu prymitywną materialność symboli – kawałek gipsowej figury czy papierowy obrazek podniesione zostają do wyżyn nienaruszalnej świętości, spełniając funkcję batów w narodowo-religijnej tresurze. Czasem też szuka ich ukrytych i zapomnianych sensów. Jezus w *Imaginary Europe* indagowany przez nagich aktorów, co sądzi o judeochrześcijańskiej tradycji Europy, opowiada o muzułmańskim dziedzictwie i jego znaczeniu dla tego kontynentu, a zapytany o przyszłość, odpowiada: „Wyobrażam sobie Europę bez religii i własności prywatnej. Pamiętacie, że rewolucja francuska zaczęła się od ataków na bogatych i korupcję w Kościele?” (Frlić, 2019a). Lewacki, rewolucyjny Jezus to kolejny wywrotowy obraz, pokazujący, jak znaki mogą funkcjonować, jeśli tylko odrzucimy utarte schematy ich postrzegania.

W strategii przełamywania istniejącego zdrowego rozsądku Chantal Mouffe widzi najważniejszą rolę wszelkich praktyk kulturowych. „W perspektywie teorii hegemonii praktyki artystyczne odgrywają rolę w konstruowaniu i podtrzymaniu pewnego porządku symbolicznego lub jego kontestowaniu i dlatego nie mogą wyzbyć się wymiaru politycznego (Mouffe, 2015, s. 98). Zakłócenie dominującej hegemonii i tworzenie alternatywnych narracji staje się w ten sposób podstawowym postulatem sztuki krytycznej. Jej cel

powinien być zawsze konfrontacyjny i polegać na „uwidocznianiu tego, co dominujący konsensus próbuje zaciemniać i zamazać, oddawaniu głosu tym wszystkim, którym w ramach istniejącej hegemonii zamyka się usta” (tamże, s. 100). By jednak działanie to było skuteczne, idee muszą być połączone z afektami (por. Mouffe, 2020, s. 67-72). „Open your hearts and kill your ratio!” – wykrzykują aktorzy *Imaginary Europe*, zapewniając, że ze wszystkich sił będą się starali zabawiać publiczność. Frlić doskonale rozumie rolę afektów w konstruowaniu tożsamości politycznej i oddziaływaniu na odbiorców, dlatego jego dosadne, pełne przemocy obrazy często są zaskakująco poetyckie. Nie boi się ckliwości i efektu kiczu. Podczas pracy w Belgradzie nad traktującym o zamordowanym premierze Serbii spektaklem *Zoran Đinđić*, na jedną z prób generalnych zaprosił wdowę po tytułowym bohaterze. Ustawiano wtedy światła. „Siedzieliśmy w półmroku i nagle uświadomiłem sobie, że potrzebujemy więcej światła na widowni niż na scenie. I w końcu rzeczywiście tak zrobiłem – scena była ciemniejsza niż widownia. Kiedy cała elita polityczna pojawiła się na premierze, okazało się to słuszną decyzją” (*Oliver Frlić interviewed...*). Emocje ze sceny przeniosły się na publiczność.

Frlić często opowiada, że interesuje go wyjście poza wyizolowaną przestrzeń budynków teatralnych. Czasem, jak choćby w przypadku *Kłątwy* czy *Aleksandry Zec*, udaje mu się wywołać szerokie dyskusje społeczne, sprawiając, że performans sceniczny przekształca się w performans medialny. „Rola teatru nie polega na tworzeniu konsensusu społecznego, lecz [na] antagonizowaniu różnych grup społecznych. Nie należymy do tej samej klasy społecznej, nasze opinie na temat kwestii płciowych lub małżeństw jednopłciowych nie są takie same, nie działamy w ramach tego samego systemu ideologicznego, więc teatr powinien wyróżniać te różnice, a nie je ukrywać” (*Prawo fikcji*, 2017). Dlatego też ważna jest dla niego praca

w instytucjach, z ich ugruntowaną pozycją i społecznym kontekstem, jaki ze sobą niosą. Celem jest zamienienie ich w agonistyczne przestrzenie publiczne, w których otwarcie kontestuje się istniejącą hegemonię. Kreowanie fikcji przy jednoczesnym jej przekraczaniu daje możliwość oddziaływania politycznego. „Hans-Thies Lehmann mówi o wtargnięciu realności do fikcyjnego uniwersum, a ja staram się robić coś zupełnie odmiennego – tworzyć radykalną fikcję, która umożliwia wtargnięcie w realny socjo-polityczny kontekst” (*Oliver Frljic interviewed...*).

Problem polega jednak na tym, że coś, co jeszcze kilka lat temu wydawało się radykalną fikcją, przestało mieć znamiona artystycznego ekscesu i stało się elementem naszej rzeczywistości politycznej. Antyfaszystowski alarm ze spektakli Frljicia, który jeszcze podczas pokazów *Przeklęty niech będzie zdrajca ojczyzny* w Teatrze Powszechnym w Warszawie pod koniec 2015 roku wzbudzał śmiech na widowni, szybko stał się codziennością nie tylko w Polsce, bo przecież radykalnie prawicowe partie, zbudowane na zarządzaniu nienawiścią i strachem, na całym świecie przesuwają się z politycznego marginesu do mainstreamu. Gdy w *HamlecieMaszynie* pojawiają się przemówienia Viktora Orbána, Władimira Putina i Marine Le Pen, trudno zorientować się, co jest podszyte większą przemocą i agresją – prowokacyjny spektakl Frljicia oparty na mocnym tekście Müllera, czy też te nienawistne mowy polityczne. W *Gorkim – Alternatywie dla Niemiec?* program lewicowego Gorki Theater w Berlinie, jednego z najbardziej progresywnych i politycznie zaangażowanych teatrów w Europie, zajmującego się perspektywą migrancką i postmigrancką, zderzony został z programem Alternatywy dla Niemiec (AfD) – skrajnie prawicowej partii prowadzącej antyeuropejską i antymigrancką politykę. Program teatru promującego różnorodność, otwartość i integrację różnych grup społecznych jest dokładnym przeciwieństwem programu partii politycznej, bazującej na

negowaniu Holokaustu, hasłach wykluczenia, ksenofobii i nostalgii za faszyzmem. Fasada budynku Gorki Theater zostaje odtworzona na scenie po to, by poddać ją dosłownej i metaforycznej dekonstrukcji. Frljić ujawnia w ten sposób bezradność teatru jako miejsca tworzenia nowego podmiotu politycznego. „Jesteśmy politycznie poprawni, jesteśmy szczęśliwi, że możemy robić wyrzuty złemu światu. Ale to nie przynosi realnej zmiany systemu” (Begrich, Frljić, 2018). Cytaty z programu AfD o ochronie niemieckich rodzin, walce o niemieckie dziedzictwo kulturalne i język trafiają na podatny grunt społeczny, porywają coraz szerszą rzeszę wyborców. Czy teatr może temu zaradzić? „Skoro jesteście tacy anty-AfD, to zróbcie coś. Idźcie i zastrzelcie kilku z nich! Podłóżcie bombę i rozpieprzcie siedzibę AfD! Nie macie problemu z AfD, bo w przeciwnym razie nie siedzielibyście tutaj. Tylko siedzicie i słuchacie. Skoro jesteście tacy lewicowi, to pokażcie to i zastrzelcie paru z nich, wy tchórzliwe świni!” (tamże). A zatem jedyną skuteczną odpowiedzią na przemoc musi być inna przemoc? *Mauzer* pokazuje mechanizm rewolucji i zadaje pytanie, czy możliwe jest wyrwanie się z tego zakłętego kręgu „zabijania i zabijania”. „Ostatnim tchem tu i teraz pytam rewolucję o człowieka” (Müller, 2008, s. 76) – pisze Müller. W finale *Mauzera* Frljicia nadzy aktorzy z szaleńczym zaangażowaniem próbowali rąbać ogromne drewniane pnie. Ciężka fizyczna praca zestawiona została ze stosem trupów, którymi wcześniej usłana była scena, i z powracającą wielokrotnie sentencją, że „trawę wciąż trzeba wyrywać, żeby pozostała zielona” (Müller, 2008, s. 78). W *Drugim wygnaniu* ustawieni w rzędzie aktorzy zaczynali z całej siły walić głowami o ścianę. Długo, niezdarnie napierali na niewielki mur, odskakiwali zrezygnowani, rozcierali sińce na czole, by za chwilę znowu zacząć ten niezdarny, ale uporczywy atak. W końcu, kiedy już ledwo starczało im sił, na ścianie pojawiły się małe pęknięcia. Ciągła, mordercza praca tworzenia nowych sensów to jedyne, co

może nas wyrwać z depresji i co pozwala wyjąć knebel z ust nieszczęśliwego anioła historii z wizji Müllera, by przestał się dusić i choć na chwilę mógł osiągnąć spokój. Jego „zbawcze słowo”, ta nowa pieśń przyszłości, pewnie nie od razu stanie się nową formą protestu czy nową formą podmiotowości politycznej, ale może przynajmniej wskaże horyzont. Może przywróci nam nadzieję, że przyszłość jest nadal możliwa?

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

DOI: 10.34762/0vjz-0024

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. W Polsce pokaz spektaklu odbył się 25 VI 2018 roku w Teatrze Powszechnym w Warszawie.
2. W Polsce pokaz spektaklu odbył się w ramach Malta Festival w Poznaniu (23-24 VI 2017).
3. W Polsce pokazywano spektakl dwukrotnie – podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Dialog” we Wrocławiu (12-13 X 2011) i w Teatrze Powszechnym w Warszawie (22 XI 2015).
4. W Polsce pokaz *Aleksandry Zec* odbył się podczas Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy (3 X 2015), a pokaz *Chorwackiego teatru* w Teatrze Powszechnym w Warszawie (14 XI 2017).

Bibliografia

Balkan macht frei. Trzy rozmowy z Oliverem Frljiciem, przeł. Goran Injac, Magdalena Sztandara, „Didaskalia” 2016 nr 132.

Begrich, Aljoscha; Frlić Oliver, *Gorki: Alternative für Deutschland?*, przeł. A. Galt, angielskie napisy do spektaklu, 2018, archiwum prywatne autora.

Benjamin, Walter, *O pojęciu historii*, przeł. A. Lipszyc, [w:] tegoż, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc i A. Wołkowicz, Kraków 2012.

Čolović, Ivan, *Balkany – terror kultury. Wybór esejów*, przeł. M. Petryńska, Wołowiec 2007.

Frlić, Oliver, *Balkan macht frei*, angielska wersja scenariusza, 2015, archiwum prywatne autora.

Tenże, *Chorwacki teatr*, polskie napisy do spektaklu, 2014, archiwum Teatru Powszechnego.

Tenże, *Drugie wygnanie*, polskie napisy do spektaklu, 2018, archiwum Teatru Powszechnego.

Tenże, *Imaginary Europe*, egzemplarz inspicjencki spektaklu, 2019a, archiwum prywatne autora.

Tenże, *Przeklęty niech będzie zdrajca ojczyzny*, polskie napisy do spektaklu, 2010, archiwum Teatru Powszechnego.

Tenże, *We have to regain the trust in democracy*, 2019b, <https://www.gorki.de/de/we-have-to-regain-the-trust-in-democracy>, [dostęp: 5 V 2020].

Gellner, Ernest, *Narody i nacjonalizm*, przeł. T. Hołówka, wyd. II, Warszawa 2009.

Guérot, Ulrike, *Europejska wojna domowa*, przeł. B. Nowacki, Warszawa 2017.

Horvat, Srećko, *Poetry from the Future*, London 2019.

Kafka, Franz, *Sprawozdanie dla Akademii*, przeł. J. Kydryński, [w:] tegoż, *Opowieści i przypowieści*, Warszawa 2016.

Mouffe, Chantal, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, przeł. B. Szelewa, Warszawa 2015.

Taż, *W obronie lewicowego populizmu*, przeł. B. Szelewa, Warszawa 2020.

Müller, Heiner, *HamletMaszyna*, przeł. J.St. Buras, Kraków 2000.

Tenże, *Mauzer*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

Tenże, *Smutny anioł*, przeł. J. Zychowicz, „Lewą Nogą” 2003 nr 15.

Oliver Frljć interviewed by Duška Radosavljević, „Contemporary Theatre Review”, 2018, <https://www.contemporarytheatrereview.org/2018/oliver-frljic-interviewe...> [dostęp: 15 V 2020].

Oliver Frljć o Polsce po „Klqtwie”i o „Chorwackim faszyzmie”, z Oliverem Frljciem rozmawiała Izabela Szymańska, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane”, 3 XI 2017, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,22598225,146962,Oliver-Frlj...>, [dostęp: 5 V 2020].

Prawo fikcji, z Oliverem Frljciem rozmawiała Katarzyna Niedurny, „Notatnik Teatralny” 2017 nr 84-85.

Serbka, film dokumentalny, reż. Nebojša Slijepčević, 2018, archiwum prywatne autora.

Sugiera, Małgorzata, *Na tej scenie straszy. Niemiecka historia w laboratorium wyobraźni*, [w:] Heiner Müller, *Germanie*, Kraków 2009.

Taż, *Wariacje Szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*, Kraków 1997.

Todorova, Maria, *Balkany wyobrażone*, przeł. P. Szymor i M. Budzińska, Wołowiec 2008.

Tożsamość zbiorowa, z Oliverem Frljciem rozmawiał Jakub Skrzywanek, „Notatnik Teatralny” 2017 nr 84-85.

Trailer „Second Exile” von Oliver Frljć, <https://www.youtube.com/watch?v=kIrDOHmOy2s>, 2018, [dostęp: 5 V 2020].

Wittgenstein, Ludwig, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2001.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/oliver-frljic-i-nowy-koszmarm-europy>

didaskalia

gazeta teatralna

kryzys systemu

Pieprzę system

Z Przemysławem Wojcieszkiem rozmawia Magda Piekarska

Pandemia zastała cię w Berlinie?

Tak, od miesiąca stąd się nie ruszam.

Jak wygląda dziś miasto?

Nijak, wszystko pozamykane, zupełnie jak w Polsce. Tyle że panika jest dużo mniejsza. Między innymi dlatego, że ludzie czują się tu bezpieczniej, przynajmniej w sensie ekonomicznym. Sporo z nich dostało pieniądze na życie, rząd wypłaca rozmaite zapomogi na czas epidemii. Takie wakacje się zrobiły, niespodziewane ferie podczas wiosny. Z domieszką rozsądnej presji, żeby się dyscyplinować, żeby to wszystko jak najszybciej się skończyło.

Berlin tobie również dał poczucie ekonomicznego bezpieczeństwa?

Tak, zostałem doładowany gotówką, co mnie bardzo cieszy. Zdaję sobie sprawę z tego, że w porównaniu z artystami freelancerami pracującymi w Polsce znalazłem się w uprzywilejowanej sytuacji. Oni w większości nie mają na co liczyć. A ja bez problemu skorzystałem z berlińskiego programu pomocowego, który obejmuje również artystów. Wystarczyło, że wypełniłem wniosek online, co zajęło mi może dziesięć minut – wpisałem numer mojego polskiego dowodu osobistego, numer konta, adres, zaznaczyłem odpowiednią kratkę z informacją, że w związku z epidemią straciłem zlecenia. Następnego dnia miałem już pieniądze na koncie, pięć tysięcy euro jednorazowej zapomogi, która pozwoli mi spokojnie przetrwać do wakacji. Tyle daje miasto Berlin, bo w Niemczech każdy land ma własne środki na programy pomocowe. Mieszkam tu od roku, wydawało mi się, że wystarczająco dobrze znam realia, ale mimo wszystko byłem zaskoczony tym, jak szybko i sprawnie mój wniosek został rozpatrzony, tym bardziej że w kolejce oczekujących było dwadzieścia tysięcy osób.

Artyści, którzy mieszkają w Polsce, mogą ci pozazdrościć.

Taka zapomoga to przede wszystkim duża ulga – nie muszę dorabiać pracując fizycznie, mogę skupić się na pisaniu. Bardzo mnie to ratuje, ponieważ od listopada, odkąd postanowiłem skoncentrować się na teatrze, nie pracuję już nigdzie na stałe. 25 kwietnia miała odbyć się berlińska premiera *Amazon Burns* z tekstem Mai Staśko, dziś ten termin jest oczywiście nierealny. Trudno cokolwiek planować – jeśli sytuacja się zmieni i instytucje kultury zaczną znów działać, zaczniemy się umawiać na kolejną datę. We Wrocławiu pokazy *Amazon...* przeniesiono z połowy maja na listopad. Tak naprawdę, wszyscy stoimy przed wielką niewiadomą, instytucje kultury zostały zamknięte bezterminowo i nikt nie wie, co będzie dalej. Sądzę

jednak, że skoro Czesi od 4 czerwca dopuszczają możliwość organizacji imprez z pięćdziesięcioma osobami na widowni, to w okolicach tego terminu wznowienie prób stanie się możliwe, a wszystko wróci do normy mniej więcej we wrześniu-październiku. Chciałbym jednak wiedzieć, na czym stoję. Ale zdaję sobie sprawę z tego, że kultura nigdzie w tym momencie nie jest priorytetem, więc mogę się tylko cieszyć, że znalazłem się w gronie nielicznych twórców, którym decydenci postanowili pomóc.

W jakim momencie zastała cię pandemia?

Nasz Teatr Polski w Berlinie miał za sobą pierwszą premierę.

Moją *Swietlanę* pokazaliśmy w berlińskim Klubie Nieudaczników, a potem we wrocławskim Ośrodku Kultury i Sztuki. W momencie wybuchu epidemii byliśmy tuż przed rozpoczęciem prób do *Amazon Burns* – dogadaliśmy się ze świetnym miejscem na mapie Berlina, Kulturmarkthalle, które bardzo przypomina mi, nieistniejącą już, legnicką Scenę na Piekarach, gdzie przed laty wystawiłem mój pierwszy spektakl, *Made in Poland*. Kulturmarkthalle prowadzi kilka stowarzyszeń zajmujących się teatrem – dołączyliśmy właśnie do tego grona. Nie zdążyłem jednak rozpocząć prób, choć wszystko było gotowe. W drugim tygodniu marca pojawiły się pierwsze obostrzenia, zamknięto granice. Całe życie teatralne uległo zawieszeniu. Przy zakazie zgromadzeń powyżej dwóch osób nie można myśleć o pracy nad spektaklem. Stoimy w blokach startowych – dostaliśmy wsparcie na produkcję z Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu, umowy są przygotowane, czekamy na zielone światło.

To znaczy, że nie jeździsz już po Berlinie Uberem, jak bohater *Swietłany*, ani nie wozisz przesyłek dla Amazona?

Skończyłem z tym już w ubiegłym roku, kiedy pod koniec grudnia zabrałem się za reżyserię *Swietłany*. Od tamtej pory udaje mi się jakoś prześlizgiwać bez konieczności sięgania po tak zwane *shit jobs*. Wróciłem do klasy próżniaczej – jestem pieprzonym artystą na chwilowym bezrobociu, niezasłużonym i niezamierzonym. Nie mogę jednak narzekać, bo w Berlinie na pewno łatwiej jest przeżyć niż w Polsce. Moja sytuacja nie jest zła. Gdybym siedział w Polsce, byłoby gorzej, może nawet byłoby już po mnie, w tym sensie, że musiałbym zapomnieć o teatrze i zebrać o pracę przy serialach. Dziękuję, postoję: wolę w razie konieczności być w Berlinie kurierem na pół etatu i w ten sposób zapewnić sobie godną egzystencję, może bez fajerwerków, ale i bez artystycznych kompromisów. Teraz szczęśliwie, dzięki mecenatowi władz Berlina, nie muszę ruszać się z domu.

Teatr Polski w Berlinie powstał po to, żeby opowiadać Niemcom Polskę?

Cóż, jestem już za stary, żeby zostać dobrym Niemcem, nie do końca interesuje mnie też marzenie o tym, żeby stać się częścią berlińskiej bohemy. Chcę raczej działać pomiędzy, na granicy między Niemcami a Polską. Dopóki granica była otwarta, co weekend jeździłem do Wrocławia. Miałem poczucie, że zaczynam robić coś interesującego, działać na osi między dwoma miastami. I że tym swoim skromnym, offowym teatrem próbuję wypełnić rodzaj wyrwy, jaka powstała po zamrożeniu artystycznej wymiany między dwoma narodami. Z perspektywy Berlina widać wyraźnie, że problemem naszej kultury jest jej hermetyczność, dlatego warto działać na zewnątrz,

rozbijając tę skorupę. Wokół tej idei udało mi się już zebrać grupę ludzi, którym chce się w nią włożyć sporo bezinteresownej – biorąc pod uwagę nasze stawki – pracy. To jest tym bardziej cenne, że po pięciu latach rządów Prawa i Sprawiedliwości kontakty kulturalne między Polską a Niemcami są mocno ograniczone, właściwie cała ta współpraca opiera się na inicjatywie ze strony Niemców, polskie instytucje przestały się w nią angażować, mam wręcz wrażenie, że działają raczej na szkodę tych kontaktów niż pomagają. Problemem jest przebić się z taką ofertą, mając do dyspozycji naprawdę skromne środki, promować z sukcesem kulturę sąsiedniego kraju. Żeby to się naprawdę udało, potrzeba wysiłku wielu osób i sporych funduszy.

Tymczasem, jeśli cokolwiek się dzieje, są to skromne, w większości prywatne inicjatywy. To katastrofa – w dodatku nic nie wskazuje na to, żeby cokolwiek miało się zmienić na korzyść. Nasz rząd nie buduje żadnej marki, ma w nosie wizerunek Polski. I kompletnie zapomina, że mimo wszystko kultura jest gałęzią gospodarki, że generuje jakiś przychód, mimo że tych wartości, jakie z sobą niesie, nie da się ściśle przeliczyć na złotówki.

Kiedy więc pokazuję Niemcom *Swietlanę*, muszę mieć świadomość, że dla nich jest to opowieść o nieznannej, egzotycznej rzeczywistości. Że ludzi w Berlinie, którzy mają świadomość specyfiki sytuacji w Polsce, jest zaledwie garstka. Że z perspektywy większości Polska to dziwny, zamknięty kraj, którego nie są specjalnie ciekawi. Mimo tej bariery, a może, paradoksalnie, dzięki niej, działamy niszowo, skromnie, traktując ją jak wyzwanie. Dlatego liczę na to, że jak najszybciej wrócimy do pracy.

A jeśli idzie o linię programową – to, co tutaj robimy, jest przedłużeniem mojej wcześniejszej pracy we wrocławskim Teatrze Muzycznym Capitol, gdzie wyreżyserowałam *Strefę* z tekstem Adriana Hysza, a Paweł Palcat – *Czystkę* z moim tekstem.

Czyli robisz społecznie zaangażowany teatr?

Tak, staram się jednak traktować szerzej związane z nim tematy. Mam nadzieję, że uda nam się zrestartować Polski w Berlinie jesienią. Zamyśl jest taki, żeby prowadzić tę działalność dwutorowo, prezentując spektakle w Berlinie i we Wrocławiu. To się już sprawdziło ze *Swietlaną*. Teraz przed nami komediowy, mocny *Amazon*.... Chciałbym pokazać w Berlinie niemiecką wersję *Wkurwionych kobiet w leju po Polsce*, spektaklu, który po prezentacji na Przeglądzie Piosenki Aktorskiej wszedł do repertuaru Capitolu.

Masz stałe finansowanie na swój Polski?

Nie – i dlatego prowadzenie go wydaje się karkołomne, bo produkcja i eksploatacja spektaklu przecież sporo kosztuje. A ja nie mam stałej dotacji, do tej pory udawało mi się funkcjonować dzięki życzliwości wrocławskiego OKiS-u. Wraz z grupą przyjaciół założyliśmy stowarzyszenie, żeby móc się ubiegać o pieniądze także w Niemczech. Zobaczymy, co z tego wyjdzie.

Jak Berlin przyjął *Swietlanę*?

Niestety, zagraliśmy tu ten spektakl zaledwie kilka razy, mieliśmy z nim wrócić na scenę na początku maja, co – jak wiadomo – nie dojdzie do skutku. Mamy w planach kilka wyjazdów festiwalowych w wakacje, mam nadzieję, że to przynajmniej się uda, boję się jednak, że ta przerwa w graniu potrwa do jesieni. Odbiór pierwszych pokazów był pozytywny, choć sam spektakl musiał być wyzwaniem – godzinny monolog aktora, mówiony po polsku, z niemieckim tekstem podawanym w napisach. Zauważyłem, że dla Niemców

najważniejszy był kontekst kryzysu demokracji, wszystkie te pytania, jak to, co się wydarzyło w Polsce, może przełożyć się na realia w ich kraju, dotykając ich osobiście. W Polsce odbierano *Swietlanę* bardziej emocjonalnie – jako opowieść o tym, co widzów najbardziej dotyka, o destrukcji inteligencji, jaka się dokonuje na naszych oczach, o pauperyzacji artystów, o rozbiciu środowisk twórczych, poczuciu, że nagle, z dnia na dzień, staliśmy się zbędni, nieważni, a to, co robimy, okazało się niepotrzebne.

W Polsce *Swietlanę* doceniła kapituła Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej - to twój pierwszy tekst, który znalazł się w jej finale.

Cóż, nie mam wpływu na to, jak został odebrany. Mam też ograniczone zaufanie do werdyktów rozmaitych jurorskich składów. Ale dla mnie to też jest ważny tekst. Kiedy wracam do niego po kilkumiesięcznej przerwie, wciąż wydaje mi się istotny i potrzebny, bo jest zapisem pewnej ważnej sytuacji, szczerym świadectwem skłaniającym do dyskusji.

Co to za sytuacja?

Kryzysu, jaki dopadł nasze elity artystyczne i intelektualne. Którego ja również stałem się ofiarą, jednak nie skupiam się tu wyłącznie na sobie. Próbowałem ten stan uchwycić od kilku lat, ciekawe, że udało mi się dopiero po wyjeździe do Berlina. Mam wrażenie, że tak zadziałała zmiana perspektywy. W Polsce wciąż myślałem o doraźnych sprawach, w dodatku, jak wszyscy, byłem zalewany ogromną ilością informacyjnego szumu, śmieci, fake newsów. Próby złapania dystansu zawodziły, bo na ten informacyjny

śmietnik trzeba było reagować na bieżąco, walczyć z sytuacją, w której ktoś narzuca nam pewną narrację. Musiałem wyjść na zewnątrz, ustawić się poza nawiasem, żeby ten dystans złapać. Nie traktuję wyjazdu do Berlina jak emigracji, za krótko mój pobyt tutaj trwa. Ale na pewno, także poprzez rodzaj zajęć, jakich tu się na początku miałem, Berlin pozwolił mi na wyjście ze środowiska, ustawienie się na zewnątrz, porzucenie uwikłań. To wszystko okazało się odświeżające. Taka zmiana perspektywy czyści myślenie, pozwala w sposób świeży i pogłębiony przeanalizować własny los, zobaczyć własną sytuację w szerszym kontekście. Dlatego pierwszy tekst, jaki tu napisałem, dotyczy spraw polskich. Drugi, *Fuck the system!*, który wciąż jeszcze szlifuję, opowiada już o tym, czego tutaj doświadczam, co widzę wokół siebie – polski kontekst staje się tu nieistotny. Zresztą, jak już się uda do pewnego stopnia go porzucić, wyjść poza, dostrzega się, że ważne są zupełnie inne sprawy.

Czyli jakie?

Przede wszystkim to, że Europa się rozpada, że Polska odpada, odpływa od tej wspólnoty. Wiem, że z polskiej perspektywy może nam się wydawać, że nic się nie zmieniło i wciąż jesteśmy częścią Unii, ale nasz wizerunek na zewnątrz jest zupełnie inny – stąd, z perspektywy Berlina, widać kraj, który na własne życzenie odcina się wspólnotowych idei. Nie bierzemy udziału w życiu unijnym, nastawiamy się na konfrontację, konflikt, polskie postawy są kompletnie niezrozumiałe. Niestety, mamy złą prasę i ona nie bierze się z przypadku – cała seria działań politycznych prowadzi nas krok po kroku do separacji. Dlatego to wymuszone przez pandemię zamknięcie granic może się dla nas, Polaków, okazać katastrofalne w skutkach, bo wstrzymuje coś, co jest nam bardziej potrzebne niż komukolwiek innemu w Europie – przepływ myśli, wymianę idei, otwarcie. Z daleka widać też, jak bardzo

konserwatywne mamy społeczeństwo, i jak jest podatne na manipulacje. Łatwiej niż Niemców jest zalać nas fejkiem, zastraszyć. Spotykam w Berlinie Polaków i widzę, kto tutaj się przenosi. Mam świadomość, jak wielki błąd popełnia władza, pozbywając się swoich obywateli. Nie chodzi tu o mnie, bo kim ja jestem? Reżyserem, dramaturgiem, scenarzystą bez ciśnienia na karierę – gdybym je miał, siedziałbym nie w Berlinie, ale w Warszawie. Ważne jest, kogo tu spotykam, jaka jest ta nowa fala polskich emigrantów w Berlinie. To są ludzie bardzo dobrze wykształceni, inteligentni, sporo jest wśród nich osób homoseksualnych, którzy nie widzą siebie w dzisiejszej Polsce. I to jest bardzo smutne, że nasz kraj pozbywa się ich świadomie, z premedytacją, nie rozumiejąc, że zabiera sam sobie w ten sposób szansę na rozwój. Przy czym, mówiąc o rozwoju, nie mam na myśli przede wszystkim pieniędzy, stanu posiadania, a raczej otwarcie na świadomość obywatelską, na wartości demokratyczne. Pandemia pokazuje to wszystko jak w soczewce – w Polsce zwija się z tej okazji swobody demokratyczne i większość obywateli poddaje się tym decyzjom rządu. Tu każda decyzja jest mocno dyskutowana.

Przesadzasz: my też dyskutujemy, podpisujemy petycje. Tak było, na przykład, kiedy rząd zakazał nam wstępu do lasu.

Tak, tyle że tu każde obostrzenie jest przedmiotem podobnej dyskusji. I nie ma wojska na ulicach, nie ma potrzeby pilnowania obywatela na każdym kroku, skoro ostatecznie co do tych decyzji panuje powszechna zgoda. Z dzisiejszej perspektywy istotne jest pytanie o to, jaki świat nastanie po pandemii. Moje prognozy są pesymistyczne, mam wrażenie, że wolności będzie raczej mniej niż więcej. Że skoro daliśmy władzy wolną rękę, jeśli chodzi np. o zdobywanie informacji o tym, gdzie jesteśmy i z kim się

spotykamy, to ona z tej furtki tak łatwo nie zrezygnuje; kiedy ustanie zagrożenie, instrumenty inwigilacji zostaną zachowane. W Niemczech dyskusje o tym, czy rządzący powinni mieć dostęp do oprogramowania pozwalającego śledzić obywateli, są bardzo mocne. Tymczasem w Polsce, mam wrażenie, władza autorytarna robi, co chce i nie ma ruchu społecznego, który egzekwowałby jakikolwiek umiar w tej kwestii.

Wiele przewartościowań dokonuje się jednak ponad granicami – Amazon, w którym sam pracowałem i o którym robię spektakl, przed wybuchem epidemii był korporacją o jednoznacznie negatywnym wizerunku. Mówiło się o tym, jak wykorzystuje pracowników, punktowało się jej nieetyczne działania, to, że nie płaci podatków i że jako monopolista ma niszczący wpływ na handel online. Teraz pozycja Amazona jeszcze się umocniła, przez to, że zmienił się społeczny odbiór korporacji, która w czasie epidemii zapewnia klientom stały kontakt ze światem, przywożąc wszystko to, co jest potrzebne do przetrwania kwarantanny. Nagle okazało się, że ta sama firma, która budziła jeszcze niedawno tak negatywne emocje, jest dziś niemal jednoznacznie dobrze postrzegana przez społeczeństwo. I jestem przekonany, że tego nowego wymiaru władzy nie pozwoli sobie odebrać. Nowa sytuacja wprowadza nowe prawa i zwyczaje. Bez wątplenia jesteśmy gdzieś u progu nadchodzącego nowego świata, choć wątpię, żeby miał okazać się wspaniały. Okazuje się, że jesteśmy w stanie zrezygnować z wolności, byleby nasze poczucie bezpieczeństwa pozostało nienaruszone. Dlatego tak ważne jest, w jakim państwie żyjemy – czy w z grubsza demokratycznym, gdzie władza jest na każdym kroku sprawdzana przez media i obywateli, czy w Polsce, gdzie Kaczyński i ludzie, którzy złapali się jego rękawów, robią, co chcą, są nietykalni. W sytuacjach kryzysowych widać jakość państwa, rządzenia, także – jakość społeczeństwa obywatelskiego.

W *Swietlanę* w wyraźniejszy sposób, niż w swoje poprzednie teksty dramatyczne, wpisujesz samego siebie. Ten osobisty ton w zderzeniu z kwestiami społecznymi i politycznymi daje nową jakość.

Z osobistymi wątkami w twórczości wiąże się pewne ryzyko, można powiedzieć: coś, co będzie pozbawione znaczenia, nie będzie ważne. Można się na takiej perspektywie przejechać, dlatego rzadko po nią sięgam. A chociaż nie przepadam za autotematycznymi historiami w mojej twórczości, uznałem, że akurat tutaj moje indywidualne doświadczenie dobrze klei się z sytuacją większej grupy. *Swietlanę* opowiadałam też o sytuacji ludzi robiących kulturę w Polsce, konkretniej: we Wrocławiu, o destrukcji tamtejszej inteligencji. Jak patrzę na to, co się stało z kulturą w moim mieście, zwłaszcza z Teatrem Polskim, widzę totalne zniszczenie pewnego świata. Może jestem odrobinę niesprawiedliwy, ale patrzę przecież na tę sytuację z dystansu i trudno mi coś innego dostrzec. I jest to spojrzenie bez sentymentów – jestem przecież okrutny wobec mojego bohatera, który jest przedstawicielem tamtego świata, nie użalam się nad sobą. Ale jednocześnie mam poczucie, że ten mikrokosmos kulturalny, z którego wyrosłem, uległ totalnemu zniszczeniu. Wpisuję w ten tekst swoje doświadczenie uczestnika i obserwatora tego procesu rozkładu.

Wraca w tym tekście Jarosław Kaczyński, który pojawił się wcześniej w *Hymnie narodowym*. Czy jego postać niesie z sobą tak wielki dramaturgiczny i teatralny potencjał, czy chodzi raczej o twoje osobiste mierzenie się z demonami?

Radykalizm i rozmach polityki Jarosława Kaczyńskiego był dla nas w jesienią 2015 roku sporym zaskoczeniem. *Hymn narodowy* razem z Emilką Piech

napisaliśmy w pośpiechu, stąd, być może, obecność w spektaklu całej tej prawicowej menażerii, którą przedstawiliśmy w kabaretowym ujęciu. Naszym głównym celem było wtedy zrozumieć, co dzieje się w Polsce, jak doszło do tej zmiany i jakie będą jej konsekwencje. Stąd groteskowa wiwisekcja każdego z przedstawionych w spektaklu polityków, w tym Kaczyńskiego, który stoi na czele tej grupy. W *Swietłanie* potrzebowałem spowiednika, który wysłucha patetycznych, ale i bardzo gorzkich wyznań głównego bohatera. Potrzebowałem postaci, która dodałaby tej spowiedzi trochę kolorytu komediowego – i Jarosław po raz kolejny okazał się nieoceniony. Chociaż jego udział to tym razem zaledwie drobny zabieg formalny. Dla kondycji głównego bohatera nie ma on większego znaczenia.

A kontekst emigracji? Trudno, spotykając się ze *Swietlaną*, nie zderzać tego tekstu z innymi literackimi świadectwami dotyczącymi tego tematu.

No tak, ale jednak dziś, pomijając pandemię, granice są otwarte, można przed Polską uciekać i do niej wracać w dowolnym rytmie. I to jest ogromna różnica jakościowa. Pomijając kryteria ekonomiczne, jeśli zakładasz, że chcesz kontynuować to, czym się zajmowałaś we Wrocławiu, równie dobrze możesz wyjechać do Wałbrzycha czy do Legnicy. I chyba równie szybko jak w Legnicy, w Berlinie zbudowałem sobie krąg znajomych, współpracowników, własny mikroświat. Dziś nie ma w tym nic egzotycznego, dziwnego.

Jasne, jest szereg relacji emigracyjnych w polskiej kulturze, po które sięgam ostatnio, ale najczęściej odkrywam przy okazji, jak bardzo są nieadekwatne do mojego doświadczenia. Dla mnie najważniejsza jest zmiana perspektywy – uwielbiam Wrocław, tęsknię za tym miastem, żałuję, że ostatnio nie mogę wpadać tu na weekendy, ale o powrocie na stałe myślę niechętnie, bo nie

chciałbym rezygnować ze spojrzenia z zewnątrz, z dystansu.

Jednocześnie, odkąd wyjechałem z Polski, odkrywam, że dobrze mi się czyta polskich twórców emigracyjnych, że szukam rodzaju pokrewieństwa z nimi, najczęściej go zresztą nie znajdując. Zdarzają się jednak olśnienia – jednym z nich jest Mariusz Wilk, na którego trafiłem trochę przypadkowo, a dziś na półce mam wszystkie jego książki. Podoba mi się jego spojrzenie na Rosję – udało mu się zrzucić z siebie właściwie niemal cały balast kulturowy, co sprawia, że jest tak pilnym, otwartym i uważnym obserwatorem obcej rzeczywistości. Chciałbym także zrzucić ten bagaż, uzyskać czystość spojrzenia. Wiem, że nie uda mi się tego dokonać całkowicie, zawsze przecież będę myślał po polsku, ale staram się zdjąć jak najwięcej przyzwyczajęń i przesądów, co pozwoliłoby mi spojrzeć na rzeczywistość w sposób nieuprzedzony, odkryć te same rzeczy na świeżo. Na razie dostrzegam wiele podobieństw, dotyczących ogólnoswiatowych mechanizmów – kapitalizm pochłania coraz większe przestrzenie państw, korporacyjność w czasie kryzysu opiera się na identycznych strukturach. Ta nowa perspektywa pozwala jednak też dostrzec ewidentne wady w mojej ojczyźnie – z jej niepokojącymi tendencjami do zamykania się, separowania od wspólnoty. Ubolewam nad tym, bo za takie ruchy zapłacą kolejne dwa-trzy pokolenia Polaków, zmuszone do życia w kraju odizolowanym od reszty świata z powodu wyborów swoich dziadków.

Nie planujesz przenoszenia działalności teatralnej do sieci? W Polsce trudno znaleźć teatr, który by tego nie robił. I ten proces ruszył, zanim pojawił się konkurs ogłoszony przez ministra kultury.

W Niemczech też tak jest, ale przyznam, że nie widziałem w internecie teatralnych rzeczy, które byłyby naprawdę dobre. Wolę w sieci oglądać kino

niż teatr. Może jestem na to za stary, ale dla mnie takie działania są w większości pozbawione sensu. Jeśli chodzi o rejestracje spektakli, mają one, owszem, wartość dokumentacyjną, ale w większości przypadków na tym się kończy. Niewiele instytucji może się pochwalić realizacjami na poziomie Teatru Telewizji, które można byłoby zaprezentować widzom bez wstydu. Rozumiałbym, gdyby sytuacja z pandemią trwała pół roku, rok – wtedy internet stałby się koniecznym wyborem, jako jedyny kanał dystrybucji teatru. Ale jeśli mamy wrócić do pracy, a publiczność na widownię, w ciągu dwóch-trzech miesięcy, zwyczajnie szkoda czasu na coś, co najczęściej nie jest ani kinem, ani telewizją, ani teatrem, i oferuje widzom najgorszy produkt z pogranicza.

Bardzo ważną, dla mnie chyba najistotniejszą wartością, jaką niesie ze sobą teatr, jest wspólnotowość przeżycia. Widzowie i aktorzy, twórcy spektaklu – na godzinę, dwie wszyscy stajemy się grupą, wspólnie performującą coś, co jest dla nas wszystkich istotne. Dlatego to właśnie w teatrze możemy sobie pozwolić na przekaz, który będzie dostosowany do poziomu dojrzałego widza. Nie lubię teoretyzować, ale ta obrzędowość teatru jest dla mnie bardzo istotna, jest w tym coś podniosłego. W teatrze stajemy się wszyscy świadkami misterium opowiadającego o nas, o naszym życiu, naszym losie. To misterium nie byłoby możliwe bez uczestniczenia w nim na żywo wraz z aktorem. Tego podstawowego doświadczenia teatralnego nie zastąpi internet. Jasne, w moich spektaklach zawsze ważna jest fabuła, opowieść, bohaterowie, ale kiedy spektakl się zaczyna w obecności widzów, najważniejsza jest właśnie ta wymiana energii, która jest nie do zastąpienia, coś nieuchwytnego, ale i mocnego, co wydarza się w sposób natychmiastowy i niepowtarzalny. Wydaje mi się niemożliwością wskrzesić tę energię w onlajnowych spektaklach. Nie ma cudów – w teatrze chodzi o to, żeby się spotkać, odebrać energię, przeżyć coś, co jest unikalne. Tak myślę tu i teraz,

choć niewykluczone, że za rok, jeśli sytuacja się nie zmieni, będę się zastanawiał, jak przenieść ułamek tego misterium do sieci. Na szczęście, dla mnie sprawa jest prosta – jeżeli nie pracuję w teatrze, to piszę, nie mam potrzeby pokazywania się online.

Ale może ta obecność w sieci ma znaczenie dla utrzymania kontaktu z widzami? To o tyle ważne, że w teatrach pojawia się strach, czy publiczność do nich wróci nawet po złagodzeniu obostrzeń.

Tylko zastanów się, czy ten widz, który w połowie marca dowiedział się, że nie będzie kwietniowej premiery, nie ma teraz większych problemów poza tym, jak przeżyć trzy miesiące bez teatru? Nawet jeśli ten teatr leży mu na sercu najbardziej, to widzi przede wszystkim, że nie ma kasy na kulturę, a za chwilę będzie jej jeszcze mniej. Że rozpieprzono Teatr Polski we Wrocławiu, że po kwarantannie i tak tam nie wróci, bo jest tak gówniany – to jest jego problem jako widza, ale może jest tak, że przez pandemię stracił pracę i nie ma z czego żyć, więc teatr chwilowo wypada z jego orbity. Ale zakładając, że nie, to widzi przede wszystkim, że kultura jest niedofinansowana, w dużej mierze zarządzana przez urzędników-idiotów, że jest upolityczniona, że w momentach kryzysu stanowi pierwsze źródło oszczędności. I to jest najważniejsze – a nie to, czy będziemy teraz pokazywać teatr online. Gdyby jeszcze finansowanie kultury było na takim poziomie jak w Niemczech, moglibyśmy zaprezentować wszystkie profesjonalnie zrealizowane spektakle najlepszych teatrów. A tak, możemy się powyglądać przed kamerką.

Jaki będzie *Amazon Burns*?

Jestem ciekaw tej realizacji i bardzo żałuję, że nie udało nam się rozpocząć prób przed pandemią. Po *Wkurwionych* i *Strefie* to kolejny cudzy tekst, do jakiego się zabieram. *Amazon...* to drugi tekst Mai Staśko, i wydaje mi się dużo lepszy, ciekawszy od *Wkurwionych* – Maja napisała komedię o dwóch dziewczynach, które pracują w Amazonie i razem spędzają przerwy na papierosie. Palą, przeglądają Tindera, a w tle dochodzi do apokalipsy, świat umiera na naszych oczach.

Brzmi aktualnie.

Tak, tyle że ta zapaść w tekście nie jest konkretnie nazwana, do końca wyjaśniona. W każdym razie pojawia się napięcie między komediowym prowadzeniem postaci a grozą sytuacji, w jakiej się znalazły, niewolniczą pracą za grosze w czasie apokalipsy. Znalazłem do tego spektaklu trzy świetne aktorki, z którymi zbliżałbym się teraz do premiery, gdyby nie pandemia – jedna z nich zagra po niemiecku, druga po polsku, trzecia jest dwujęzyczna, więc pojawi się w obu obsadach. Jest między nimi fajna chemia.

Teatr Polski w Berlinie ma być autorskim teatrem Przemka Wojcieszka? Czy bierzesz pod uwagę współpracę z innymi reżyserami?

Mój pomysł na Teatr Polski w Berlinie polega na dwutorowej prezentacji spektakli, dla widowni polskiej i niemieckiej. I tylko taki pomysł na niezależny teatr mnie interesuje. Będę go realizował, dopóki znajdą się mechanizmy wsparcia, za pomocą których będę mógł to robić. W tej chwili to teatr, nie kino interesuje mnie najbardziej – bo jest jedynym, być może

ostatnim rodzajem sztuki, który pozwala komunikować się z dojrzałym widzem, bez konieczności infantylizowania przekazu, fajnym, żywym, nośnym narzędziem komunikacji z inteligentnym odbiorcą.

Polski w Berlinie ma otwartą formułę. W tej chwili zaprosiłem do współpracy parę dramaturgów. Oprócz Mai, Kubę Kiragę, który napisał świetny *Euroexit. Księgę Wyjścia*. Zaczynam od dramaturgów, bo oni są najbardziej poszkodowani w zachowawczym teatrze, który boi się mierzenia z rzeczywistością. A te dwa teksty są po prostu świetne, wciągające i zabawne, opowiadające o Europie i kapitalizmie odważnie i bez kompleksów. Jeśli chodzi o reżyserów, jest to dla mnie całkowicie drugorzędne. Nie muszę reżyserować. Z przyjemnością zajmę się stroną administracyjną mojego teatru. Rola reżysera jest zresztą mocno przeceniana. Grunt to dramat.

Jaki więc system pieprzysz w *Fuck the System!*?

Ten tekst to monodram dla aktorki w wieku 70+. Bohaterką jest starsza pani, która ma w swoim mieszkaniu punkt dystrybucji paczek Amazona. Sytuacja jak z życia, spotykałem się z takimi osobami na co dzień, zajmując się dystrybucją – kurierzy byli dociskani przez szefostwo, żeby dostarczać skutecznie przesyłki, a ponieważ często pod wskazanym adresem nikogo nie było, pukało się do sąsiadów. Tak trafiałem na starsze panie, emerytki – za plecami wielu z nich piętrzyły się stosy paczek z Amazona. I właśnie jedna z nich jest bohaterką monodramu, w którym opowiada o swoim życiu. Taka nie do końca śmieszna komedia o kapitalizmie. Pracuję nad tym tekstem, w dziewięćdziesięciu procentach jest już skończony.

Wracasz tu do punktu wyjścia, do Bogusia z debiutanckiego *Made in Poland*, który wytatuował sobie na czole „fuck off”? Teraz starsza pani mówi światu: „fuck”?

A dlaczego nie? Kto wie, może to emeryci są dziś najbardziej radykalni. W końcu, co mają do stracenia? I tak, pani Arndt z *Fuck The System!* to rzeczywiście Boguś, ale sześćdziesiąt lat później.

Ma tatuaż?

Nie, chociaż może powinna. Muszę to przemyśleć. Nie ma też bejsbola, za to sporą biblioteczkę z książkami Noama Chomsky’ego, więc jest jakiś postęp. Tak naprawdę wszystkie moje teksty traktują o tym samym: o jednostce buntującej się przeciwko normom. I to jest nie do przewalczenia. W zasadzie nie interesuje mnie nic innego. Teraz próbuję pisać pastisz, wariację na temat tekstów Bogusława Schaeffera, zabawny i nieoczywisty spektakl na trzy aktorki. Czysta zabawa w teatr, w której polityka, sprawy społeczne, obyczajowe brane są w cudzysłów, rozpuszczają się w absurdalnym humorze. Ale kończy się i tak na tym, że moje bohaterki też gadają o rewolucji. Więc jest to pewna stała.

Nieznośne w dzisiejszej Polsce jest dla mnie to, jak wielka część tego społeczeństwa zgięła kark przed autorytarną władzą i dobrowolnie zrezygnowała ze swojej wolności. Nie potrafię się z tym pogodzić, dlatego wyjechałem. Chcę żyć w społeczeństwie świadomych obywateli, opartym na solidarności i wzajemnej empatii. To jest dla mnie na dziś program rewolucyjny, bo tej wizji próbują dziś przeciwdziałać bardzo różne siły: od populistów po wielki kapitał.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec-sierpień 2020

Source URL: *<https://didaskalia.pl/artykul/pieprze-system>*

kryzys systemu

Nie wolno zamykać granic

Z Matthiasem Lilienthałem rozmawia Tomasz Kireńczuk

Czym dla ciebie jest pusty teatr?

Pusty teatr to bardzo melancholijne miejsce, bo teatr bez publiczności nie jest już teatrem. To, co pozostaje, to taka dziwna, dekoracyjna przestrzeń. Kiedy sytuacja pandemiczna zmusiła nas do zamknięcia Kammerspiele dla widzów, szybko podjęliśmy decyzję o udostępnianiu naszych zarejestrowanych spektakli w technologii streamingu. Poprosiliśmy też aktorów, aby zaczęli wspólnie tworzyć spektakle na Zoomie, adaptując do nowego medium konkretne inscenizacje. Tak na przykład przenieśliśmy online spektakl *Yung Faust* w reżyserii Leonie Böhm, który został zagrany przez cztery osoby przebywające w izolacji. Grając swoje role w czterech osobnych okienkach Zooma, aktorzy w jakimś sensie przezwyciężyli tę izolację, więc w internecie dokonało się wynalezienie na nowo tego, do czego teatr właściwie powinien służyć.

Czy te nowe praktyki artystyczne pozostaną, twoim zdaniem, z nami na dłużej, czy też traktujesz je jako odpowiedź na bieżącą sytuację, działania chwilowe, o których będziemy chcieli jak najszybciej zapomnieć?

Uważam, że digitalizacja nie jest wartością samą w sobie. Po prostu pokazujemy przedstawienia czy przeprowadzamy eksperymenty artystyczne w sieci, gdyż nie mamy w tym momencie do dyspozycji innej sceny. Gdyby nie można było korzystać z internetu, wyszedłbym do parku czy na balkon. Ta technika jest nam po prostu w tej chwili potrzebna, pomaga zachować kontakt z widzami.

Myślisz, że dzięki temu, iż wiele sfer naszego życia przeniosło się ostatnio do sieci, spojrzemy na technikę bardziej krytycznie?

Mnie cieszy przede wszystkim to, że w sferze etycznej coraz wyraźniej pojawia się refleksja nad neoliberalną ekonomią, w której ramach funkcjonujemy. To ona pokieroszowała tak mocno system ochrony zdrowia, że niemal wszystkie kraje Ameryki Północnej i Europy mają wielkie trudności w radzeniu sobie z pandemią. Stąd też pojawia się, moim zdaniem, wybitnie ważne pytanie, jakie będą losy neoliberalnego reżimu po pandemii koronawirusa. Mam obawy, że ów neoliberalny reżim uderzy ze wzmożoną brutalnością, jako że trzeba będzie poprzez oszczędności zrównoważyć wydatki poniesione w związku z katastrofą. Mam jednak nadzieję, że zrozumiemy jedno: ekonomia nie jest jedynym i wyłącznym dobrem, któremu należy podporządkowywać całe nasze życie, zaś tak naprawdę wszystkiemu winien jest nie wirus, lecz raczej nasza niedostateczna zapobiegliwość w obliczu zagrożenia wirusem. Ten kryzys mógłby stać się ważną lekcją,

pozwalającą zrewidować nasze przyszłe podejście do kryzysu klimatycznego. Po prostu musimy znaleźć rozwiązanie ogólnoświatowe, które narzuci gospodarce ramy określające, co jest dopuszczalne, a co nie. Takie ramy uregulowanej gospodarki rynkowej powinny przyjąć za punkt odniesienia jakość życia ludzi, a nie tylko kierować się tym, jak sprzedać maksymalną ilość dóbr i towarów w ramach systemu kapitalistycznego.

Kryzys wywołany pandemią ujawnił też wiele patologii w instytucjach kultury, zwłaszcza w odniesieniu do relacji pracy i braku zabezpieczenia finansowego artystów funkcjonujących poza instytucjami.

Nie wiem, jak to wygląda w Polsce, ale w Niemczech życie teatralne czy artystyczne leży odłogiem, panuje stagnacja. Artyści zniknęli ze sceny publicznego dyskursu. W Niemczech najszerszym echem odbiła się wypowiedź Franka Castorfa, który w jednym z wywiadów oświadczył, że nie chce, by to Angela Merkel dyktowała mu, kiedy ma myć ręce. Jednocześnie dał wyraz swej nieskrywanej sympatii wobec Donalda Trumpa. To, według mnie, postawa społeczna, zwłaszcza wobec tych ludzi w całej Europie, którzy właśnie teraz umierają. To postawa głęboko cyniczna. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych panowała moda na cytowanie Paula Virilio i jego koncepcji wirusa jako pozytywnego bohatera w walce z systemem kapitalistycznym. Sądzę, że Virilio został w epoce koronawirusa definitywnie zmuszony do filozoficznej abdykacji. Cieszy mnie z kolei to, że zaobserwować było można pierwsze oznaki pewnej fazy: ludzie w Niemczech czy Anglii znowu zaczęli ufać autorom, piszącym o kryzysach społecznych w tonacji realistycznej, a nie tylko tym uganiającym się za oryginalnymi tezami rodem z fake newsów.

Czy myślisz, że te drobne zmiany mogą przełożyć się na sformułowanie w przyszłości nowych modeli przywództwa?

Mam przede wszystkim nadzieję, że populistyczne reżimy w Brazylii, USA i Wielkiej Brytanii znikną. Można zaobserwować, że masowa umieralność w Anglii jest w prostej linii efektem błędów politycznych w podejściu do pandemii. Mam nadzieję, że wyborcy tego populistom nie wybaczą.

Teatry zostały zamknięte, produkcje wstrzymane, kolejne festiwale teatralne są odwoływane. Jakie konsekwencje dla przyszłości sztuk performatywnych mieć będzie to nagłe wyłączenie świata sztuki?

Zachodzi wielkie niebezpieczeństwo, że sztuka zniknie z naszego życia. Jeżeli nie uda nam się wynaleźć sztuki w nowych formach, wówczas za dwadzieścia cztery miesiące pojawi się pytanie: „Skoro wytrzymaliśmy dwadzieścia cztery miesiące bez sztuki, to po co nam ona?”. Tymczasem sztuka byłaby w tej chwili wyjątkowo istotna, ponieważ to, co się teraz odbywa, to walka o podział dóbr. Wśród kogo i w jaki sposób należy rozdzielić te pozostałe jeszcze do wydania pieniądze? Jeśli nie będą decydować przesłanki etyczne, a wyłącznie ekonomiczne, wówczas nastąpi spotęgowanie błędów, które popełniano już przed kryzysem, a wtedy nie będziemy mieli najmniejszych szans na uporanie się z kryzysem klimatycznym czy w ogóle problemami społeczeństw przyszłości. W tym sensie teatr jest dużo ważniejszy niż przemysł motoryzacyjny, niż Boeing czy Airbus, a na pewno równie istotny jak pewna część branży spożywczej.

Myślisz, że mając do wyboru wsparcie finansowe Airbusa lub Kammerspiele, rząd federalny wybrałby teatr?

Oczywiście, że wybrałby Airbus. Wydaje mi się, że naszego teatru, Münchner Kammerspiele, bardzo ostry kryzys finansowy raczej nie dotknie, podobnie jak teatru w Krakowie czy Warszawie. Ale nasuwa się pytanie, czy po kryzysie istnieć będą jeszcze teatry w takich miastach jak choćby Oberhausen, Oldenburg czy Bydgoszcz, albo w jeszcze mniejszych ośrodkach. Kryzysy przyspieszają tendencje, które tak czy inaczej się rysowały. To nie jest tak, że coś nagle upada, mimo że wcześniej nie było zagrożone. W Monachium co czwarty lokal sklepowy stoi pusty, ale na to zanosilo się już wcześniej w efekcie zagrożenia konkurencją ze strony Amazona. Te tendencje będą się pogłębiać. Charakterystyczną cechą teatru jest między innymi to, że w trakcie prób kilkanaście osób jednoczy się wokół tego, co pokażą w premierowy wieczór, ale także i to, że tysiąc osób zasiadających na widowni jednoczy się wokół tego, co właśnie tego wieczoru widzą na scenie. Ten rodzaj zjednoczenia ulega teraz przekreśleniu, a tym samym i to, w imię czego teatr w normalnych czasach pracuje.

Czy w okresie pandemii dostrzegłeś jakieś zjawiska, tendencje, tematy, które wydają ci się interesujące pod kątem twojej przyszłej praktyki kuratorskiej?

Szczerze mówiąc, jestem ostatnio zanadto zaabsorbowany tym, żeby jakoś radzić sobie z codziennością. Rozmawiałem niedawno z reżyserem z Chile, który miał uczestniczyć w planowanym u nas projekcie, inspirowanym twórczością Roberta Bolaño. Musieliśmy to przedsięwzięcie, niestety, odwołać. Mój rozmówca opowiadał mi, że w Chile w ostatnich miesiącach

panowało spore niezadowolenie z prowadzonej w tym kraju polityki, a teraz pandemię wykorzystuje się, by te rewolucyjne nastroje powstrzymać. Także w odniesieniu do krajów Europy Środkowo-Wschodniej, rządzonych twardą ręką przez populistów, jak Orbán czy PiS, uzasadnione jest pytanie, na ile władze wykorzystują kryzys jako okazję do dalszego ograniczania praw demokratycznych i silniejszego dążenia do wprowadzenia dyktatury. Jesteśmy zobowiązani wypowiadać się w tych kwestiach i zajmować jasne stanowisko. Kiedy po zakończeniu pracy w Monachium przejmę inny teatr i stanie się to już po przezwyciężeniu kryzysu, pierwszy sezon chciałbym oddać reżyserom z zagranicy, świadomie odchodząc od twórców niemieckich czy nawet europejskich, i zadeklarować, że interesuje nas wyłącznie wymiar multilateralny i międzynarodowy.

W Europie zdążyliśmy już zapomnieć o istnieniu granic, a naraz pojawiły się znowu, zaś w ślad za nimi wróciły resentymenty Niemców wobec Francuzów, Polaków wobec Niemców, przy czym wirus jest zawsze emanacją tego, co obce i odmienne. Właśnie dlatego interesują mnie kwestie ze sfery metaforyki zdrowotnej, rasizm, ksenofobia, struktury autorytarne. Poddanie tego wszystkiego analizie z wykorzystaniem działań teatralnych jest sprawą niezwykle ważną. W sensie politycznym z tej sytuacji płynie bardzo istotna nauka – nie wiem, czy także w Polsce, bo niekiedy Polska i Niemcy bardzo się w tych sprawach różnią. Otóż w Niemczech, zwłaszcza wśród ludzi poniżej pięćdziesiątego roku życia, panowało przekonanie typu: „Mam to gdzieś, która partia akurat rządzi, czy są to socjaldemokraci, czy chadecja, to kompletnie obojętne”. Na takie stwierdzenie mogę odpowiedzieć tylko w ten sposób: Gdyby w Niemczech rządził teraz kanclerz federalny wywodzący się z partii AfD, mielibyśmy sytuację taką jak w Anglii. Postmodernistyczna postawa w stylu *anything goes* i przekonanie, że politycznie na nic nie mamy wpływu, okazała się absolutną bzdurą. To naprawdę istotne, czy w Anglii

premierem jest ktoś z Partii Pracy, kto być może bardziej odpowiedzialnie podszedłby do kryzysu, czy jest nim pan Johnson. To naprawdę robi różnicę.

A może to jest czas, w którym powinniśmy stworzyć nowe strategie oporu, bo te, które znamy, przestały już wystarczać?

Tak, absolutnie. Według mnie, trzeba stawiać sprawę bardzo jasno, mówiąc, że obecne ograniczenia praw obywatelskich akceptujemy wyłącznie na okres rozwiązywania pewnego problemu. Równie jasno należy podkreślać, że *big data* i aplikacje monitorujące wolno wykorzystywać wyłącznie chwilowo, nie zaś, jak to jest w systemie chińskim, stosować je dla stworzenia społeczeństwa poddanego ciągłej inwigilacji. Jeszcze piętnaście lat temu z wielkim entuzjazmem fetowano internet jako sferę demokratyczną, potem ten sam internet został przez Donalda Trumpa i Borisa Johnsona tak skorumpowany, że stał się siedliskiem zła, aż tu nagle Dolina Krzemowa za sprawą koronawirusa przeżywa rozkwit, jako że komunikować możemy się wyłącznie poprzez internet, Zoom czy Jitsi, i nikt tego nie kwestionuje. Chodzi właśnie o te zmagania ze sztuczną inteligencją, aplikacjami i tym, jak programujemy te aplikacje, by dopaść przeciwników politycznych i wytknąć im ich słabości. Chodzi o to, by tworzyć nowe portale informacyjne, dokumentujące i przekazujące prawdziwe doniesienia o wszystkich tych świństwach, które dzieją się w dobie kryzysu. Wszędzie tam, gdzie państwo wykorzystuje te techniki, należy podchodzić do nich z dużą dozą krytycyzmu. Do tego dochodzi debata o tym, czy nie należałoby ściągnąć z powrotem sfery produkcji z Chin, czy maseczki nie powinny być wytwarzane w Niemczech lub w Polsce. Ta dyskusja do niczego nie prowadzi. Z politycznego punktu widzenia kolejny krok powinien wyglądać tak, że to ciągle zorientowanie na państwa narodowe wreszcie zakończymy, mówiąc,

że jesteśmy Europejczykami i tak żyjemy. Jesteśmy Europejczykami, którzy mówią po włosku, polsku czy niemiecku. Jesteśmy jednak Europejczykami, współpracujemy z europejskim rządem i nawet w chwili tak głębokiego kryzysu granic nie wolno zamykać. Musimy stworzyć takie europejskie państwo narodowe, by w Palermo, Krakowie i Monachium panowały takie same warunki życia. Wówczas nie będzie tych wszystkich różnic. Teraz znowu pobrzmiewała ta znana już metafora w stylu: „Ta łódź jest już przepełniona”, „Niemcy dysponują pięćdziesięcioma tysiącami łóżek na oddziałach intensywnej terapii i mają być one do dyspozycji Niemców, by mogli ten kryzys przezwyciężyć”.

Czy jakieś obrazy z okresu pandemii szczególnie utkwiły ci w pamięci?

Chyba to, że miasta bez samochodów są znacznie bardziej przyjazne życiu. Izraelski autor Y.N. Harari stwierdził, że zmierzamy w stronę nieśmiertelności. Postęp w medycynie jest, jego zdaniem, tak ogromny, że możliwa będzie hodowla ludzkich narządów i wymiana zużytych na nowe, zaś człowiek będzie mógł dożyć wieku trzystu-pięciuset lat. Myślę, że obecnie ta iluzja ludzkiej nieśmiertelności odchodzi w niebyt, bo przecież zaczynam obawiać się o życie mojego dwudziestotrzyletniego syna. Dążenie do nieśmiertelności samo doprowadziło się do granic absurdu. Raczej należałoby zadać sobie pytanie, jak wykorzystać te dane nam sześćdziesiąt-siedemdziesiąt lat w etycznie sensowny sposób lub też jaką Ziemię pozostawimy naszym dzieciom, być dać im perspektywę choćby stu lat egzystencji na tej planecie. Antropocen i schyłek tej ery będą tematami coraz silniej akcentowanymi. Pytanie brzmi: czy przypadkiem ten kryzys nie jest wielkim darem, który umożliwi nam opanowanie innych kryzysów i stworzenie społeczeństwa żyjącego w zgodzie z zasadami ochrony klimatu i

zorientowanego nie tylko na konsumpcję. Innymi słowy, zasadnicze pytanie na czas koronakryzysu to: czy wymyślimy na nowo komunizm, ale taki, który nie pozwoli się skorumpować, idąc w stronę systemu leninowsko-stalinowskiego.

Jak wyobrażasz sobie ten świat nowego komunizmu?

Cóż, w Niemczech istotną rolę odgrywa tocząca się teraz dyskusja o powszechnym dochodzie podstawowym, wypłacaniu każdemu obywatelowi, pracującemu lub nie, podstawowego dochodu. To stanowiłoby elementarny warunek, pozwalający na zakwestionowanie przymusu pracy i produkcji. Z chwilą gdy ludziom udostępniłoby się taki dochód podstawowy, nie wymagając za to niczego w zamian, nie wszyscy musieliby pracować zawodowo. Samo tylko wprowadzenie takiego powszechnego dochodu podstawowego, poprzez zakwestionowanie wymogu pracy i presji konsumpcyjnej zmieniłoby diametralnie społeczeństwo.

Pozostańmy zatem jeszcze przez chwilę w temacie utopii. Jak wyobrażasz sobie ten nowy wspaniały świat, który wyłoni się w epoce postpandemicznej?

To będzie świat, w którym nie będzie już prywatnych samochodów, w którym pracować będzie tylko ten, kto ma na to ochotę, ale w miejsce pracy wprowadzi się obowiązek przeczytania jednej książki tygodniowo.

Brzmi obiecująco. Gdzie zatem widzisz największe zagrożenia, które

mogą stanąć na przeszkodzie do zbudowania lepszych, bardziej sprawiedliwych społeczeństw przyszłości?

Mam wielką obawę, że może nastąpić restytucja antyfeministycznego, reakcyjnego świata rodem z XX wieku, który wejdzie w raczej niekorzystny alians z neoliberalną dyktaturą. Szczerze powiedziawszy, będziemy mogli uznać się za szczęściarzy, jeśli uda nam się ograniczyć najgorsze wykwity owych neoliberalnych i reakcyjnych tendencji. Gdyby to się powiodło, wygralibyśmy całkiem sporo. Ale uda się to wyłącznie pod warunkiem wykorzystania nowych możliwości cyfrowych, nowych możliwości prowadzenia polemik, a także, gdy artyści, pisarze, intelektualiści i filmowcy staną się decydującymi przekazicielami idei.

Musimy przygotować się na debatę o oszczędnościach, o ujednoliceniu. Każdy, kto kieruje jakąś instytucją lub w niej pracuje, ponosi wielką odpowiedzialność za jej utrzymanie. Jednocześnie nie wolno nam opierać się reformom, lecz zarazem trzeba mówić o tym, że wymyślimy na nowo ten świat, w którym będzie mniej latania, mniej samochodów, za to więcej nowej etyki. To, za czym teraz tęsknię, to filozoficzna kawiarnia, w której moglibyśmy spotkać wszystkich tych wspaniałych, niezależnych artystów, snujących subiektywne i społeczne wizje, tworzących światy, jakie znamy ze spektakli Tadeusza Kantora, Piny Bausch czy Philippa Quesne'a.

Gdybyś mógł się dzisiaj wybrać do teatru, to jaki spektakl chciałbyś zobaczyć?

Mieliśmy w naszym repertuarze wspaniałą produkcję pod tytułem *Dionysos Stadt*, która była właściwie jednym wielkim festynem z udziałem siedmiuset

widzów. Tęsknię za tym pijącym alkohol i palącym papierosy, zjednoczonym na scenie podczas tego spektaklu towarzystwem. Ogromnie za tym tęsknię, a tym, czego mi podczas zamknięcia najbardziej brakuje, jest pójście do dobrej, lecz niedrogiej restauracji, picie dużo czerwonego wina i gadanie tak długo, aż sam nie będę mógł już znieść tych bzdur, które opowiadam. Przez ostatnie dwadzieścia lat łądowałem się energią poprzez rozmowy z ludźmi, rzadko miałem czas na czytanie książek czy inne sprawy. Artystyczne działania, jak wystawy, i te pogawędki z ludźmi – tego mi brakuje... Zaczyna mi też brakować zapachu ludzi, zapachu potu czy perfum. Rozmawiamy ze sobą, a nie wiem, jak pachniesz, ani ty nie wiesz, jak ja pachnę. Cały ten wymiar ginie, a ja odczuwam wielką potrzebę tej dziwacznej zmysłowości. Postanowiliśmy, że z pożegnalną fetą na zakończenie mojej pracy w Münchner Kammerspiele poczekamy do czasu, gdy wszyscy będziemy mogli paść sobie w objęcia.

Wiesz już, jak będzie wyglądał dzień ponownego otwarcia Kammerspiele dla widzów?

W tej chwili raczej rozmyślamy o tym, czy nie przeprowadzić się na Stadion Olimpijski w Monachium, ten z 1972 roku, gdzie zespół stanie w rozproszeniu na murawie, zaś sześćset pięćdziesięciu pięciu widzów, których mieści widownia naszej dużej sceny, posadzimy na trybunach obliczonych na osiemdziesiąt tysięcy publiczność, by pożegnać się takim gestem odosobnienia. Wydaje nam się bowiem, że teraz takie wydarzenie byłoby czymś znacznie bardziej szczerym, prawdziwym, odpowiadającym na naszą wspólną potrzebę bliskości. Być może słuszne byłoby zaprezentowanie na tej scenie w ostatnim dniu mojej pracy spektaklu *Farm Fatale* Philippe'a Quesne'a, który w dzisiejszej sytuacji jest tak wymowny, jak chyba żaden

inny.

17 maja 2020; rozmowa została przeprowadzona w ramach cyklu „Wolne niedziele”, realizowanego przez Goethe-Institut Krakau i Teatr Nowy Proxima w Krakowie

Tłumaczenie: Rafał Wędrychowski

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/nie-wolno-zamykac-granic>

angélica liddell: przewodnik

Angélica Liddell: od psychoanalizy do polityki - i z powrotem

Ewelina Topolska Politechnika Śląska

Angélica Liddell: From Psychoanalysis to Politics, and Back

This article aims to introduce the Polish public to the work of Angélica Liddell, one of the best-known faces of European theatre in recent years. While the artist has been professionally active since the late 1980s and has created (as a playwright, director and main actress) a few dozen original performances, for most of her stage life she has been saying the same thing: that the only truth worth knowing is the truth coming from our unconsciousness. And although there have been times in her career when she turned her attention to the outside and made political theatre, she eventually resumed probing the depths of the human psyche, where she traces repressed content with a verve that would make Freud himself proud. And, much to our bafflement, brings it out into the open.

Keywords: Liddell; psychoanalysis; unconsciousness; mother; politics

Blok tekstów o Angélice Liddell jest częścią serii przewodników poświęconych wybitnym twórcom współczesnego teatru, drukowanych w kolejnych numerach „Didaskaliów”. Do tej pory opublikowaliśmy następujące przewodniki: Christoph Schlingensief – numer 92/93; Luk Perceval – 94; Robert Wilson – 95; Dimitër Gotscheff – 97/98; Needcompany – 99; Merce Cunningham – 100; Wooster Group – 101; Alvis Hermanis – 106; Split Britches – 108; Árpád Schilling – 109/110; Peter Sellars – 113; Gob Squad –

115/116; Katie Mitchell – 119; Vinge/Müller – 121/122; Romeo Castellucci 103/104 i 125; Forced Entertainment – 126; Philippe Quesne – 127/128; Oliver Frlić – 132; Carmelo Bene – 138; Gisèle Vienne – 151/152; Milo Rau – 155.

Koncepcja przewodnika: Kamila Łapicka i Ewelina Topolska

Ci, których nikt nie kocha, ci, których nikt nie kocha, ale to mnie nikt nie kochał.

Nie ma nic bardziej poniżającego dla człowieka niż świadomość bycia niekochanym (Liddell, 2009, s. 63).

Angélica Liddell, urodzona w 1966 roku w Figueras, w Katalonii, od ponad trzydziestu lat mieszka w Madrycie. Reżyserka, scenografka, dramaturżka, aktorka, poetka... Niektórzy mówią – „artystka totalna” (Víllora, 2004, s. 47). Tworzy teatr urzekająco piękny i intelektualnie stymulujący, ale jednocześnie obrazoburczy, pełen obelg, przemocy, perwersyjnego seksu, gwałtu, nienawiści i śmierci. W niniejszym artykule spróbujemy odnaleźć klucz do mrocznego, a zarazem fascynującego świata Liddell.

Hasła na proporcach

Zacznijmy może od pseudonimu artystycznego bohaterki niniejszego artykułu, której prawdziwe nazwisko brzmi González. Jej sceniczne *alias* nawiązuje do Alice Liddell, dziewczynki, którą obrał za swoją muzę Lewis

Carroll, autor *Alicji w Krainie Czarów*. Wśród badaczy literatury i biografii pisarza krążą domysły, że stosunki Carrolla z jego małymi przyjaciółkami nie były tak niewinne, jak byśmy chcieli zakładać; niektórzy oskarżają go otwarcie o pedofilię¹. Na pewno fotografie, jakie pozostawił Carroll, na których małe dziewczynki, w tym Alice Liddell, uwiecznione są w zmysłowych, ocierających się o erotyzm pozach, nie ułatwiają oczyszczenia autora z zarzutów. Może nigdy nie dojdziemy prawdy na temat upodobań seksualnych Carrolla; Angélica postawiła jednak na mniej optymistyczną wersję wydarzeń. W jednym z wywiadów wyjaśnia:

Zapochyliłam moje nazwisko od sióstr Liddell, które zainspirowały Carrolla do napisania bajki *Alicja w Krainie Czarów*. Zawsze zazdrościłam małym Liddell, że pedofil napisał dla nich bajkę; były kochane przez Lewisa Carrolla i napisał dla nich bajkę w dowód miłości (za: Giménez, 2007, s. 43)².

Z wypowiedzi tej przebija, z jednej strony, wyraźny głód miłości, a z drugiej brak poszanowania dla norm społecznych i poprawności politycznej. Obydwa te tematy będą obecne w sztuce Liddell od samego początku, a więc od końca lat osiemdziesiątych. Równie ważnym wątkiem będzie poszukiwanie piękna jako źródła transcendencji. To piękno artystka będzie często znajdować w obrazach rozkładu, śmierci. Warto zauważyć, że w początkowych latach kariery Liddell podpisywała swoje sztuki podwójnym nazwiskiem, dodając człon „Zoo”. Artystka złożyła w ten sposób hołd Peterowi Greenawayowi, reżyserowi filmu *Zet i dwa zera* (1985), który opowiada historię dwóch braci zoologów. Ich obsesją jest rejestrowanie obrazów rozkładu. Fiksacja ta doprowadza ich do decyzji o poświęceniu własnego życia w celu doprowadzenia do końca filmowego projektu o

rozkładzie żywej materii. Film Greenawaya, którego bohaterowie funkcjonują poza kanonami moralności, ale za to oddani są do szaleństwa zgłębianiu estetyki, zapowiada hierarchię wartości, która będzie interesować Liddell.

Warto też wspomnieć o znaczeniu łacińskiego terminu *atra bilis*, jako że taką właśnie nazwę nadali swojej grupie teatralnej Liddell i jej wieloletni sceniczny (a przez kilkanaście lat również życiowy) partner, Gumersindo Puche. Grupa powstała w 1993 roku, a Liddell i Puche są jej jedynymi stałymi członkami. *Atra bilis* oznacza czarną żółć, według starożytnych Greków i Rzymian jeden z płynów ustrojowych/humorów w ciele człowieka. Nadmiar tego płynu (prawdopodobnie ciemnej krwi, w której krążą produkty przemiany materii śledziony) łączyli oni z melancholią (Roberts i Pastor, 1996, s. 107). Ta zaś, jak się przekonamy, towarzyszy Liddell od dzieciństwa.

Teatr autobiograficzny

Twórczość Liddell ma mocno autobiograficzny charakter. Sama artystka konstatuje: „[...] w głębi serca moje życie i moja praca nie są od siebie zbyt oddalone, w ogóle nie są od siebie oddalone, dystans wobec moich doświadczeń osobistych nie istnieje, ja nie pracuję z takim dystansem” (Biennale Teatro, 2016). Na scenie nie czuje się aktorką, performerką³; wręcz odwrotnie, podkreśla, że scena to dla niej jedyne miejsce, gdzie może być naprawdę sobą, gdzie może swobodnie dać upust kłębiącym się w jej głowie myślom. Materiał, z którego tka przedstawienie, często obejmuje jej własne doświadczenia, fragmenty dziennika, SMS-y. Niektórzy badacze (np. José Romera Castillo) określają metodę pracy Liddell mianem „fikcji autobiograficznej”. Jednak można zastanawiać się, w jakim stopniu termin ten przystaje do jej działań artystycznych. Spektakle jej, szczególnie po 2007 roku, wręcz rażą ekshibicjonizmem. Biorąc udział w teatralnym spotkaniu z

Liddell, ma się wrażenie uczestnictwa nie tyle w świecie fikcji, ile w czymś w rodzaju sesji arteterapeutycznej z poważnie zaburzonym pacjentem.

Zostajemy zbombardowani ogromnym ładunkiem osobistego cierpienia i nienawiści do świata, choć ubranym zazwyczaj w piękną formę, okraszona klasyczną muzyką. Spróbujmy dotrzeć do źródeł tych intensywnych emocji.

Matka

Gdybym po ponad dekadzie badania teatru Angélik Liddell miała wskazać słowo wytrych, otwierające drzwi do dogłębnego zrozumienia jej twórczości, antyspołecznej, antywspólnotowej, antyrodzinnej, antydemokratycznej, antyracjonalistycznej, a i w dużej mierze antyfeministycznej, zaproponowałabym słowo „matka”. Jeden z hiszpańskich badaczy twórczości Liddell, Jesús Eguía Armenteros, mówi wprost: „[...] teatr Angélik Liddell jest powrotem do czeluści macicy” (2013, s. 13). Można go też określić jako rozpaczliwy krzyk o miłość z jej wszystkimi przymiotami, miłość matczyną, bezwarunkową, której artystka nigdy nie zaznała. Liddell mówi o tym bez ogródek w wystawionej po raz pierwszy w 2008 roku sztuce *Anfaegtelse*:

Szukam kogoś, kto mnie pokocha za sposób, w jaki jem ryż, kogoś, kto nie będzie wiedział, kim jestem, kto mnie zobaczy w chińskiej restauracji i zacznie mnie kochać tylko z tego powodu, tylko za sposób, w jaki przeżuвам ryż, w jaki go połykam, w jaki go składuję w moim żołądku, tylko tyle, ktoś, kto mnie pokocha po prostu patrząc, jak jem ryż, kto nie będzie mnie karał za to, że jem za dużo, za mało, albo nie jem wcale, tak jak ty mnie karałaś, mamó.

Mamó, jakbyś śpiewała mi tę kołysankę, nie potrzebowałabym nikogo, byłabym silna, miałabym ciebie, mamó, nie błagałabym o

miłość jak żebraczka. Ale uczyniłaś mnie żebraczką, klękałam u stóp mężczyzn, obejmowałam ich nogi błagając o miłość, pozwoliłam wlec się po schodach błagając o miłość. Posłuchaj, mamó. To jest kołysanka, którą powinnaś mi była śpiewać. To jest pierdolona kołysanka, którą powinnaś mi była śpiewać.

NIENAWIDZĘ CIĘ, MAMO (Liddell, 2011a, s. 12-13).

Dla Liddell figura matki jest synonimem braku czułości i jaskrawym symbolem ciasnoty umysłowej, połączonej z małością ducha. Z takiej matki mogą narodzić się tylko dzieci chore, już na wstępie skazane na porażkę, na cierpienie, „parchy [które] są niezdolne do rozpoznania tego co dobre, piękne, ważne i wieczne” (Liddell, 2009, s. 58). Liddell widzi ludzkość jako zbiór odrażających kalek, które nie są w stanie wniesć nic dobrego do tego świata, a ich jedyna nadzieja leży w regresie do pierwotnego stanu dzikości, jak się (jej) wydaje, jedynego autentycznego, odartego z fałszu cywilizacyjnych konwenansów. Eguía Armenteros nazwał wizję głoszoną z proroczą powagą przez Liddell „aksjomatem apokaliptycznym” (2013, s. 564-576). W myśl tego aksjomatu, „perwersje uważane za sytuacje patologiczne, zachowania wykolejeńców przedstawia się nam jako elementy konstytutywne współczesnego społeczeństwa” (Gutiérrez Carbajo, 2010, s. 71).

Rodzina

Wstręt wobec figury matki rozciąga Liddell na całą koncepcję rodziny. I znowu trudno znaleźć spektakl, w którym Liddell podarowałyby sobie wściekłe monologi przeciw tej instytucji. W wystawionych w 2003 roku *Lesiones incompatibles con la vida* (Obrażenia niekompatybilne z życiem)

artystka zawarła jeden ze swoich manifestów na ten temat:

Dla dzieci, których nigdy nie będę miała.

Nie chcę mieć dzieci

[...]

Chcę, żeby moje ciało było tak jałowe, jak mój protest.

[...]

Moje ciało jest moim protestem.

Moje ciało jest moim działaniem.

Moje ciało jest moją sztuką.

[...]

Nie tworząc dzieci, tworzę sztukę.

Zapach kawy zmieszany z zapachem ryb sprawia, że chce mi się rzygać.

Wiążę ten zapach z macierzyństwem.

I jednocześnie wiążę go ze śmiercią.

I myślę – w rodzinie wszystko odbywa się w ciemności.

Nie zniosłabym grama więcej hipokryzji.

Bo w rodzinie kochamy, ale też jesteśmy zobowiązani kochać.

Jest to źródłem relacji mrocznych, wypaczonych, w których ostatecznie wkładamy bolesne maski.

W rodzinie wszystko odbywa się w ciemności (Liddell, 2008a, s. 5, 10).

W najczarniejsze głębiny rodzinnej psychologii zapuszcza się Liddell w *Tríptico de la aflicción* (Tryptyk boleści), którym to terminem określa artystka spektakle antyfamilijne wystawione między 2001 a 2003 rokiem w madryckim Teatro Pradillo. Są one makabryczne zarówno na poziomie

tekstu, od stworzenia którego artystka zawsze rozpoczyna pracę, jak i scenografii.

Bohaterami pierwszego dramatu z tej serii, *El matrimonio Palavrakis* (Małżeństwo Palavrakis), są Elsa i Mateo. Obydwoje pochodzą z rodzin przeżartych patologią i sami stają się jej ucieleśnieniem, zgodnie z maksymą: „Nie poznałam żadnego dziecka, które stałoby się dobrym dorosłym” (Liddell, 2008, s. 6). Pewne pojęcie o poziomie zdegradowania moralnego, w jakie Liddell nas wciąga, dadzą nam wspomnienia Elsy:

Mój ojciec zabił ponad setkę pięknych psów. Mój ojciec nie kochał zwierząt. Mówi, że jakiś pies wylizał mi uda. Ja miałam trzy lata, a on mówił, że pies wylizał mi uda. To był pierwszy pies, którego zabił. Mój ojciec kochał mnie tak bardzo, że kiedy byłam smutna, dawał mi w prezencie psy, a później zawsze je zabijał, dawał mi psy i je zabijał, dawał mi psy i je zabijał, kiedy dorastały, zabijał je, i dawał mi następnego, i później też go zabijał. Mówił, że lizały mi uda. Lizały mi uda. Mój ojciec był bardzo zaborczy i nie lubił zwierząt. Nie podobało mu się, że psy liżą mi uda (Liddell, 2011b, s. 9).

Liddell wypowiada te słowa ubrana jak postać ze snu pedofila: włosy ma, co prawda, złapane niewinnie w dwa kucyki, ale spod niebieskiej tiulowej spódniczki wystaje satynowa bielizna i pas do pończoch. Podczas gdy głos z offu relacjonuje doświadczenia małej Elsy, aktorka przystawia do obnażonej piersi pluszowego pieska, a wyjętego z ust lizaka prowokacyjnie przesuwając w górę uda. Tymczasem Mateo, wystrojony w białą koszulę i połyskujący krawat (przywodzący na myśl węgorza, który w spektaklu jest wspominany w

kontekście figury ojca), celebrytuje swoje przyszłe kazirodcze podboje, odpalając sztuczne ognie.

Bowiem los Elsy powtórzy jej córka Chloé. Mateo posunie się jednak krok dalej niż ojciec Elsy, ostatecznie zabijając swoją małą kochankę. Po latach matka dziewczynki, próbując wyprzeć odpowiedzialność za przemykanie oczu na wykorzystywanie seksualne swojej pięknej córki, zapyta: „A jeśli winni są wszyscy? Wszyscy razem? Wszyscy razem? Pani nie czuje się zniszczona, zrujnowana, chora? Nie czuje się pani za nic odpowiedzialna? Nigdy nie boi się pani samej siebie?” (Liddell, 2011b, s. 54). Po tych słowach artystka wyciąga aparat Polaroid i z prowokacyjnym uśmiechem zaczyna robić publiczności zdjęcia, podczas gdy ta zmuszona jest obserwować, jak nagi Pan Palavrakis (Gumersindo Puche) pożera lubieżnie tort (w domyśle urodzinowy tort zamordowanej córki), wcierając sobie krem w genitalia. Zwrócenie obiektywu w stronę widzów ma podkreślić nasz domniemany współudział w zbrodniach całej ludzkości, nasz potencjał do popełniania najbardziej odrażających czynów, a także uświadomić obecnym, że nie są wolni od perwersyjnej przyjemności płynącej z obserwowania najbardziej zdrożnego rozpasu. Jak stwierdzi Liddell po latach, dzięki niej „oburzeni używają, nie używając. Grzeszą, nie grzesząc. Oskarżają, aby móc wyobrażać sobie wszelkie możliwe rozkosze, nieprawości, sami nie będąc oskarżonymi” (Liddell, 2017).

Zarówno w *Małżeństwie Palavrakis*, jak i w dwóch pozostałych „skrzydłach” tryptyku, a więc *Once Upon a Time in West Asphixia* (która to sztuka jest oczywistym ukłonem w stronę Sergia Leone) i *Hysterica Passio*, Liddell operuje poza wysublimowanym światem kultury i cywilizacji. Interesuje ją sięgnięcie do głębi, do pierwotnych instynktów, do pragnień wciąż starających się wymknąć nakazom Prawa. Jak przystało na pilną czytelnickę

Freuda, z lubością nurza się w mokradłach nieświadomości. A tam żyją potwory.

Uczennica Freuda

Jednym z ciekawych epizodów w biografii Liddell są studia psychologiczne, które, w przeciwieństwie do studiów dramatycznych, ukończyła. Być może właśnie podczas tego etapu edukacji artystka zetknęła się z pismami Freuda, które miały odcisnąć wyraźne piętno na jej sztuce i światopoglądzie. O jej bardzo emocjonalnym stosunku do ojca psychoanalizy świadczy między innymi seria zdjęć, które Liddell umieściła w 2010 na nieistniejącym już blogu. Uwieczniła na nich moment ceremonialnego obsikiwania *Dzieł zebranych* Freuda. Aktu tego nie należy bynajmniej interpretować jako odrzucenia nauk wiedeńskiego uczonego. Liddell świadomie nawiązuje do Freudowskiej koncepcji psychiki ludzkiej od początku swojej działalności artystycznej. Dla przykładu, we wspomnianym już *Małżeństwie Palavrakis* przytaczane są sny bohaterów, które, według Freuda, stanowią furtkę dostępu do naszych najskrytszych, pierwotnych, łamiących Prawo (jak w latach pięćdziesiątych Lacan określi zbiór zasad pożycia społecznego) pragnień. A wiadomo, że podstawowym pragnieniem człowieka, według psychoanalizy, jest ponowne zespolenie z matką (i, przy okazji, anihilacja własnej indywidualności), które to pragnienie stanowi fundament kompleksu Edypa. Nawiązanie do tego konceptu psychoanalitycznego widzimy we śnie Elsy:

Piąty sen: Mój syn kładzie się do mojego łóżka całkowicie nagi. Ma usta ropuchy. Przykłada swoje usta do moich genitaliów, liże je, całuje, ssie, wkłada do środka rękę, później głowę, aż w końcu cały

wchodzi z powrotem do środka. Ma wytrysk. Sperma tryska przez wszystkie otwory jego ciała. Ja jęcę z rozkoszy. Spomiędzy nóg wycieka mi zielony płyn, jakby powstał ze zmielonej ropuchy. Obrzydliwy penis (Liddell, 2011b, s. 27).

We fragmencie tym znajdujemy również odniesienie do pierwotnej biseksualnej konstrukcji psychiki ludzkiej (por.: Freud, 2009a, s. 249), a z Lacanowskiego punktu widzenia, do matki kompletnej, matki fallicznej, ucieleśniającej całkowitą harmonię, bezpieczeństwo i roztopienie w jedności, inaczej brak jakiegokolwiek braku, ostateczne wypełnienie pragnień⁴.

W spektaklu tym równie koszmarna jak słowa była dekoracja. Aktorzy, Liddell i Puche, brodzili po podłodze zasłanej głowami, nogami i korpusami lalek, zabierając nas w krainę psychotycznej, preedypalnej fantazji rozczłonkowanego ciała (por.: Lacan, 2005, s. 3), która, jak przypomina Lacan, towarzyszy nam w okresie dzieciństwa:

Wystarczy posłuchać dzieci w wieku od dwóch do pięciu lat, kiedy bawią się, same czy razem, żeby wiedzieć, że wyrywanie głowy czy rozpruwanie brzucha to motywy, które spontanicznie podsuwa ich wyobraźnia, a teza ta jest poparta doświadczeniem rozerwanej na kawałki lalki (Lacan, 2005, s. 9).

Niektórzy jednak nigdy nie integrują na tyle silnego *ego* i *superego*, żeby oprzeć się prymitywnym, głęboko w nas drzemiącym i przeważnie szczęśliwie zapomnianym bądź skutecznie zepchniętym do nieświadomości impulsom. Przypadkiem takim niewątpliwie jest Issei Sagawa, który w 1981 roku w Paryżu zabił, poćwiartował i częściowo zjadł swoją piękną

holenderską koleżankę, Renee Hartevelt. Wokół jego historii zbudowany jest spektakl *¿Qué haré yo con esta espada?* (Co pocznę z tym mieczem?), który Liddell pokazała po raz pierwszy w 2016 roku na Festiwalu w Awinionie. Jego podtytuł brzmi *Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza* (Wokół tematu Prawa i problemu Piękną) i drwi się w nim z nas, podludzi⁵, kierujących się Prawem/prawem, nie zaś nieujarzmioną wolą/żądzą; Prawo bowiem stanowi „żałosny triumf tych, którzy nic nie tworzą, nic sobie nie wyobrażają i o niczym nie śnią” (Liddell, 2016, s. 147). W tym spektaklu autorka zwróci się to publiczności tymi słowy:

Ale wy jesteście dobrzy.

Dobroć rodzi się z wyparcia.

Jesteśmy stadem klaunów,

którzy wypierają swoje pragnienia,

żeby móc nadal świętować Boże Narodzenie.

Wypieramy pragnienie pieprzenia się z dziećmi i zwierzętami,

wypieramy pragnienie rozcłódkowania naszych bliźnich,

wypieramy pragnienie zgwałcenia i zamordowania

młodej, pięknej, niszczycielskiej blondynki,

wypieramy pragnienie spróbowania, jak smakuje gównó,

i to wyparcie sprawia, że jesteśmy dobrzy,

naprawdę dobrzy.

Jedyna wasza zasługa w tym modelowym funkcjonowaniu na świecie

tkwi w wyparciu.

Wszyscy staramy się być czymś, czym nie jesteśmy.

Kto ma wystarczająco odwagi, by przyznać się do swoich pragnień?

(Liddell, 2016, s. 242).

Artystka niejako zmusza widownię do odpowiedzenia sobie na to pytanie pod koniec spektaklu, kiedy wystawia obecnych na swoistą próbę: przez kilkanaście minut oglądamy osiem młodych, pięknych, nagich, długowłosych blondynek masturbujących się na mniej i bardziej wyuzdane sposoby, gdzie przez „bardziej” należy rozumieć na przykład masturbację z użyciem martwych ośmiornic. Czy w obliczu takich bodźców jesteśmy wciąż tak dobrzy, jak jeszcze przed chwilą się nam zdawało?

Podsumowując: według Liddell, instancją, w której trzeba szukać prawdy o człowieku, jest *id*, nieświadomość. Na scenie artystka brutalnie ujawnia jej treści, które, według psychoanalizy, wypieramy pod wpływem *superego* (por.: Freud, 2012, s. 106), a które powiązane są z niezahamowanym realizowaniem zasady przyjemności. Liddell przypomina nam też niestrudzenie, że „okrucieństwo i popęd seksualny są ze sobą jak najściślej związane” (Freud 2009b, s. 54).

Pieśniarka kozła

Liddell fascynuje to, co pierwotne, podstawowe, fundamentalne. W wywiadach podkreśla, że dla niej, podobnie jak w przypadku jej mistrza, reżysera Siergieja Paradżanowa, jedynymi tematami mającymi znaczenie są Bóg, miłość i śmierć (Biennale Teatro, 2016). Liddell osadza te trzy filary ludzkiego życia na gruncie przemocy, w myśl idei, że każdy moment przejścia, każdy znaczący moment naszego życia, a w pierwszym rzędzie narodziny, reprodukcja i śmierć, zasadza się na konflikcie, na bólu. Takie postawienie sprawy, w połączeniu z mistrzowską reżyserią, symboliczną scenografią i przejmującą muzyką, budzi litość (współodczuwanie) i trwogę. Tyle że owo współodczuwanie ma tu trochę inny cel niż u Arystotelesa – uświadomienie nam naszej naturalnej podłości i bezradności wobec

potężnych sił *Unbewusste*, jakie nami miotają. Możemy starać się zdławić nasze instynkty kulturą, słowami – *palabras*, możemy aspirować do stania się przykładnymi obywatelami, występującymi w konkursach tańca jak małżeństwo Palavrakis, ale nigdy w pełni nie zdołamy ujarzmić czających się w naszym wnętrzu potworów. W świecie Liddell wyroków nie wydają bogowie, wydaje je struktura ludzkiej psychiki. A tej bliżej do Dionizosa niż Apollina.

Polityka

Jednak Liddell nie zawsze patrzyła tylko do wewnątrz. Między 2003 a 2009 rokiem powstało kilka spektakli, które moglibyśmy określić mianem politycznych. Niewątpliwie należą do tej serii sztuki zebrane w tomie zatytułowanym *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte* (Trylogia. Akty oporu wobec śmierci, 2009b). Otwiera go wystawiony w 2003 roku spektakl *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (I ryby wyszły, by wojować z ludźmi).

Przedstawienie to powstało jako protest wobec nacjonalistycznej, antyimigranckiej polityki rządów José Marii Aznara (1996-2004), wzmacniającej przekonanie o *españoles sin complejos* (Hiszpanach bez kompleksów), podczas gdy lawinowo wzrastała liczba osób próbujących się dostać do ojczyzny Cervantesa przez Morze Śródziemne. Nie było dnia, żeby w prasie nie pojawiały się artykuły o Afrykanach, wśród których było coraz więcej przybyszów ze strefy subsaharyjskiej, ginących masowo w śródziemnomorskich odmętach. Oczywiście w drugiej dekadzie XXI wieku sytuacja zaostrzyła się jeszcze bardziej ze względu na Arabską Wiosnę, wojnę w Syrii, Sudanie Południowym, Jemenie i zmiany klimatyczne, ale mieszkańcy Półwyspu Iberyjskiego muszą radzić sobie z problemem

zintensyfikowanej migracji Afrykanów przez Morze Śródziemne już od końca ubiegłego stulecia. Hiszpania jest kierunkiem bardzo oczywistym, bo od Czarnego Lądu w największym miejscu Cieśniny Gibraltarskiej dzieli ją zaledwie trzynaście kilometrów.

W *I ryby wyszły, by wojować z ludźmi*, podobnie jak w innych przedstawieniach, które możemy zaliczyć do cyklu „politycznych”, Liddell stawiała sobie za cel „przekształcenie wiadomości w horror” (Liddell, 2003, s. 8) poprzez wciągnięcie nas w świat przemocy poetyckiej, z którego widz teatralny nie może uciec tak prosto jak widz telewizyjny – w domu wystarcza naciśnięcie guzika pilota, by przekierować myśli ku przyjemniejszym tematom.

W dodatku widz telewizyjny, na skutek ciągłej ekspozycji na przykre wiadomości, może reagować obojętnością i chłodnym dystansem. O te emocje trudniej w przypadku udziału w wydarzeniu teatralnym, gdzie spotykamy się z realnym ciałem, wzrokiem, krzykiem drugiego człowieka. Liddell dba też o to, żeby temperatura jej przekazu nie spadała poniżej granicy wrzenia. I tak w *I ryby wyszły, by wojować z ludźmi* spotykamy Kurwę ubraną w suknię w kolorach hiszpańskiej flagi, z kołnierzem à la Velázquez wokół szyi i uczesaniem na torreadora, która rozprawia z niewidzialnym Panem Kurwą tymi słowami:

Jednak lepiej, żeby spędzał pan lato w górach.

Nad morzem nie, panie Kurwa, nad morzem nie.

Pan zajmuje się pięknem, panie Kurwa.

Pan zajmuje się sprawiedliwością, panie Kurwa.

Pan zajmuje się bogactwem, panie Kurwa.

Pan jest tak wrażliwy, panie Kurwa.

Na przykład zeszłego lata, panie Kurwa,
narodziło się pod naszym nosem dziecko.
Nie widzieliśmy, jak się zbliżała, panie Kurwa, nie widzieliśmy.
Zapewniam pana, panie Kurwa, że nie widzieliśmy, kiedy ta kobieta
się do nas zbliżyła.
Aż zobaczyliśmy ją pełznącą po piachu,
a piasek parzył,
ale ona ciągnęła i ciągnęła ten swój brzuch, jakby żar był jej
obojętny.
Na początku myśleliśmy, że to glista
wielka i czarna glista
jakaś chora glista
glista morska.
Nie myśleliśmy, że kobieta może tak pełzać.
Logicznym było myśleć, że to jakaś glista.
Pomyliliśmy się, panie Kurwa.
Wystraszyliśmy się, panie Kurwa.
To normalne się pomylić, to normalne się wystraszyć, czyż nie,
panie Kurwa?
[...] Ale ledwo zdążyliśmy przetrzeć oczy,
kiedy ta pełznąca jak jakiś gad kobieta
wypchnęła ze swego wnętrza dziecko.
[...] Zapewniam pana, Panie Kurwa, nie ruszaliśmy się z naszych
leżaków,
więc mogliśmy wszystko bardzo dobrze obserwować (Liddell,
2009b, s. 14).

Liddell wypowiada te słowa na tle krzyża skonstruowanego z ustawionych

jedna na drugiej pralek. Ta znajdująca się w centrum konstrukcji jest włączona; w środku pierze się flaga Hiszpanii. W dalszej części spektaklu Liddell okleja też ciało martwego czarnoskórego (granego przez Gumersindo Puche) naklejkami ze znakiem flagi, sugerując, że trup ten jest „made in Spain”.

Pozostałe części trylogii są nie mniej prowokacyjne i dosadne. *A że nie zgniła... Królowna Śnieżka* (2005) koncentruje się na temacie dzieci-żołnierzy i przemocy seksualnej, jakiej doświadczają dziewczynki w czasie konfliktu zbrojnego. W postrzępionym ubraniu zaczerpniętym z filmu Disneya, zgwałcona Śnieżka grana przez Liddell krzyczy rozdzierająco ze sceny: „Jak mogę być dalej sobą dźwigając ten ból?” (Liddell, 2009b, s. 42). Pytanie to zastępuje wszystkie inne, uprzednio ważne, filozoficzne pytania:

Czym jest Człowiek?

Czym jest Państwo?

Czy człowiek może stać się lepszym człowiekiem?

Co jest gorsze, być ofiarą niesprawiedliwości czy popełniać niesprawiedliwość?

Czy można nauczyć prawdy?

Czy tam, gdzie jest piękno, zło znika? (Liddell, 2009b, s. 39).

Jak zauważa Elaine Scarry w swojej sławnej rozprawie *The Body in Pain* (1987), w obliczu bólu cała otoczka kulturowa zbudowana na słowie staje się nieistotna, gdyż ból spycha nas w stadium przedjęzykowe, niszcząc komunikację. W tej sytuacji tym ważniejsze wydaje się zabranie głosu w imieniu cierpiących, którzy sami tego zrobić nie mogą. Sama Liddell jednak wzdraga się przed takim postawieniem sprawy:

[O]brzydliwym byłoby wypowiadanie się w imieniu innych, ja nie mówię ustami nieszczęśników, byłby to zamach na ich godność. Nie jestem niczym rzecznikiem. Rzecznicy są zinstrumentalizowani. Ja po prostu oddaję się działaniom płynącym z pasji, rozumianej klasycznie jako cierpienie na skutek przemożnej skłonności; nieszczęśnicy wywołują chorobę w moim ciele (Liddell, 2003, s. 107).

Liddell identyfikuje się z nieszczęśnikami, gdyż sama zalicza się do ich grona. Artystka zaznacza wyraźnie swoją przynależność do grupy pokrzywdzonych i zmarginalizowanych, ale źródło jej bólu tkwi gdzie indziej niż w przypadku imigrantów czy ofiar wojny. Źródłem jej cierpienia jest, jak już wspominaliśmy, wykluczenie ze świata miłości. W wielu swoich sztukach artystka wyraża przekonanie, że fundamentalną rolę w tymże wykluczeniu odgrywa jej brzydota, granicząca w jej odczuciu, jak można wnioskować z lektury jej tekstów teatralnych i bloga, z dysmorfia⁶. Ta *idée fixe* podszywa wiele spektakli Liddell, jak np. *Frankenstein* (1998), *Yo no soy bonita*⁷ (Ja nie jestem ładna, 2005) czy też ostatnią część *Trylogii*, a mianowicie *El año de Ricardo* (Rok Ryszarda, 2005).

Rok Ryszarda, podobnie jak *A że nie zgniła... Królowna Śnieżka*, nawiązuje do klasyków literatury – tym razem Liddell odwołuje się do *Króla Ryszarda III* Szekspira. Zarówno historycy, jak i sam Szekspir zwracali uwagę na deformację ciała Ryszarda III, którą wyobraźnia gawiedzi i poetów rozdmuchwała do znacznych rozmiarów (w rzeczywistości najprawdopodobniej nie był on aż tak szpetny, por. Appleby i in., 2014). Niewątpliwie właśnie owa deformacja nakłoniła Liddell do wcielenia się w postać Ryszarda⁸ – na scenie artystka tworzy portret rachitycznego, trawionego przez rozmaite dolegliwości psychiczne i fizyczne quasimodo, którego odzienie, zielona

połyskliwa pizama, w połączeniu z zamalowanymi na czarno oczodołami aktorki przywodzą na myśl szpetną ropuchę. Jednak sam spektakl ma wydźwięk zdecydowanie szerszy niż osobista tragedia. Autorka tłumaczy:

Napisałam *Rok Ryszarda*, popychana przez palącą potrzebę mówienia o tych, którzy w tamtym okresie rządili światem – Bush, Aznar, Blair, i o tym, jak bezprawnie dokonali inwazji Afganistanu. To byli błężni, porównywalni obecnie do Berlusconi, a błężni są niebezpieczni. Staram się mówić też do społeczeństwa, bo te osoby zostały wybrane w sposób demokratyczny, a później, tak jak Ryszard, użyły usankcjonowanych mechanizmów władzy, by jej nadużywać i powodować cierpienie. Używam Ryszarda, żeby mówić o świecie, o tym, że ekonomia jest ważniejsza niż demokracja (Avilés, 2011).

Przełożona na język sztuki, finałowa konstatacja brzmi następująco:

Ryszard przed politykami

Proszę o partię.

Proszę tylko o partię.

Zapłaciłem za wasze mundury,

Użyczyłem wam moich fabryk,

moich magazynów na wasze brudne sprawki.

Dzięki moim magazynom nie słyszano ani jednego wystrzału,

ani jednego krzyku.

O niczym się nie dowiedzieli.

[...]

A więc którą partię mi dacie?

Mówcie, którą partię mi dacie?
Ideologia?
A co to jest jakaś pieprzona ideologia?
Mam gdzieś pierdoloną ideologię.
Jestem tu, bo nie znam się na polityce.
Polityka stała się bezsilna wobec ekonomii.
Wobec buntu elit.
Tu tkwi sekret.
Pasuje mi jakakolwiek partia.
Jestem radykałem.
Wystarczy być radykałem (Liddell, 2009b, s. 63).

Trudno się oprzeć wrażeniu, że słowa Liddell dziś są może nawet bardziej aktualne niż w 2005 roku, szczególnie w kontekście obecnej sytuacji Stanów Zjednoczonych. Jednak, podobnie jak niektórzy komentatorzy współczesnej sceny politycznej, Liddell podkreśla w swojej sztuce, że w ostatecznym rozrachunku wiele szkodliwych decyzji polityków to logiczny skutek ich wypaczonego, a w przypadku Ryszarda III można by rzec (za Erichem Frommem) nekrofilijnego⁹, charakteru. Dlatego jej Ryszard wyzna: „Nie wie[dzą], do jakiego stopnia połączone jest moje istnienie prywatne z państwowym. Moje straszne dzieciństwo i Państwo. Moja wojna jest przedłużeniem mojego życia, jak ramię” (Liddell, 2009b, s. 77).

Kolejny spektakl, w którym Liddell bierze na warsztat demokrację, to *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (Martwy pies w pralni... O silnych, 2007). Inaczej niż w przypadku poprzednich sztuk, wystawianych w salach alternatywnych, dysponujących bardzo małym budżetem i niewielką kubaturą, tym razem Atra Bilis pracuje w prestiżowym Narodowym Centrum Teatralnym (CDN) w Madrycie. Liddell, jak zawsze bezkompromisowa i

wrzęca wściekłością, decyduje się pogryźć rękę, która ją karmi, otwierając spektakl tym słowy:

Jestem pierdolonym aktorem, który robi za psa
jeden jebany raz w swoim jebanym życiu
po tych wszystkich karaluchach
w Teatrze Narodowym
bo pies zarabia więcej niż pierdolony aktor.
Tak powiedzieli w Teatrze Narodowym.
Pies zarabia więcej niż pierdolony aktor.
Bo pies zarabia więcej, więcej
niż pierdolony aktor.
Pies zarabia więcej niż pierdolony aktor.
[...]

Po tych wszystkich karaluchach

Robię teatr tylko po to, żeby wkurwiać (Liddell, 2007, s. 37).

Liddell wypowiada te słowa, ubrana w koszulkę Liverpoolu (artystka jest zapaloną kibicką piłki nożnej), wymachując siekierą, która następnie służy jej do roztrzaskania na kawałki drewnianego krzesła. W dalszej części spektaklu emocje nie opadają – przez większą jego część czworo aktorów goni zawzięcie wokół rozłożonego na środku sceny trawniczka à la Édouard Manet. Jednak beztroską śniadaniową atmosferę zaburza widok kanapy, na której leżą, jak u Kantora, manekiny przedstawiające trupy aktorów (Liddell zresztą przyznaje, że jedną z niewielu osobowości teatru, które zrobiły na niej piorunujące wrażenie, był Kantor – Biennale Teatro, 2016). Na drugim planie wisi *Huśtawka* Fragonarda, ale jej rokokowa lekkość zostanie obrócona wniwecz przez scenę gwałtu. Liddell nie wierzy w lekkość, tak jak

nie wierzy w Rozum i Umowę Społeczną – ogólnie rzecz biorąc, *Martwy Pies...* służy jej do rozprawienia się (po raz kolejny) z ideałami Oświecenia. Za dużo sublimacji, za mało instynktu – „coś musiało wybuchnąć w tym obrazie” (Henríquez, 2007, s. 26), stwierdza reżyserka, powtarzając kontrowersyjną tezę, że to Oświecenie, a nie sprzeniewierzenie się jego podstawowym hasłom, doprowadziło nas do wielkiej bratobójczej rzezi pierwszej, a następnie drugiej wojny światowej.

Choć artystka ostro krytykuje w swoich przedstawieniach współczesne wydanie demokracji liberalnej, w której czynniki ekonomiczne zdają się przeważać nad wszelkimi innymi względami, z całą pewnością nie sympatyzuje też z totalitaryzmem, który poznaje w wydaniu chińskim przy okazji pracy w Azji. Rezultat jej chińskich podróży to spektakl *Ping Pang Qiu* (2012), w którym historie z czasów rewolucji kulturalnej przeplatają się z wątkami osobistymi. W spektaklu tym podstawowym elementem dekoracji jest stół do ping ponga, nad którym Liddell, przy akompaniamencie przepięknej arii *Che farà senza Euridice?* z opery Glucka, płacze nad losem Chin i swoim – Chiny bowiem są jej kolejną wielką, nieodwzajemnioną, skazaną na porażkę miłością.

Kolaż elementów osobistych i politycznych znajdujemy również w *La casa de la fuerza* (Dom siły, 2011), tyle że tym razem Liddell zabiera widzów na emocjonalny rollercoaster przez Meksyk. Po drodze słyszymy, jak *Trzy siostry*, którym przygrywają specjalnie na tę okazję sprowadzeni *mariachis*, lamentują nad niemiłością i upływem czasu, poznane przez Liddell na warsztatach teatralnych Meksykanki próbują zaklinać ból i strach spowodowany falą kobietobójstw, nucąc kołysanki w języku *nahuatl*, obserwujemy Angélikę rozcinającą sobie żyły i wymachującą ciężarkami, podczas gdy krew spływa jej po ramieniu, a na sam koniec wyrasta przed

naszymi oczami prawdziwy siłacz (artystce udało się zaprosić do spektaklu jednego z czołowych hiszpańskich kulturystów), który na oczach widowni przewraca umieszczony na scenie samochód, wygłaszając przy tym powracający jak mantra w sztukach Liddell, komunikat: „Tyle kochania, by umrzeć tak samotnym” (Liddell, 2011c, s. 127). Warto dodać, że jak przystało na spektakl zatytułowany *Dom siły*, był on prawdziwym *tour de force* zarówno dla performerów, jak i publiczności – trwał ponad pięć godzin, a aktorki (Liddell, Lola Jiménez y Getsemaní San Marcos) wykonywały w nim tak obciążające fizycznie zadania jak trwające kilkanaście minut przerzucanie hałd węgla czy przenoszenie kanap.

Ostatnią mocno osadzoną w polityce sztuką, o której warto wspomnieć, jest *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (Belgrad. Ślaw języku tajemnicę ciała i najdroższej krwi, wyd. 2008). Choć Atra Bilis nigdy nie przeniosła tego tekstu na scenę, na pewno jest on godny uwagi zarówno ze względu na ciekawą strukturę – Liddell oparła go na rytmie kalendarza liturgicznego (można wnioskować, że w zamyśle przedstawienie miało być wypełnione muzyką liturgiczną), jak i bezkompromisowość analizy pokłosa niedawnej wojny na Bałkanach. Jak zawsze, Liddell strzela do czytelnika/widza (swoją) prawdą, wkładając, gwoli przykładu, w usta serbskiego działacza partyjnego, lojalnego wobec Moskwy, takie słowa:

Będzie mi pan opowiadał o ludobójstwie? Mnie?

Ja jestem zwolennikiem polityki obrony życia.

Jestem przeciw eutanazji, aborcji, przeciw całemu temu bagnu,
całkowicie przeciw.

Co pan sobie myślał.

My po prostu zabijaliśmy wroga. Wroga!

Zanim wróg zabiłby nas.

8000 zabitych w Srebrenicy.
I dobrze, 8000 bandytów mniej.
Mam dość słuchania o Srebrenicy.
Dość! Dość! Dość!
Pan wie,
że ja nie wstydzę się jak inni,
nie wstydzę się mówić, co myślę.
Będziemy dalej walczyć o ojczyznę
tylko dla Serbów.
Tylko dla Serbów!
Możemy liczyć na wsparcie Moskwy.
Otruliście nam naszego praworządnie wybranego przedstawiciela.
W Holandii! Ni mniej, ni więcej tylko w Holandii!
Zabili go holenderscy lekarze.
Czuję się antyeuropejczykiem (Liddell, 2008b, s. 37).

I ponownie w odmęty (nie)świadomości

Jednak artystka nie odnalazła się w pełni w roli aktywistki społecznej czy bojowniczką o sprawiedliwość. Trudno nie zauważyć, że kłóciła się ona z jej po wielekroć deklarowaną niechęcią wobec społeczeństwa (sama Liddell określa swoją przypadłość mianem socjopatii, tyle że „pod kontrolą” – Relaño, 2011). Dlatego też w 2016 roku deklaruje:

Nie interesuje mnie w najmniejszym stopniu zajmowanie się sprawami z punktu widzenia politycznego. To prawda, że przez pewien czas robiłam teatr polityczny, zdecydowanie polityczny, ale ostatecznie z jednej strony bardzo rozczarowały mnie reakcje, a z

drugiej strony doprowadziło mnie to do rozdzielenia tych dwóch typów życia – życia obywatelskiego i życia poetyckiego. Prawo Państwa nie może stanowić o Prawie Pięknym. Nie można ich mieszać. Poprawność i ekspresja to dwie różne rzeczy. To jest to oddzielenie, kiedy odłączam się od teatru politycznego, absolutnie mnie on nie interesuje i zaczynam patrzeć na teatr z punktu widzenia Prawa Pięknego, które nie ma nic wspólnego z poprawnością, równością społeczną czy polityką. Raczej przywraca nam ono to wszystko, co irracjonalne, co prymitywne i co nam przynależy [...]. I tu nastąpiło kompletne i całkowite zerwanie mojego teatru z polityką. Wydaje mi się, że prowadzę moje życie obywatelskie w sposób odpowiedzialny, ale jeśli chodzi o moją pracę, nie interesuje mnie zupełnie zmienianie społecznej świadomości, i właściwie czemu miałyby się ona zmieniać... Według mnie sztuka, estetyka jest momentem objawienia wobec czegoś niewytłumaczalnego, co wywołuje w nas jakiś niepokój, to nas zmienia, ale zmienia nas na poziomie bardzo głębokim (Biennale Teatro, 2016).

W swoich poszukiwaniach Pięknego przez duże P Liddell uzurpuje sobie prawo do poruszania się w sferze immoralności (chciałoby się rzec: poza dobrem i złem – tu znów ukłon w stronę Nietzschego). W efekcie wiele rzucanych ze sceny wypowiedzi może wywołać w publiczności dreszcz obrzydzenia, połączony z niedowierzaniem:

Gdybym wam opowiedziała o zazdrości,
jaką czułam patrząc na zdjęcia wszystkich młodych dziewczyn,
które zamordował Ted Bundy.

Ależ pragnęłabym być tak piękna jak one.
Przejsć przed nosem Teda Bundy'ego,
i żeby Ted Bundy zwrócił na mnie uwagę,
na moje sutki, na mój tyłek, na moje usta,
i czuć, że chce mnie przerznąć na pół
ze względu na moje piękno,
tak jak można chcieć rozerznąć
niepokalaną Leonarda,
obudzić w nim to samo,
to samo co niepokalana Leonarda.
I stać się przedmiotem,
tylko przedmiotem,
przedmiotem problemu Piękna,
w takim stopniu, by rzucić mężczyznę w objęcia przestępstwa,
aby odkryć to, co wyparcie ukryło.
Gdybym wam opowiedziała o bólu,
jaki wywołuje we mnie niemożność wzbudzenia apetytu mordercy,
szczucia go moimi spiczastymi sutkami
wchodząc do pokoju,
sprawienia, że stwardnieje mu pięść i członek,
na myśl o obietnicy słodkiej i różowej cipki mojego trupa.
Gdyby tylko ślady zębów na moim ciele
pokrywały się ze śladami jego zębów,
móc powiedzieć – tak, to ja jestem wybranką Teda Bundy'ego.
Jestem młodą, piękną,
niebezpieczną niszczycielką.
Jestem wysublimowanym przedmiotem wysublimowanej transgresji.
Jestem jądrem problemu Piękna.

Jestem odurzeniem zabójcy,
którego ambona rozumu nie może znieść.
Tam, gdzie sprawiedliwi odkrywają to, czego prawo im zabrania.
Tam, gdzie sprawiedliwi odkrywają swoje chucie.
Ted Bundy pokaże wam wszystko to,
czego wyparcie wam odmawia,
i uwolni was swoimi uczynkami
od surowości, która dusi świat (Liddell, 2016, s. 127-128).

Przeciw surowości, poprawności, wulgarności racjonalizmu i cenzurze sztuki Liddell wytoczyła swój najcięższy arsenał w ostatnim zrealizowanym przez siebie projekcie, inspirowanym powieścią Nathaniela Hawthorne'a spektaklu *The Scarlet Letter*, którego premiera odbyła się w grudniu 2018 roku we Francji (od kilkunastu lat Liddell jest rzadkim gościem na hiszpańskich scenach). Artystka celebrowała w nim męską seksualność, w jej perspektywie połączoną nieodzownie z siłą i przemocą (wątki te pojawiały się w kilku wcześniejszych spektaklach). Atakuje też zapalczywie kobiety za ich próby ustanowienia „sprawiedliwości rodem z czasopisma ze stoliczka u fryzjera”, „jakie przegląda się u fryzjera” (Vicente, 2019). W tym spektaklu Liddell wylewa gar pomyj nie tylko na „totalitarne bojowniczkę mizoandryzmu” z ruchu #MeToo, ale na rodzaj żeński (czytaj – matki lub przyszłe matki) w ogóle, a jej dyskurs jest zajadły do tego stopnia, że „prawdopodobnie skazałby performerę płci męskiej na artystyczną banicję” (Capelle, 2019). Wydaje się, że kobiecie wolno więcej w kwestii ubliżania własnej płci, lecz mimo wszystko po *The Scarlet Letter* spadła na Liddell fala krytyki na tyle mocna, że doprowadziła ją do decyzji całkowitego zaniechania kontaktów z prasą. Decyzja ta mogła być również motywowana poczuciem niezrozumienia – Liddell w programie spektaklu przedstawia *The Scarlet Letter* jako wyraz

protestu przeciwko nowemu typowi cenzury, neopurytanizmowi, który „dąży do tego, żeby ideologia i prawo zlały się w jedno, żąda od sztuki, by stała się tym samym, co ideologia, a więc tym samym, co prawo” (Liddell, 2017). W tymże programie artystka przypomina też o nieuniknionym (według niej) elemencie przemocy towarzyszącym aktowi seksualnemu, przeciw której ruch #MeToo występuje, i wyraża obawę, że niedługo, by zadośćuczynić poprawności politycznej, nie będzie można pokazywać byka-Zeusa gwałcącego Europę czy też „Pana, wspaniałego symbolu męskiej siły i apetytu seksualnego, penetrującego zwierzęta, nastolatków i nimfy” (Liddell, 2017). Głęboką pogardę dla koncepcji poprawności politycznej (obejmującej parytety), na którą zachodnia publiczność jest wyczulona bez wątpienia bardziej niż polska, Liddell zmanifestowała również poprzez dobór obsady – w rzeczonym spektaklu, oprócz niej, na scenie pojawiają się wyłącznie młodzi mężczyźni. Nadzy, w pocie czoła wykonują obciążające ćwiczenia fizyczne takie jak przenoszenie stołów (podobne rozwiązania reżyserka zastosowała już wcześniej w *Domu siły*). Widzowie mogą podziwiać ich rozgrzane i złane potem sylwetki buchające witalnością, zaś *implicite* – seksem.

Liddell to bez wątpienia jedna z największych prowokaterek współczesnej sceny europejskiej. Epatuje przemocą, razi amoralnością i ekshibicjonizmem, uderza bezkompromisowością i zaciekłością w obronie swojej ideologii (bo nie tylko idei). Z drugiej jednak strony urzeka erudycją, uwodzi lirycznością piękna, jakie potrafi stworzyć na scenie, i fascynuje kunsztem zarówno aktorskim, jak i reżyserskim. Niewątpliwie warto zobaczyć to nieposkromione „zwierzę sceniczne”, jak nazwała Liddell Nuria Ruiz de Viñaspre (2009). Jest to egzemplarz jedyny w swoim rodzaju.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

Autor/ka

Ewelina Topolska (ewelina.topolska@polsl.pl) uzyskała stopień doktora Teorii Literatury i Literatury Porównawczej w 2014 na Uniwersytecie Autonomicznym w Barcelonie. Obecnie pracuje w Instytucie Badań nad Edukacją i Komunikacją Politechniki Śląskiej, gdzie kieruje sekcją hiszpańską. W ostatnich latach uzupełniła wykształcenie o Studia Podyplomowe Biblioterapii, jest też w trakcie realizacji kursu z psychoterapii pozytywnej. W pracy naukowej stara się łączyć podejście filologiczne z wiedzą z zakresu nauk społecznych, w szczególności w obszarze psychoedukacji. W najbliższym czasie powinna ukazać się jej anglojęzyczna książka dotycząca twórczości Liddell. Numer ORCID: 0000-0003-1077-992X.

Przypisy

1. Morton N. Cohen, autor książki *Lewis Carroll: a Biography*, stwierdza: „We cannot know to what extent sexual urges lay behind Charles's preference for drawing and photographing children in the nude. He contended that the preference was entirely aesthetic. But given his emotional attachment to children as well as his aesthetic appreciation of their forms, his assertion that his interest was strictly artistic is naïve. He probably felt more than he dared acknowledge, even to himself” (1995, s. 228).
2. O ile w bibliografii nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pojawiające się w tekście zostały wykonane przez autorkę artykułu.
3. Jednakże warto odnotować, że teatr Liddell jest rodzajem performansu. Można go też określić mianem teatru postdramatycznego w rozumieniu Hansa-Thiesa Lehmana.
4. Po pogłębioną analizę wątków lacanowskich w *Tryptyku bóleści* odsyłam do: Topolska, 2014.
5. Celowo nawiązuję w tym miejscu do Nietzschego, gdyż w ostatnich latach Liddell odwołuje się do jego filozofii w swojej pracy.
6. Na ile surowa ocena Liddell wobec własnego wyglądu oddaje rzeczywistość, pozostawiam do rozstrzygnięcia czytelnikom.
7. Ten monolog Liddell polscy widzowie mieli okazję obejrzeć w 2013 roku we Wrocławiu w ramach Festiwalu Dialog.
8. W pierwszej scenie Szekspir wyjaśnia, że to właśnie szpetność i wynikający z niej brak możliwości zaznania miłości wyzwala w Ryszardzie niszczycielskie instynkty, które będzie mógł zrealizować w pełni, kiedy uzyska władzę: „Lecz do igraszek jam nie jest stworzony,/ Ni do palenia kadzideł miłosnych,/ Ja z gruba kuty, za ciężki, za sztywny/ Do czupurzenia się przed lekką nimfą,/ Prostak pod względem wszelkich dwornych manier,/ Upośledzony z natury, niekształtny,/ Nieokrzesany, zesłany przed czasem/ W ten świat oddechu, i to tak koszlawo/ I nieudatnie, że psy ujadają,/ Gdy sztykutając mimo nich przechodzę;/ Ja w ten piskliwy czas pokoju nie mam/ Innej uciechy, którąbym czas zabił,/ Jak chyba śledzić własny cień w słońcu/ I rozpatrywać szpetność mej postaci./ Nie mogąc przeto zostać adonisem,/ By

godnie spędzić ten ciąg dni różanych,/ Postanowiłem zostać infamisem (Szekspir, 1924, s. 5).

9. Fromm określa terminem „nekrofilia” nie tyle perwersję seksualną, ile ogólniejszą orientację charakteru, skierowaną na umiłowanie destrukcji, martwoty, rozkładu, a w ostateczności śmierci (Fromm, 1996, s. 32). Według Fromma (również psychoanalityka), źródła tej orientacji tkwią w poważnych zaburzeniach relacyjnych i środowiskowych w dzieciństwie.

Bibliografia

Appleby, Jo i in., *The scoliosis of Richard III, last Plantagenet King of England: diagnosis and clinical significance*, „The Lancet” 2014, vol. 383, iss. 9932, DOI: [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(14\)60762-5](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(14)60762-5), [dostęp: 18 II 2020].

Avilés, Lupita, *Angélica Liddell: „Bush, Aznar, Blair eran bufones”*, 31 X 2011, <https://www.swissinfo.ch/spa/cultura/ang%C3%A9lica-liddell---bush--aznar--blair-eran-bufones-/31469978>, [dostęp: 18 II 2020].

Biennale Teatro 2016, *Meeting with Angélica Liddell*, https://www.youtube.com/watch?v=_wVVESM-40w, [dostęp: 17 II 2020].

Capelle, Laura, *On Paris Stages, Gay Artists Look Back*, [w:] „The New York Times”, 17 I 2019, <https://www.nytimes.com/2019/01/17/theater/christophe-honore-les-idoles-returning-to-reims-french.html>, [dostęp: 18 II 2020].

Cohen, Morton N., *Lewis Carroll: A Biography*, Knopf, New York 1995.

Eguía Armenteros, Jesús, *Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell*, [w:] „Teatro: Revista de Estudios Culturales” 2013, vol. 27, <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol27/iss27/1/>, [dostęp: 17 II 2020].

Freud, Sigmund, *O seksualności kobiecej*, [w:] *Życie seksualne*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009a, s. 245-262.

Tenże, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, [w:] *Życie seksualne*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009b, s. 27-129.

Tenże, *Zarys psychoanalizy*, [w:] *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 93 -142.

Fromm, Erich, *Serce człowieka: jego niezwykła zdolność do dobra i zła*, tłum. R. Saciuk, PWN, Warszawa, Wrocław 1996.

Giménez, Celso, *Soy Angélica Liddell*, [w:] „Matador” 2007, nr 12, s. 42-43.

Gutiérrez Carbajo, Francisco, *La deconstrucción de los mitos en el teatro de A. Liddell*, [w:] *Tejiendo el mito*, koord. M. Almela Boix, H. Guzmán García, B. Leguen Peres y M. Sanfilippo, UNED, Madrid 2010, s. 69-90.

Henríquez, José, *Entramos a vivir y morir en el escenario*, [w:] „Primer Acto” 2007, nr 321, s. 21-30.

Lacan, Jacques, *Écrits*, tłum. A. Sheridan, Routledge, London and New York 2005.

Liddell, Angélica, *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, [w:] „Primer Acto” 2007, nr 321, s. 37-72.

Taž, *Lesiones incompatibles con la vida*, [w:] *La desobediencia, hágase en mi vientre*, Pliegos de teatro y danza no. 26, Alfera Producciones SL, Pinto 2008a, s. 5-14.

Taž, *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, Artezblai, Bilbao 2008b.

Taž, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, Artezblai, Bilbao 2009.

Taž, *Anfaegtelse*, La uña RoTa, Segovia 2011a, s. 9-29.

Taž, *El matrimonio Palavrakis*, Artezblai, Bilbao 2011b, s. 7-55.

Taž, *La casa de la fuerza*, La uña RoTa, Segovia 2011c, s. 39-127.

Taž, *¿Qué haré yo con esta espada?*, [w:] *Trilogía del infinito*, La uña RoTa, Segovia 2016, s. 9-29.

Taž, *The Scarlet Letter*, program, 2017,
<https://www.teatrosanal.com/espectaculo/angelica-liddell/> [dostęp: 18 III 2020].

Relaño, Borja, *Angélica Liddell, soy una sociópata bajo control*, [w:] *Artezblai, el periódico de las Artes Escénicas*, 16 V 2011,
<http://www.artezblai.com/artezblai/angelica-liddell-soy-una-sociopata-bajo-control.html>, [dostęp: 12 III 2020].

Roberts Edgard A., Pastor, Bárbara, *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*, Alianza Editorial, Madrid 1996.

Ruiz de Viñaspre, Nuria, *La casa de Angélica*, [w:] *Rascacielos-blog*, 6 XI 2009,
http://rasca-cielos.blogspot.com/2009/11/la-casa-de-angelica_06.html, [dostęp: 12 III 2020].

Scarry, Elaine, *The Body In Pain*, Oxford University Press, New York 1987.

Szekspir, William, *Król Ryszard II*, tłum. J. Paszkowski, Łódź 1924.

Topolska, Ewelina, *El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell*,
<https://www.tesisenred.net/handle/10803/133344>, praca doktorska, Uniwersytet

Autonomiczny w Barcelonie 2014 [dostęp: 12 II 2020].

Source URL:

<https://didaskalia.pl/arttykul/angelica-liddell-od-psychoanalizy-do-polityki-i-z-powrotem>

didaskalia

gazeta teatralna

angélica liddell: przewodnik

Małpa ściskająca jądra Pasoliniego

(El mono que aprieta los testículos de Pasolini)

Angélica Liddell

Pasja karmi małpę. To małpa ściska nasze genitalia. Pasja wybuchła w żołądku małpy Pasoliniego. Małpa ściskająca genitalia Pasoliniego osiągnęła maksimum siły właśnie wtedy, gdy Pasolini począł *Saló*. Im więcej jest bólu na ziemi, im bardziej rozczarowani się czujemy, tym mocniej ściska małpa. Nasze zęby zgrzytają, gdy napinają się ścięgna w dłoni zwierzęcia. Żyły jego palców są wypełnione nitrogliceryną urazy i obrzydzenia. Małpa brzydzi się nami wszystkimi. Małpa czuje odrazę do społeczeństwa. Małpa jest źródłem ludzkiego bólu. Małpa musi stawić czoła wytworom swojej zdegenerowanej ewolucji, czyli ludziom. Znosi najbardziej cuchnące lochy, jakie żywa istota jest w stanie znieść, cyrki, zoo i laboratoria, jak w dziwacznej i okrutnej parodii tego, co człowiek jest zdolny zrobić drugiemu człowiekowi. Siła małpy bierze się z jej cierpienia. Małpa uparcie trwa w cierpieniu, próbując zrozumieć nonsens swojej metamorfozy.

Mój punkt widzenia uwzględnia chorą małpę, która ściska moje genitalia.
Mój punkt widzenia uwzględnia Pasoliniego. Mój punkt widzenia, podobnie

jak małpy, jest całkowicie aspołeczny, jego fundamentem jest pasja. Mój punkt widzenia mieści w sobie różne definicje pasji: „przeżywanie cierpienia; wszelkie zaburzenia stanu ducha; w medycynie: odczuwanie bólu dowolnej części chorego ciała; gwałtowna skłonność lub zamięłowanie do czegoś”¹.

Występuję z pasją przeciw podłemu społeczeństwu, które dąży do jakiegokolwiek rodzaju władzy, które kompulsywnie objada się władzą. Moja twórczość, która jest jeszcze jedną z moich aktywności życiowych, przetrwa dzięki pasji. Wydałam na świat zbyt wiele. Chore ciało staje się słowem. Moja twórczość skończy jak wściekła i epileptyczna owca, owca nieuchronnie żyjąca w stadzie, ale przynajmniej wściekła owca.

Gdybyż sztuka mogła wywoływać zapalenie i zarażać. Ale sztuka jest po prostu pogonią za tym, co osiągalne, jak samobójca, który za bardzo kocha życie, jak samobójca, który żyje samobójstwem, jak samobójca, który nigdy nie umiera. Sztuka jest pogonią za tym, co osiągalne, ponieważ chciałaby stworzyć tragiczną świadomość ludzkiej porażki, ale nigdy jej się to nie udaje. Społeczeństwo w kółko narzuca swoją niegodziwość i swoją niewiedzę. Drobnomieszczańska ignorancja nie przyswaja sztuki jako odkrywczego objawienia ani jako przymierza z ludzką duszą. Nie postrzega jej jako rewolucji ani wyrazu indywidualności. Społeczeństwo, całkowicie oderwane od sztuki, jest szpetne i szkodliwe. Nie znosi spójności artystycznej, zawsze brutalnej. Dobro, piękno i prawda są zbyt groźne. Ostrzega przed tym już Hölderlin: „Poezja to niebezpieczna gra”². To naturalne, że małoduszne ziemskie istoty uciekają w popłochu przed poezją. Biegną, by szukać schronienia w swoich rachitycznych konwencjach i zobowiązaniach. To jasne, że pakt społeczny jest obłudny, z konieczności obłudny, ale sztuka nie może być społeczna, sztuka musi złamać ten pakt, sztuka musi być antyspołeczna, aby nie była obłudna.

Podpisuję się pod refleksją Musseta: „Cechą nowych czasów jest przewaga cierpienia”. Krzesło elektryczne Warhola jest bardzo nowoczesne. Podobnie jak martwa i gnijąca dziewczica Caravaggia. Bardzo nowoczesny jest autoportret, który Michał Anioł wykonał na odrażającej skórze świętego Bartłomieja. Nowoczesne jest samobójstwo Pani Bovary i *Szkarłatna litera* Nathaniela Hawthorne’a. Rozumiem nowoczesność z perspektywy rozgniewanej małpy, która pragnęła przekształcić się w coś nie-ludzkiego. Nowoczesność jest rozpaczą małpy, która nigdy nie chciała stać się człowiekiem. Jak prehistoryczna małpa jest źródłem bólu, tak nowoczesność jest źródłem przemocy poetyckiej.

Jednak społeczeństwo drobnomieszczańskie, konserwatywne, poprawne jest fałszywie nowoczesne, dlatego też jest fałszywie tolerancyjne, fałszywie zaangażowane, fałszywie wykształcone. Kiedy próbuje się zrozumieć źródło ludzkiego bólu, kiedy próbuje się zrozumieć sens życia poprzez przemoc poetycką, społeczeństwo staje się nietolerancyjne. Jeśli formułujemy wielkie pytania człowieka poprzez akty przemocy poetyckiej, społeczeństwo tchórzliwie zamienia się w stado robaków, staje się niesprawiedliwe, głuche i ślepe.

Ta przyprawiająca o mdłości abstrakcja, jaką jest społeczeństwo, tak żądne przemocy telewizyjnej, koprofagiczne, dotknięte bulimią przemocy informacyjnej, jest tym samym społeczeństwem, które opluwa przemoc poetycką, jest tym samym społeczeństwem, które czuje się zagrożone przemocą poetycką. Rzygają przemocą poetycką, podczas gdy pożerają telewizyjną. Przełykają wojny, głód, zbrodnie, łykają wszystko, co jest emitowane, a przy tym nic, nawet to, co najstraszliwsze, ich nie dotyka. Gdybyśmy jednak skoncentrowali na scenie te same wojny, głód i nieszczęścia, ci burzuje, zamiast je przełknąć, zwymiotowaliby, ponieważ w swoim żalonym życiu zwracają wszystko to, co nie ma związku z władzą i z

ich odrażającymi ambicjami. Przemoc poetycka ich plami. Przemoc telewizyjna pozostawia ich ambicje nietknięte. Przemoc telewizyjna nie atakuje nigdy. Mimo to misją przemocy poetyckiej jest atakować, atakować bez wytchnienia. W obliczu przemocy telewizyjnej wykazujemy małoduszność typową dla tych, którzy unikają odpowiedzialności. W obliczu przemocy poetyckiej nie możemy uniknąć odpowiedzialności, ponieważ, jako widzowie, jesteśmy częścią brutalnego wydarzenia. Prawdziwa przemoc jest spowodowana nieznośnym zidioceniem. Przemoc poetycka – nieznośną jasnością umysłu. To smutne, naprawdę smutne, że jedna bez drugiej nie istnieje.

Przemoc poetycka jest jak głód. Artaud mówi: „Co mi się wydaje najpilniejsze, to nie tyle obrona kultury, której istnienie nigdy nie zbawiło człowieka od troski o lepsze życie i zaspokojenie głodu, ile wyłonienie z tego, co nazywamy kulturą, idei, których żywa moc byłaby tożsama z mocą głodu”³. Przemoc poetycka polega na ucieczce od stereotypów i opinii ogółu, jest próbą dotarcia myślą tam, gdzie docierają emocje, jest odwszawieniem się z życia przeciętnego i pełnego kompromisów, jest brakiem kłamstwa, jest wybieganiem spojrzeniem naprzód, jest pogonią za tym, co osiągalne, jest głodem.

Przemoc poetycka jest niezbędna, aby to, co pełne przemocy, zbuntowało się przeciwko pożeraczom przemocy telewizyjnej i pożeraczom informacji. Jest konieczna, aby to, co pełne przemocy, zbuntowało się przeciwko stosującym przemoc. Przemoc poetycka stanowi zatem akt oporu wobec prawdziwej przemocy. Innymi słowy, przemoc poetycka jest potrzebna do zwalczania prawdziwej przemocy. Przede wszystkim jednak przemoc poetycka poddaje próbie moralne postępowanie społeczeństwa. Należy tworzyć dzieła nieakceptowalne, zawsze nie do przyjęcia dla konserwatywnych urzędników.

Przemoc poetycka jest jedyną możliwą rewolucją. Nie można zawrzeć pokoju z burżujami. Bycie głupcem, szkodnikiem i ignorantem ma swoją cenę i muszą ją w końcu zapłacić. Ale przemoc poetycka przegrywa, dowodząc, że nic nie jest w stanie zmienić idiotów. Idiotci nawet nie wstępują do teatru. I wtedy człowieka porażają pioruny niemocy.

Spółeczeństwo chce nas zamknąć w brzuchu martwego osła. Chce, byśmy tam dokonali swoich dni.

„Myślę, że rano zarżniemy tego osła i wyjąwszy mu wszystkie wnętrzności, zaszyjemy w środku tę dziewicę tak, by tylko jej głowa wystawała, a reszta jej nagiego ciała została zamknięta w brzuchu zwierzęcia. Potem wystawmy tego nafaszerowanego osła na grzbiecie skały, by go palił słoneczny żar. W ten sposób obydwójce będą cierpieć wszystkie kary, na jakie ich sprawiedliwie skazaliście, jako że osioł otrzyma śmierć, na którą przed wieloma dniami zasłużył, a ona będzie znosiła ugryzienia dzikich bestii, podczas gdy jej członki toczzone będą przez robaki; dozna żarłoczności ognia, gdy słońce swym żarem rozpali ośli brzuch; będzie cierpiała męki, gdy psy i sępy szarpać będą jej wnętrzności. Wymieńmy także inne udręki, jakich doświadczy: po pierwsze, będzie żyła w brzuchu martwego bydlęcia; po drugie nozdrza jej wypełni paskudny fetor padliny; po trzecie, umrze z gorąca i głodu, a nie znajdzie sposobu, by uwolnić się od cierpienia przez samobójstwo, bo jej dłonie będą zaszyte wewnątrz oślej skóry”. Ten fragment⁴ *Metamorfoz albo złotego osła* Apulejusza jest dobrym przykładem przemocy poetyckiej. Spółeczeństwo, które opisuje Apulejusz, nie różni się zbyt od społeczeństwa hiszpańskiego ukazanego przez Cervantesa w *Don Kichocie*: ludzi gburowatych, głupich, sprośnych, zdolnych stłuc na kwaśne jabłko biednego szaleńca. Don Kichot – to kolejny istotny przykład przemocy poetyckiej.

Nie możemy dopuścić do tego, by represje zatryumfowały nad ekspresją. Nasze demokracje są coraz bardziej mętne i represyjne pod płaszczykiem infantylnej tolerancji. Co możemy zrobić w momencie porażki dotychczasowych systemów? Co możemy zrobić w epoce potwornego infantylizmu? Nie uznaję normatywnego stosowania sztuki politycznej. Okropnie byłoby popaść w demagogię lub mesjanizm, w humanitarne frazesy, w oślizgłe skargi, obrzydliwie byłoby zabierać głos w imieniu innych, ja nie mówię ustami nieszczęśników, byłaby to obraza ich godności. Nie jestem rzeczniką. Rzecznicy są zinstrumentalizowani. Ja po prostu oddaję się działaniom płynącym z pasji, rozumianej klasycznie jako cierpienie na skutek przemożnej skłonności; nieszczęśnicy wywołują chorobę w moim ciele. Wszystko ma związek z pasją, zachowuję się jak fałszywy i głodny Chrystus, jestem statystką bez znaczenia, niemal bez roli, jak statysta wcielający się w postać Chrystusa w *Twarogu* Pasoliniego, Chrystusa pospolitego, Chrystusa pozbawionego cudowności, z wyjętymi gwoździemi, patrzącego na dziury w swoich dłoniach i stopach i niewiedzącego zbyt dobrze, dokąd się skierować, z pewnością w poszukiwaniu kawałka sera, aby nasycić głód. Chrystus z *Twarogu* jest tak głodny, że kiedy znajduje ser, pochłania go i umiera rozpięty na krzyżu⁵.

Chcę tylko zamienić informację w horror. Chcę tylko skupić horror na scenie, aby horror był prawdziwy, nie informacyjny, lecz prawdziwy. Tutaj stajemy w obliczu wielkiego paradoksu. To jasne, że przemoc poetycka jest tym, co przeciwstawia się prawdziwej przemocy, jednak cierpienie telewizyjne okazuje się nierzeczywiste, ponieważ nas nie dotyczy, nie rani nas (ostatecznie informacja jest jeszcze jedną strategią władzy), wobec czego cierpienie estetyczne i poetyckie przekształca się w prawdziwe cierpienie, ponieważ to ono naprawdę na nas wpływa, jest to jedyne cierpienie zdolne nas poruszyć lub przynajmniej sprawić, że zrozumiemy cień prawdy. W ten

sposób dochodzimy do wniosku, że należy umieścić ludzkie cierpienie na scenie, aby cierpienie mogło być rzeczywiste.

Ale społeczeństwo nie interesuje się sztuką, tylko informacją. I prawda jest taka, że to zimne społeczeństwo, pełne ignorancji i zła, dumne ze swojego braku kultury, aroganckie, ograniczone przez konsumpcję i swoje niskie aspiracje, kanibalistycznie traktujące ludzkie nieszczęścia jak spoty reklamowe, ostatecznie przystosowało się do informacji tak samo, jak szczury do brudu. To jest wielki triumf władzy, że udało jej się przystosować społeczeństwo do informacji, do przemocy informacyjnej. W ten sposób rzeczywistość została całkowicie oddramatyzowana. Trzeba przekształcić widza w jednostkę nieprzystosowaną. Trzeba przekształcić istoty społeczne w aspołeczne. Starać się, by gniewna małpa ścisnęła ich genitalia. Tylko dzięki sztuce można osiągnąć zrozumienie świata, zrozumienie bez udziału telewizji.

Jednakże przepaść między celem sztuki a jej rezultatem jest nie do pokonania, wąwóz sięgający jądra ziemi, wąwóz bez Mazingera Z na dnie i bez Kojota, sztuka jest pogonią za tym, co osiągalne, nie jest tym, co osiągalne, lecz jest właśnie pogonią. Głód idei, jaki odczuwa twórca, jest tak wielki, a jego wpływ na zrozumienie świata, na jego przemiany, jest tak mały. Sztuka jest niczym więcej jak prywatnym sentymentalnym zwichnięciem, nad którym społeczeństwo zawsze triumfuje. Ignorancja zawsze zwycięża. Zawsze porażają małpę prądem. Małpa umiera, wstrząsana konwulsjami, w klatce, w której nawet nie może się poruszyć.

Z drugiej strony, nie można utożsamiać twórcy z męczennikiem ani z cierpiącym bohaterem, twórca wstydzi się raczej samego siebie i działa pod presją tego wstydu, z prehistoryczną małpą u boku. Twórca identyfikuje się z gniewem i frustracją małpy. Twórca czuje się jak małpa w cuchnących

lochach, małpa z cyrku, z zoo, z laboratorium, naiwna małpa z przemocą poetycką na barkach, bezużyteczna małpa, często bita bez powodu, wyzyskiwana w wielu przypadkach przez najbardziej kulturalnych głupców i najnowocześniejszych głupców, tych, którzy ten sam żołądek napychają przemocą poetycką i przemocą telewizyjną, niczego nie rozumiejąc. Tych, którzy mają tylko próżniacze żołądki. Są to jedne z bolączek przemocy poetyckiej: pójść na ustępstwa wobec publiczności padlinożernej, okazać się daremną, popaść w pretensjonalność, stać się lunaparkiem grozy, inną odmianą Disneya.

Podsumujmy: twórca tkwi w paradoksie bez rozwiązania – łączy wściekłe działanie z nieskończonym poczuciem niższości. Ostatecznie wiemy, że sztuka nigdy nie uczyni nas lepszymi ludźmi. Według Steinera, jest to jeden z największych skandali ludzkości. Niezliczeni są ludobójcy, którzy uwielbiają Schuberta.

Tłumaczenie: Kamila Łapicka

Bardzo dziękuję dr Ewelinie Topolskiej za cenne uwagi.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

Przypisy

1. Elementy definicji sformułowanej przez Liddell można znaleźć w hasłach poświęconych „pasji” w zbiorze słowników *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (NTLLE). Dostęp do zbioru jest możliwy przez stronę internetową Hiszpańskiej Akademii Królewskiej (RAE): <https://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiores-1726-1...> [dostęp:

06 IV 2020] (przyp. tłum.).

2. Cytat ten można znaleźć na początku eseju Alejandry Pizarnik *El verbo encarnado* (Słowo wcielone), poświęconego Antoninowi Artaudowi. Pizarnik nie podaje jednak źródła. Warto zauważyć, że Liddell kilka zdań wcześniej odwołuje się do tytułu eseju Pizarnik, pisząc: „El cuerpo enfermo se hace verbo” (Chore ciało staje się słowem). Esej Pizarnik pochodzi ze zbioru: Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, Editorial Lumen, Barcelona, 2002, s. 269-273 (przyp. tłum.).

3. Antonin Artaud, *Przedmowa: Teatr i kultura*, [w:] Antonin Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. i wstęp Jan Błoński, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978, s. 33 (przyp. tłum.).

4. Angélica Liddell cytuje hiszpański przekład *Metamorfoz albo złotego osła* Apulejusza, który jest napisany współczesnym językiem, niemal nie do odróżnienia od języka, którym posługuję się sama Liddell. Polski przekład E. Jędrkiewicza jest z kolei bardzo archaiczny i ten efekt spójności stylistycznej tekstu znika. Tłumacząc esej Liddell, zdecydowałam się więc na własny przekład końcowego fragmentu Księgi szóstej *Metamorfoz*, czerpiąc z tłumaczeń hiszpańskiego (D. Lópeza de Cortegany) i angielskiego (W. Adlingtona poprawionego przez S. Gaselee) oraz z łacińskiego oryginału (przyp. tłum.).

5. Wydaje się, że Liddell stosuje tu skrót myślowy, bowiem bohaterem *Twarogu* jest statysta odtwarzający postać Dobrego Łotra, choć wielu komentatorów noweli filmowej Pasoliniego utożsamiało tę postać i jej śmierć na krzyżu z Chrystusem (przyp. tłum.).

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/malpa-sciskajaca-jadra-pasoliniego>

didaskalia

gazeta teatralna

angélica liddell: przewodnik

Życie, prawo, sztuka – przemoc ze względu na płeć we współczesnej Hiszpanii

Kamila Łapicka

Life, Law, Art: Gender-Based Violence in Contemporary Spain

This article is an attempt to present the phenomenon of gender-based violence (*violencia de género*) in Spanish society. The author describes its presence in three areas – everyday life, legislation, and contemporary drama. An important turning point is the year 2004, when the Act on Integral Measures for the Protection against Gender Violence was adopted (*Ley Organica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género*), thanks to which women have gained special legal protection. Furthermore, additional regulations were introduced to raise the effectiveness of the fight against macho cultural stereotypes. An element of this struggle are also three dramatic works written by contemporary authors – Angélica Liddell, Itziar Pascual and Antonio Morcillo López – which, through a different approach to the problem, reveal a multitude of its aspects as well as diverse creative models adopted by the playwrights.

Keywords: gender-based violence; macho violence; Spanish legislation; contemporary Spanish drama

W poniedziałkowy poranek, 16 września 2019 roku, José Luis Abet Lafuente przyjechał do domu swojej byłej żony Sandry w Carracido, niewielkiej galisyjskiej wiosce. Oddał do niej strzał z broni krótkiej, kiedy wsiadała do samochodu, w którym znajdowała się dwójka ich dzieci, cztero- i siedmioletnie. Potem wystrzelił jeszcze dwa razy, do swojej byłej szwagierki i

byłej teściowej. Wszystkie kobiety zginęły na miejscu. Następnie Abet Lafuente schronił się w domu swojej matki, gdzie mieszkał od rozvodu w 2018 roku. Po drodze wyrzucił do rzeki pistolet, na który nie miał licencji. Sam zadzwonił do Gwardii Cywilnej, przyznał się do zabójstw i został aresztowany. Mimo burzliwej relacji pomiędzy byłymi małżonkami, nie odnotowano wcześniej zgłoszeń dotyczących przemocy ze względu na płeć (*violencia de género*). Na znak potępienia zbrodni zapowiedziano protesty w całej Galicii z udziałem mieszkańców, lokalnych polityków i stowarzyszeń, takich jak Mujeres en Igualdad (Równość kobiet), które zajmują się ochroną praw kobiet. O sprawie szeroko pisały hiszpańskie dzienniki (zob. np.: Puga, 2019; Sois; Vizoso, 2019)¹, a materiały na jej temat pojawiały się w telewizyjnych wiadomościach².

Mimo wyjątkowego dramatyzmu i okrucieństwa, zbrodnia popełniona w Galicii nie jest odosobnionym przypadkiem. W 2019 roku w Hiszpanii pięćdziesiąt pięć kobiet straciło życie z rąk swoich partnerów lub byłych partnerów. Największą liczbę tego rodzaju przestępstw (trzydzieście) odnotowano w Andaluzji. Jeśli chodzi o wiek ofiar – dwadzieścia dwie z nich miały między czterdzieści jeden a pięćdziesiąt lat, zaś po dziesięć mieściło się w przedziale wiekowym dwadzieścia jeden – trzydzieści lat oraz trzydzieści jeden – czterdzieści lat. Dane te nieco przewyższają analizy z lat poprzednich – w roku 2018 odnotowano czterdzieści osiem zabójstw będących konsekwencją przemocy ze względu na płeć, w roku 2017 – pięćdziesiąt jeden, a w roku 2016 – czterdzieści dziewięć. Oficjalne statystyki zaczęto prowadzić w roku 2003, łączna liczba ofiar od tego czasu wynosi tysiąc czterdzieści siedem³. Uruchomiono także specjalny numer telefonu alarmowego, pod którym można zgłaszać przypadki przemocy wobec kobiet. Nie zostawia śladów na fakturze, ale trzeba go usunąć z historii połączeń.

W słusznym celu

Użyłam sformułowania „przemoc ze względu na płeć”, które nie funkcjonuje w polskim ustawodawstwie, gdzie dominującym modelem konceptualnym w kwestii przemocy jest „przemoc domowa” lub „przemoc w rodzinie” – podejście neutralne płciowo i dotyczące wszystkich członków rodziny w równym stopniu (zob.: Grzyb, 2017, s. 342–343). Natomiast w pojęciu „przemocy ze względu na płeć” zawiera się rozpoznanie „przemocy wobec kobiet jako problemu strukturalnego oraz formy dyskryminacji utrwalanej przez czynniki społeczno-kulturowe” (tamże, s. 343). Problem ten wykracza poza relacje rodzinne, obejmując także sferę życia publicznego i stosunków społecznych.

28 grudnia 2004 roku została w Hiszpanii uchwalona Ustawa o środkach integralnej ochrony przed przemocą ze względu na płeć (*Ley Organica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género*), która jest uznawana za jedną z najbardziej zaawansowanych regulacji prawnych na świecie. Artykuł 1 precyzuje, że jej celem jest przeciwdziałanie przemocy – fizycznej, psychicznej oraz godzącej w podstawowe wolności – będącej wyrazem dyskryminacji, nierówności oraz podległości kobiet wobec mężczyzn. Ustawa łączy przepisy karne oraz ekstrapenalne, które dotyczą wielu obszarów życia społecznego. Od szeroko zakrojonej akcji edukacyjnej, poprzez zakaz reklamy, która prezentuje wizerunek kobiety w sposób uwłaczający jej godności lub dyskryminujący ją, na kompleksowych programach pomocowych dla ofiar przemocy skończywszy (pomoc medyczna, prawna, psychologiczna, socjalna). Warto dodać, że na mocy tej ustawy powołane zostały także wyspecjalizowane sądy ds. przemocy wobec kobiet (*Juzgados de Violencia sobre la Mujer*), które posiadają podwójną kompetencję – cywilną (np. orzekanie o rozwodach) oraz

karną (osądzanie czynów karalnych) (zob.: Dyduch, 2012, 95-96). Ich wyróżnikami są także: uproszczenie procedur i szybkość postępowania.

Mimo nowatorstwa i wielkiego znaczenia w walce z łamaniem praw człowieka, ustawa wciąż wywołuje w Hiszpanii kontrowersje i dyskusje. Polemiści podnoszą, że zgodnie z jej zapisami, za ofiary przemocy są uznawane wyłącznie kobiety pozostające w relacjach uczuciowych z mężczyznami⁴. Co za tym idzie, przemoc w związkach jednopłciowych ani przemoc wobec innych członków rodziny nie jest uwzględniana. Dlatego w przypadku opisanym na początku tego artykułu, do rządowego rejestru ofiar śmiertelnych spowodowanych przez przemoc ze względu na płeć wpisano jedynie byłą żonę zabójcy, zaś jej siostry i matki już nie. Inny zarzut wobec ustawy dotyczył jej ewentualnej niezgodności z konstytucyjną zasadą równości wobec prawa. Rzecz w tym, czy za to samo przestępstwo można karać w innym wymiarze kobiety niż mężczyzn. W 2008 roku Trybunał Konstytucyjny uznał jednak takie zróżnicowanie za uzasadnione z uwagi „na wysokie wskaźniki przemocy ze względu na płeć w społeczeństwie hiszpańskim” w okresie przed uchwaleniem ustawy⁵ oraz stwierdził, że „wyższe zagrożenie karą ma większy efekt prewencyjny, a to według Trybunału stanowi słuszny cel zróżnicowanego traktowania” (Grzyb, 2017, s. 348).

Wejście ustawy w życie spowodowało szereg innych problemów. By otrzymać pomoc i wsparcie socjalne, kobieta powinna złożyć doniesienie na partnera, na co nie zawsze jest gotowa – „z ofiary staje się katem, otoczenie postrzega ją jako wykonawczynię zemsty instytucjonalnej” (tamże, s. 352). Jeśli mężczyzna zostanie skazany, może zostać wydany zakaz zbliżania się do ofiary i komunikowania się z nią, co w praktyce oznacza zakończenie związku i powoduje trudności w relacjach ojca z dziećmi. W przypadku okazjonalnego

złego traktowania lub lekkich gróźb nie zawsze jest to celem kobiety. Jak możemy przeczytać w artykule Magdaleny Grzyb:

Wszystko to prowadzi wielu krytyków ustawy do konkluzji, że państwo traktuje kobiety paternalistycznie jako nieporadne i infantylne, ogranicza autonomię ofiar, pozbawia je możliwości kontroli nad własnymi potrzebami i wtórnie je wiktyimizuje (tamże, s. 354).

Ponadto system sądowy, przeciążony dużą liczbą drobnych spraw, działa wolniej, a co za tym idzie, pokrzywdzone, które doświadczają regularnej przemocy, muszą dłużej czekać na wydanie wyroku i nie otrzymują należytej ochrony.

Violencia de género powoduje żywe reakcje społeczeństwa w całej Hiszpanii. Po każdej upublicznionej zbrodni odbywają się demonstracje protestacyjne w pobliżu miejsca zamieszkania ofiary. Są także organizowane akcje o zasięgu ogólnokrajowym. Dobrym przykładem jest „fioletowa noc”, czyli manifestacje, jakie miały miejsce 20 września 2019 w ponad dwustu hiszpańskich miastach. Pod hasłem „Pogotowia Feministycznego” zorganizowała je Platforma Feministyczna z Alicante, zaalarmowana danymi statystycznymi z lata 2019 roku, gdy, oprócz zabójstw kobiet, odnotowano w Hiszpanii także znaczny wzrost przypadków agresji seksualnej i poważnych uszkodzeń ciała. Na plakatach widniały napisy: „Męskość hegemoniczna jest problemem”, „Chcemy być żywe”, „Wybij sobie porno z głowy”.

Po upadku dyktatury

Ten wstęp z pogranicza prawa i realnego życia był konieczny, aby móc postawić pytanie: w jaki sposób problem przemocy ze względu na płeć przeniknął do świata hiszpańskiej sztuki, a ściślej rzecz ujmując – do świata teatru i dramatu? W artykule zatytułowanym *La violencia de género en el teatro español de denuncia: Acercamiento al problema en cuatro textos contemporáneos* (Przemoc na tle płciowym w hiszpańskim teatrze denuncjacyjnym: podejście do problemu w czterech tekstach współczesnych), Maribel Martínez-López podkreśla, że temat ten był obecny na scenie od dawna, lecz nie odgrywał pierwszoplanowej roli ani nie był przedmiotem analiz. Stanowił raczej element utworów poświęconych kwestii honoru (*la honra*), niezwykle istotnej w hiszpańskim teatrze barokowym. Jako przykład autorka podaje XVII-wieczne sztuki Calderóna: *El médico de su honra* (*Lekarz swojego honoru*), *El alcalde de Zalamea* (*Alkad z Zalamei*), czy *No hay cosa como callar* (*Milczenie jest złotem* – tłum. KŁ) i dodaje, że przemoc była w nich zwykle maskowana, na przykład małżeństwem bez miłości, dzięki któremu kobieta-ofiara zachowywała godność i zarówno ona, jak i jej oprawca utrzymywali swój status społeczny (zob.: Martínez-López, 2018, s. 39).

Jako okres, w którym przemoc maczystowska stała się naprawdę widoczna w dramaturgii hiszpańskiej, Martínez-López wskazuje lata dziewięćdziesiąte XX wieku. Zaczęły być wówczas dostrzegane reakcje ofiar, takie jak strach czy bezradność, które mieszały się z pragnieniem zadenuncjowania sprawcy. Zostały wydobyte na światło dzienne schematy, jakimi operują agresorzy, by usprawiedliwić swoje zachowanie i sprawowanie kontroli nad kobietą (zob.: tamże, s. 40). Dał o sobie także znać brak rozwiązań systemowych, gdyż nawet pokrzywdzone, które zdecydowały się na złożenie doniesienia, były

traktowane niepoważnie. Warto tu wspomnieć o sztuce Alberta Mirallesa z roku 1993 *Comisaría especial para mujeres* (Specjalny komisariat dla kobiet), w pewnym sensie profetycznej w stosunku do powołania wspomnianych wyżej sądów ds. przemocy wobec kobiet. Co prawda, sztuka jest komedią a tytułowy koncept uchodzi w niej za eksperyment, lecz dzięki temu autor jeszcze dobitniej sygnalizuje niezrozumienie, z jakim spotykały się maltretowane kobiety udające się na policję. Inny przykład pochodzi z twórczości Palomy Pedrero, autorki wyróżniającej się w nurcie „teatru denuncjacyjnego”, jak go określiła Martínez-López. Utwór zatytułowany *La noche que ilumina* (Noc, która oświeca) został napisany w połowie lat dziewięćdziesiątych, jego akcja jest utrzymana w poważnym tonie. Bohaterka, Rosi, doznająca w małżeństwie przemocy i upokorzeń wszelkiego rodzaju, mimo śmiertelnego przerażenia decyduje się złożyć doniesienie na męża, by móc odstawić środki uspokajające i wrócić do normalnego życia. Pomaga jej adwokat Fran, który skutecznie obala mity na temat kobiecego poczucia winy i przerywa zakłęty krąg, w jakim tkwi pełna sprzecznych uczuć kobieta. Z jednej strony pragnie ona uwolnić się od maltretującego ją mężczyzny, z drugiej zaś pamięta, że jest to człowiek, którego kiedyś kochała, i martwi się, że bez niej z pewnością zginie. Te dylematy, odzwierciedlające złożoną sytuację emocjonalną ofiary, trudno uwzględnić w prawie, jednak podkreślają je także komentatorzy „Ustawy o środkach integralnej ochrony przed przemocą ze względu na płeć”. Dlatego tak ważna jest natychmiastowa ochrona kobiety i jej przekonanie o skuteczności systemu.

Podjęcie w literaturze dramatycznej tematu przemocy wobec kobiet wiązało się z zachodzącymi stopniowo zmianami w mentalności społecznej i z radykalnymi zmianami w prawie, jakie nastąpiły po okresie dyktatury generała Francisco Franco (1939-1975). W czasach frankizmu panował

porządek patriarchalny – podporządkowana mężczyźnie kobieta przechodziła spod kurateli ojca pod kontrolę męża. Całą uwagę miała skupić na życiu rodzinnym, odchodząc z pracy w chwili zawarcia małżeństwa. Utrzymanie rodziny spoczywało na mężczyźnie, co dawało mu także kontrolę ekonomiczną i przewagę psychiczną nad kobietą. Z faktu, że dla Franco gwarantem jedności narodowej była wspólnota wartości duchowych, utożsamiana z katolicyzmem (zob.: Skibiński, 2004, s. 456), wynikały regulacje dotyczące małżeństwa i posiadania dzieci: legalne w przypadku katolików były jedynie śluby kościelne, rozwody były niedozwolone, podobnie jak przerywanie ciąży i stosowanie antykoncepcji. W tekstach uchwalanych ówczesnie aktów prawnych pojawiają się określenia: „za zgodą męża” (*con autorización de su marido*), czy „przy braku sprzeciwu męża” (*si no consta la oposición del marido*)⁶, które w tym konkretnym przypadku odnoszą się do możliwości podjęcia przez kobietę pracy zarobkowej, obrazują jednak szersze zjawisko – jasny podział ról w rodzinie i społeczeństwie: hegemonię mężczyzn i dyskryminację kobiet.

Przejście od dyktatury do demokracji przyniosło istotne zmiany w prawodawstwie. W konstytucji z 1978 roku zagwarantowano wszystkim obywatelom równość wobec prawa, rozwody stały się legalne od roku 1981, zaś w 2007 uchwalona została „Ustawa o równości płci” (*Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*). Jednym z jej celów było zagwarantowanie kobiecie identycznych możliwości rozwoju zawodowego – łączonego z życiem rodzinnym – z tym, jakie mają mężczyźni (wprowadzono m.in. urlopy ojcowskie). W artykułach dotyczących przemocy ze względu na płeć podkreślano konieczność jej wykorzenienia.

Już ten krótki przegląd zmian w hiszpańskim prawie pozwala dostrzec, jakie miejsce zajmowała w nim „Ustawa o środkach integralnej ochrony przed

przemocą ze względu na płeć” z roku 2004 oraz jak niewiele czasu miało w praktyce społeczeństwo hiszpańskie, aby podjąć skuteczną walkę z głęboko zakorzenionymi stereotypami kulturowymi.

Przedstawię teraz trzy sztuki współczesnych autorów hiszpańskich, napisane po roku 2004, które podejmują temat przemocy wobec kobiet. Pierwsza z nich, *La casa de la fuerza* (Dom siły) Angélik Liddell, została wystawiona na scenie Teatro de La Laboral w Gijón w roku 2009, a dwa lata później wydana w formie książkowej. Autorka otrzymała za nią prestiżowe wyróżnienie – Premio Nacional de Literatura Dramática 2012 (Narodową Nagrodę w dziedzinie Literatury Dramatycznej 2012), przyznaną przez ówczesne Ministerstwo Edukacji, Kultury i Sportu⁷. Kolejna sztuka, *Tarjeta Roja* (Czerwona kartka) Itziar Pascual, ukazała się drukiem w czasopiśmie teatralnym „Primer Acto” w roku 2015 i jest owocem projektu „A salvo: diálogos de refugiados” (Bezpiecznie: dialogi uchodźców), w ramach którego powstały teksty dramatyczne inspirowane prawdziwymi historiami uchodźców z Palestyny, Salwadoru, Rwandy i Hondurasu⁸. Ostatnim dramatem, który będzie tu omawiany, jest *Al hoyo* (Do grobu) Antonia Morcillo Lópeza. Tekst został opublikowany w roku 2010 w czasopiśmie „ADE-Teatro”⁹ i dotychczas nie doczekał się premiery teatralnej, choć był prezentowany w formie czytań scenicznych.

Psychopatyczny plan

Angélica Liddell¹⁰ jest obecnie jedną z najważniejszych hiszpańskich artystek teatralnych. Angażuje się we wszystkie etapy tworzenia spektaklu – pisze teksty, reżyseruje, występuje na scenie. Nie godzi się na świat, w którym niewyczerpane są sposoby poniżania człowieka przez człowieka. Jej przedstawienia o charakterze performatywnym wyrastają ze smutku, bólu,

chęci zemsty. Stąd radykalne środki inscenizacyjne i prowokacje. Liddell otwarcie mówi o tym, że żyje bez nadziei, więc nie przekazuje jej także ze sceny. Jednocześnie ta niepokorna autorka niezwykle ceni tradycję – literacką, malarską – i uważa teatr za obszar spotkania ludzkiej wrażliwości, ciekawości, pragnienia przeżycia emocji. Jednym słowem: za kwestię duchową¹¹.

La casa de la fuerza to tekst kolażowy, mocny w wymowie, a jednocześnie poetycki. Liddell łączy w nim swoje osobiste doświadczenia z losami Czechowowskich *Trzech sióstr* oraz kobiet zamordowanych w Ciudad Juárez, w meksykańskim stanie Chihuahua. Na poziomie metaforycznym tytułowy „dom siły” to wnętrze kobiety, która sama musi znaleźć w sobie moc, aby stawić opór męskiej dominacji, zaś na poziomie praktycznym jest to po prostu siłownia. „Kiedy masz serce spuchnięte od razów, / najlepiej jest zacząć robić ćwiczenia, nie używając uczuć, nie używając inteligencji. / Ułożyć psychopatyczny plan treningowy” (Liddell, 2011, s. 68)¹² – mówi postać nieprzypadkowo nosząca imię Angélica. Geneza utworu *La casa de la fuerza* wyrasta bowiem z doświadczeń autorki, która w dniu swoich urodzin w 2008 roku zapisała się na siłownię. Kierowały nią wściekłość i smutek z powodu upływu czasu i utraty wszystkiego, co dotąd w życiu kochała. Niemal przestała czytać i pisać. Wysilek fizyczny pomógł jej przezwyciężyć duchowy kryzys¹³. W sztuce Angélica opowiada o szaleńczej miłości do mężczyzny, który był powodem jej rozstania z poprzednim partnerem, lecz z czasem zaczął ją traktować źle:

Miażdżył mnie bez przerwy.

Za cokolwiek.

Zaczął wymierzać mi ciosy.

To nie były uderzenia fizyczne, ale to były rzeczy, które bolały

bardzo, bardzo, bardzo.

Mówił mi rzeczy, które sprawiały, że czułam się jak gówno.

No dobrze, raz była pieszczota, raz uderzenie.

Raz pieszczota, raz uderzenie.

I kiedy nie wiesz, czy spadnie na ciebie pieszczota, czy cios, zaczynasz wariować.

I robisz wszystko, co możliwe, żeby otrzymać pieszczotę (Liddell, 2011, s. 53).

Dramatopisarka ukazuje mechanizm, który doprowadza kobietę do utraty wiary we własną wartość, zubożenia wobec życia i psychicznego uzależnienia od mężczyzny. Mechanizm, w którym agresor prosi o wybaczenie, ofiara mu wybacza, a potem tego żałuje. W jednej z kolejnych odsłon Angélica oraz dwie inne bohaterki, Lola i Getse, przybierają męską perspektywę i prezentują podzielony na głosy monolog samca, dla którego cierpienie z miłości jest niezrozumiałą abstrakcją, a kobiecie smutek i samotność nie zasługują na uwagę. Jedną z kwestii Angéliki brzmi:

I do ciebie, pieprzony mazgaju,
do ciebie, która mówisz, że mnie kochasz,
do ciebie mówię,

Gdybyś była zameżna z Bogiem,
prosiłabyś Boga, żeby cię przytulił?

Nie.

Zadowolilibyś się tym, że nazywają cię żoną Boga.

Więc tutaj sprawa wygląda tak samo.

Ja jestem Bogiem (s. 78).

Podobny wydźwięk ma zabieg polegający na wpisaniu w tkanę utworu piosenek znanych wykonawców, głównie hiszpańskich i meksykańskich (np. La Oreja de Van Gogh, Paquita la del Barrio). Ich treść oddaje różne stany emocjonalne związane z miłością – pragnienie czułości, udrękę niespełnienia, strach przed rozstaniem. Dominuje obraz kobiety o zranionej duszy, poniżonej, pozbawionej chęci do życia. Mężczyzna jawi się jako ten, kto nadaje sens egzystencji kobiety, bez niego czuje się ona bezradna i bezwartościowa.

Istotnym wątkiem sztuki są także sceny z udziałem bohaterek *Trzech sióstr* – Maszy, Iriny i Olgi. Liddell dość wiernie przepisuje w nich tekst Czechowa, z jedną zasadniczą różnicą: siostry nie chcą jechać do Moskwy, tylko do Meksyku. Kontrast dla tych pragnień stanowią sekwencje, w których przedstawione są przypadki kobietobójstw w Chihuahua. Takie jak historia szesnastoletniej Pauliny, która została uprowadzona, zgwałcona i zamordowana, a jej ciało porzucono przy szosie. Zdołała jednak na ramieniu zapisać numer rejestracyjny samochodu oprawców, pozostawiając świadectwo swojej śmierci. Oto los kobiety w Meksyku, kraju „barwnym z zewnątrz i gnijącym od środka” (s. 103) – zdaje się mówić Liddell, wymieniając listę kobiet w okrutny sposób pozbawionych życia w niesławnym Ciudad Juárez.

Zarówno lektura *La casa de la fuerza*, jak i odczytanie sceniczne utworu Angélikę Liddell – pozostające w zgodzie z dominującą w jej teatrze estetyką, w której ciało jako przestrzeń bólu jest wystawione na działanie przemocy i poddawane wycieńczającym praktykom – prezentują zjawisko *violencia de género* w szerszym kontekście, ponieważ w Meksyku i innych krajach Ameryki Łacińskiej wskaźniki przemocy wobec kobiet osiągnęły alarmujące rozmiary. Kraje te, podobnie jak Hiszpania, „przyjęły w swoim

ustawodawstwie model ochrony przed przemocą ze względu na płeć oraz wprowadziły wzmocnioną ochronę prawnokarną” – pisze Magdalena Grzyb (2017, s. 344) i wymienia ustawy wprowadzone w 2007 roku w Meksyku¹⁴ i w Wenezueli¹⁵.

Kobieta może latać

W przeciwieństwie do *La casa de la fuerza*, dramat Itziar Pascual *Tarjeta Roja* jest niemal pozbawiony drastycznych opisów przemocy. To raczej „sztuka instruktazowa”, która uczy postępowania w trudnych sytuacjach, z jakimi spotykają się cudzoziemki szukające w Hiszpanii opieki międzynarodowej z powodu złego traktowania przez partnerów w krajach pochodzenia. W wiadomości mailowej, w której dramatopisarka przysłała mi dwa swoje dramaty, dotyczące tematu przemocy ze względu na płeć – *Tarjeta Roja* i *Pared* (Ściana) – napisała, że jest to dla niej kwestia fundamentalna. Kobięcy głos, przez wieki uciszany lub ignorowany, jest słyszalny także w innych jej utworach, na przykład tych poświęconych republikańskiej emigracji po wojnie domowej (1936-1939) lub walce z dyskryminacją i homofobią. Interesuje ją także pozycja kobiety w świecie hiszpańskiej kultury i sztuki. Trzeba jednak podkreślić, że działalność Pascual jest bardzo różnorodna i łączy perspektywę teoretyczną – badaczki teatru i wykładowczyni akademickiej – z praktyką. Odbiorcami jej sztuk są zarówno dorośli, jak i młodzież. Dla przykładu: 2 października 2019 Itziar Pascual otrzymała Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud 2019 (Narodową Nagrodę w dziedzinie Sztuk Scenicznych dla Dzieci i Młodzieży 2019), przyznawaną dorocznie przez hiszpański resort kultury. W uzasadnieniu doceniono język dramatopisarki – elegancki, piękny i poetycki, oraz pogłębioną perspektywę, z jakiej spogląda na życie dzieci i nastolatków, dzięki czemu czytelnik i widz ma szansę poznać ich pragnienia,

zmagania i smutki¹⁶.

W ten sam sposób Pascual przedstawiła życie bohaterki utworu *Tarjeta Roja*, Rosy Heleny, która w 2008 roku uciekła do Hiszpanii wraz z synem.

Wyjechała z Salwadoru, małego kraju w Ameryce Środkowej, którego historię najnowszą znaczą wojna domowa (1979-1992) oraz wojny gangów. Bezpośrednią przyczyną jej ucieczki było jednak zachowanie męża: „Posłał mnie do szpitala na tydzień, potem na kolejny, ze skaleczeniami, śladami uderzeń, siniakami. Powiedział mi: jeśli doniesiesz, zabiję cię” (Pascual, 2015, s. 201). Rosa Helena wyrwała się z piekła, ale pozostał tam jej drugi, pełnoletni syn. On także przedostał się do Hiszpanii, lecz po pewnym czasie został deportowany. Nim się to stało, oszałała z niepokoju i bezradności matka trafiła do organizacji pozarządowej, Hiszpańskiej Komisji Pomocy Uchodźcom (Comisión Española de Ayuda al Refugiado, w skrócie CEAR). Pracująca tam Paloma pomogła jej dopełnić wszystkich formalności i przygotowała ją do przesłuchania przed sędzią. Dzięki temu w 2013 roku Rosie Helenie udzielono ochrony uzupełniającej¹⁷ i wydano tytułową „czerwoną kartkę”¹⁸. W tekście swego dramatu Itziar Pascual nawiązuje do symboliki sportowej – na boisku czerwona kartka sprawia, że odchodzisz, w życiu – że zostajesz.

Tarjeta Roja jest oparta na biografii Rosy Heleny Lovos De De Paúl, urodzonej w Salwadorze w 1972 roku, która cierpiała z powodu przemocy i poczucia winy na różnych etapach życia. Dorastała w trudnych warunkach, w rodzinie wielodzietnej, i była w dzieciństwie ofiarą molestowania seksualnego, czemu bez reakcji przyglądała się jej matka. Wydawało się, że małżeństwo odmieni jej życie, jednak dobry z początku mąż pod wpływem narkotyków i alkoholu zamienił się w oprawcę. Itziar Pascual składa swoją sztuką doniesienie na system patriarchalny, który sprawia, że kobieta staje

się zakładniczką mężczyzny, a sytuacja ta pogłębia się, gdy rodzą się dzieci, będące często w sporach kartą przetargową.

Mimo dramatycznych przeżyć, bohaterce utworu Pascual udaje się rozpocząć nowy etap życia, pełen nadziei i wiary we własną wartość. W monologu, który jest epilogiem sztuki, Rosa Helena zapowiada, że będzie się starała o obywatelstwo hiszpańskie. Codziennność dzieli z matką chorą na alzheimera, nastoletnim synem Luisem i nowym partnerem, z którym jest szczęśliwa. Opiekuje się także dziewczyną, którą jej syn mieszkający w Salvadorze uczynił przedwcześnie matką, za co trafił do więzienia. Finał tej historii nie brzmi bajkowo, ale Rosa Helena pozbyła się w końcu poczucia winy i przekonała się, ile jest w stanie zrobić dla siebie i dla innych. Jej monolog kończy przesłanie:

Kobieta nie jest po to, by ją maltretować. Kobieta może latać.
Kobieta może robić, co zechce, ponieważ umysł jest potężny,
ponieważ można, są możliwe tysiące rzeczy. Nie mogę powiedzieć,
że jestem pogrążona w żalu. Wcześniej płakałam, płakałam cały
czas [...]. I chcę wam powiedzieć, byście nie płakały Nie płaczcie
więcej. Rozwińcie skrzydła. [...] Zdobyłam szacunek. Mam szacunek
dla samej siebie. Dlatego życzę wam życia bez ucieczek i bez
strachu. Obyście miały dobre życie, z szacunkiem i bez hipokryzji (s.
210).

Warto tu dokonać pewnego porównania. O ile tytuł wspomnianej wcześniej sztuki *Pared*, z roku 2004, nawiązuje z jednej strony do chęci zburzenia przez Itziar Pascual ściany społecznego milczenia, z drugiej zaś pokazuje osamotnienie bohaterki – kobiety maltretowanej przez męża i syna – która o

swoich troskach mówi, dosłownie i w przenośni, do ściany, o tyle *Tarjeta Roja*, sztuka późniejsza o dekadę, wydaje się już stanowczym i słyszalnym głosem w toczącej się w przestrzeni publicznej debacie. Media hiszpańskie podejmują temat *violencia de género* każdego dnia, więc także perspektywa potencjalnych teatralnych widzów ulega zmianie – pogłębia się i uwrażliwia ich na zjawisko przemocy.

Za cenę życia

Ostatni utwór, jaki zdecydowałam się przywołać w tym artykule, nosi tytuł *Al hoyo* (Do grobu). Jego autorem jest Antonio Morcillo López, dramatopisarz i reżyser, trzykrotny laureat Premio SGAE de Teatro (2001, 2007 i 2013). Nagroda ta, przyznawana przez Stowarzyszenie Autorów i Wydawców¹⁹, jest znaczącym osiągnięciem. Otrzymują ją autorzy nowych dramatów wyróżniających się oryginalnością, poziomem dialogów i potencjałem scenicznym. Choć tekst *Al hoyo* nie został wyróżniony tą nagrodą, nie sposób mu odmówić tych zalet. Po pierwsze, odznacza się czarnym humorem i sarkazmem, po drugie zaś – statycznością akcji skupionej na słowie i okolicznościami, w jakich odbywają się rozmowy bohaterów.

Miejszem akcji jest zbiorowa mogiła. Leżą w niej szkielety czterech mężczyzn, walczących w hiszpańskiej wojnie domowej po stronie republikańców. Ponieważ zostali rozstrzelani w pierwszych tygodniach walk, nie wiedzą, kto wygrał ani nawet czy konflikt się zakończył. Należy dodać, że akcja utworu rozgrywa się w roku 2006. Informacji na temat życia współczesnej Hiszpanii dostarcza bohaterom Esther. Dziewiętnastolatka trafia do zbiorowego grobu z powodu bestialstwa jej byłego chłopaka, który wywiózł ją na pustkowiu, pobił, podpalił, a potem zakopał, gdy jeszcze tliło się w niej życie.

W dramacie pojawiają się bezpośrednie odniesienia do problematyki *violencia de género*. Sama Esther używa tego określenia, gdy przedstawia się jako „siedemdziesiąta któraś ofiara przemocy ze względu na płeć w tym roku”²⁰ („Soy la víctima número setenta y algo de la violencia de género en lo que va de año”; Morcillo López, s. 41). Na pytanie jednego z rozstrzelanych republikanów imieniem Francisco, dlaczego jej były chłopak potraktował ją w tak nieludzki sposób, Esther odpowiada:

Dlaczego? Dlatego, że miał ochotę. Dlatego, że może. Bo jestem kobietą. Bo chciałam być sama. To wszystko. Wolna. Tak po prostu. Zostawiłam go, ale on chciał nadal być ze mną. Wiesz. Zawsze to samo, oni chcą to ciągnąć dalej, a my chcemy się rozstać. Mamy rozwody, tak, fantastycznie, cudownie, wszystko, co tylko zechcesz, ale za cenę życia, jak mówi moja matka. Naszego, oczywiście. Oni idą do więzienia, a potem wychodzą niewzruszeni. Wolni (s. 43).

Inny z bohaterów, Evaristo, komentuje te słowa następująco: „Od siedemdziesięciu lat nie zmieniliśmy się ani na jotę” (s. 43), podkreślając trwałość modelu androcentrycznego, którego przemiana w kierunku modelu opartego na równości płci dokonuje się w Hiszpanii na oczach współcześnie żyjących pokoleń.

Esther jest bohaterką drugoplanową i można odnieść wrażenie, że wprowadzając ją do dramatu, autor przydzielił jej funkcję informacyjną. Poza faktami związanymi z ustrojem państwa, w wygłaszanych przez nią kwestiach uwidoczniają się istotne zagadnienia społeczne, dotyczące dwojakiego rodzaju ofiar. Obok przemocy ze względu na płeć Morcillo López podejmuje bowiem temat ekshumacji zbiorowych grobów ofiar hiszpańskiej

wojny domowej. Na stronie internetowej Ministerstwa Sprawiedliwości można znaleźć mapę blisko dwóch i pół tysiąca masowych grobów (*fosas comunes*) znajdujących się na terytorium Hiszpanii. Przy wielu z nich figuruje adnotacja „ekshumowany w całości lub częściowo”, przy innych „przeniesiony do Doliny Poległych” lub „zaginiony”. Wciąż pozostaje jednak ponad tysiąc miejsc, w których zlokalizowano zbiorowe groby, ale nie podjęto jeszcze żadnych działań²¹.

W dramacie *Al hoyo* mamy więc do czynienia z dwoma rodzajami przemocy – wojennej oraz ze względu na płeć. Na pytanie, dlaczego zdecydował się połączyć te dwie kwestie, autor odpowiedział następująco:

Uważam, że systematyczne zabójstwa kobiet dokonywane przez mężczyzn są modelowym przykładem zbrodni we współczesnej Hiszpanii. Tak jak zabójstwa polityczne były najbardziej reprezentatywnym typem zbrodni w Hiszpanii lat trzydziestych. *Al hoyo* jest podróżą w czasie poprzez zbrodnie społeczeństwa hiszpańskiego, wymierzone zarówno przeciw wolności osobistej, jak i przeciw wolności ideologicznej. Zestawienie ich w mojej sztuce wydawało mi się interesującym sposobem wyeksponowania ich natury, natury zastosowanej w nich przemocy (Morcillo, 9 X 2019).

Morcillo ustanawia paralełę nie tylko pomiędzy naturą obu zbrodni, ale także pomiędzy kondycjami ofiar:

Tak samo, jak ofiary wojny domowej pogrzebane w zbiorowych grobach, kobiety są podwójnymi ofiarami: z jednej strony cierpią przemoc, z drugiej muszą udowadniać, że naprawdę są ofiarami. To

znaczy: wciąż muszą walczyć o to, by je za takie uznano. Część społeczeństwa hiszpańskiego oraz niektóre partie polityczne kwestionują nie tylko fakt, że kobiety są ofiarami przemocy, ale także samo określenie *violencia de género*, niezależnie od obiektywnych statystyk. Myślę, że skuteczne wykorzenienie przemocy fizycznej wobec kobiet i poczucia bezkarności, z jaką jest dokonywana, jest prawdziwym wyzwaniem stojącym przed Hiszpanią w XXI wieku (Morcillo, 9 X 2019).

Tekst powstały dla teatru jawi się w tym przypadku jako narzędzie edukacji społecznej, które naświetla problem, pokazuje jego rozmaite przejawy, piętnuje postawę obojętności. Podobną funkcję pełnią pozostałe utwory zaprezentowane w tym artykule. Za ich pomocą próbowałam zbadać, w jaki sposób problem, obecny w przestrzeni społecznej i uwzględniony w prawodawstwie, został wpisany w materię dramatyczną, a także jak artyści starali się poruszyć i uwrażliwić odbiorców, a nawet nimi wstrząsnąć, jak zwykle czyni w swoich teatralnych kreacjach Angélica Liddell. Warto zaznaczyć, że inscenizacja *La casa de la fuerza* spotkała się z najszerszym odbiorem – spektakl był grany na festiwalach (Festiwal Jesienny 2009 w Madrycie, Festiwal w Awinionie 2010), komentowano go w recenzjach, a sama Liddell stała się bohaterką reportażu w popularnych dziennikach, gdzie opowiadała o genezie utworu. *Tarjeta roja* była z kolei prezentowana w formie czytania (2015) oraz analizowana w trakcie obrad okrągłego stołu na temat teatru dokumentalnego, zorganizowanego w Madrycie ramach „2019 European AIPLA Women in IP Networking Event”²².

Wybrane dramaty pozwoliły dostrzec, że zjawisko przemocy wobec kobiet nie dotyczy wyłącznie społeczeństwa hiszpańskiego. To poważny problem występujący na całym świecie, jednak nie wszystkie kraje prowadzą

statystyki obrazujące relacje między agresorem i ofiarą. Choć opisane tu utwory nie przynoszą gotowych recept na rozwiązanie problemu przemocy maczystowskiej, pokazują, jakie spustoszenie sieje ona w kobiecie. Dzięki postawom bohatererek dają równocześnie nadzieję na to, że każda osoba, którą dotknie krzywda, dyskryminacja i pogarda, może znaleźć w sobie siłę potrzebną do zmiany swego położenia, lecz nie musi się z tym zmagać sama, ponieważ istnieją instytucje i ludzie, których misją jest jej w tym pomóc.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

DOI: 10.34762/2h46-sp74

Autor/ka

Kamila Łapicka (colendra@wp.pl; 1984) – absolwentka Akademii Teatralnej w Warszawie (Wiedza o Teatrze). W 2019 obroniła doktorat na temat dramatów historycznych Juana Mayorgi w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW. Jej zainteresowania badawcze obejmują polski i hiszpański teatr oraz dramat współczesny. Obecnie pracuje nad monografią na temat inscenizacji polskich dramatów historycznych powstałych w latach 2010-2020, przygotowywaną w ramach Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2020. Numer ORCID: 0000-0003-1587-3026.

Przypisy

1. M.in.: Puga, Natalia, *Un hombre asesina a su ex mujer, su ex suegra y su ex cuñada en la localidad pontevedresa de Valga*, „El Mundo”, 17 IX 2019; Sois, Elisa; Vizoso, Sonia, *Un hombre mata a tiros a su exmujer, su exsuegra y su excuñada en Pontevedra*, „El País”, 16 IX 2019.
2. M.in.: Telediario z 20 IX 2019, godz. 21.00.
3. Dane z 3 III 2020. Wszystkie przytoczone dane pochodzą ze strony internetowej Ministerstwa Prezydencji, Relacji z Sądami i Równości (Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes e Igualdad): <http://www.violenciagenero.igualdad.mpr.gob.es/violenciaEnCifras/victim...> [dostęp: 9 X 2019].
4. Jako agresorów definiuje się byłych lub obecnych mężów oraz byłych lub obecnych partnerów – osoby połączone związkiem uczuciowym, nawet gdy nie mieszkały razem (art.

- 1).
5. Jak podaje „Raport dotyczący przemocy wobec kobiet w Hiszpanii” za lata 1999-2003, przygotowany przez Fundację Kobiet (Fundación Mujeres), łączna liczba ofiar w tym okresie wyniosła 315; najwięcej kobiet poniosło śmierć w Andaluzji (64). W podziale na lata wyglądało to następująco: 1999 – 55 ofiar śmiertelnych, 2000 – 65, 2001 – 73, 2002 – 77, 2003 – 45.
6. Zob.: *Decreto de 26 de enero de 1944 por el que se aprueba el texto refundido del Libro I de la Ley de Contrato de Trabajo* (art. 11, art. 58).
7. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. W roku 2018 resort został rozdzielony na dwa odrębne ministerstwa: Ministerstwo Edukacji i Kształcenia Zawodowego (Ministerio de Educación y Formación Profesional) oraz Ministerstwo Kultury i Sportu (Ministerio de Cultura y Deporte).
8. Projekt realizowały wspólnie w roku 2015 dwa madryckie centra kultury – La Casa Encendida oraz Nuevo Teatro Fronterizo.
9. Dramat ukazał się w 130 numerze „ADE-Teatro” (kwiecień-czerwiec 2010). W dalszej części artykułu korzystam jednak z wersji elektronicznej tekstu, otrzymanej od autora 15 II 2019, i na jej podstawie podaję numerację stron.
10. Naprawdę artystka nazywa się Angélica Catalina González Cano.
11. Wiele z tych kwestii Liddell poruszyła np. w trakcie spotkania z publicznością, które odbyło się 9 VIII 2013, w trakcie 42. Biennale Teatralnego w Wenecji. Nagranie ze spotkania jest dostępne w serwisie YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=tX7J88iotkA> [dostęp: 28 IX 2019].
12. Ten i wszystkie pozostałe cytaty z języka hiszpańskiego zostały przetłumaczone przez autorkę artykułu.
13. Wypowiedź Liddell na temat powstania utworu została zamieszczona w programie do spektaklu, a także w dzienniku „El País”. Zob. Torres, Rosana, *Angélica Liddell, premio Nacional de Literatura Dramática*, „El País”, 5 XI 2012, https://elpais.com/cultura/2012/11/05/actualidad/1352121683_617064.html [dostęp: 1 X 2019].
14. *Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia*.
15. *Ley Orgánica sobre el Derecho de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia*.
16. Informacje te pochodzą ze strony internetowej hiszpańskiego Ministerstwa Kultury i Sportu: Itziar Pascual, Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud 2019, <http://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2019/10/191002-pn-infancia...> [dostęp: 5 X 2019].
17. Ochrona uzupełniająca jest formą ochrony międzynarodowej przyznawanej cudzoziemcom, także w Polsce. Nie jest ona tożsama ze statusem uchodźcy. Zob.: art. 13 i art. 15 *Ustawy z dnia 13 czerwca 2003 r. o udzielaniu cudzoziemcom ochrony na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej*.
18. Dokument nazywany potocznie „czerwoną kartką”, ze względu na kolor papieru, na którym jest wydrukowany, ma formę niewielkiej legitymacji i nazywa się oficjalnie „Documento acreditativo de la condición de solicitante en tramitación de protección internacional”. Przyznaje się go imigrantom w toku postępowania w sprawie udzielenia ochrony międzynarodowej. Pozwala np. na założenie konta, może zawierać także adnotację o zezwoleniu na pracę.
19. Sociedad General de Autores y Editores (w skrócie SGAE).
20. Dla porządku należy dodać, że w 2006 roku odnotowano w Hiszpanii 69 śmiertelnych

ofiar przemocy ze względu na płeć. Zob.: przypis nr 2 3.

21. Dane uzyskane dzięki wyszukiwarce grobów (buscador de fosas) umieszczonej na stronie internetowej hiszpańskiego Ministerstwa Sprawiedliwości:

https://mapadefosas.mjjusticia.es/exovi_externo/ProcesarBusquedaFosas.htm [dostęp: 8 X 2019].

22. Międzynarodowe spotkania kobiet związanych z sektorem własności intelektualnej i przemysłowej, organizowane równolegle w różnych krajach świata przez American Intellectual Property Law Association (AIPLA).

Bibliografia

Dyduch, Xymena, *Przemoc wobec kobiet w hiszpańskim systemie prawnym. Sądy ds. przemocy wobec kobiet*, „Czasopismo Prawa Karnego i Nauk Penalnych”, rok XVI: 2012 z. 2.

Grzyb, Magdalena, *Hiszpańska Ustawa o przemocy ze względu na płeć. Analiza kryminalno-polityczna*, „Archiwum Kryminologii” 2017 tom XXXIX. DOI 10.7420/AK2017L.

Ladra, David, *Angélica Liddell en el Matadero*, „Artezblai”, 19 XI 2009, <http://www.artezblai.com/artezblai/la-casa-de-la-fuerza-angelica-liddell...> [dostęp: 5 III 2020].

Liddell, Angélica, *La casa de la fuerza*, La Uña Rota, Segovia 2011.

Martínez-López, Maribel, *La violencia de género en el teatro español de denuncia: Acercamiento al problema en cuatro textos contemporáneos*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 66: 2018 z. 5. DOI 10.18290/rh.2018.66.5-3.

Pascual, Itziar, *Tarjeta Roja (Retrato en nueve escenas, con presentación y epílogo)*, „Primer Acto” 2015 nr 348.

Puga, Natalia, *Un hombre asesina a su ex mujer, su ex suegra y su ex cuñada en la localidad pontevedresa de Valga*, „El Mundo”, 17 IX 2019, <https://www.elmundo.es/espana/2019/09/16/5d7f3e96fc6c83707e8b465d.html> [dostęp: 20 IX 2019].

Skibiński, Paweł, *Państwo generała Franco: ustrój Hiszpanii w latach 1936-1967*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2004.

Sois, Elisa; Vizoso, Sonia, *Un hombre mata a tiros a su exmujer, su exsuegra y su excuñada en Pontevedra*, „El País”, 16 IX 2019, https://elpais.com/sociedad/2019/09/16/actualidad/1568620883_042401.html [dostęp: 20 IX 2019].

Torres, Rosana, *Angélica Liddell, premio Nacional de Literatura Dramática*, „El País”, 5 XI 2012, https://elpais.com/cultura/2012/11/05/actualidad/1352121683_617064.html [dostęp: 1 X 2019].

Vallejo, Javier, *Por las revueltas de Angélica Liddell*, „El País”, 17 X 2009,
https://elpais.com/diario/2009/10/17/babelia/1255738359_850215.html [dostęp: 2 X 2019].

Akty prawne:

Constitución Española aprobada por Las Cortes en sesiones plenarias del Congreso de los Diputados y del Senado celebradas el 31 de octubre de 1978,
<https://www.boe.es/legislacion/documentos/ConstitucionCASTELLANO.pdf> [dostęp: 25 IX 2019].

Decreto de 26 de enero de 1944 por el que se aprueba el texto refundido del Libro I de la Ley de Contrato de Trabajo,
<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1944/055/A01627-01634.pdf> [dostęp: 25 IX 2019].

Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género,
<https://www.boe.es/buscar/pdf/2004/BOE-A-2004-21760-consolidado.pdf> [dostęp: 20 IX 2019].

Ustawa z dnia 13 czerwca 2003 r. o udzielaniu cudzoziemcom ochrony na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej,
<http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20062341695/U/D200616...> [dostęp: 6 X 2019].

Strony internetowe hiszpańskich instytucji:

Fundación Mujeres, http://observatorioviolencia.org/?dln_download_tag=2003 [dostęp: 21 XI 2019].

Ministerio de Cultura y Deporte,
<http://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2019/10/191002-pn-infancia...> [dostęp: 5 X 2019].

Ministerio de Justicia,
https://mapadefosas.mjusticia.es/exovi_externo/CargarMapaFosas.htm# [dostęp : 8 X 2019].

Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes e Igualdad,
<http://www.violenciagenero.igualdad.mpr.gob.es/violenciaEnCifras/victim...> [dostęp: 18 IX 2019].

Nagrania audiowizualne:

Nagranie spotkania z Angélicą Liddell, które odbyło się 9 VIII 2013,

<https://www.youtube.com/watch?v=tX7J88iotkA> [dostęp: 28 IX 2019].

Wydanie dziennika telewizyjnego *Telediario* z dn. 20 IX 2019 godz. 21.00,
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/telediario/> [dostęp: 21 XI 2019].

Korespondencja mailowa:

Korespondencja mailowa autorki artykułu z Antoniem Morcillo Lópezem z 15 II 2019
(otrzymanie elektronicznej wersji dramatu *Al Hoyo*) oraz z 9 X 2019.

Korespondencja mailowa autorki artykułu z Itziar Pascual z 23 IX 2019.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/artukul/zycie-prawo-sztuka-przemoc-ze-wzgledu-na-plec-we-wspolczesnej-hispanii>

opera

Opera – między opresją a emancypacją kobiet

Marcin Bogucki Uniwersytet Warszawski

Opera: Between the Oppression and Emancipation of Women

The article analyses opera as a place which generates unhealthy excitement in men while being dangerous for women. This is the central theme of *Opera*, a horror directed by the Italian master of the genre, Dario Argento. The film, which tells the story of a young singer stalked by a madman, may be interpreted as a metaphor for the conservative sexual politics of the opera house. Argento's work is an excellent introduction to the discussion that swept across American musicology in the early 1990s, about the gender analysis of European musical culture; a discussion that can be summarised in the question: is the opera house a place where women are oppressed or, on the contrary, is it a space for their emancipation?

Keywords: opera; madness; gender; feminism; new musicology

1.

Każdy, kto słyszał legendarne nagrania oper na żywo, wie, jakie emocje im towarzyszą. Zanim orkiestra zdąży zagrać ostatnie takty po arii lub scenie, rozlegają się głośnie okrzyki. Rzadko można usłyszeć kobiece głosy, z reguły to chór przekrzykujących się mężczyzn. Czy opera jest bezpiecznym miejscem dla kobiet? Światło na to zagadnienie może rzucić horror Daria Argenta oraz teoretyczne dyskusje na temat genderowego wymiaru opery,

które przetoczyły się na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku w muzykologii amerykańskiej. Zaczniemy jednak od filmu. Młoda śpiewaczka operowa jest w niebezpieczeństwie. Zagroza jej szaleniec, który morduje po kolei bliskie jej osoby i każe patrzeć na popełniane przez siebie zbrodnie. Skąd bierze się jego obsesja i czego właściwie chce on od śpiewaczki?

Opera to dzieło włoskiego mistrza horroru Daria Argenta, nakręcone w 1987 roku, po szczytowym okresie popularności gatunku *giallo*, którego Argento był najważniejszym przedstawicielem (por.: Fortuna jr., 2016). W filmach tego nurtu można znaleźć wiele powtarzających się motywów. Ich głównym bohaterem jest osoba przyjezdna, często młoda kobieta, która przypadkowo staje się świadkiem zbrodni. Nie potrafi jednak ich wytłumaczyć, zaczyna kwestionować widziane wydarzenia i własną przytomność umysłu. Także morderca to osoba o niestabilnej psychice. Zbrodnie w filmach *giallo* są seksualizowane – ich ofiarami padają nierzadko urodziwe, roznegliżowane dziewczyny. Czasem fabuła jest dość wątpliwa, akcent pada przede wszystkim na okrutne sceny zabójstw. Akcja rozgrywa się niekiedy w pobliżu atrakcji turystycznych, by podkreślić specyficzną „włoskość” produkcji. Można także znaleźć powtarzające się wyznaczniki formalne: położenie nacisku na wybujałą stronę wizualną dzieła, użycie nietypowych ujęć, stosowanie perspektywy pierwszoosobowej i narracji z offu. Wszystko to znajdziemy właśnie w *Operze*.

Niespodziewany debiut Betty (Cristina Marsillach) w *Makbecie* Giuseppe Verdiego ma być przełomem w jej karierze. Diwa Mara Cecova zrywa próby do nowoczesnej inscenizacji przygotowywanej przez Marca (Ian Charleson) – reżysera horrorów, pracującego od czasu do czasu w operze. Nie mogąc znieść latających po scenie kraczących kruków, Mara wybiega z teatru i zostaje potrącona przez samochód. Spektakl w dniu premiery ratuje Betty,

która jednak zastanawia się, czy nie jest zbyt młoda do roli Lady Makbet; niepokoi ją też klątwa ciążyąca rzekomo na „szkockiej sztuce” Szekspira. Argento wykorzystuje przesadę dotyczącą *Makbeta* i nieszczęścia, jakie ma przynosić, dość pretekstowo. Dramat został tu wybrany ze względu na atmosferę zła, tak sugestywną, że mogącą oddziaływać na rzeczywistość (Leggatt, 2006). I rzeczywiście, swoim występem Betty ściąga na siebie kłopoty. Prześladowuje ją morderca, który w okrutny sposób obchodzi się z bliskimi śpiewaczki. Jego ofiarą padają: Stefano (William McNamara) – narzeczony Betty pracujący jako inspicjent, Giulia (Coralina Cataldi-Tassoni) – krawcowa z opery, koleżanka śpiewaczki, oraz jej agentka Mira (Daria Nicolodi).

Argento myli tropy, mnożąc potencjalnych kandydatów na morderców. Wreszcie prawda wychodzi na jaw – sprawcą jest prowadzący śledztwo inspektor Alan Santini (Urbano Barberini). Okazuje się, że łączyła go niezdrowa relacja z matką Betty, która także była śpiewaczką. Zmuszała ona policjanta do dręczenia niewinnych kobiet, czerpiąc z tego satysfakcję erotyczną. Świadkiem tych zdarzeń była czasem Betty, która jednak to wyparła. Sceny oniryczne użyte w filmie nie są halucynacjami, lecz echem dalekich wspomnień. Santini, nie mogąc znieść toksycznej relacji, udusił w końcu matkę Betty. Odnajduje jednak obraz matki w młodej śpiewaczce i nie może się powstrzymać przed powtórzeniem schematu z poprzedniej relacji. Pragnie obsadzić ją w roli zimnej i okrutnej matki, a przy okazji zakończyć jej i swoje cierpienia. Zabiera Betty do archiwum i podpala je. Śpiewaczka zostaje jednak uratowana z płomieni.

Zakończenie filmu rozgrywa się w górskim domku w Szwajcarii. Mroczne zakamarki teatru zastępuje słoneczny krajobraz. Reżyser i śpiewaczka wydają się szczęśliwi w nowym związku, snują wspólne plany. Okazuje się

jednak, że Santini nie zginął (znalezione w operze rzekome zwłoki to manekin). Morderca znów rusza w pościg za Betty, próbuje mu w tym przeszkodzić Marco, zostaje jednak zaszlachtowany nożem. Przyparta do muru Betty zgadza się kontynuować perwersyjne gry, gdy jednak Santini traci czujność, unieszkodliwia go ciosem kamieniem w głowę. Policja ujmuje szaleńca. W ostatnim ujęciu widzimy Betty w sielskim otoczeniu górskiej przyrody. Jej monolog z offu upewnia nas, że uwolniła się spod wpływu matki, ale niepewność malująca się na jej twarzy każe nam w to powątpiewać...

Argento używa w swoim filmie znanych elementów estetyki *giallo*: główna bohaterką to młoda kobieta stawiająca dopiero pierwsze kroki w teatrze, zdjęcia były kręcone w XIX-wiecznym Teatro Regio w Parmie. Ścieżka dźwiękowa zawiera fragmenty dzieł wyłącznie włoskich kompozytorów (Bellini, Verdi, Puccini). Choć użyty został wątek Szekspirowski, to we włoskim operowym opracowaniu. Zbrodnie przedstawione są w całym okrucieństwie dzięki zastosowaniu efektów specjalnych. Nie tylko są krwawe, ale też perwersyjne (szczególnie we fragmentach „wizyjnych”, wprowadzających wątek erotycznej przyjemności przy popełnianiu zbrodni na młodych kobietach). Również pod względem formalnym mamy tu do czynienia z typowym *giallo*: częstym użyciem perspektywy pierwszoosobowej czy z „obowiązkową” czarną skórzaną rękawiczką, po której rozpoznajemy mordercę.

Argento znany jest z budowania nastroju grozy przy użyciu wyrafinowanych zabiegów formalnych. Znajdziemy zatem grę kolorowych świateł i filtrów, wystawną, przytłaczającą scenografię, mistrzowskie operowanie muzyką. Reżyser tworzy napięcie, zmieniając co rusz perspektywę z obiektywnej na subiektywną. Już w pierwszym ujęciu widzimy źrenicę kruka, w której odbija

się wewnątrz teatru oraz niewyraźny zarys sylwetki dyrygenta i orkiestry. W następnych oglądamy świat oczami kapryśnej diwy, perwersyjnego mordercy, niewinnej ofiary, agentki spoglądającej przez dziurkę od klucza, w kulminacyjnym momencie zaś także oczami kruka wymierzającego karę (długa sekwencja kamery krążącej po widowni). Kluczową rolę pełnią chwytły formalne pojawiające się bez uzasadnienia fabularnego, budujące jednak atmosferę strachu: nieoczekiwane najazdy kamery i zbliżenia na nieistotne elementy scenografii. Łączenie kryminału z oniryzmem i makabrą – tak najlepiej chyba można podsumować styl Argenta.

Opera jest tu czymś więcej niż tylko malowniczym tłem dla zagadki kryminalnej. Film jest próbą zdiagnozowania opery jako medium. Argento wykorzystuje klątwę *Makbeta* jako punkt wyjścia. Mroczne dzieło Verdiego i zła sława sztuki Szekspira służą mu, oczywiście, jako ciekawy kontekst dla horroru, warto jednak przyjrzeć się głębszemu, psychoanalitycznemu spojrzeniu na operę. Filmy *giallo* często wprowadzają figurę mordercy z problemami dotyczącymi seksualności. Perwersyjność zabójców polega na nieumiejętności wpisania się w „normalną” heteroseksualną relację, opartą na przewyciężeniu kompleksu Edypa. Tak jest również w przypadku *Opery*.

Cała wina zostaje tu zrzucona na nieobecną perwersyjną matkę (zob. Feldman, 2000). Widzimy ją jedynie w scenach onirycznych, jak przygląda się z satysfakcją kolejnym zbrodniom. Także inna figura matki – diwa Mara Cecova – nie pojawia się tu ani razu we własnej osobie. Widzimy ujęcie teatru operowego z jej perspektywy, czasem kawałek ciała (zagipsowana noga, gdy z zazdrością ogląda transmisję z występu Betty). Ojca nigdzie się nie wspomina. Policjant – figura prawa – okazuje się ofiarą matki. Zdystansowany i wycofany Santini jest nie tylko podłym sadystą, lecz także jej niewolnikiem. Aktywizacja jego chorej psychiki odbywa się dzięki operze.

Betty, nieświadoma zastawionej na nią pułapki, musi sama radzić sobie z opresyjną sytuacją (jej partner, koleżanka, a także agentka – kobiecy autorytet i pozytywna wersja figury matki – zostają wyeliminowani). Z pomocą przychodzi figura ojca – reżyser. Mężczyźni próbują jednak obsadzić Betty w przygotowanych rolach. W przypadku reżysera jest to przeprowadzane łagodnie: gdy Betty rozmawia z nim o spektaklu, który mają wspólnie przygotować, ten każe jej określić, jaka ma być jej Violetta w *Traviacie* (delikatna? nieśmiała? zmysłowa?). Santini działa wobec niej znacznie brutalniej: scena zabójstwa Giulii rozgrywa się w pracowni krawieckiej, gdzie stoją gabloty z kostiumami, m.in. kimono Butterfly, suknia, która mogłaby zostać użyta do inscenizacji opery Mozarta. Santini przywiązuje Betty w jednej z gablot, zamieniając ją w kolejny nieruchomy manekin.

W fantazji Argenta na temat opery nie podano rozwiązania, w jaki sposób uciec z pułapki zastawionej na śpiewaczkę w operze. Dlatego w zakończeniu filmu Argento wyprowadza widzów poza teatr. Nie wiemy, czy Betty zdecyduje się tam wrócić, a jeśli tak, to czy przyjmie rolę perwersyjnej matki. Taki finał filmu jest nie tylko dość nietypowy jak na horror, ale też niezbyt przekonujący. Argento ucieka się do monologu wewnętrznego, by dopowiedzieć swoje intencje. Nie pomaga w tym także mało przekonująca gra aktorska (może ze względu na braki warsztatowe – Argento zatrudnił do roli Betty aktorkę z niezbyt dużym doświadczeniem i talentem). Wiadomo jednak, że reżyser myślał także o innej wersji zakończenia, w którym bohaterka ucieka wraz ze swoim prześladowcą...

Opera w ujęciu Argenta jest światem pełnym paradoksów – fascynującym, lecz odrębnym, jakby z innej epoki: jednocześnie czymś staroświeckim i cieszącym się estymą, skupionym na pięknie i skrywającym okrucieństwo,

próbującym zapanować nad ciałem, które jednak ciągle daje o sobie znać. Choć niekoniecznie jest miejscem jedynie opresyjnym – Betty mówi, że tylko tam czuje się bezpiecznie. Wyznanie to może budzić zdziwienie, tym bardziej że zostaje wypowiedziane już po zabójstwie Giulii w jednym z pomieszczeń teatru. Być może Betty to nie zwykła masochistka, lecz cicha bohaterka, która próbuje stawić czoła panującej w operze opresji. W pewnym momencie Giulia stwierdza, że opera nie jest miejscem twórczych eksperymentów. W filmie jest się chwalonym za nowatorstwo, w operze – wprost przeciwnie. Ten konserwatywny rys widoczny jest w jej polityce seksualnej. Gdy przyjrzeć się metaforze, jaką podsuwa nam Argento, można się zastanawiać: czy każdy miłośnik opery nie jest po trosze inspektorem Santinim? Czyż nie pozostaje pod urokiem opery, czy jej nie wielbi, zarazem jednak czując się przez nią zniewolony, czy miłości nie łączy z okrucieństwem wobec obiektu uwielbienia?

2.

Argento skupia się na szaleńcu nawiedzającym operę, w rzeczywistości jednak – gdy przyjrzeć się jej historii – w roli obłąkanych dominują kobiety (reżyser najwidoczniej celowo nie wykorzystuje sceny lunatyzacji Lady Makbet, by stworzyć kontrast między Santinim a Betty). W swojej książce *Femining Endings: Music, Gender and Sexuality* Susan McClary cały rozdział poświęca scenom szaleństwa kobiet (zob.: McClary, 2002).

Wybierając kilka przykładów, autorka pokazuje, w jaki sposób portretowane są szalone kobiety. Zaczyna od lamentującej nimfy z madrygału Monteverdiego, przechodzi do Łucji z Lamermooru z opery Donizettiego oraz do Salome z opery Straussa, choć na tym jej wywód się nie kończy – dodaje jeszcze *Erwartung* Schönberga oraz twórczość współczesnej artystki

Diamandy Galás. Stara się zrozumieć, dlaczego kompozytorzy byli tak zainteresowani szaleństwem na scenie i czemu widownia chciała je oglądać. Autorka analizuje przykłady muzyczne, umieszczając swoje wywody w kontekście historii kultury. Inspiruje się przede wszystkim myślą Michela Foucaulta (1987), Klause Dörnera (1981) i Elaine Showalter (1985).

Celem McClary jest pokazanie, w jaki sposób eksces szalonych kobiet jest budowany muzycznie (przez obsesyjne powtórzenia, niezwykle bogate ornamenty, chromatykę) i w jaki sposób kompozytorzy tworzą ochronną ramę dla ich obłędu, by nie rozsądził on racjonalnego dyskursu. Szalone kobiety są wystawione na oglądanie – jest to temat znany z innych rodzajów sztuki. W operze zyskują jednak zmysłowy głos, narażający słuchaczy na niebezpieczeństwo. Zadaniem kompozytora było zatem, z jednej strony, znalezienie odpowiednich środków, by przekonująco zobrazować eksces, z drugiej zaś sprawić, by szaleństwo nie rozlało się na widownię. McClary zwraca uwagę na tkwiącą w operze ambiwalencję: kobieta jest w niej nie tylko ofiarą, lecz także aktywnie działającą jednostką. Wirtuozeria potrzebna do wykonania sprawia, że szaleństwo objawia się w operze w całej swojej potworności i blasku.

Książka McClary została wydana po raz pierwszy w 1991 roku jako zbiór esejów napisanych w latach 1987-1989, z których część była opublikowana w czasopiśmie, część zaś krążyła w postaci kserokopii wśród zainteresowanych. Publikacja była swego rodzaju wyzwaniem rzuconym muzykologii. O ile w literaturoznawstwie czy socjologii stosunkowo wcześniej zaczęto interesować się kwestią feminizmu, o tyle w muzykologii zainteresowanie nią pojawiło się późno. Książka McClary nie jest jednak pierwszą publikacją dotyczącą związków muzyki, feminizmu i płci. Początki tego rodzaju badań sięgają lat siedemdziesiątych, dopiero jednak w latach

osiemdziesiątych zaczęły przebijać się do świadomości, zaś wraz z pracą McClary dostały się w obręb naukowego mainstreamu. Autorka była początkowo outsiderką w środowisku, jej tekstów nie publikowano w poważnych pismach (zob.: Palser, 1992); dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych sytuacja się zmieniła, zaś od początku lat dziewięćdziesiątych można zaś odnotować *boom* na badania wykorzystujące metodologie feministyczne.

Książka McClary była oskarżeniem pod adresem całej dotychczasowej muzykologii. Autorka zarzucała dyscyplinie mizoginizm i strach przed ciałem. Zwracała uwagę na oddzielenie umysłu od ciała w badaniach muzykologicznych, promowanie mitu muzyki jako sztuki czystej i autonomicznej, a także bezkrytyczność. Jak pisała Ruth A. Solie, muzykologia zawsze była zawieszona między historią a krytyką, nie uświadamiała sobie jednak paradoksów tkwiących u jej źródeł (zob.: Solie, 1993). Mimo postulowanej interdyscyplinarności (badanie nie tylko samych utworów muzycznych, lecz także kontekstu historycznego, źródeł, transmisji repertuaru i percepcji), muzykologia – szczególnie ta historyczna – zamykała się na wszelkie krytyczne tendencje w humanistyce, okopując się na pozycji dziedziny empirycznej, opartej na faktach.

Odzew na głos McClary był ogromny – i to nie tylko w kręgach muzykologicznych – choć nie zawsze przychylny. Atutem autorki jest niewątpliwie łączenie kompetentnej analizy muzykologicznej (doktorat zrobiony na Harvardzie), podanej w zrozumiały sposób, z szerokim horyzontem humanistycznym, pozwalającym skontekstualizować omawiane zagadnienia. Do jej popularności przyczynił się także szeroki zakres podejmowanych tematów, obejmujących zarówno znane kompozycje (Monteverdi, Donizetti, Bizet, Strauss), jak i współczesną twórczość

muzyczną, także popularną (Laurie Anderson, Madonna).

Głównym celem McClary jest pokazanie, w jaki sposób muzyka uczy nas odczuwać emocje i pragnienia. Tę socjalizującą funkcję muzyki analizuje ona m.in. na podstawie scen szaleństwa, które jak w soczewce skupiają tę problematykę – uczą, co jest normą, a co ekscesem, pozwalają poczuć smak zakazanego owocu, przestrzegając jednocześnie przed konsekwencjami. W swoich rozważaniach McClary przywołuje postać Judyty z *Zamku Sinobrodego* Bartóka, która służy jej za patronkę w feministycznych poszukiwaniach (zob.: McClary, 2002). Jest to panna młoda, otwierająca kolejne drzwi komnat w domu swojego męża. Odkrywa w nich jego bogactwo, siłę, umiłowanie piękna – wszystkie atrybuty, za które chciałby być podziwiany. W każdym pokoju Judyta znajduje jednak ślady krwi. Mimo zakazu, otwiera także ostatnie drzwi. Tam schowane zostały wszystkie wstydlive i niebezpieczne sprawy, które miały pozostać poza zasięgiem jej wzroku – i świadomości. McClary, podobnie jak Judyta, odkrywa muzykę w jej wyjątkowym pięknie, sugestywności i wyrafinowaniu; dostrzega jednak dużo więcej niż to, na co pozwalają autorytety: przemoc, mizoginię, rasizm. Zdaniem autorki, to właśnie feminizm pomaga stawiać niewygodne pytania. McClary skupia się na różnych aspektach dyskursu muzycznego: konstrukcji płci i seksualności (kodów dotyczących przedstawiania płci w muzyce), genderowych aspektach tradycyjnej teorii muzyki (metaforach płci tkwiących w pozornie obiektywnym dyskursie), kwestiach płci i seksualności w narracji muzycznej (zasady rządzące tonalnością, które można odnieść do budowania napięcia seksualnego), muzyce jako kodzie związanym z kobiecością, w końcu zaś na samych kobietach zajmujących się muzyką (ograniczenia, jakie napotykają, i próby ich przezwyciężenia).

McClary sprzeciwia się tezie, że nuty nie mają płci. Traktuje muzykę jak kod

kulturowy, którego znaczenie nie jest zawarte wyłącznie w samym zapisie. Podobnie jak w przypadku języka, jego odczytanie jest wspólnym wysiłkiem, zależnym od kontekstu społecznego. Autorka nie optuje jednak za społecznym determinizmem. Nie chodzi jej o odbicie rzeczywistości zewnętrznej w muzyce, lecz o próby negocjowania znaczenia, które może wahać się między reprodukowaniem a przekraczaniem przyjętych norm.

3.

W swoich rozważaniach na temat opery McClary idzie tropem Catherine Clément i jej książki *L'opéra ou la défaite des femmes* (1979). Książka Clément nie jest pracą *stricte* naukową, łączy w sobie różne style: osobiste wspomnienia, rozważania historyczne, zgryźliwe docinki. Wyróżnia ją indywidualny styl i osobista perspektywa oraz mieszanie różnych poziomów: intymnych wyznań, ciętego humoru i chłodnego podejścia analitycznego. Książka jest pisana z pozycji wielbicielki opery – widać to nie tylko w zaangażowaniu emocjonalnym autorki, lecz także w wiedzy z zakresu historii opery oraz wnikliwych uwagach dotyczących muzyki. Zarazem jednak jest mocnym oskarżeniem opery jako sadystycznej formy, w której z lubością maltretuje się kobiety. Autorka uświadamia także, jak głęboko opera zanurzona jest w przeszłości, zwłaszcza w XIX-wiecznym repertuarze, a przez to uwięziona w emocjonalnym gorsecie, z którego ograniczeń często nie zdajemy sobie sprawy.

Preludium do książki Clément opatruje incipitem z lamentu Ariadny – tytułowej bohaterki niezachowanej w całości opery Monteverdiego. *Lasciatemi morire* (Pozwól mi umrzeć) – słowa dręczonej ofiary, która pragnie skrócić swoje cierpienia, czyni mottem książki. Clément trafnie wskazuje na funkcję kobiety w operze – jest ona jej ozdobą, a jednocześnie

ofiara. Wskazuje też na kontekst bardziej przyziemny: świat opery, mimo pozorów, jest światem męskim, zdominowanym przez producentów, dyrygentów, reżyserów (autorka pyta nawet ironicznie, czy są w ogóle do pomyślenia żeńskie końcówki nazw tych zawodów).

„Nie ma nic głupszego niż oglądanie historii miłosnej śpiewanej na scenie. Opera jest groteskowa, gdy przyjmie się pozycję najmniejszego nawet dystansu, i wzniosła [*sublime*], gdy pójdzie się za identyfikacją” (Clément, 1988, s. 9). Według Clément, opera jest małym laboratorium społecznym, gdyż daje możliwość identyfikacji bez ryzyka. Słowa? Nieważne! Przecież rzadko się je rozumie – są w obcym języku lub zniekształcone przez śpiewaka. Intryga? Nieistotna! Można się wzruszyć, nawet nie znając historii. Z drugiej strony jednak opowieść rezonuje na głębszym poziomie. Muzyka sprawia, że zapominamy o fabule, lecz historia zastawia nieoczekiwane pułapki na wyobraźnię. Opera zostawia w psychice ślad wszystkich morderstw wystawianych dla naszej uciechy, lecz bez ryzyka, że ktoś poniesie za nie odpowiedzialność.

Clément przywołuje figury dwóch znawców opery: muzykologa-pianisty i melomana amatora. Nadaje im biblijne imiona Mojżesza i Aarona (aluzja do utworu Schönberga). Opera w tym układzie jest oczywiście złotym cielcem. Obie postawy są dla Clément negatywnym odniesieniem – dystansuje się ona zarówno od uczonego znawcy, którego brzydzi wulgarność i prostactwo opery, jak i fetyszystycznego wielbiciela, skupionego na niuansach. Dla Clément liczy się osobiste przeżycie. Nie ma tam miejsca na potępienie ani niemy zachwyt. Problemem jest jednak znalezienie języka, który uniknąłby pułapek obu postaw i przeciwstawiłby się inercji opery. To zadanie, jakie stawia sobie Clément.

W czwartym rozdziale książki autorka wymienia specjalny podgatunek

maltretowanych kobiet – bohaterki, które rzucają się w przepaść. Tam znajduje się miejsce dla kobiet obłąkanych: Łucji z opery Donizettiego, Elwiry z *Purytanów*, Aminy z *Lunatyczki* Belliniego. Najciekawszy w jej rozważaniach jest jednak finał książki, *Pochwała pogaństwa*. Fragment ten jest opisem skomplikowanego stanu doświadczanego przez autorkę po zakończeniu spektaklu operowego. Gdy kurtyna opada, ból towarzyszący podróży powrotnej ze świata fantazji jest prawie fizyczny. Dla autorki przedstawienie jest czymś więcej niż profesjonalnie wykonanym widowiskiem. Jego ocenę pozostawia krytykom, sama zaś skupia się na innych przyjemnościach, osobistych odkryciach – poszczególnych scenach i obrazach: pożegnania, ostatniego pocałunku, skrytego uśmiechu. Klaszcząca widownia zamienia się w wyobraźni Clément w opłaconych żałobników, składających fałszywy hołd światu, który właśnie odszedł. Reakcja autorki jest inna – zamiast aplauzu i gwaru rozmów wybiera ciszę. Wtedy rozpoczyna się proces żałoby.

Clément porównuje wyjście do opery z podróżą etnograficzną, po której trudno przyzwyczaić się na powrót do norm społecznych. Nie można sobie jednak pozwolić na pozostawanie w stanie delirium, trzeba wrócić do normalnego życia. Poczucie zagubienia może trwać długo, podobnie jak długi jest proces żałoby. Równolegle następuje jednak inny proces – wchłaniania niebezpiecznych obiektów do psychiki: dzielnie walczących na scenie kobiet, czarodziejek, które stają się częścią jej życia. Ich obsesyjna muzyka tkwi w psychice, zaś ich siła manifestuje się w ruchach i słowach. Tak tworzy się, zdaniem Clément, poczucie siostrzeństwa – pisze ona o pochodni przenoszonej z rąk do rąk (od Normy do Carmen, w końcu zaś do słuchaczki).

Autorka używa metafory biologicznej: martwe bohaterki stają się inspirujące

dla słuchaczki, następuje dziwny proces, w którym martwi zapładniają żywych. Clément przyrównuje swój stan do symptomów hysterii. Pisze o doświadczeniu ciała, które przestaje być jej ciałem, bo bierze je w posiadanie inna osoba. Także śpiewaczki, nawiedzane przez postacie, przyrównuje do histeryczek. Histeria nie jest jednak w tym ujęciu chorobą, lecz wyborem – podstawową ekspresją kobiecą. Terytorium hysterii jest właśnie opera – enklawa, gdzie dozwolona jest pewna dzikość. Problem w tym, że ogranicza się ona do zamkniętej przestrzeni teatru. Clément fantazjuje o próbie wcielenia opery w życie. Czy może ona funkcjonować jako zasada życia? Autorka przywołuje obraz krainy szczęśliwości, pogańskiego rajy istniejącego przed mściwym Bogiem, który pozwolił na zło i cierpienie. Clément postuluje zatem alternatywną wizję świata poza patriarchalnym porządkiem, która może zostać pomyślana właśnie dzięki operze.

„Jeśli lubię operę, to dlatego, że znam jej urok i siłę, z jaką omamia mnie i kołysze do snu” (s. 180). Świadomość ambiwalencji jest dla Clément kluczowa. Na jej scenie rządzą kobiety, ich eksces zostaje wprowadznie stłumiony, zarazem jednak wszystkie te bohaterki wydają się nieśmiertelne. Odradzają się przy każdym wykonaniu. Są zabijane właśnie dlatego, że męski porządek działa nie tylko na poziomie dominacji fizycznej – potrzebne mu jest także wzmocnienie symboliczne.

4.

Książkę Clément czyta się często bez jej zakończenia, skupiając się na sadystycznej sile rządzącej w operze, zapominając zaś o osobistym doświadczeniu, dzięki któremu można dostrzec jej siłę emancypacyjną. W nieco podobny sposób formułuje swój zarzut Carolyn Abbate. Polemizuje ona z tezami Clément, zaznaczając swój sprzeciw już w tytule: *Opera; or the*

Envoicing of Women (1993). Abbate próbuje dowieść, że opera nie jest miejscem opresji kobiet, lecz miejscem, w którym – dzięki muzyce – otrzymują one głos. Dowartościowuje ona wykonawczynie, czyniąc z nich współtwórczynie dzieła muzycznego ważniejsze czasem niż kompozytorzy. Autorka, by dowieść swojej tezy, analizuje szczegółowo *Salome* Richarda Straussa.

Abbate z podejrzliwością patrzy na identyfikację płciową pasierbicy Heroda. Gdy przyjrzeć się jej dokładniej, uzurpuje sobie ona władzę spojrzenia. W tańcu siedmiu zasłon odkrywa swoją prawdziwą i przerażającą naturę – odrzuca kobiece welony, by ujawnić się jako mężczyzna. Nie biologiczny, lecz symboliczny. Abbate rozbija przy tym stereotypowe przeciwstawienia: kobiecy głos – męska władza, kobieta-przedmiot (do oglądania) – mężczyzna-podmiot. Jej postawa, jeśli chodzi o podejście do płci, jest nieesencjalistyczna. Porównuje ją do maskarady (w swoim tekście odwołuje się do filmu *Mascara* Patricka Conrada z 1978 roku, w którym użyte zostały fragmenty *Orfeusza* Glucka i właśnie *Salome*) – nie liczy się płeć biologiczna, lecz pozycja, z której się mówi. Salome zaś, będąc kobietą, domaga się męskich prerogatyw.

Według Abbate, rama operowa nie musi być androcentryczna. Autorka pokazuje, że możliwe jest odczytanie partytury Straussa, w której muzyka jest audialnym odzwierciedleniem perspektywy Salome. Z reguły interpretuje się muzykę jako przedłużenie fabuły, zakładając przy tym, że staje ona po stronie męskiego obserwatora, który uprzedmiotawia kobiety. Abbate twierdzi zaś, że Strauss próbuje odwrócić ten porządek – muzyka w jego operze nie stoi po stronie Heroda. Kompozytor zachęca do tego, by postawić się w sytuacji kobiety. Służą mu do tego m.in. dwa motywy: welonów, które odsłaniają płeć jako maskaradę, oraz złudzenia dźwiękowego

– jak pokazuje Abbate, muzyka Straussa odzwierciedla percepcję Salome, która nie w pełni zgadza się z porządkiem wydarzeń zapisanych w librecie.

Autorka ciekawie interpretuje książkę Clément jako operowy odpowiednik feministycznej krytyki kina autorstwa Laury Mulvey (1992). Abbate wskazuje podobieństwa obu teorii – koncentrację na procesie uprzedmiotawiania kobiet oraz na opowieściach, które pokazują męską siłę i utwierdzają *status quo* polityki seksualnej. Wytyka im jednak uniwersalizację tego wzorca – czy istnieje w operze coś więcej niż zabijanie kobiet? Oczywiście, że tak, Clément jednak starannie omija takie przypadki (m.in. opery komiczne lub równie częste zabójstwa mężczyzn).

Podstawowa różnica między Abbate a Clément i McClary widoczna jest w ich podejściu do partytury – według Abbate, tekst muzyczny jest czymś neutralnym, Clément i McClary stoją na stanowisku, że jest już obciążony przez genderowe stereotypy. Abbate twierdzi, że opera nie tkwi w patriarchalnej ramie, możliwe są inne odczytania partytury (jak w przypadku Salome, z perspektywy której opowiadana jest historia), podczas gdy Clément i McClary zawsze umieszczają muzykę w kontekście męskiej dominacji.

Zarysowują się tu jeszcze inne linie podziałów: Abbate postrzega płęć jako maskaradę, podczas gdy u Clément jest ona esencjalistyczna. Choć nazwisko Judith Butler się nie pojawia, wspomniany zostaje jedynie klasyczny tekst Joan Riviere o kobiecości jako maskaradzie (1929) oraz artykuł Margaret Homans (1987), wydaje się, że podejście Abbate bliskie jest performatywnej interpretacji płci w ujęciu Butler (2008). Clément, jako przedstawicielka feminizmu drugiej fali, optuje za bardziej statycznym podejściem do płci i związanym z nim specyficznie kobiecym doświadczeniem. Jak sytuuje się w tym sporze McClary? Wydaje się, że jej także bliżej jest do

konstruktywistycznej teorii płci. Mimo że śledzi ona uniwersalny wymiar niesymetryczności różnic genderowych, zwraca uwagę na to, że sposoby rozumienia płci zmieniały się w czasie.

Można powiedzieć, że przywołany film Argenta streszcza muzykologiczne dyskusje na temat feministycznego potencjału opery. Historia Betty jest fascynująca ze względu na swoją nieoczywistość: z jednej strony opresja, o której piszą McClary i Clément, zyskuje ukonkretnienie w postaci prześladowcy śpiewaczki, z drugiej zaś teatr traktowany jest przez Betty jako bezpieczne miejsce. Nie jest podporządkowany męskim fantazjom, lecz otwarty także na realizację kobiecych potrzeb, jak zarysowuje to Abbate. Ten drugi wątek podkreśla muzyka użyta w filmie. Nie tylko dopowiada i kształtuje nastrój scen, jest także katalizatorem emocji i wspomnień.

Muzyka ma także siłę uzdrawiania – po pierwszym zabójstwie Betty odtwarza w mieszkaniu *Un bel dì vedremo* z *Madamy Butterfly* Pucciniego. Aria stanowi tło dla wyznania, jakie czyni przed reżyserem, opowiadając mu o zbrodni. Muzyka nie tylko koi jej nerwy, lecz także uruchamia wewnętrzny proces: Betty uświadamia sobie, że napastnik, który ją związał, to mężczyzna w czarnym kapturze powracający do niej w snach.

Gdy bohaterka zostaje sama, Puccini przechodzi w Verdiego – tym razem nie jest to *Makbet*, lecz *Traviata* (*Amami, Alfredo*) – zmiana jest płynna ze względu na wykonanie (w obu przypadkach Marii Callas). Bezradność Violetty koresponduje ze stanem emocjonalnym Betty, potęgowanym jeszcze przez głuche telefony i niezidentyfikowane odgłosy.

W końcu zaś opera może być także bronią – *Casta diva* z *Normy* Belliniego i *Sempre libera* z *Traviaty* pozwalają Betty rozprościć uwagę mordercy i zyskać cenne minuty, gdy próbuje ukryć się w swoim mieszkaniu.

Argento rozbija sadystyczny schemat horroru. Do ekstremum doprowadza grę różnymi punktami widzenia – szczególnie zaś grę między identyfikacją z sadystycznym mordercą (czasem nawet słyszymy uderzenia jego serca, obraz także pulsuje w rytmie przepływającej szybko krwi) a masochistyczną przyjemnością płynącą z oglądania zbrodni. *Opera* to, z jednej strony, gwałt na widzu – scena, w której oglądamy świat przez rząd szpilek przyklejonych przez mordercę do oka śpiewaczki, ze względu na swoje okrucieństwo, jak i niezwykłą sugestywność, należy do kultowych scen w historii horroru. Z drugiej strony jednak estetyzacja przemocy sprawia, że jest ona także źródłem przyjemności.

Historia Betty pokazuje, że operę można traktować jak teatr anatomiczny duszy – dzięki kryminalnej zagadce docieramy do ukrytych schematów tkwiących u podstaw zarówno instytucji, jak i ludzkich zachowań. Nasuwa się tu porównanie z psychoanalizą, o której emancypacyjnym potencjale także obszernie dyskutowano (zob.: Appignanesi, Forrester, 1999).

5.

Na temat bliskości opery i psychoanalizy może rzucić światło poboczny wątek ze *Studiów nad histerią* Freuda i Breuera. Freud, tłumacząc przypadek panienki Elisabeth von R., wspomina inną pacjentkę – Rosalię H., dwudziestotrzyletnią studentkę śpiewu, która skarżyła się na utratę panowania nad własnym głosem (Freud, 2008). Zdarzały się momenty, że niespodziewanie jej krtąń się zaciskała, produkując nieprzyjemny dźwięk. Z tego powodu jej nauczycielka nie pozwalała Rosalii występować publicznie. Przypadłość ta dotyczyła dźwięków w średnicy i występowała okazjonalnie. Poza tym jej nauczyciele byli zadowoleni z postępów. Czasem jednak zdarzały się dni, gdy Rosalia wydawała się bardziej zdenerwowana (często

bez powodu), w tych momentach jej głos się zaciskał. Freud chwali się, że od razu wpadł na trop choroby – to histeria. Zastosował hipnozę, aby wy badać, jaka jest przyczyna urazu. Dziewczyna została wcześniej sierotą i posłano ją na wychowanie do ciotki, do wielodzietnej rodziny. Problemem był wuj – brutalnie znęcał się nad żoną i dziećmi, romansował też ze służącymi. Z wiekiem jego zachowanie się pogarszało. Ciotka Rosalii zmarła, ona zaś stała się opiekunką dzieci. Dobrze radziła sobie w tej roli, tłumiąc w sobie niechęć do wuja. To wtedy pojawiły się problemy z głosem. Za każdym razem, gdy musiała przełknąć gorzką pigułkę, by nie reagować na zachowanie wuja, czuła lekkie drapanie w gardle. Lekcje śpiewu miały posłużyć dziewczynie do wybicia się na niezależność. Na naukę chodziła potajemnie, często zdenerwowana, ze ściśniętym gardłem. W psychice nastąpiło połączenie konfrontacji z wujem i śpiewania. Nie pomogło nawet odcięcie się od niego i wyjazd do innego miasta. Poza drapaniem w gardle nie było żadnych innych objawów hysterii.

Freud zaczął terapię. Niestety, w nowym domu Rosalię także spotkały problemy. Wuj, u którego się zatrzymała, traktował ją dobrze, ale przez to z niechęcią patrzyła na nią ciotka. Zazdrość, także o karierę artystyczną, której ciotce nie udało się zrobić, sprawiła, że dziewczyna bała się grać i śpiewać, gdy ciotka była w pobliżu. Skutki terapii zostały zniweczone, choć tym razem objaw był inny (ból koniuszków palców). Podczas kolejnej hipnozy dziewczyna opowiadała o swoim dzieciństwie, ale doktor nie mógł trafić na wydarzenie, które mogło być przyczyną objawów. Było jednak wspomnienie, do którego nie chciała wracać. Pewnego dnia masowała plecy „złego” wuja, który cierpiał na reumatyzm. Leżał na łóżku, nagle podniósł się i chciał ją złapać. Dziewczyna jednak uciekła i zamknęła się w swoim pokoju. Doktor odkrył zaś przyczynę bólu palców – był to stłumiony impuls, by zemścić się na wuju, lub po prostu symptom skojarzony z tamtym szczególnym masażem,

który powstał w momencie, gdy „dobry” wujek poprosił ją, żeby coś dla niego zagrała i zaśpiewała. Rosalia myślała, że ciotki nie ma w domu, ona jednak stanęła w drzwiach. Dziewczyna odskoczyła od pianina, zatrzęsnęła wieko i zrzuciła nuty. Dawna trauma się reaktualizowała.

Catherine Clément (1988, s. 33) zwraca tu uwagę, że obnażenie się związane było z erekcją, choć Freud jedynie ją sugeruje. Lekarz nie pisze także, czy terapia się udała (została przerwana). Stąd pochodzi siła głosu, także operowego – tłumaczy Clément – z nieobecności matki i działania silnej, zaborczej figury ojcowskiej. Autorka jednak opiera się na spekulacji.

Niewiele wiadomo o pacjentce i jej losach (zob.: Díaz de Chumaceiro, 1992), Ian Parker sugeruje jednak, że terapia ta miała kluczowe znaczenie dla wstępnej fazy wykształcenia się psychoanalizy (nie chodzi tylko o skupienie się na symptomie i próbie pozbycia się go, lecz również na terapii śledzącej, w którym momencie pojawił się symptom. Autor sugeruje, że być może „złym” wujem był ojciec Rosalii, Freud nie chciał jednak zdradzać tego szczegółu, 2007). Clément nie zwraca uwagi na subtelności przedstawionej przez Freuda historii – śpiewu jako możliwości usamodzielnienia się dziewczyny, nie pisze o tym, że – jeśli terapia się powiodła – to właśnie uświadomienie sobie traumatycznego wydarzenia sprawiło, że kobieta odzyskała głos. Dla Clément to ciągle głos podporządkowania. Trzeba przyznać, że w relacji Freuda można znaleźć drobne aluzje – wspomina on, na przykład, że pacjentka jest ładna i bystra. Szczegół raczej nieprzydatny, ale znaczący. Czy to dowód protekcjonalizmu, czy może raczej bliskości, jaka łączyła lekarza i pacjentkę? Pozostaje to w sferze spekulacji, ważne jednak, że śpiewaczka Rosalia bezpośrednio wpłynęła na rozwój myśli Freuda.

Analizując operę z perspektywy motywu szaleństwa, można stwierdzić, że przez całą epokę nowoczesną towarzyszyła jej ambiwalencja. Omijając

niedostatki ujęć zarówno McClary, jak i Abbate, należałoby przyjrzeć się ponownie jej historii i zastanowić się, w jaki sposób stawała się ona wehikułem emancypacji kobiet, z drugiej strony jednak – jak mocno ograniczała swobodę ich wypowiedzi.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

DOI: 10.34762/p3wh-p605

Autor/ka

Marcin Bogucki (mbogucki@uw.edu.pl) – absolwent kulturoznawstwa, historii sztuki i muzykologii. Pracuje w Instytucie Kultury Polskiej UW. Autor książki *Teatr operowy Petera Sellarsa* (2012). Numer ORCID: 0000-0002-5349-1208.

Bibliografia

- Abbate, Carolyn, *Opera; or the Envoicing of Women*, [w:] *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, red. R.A. Solie, University of California Press, Berkeley 1993.
- Appignanesi, Lisa, John Forrester, *Kobiety Freuda*, tłum. E. Abłamowicz, J. Santorski & Co, Warszawa 1999.
- Butler, Judith, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, wstęp O. Tokarczuk, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Clément, Catherine, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Éditions Grasset, Paris 1979; tłumaczenie angielskie: *Opera, or the Undoing of Women*, tłum. B. Wing, wstęp S. McClary, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988.
- Díaz de Chumaceiro, Cora L., *On the Identity of Sigmund Freud's „prima donna”*, „The American Journal of Psychoanalysis” 1992, t. 52 nr 4.
- Dörner, Klaus, *Madmen and the Bourgeoisie: A Social History of Insanity and Psychiatry*, tłum. J. Neugroschel, J. Steinberg, B. Blackwell, Oxford 1981.

Feldman, Martha, *The Absent Mother in Opera Seria*, [w:] *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*, ed. M.A. Smart, Princeton University Press, Princeton - Oxford 2000.

Fortuna jr., Grzegorz, *Horror „all’italiana”*. *Krótką historia włoskiego kina grozy*, [w:] *Europejskie kino gatunków*, red. P. Kletowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.

Foucault, Michel, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, wstęp M. Czerwiński, PIW, Warszawa 1987.

Freud, Sigmund, *Przypadek V: Paniienka Elisabeth von R.*, [w:] Sigmund Freud, Joseph Breuer, *Studia nad histerią*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008.

Homans, Margaret, *Feminist Criticism and Theory: The Ghost of Creusa*, „Yale Journal of Criticism” 1987 nr 1.

Huggett, Richard, *Supernatural on Stage: Ghosts and Superstitions of the Theatre*, Taplinger, New York 1975.

Leggatt, Alexander, *Introduction*, [w:] *William Shakespeare’s „Macbeth”: A Sourcebook*, red. A. Leggatt, Routledge, London-New York 2006.

McClary, Susan, *Excess and Frame: The Musical Representation of Madwomen*, [w:] *tejże, Feminizing Endings: Music, Gender and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2002.

Taż, *Introduction: A Material Girl in Blubeard’s Castle*, [w:] *tejże, Feminizing Endings: Music, Gender and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2002.

Mulvey, Laura, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992.

Parker, Ian, *Rosalia H.: With Freud in a Prelude to Psychoanalysis*, „Psychodynamic Practice” 2007, t. 13 nr 4.

Pasler, Jann, *Some Thoughts on Susan McClary’s „Feminine Endings”*, „Perspectives of New Music” 1992, t. 30 nr 2.

Riviere, Joan, *Womanliness as a Masquerade*, „The International Journal of Psychoanalysis” 1929 nr 10.

Showalter, Elaine *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*, Pantheon Books, New York 1985.

Solie, Ruth A., *[Review]*, „The Journal of Modern History” September 1993, t. 65 nr 3.

Source URL: *<https://didaskalia.pl/artikul/opera-miedzy-opresja-emancypacja-kobiet>*

dekolonizacja wiedzy

Dekolonizacja dokumentu

Mateusz Borowski Uniwersytet Jagielloński

Decolonization of the documentary

The article addresses the problem of the so-called documentary turn in contemporary art, especially in those practices that are related to the project of decoloniality. It examines how traditional documentary conventions, which constitute part of the Western epistemic code, are appropriated and dismantled for the purposes of the decolonialization of the image of cultural Others. From this perspective, I analyse the main strategies used by activist artists who seek to expose the typical mechanisms of knowledge production in non-Western cultures. I complement my interpretations with a genealogy of experimental ethnographic films, tracing contemporary artistic solutions back to the so-called ethnofictions of Jean Rouch. I use this as a background for analysing two video works by the Polish artist Wojtek Doroszuk (*Prince*, 2014, and *Sape*, 2016).

Keywords: documentary film; decoloniality; performativity; ethnofiction; translation

Zwrot dokumentalny

W książce *The Migrant Image* (2013) T.J. Demos stwierdza, że od początku XX wieku w obszarze sztuk wizualnych i performatywnych daje się zaobserwować wzmożone zainteresowanie technikami dokumentalnymi wśród artystów zajmujących się kwestią mobilności ludzi, nie-ludzi i idei w erze przyspieszonej globalizacji. Jak przekonuje, poetyka dokumentu

znacznie lepiej niż inne konwencje przedstawieniowe sprawdza się w takich zaangażowanych politycznie i społecznie projektach, które podejmują temat rozwoju globalnej ekonomii rynkowej, kryzysu uchodźców i migracji na tle konfliktów politycznych i katastrof ekologicznych. Co istotne, Demos rozpoczyna swój przegląd najnowszych nurtów sztuki dokumentalnej od zdiagnozowania głębokiego kryzysu – wręcz porażki – projektu globalizacji, który bezpośrednio po zakończeniu zimnej wojny obiecywał lepszą przyszłość i demokratyczny porządek dla wszystkich. Tymczasem w ostatnim ćwierćwieczu nie tylko nie udało się zniwelować różnic na płaszczyźnie politycznej, ekonomicznej i społecznej między tak zwanymi krajami rozwijającymi się i rozwiniętymi, ale wręcz zaczęły się one pogłębiać w wyniku bezustannej eksploatacji dawnych kolonii przez niegdysiejsze potęgi imperialne. Podział między tymi krajami staje się coraz bardziej widoczny także ze względu na wdrażane na rosnącą skalę środki zabezpieczania granic przed imigrantami ze stref konfliktów politycznych i regionów, gdzie nie sposób już żyć z powodu katastrof ekologicznych i wywołanych przez działalność człowieka zmian klimatycznych. W tym kontekście, jak stwierdza Demos, doszło do zwrotu dokumentalnego, za którego symboliczny początek uznać należy wystawę Documenta 11 w 2002 roku, zatytułowaną *Western Deep*. Kurator Okui Enwezor pokazał w jej ramach prace, które „przeciwstawiają doświadczenie postkolonialne siłom triumfalnego kapitalizmu” (Demos, 2013a, s. 35). Wykorzystują zaś głównie medium filmu, wideo i fotografii, żeby udokumentować życie w dawnych koloniach w erze globalnego kapitalizmu. Od tego czasu tacy artyści, jak choćby Walid Raad, Ursula Biemann, Ayreen Anastas, Rene Gabri i Steve McQueen, których działalność przywołuje Demos w *The Migrant Image*, łączyli twórcze eksperymenty z aktywizmem, a estetykę z pożądanym oddziaływaniem politycznym.

Demos przekonująco identyfikuje także podstawową różnicę między tą ostatnią falą dokumentalizmu w sztuce a nurtami, które dały o sobie znać pod koniec ubiegłego stulecia. W latach dziewięćdziesiątych, jak twierdzi, na polu sztuki zaangażowanej dominowała tendencja do dekonstruowania konwencji dokumentalnych, podważania ich zakładanego obiektywizmu i bezpośredniości. Tymczasem artyści aktywiści w pierwszych dekadach XXI wieku zaczęli sięgać po techniki dokumentalne w pełni już świadomi tego, że iluzja referencyjna, typowa dla poetyk dokumentalnych, to efekt umiejętnego wykorzystania konwencji retorycznych i uwierzytelniających. Nie oznacza to jednak, że dyskurs dokumentalny pozbawiony jest wpływu na odbiorców czy, w szerszej perspektywie, na procesy społeczne. Artyści ci starają się bowiem na różne sposoby wykorzystywać retoryczną siłę dokumentalnej rejestracji, która jako ślad minionych wydarzeń ma nadal moc afektywnego oddziaływania na odbiorców, inicjując refleksję albo polityczne działanie. Demos słusznie zauważa, że taka strategiczna funkcja dokumentu pociąga za sobą niebezpieczeństwo powrotu wiary w jego obiektywność i bezpośredniość, a także w bezstronność i neutralność twórcy. Dlatego też podejrzliwie przygląda się wszelkim próbom odsłaniania tego, co „naprawdę” się wydarzyło w dawnych koloniach. Zwłaszcza jeśli podejmowane są głównie w tym celu, by kwestionować stereotypy rozpowszechniane przez media. Artyści, o których pisze, „zmierzają w przeciwnym kierunku, gdyż za dobrą monetę biorą niestabilność reprezentacji, a nawet jej manifestacyjną fikcjonalność [...], otwarcie przyznają się do stronniczości albo [...] radykalnie kwestionują możliwość dokumentalnej reprezentacji” (s. 36). Bez wątpienia *The Migrant Image* trafnie identyfikuje nowe tendencje w sztuce dokumentalnej, która autorefleksyjność i jawną fikcjonalność łączy z zamierzonym oddziaływaniem afektywnym i zaangażowaniem. Z pewnością Demos ma też rację, kiedy twierdzi, że do opisu tych nowych

dokumentalnych środków, wymykających się dawnym opozycjom między obiektywizmem i stronnictwem, zaangażowaniem i autotematycznością, potrzebny jest odpowiedni język krytyczny i analityczny.

Próbując wyjaśnić cele i możliwe efekty nowych form dokumentalnych, Demos koncentruje uwagę na tym, w jaki sposób podważają one opozycję między faktem i fikcją, na której fundował się dotąd autorytet dokumentu jako świadectwa rzeczywistych wydarzeń. Sam kwestionuje tę opozycję, odwołując się do teoretycznych tekstów Jacques'a Rancière'a, który starał się ponownie definiować relacje między sferą estetyki i polityki (Rancière, 2007). Demos, pokrótce tylko nawiązując do lepiej znanych książek francuskiego filozofa, zatrzymuje się głównie przy jednym z jego nowszych artykułów – eseju *Documentary Fiction* (2016) z tomu *Film Fables* (2016), poświęconym twórczości Chrisa Markera. Jak przypomina Rancière, słowo „fikcja” wywodzi się od łacińskiego czasownika *fingere*, który przede wszystkim oznacza „tworzyć”, a nie „udawać” czy „symulować”. Powrót do tego źródłowego znaczenia odgrywa zaś istotną rolę w proponowanej redefinicji funkcji filmu dokumentalnego, która wyzwoli ten gatunek od obowiązku reprezentowania rzeczywistości. Nie powinien on bowiem ukrywać wpisanego weń napięcia między faktem i fikcją, lecz wręcz wydobywać je na pierwszy plan i podtrzymywać, demontując tym samym nowożytny reżim prawdy. Na tym właśnie polega, według Rancière'a, pierwszy i konieczny krok na drodze do weryfikacji sposobów konstruowania obrazu przeszłości. Powołując się na esej *Documentary Fiction*, Demos dochodzi do wniosku, że sztuka po zwrocie dokumentalnym „podkreśla tak ciągłość, jak konflikt między tym, co «rzeczywiste» (indeksalne, kontekstualne elementy rejestracji) i tym, co «fabularne» (efekt konstrukcji, montażu, narracji)” (Demos, 2013a, s. 62). Taka zmiana musi pociągnąć za sobą inny typ zaangażowania odbiorców. Dokument przestaje wprawdzie być

źródłem prawdziwej wiedzy, lecz jego afektywne oddziaływanie pobudza wyobraźnię oglądających i przyspiesza ich „emancypację” (jak pisał Rancière), dzięki czemu mają szansę stać się autorami własnych opowieści (jak dodaje Demos) (por.: 2013a, s. 63).

Demos nie jest pierwszym teoretykiem, którego interesują rozmaite sposoby oddziaływania dokumentu na odbiorców i performatywne efekty, wywoływane przez konwencje uwierzytelniające. Koncepcję „performatywnego filmu dokumentalnego” zaproponował brytyjski filmoznawca Bill Nichols w podręczniku *Introduction to Documentary* (Nichols, 2001). Wyodrębnił tę kategorię obok bardziej tradycyjnych form faktograficznych jako szczególny, choć marginalny przypadek takich dzieł, jak *Jaguar* Jeana Roucha. Jak otwarcie przy tym przyznawał, jego koncepcja nie ma wiele wspólnego z zaproponowaną przez Austina teorią performatywu, czyli takiego wyrażenia, które ma moc tworzenia rzeczywistości (zob.: tamże, s. 203). Dlatego powoływał się raczej na tradycję definiowania performansu jako „takiego działania, które wywołuje wzmożone zaangażowanie emocjonalne w sytuację albo rolę” (tamże). Zgodnie z tym założeniem, performatywny film dokumentalny „w większym stopniu oddziałuje na poziomie cielesnym niż na poziomie racjonalnego rozumowania” (tamże). Do tego właśnie przesunięcia sprowadza się zasadniczo różnica między takim typem dokumentów a innymi ich rodzajami, opisywanymi przez Nicholisa. Nieco inaczej performatywny film dokumentalny definiuje natomiast Stella Bruzzi w pracy *New Documentary* (Bruzzi, 2006), gdyż obejmuje tą kategorią autotematyczne rozwiązania, które ujawniają sposób, w jaki wytwarzany jest efekt realności przedstawianych w nich zdarzeń. Za performatywne uznaje zaś takie filmy, które tematyzują własny proces powstawania, na przykład *Paris Is Burning* (1989) Jenny Livingstone czy *Fahrenheit 9.11* (2004) Michaela Moore’a. W

przeciwieństwie do Nicholisa, Bruzzi przyznaje się do inspiracji teorią Austina. Analizowane przez nią filmy, niczym typowy performatywny akt mowy, stwarzają to, o czym opowiadają, skoro dokumentują realizację filmu dokumentalnego. Bez względu jednak na to, czy wspomniani powyżej autorzy przyznają się do inspiracji filozofią języka, podobnie identyfikują performatywność filmu na poziomie wykorzystanych w nim rozwiązań formalnych, sposobu autoprezentacji głównych bohaterów czy metafilmowych rozwiązań, które tematyzują proces produkcji filmu. Tymczasem Demosowi idzie o zupełnie inny typ performatywności.

Demos rozszerzył w użyteczny sposób swoją koncepcję w krótkiej pracy *Spectres of Colonialism in Contemporary Art* (Demos, 2013b), którą można odczytać jako postscriptum do wydanego w tym samym roku, znacznie obszerniejszego studium *The Migrant Image*. Powrócił w niej do problemów, jakich artystom aktywistom nastrocza przedstawianie społecznych i politycznych konsekwencji wzmożonej mobilności ludzi i idei, jednak przyjrzał się tej kwestii pod innym kątem niż relacje między faktem i fikcją. W *Spectres of Colonialism* zainteresował go raczej sposób, w jaki nowe formy dokumentalne nawiązują kontakt z odbiorcami. We wprowadzeniu postawił zaś tezę, że konwencje dokumentalne przeciwdziałają zbiorowej amnezji i kolektywnym przemilczeniom, w których wyniku odchodzi w zapomnienie trudna pamięć o kolonialnej opresji. Takie praktyki dokumentalne określił właśnie mianem „interwencji performatywnych” (tamże, s. 10) w sferę komunikacji społecznej, gdyż udostępniają one szerokiej rzeszy odbiorców to, co udaje się znaleźć w archiwach epoki kolonialnej. Często też, ze względu na fragmentaryczność dokumentalnych świadectw, są one uzupełniane o elementy jawnie fikcyjnie lub spekulatywne. Ta metoda twórcza, jak pisze Demos, „wcale nie porzuca prawdy, lecz odkrywa ją w zderzeniach, konfliktach i cieniach dyskursu historii, obrazów

medialnych i rzeczywistości społecznej” (tamże, s. 18). Innymi słowy, cel takich działań sprowadza się nie tyle do rekonstrukcji tego, co uległo wyparciu z oficjalnej narracji historycznej, ile raczej do odsłonięcia tych procesów komunikacji międzykulturowej, które w epoce kolonialnej zapewniały dominację zachodnim epistemologiom. Tak rozumiany dokument nie jest zatem źródłem wiedzy o Innym, lecz raczej sferą kontaktu, w której kształtują się relacje między odmiennymi porządkami kulturowymi.

Jak mi się wydaje, warto uważnie przyjrzeć się koncepcji interwencji performatywnych, podejmowanych przez współczesnych dokumentalistów, i pójść dalej w kierunku wyznaczonym przez Rancière’a i Demosa. Bez wątplenia mają oni bowiem rację, kiedy piszą o nowym rozumieniu funkcji form dokumentalnych z pogranicza sztuki i aktywizmu, przedstawiając je zarazem jako interwencje w sferę dominujących sposobów przedstawiania doświadczenia kulturowych Innych. Jednak trudno przystać na to, że tego typu prace powstawać zaczęły dopiero w wyniku zwrotu dokumentalnego w XXI wieku. Dzisiejszy renesans eksperymentów artystycznych z wykorzystaniem poetyki dokumentu ma już przecież swoją historię, zaś wrócić do niej warto nie tylko po to, by odtworzyć genealogię opisywanego przez Demosa zwrotu. Znacznie istotniejsze wydaje mi się poszukiwanie takich wcześniejszych modeli dokumentowania życia w koloniach i prezentowania ich odbiorcom, które – zamiast wytwarzać efekty wiedzy – komplikowały procedury tworzenia znaczeń, czyniąc to w imię burzenia hierarchicznych relacji między zachodnim centrum i kolonialnymi peryferiami. Z tego punktu widzenia, dzisiejszy zwrot dokumentalny pod wieloma względami kontynuuje tradycję eksperymentalnej etnografii, która sytuowała się na ziemi niczyjej między dyskursami naukowymi i formami artystycznymi, zarazem korzystając z rozwiązań typowych dla artystów awangardowych przełomu XIX i XX wieku (por.: Russell, 1999). Te

nieuwzględnione przez Demosa tradycje etnograficznego dokumentu to bogate źródło modeli takiej etnografii, której celem nie jest dostarczanie pozorującego obiektywność materiału empirycznego do badań odmiennych kultur, często uznanych za ginące. To raczej takie formy dokumentowania, których performatywnym efektem jest zamiana zasad komunikacji i interakcji między odległymi wspólnotami, kulturami i sposobami życia.

Dokument w erze dekolonizacji

Film dokumentalny, jedna z form typowych dla zachodniej nowoczesności, narodził się w szczytowej fazie epoki kolonialnej i odegrał istotną rolę w ustanawianiu relacji między Zachodem i kulturami podbitych lądów. Teza ta zdaje się wręcz oczywista w świetle najnowszych ustaleń filmoznawców, którzy źródła tego gatunku sytuują w drugiej dekadzie XX wieku, zaś za jego pioniera zgodnie uznają Roberta J. Flaherty'ego. Pracę *A New History of Documentary Film* (2011) Betsy A. McLane rozpoczyna wręcz od stwierdzenia, że najważniejsze odkrycie, jakiego dokonał Flaherty podczas swoich podróży, nie dotyczyło żadnej z odwiedzanych przez niego krain. Za jego największą zasługę uważa bowiem to, że udało mu się stworzyć nowy typ filmu – dokument etnograficzny. Najnowocześniejsze wtedy kamery Akeley, które ze względu na relatywnie niewielkie rozmiary dało się bez większego problemu przewozić z miejsca na miejsce, Flaherty uczynił narzędziem obserwacji uczestniczących podczas pobytu w rdzennych wspólnotach, rejestrując ich codzienne życie. Dwa jego filmy – *Nanook z Północy* (1922), poświęcony życiu Inuitów na przykładzie Ungawa, oraz późniejszy *Moana* (1926), nakręcony na wyspach Samoa – uważa McLane za bezpośrednich poprzedników dokumentu etnograficznego. Jak twierdził sam Flaherty, oba filmy miały przedstawiać prawdziwy obraz życia na obszarach, które dzielił nie tylko dystans geograficzny, ale także czasowy, gdyż uważano

je powszechnie za zapóźnione cywilizacyjnie w stosunku do rozwiniętych krajów zachodnich. Co istotne, ani McLane, ani autor innej historii filmu dokumentalnego Ian Aitken (zob.: 2013, s. 254-257) nie mają wątpliwości, że w momencie narodzin dokumentu etnograficznego Flaherty nie stronił od rozwiązań dramaturgicznych typowych dla filmów fabularnych, które ówczesnie przyciągały coraz większe rzesze widzów. Jednak wspomniani przeze mnie filmoznawcy, kiedy omawiają takie podstawowe uwierzytelniające konwencje dokumentalne, jak choćby głos obiektywnego narratora, komentarze ekspertów, prezentacja materiałów archiwalnych i świadectw rzeczowych, pomijają jedną istotną kwestię. Nie uwzględniają bowiem tego, jak ogromną rolę odegrał film dokumentalny w procesie produkcji wiedzy o niezachodnich społecznościach, stając się tym samym integralnym elementem kolonialnej misji cywilizacyjnej (por.: Tobing Rony, 1996). Tymczasem reprezentanci współczesnych nurtów dekolonialności apelują o krytyczne podejście do tych typowych dla kultury zachodniej form podawczych i konwencji, które służyły obiektywizującemu przedstawianiu kulturowych Innych i nawiązywaniu międzykulturowych relacji między odbiorcą i tymi, których pokazywano na małym i dużym ekranie.

Z tymi nurtami dekolonializmu wiele łączy filmoznawczą pracę *French Colonial Documentary* (2008) Petera J. Blooma, w której analizuje on wybrane filmy dokumentalne, wykorzystywane w ubiegłym wieku w kampaniach organizacji humanitarnych. Ich celem było przekonanie zachodnich społeczeństw do podjęcia koniecznych kroków w celu poprawy jakości życia w koloniach, przeciwdziałania negatywnym zjawiskom społecznym, wywołanym przez eksploatację zasobów naturalnych i ludzkich, a także podjęcia walki z ubóstwem, głodem i chorobami. Sytuując te filmy w szerokim kontekście społecznym i kulturowym, Bloom odczytuje je, wbrew intencjom ich twórców, jako integralne elementy dominującej w krajach

zachodnich matrycy ideologicznej. Do takich wniosków dochodzi głównie dlatego, że zamiast klasycznej historii form i konwencji filmowych proponuje badanie stworzonego w epoce kolonialnej francuskiego „aparatu» medialnego, czyli zarazem maszyny wytwarzającej znaczenia, jak też naddeterminowanego kontekstu politycznego i społecznego, stanowiącego fundament dla ideologii” (Bloom, 2008, s. ix). Takie rozszerzenie perspektywy pozwala mu pokazać, że wbrew deklarowanym przez twórców intencjom, kiedy ich filmy nawoływały do pomocy mieszkańcom kolonii, w istocie tylko wspierały wyzysk ekonomiczny. Poprawa warunków życia robotników zwiększała bowiem ich wydajność, w efekcie zachęcając do kontynuowania eksploatacji i pomnażania dochodów właścicieli fabryk i kopalni. Choć większość analizowanych przez Blooma materiałów pochodzi z XX wieku, to zrębu zależności między kolonializmem i estetyką dokumentu poszukuje on już w poprzednim stuleciu, jeszcze przed wynalezieniem kamery filmowej. Przypomina zaś o tych źródłach współczesnych form dokumentalnych, żeby przekonująco pokazać, jak zachodnia nauka, wypracowując nowe metody gromadzenia i produkcji wiedzy, wspierała politykę kolonialną, wytwarzając pożądaną przez nią obraz Innego.

Pod tym względem praca Blooma ma wiele wspólnego z ustaleniami studiów nad dekolonialnością. Jak oni, wydobywa on bowiem na pierwszy plan ścisły związek między opresją kolonialną a podstawowymi kodami epistemologicznymi kultury zachodniej. Bloom przekonuje choćby, że rozmaite typy dokumentacji naukowej pełniły istotne funkcje ideologiczne już w XIX wieku, w chwili narodzin nowoczesnej etnografii i antropologii. Na przykład pomiary antropometryczne, na podstawie których przygotowywano klasyfikację typów antropologicznych zamieszkujących kolonie, dokumentowano w taki sposób, by zaakcentować różnice między białą rasą i kolonialnymi Innymi. Początkowo tę dokumentacyjną funkcję pełniły ryciny.

W drugiej połowie XIX wieku zastąpiła je jednak chronofotografia, a w latach dwudziestych XX wieku – film. Zapisy dokumentalne tego typu, gromadzone, analizowane i rozpowszechniane w opracowaniach naukowych, skutecznie produkowały obraz Innego jako mniej rozwiniętego, narażonego na choroby i podatnego na deprawację (zob.: Bloom, 2008, s. 4-13). Praca Blooma niezbicie dowodzi, że od samego początku techniki dokumentalne, które rzekomo wiernie przedstawiały życie w koloniach, w istocie ustanawiały i podtrzymywały hierarchiczne relacje władzy między centrum i koloniami. Z tego punktu widzenia film dokumentalny, podobnie jak jego poprzednicy, był jednym z elementów zachodniego kodu epistemicznego, w obrębie którego powstała jedna z fundamentalnych dla nowożytnego świata binarnych opozycji między ludźmi (białymi mieszkańcami Zachodu) i tymi, których obejmuje kategoria *anthropos* (mieszkańcy peryferii, których nie uznaje się za ludzi) (por.: Mignolo, 2011, s. 81-86).

Z technik dokumentalnych korzystały jednak nie tylko kształtujące się końcem XIX wieku nauki etnograficzne i antropologiczne, lecz również takie formy badania niezachodnich kultur, które więcej miały wspólnego z artystycznym eksperymentem niż rygorystycznymi praktykami naukowej produkcji wiedzy. Jak w 1981 roku przypominał James Clifford w artykule *O surrealizmie etnograficznym*, nowoczesna etnografia dość wcześnie uświadomiła sobie, że konwencje dokumentalne nie gwarantują obiektywnej wiedzy. Dlatego też szukała takich metod rejestracji, które manifestacyjnie ujawniają akt patrzenia i konstruowania obrazu Innego z zachodniej perspektywy. Clifforda interesował szczególnie przełom lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, kiedy etnografia zafascynowała surrealistów. Relacje między tym, co znane i tym, co obce chcieli oni jednak przedstawiać tak, żeby podważyć hierarchiczne relacje między zachodnimi i niezachodnimi kulturami. Z tej fuzji nauki i praktyki artystycznej narodziła się antropologia

wizualna, której głównym forum stało się czasopismo „Documents”, wydawane w latach 1929-1930 przez Georges’a Bataille’a. Jego redaktorzy nie tylko publikowali artykuły, manifestacyjnie kwestionujące przyjęte już hierarchie estetyczne i metody badawcze, proponując choćby etnograficzne badanie sztuki kubistycznej i surrealistycznej na takich samych zasadach, na jakich analizowano sztukę afrykańską. Łamy czasopisma wypełniały też kolaże fotograficzne, które zestawiały obrazy z różnych rzeczywistości i czasów: prekolumbijskie maski z występami w music hallu, a paryskie rzeźnie z rytualnymi okaleczeniami. Te nieoczekiwane zestawienia, zamiast wytwarzać wiedzę o innych kulturach, miały, w mniemaniu Clifforda, podważać usankcjonowaną tradycją porządek wiedzy akademickiej, który podtrzymywał hierarchiczne relacje z kulturami Innych. Co jednak równie istotne w kontekście interesujących mnie tu problemów, połączenie eksperymentu artystycznego i praktyk dokumentalnych służyło nie tyle zatarciu granicy między fikcją i faktem, ile raczej zachęcało do tego, by potraktować tę pierwszą jako siłę twórczą, zdolną redefiniować relacje między kulturami.

Jak przypomina Clifford, tradycja surrealistycznej etnografii popadła w zapomnienie z chwilą, kiedy w 1937 roku otworzono w Paryżu Musée de l’Homme. Zaczęło ono bowiem funkcjonować jako główny ośrodek badań nad sztuką nieeuropejską, które tym samym zyskały instytucjonalną formę, zaś jako dziedzina naukowa, stroniły od powiązań ze sztuką. Jednak, jak przekonują współcześni badacze eksperymentalnych nurtów dokumentalistyki, te surrealistyczne nurty etnografii nie odeszły do lamusa wraz z ostatnim numerem „Documents” (Russell, 1999). Wręcz przeciwnie, zadomowiły się na stałe w dziedzinie antropologii wizualnej, która dynamicznie rozwija się zwłaszcza od chwili, kiedy w latach pięćdziesiątych na rynek weszły niewielkie kamery przenośne, najpierw analogowe, a potem

kamery wideo. Ostatnio przypomniał o tym Paul Henley w monografii poświęconej twórczości jednego z protoplastów tego nurtu, francuskiego reżysera Jeana Roucha, bezpośredniego spadkobiercy tradycji surrealistycznej etnografii (zob.: Henley, 2009). Od lat pięćdziesiątych Rouch realizował filmy dokumentujące życie we francuskich koloniach w Afryce, wykorzystując konwencję, którą określił mianem etnofikcji. Objął tym terminem przede wszystkim słynną trylogię, na którą złożyły się filmy *Les maîtres fous* (1955), *La pyramide humaine* (1961) i *Jaguar* (1967). Jednak, jak proponuje Sławomir Sikora w artykule opublikowanym niedawno na łamach „Tekstów Drugich”, do tych wczesnych etnofikcji zaliczyć można także jedno z najlepiej ocenianych przez krytyków dzieł Roucha, *Moi, un Noir* (1958) (zob.: Sikora, 2018, s. 96). W filmach tych Rouch dokumentalną rejestrację jawnie połączył z wątkami fabularnymi, przekonany o tym, że zapis wydarzeń na taśmie filmowej to jednocześnie ingerencja w ich bieg. Dlatego właśnie losy swoich bohaterów przedstawiał z subiektywnej perspektywy, na pierwszy plan wydobywając sam akt mediacji.

Bodaj najlepszym przykładem strategii Roucha jest *Jaguar*, pierwszy film określony przez samego twórcę mianem etnofikcji, zrealizowany w okresie, gdy Niger uniezależniał się od Francji. By pokazać ten moment transformacji, Rouch wybrał typową dla zachodniej tradycji narrację pikarejską. Film relacjonuje bowiem podróż, jaką odbywa trzech młodych mieszkańców Nigru na Złote Wybrzeże w poszukiwaniu pracy i życiowych doświadczeń. Towarzysząca im kamera rejestruje po części improwizowane sceny, rozgrywające się w miejscach kolejnych postojów, ale rozpoznawalny schemat fabularny, zaczerpnięty z europejskiej tradycji literackiej, nie pozwala zapomnieć o tym, że oglądane na ekranie wydarzenia to efekt inscenizacji i montażu. Jednak poza tym etnofikcyjnym rozwiązaniem Rouch uwzględnił jeszcze jeden poziom autorefleksyjnego komentarza, który

wynikał w prostej linii ze specyfiki wykorzystanej przez niego technologii. Nie skorzystał bowiem z przenośnych systemów rejestracji, które pozwalały nagrywać jednocześnie obraz i dźwięk, zaś na początku lat sześćdziesiątych wchodziły właśnie do powszechnego użytku (Loizos, 1993, s. 11-12). Film ten nagrywał kamerą, która nie pozwalała synchronicznie nagrywać dźwięku – dodano go na etapie postprodukcji w studiu radiowym (zob.: Sikora, 2018, s. 105). W tym celu Rouch poprosił trzech bohaterów filmu o to, by oglądając jego wstępną wersję w studiu, nagrali własne kwestie, korzystając jedynie z pamięci lub na oczekaniu improwizując dialogi. W rezultacie, zamiast efektu realności, typowego dla filmu etnograficznego, pojawił się efekt wyobcowania, dystans między zarejestrowanymi wydarzeniami i dubbingiem. Rozwiązanie to nie tylko wprowadziło pożądaną subiektywizację dokumentalnego obrazu, lecz także oddało symbolicznie głos tym, o których film opowiadał. To oni stali się pośrednikami między widzami i oglądanym przez nich światem kolonii.

Stworzone przez Roucha etnofikcje, łączące rozmaite konwencje i tradycje, stawały się obszarem intensywnego kontaktu między kulturami. Pełniły zatem tę funkcję, jaką dziełom literackim przypisuje Dipesh Chakrabarty w *Prowincjonalizacji Europy* (2000), poddając rewizji dominujące wyobrażenia o wymianach i interakcjach międzykulturowych. Jak przy tym twierdzi, wciąż istniejące struktury opresji społecznej i ekonomicznej, odziedziczone po epoce kolonialnej, trwać będą w najlepsze, póki nie zostanie przeprowadzona weryfikacja głównych kategorii i koncepcji leżących u podstaw projektu nowoczesności. Jedną z takich przeszkód na drodze niehierarchicznych relacji między dawnym centrum i koloniami jest wciąż obowiązująca koncepcja translacji międzykulturowej, sięgająca korzeniami XIX wieku. Model ten opiera się na założeniu, że wszelka komunikacja między kulturami wymaga uniwersalnego trzeciego terminu, do którego mogą odwołać się obie

strony, by móc się wzajem zrozumieć. Oczywiście, uniwersalność tego pośrednika jest iluzoryczna, bowiem – jak demonstruje Chakrabarty – punktem odniesienia dla obu kultur zwykle jest dyskurs zachodniej nauki (na przykład, słowo *pani* w języku hindi i *water* w angielszczyźnie odnoszą się do tej samej substancji o wzorze chemicznym H_2O). Nic dziwnego zatem, że ten model translacji przyrównuje Chakrabarty do wymiany monetarnej, typowej dla kapitalistycznej gospodarki rynkowej, w której ramach pieniądz, trzeci termin, funkcjonuje jako uniwersalny miernik wartości różnych przedmiotów. Tak rozumiana translacja sprawia, że typowe dla lokalnego kontekstu zjawiska kulturowe ulegają homogenizacji, gdyż inaczej nie mogłyby stać się częścią zachodniej *episteme*. To, co do niej z jakichś względów nie pasuje, znika z poznawczego horyzontu, jakby nigdy nie istniało.

Chakrabarty proponuje więc alternatywną koncepcję translacji, jej modelem czyniąc barter, bezpośrednią wymianę dóbr. W dziedzinie kontaktów międzykulturowych metafora ta opisuje formy interakcji wolne od narzuconych odgórnie, uniwersalnych zasad. Reguły kontaktu w formie barteru powstają samorzutnie, w lokalnym kontekście, a zewnętrzny obserwator prawdopodobnie nie potrafi ich pojąć. Celem takiej wymiany nie jest zresztą pełne zrozumienie. To proces negocjacji, najeżony nieporozumieniami i generujący niemożliwe do zniwelowania napięcia. Taka translacja, dodaje Chakrabarty, uwzględnia również to, co właściwie nieprzetłumaczalne i niemożliwe do zakomunikowania. Dlatego szansę na wydostanie się z błędnego koła zachodnich racjonalizacji dostrzega w odrzuceniu uniwersalizującej idei pełnego wzajemnego zrozumienia na rzecz form kontaktu z poszanowaniem zasadniczej odmienności kultur. Taka weryfikacja zasad i celów wymiany międzykulturowej zawiera się w zaproponowanej przez niego formule: „Różnorodność wymaga myślenia w kategoriach osobliwości” (Chakrabarty, 2000, s. 83). Proponowany model

translacji nie tylko przeciwdziała homogenizacji tego, co wyjątkowe w danej kulturze. Wspiera też dynamiczne przepływy i wymiany, do których dochodzi w lokalnych, a zatem zmieniających się uwarunkowaniach. Wymaga w związku z tym od uczestników ciągłego definiowania na nowo ustalonych kodów komunikacyjnych i relacji z innymi kulturami.

Co istotne, Chakrabarty za wyjątkowo skuteczne narzędzie takiej translacji uważa fikcję. Zdecydowana większość analizowanych przez niego przykładów to dzieła literackie, w których zbiegają się i splatają rozmaite wpływy kulturowe. Nic jednak nie stoi na przeszkodzie, by zaproponowany przez niego model przenieść na grunt współczesnych eksperymentów artystycznych, które wykorzystują poetykę dokumentu jako narzędzie dekolonizacji. Bez wątpienia perspektywa ta nabiera szczególnego znaczenia dzisiaj, w erze radykalnych redefinicji tradycyjnych podziałów na produkującą artefakty sztukę i formy politycznego zaangażowania, zaś na obszarze dekolonialnych praktyk artystycznych techniki i konwencje dokumentalnych filmów etnograficznych, powiązane z elementami jawnie fikcyjnymi i spekulatywnymi, pomagają przedstawiać teraźniejszość i przeszłość dawnych kolonii.

Dokument jako miejsce translacji

Koncepcję dokumentu jako miejsca translacji pokażę na konkretnym przykładzie, odwołując się do dwóch prac wideo – *Prince* (2014) i *Sape* (2016) – Wojtka Doroszuka. Choć powstały w odstępie dwóch lat, ze względu na istotne podobieństwa strukturalne i tematyczne można potraktować je jako dyptyk. Obie podejmują problem kolonialnego dziedzictwa we współczesnej kulturze Republiki Konga. Głównym bohaterem pierwszego filmu jest Elohim „Prince” Ntsiete, sobowtór Michaela Jacksona, który

mieszka i pracuje w Brazzaville. Drugi film oferuje wgląd w kongijską subkulturę sapeurów, zafascynowanych zachodnią modą, którzy podczas specjalnych spotkań prezentują sobie nawzajem najnowsze nabytki. Jak widać, głównym tematem obu prac jest to zjawisko, które Homi K. Bhabha określił mianem mimikry. W znanej pracy *Miejsca kultury* (Bhabha, 1993) za pomocą tego pojęcia opisał on przekonująco proces adaptowania przez kolonizowanych modeli propagowanych, czy wręcz narzucanych przez kolonizatorów. Mimikra stanowiła zatem narzędzie podboju, umożliwiając takie reformowanie kolonizowanych, by myśleli i zachowywali się jak kolonizatorzy, zarazem wyraźnie się od nich odróżniając. To właśnie mechanizm mimikry, jak przekonuje Bhabha, zwykle sprawiał, że pierwsi zdawali się niedoskonałymi kopiami drugich, którzy byli prawie, ale nie do końca tacy sami. Tak rozumiana mimikra była manifestacją kolonialnej władzy i zarazem gwarantem hierarchicznych relacji między dwiema kulturami. Bhabha nie traktuje jej jednak wyłącznie jako narcystycznego gestu narzucania zwyczajów i tradycji dominującej kultury. Dlatego ostrzega przed porównywaniem jej do maski, pod którą skrywa się prawdziwa tożsamość kolonizowanego. Interesują go raczej ambiwalencje mimikry, która ma moc podważania dominujących dyskursów: „[P]odwójne widzenie [...], ujawniając dwuznaczność tego dyskursu, nadszarpuje jego autorytet. A to przecież podwójne widzenie jest rezultatem tego, co nazwałem częściowym przedstawieniem/uznaniem przedmiotu kolonialnego” (Bhabha, 2010, s. 83). Właśnie problem tak rozumianej mimikry podejmuje Doroszuk w obu projektach wideo, cytując i wywracając na nice typowe konwencje filmu etnograficznego.

Subwersywny potencjał takiego demontażu technik dokumentalnych widać bodaj lepiej w osiemnastominutowym filmie *Prince*, który nie tylko tematyzuje mimikrę kulturową, ale także opatruje ją krytycznym

komentarzem. Pierwsza część tego zapisu performansu mimikry zachodniej ikony popkultury cytuje typowe konwencje dokumentu obserwacyjnego. Na ekranie widać wtedy tylko Ntsiete, który wykonuje codzienne czynności: poleruje buty, prasuje lśniący, fioletowy strój, czesze się i ubiera. Następna sekwencja to już efekt jawnej inscenizacji, zaś twórca ujawnia swoją obecność jako ten, kto rejestruje przejście Prince'a przez miasto. Ta część wyraźnie nawiązuje do wspomnianych etnofikcji Roucha, choć wymiar autorefleksyjny pojawia się tu na nieco innych zasadach. W *Jaguarze* pikarejska opowieść służyła jako rama dla prezentacji dokumentalnych obrazów codziennego życia w Ghanie. Film Doroszuka obywa się natomiast bez fikcyjnej opowieści. Ntsiete jako Jackson przechodzi przez targi i ulice Brazzaville, jest wyraźnie obcym elementem w tkance życia codziennego. Taki zabieg jednoznacznie podważa obiektywność dokumentalnego obrazu, który trudno uznać za przezroczystą prezentację życia w największym mieście Konga. Obecność Ntsiete zaburza rytm codzienności, bowiem przyciąga on spojrzenia przechodniów, w równej mierze zaintrygowanych jego wyglądem, co filmującą go ekipą. Do Ntsiete dołącza wkrótce grupa dzieci, które najwyraźniej nęci udział w filmie i – chcąc nie chcąc – włączają się w jego performans. Zaczynają nawet śpiewać refren przeboju Jacksona, najpierw nieśmiało i cicho, potem z coraz większym entuzjazmem. Nie sposób rozsądzić, które z wydarzeń podczas tego występu jest efektem inscenizacji, a które pojawiło się jako nieprzewidziany rezultat obecności tytułowego Prince'a w miejskim krajobrazie. Ta część filmu nie zawiera żadnych wskazówek, które ułatwiałyby interpretację i zrozumienie tej osobliwej fuzji elementów kulturowych w akcie mimikry.

Dopiero finał, który pokazuje rejestrację kolejnego performansu dokamerowego, wprowadza perspektywę polityczną, jeśli odczyta się go pod odpowiednim kątem. Spacerujący Ntsiete dociera tu na brzeg rzeki, gdzie

grupa muzyków wykonuje utwór kongijskiego pieśniarza i rewolucjonisty Franklina Boukaki. Przy tym akompaniamencie Ntsiete wykonuje jeden z rozpoznawalnych układów choreograficznych Jacksona. Nawet ci, którzy nigdy wcześniej nie słyszeli o Boukace, mogą w jego pieśni dosłyszeć rozmaite, tak lokalne, jak zachodnie tradycje muzyczne. Lecz ta muzyka, za której pośrednictwem propagował idee rewolucyjne w pierwszej dekadzie niepodległości Konga, na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, to również przykład kulturowej, subwersywnej mimikry. Co istotne, Doroszuk nie podpowiada, jak rozumieć relację między kolonialną przeszłością, walką o niezależność i problemami ery globalizacji. Zaledwie zestawia ze sobą przykłady kulturowej mimikry, ich wzajemną relację i interpretację uzależniając od perspektywy, jaką zechce przyjąć oglądający. W pierwszej chwili występ muzyczny nad rzeką, który łączy różne style i tradycje w duchu transkulturacji, wydać się może radosną celebracją różnorodności kulturowej. Taka interpretacja przekona jednak tylko tych, którzy nie rozumieją francuskich słów pieśni *Le Boucheron* z 1972 roku. Tymczasem opowiada ona o rozczarowaniu szarych obywateli w pierwszych latach niepodległości, o korupcji polityków, niespełnionych obietnicach wyborczych i trudach codziennego życia. Dla kogoś, kto zna francuski lub przynajmniej wie, do jakich wydarzeń odwołuje się ta pieśń, finał *Prince'a* Doroszuka brzmi ironicznie i wskazuje na wciąż żywotne związki między przeszłością kolonialną i dzisiejszą ekonomiczną eksploatacją byłych kolonii. W tym kontekście sobowtór Michaela Jacksona, który w Kongu wciąż cieszy się popularnością, staje się symbolem władzy, jaką zachodnia ideologia nadal sprawuje nad kolektywnym imaginariem, podtrzymując system (neo)kolonialnej władzy.

Zapewne film Doroszuka można interpretować również inaczej, zważywszy na to, że nie dostarcza on żadnych dodatkowych informacji o realiach życia w

Kongu i historii tego kraju. Otwarta forma *Prince'a* umożliwia rozmaite odczytania, które zależą nie tylko od wiedzy odbiorców, lecz również od aktualnego kontekstu. W tej chwili film oglądać można na platformie Vimeo, gdzie znajduje się też link do wywiadu z reżyserem, a ponadto podczas pokazów, poprzedzonych zwykle wstępem eksperta lub dyskusją panelową. Ta zdolność do adaptacji do rozmaitych okoliczności i potrzeb odbiorców sprawia, że film Doroszuka wymyka się uniwersalizującym lekturom i ma szansę inicjować procesy takiej translacji, o jaką dopominał się Chakrabarty. *Prince* nie tylko bowiem podejmuje temat relacji międzykulturowych, ale też performatywnie je wytwarza, dopuszczając odmienne strategie tworzenia znaczeń i doświadczenia odbiorcze w rozmaitych kontekstach, jednocześnie pozostawiając miejsce dla niejasności i niezrozumienia.

Inną wersję tej samej strategii Doroszuk zastosował w *Sape* (2016), gdzie tradycyjne konwencje dokumentu obserwacyjnego połączył z jawną inscenizacją. Jak poprzednio, tu również oglądamy performans mimikry. Film poświęcony jest bowiem kongijskiej subkulturze, zwanej *Société des ambassadeurs et personnages élégantes* (Towarzystwo animatorów i osób eleganckich, SAPE), która gromadzi lokalnych celebrytów z Brazzaville. Słynący z elegancji i nienagannych manier członkowie SAPE zapraszani bywają na imprezy i spotkania towarzyskie, by przydać im splendoru. Istotną częścią ich zgromadzeń jest rodzaj wspólnie wykonywanej choreografii zwanej *danse des griffes*, która służy głównie temu, by zaprezentować metki ubrań od znanych zachodnich projektantów. Jak twierdzi Jonathan Friedman, ta praktyka kulturowa, typowa dla niższych warstw społecznych, to rodzaj symbolicznej akumulacji prestiżu, w wyniku której zaburzeniu ulegają społeczne podziały i hierarchie (1994, s. 105-108). Nic zatem dziwnego, że praktyki SAPE w latach siedemdziesiątych XX wieku stały się formą politycznego sprzeciwu wobec dyktatury Mobutu Sese Seko. Propaganda

państwowa starała się wtedy usilnie wykreować modę na tradycyjne afrykańskie stroje, zaś członkowie ruchu SAPE, w geście kulturowego oporu, uparcie ubierali się tak jak niegdysiejsi kolonizatorzy. Choć minęło dwadzieścia lat od śmierci Sese Seko, ruch SAPE kontynuuje działalność, nawet jeśli trudno traktować ją nadal jako formę kontestacji dominującego reżimu politycznego. Doroszuk nie próbuje jednak odpowiadać na pytanie o dzisiejszy sens zgromadzeń sapeurów w lokalnym kontekście kulturowym. Inscenizuje jedynie ich spotkanie przed kamerą, akcentując materialność ciał i prezentowanych strojów, angażując widzów na poziomie afektywnym.

Jak w *Prince*, tak w *Sape* nie natrafimy na żadne informacje, które przygotowują nas na to, co obejrzymy. Nie słyszymy też typowego dla filmów dokumentalnych głosu narratora, komentującego to, co widać na ekranie. Żaden z bohaterów nie zwraca się wprost do widzów. W pierwszej części filmu Doroszuk ponownie korzysta z typowej konwencji dokumentu obserwacyjnego, pokazując jednego z sapeurów podczas przygotowań do spotkania. Towarzyszymy mu podczas wizyty w salonie fryzjerskim, następnie zaś pokazuje, jak sapeur wybiera strój i czyści buty. *Sape*, podobnie jak *Prince*, rozpoczyna się zatem w kulisach kulturowego performansu, stanowiącego główną część filmu. Kamera rejestruje spotkanie sapeurów, którzy odważnie patrzą w obiektyw, dumnie kroczą przed kamerą i przybierają taneczne pozy, by zaprezentować swoje kosztowne stroje. Jawnie wystawiają się na pokaz, choć sens i cel tej prezentacji pozostaje dalece niejasny. Ich występ można uznać tyleż za manifestację wysokiego statusu społecznego, którego znakiem są eleganckie ubrania, ile za parodię zachodnich form prezentacji mody. Może posłużyć jako dowód na to, że kolonizacja nadal trwa w najlepsze, albo na to, że mimikra umożliwia opór wobec narzucanych norm i stylów życia. Każde z tych odczytań więcej zapewne powie o odbiorcy niż o oglądanym przezeń świecie, ujawniając

zarazem ogrom jego niewiedzy.

Doroszuk, celowo uchylając się przed jakimkolwiek odautorskim komentarzem, angażuje zarazem odbiorców na poziomie afektywnym, sprawnie wykorzystując środki filmowe. Podobnie jak Rouch, pozwala filmowanym, by sami zaprezentowali się przed kamerą, a za jej pośrednictwem przed widzami. Od samego początku zatem obraz na ekranie narzuca się oglądającym i przytłacza natłokiem szczegółów, zaś *staccato* tła dźwiękowego wprowadza ich w rodzaj transu. Od takiej oddziałującej afektywnie sceny rozpoczyna się cały film. Widzimy bowiem na ekranie ostrze żyłki, jak gładko sunie po skórze jednego z sapeurów, zaś scena ta niemal automatycznie kojarzy się ze słynnym obrazem rozcinanego oka z *Psa andaluzyjskiego* (1929) Luisa Buñuela i Salvadora Dalego. Wprawdzie to jedyna tak drastyczna scena w całym filmie, ale całe zgromadzenie sapeurów zostało zarejestrowane z podobną dbałością o detal. Kamera śledzi każdy szczegół, pokazuje szwy ubrań, metki, faktury materiałów, wyławia co bardziej ekspresyjne miny i wystudiowane pozy, korzystając z osobliwych perspektyw. Zamiast odsłaniać sens pokazu sapeurów, Doroszuk za pomocą kamery uwypukla jego materialność, pozwala niemal dotknąć, choć zarazem nic nie robi, by zwiększyć szanse na jego zrozumienie i przezwyciężenie obcości. To zatem jawne zaproszenie do udziału w performansie wymian kulturowych, rodzaj takiej „interwencji performatywnej”, o jakiej pisał Demos.

Przywołane przeze mnie projekty Doroszuka to tylko przykład strategii performatywnych, jakie wykorzystują dziś twórcy filmów dokumentalnych, inspirując się ustaleniami badaczy z nurtu studiów nad dekolonialnością, a także wysuwanymi przez nich postulatami. Pokazałem je na tle historii eksperymentalnego filmu etnograficznego, bowiem właśnie z tej tradycji

czerpią dziś garściami artyści aktywiści, próbując zweryfikować same podstawy zrodzonych w epoce nowoczesnej sposobów wytwarzania obrazu Innego. *Prince* i *Sape*, choć korzystają z typowych obserwacyjnych technik dokumentalnych, starają się też uświadomić odbiorcom, że są oni integralnym elementem procesu komunikacji międzykulturowej. Ten proces translacji, której towarzyszy niejasność, wieloznaczność i nieporozumienie, jednocześnie problematyzuje i kwestionuje rozpowszechniane w innych mediach obrazy życia w dawnych koloniach. Dzisiejsi artyści aktywiści dekolonizują konwencje dokumentalne, wykorzystując je tak, by podważyć dychotomię fikcji i faktu, leżącą u samych podstaw nowożytnego kodu epistemologicznego. Nowe nurty sztuki dokumentalnej wciąż stawiają zatem wyzwanie zwyczajom odbiorczym i językom krytycznym, domagając się dalszych badań nad możliwą przeszłością i przyszłością gatunków dokumentalnych.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

DOI: 10.34762/srtg-mh52

Autor/ka

Mateusz Borowski (mateusz.borowski@uj.edu.pl) jest profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego w Katedrze Performatyki. Zajmuje się związkami sztuk performatywnych z historią i socjologią wiedzy, kontrfaktualnością i narracjami spekulatywnymi. Jest również tłumaczem literatury i prac naukowych. Numer ORCID: 0000-0002-9631-8843

Bibliografia

Aitken, Ian, *The Concise Routledge Encyclopaedia of Documentary Film*, Routledge, London 2013.

- Bhabha, Homi K., *Miejsca kultury* [1994], tłum. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Bloom, Peter, *French Colonial Documentary: Mythologies of Humanitarianism*, University of Minnesota Press, Minneapolis & London 2008.
- Bruzzi, Stella, *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, London 2006.
- Chakrabarty, Dipesh, *Prowincjonalizacja Europy* [2000], tłum. D. Kołodziejczyk, T. Dobrogoszcz, E. Domańska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Clifford, James, *O surrealizmie etnograficznym* [1981], tłum. M. Sznajderman, [w]: tegoż, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 133-167.
- Demos, T.J., *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Duke University Press, Durham 2013. (2013a)
- Demos, T.J., *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin 2013. (2013b)
- Friedman, Jonathan, *Cultural Identity and Global Process*, SAGE Publications, London 1994.
- Henley, Paul, *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic*, The University of Chicago Press, Chicago 2009.
- McLane, Betsy, *A New History of Documentary Film*, Continuum, London & New York 2011.
- Mignolo, Walter D., *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*, Duke University Press 2011.
- Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2010.
- Rancière, Jacques, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- Rancière, Jacques, *Film Fables*, transl. E. Battista, Bloomsbury, London 2016.
- Russell, Catherine, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Duke University Press, Durham 1999.
- Sikora, Sławomir, *Jean Rouch – l'enfant terrible antropologii i filmu*, „Teksty Drugie” 2018 nr 1, s. 91-110.
- Tobin Rony, Fatimah, *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, Durham 1996.

Source URL: *<https://didaskalia.pl/artykul/dekolonizacja-dokumentu>*

dekolonizacja wiedzy

Performans jako metoda: patrząc z ukosa na Zachód

Małgorzata Sugiera Uniwersytet Jagielloński

Performance as a method: looking askance at the West

Taking as its starting point Ted Chiang's novella "Story of Your Life", the article revisits Richard Schechner's definition of performance as a method in the context of such interdisciplinary research fields as decolonial theory and Black Studies, which search for alternatives to the Western ways of gathering and transmitting knowledge. These emerging fields not only promote situated, local knowledge practices as knowledge ecologies, interweaving theoretical and practical approaches. They also look for relational ontologies on which the concept of pluriversum (many worlds in one world) is premised to replace the hegemonic Western dualistic ontology. This encourages a verification of the method of approaching other phenomena as performances. This method, fundamental to performance studies, upholds the dichotomy between an active knowing subject and a passive known object. To subvert this binary approach scholarly writing itself has to become a sort of performance. In the article, Chiang's novella acts as a First Contact scenario which is actualized by detailed references to scholarly works and thesis. In this way, the scenario allows for a stepwise confrontation of different research approaches, usually analysed separately and situated either in the heart of the Western paradigm or on its margins, if not entirely beyond its boundaries.

Keywords: performance as a method; knowledge ecologies; relational ontologies; pluriversum; decolonial theory; Black Studies

Pierwszy kontakt: Jeden

„Nagranie brzmiało mniej więcej tak, jakby otrząsał się z wody mokry pies” (Chiang, 2002, s. 95) – mówi lingwistka Louise Banks, przypominając sobie zarejestrowaną próbkę języka Obcych, którą mogła odsłuchać, kiedy wojskowi chcieli zasięgnąć jej fachowej opinii. Banks to narratorka i główna bohaterka opowiadania *Story of Your Life* (1998) Teda Chianga, które kilka lat później weszło w skład jego tomu *Stories of Your Life and Others*. Kilkakrotnie nagradzane i tłumaczone na inne języki¹, prawdziwą popularność zyskało dopiero za sprawą filmu *Nowy początek* (*Arrival*, 2016), który reżyserował Denis Villeneuve. Tak akcja filmu, jak opowiadania rozgrywa się w okolicznościach znanych co najmniej od końca XIX wieku, kiedy *Wojnę światów* opublikował H.G. Wells: na Ziemię bez zapowiedzi przybywają Obcy z kosmosu i pierwszy kontakt z nimi właściwie w każdej chwili i z każdego powodu przekształcić się może w wojnę. Obcy Chianga przypominają nawet ośmiornicowatych Marsjan Wellsa, gdyż ich promieniście symetryczne ciała ozdabia siedem giętkich kończyn, które z powodzeniem służą im i jako ręce, i jako nogi. Nic zatem dziwnego, że ludzie nazywają ich heptapody, siedmionogi. Inaczej jednak niż najeźdźcy w *Wojnie światów*, tu Obcy nie okazują wrogości, choć nie ułatwia to wcale nawiązania kontaktu. Ponieważ nie mają krtani, Banks szybko się orientuje, że nawet podczas bezpośredniego kontaktu nie zdoła wyodrębnić fonemów w wydawanych przez nich dźwiękach. Co więcej, język mówiony heptapodów wytwarza sensy niezależnie od zasad języka pisanego, który tylko na pierwszy rzut oka przypomina typowe logogramy. Znaki graficzne Obcych nie oznaczają bowiem pojęć, które łączą się linearnie w większe całości, lecz swoim kształtem od razu przekazują sensy całego zdania. Niczym mało zaawansowane systemy znakowe domagają się zatem tego, by odbiorca znał

stabilizujący znaczenie kontekst komunikatu. Inaczej ich wartość informacyjna spada do zera. Jak łatwo się domyślić, wiąże się to ściśle z ich sposobem rozumienia świata. Podczas gdy ludzie myślą sekwencyjnie, łącząc przyczyny ze skutkami, heptapody doświadczają świata symultanicznie, nie odróżniając ani przyczyn od skutków, ani tego, co minęło, od tego, co nadejdzie. Wręcz można powiedzieć, że swoimi aktami performatywnymi powołują go nieustannie do istnienia, aktualizując możliwe scenariusze. Co więcej, tak samo jak język pisany, ich ontologia ma relacyjny charakter i czytelnie sytuje się na antypodach naszej dualistycznej ontologii. Inaczej mówiąc, choć ludzie i Obcy postrzegają ten sam świat materialny, inaczej porządkują swoje postrzeżenia, co przesądza o odmienności ich praktyk poznawczych.

Jako pomoc w zrozumieniu różnicy między ludźmi a Obcymi wspomniany już film Villeneuve'a oferuje widzom dobrze znaną hipotezę Sapira-Whorfa, w myśl której język narzuca swoim użytkownikom zasady rozumienia otaczającego świata. Jednak Chiang proponował inne uzasadnienie niż ta klasyczna postać relatywizmu językowego. W jego opowiadaniu istotną rolę odgrywa koncepcja performatywności i performansu, zrównanie mówienia z czynieniem. John L. Austin jako prawodawca teorii aktów mowy ograniczał w połowie ubiegłego wieku ich domenę do życia społecznego, w sferze sztuki, z teatrem na czele, widząc jedynie jego pozbawioną sprawczości kopię. Jednak z dzisiejszej perspektywy sztuka między innymi służy do tego, by wydobywać na jaw podstawową iteratywność i z gruntu performatywny charakter relacji międzyludzkich. A tak oto Banks wyjaśnia specyfikę języka Obcych:

Dla heptapodów każdy język miał moc performatywną. Nie używali języka do przekazywania informacji, lecz aktualizowali jego sensy. Choć dobrze wiedzieli, jakie słowa padną w danej rozmowie, chcąc

nadać tej wiedzy realność, musieli odbyć rozmowę (Chiang, 2002, s. 138).

Każda wypowiedź, spontaniczna i niosąca informacje w ludzkiej mowie, dla nich stawała się zatem realizacją uprzedniego scenariusza, rodzajem przedstawienia teatralnego czy rytualnej recytacji – dopełnieniem tu i teraz dotąd jedynie potencjalnego aktu mowy. Jednakże z dwóch co najmniej powodów opowiadanie Chianga można przeczytać jako coś więcej niż tylko typową dla fantastyki naukowej relację z pierwszego kontaktu, który przesądza o przyszłości ludzi i Obcych. Oba te powody nietrudno odnaleźć w sposobie, w jaki autor ukształtował świat przedstawiony.

Po pierwsze, podstawowa różnica między zasadami widzenia świata ludzi i heptapodów wynika u Chianga z ujęcia fundamentalnych praw fizyki. Aby przystępnie wyjaśnić tę różnicę, w zespole naukowców kontaktujących się z Obcymi znalazł się – obok lingwistki Banks – fizyk Gary Donnelly, zaś autor zdecydował się nawet zamieścić schematyczny obrazek, który ją ilustruje. Jak Banks i czytelnikom tłumaczy Donnelly, podczas gdy ludzie stosują zasady klasycznej mechaniki Newtona, heptapody korzystają z rachunku wariacyjnego, który poszukuje ekstremalnych wartości funkcjonałów o postaci całek oznaczonych dla takich określonych wartości fizycznych, jak choćby czas. Jego zdaniem, do rozejścia się podstaw fizyki ludzi i heptapodów doszło w XVII wieku, kiedy francuski matematyk Pierre de Fermat, współczesny Kartezjusza i Newtona, opisał ruch światła, posługując się logiką teleologiczną i kładąc tym samym podwaliny pod rachunek różniczkowy. Nic lepiej nie świadczy o tym, że Chiang z pełną świadomością wybrał ten właśnie moment, żeby za sprawą heptapodów umożliwić krytyczne spojrzenie na, kształtujący się również w XVII wieku, zachodni system wiedzy, który na drodze kolonialnego podboju zaczął następnie, krok

po kroku, podporządkowywać sobie inne onto-epistemologie.

Po drugie, Banks w opowiadaniu Chianga przedstawia się nie tylko jako lingwistka, lecz również ktoś, kto nie raz brał udział w etnograficznych badaniach terenowych w Amazonii. Jak sama wyjaśnia, „zawsze jednak chodziło o spotkanie dwóch języków: albo mój informator znał trochę portugalski, którym potrafię się posługiwać, albo któryś z miejscowych misjonarzy wyjaśniał mi podstawy lokalnego języka” (tamże, s. 97).

Relacjonowane w „Story of Your Life” spotkanie z Obcymi, których system językowy był jej kompletnie nieznany, odczytać zatem można jako przykład innych, znacznie częstszych pierwszych kontaktów zachodnich podróżników i badaczy z etnicznymi Innymi i ich „obcymi” kosmogoniami oraz systemami wiedzy o świecie, które zwykle kończyły się wykluczeniem lokalnych praktyk gromadzenia i porządkowania wiedzy. Tym samym Chiang uprawia także refleksję nad mechanizmem kolonizacji jako procesu, który zakładał podyktowanie Innym naszego sposobu widzenia świata, narzucenie systemu wiedzy i języka pisanego jako nadrzędnej formy komunikacji, a także takiej koncepcji historii, która śledzi postępy ludzkiej cywilizacji na linearnej osi czasu.

Pierwszy kontakt: Dwa

Istnieje jeszcze inny powód, choć bardziej powiązany z intencją czytających, który sprawia, że heptapody można potraktować jako alegorię kolonizowanych. W opowiadaniu Chianga ich wszystkie spotkania z ludźmi mają jedynie pozór partnerstwa. Tylko przedstawiciele naszej rasy zadają przecież pytania, nie tyle nawet badając intencje przybyszy z kosmosu, ile próbując ustalić, czy i jak ludzkość mogłaby wykorzystać ich wiedzę. Jednak nawet kiedy organizują coś w rodzaju „wymiany darów” w daremnej nadziei

na uzyskanie zaawansowanej (wojskowej) technologii, otrzymują jedynie te informacje o samych sobie, które wcześniej niechętnie ujawnili. Powstaje wtedy rodzaj figury tego procesu podwójnej artykulacji, którego mechanizm Homi K. Bhabha nazwał mimikrą (Bhabha, 2010, s. 79-88), gdyż zamiast obrazu heptapodów, zespół badaczy widzi własne odbicie. Inaczej jednak dzieje się w przypadku Banks. Spotkanie z Obcymi wywiera na nią szczególny wpływ i coraz wyraźniej zaczyna ona widzieć świat dwojako – z ludzkiej i więcej niż ludzkiej perspektywy. Widać to wyraźnie w jej sposobie prowadzenia narracji, pomijającym różnicę między tym, co dokonane i tym, co dopiero nadejdzie, tak na płaszczyźnie konstrukcji relacji, jak też komplikowania płaszczyzn czasowych i ich językowych artykulacji. Banks korzysta przy tym z zaimka „ty” w funkcji adresatywnej (podkreślonej już w formule tytułu), by zrealizować performans storytellingu, w którym każdy akt aktualizacji scenariusza wyznacza na nowo dynamiczne koordynaty czasu, porządkującego się linearnie niemal na naszych oczach. To zaś otwiera nam pozornie niemożliwy dostęp do radykalnie inaczej konceptualizowanego i doświadczanego świata heptapodów.

Trudno oczywiście pominąć to, że Chiang proponuje jedynie uproszczony model bardziej skomplikowanej rzeczywistości. Jak trafnie zauważył Mark Rifkin, w wielu powieściach fantastycznonaukowych konfrontacja ludzi z przybyszami z kosmosu czy sztuczną inteligencją w nieunikniony sposób prowadzi do homogenizacji ludzkiego świata i usunięcia na plan dalszy wewnętrznych sprzeczności i konfliktów (2019, s. 117-167). W przypadku opowiadania Chianga widać to najlepiej na poziomie kluczowej kwestii różnic systemów językowych jako ekspresji odmiennych onto-epistemologii, która w zbliżeniu wygląda choćby tak, jak opisał to Vincente L. Rafael, urodzony i wychowany w Manili. W *Motherless Tongues* przywołał on własne doświadczenia osoby żyjącej na pograniczu kilku języków, kultur i światów,

dla niego jednakowo rodzimych. Jak pisze: „Posiadanie kilku macierzystych języków oznacza, że mówienie każdym z nich pociąga za sobą potrzebę tłumaczenia nie tylko z innego języka, lecz także w obrębie tego samego, gdyż użytkownicy posługują się nim inaczej w odmiennych kontekstach” (Rafael, 2016, s. 5). Dlatego po dwóch dekadach kolonialnej edukacji angielski, jakim posługują się mieszkańcy Manili, stał się dla Amerykanów zgoła obcym językiem. Poza tym wielość języków, z których korzystają ci sami użytkownicy, „wpływa nie tylko na przedstawianie wydarzeń, ale też na ich realizację tu i teraz” (tamże, s. 14). Mówiąc inaczej, różne języki odznaczają się nieco inną sprawczością i performatywnością. Choć w *Story of Your Life* dla klarowności wyjściowej sytuacji spotykają się tylko dwa języki z antypodów, autor stara się pokazać, że nie tylko inaczej przedstawiają one wydarzenia, lecz również inaczej ustanawiają je tu i teraz. W tym właśnie celu umieścił główną bohaterkę i narratorkę na pograniczu dwóch języków i światów.

Że nie chodzi wyłącznie o artystyczny zabieg, równoważący schematyczność konfliktu Ziemi z Obcymi, uprzytamnia choćby zestawienie fikcyjnej postaci lingwistki Banks i realnej badaczki, Lindy Tuhiwai Smith z Uniwersytetu Waikato w Nowej Zelandii, która otwarcie przyznaje: „Dorastałam w świecie, gdzie nauka musiała współistnieć z naszymi rodzimymi wierzeniami i praktykami” (Tuhiwai Smith, 1999, s. 11). Dlatego niczym Banks, postrzegała świat w podwójnej perspektywie kolonizowanego i kolonizatora. Jako autorka wielokrotnie wznawianej pracy *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous People*, Tuhiwai Smith nie tylko uważa się za Maoryskę, lecz także wykorzystuje i rdzenną *whakapapa*, i zachodnią naukę, żeby proponować nietypowe dla Zachodu praktyki badawcze, które „oddają specyfikę epistemologii i metodologii, zakorzenionych w walce o przetrwanie” (Patti Lather, cyt. na okładce).

Doskonale przy tym zdaje sobie sprawę ze ścisłych związków między typowymi dla zachodniej nauki procedurami i imperialnymi relacjami władzy-wiedzy. Te pierwsze pozwalały kiedyś traktować rdzennych mieszkańców jako mniej niż ludzi, czy wręcz nie-ludzi, dając legitymację polityce eksterminacji czy pełnego podporządkowania. Dziś nadal pozostają uwikłane w neokolonialne praktyki epistemiczne. A jednak Tuhiwai Smith przyznaje: „Jako miejsce konfrontacji badania naukowe mają duże znaczenie dla rdzennej ludności, gdyż głęboko tkwią w naszej historii, która rozwijała się pod okiem zachodniego imperializmu i zachodniej nauki” (Tuhiwai Smith, 1999, s. 39). Prawdziwe to tym bardziej, że nawet studia postkolonialne nadal nie poświęcają zbyt wiele uwagi natywnym praktykom gromadzenia i przekazywania wiedzy. Z tego powodu powstały niedawno studia dekolonialne, zajmujące się między innymi tym, co Boaventura de Sousa Santos, który w *Epistemologies of the South* (2014) analizuje ekologie wiedzy, czyli odmienne, lecz współzależne praktyki poznania, nazywa epistemiobójstwem (*epistemicide*).

Nie brakuje zatem analogii między badaniami naukowymi jako miejscem spotkania ludzi Zachodu i Innych z jednej strony, a spotkaniem ludzi i heptapodów z drugiej. W tych pierwszych, jak pokazuje Tuhiwai Smith, powtarzała się ta sama źródłowa figura: europejski podmiot poznający traktował resztę świata jak przedmiot swoich zabiegów poznawczych. Nic więc dziwnego, że kwestionując zachodnią wiarę w pożytki z systematyzacji wiedzy, próbuje ona wypracować inne drogi poznania, na plan pierwszy wysuwając różnicę między uniwersalną koncepcją „wiedzy” (*knowledge*) a lokalnymi koncepcjami „poznawania” (*knowing*). Tuhiwai Smith nie tylko przekonująco pokazuje, że natywne metodologie obejmują podobne do naszych kulturowe protokoły, wartości i wzorce zachowań. Udowadnia również, że poznawanie ściśle łączyć się winno z lokalnymi, codziennymi

praktykami dzielenia się wiedzą, gdyż dopiero wspólnie stanowią ekologie wiedzy Santosa. Tylko wtedy nie grozi im degeneracja w uniwersalny system, który, zastępując materialny świat, staje się jedynym uprawnionym źródłem poznania. Tuhiwai Smith nie jest w swoich działaniach osamotniona. Podobnie proces postępującej degeneracji wiedzy z chwilą, kiedy stanie się ona częścią uporządkowanego i nominalnie uniwersalnego systemu, opisuje choćby Anna Lowenhaupt Tsing we *Friction. An Ethnography of Global Connection* (2004) na przykładzie formowania się klasyfikacji botanicznej. Na początku XVIII wieku główny cel zabiegów taksonomicznych sprowadzał się bowiem do uporządkowania nie tylko istniejącej, lecz wręcz wszelkiej możliwej wiedzy o roślinach. W efekcie „system zaczął wyprzedzać tak konkretną roślinę, jak zasady jej pozyskania «gdzieś tam»”, ponieważ „biologiczny materiał liczył się jako naukowy okaz jedynie po oczyszczeniu z własnej historii” (Lowenhaupt Tsing, 2004, s. 94-95). Pogłębione spojrzenie na kwestie uznania natywnych praktyk poznawczych za równorzędne wobec hegemonicznej *episteme* Zachodu zaproponował też Johannes Fabian, jeden z twórców antropologii krytycznej. W *Ethnography as Commentary* określił tytułowy komentarz jako taką praktykę pisania i procedurę wytwarzania wiedzy o innych kulturach i społeczeństwach, która „nie tylko opisuje, jak coś zostało zrobione, czy zapisuje pozyskane informacje” (Fabian, 2008, s. 10). Dla niego komentarz to rodzaj rekonstrukcji całej sytuacji spotkania z Innym, która w bardziej podstawowy sposób niż tak zwana obserwacja uczestnicząca ujawnia aktywny udział piszącego w konceptualizacji relacjonowanych praktyk i doświadczeń. Jak bowiem w *Story of Your Life* dowodzi Chiang, takie spotkanie potrafi odsłonić różnice głębsze niż tylko kulturowe, różnice ontologiczne między światami, wytwarzanymi przez nasze sposoby życia i praktyki poznawcze.

Co dla mnie istotne, Fabian pokazuje, czym jest tak rozumiany komentarz,

kiedy niczym Banks powraca po latach do badań terenowych w kongijskim Lubumbashi, które prowadził na początku lat siedemdziesiątych. Podstawę do tego powrotu stanowi zapis rozmowy z tamtejszym wiedzącym, który dbał o zdrowie i zapewniał ochronę także jemu i jego rodzinie. Analizując ten zapis, próbuje zachować otwartość na to, co jego rozmówca powiedział i zrobił, odsuwając na bok własne kategorie poznawcze. Z pełną świadomością przeciwstawia ponadto tę praktykę zasadom tradycyjnej antropologii:

Etnonauka wychodziła z założenia, że wiedza o danej kulturze to głównie klasyfikacja. Dlatego zadanie antropologów polegało na wypracowaniu podczas badania obcych kultur klarownych modeli tego, jak różne społeczności porządkują odrębne domeny doświadczeń w swoich „słownikach”. Konkretnie struktury daje się wtedy wywieść z logiki taksonomicznego ładu (relacje kontrastu, opozycji, włączenia, wykluczenia i tak dalej)(tamże, s. 92).

Fabian przeciwstawia takie strategie ustanawiania intelektualnej kontroli nad pozyskiwaną wiedzą praktykom swego kongijskiego rozmówcy, który – zamiast odwoływać się do ustalonych systemów pojęć – realizuje w danym kontekście akty komunikacji, biorąc pod uwagę tożsamość tego, z kim aktualnie rozmawia. Tuhiwai Smith, Lowenhaupt Tsing i Fabian w różnych okolicznościach i we właściwy dla siebie sposób, w krytycznej perspektywie opisują ten sam uwewnętrzniony przez zachodnich badaczy przymus, by „zawsze oceniać prawdziwość działań, przypisując im funkcje społeczne lub znaczenie symboliczne, czy też je pomijać w chwili, kiedy trudno je wpisać w nasze nawyki myślowe” (Fabian, 2008, s. 99). To samo w istocie wrażenie formułowała Banks po kolejnych spotkaniach z heptapodami. Dlatego ich rozważania pozwalają zaproponować określony sposób lektury opowiadania

Chianga. Oferują też rodzaj teoretycznej ramy dla inicjowanego tu performansu różnych, analizowanych zwykle odrębnie nurtów myślenia, którego stawką jest krytyczne spojrzenie na system zachodniej wiedzy nadal z wnętrza tego systemu, lecz zarazem z ukosa, bo zapośredniczone przez spojrzenie Obcych, skutecznie obnażające jego bezpodstawne pretensje do hegemonii i uniwersalizmu.

Performans jako metoda

Patrząc z pożyczonej perspektywy wybranych lokalnych praktyk epistemicznych, chciałabym jako uprzywilejowaną metodę myślenia i pisania zaproponować specyficznie rozumiany performans. Od razu jednak zaznaczę, że moje podejście nie ma wiele wspólnego z dobrze znaną metodą Richarda Schechnera – analizowania kulturowych i społecznych zjawisk jako performansów, gdyż zachowuje ona tradycyjny, „kolonialny” dystans między badaczem a przedmiotem jego analiz (por. Schechner, 2006). Mnie tymczasem interesuje analiza, która jest konkretnym, osadzonym w ciele aktem poznania, równie performatywnym w mowie, jak w piśmie. Dlatego wychodzę od definicji performansu jako ucieleśnionego działania, które – jak proponuje Diana Taylor w *The Archive and the Repertoire* (2003) – „funkcjonuje jako *episteme*, sposób poznania, a nie tylko przedmiot analizy” (s. xvi). Oczywiście, Taylor ma na myśli performanse artystyczne i kulturowe. Zakładam jednak, że można tą kategorią objąć także performanse naukowe, nie tylko w laboratoriach, jak już dawno temu proponowali Bruno Latour i Steve Woolgar (1979), ale również te, w których biorą udział humaniści, patrząc i czytając, myśląc i pisząc. Wymaga to, oczywiście, krytycznej analizy podstaw performatyki, która przecież zakłada, że performans realizuje się w formie bezpośredniego spotkania i jako takie spotkanie, czyli projektuje dość utopijny akt niezapośredniczonej komunikacji. Utopijny także dlatego, że

ukrywa w cieniu jedną z podstawowych dychotomii zachodniej onto-epistemologii: między podmiotem i przedmiotem.

Odwołam się zatem raz jeszcze do pracy Fabiana, w której przedstawił alternatywną ideę konfrontacji dwóch równorzędnych i na tej samej zasadzie obecnych i zaangażowanych stron, poznających (się) i poznawanych. Zdefiniował ją przy tym w zgoła performatywny sposób jako działanie równych względem siebie podmiotów i wydarzenie (2008, s. 117-121), w którym relacyjnie ustanawiają się dwa światy praktyk i doświadczeń. Ponieważ ta definicja wynika wprost z jego analizy zapisu rozmowy z kongijskim wiedzącym, która wymagała ciągłego tłumaczenia z różnych języków, można wesprzeć jej zasadność argumentami na rzecz związków między wojną i tłumaczeniem, jakie formułuje wspomniany już Rafael w *Motherless Tongues*. Nie chodzi mu jednak tylko o uwikłanie tłumaczy w militarne działania na froncie i poza nim. Rafael akcentuje ponadto „trudność w radzeniu sobie z różnorodnością języków, a co za tym idzie, radykalną niemożność sprowadzenia jednego z nich do innego” (2016, s. 15). Dlatego powtarza, że tłumaczenia nie sposób traktować jak transferu znaczenia. To prawdziwa walka o to, kto przesądzi o tym, co i jak można przetłumaczyć, a co należy pominąć, jak w historycznej konfrontacji Filipińczyków z amerykańską wersją języka angielskiego, narzuconego w ramach kolonialnej edukacji. Rafael opisuje ją

jako wojnę przekładów, kiedy lokalny język wymykał się spod fizjologicznej kontroli natywnego ciała i pedagogicznego nadzoru amerykańskiego nauczyciela, przemycając swoje idiosynkrazje w sferę zastrzeżoną dla angielskiego, deformując jego dźwięki i przemieszczając odnośniki (tamże, s. 57).

Co warto podkreślić, widać w tym cytacie wyraźnie, że tłumaczenie to ucieleśnione działanie. To performans, który funkcjonuje jako praktyka epistemiczna, a zarazem – co jeszcze ważniejsze – oznacza rozgrywającą się na wielu poziomach konfrontację ciał i ich praktyk. Performatywną konfrontacją jest też tłumaczenie w sensie bardziej metaforycznym, z jednej praktyki na inną. Klarownie wtedy widać, że performans rozumiany jako metoda nie musi wcale ograniczać się do traktowania wybranych przedmiotów badań jako performansów, co proponował Schechner, lecz sam może stać się narzędziem modyfikowania sposobów wytwarzania wiedzy, kiedy zacznie konfrontować ze sobą odmienne praktyki epistemiczne, śledzić napięcia i tarcia między nimi oraz ich sytuowane, lokalne efekty. Bardzo to ważne dla badaczy tak zwanego Globalnego Południa, którzy – jak choćby kolumbijski antropolog Arturo Escobar (2018) – przeciwstawiając się monontologii Zachodu, proponują koncepcję wieloświata (*pluriversum*), zdolnego pomieścić w sobie wiele światów.

Co ciekawe, jak twierdzi portugalski socjolog Boaventura de Sousa Santos w *Epistemologies of the South*, nie musi tu wcale chodzić o konfrontację radykalnie odmiennych praktyk, jak pokazywał Chiang czy Fabian. Jak podpowiada, każda krytyka zachodniej nowoczesności, która chce brzmieć poważnie i przekonująco, musi też uwzględnić złożoność i wewnętrzną niejednorodność tego właśnie społecznego, politycznego i kulturowego paradygmatu: „To, co zwykle nazywa się zachodnią nowoczesnością, stanowi bardzo złożony zbiór zjawisk, w których współistnieją dominujące i podporządkowane (*subaltern*) perspektywy, ustanawiając rywalizujące ze sobą nowoczesności” (Santos, 2016, s. ix-x). Potraktowanie Zachodu jako jednej z wielu współistniejących i konkurencyjnych wobec siebie ekologii praktyk epistemicznych pozwoli nie tylko analizować zasady, na jakich siły modernizacji prowadziły – i nadal prowadzą – negocjacje z lokalnymi

historiami i kulturami, lecz także wypracować bardziej adekwatne, lokalne (lub globalnie przeciwhegemoniczne) epistemologie i zasady praktykowania specyficznych wiedz.

Jeśli jednak chcemy wykorzystać performans jako metodę rządzącą się własnymi prawami, niezbędna wydaje się jeszcze jedna zmiana, czyli wyjście poza ograniczenia akademickich dyscyplin i tak zwanej wiedzy podstawowej. Tradycyjne standardy naukowe ustanowiły bowiem określone sposoby wyboru, doboru i przedstawiania wiedzy, rzekomo gwarantujące jej obiektywność i uniwersalność. Dostrzega to wielu wykształconych na zachodnich uczelniach badaczy, którzy – jak Tuhiwai Smith – cierpią na swoisty syndrom podwójnego widzenia. Dlatego w jej *Decolonizing Methodologies* czytamy wprost: „Nasz sposób rozumienia akademickich dyscyplin, w których ramach zdobyliśmy wykształcenie, wpływa też na sposób prowadzenia badań” (s. 37). A zatem wszelkie próby wprowadzenia nowych pojęć czy metod badawczych oznaczać muszą nową definicję pola badawczego, niekiedy sięgającą samych podstaw danej dyscypliny. W przypadku performatyki to dla mnie konieczność stworzenia bardziej otwartego terytorium, na którym ciągłym próbom poddaje się uznane już metody, zmieniając przedmiot i orientację badań zgodnie z lokalnymi praktykami naukowymi i życiowymi. To również ciągły dialog z innymi dyscyplinami, pozwalający na relatywizację pojęć, idei i metod. Na podobnych zasadach kształtują się w tej chwili takie nowe nurty badań, jak studia nad antropoceniem, studia dekolonialne czy studia nad czarnością². Część ich przedstawicieli wypracowała już własne rozumienie tego, czym jest performatywność. Inni badają podobnie dynamiczne i emergentne procesy, nie korzystając ze słownika performatyki. Tym bardziej płodne poznawczo mogą się okazać konfrontacje z nimi na zasadach, jakie proponuje Fabian, Rafael czy Escobar.

Także w tym kontekście opowiadanie *Story of Your Life* dostarcza inspirującego materiału do analizy. Bezpośrednią adresatką relacji Banks jest przecież jej córka, obecna w retorycznej strukturze świata przedstawionego jako wskazany już w tytule zaimek osobowy „ty”. Niemal od samego początku wiemy jednak, że córka Banks nie żyje. Zatem Chiang ustanawia taką sytuację komunikacyjną, którą łatwo odnaleźć w wielu performatywnych instalacjach z ostatnich kilku lat, jak choćby *Situations Rooms* i *Nachlass/Pièces sans personnes* Rimini Protokoll (por.: Sugiera, 2018) czy *Of Lunatics, or Those Lacking Sanity* Mapa Teatro. Typowy dla teatru mechanizm projekcji i identyfikacji ulega tu istotnej modyfikacji, kiedy nakładają się dwie płaszczyzny komunikacji, na scenie oraz między sceną a widownią, zaś odbiorca staje się jej jedynym, obecnym tu i teraz uczestnikiem. Nie inaczej dzieje się w *Story of Your Life*. Aby to podkreślić, Chiang usytuował akt narracji, który nie jest tu tożsamy z aktem komunikacji, w krytycznym momencie: dwa lata po tym, jak Obcy opuścili Ziemię i dokładnie tej nocy, kiedy córka Banks zostanie poczęta. Jednak obie linie opowieści – jedna w czasie przeszłym, druga w przyszłym – rozwijają się symultanicznie. Jak heptapody, Banks równie dobrze zna bowiem scenariusz minionych i przyszłych wydarzeń, które w swoim potencjalnym stanie wcale się między sobą nie różnią (tak samo nie mamy przecież dostępu do zapośredniczanej narracyjnie przeszłości, jak do przyszłości). Jak heptapody, Banks będzie musiała/musi/już musiała zaktualizować znany sobie scenariusz, żeby nabrał ciężaru tu i teraz. Zaś jej historia rozwija się dla nas i dopełnia w takich właśnie performatywnych aktach opowiadania i pisanía.

Żeby dać przykład podobnie aktualizowanych przez ucieleśnienie scenariuszy w dziedzinie performatyki, mogłabym sięgnąć po takie kanoniczne już studia, jak *The Archive and the Repertoire* Diany Taylor (2003) czy *Cities of the Dead* Josepha Roacha (1996). Oboje podobnie

umieścili w samym centrum kwestie epistemicznej różnorodności, demaskując uniwersalizujące pretensje zachodnich systemów wiedzy. Mniej natomiast zajmowało ich pytanie, jak przekształcić te systemy za sprawą nowych zasad analizowania materiału i pisania jako performansu. Tę kwestię podejmuje natomiast nowsza praca *Blackpentecostal Breath: The Aesthetics of Possibility* (2016), która ma ponadto tę zaletę, że stanowi przykład wykorzystania metodologii z pogranicza wiedzy uniwersyteckiej i praktyki artystycznej, określanej mianem *practice-led research*. Ashton T. Crawley z Uniwersytetu Wirginii, analizując własne doświadczenia i praktyki cielesne afroamerykańskiego muzyka i kaznodziei kościoła zielonoświątkowców, proponuje w niej „odmienne zasady produkowania wiedzy, które wytwarza performans oporu, zakładając, że opór wyprzedza wszystko, co istnieje przed jakimkolwiek spotkaniem” (s. 3). W tym celu zastanawia się nad tym, „jak dostrzec, wytworzyć i przyswoić sobie inne pola epistemiczne” (tamże), żeby „przerwać proces instytucjonalizacji i systematyzacji myśli, który wprowadza trwałe podziały w wiedzy akademickiej” (tamże, s. 48). Znajduje je zaś w alternatywnych strategiach umięsowienia (*enflashment*), radykalnie odmiennych od tych, które opisuje powszechnie znane pojęcie „ucieleśnienie”. Umięsowienie zaś to dla niego efekt choreosonicznych i glosolalicznych performatywnych praktyk oddechowych czarnego Kościoła zielonoświątkowców, elementarne doświadczenia zmysłowe wytwarzające specyficzne dla siebie ciała i onto-epistemiczne światy, o których równorzędny status się dopomina. Dlatego też uważa takie umięsawiające praktyki za modelowe ćwiczenia, niezbędne tak w radykalizacji społecznie wykluczonych (*undercommons*), jak w antyhegemonicznych praktykach intelektualnych, łączących poznanie z czynieniem.

Blackpentecostal Breath Crawleya to dobry przykład badań czytelnie usytuowanych, które nie tyle starają się poszerzyć zasoby tak zwanej wiedzy

podstawowej, ile przeciwdziałać typowym dla niej systemowym działaniom puryfikacyjnym, między innymi przez wyjście poza obowiązującą siatkę pojęć, narzędzi i metodologii badawczych. To przedsięwzięcie bardzo trudne przede wszystkim dlatego, że wymaga nieustannych negocjacji między ustalonymi już zakresami znaczeń używanych w danej dyscyplinie pojęć a nowymi zjawiskami, które staramy się za ich pomocą nazywać, jednocześnie sygnalizując ich obcość i przyswajając, adaptując do przyjętych praktyk poznawczych. W takiej właśnie sytuacji znajdowała się Louise Banks w opowiadaniu Chianga, kiedy rozpoznając się po omacku w obcym dla niej nadal świecie heptapodów, musiała tłumaczyć jego podstawowe zasady tym, którzy wiedzieli o nim jeszcze mniej niż ona. Choć zatem starała się wskazać na podstawową performatywność ich aktów aktualizacji, sięgnęła w pewnej chwili po słowo „performance” w znaczeniu przedstawienia teatralnego, tłumacząc nie tyle wiernie, ile szukając analogii w doświadczeniach swoich słuchaczy. Nic lepiej niż ten przykład nie przekonuje więc o potrzebie ciągłej weryfikacji używanych pojęć przez ich konfrontację ze znaczeniami i zakresami użycia, jakie mają w innych dyscyplinach. Tylko ostrożność wobec stosowanych procedur i terminów może nas – przynajmniej częściowo – zabezpieczyć przed pułapkami binarnego, zachodniego myślenia w chwili, kiedy dawne przeciwieństwa zaczęły współistnieć na nowych zasadach, łączyć się i na siebie nakładać. Przekonuje o tym nie tylko praca Crawleya, ale wiele innych prac z tej samej dziedziny Black Studies. W tym miejscu skupię uwagę tylko na jednym ich aspekcie, czyli próbach podważenia linearnego modelu czasu, stanowiącego podstawę zachodniej historiografii. Subwersywne spojrzenie na kwestię historii i archiwum wymaga bowiem precyzyjnego opisanie splątanych relacji między różnymi praktykami epistemicznymi i właściwymi dla nich czasowościami. Jest to zatem zadanie na miarę tego, jakie stanęło przed Louise Banks w chwili, kiedy nie do końca

z własnej woli stanęła na granicy dwóch światów.

Żyjąc w stanie podwyższonej czujności

Na istotny splot tego, co w zgodzie z linearnym modelem czasu sytuujemy za sobą, z tym, co rzutujemy przed siebie, zwróciła uwagę Christina Sharpe już w tytule książki *In the Wake*, wykorzystując wieloznaczność tego związku frazeologicznego. Łączy on bowiem kilwater, czyli tak zwany znak torowy, pozostawiany przez statek (niewolników), z konsekwencją czy następstwem (niewolnictwa) oraz czujnością (wobec przejawów życia po życiu tego systemu myślenia i czynienia). Jak sama wyjaśnia: „Pozostawać w stanie czujności (*to be in the wake*) to spędzać czas na poszukiwaniach nawet nikłych sygnałów nieustannej, choć zmieniającej swoją postać obecności niewolnictwa jako procesu, który nadal trwa” (Sharpe, 2016, s. 3). Innymi słowy, nasze dziś wciąż nawiedzają minione wydarzenia, których skutki zdołaliśmy jedynie częściowo przepracować. Ich postać zmienia się nieustannie, staje się łatwiejsza lub trudniejsza do dostrzeżenia, lecz niezmiennie wpływa na naszą przyszłość w sposób, którego nie da się przewidzieć tu i teraz. Dlatego Sharpe podkreśla, że stan nieustannej czujności to uprawiana na co dzień praktyka wyobrażania sobie kształtu tego świata i praktyk życiowych, których czas niebawem nadejdzie:

Jak się wydaje, czarni badacze niewolnictwa w specyficzny sposób utknęli w częściowych prawdach archiwów, próbując wydobyć sensy z ich milczenia, nieobecności i pozornego nie/istnienia.

Metody, które często – najczęściej – mamy do dyspozycji, zmuszają nas bowiem do przyjmowania założeń, które przeciwstawiają się wszystkiemu, co dotąd wiemy (tamże, s. 12).

Główne zadanie takich badaczy to zachowanie czujności i koniecznej podejrzliwości między innymi wobec już ustalonych praktyk metodologicznych. Szukanie wciąż nowych sposobów wchodzenia do i wychodzenia z archiwów, które głównie przecież po to powstały, żeby niepostrzeżenie wręcz dyktować to, co i jak należy powiedzieć i napisać o przeszłości. A zatem także nowych i skutecznych metod przekraczania ustanowionych dwa wieki temu granic akademickich dyscyplin jako instytucjonalnie sankcjonowanych miejsc produkowania „czystej” i „pewnej” wiedzy, w tym wiedzy o przeszłości. Trzeba nauczyć się prowadzić badania poza granicami własnej dyscypliny, czy wręcz obywać się bez dyscypliny jako wyznaczonego przez akademię, „właściwego” obszaru badań. Wciąż poszukiwać nowych praktyk gromadzenia i przekazywania wiedzy, wypracowywania i nauczania nowych wrażliwości. Do tego przynajmniej zachęca Sharpe.

Żeby dobitniej podkreślić potrzebę wyjścia poza ustalone pola i właściwe im metody badań, zatrzymam się na chwilę przy kwestii rekonstrukcji historycznych bitew i potyczek jako czynnej formy powrotów w przeszłość, coraz bardziej popularnych również w Polsce. Rebecca Schneider w *Performing Remains* (2011) przeprowadziła pogłębioną analizę estetycznego i politycznego potencjału takich rekonstrukcji. Choć uczciwie przyznała, że jedynie nominalnie udaje się wtedy odtworzyć minioną rzeczywistość, to nigdy przecież nie zakwestionowała tego, że biorący w nich udział ochotnicy często na tyle angażują się w odgrywanie resztek przeszłości, że w pewnym sensie udaje im się na moment przenieść w tamten czas, przeżyć autentyczne doświadczenie tego, co dawno minęło. Starając się choćby częściowo wyjaśnić, jak to możliwe, opisała skomplikowane relacje, jakie nawiązują się tu i teraz między „żywymi” ciałami i dokumentami przeszłości, takimi choćby jak fotografie:

Jeśli fotografia pozornie zatrzymuje żywe ciała, jakby ujmowała je w równanie „tak było i już nie jest”, odgrywający to zdarzenie dążą do tego, żeby „martwym” dokumentom przywrócić „życie”, jakby istotę fotografii lepiej oddawał czas przyszły uprzedni „tak będzie było”. To zaś sprawia, że powstaje wieloznaczne i wielokierunkowe trwanie (Schneider, 2011, s. 177-178).

Sytuacja wygląda zdecydowanie inaczej, kiedy nie zachowały się żadne materialne pozostałości, kiedy brakuje przechowywanych starannie w archiwach resztek, na których podstawie można podejmować próby performatywnego odtworzenia przeszłości. W takiej sytuacji wszystkie wypróbowane i sprawdzone metody zawodowych historyków muszą zawieść na całej linii. Przekonująco pokazała to Saidyia Hartman w książce *Lose Your Mother* (2006), sięgając po przykład zamieszczonej w turystycznym przewodniku po Ghanie fotografii lochów w forcie Cape Coast, niegdysiejszym centrum handlu niewolnikami. Wybudowali go na początku XVII wieku Brytyjczycy i trafnie nazywali „fabryką” (*factory*). Jak chce Hartman, nazwa wskazuje bowiem na ścisły związek między angielską rewolucją przemysłową a narodzinami tak handlu żywym towarem, jak i samego pojęcia żywego towaru (tamże, s. 87). Skoro po przetrzymywanych w forcie niewolnikach nie pozostały żadne dokumenty i inne materialne ślady, na potrzeby przewodnika turystycznego odegrała ich grupa uczniów z lokalnej szkoły. Hartman nie ma przy tym żadnych wątpliwości, że „nikt, kto spojrzy na tę fotografię, nawet na moment nie zdoła zapomnieć o tym, że ani nie przedstawia ona, ani nie dokumentuje żadnej przeszłości” (tamże, s. 101). Zapewniając niegdysiejszym anonimowym niewolnikom rozpoznawalne twarze na fotografii, udało się jedynie zastąpić tych, którzy dawno odeszli bez śladu, ich współczesnymi dublerami. Jak pokazuje ten przykład, żywi

ludzie, którzy stali się kiedyś towarem na szlaku handlowym przez środkowy Atlantyk, stawiają nieprzezwyciężony opór wszelkim próbom włączenia ich w skomplikowany mechanizm cyrkulacji czasu, jaki w odniesieniu do popularnych od końca lat osiemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych rekonstrukcyjnych performansów (białej) amerykańskiej historii analizuje Schneider.

Oczywiście nie tylko Sharpe i Hartman piszą o tak rozumianym stanie podwyższonej czujności. W opublikowanych w ostatniej dekadzie pracach historyków z nurtu Black Studies coraz wyraźniej widać obecność tego, co w *The Intimacies of Four Continents* (2015) postkolonialna badaczka Lisa Lowe, analizując splątane związki między kolonializmem, niewolnictwem, imperialnym handlem i zachodnim liberalizmem, nazwała „czasem przeszłym warunkowym” (s. 40-41). Także inni historycy z tego nurtu, przedstawiając marginalizowaną lub całkowicie zapomnianą przeszłość różnego rodzaju mniejszości, nie zawsze chcieli, czy też byli w stanie, zachować typowy dla akademickiej historii, empiryczny status narracji, ponieważ życie tych niewartych pamięci ludzi zostało uprzednio „opatrzone przypisami i poddane odpowiedniej redakcji” (Sharpe, 2016, s. 114). Na ewentualne pytania tych, którzy mogą się zastanawiać, dlaczego brak oficjalnych dokumentów i prywatnych praktyk pamiętania nie został zrównoważony, na przykład, własnymi wspomnieniami i opowieściami przekazywanymi przez bliskich, jak stało się choćby po II wojnie światowej po naszej stronie żelaznej kurtyny, Hartman daje w *Lose Your Mother* stosunkowo prostą odpowiedź: „Luki i przemilczenia w mojej rodzinie nie były czymś nadzwyczajnym, gdyż niewolnictwo zmieniło przeszłość w tajemnicę, której nikt nie znał i nie potrafił o niej mówić” (Hartman, 2006, s. 21). Tak dla niej, jak dla wielu innych potomków niewolników, jedynym sposobem radzenia sobie z poczuciem totalnej utraty pamięci okazała się świadoma konfrontacja tak z

mitem archiwum, jak empirycznymi podstawami wiedzy o przeszłości, gdyż pozwoliła wypracować własne praktyki tworzenia jawnie spekulatywnych opowieści.

Kwestia aktywnego przeciwdziałania zapomnieniu wychodzi na pierwszy plan w wywiadzie, którego udzieliła inna postkolonialna badaczka, Stephanie Smallwood, kiedy ukazała się drukiem jej książka *Saltwater Slavery* (2007). Podjęła w niej trud żmudnych, niemal archeologicznych poszukiwań pisanych i materialnych śladów atlantyckiego handlu, by następnie jednoznacznie potwierdzić brak wszelkich danych, których badaniem mogliby się zająć w innym przypadku zawodowi historycy. Komentując w wywiadzie swoje śmiałe przedsięwzięcie, Smallwood powiedziała:

Nie staram się z fragmentów zachowanych ksiąg buchalteryjnych i dzienników pokładowych, ścian i łańcuchów odtworzyć „tego, jak to naprawdę było”, kiedy świeżo przybyli niewolnicy czekali na sprzedaż. Staram się jedynie na podstawie obojętności handlarzy na ich cierpienia wyinterpretować te uwarunkowania społeczne, które wykluczały wszelkie polityczne rozwiązania, zdolne zapobiec takim cierpieniom. Staram się wyobrazić sobie, co mogłoby wtedy być (Smallwood [w:] Lowe, 2015, s. 40).

Niedostatek lub brak materialnych świadectw i archiwalnych źródeł oraz rzeczywista potrzeba opowiedzenia usuniętych na margines bądź całkowicie zapomnianych losów ludzi i ich praktyk życiowych zrodziły – jak w przypadku Smallwood i *Saltwater Slavery* – historie, które żywią się zawinioną przez historyków głównego nurtu i procedury historiografii nieobecnością, siłą wyobraźni i jawną empatią. Ich autorki i autorzy nie chcieli jednak ukrywać

tego, że fabularyzując, dokonali arbitralnego wyboru i doboru wydarzeń. Nie tylko bowiem nie zamierzali wypełniać białych plam w hegemonicznej narracji zawodowych historyków, lecz ponadto pisali i fantazjowali o możliwej przeszłości z wyraźnie usytuowanej, aktualnej chwili, przeciwstawiając się sankcjonowanej przez akademię wiedzy historycznej. Proponowali zatem czytelnikom udział w performansie (nie)wiedzy, który jawnie sytuje się na ziemi niczyjej – między przeszłością i przeszłością oraz narracjami faktograficznymi i fikcyjnymi, między dyskursem naukowym i artystycznym.

Choć Smallwood napisała *Saltwater Slavery* pełnym elegancji językiem zawodowego historyka, to przecież w konkluzji przywołała ustną relację starej niewolnicy z Barbadosu o imieniu Sibell; relację, która dotarła do naszych czasów za sprawą uszu i ręki białego mężczyzny, spisana przez niego u schyłku XVIII wieku. Zestawiając ze sobą te dwa dyskursy, własny pisany i tamten spisany, Smallwood chciała nie tyle nawet podważyć oba, ile zwrócić uwagę na to, jak każdy z nich po swojemu wytwarza prawdę o przeszłości, korzystając z nieco innych narzędzi jej weryfikacji. Sama skomentowała to następująco: „Fragmentaryczna i popękana forma relacji Sibell oddaje nielinearną czasowość, typową dla niezachodniego podmiotu, i znajome rytmy mowy, które wyraźnie kontrastują z pisaną narracją” (Smallwood, 2007, s. 205). Nic też lepiej niż to zestawienie nie pokazuje, że obraz przeszłości i prawda o niej ma charakter wybitnie relacyjny, gdyż dwa przeciwstawione sobie modele przekazywania wiedzy w zakończeniu *Saltwater Slavery* ujawniają wyraźnie odmienne, lecz równie przecież uprawnione sposoby poznawania przeszłości. Istnieją jednak inne, niebinarne możliwości skorzystania z performansu jako metody w myśleniu i pisaniu, choć sytuują się poza ramami tradycyjnego dyskursu akademickiego. Znaleźć zaś je można w sposobie, po jaki sięgnął Chiang,

żeby przedstawić pierwszy kontakt w *Story of Your Life*.

Jedno trzeba podkreślić: choć heptapody chętnie odpowiadają na wszystkie pytania, mamy do nich dostęp jedynie za pośrednictwem Banks i jej pogłębiającego się doświadczenia życia z detaliczną wiedzą o przyszłości. Za jej pośrednictwem Chiang pokazuje zatem, że dla heptapodów nie ma nic osobliwego w tym, że można zachować sprawczość, choć zna się scenariusz przyszłości. Wbrew powszechnym oczekiwaniom, wiedza o przyszłości jej nie wyklucza, lecz jedynie po części modyfikuje, gdyż scenariusz domaga się realizacji za sprawą konkretnych aktów performatywnych. Podobny przykład świadomej realizacji znanego już scenariusza jako własnego doświadczenia znaleźć można w *Lose Your Mother* Hartman, gdzie przybiera formę rekonstrukcji kolonialnej przeszłości. Już na drugim roku studiów, chcąc poświadczyć swoje afrykańskie dziedzictwo, przyjęła ona ze swahili imię Saidiya. Cała ironia tego gestu dotarła do niej dopiero w chwili, kiedy wreszcie odkryła, że tym językiem posługiwały się afrykańskie plemiona trudniące się handlem niewolnikami we współpracy z białymi nabywcami. Następnie Hartman wybrała się do Ghany, gdzie spędziła kilka miesięcy, wędrując szlakiem niewolników z głębi afrykańskiego kontynentu na atlantyckie wybrzeże. Wszędzie towarzyszyło jej nieodparte poczucie, że jest „istotą z innego czasu, osamotnionym upiorem” (Hartman, 2006, s. 56). Dlatego też w *Lose Your Mother* postanowiła opowiedzieć nie jedną, lecz dwie historie, przeplatając autobiograficzną relację z podróży do Ghany kilkoma spekulatywnymi historiami niewolników, oczekujących na sprzedaż i następnie przewożonych w przeludnionych ładowniach statków przez środkowy Atlantyk. Opowieści te stanowią osobliwą mieszankę udokumentowanych faktów i czystej fikcji. Jedynie bowiem spekulatywne narracje pozwalają w tym przypadku przedstawić to, co mogło być się wtedy wydarzyć. To również opowieści jawnie wyobrażone i świadomie

zrekonstruowane z perspektywy naszych czasów, kiedy niewolnictwo powraca jedynie jako nadal dręczący upiór. Dzięki temu udało się Hartman ujawnić „związki, jakich dopatrujemy się między naszą codziennością a przeszłością, a także pokazać etyczną i polityczną stawkę tych opowieści, które mszczą się jeszcze dzisiaj” (tamże, s. 100).

Powód, dla którego Hartman wybrała się do Ghany jako miejsca „pochodzenia” niewolnictwa, nie różni się wiele od tego, który kierował Sharpe w chwili, kiedy zaczęła pisać *In the Wake*. Obie żyją w podobnym stanie podwyższonej czujności, mając bolesną świadomość, że „życie czarnych nadal jest narażone na niebezpieczeństwo i ma o wiele mniejszą wartość niż życie białych z powodu kalkulacji rasowych i politycznej arytmetyki” (Sharpe, 2016, s. 16). Tak Hartman, jak Sharpe spisują swoje autobiograficzne opowieści, otwarcie mówiąc o wielu przemilczanych sprawach we własnych rodzinach. Skoro zaś brakuje odpowiednich materialnych i pisanych źródeł, obie traktują własne doświadczenia, wrażliwość i życiowe praktyki jako jedyne w swoim rodzaju gwarancje wiarygodności obrazu przeszłości, które proponują. Równie istotne w tym przypadku, jak wskazane tu podobieństwa, okazują się jednak dzielące je różnice. Sharpe poszukuje bowiem przejawów tego, co nazywa polityczną arytmetyką, głównie w tym, jak amerykańska angielszczyzna sprawuje się w codziennych dyskursach, jak wytwarza nieoczekiwane i niepokojące społeczno-historyczne efekty, kiedy ktoś mówi o praktykach życiowych, prawach i obowiązkach obywateli USA. Te same słowa i wyrażenia w tych samych sytuacjach nabierają bowiem zgoła odmiennych znaczeń i wytwarzają inne performatywne skutki, kiedy odnoszą się do czarnych Amerykanów, co w znacznej mierze wynika z ich historii i miejsca w dzisiejszej hierarchii społecznej. Dlatego Sharpe sprawdza niestrudzenie każde zasłyszane słowo w słownikach, bada jego etymologię, frazeologię,

współczesne zakresy semantyczne i pragmatyczne. A następnie z całą uwagą przygląda się temu i analizuje to, jak zmieniają się znaczenia i przekształcają sensy w zależności od tego, kogo i czego pozornie te same słowa i wyrażenia dotyczą. Nie tylko zatem żyje w stanie podwyższonej czujności, lecz także chciałaby, jak poświadcza *In the Wake*, w ściśle ze sobą powiązanych znaczeniach tytułowego rzeczownika widzieć „problem do przemyślenia i zarazem podjęcia ogólniejszej kwestii tego, jak myślimy” (tamże, s. 5).

Jak widać, Sharpe żyje w podobnym stanie jak Banks, obdarzona przez heptapody podwójną perspektywą widzenia świata. W stanie świadomości tego, jak po Austinowsku działamy słowami, ponieważ czujnie obserwuje to, co określa jako powszechne praktyki opatrywania przypisami i redagowania praktyk życiowych czarnych Amerykanów. Jednak Sharpe, inaczej niż Austin, nie stara się nawet badać uniwersalnego mechanizmu, który odsłoni przed nią powszechne działanie języka i jego zdolność wytwarzania rzeczywistości. Codziennie praktykując czujność, bierze raczej aktywny udział w performansie języka między lokalnymi przeszłościami i równie lokalnymi przyszłościami, uprawiając wiedzę z definicji sytuacyjną i ujawniając dzięki temu żywiącą ją podskórnie „polityczną arytmetykę”.

Pierwszy kontakt: Jeszcze raz

„Kontakt z heptapodami zmienił moje życie. [...] Kiedyś, po wielu latach od dziś, będę musiała żyć bez twojego ojca, i bez ciebie. Wtedy pozostanie mi tylko ich język. Dlatego zachowuję podwyższoną uwagę, notuję każdy szczegół” (Chiang, 2002, s. 146). Tymi słowami Banks podsumowuje swoją historię w ostatnim akapicie tego opowiadania Chianga, do którego wciąż tu powracałam, traktując je jak aktualizowany scenariusz mojego myślenia o performansie jako metodzie. Dzięki temu zdołałam spleść kilka wybranych

wątków z odrębnych nurtów badań, które odwołują się do terminu „performans” i jego pochodnych. Fikcyjna historia Banks uczy bowiem, jak zachować podwyższoną uwagę, żeby inaczej wyobrazić sobie nie tylko nasze życie, ale także – a może przede wszystkim – uprawiać praktyki poznawcze. Interesujący mnie tu performans jako metoda wychodzi poza dychotomię aktywnego podmiotu i biernego przedmiotu badań, dlatego nie ma wiele wspólnego z tym rozumieniem performansu, które niemal dwie dekady temu zaproponował Schechner. Jego definicja powstała wówczas pod znacznym wpływem tego, co działo się w innych dziedzinach akademickich badań, zwłaszcza w etnografii. W pewnym sensie zatem powtórzyłam jego gest, odwołując się do ustaleń dzisiejszej etnografii, która tymczasem uległa głębokim przeobrażeniom. Sięgnęłam też po argumenty z takich postdyscyplinarnych obszarów, jak studia dekolonialne i Black Studies, żeby pokazać, jak mogą one pomóc zmodyfikować to pojęcie performansu, jakie nadal dominuje w performatyce. Nie bez powodu podkreślałam przy tym konieczność powtarzania wciąż i wciąż tego gestu definiowania na nowo pod wpływem konceptów, idei i praktyk innych pól badawczych. To bowiem nauczyło mnie opowiadanie Chianga jako scenariusz tego, jak inne epistemologie mogą nam pomóc w krytycznym spojrzeniu na zachodni system wiedzy.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

DOI: 10.34762/7gyb-dk34

Autor/ka

Małgorzata Sugiera (malgorzata.sugiera@uj.edu.pl), profesor zwyczajny Uniwersytetu Jagiellońskiego i kierownik Katedry Performatyki na Wydziale Polonistyki. Wykładała też na niemieckich, francuskich, szwajcarskich i brazylijskich uniwersytetach. Jej zainteresowania

naukowe obejmują sztuki performatywne, historię nauki, kontrfaktualność i studia dekolonialne. Opublikowała dwanaście monografii, między innymi *Inny Szekspir* (2009) i *Nieludzie. Donosy ze sztucznych natur* (2015), z Mateuszem Borowskim *W pułapce przeciwnieństw. Ideologie tożsamości* (2012) i *Sztuczne natury. Performanse technonauki i sztuki* (2016), a z czwórką innych autorów *Performanse pamięci w literaturach i sztukach* (2020). Ostatnio ukazał się w jej redakcji tom *Fikcje jako metoda. Strategie kontr[f]aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach* (2018), współredagowała też tomy zbiorowe w języku angielskim i niemieckim, najnowszy z nich to *Emerging Affinities: Possible Futures of Performative Arts* (2019) i *Niespodziewane alianse. Sztuki performatywne jutra* (2019). Tłumaczy z Mateuszem Borowskim prace naukowe i sztuki teatralne z języka angielskiego, niemieckiego i francuskiego, ostatnio *Pozostaje performans. Sztuka i wojna w czasach teatralnych odtworzeń* Rebecki Schneider (2020). Numer ORCID: 0000-0003-4953-2422.

Przypisy

1. Opowiadanie ukazało się wprawdzie w polskiej wersji, ale korzystam z własnego tłumaczenia filologicznego (por. Chiang, 2006).
2. Black Studies powróciły niedawno do głównego nurtu życia akademickiego w wersji bardziej niż dotąd politycznie zaangażowanej. Najlepszym sygnałem ich radykalizacji jest zamiana wprowadzonego w latach osiemdziesiątych XX wieku, koncyliacyjnego „Afro-American” na przypominający o rasowych różnicach (choć sytuowanych już poza zachodnim rozumieniem tożsamości i definicją człowieka) przymiotnik „Black”. Rekonesans na ten sam teren, choć w nieco innym celu, zaproponowała Dorota Sajewska, która tak właśnie tłumaczy termin Black Studies (por.: Sajewska, 2020).

Bibliografia

- Bhabha, Homi K., *Miejsca kultury* [1994], tłum. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Chiang, Ted, *Story of Your Life*, [w:] tenże, *Stories of Your Life and Others*, Tor Books, New York 2002.
- Chiang, Ted, *Historia twojego życia*, przekł. D. Kopociński, [w:] tenże, *Historia twojego życia*, Wydawnictwo Solaris, Stawiguda 2006.
- Crawley, Ashton T., *Blackpentecostal Breath: The Aesthetics of Possibility*, Fordham University Press, New York 2016.
- Escobar, Arturo, *Sentir-penser avec la terre. L'écologie au-delà de l'Occident*, przekł. Collectif l'Atelier La Minga, Editions du Seuil, Paris 2018.

- Fabian, Johannes, *Ethnography as Commentary. Writing from the Virtual Archive*, Duke University Press, Durham 2008.
- Hartman, Saidiya, *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2006.
- Latour, Bruno, Woolgar, Steve, *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*, Princeton University Press, Princeton 1979.
- Lowe, Lisa, *The Intimacies of Four Continents*, Duke University Press, Durham 2015.
- Lowenhaupt Tsing, Anna, *Friction. An Ethnography of Global Connection*, Princeton University Press, Princeton 2004.
- Mignolo, Walter D., *Foreword: Yes, We Can*, [w:] Dabashi, Hamid, *Can Non-European Think?*, Zed Books, London 2015.
- Rafael, Vincente L., *Motherless Tongues: The Insurgency of Language amid Wars of Translation*, Duke University Press, Durham 2016.
- Rifkin, Mark, *Land and Flesh: Blackness, Indigeneity, Speculation*, Duke University Press, Durham 2019.
- Roach, Joseph, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, New York 1996.
- Sajewska, Dorota, *Perspektywy peryferyjnej historii i teorii kultury*, „Didaskalia” 2020 nr 186.
- Santos, Boaventura de Sousa, *Epistemologies of the South: Justice against Epistemicide*, Routledge, London 2014.
- Schechner, Richard, *Performatyka. Wstęp* [2002], przeł. T. Kubikowski, Wydawnictwo Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.
- Schneider, Rebecca, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London 2011.
- Sharpe, Christina E., *In the Wake: on Blackness and Being*, Duke University Press, Durham 2016.
- Smallwood, Stephanie E., *Saltwater Slavery: A Middle Passage from Africa to American Diaspora*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2007.
- Sugiera, Małgorzata, *(Nie)obecność: Rimini Protokoll i granice poznania*, „Didaskalia” 2018 nr 148.
- Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003.

Tuhiwai Smith, Linda, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous People*, Zed Books, London 1999.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/artykul/performans-jako-metoda-patrzac-z-ukosa-na-zachod>

didaskalia

gazeta teatralna

koronateatr

„Teatr polega na bliskości”

Z Maciejem Nowakiem rozmawia Piotr Morawski

Wznowiliście już działalność w Teatrze Polskim?

Mam nadzieję, że w początku czerwca wrócimy do przerwanych prób *Nany* przygotowywanej przez Monikę Pęcikiewicz, a w ostatni weekend czerwca zagramy premierę, choć stosując się do zasad reżimu sanitarnego.

Wolne co drugie miejsce w rzędzie i co drugi rząd pusty - widownia w Polskim jest i tak niewielka, więc ile osób obejrzy tę premierę?

Bardzo niewiele. Monika Pęcikiewicz zaproponowała odwrócenie perspektywy, by wyeksponować wspaniałą architekturę naszego teatru, który sam w sobie jest scenografią do historii *Nany* - akcja powieści Zoli toczy się w Teatrze Variétés, wszystkie stosunki przestrzenne są identyczne jak u nas w teatrze. Chcieliśmy, by architektura naszego teatru stała się również bohaterką. Odwróciliśmy więc perspektywę,

pozwalając w przestrzeni widowni grać aktorom i ograniczając liczbę miejsc dla publiczności. Teraz musimy ograniczyć ją jeszcze bardziej. Ta sytuacja jest bardzo trudna.

Nie masz obaw o to, jak się będzie grało do prawie pustej widowni?

Mamy przecież doświadczenie z prób generalnych, na których nie ma widzów – teoretycznie wszystko jest gotowe, wszystkie sytuacje, scenografia, kostiumy, makijaże: wszystko jest jak w spektaklu. A jednak obecność i gra aktorów mają zupełnie inną energię, kiedy pojawia się publiczność. Będzie brakowało istotnego partnera, ważnego aktora, jakim jest wypełniona widownia. Teatr się spełnia w interakcji, w czasie spektaklu odbywa się performatywna gra: napięcia występują między samymi performerami, między publicznością a performerami, ale też ważne są relacje między widzami. Wszystko wydarza się w takim trójkącie, a teraz najważniejszy partner, publiczność, będzie osłabiony i w mniejszym stopniu będzie uczestniczyć w przedstawieniu.

Po drugiej stronie Mostu Teatralnego, w Teatrze Nowym, Piotr Kruszczyński zapowiada, że aktorzy i aktorki będą grać do kamery. Do tego spektakle mają być przereżyserowane tak, by zachować dystans między osobami występującymi na scenie.

Byłem kiedyś na festiwalu teatralnym w Teheranie. Zgodnie z prawem Islamskiej Republiki Iranu, na scenie musiał być zachowany dystans między mężczyznami a kobietami, a grany był wówczas europejski repertuar. Sytuacje intymności czy bliskości w dystansie zamierały. Myślę więc, że

ładujemy się w podobną logikę. Epoka dystansu społecznego, która nam zapanowała, teatrowi nie służy. Teatr polega na relacyjności, na bliskości.

Co w takim razie myślisz o tym, że teatr wylał się tak obficie do internetu?

Mnie to mało kręci. Słyszę też od bliższych i dalszych znajomych, że śledzą to z coraz mniejszym zapalem. Od zawsze właściwie mam duży dystans do formuły Teatru Telewizji. Zostałem tą niechęcią zainfekowany przez Tadeusza Minca, w którego spektaklu debiutowałem na scenie Teatru Narodowego w wieku kilkunastu lat. Kiedy wspomniałem coś o Teatrze Telewizji, on zapytał z oburzeniem: „Pan to ogląda? Ten tani film?”. Mam więc duży dystans do takiego teatru, ale rozumiem też, że i Teatr Telewizji, i teatr realizowany dostępnymi dziś środkami w internecie może być formą artystyczną. Nie jest to jednak forma, która zastępuje żywy teatr. To nie jest coś w zamian. To, co się teraz wylało do internetu, to – w większości przypadków – nie są realizacje przygotowane specjalnie do internetu, jeśli chodzi o możliwości ekspresji, obraz czy dźwięk. Zazwyczaj są to rejestracje techniczne, służące celom dokumentacyjnym. Starłem się obejrzeć jeden z głośnych spektakli jednego z najważniejszych polskich teatrów, który miał bardzo dużo odsłon w internecie, ale kilkanaście z tych wejść zrobiłem ja. Nie byłem w stanie tego oglądać i wychodziłem; potem jednak myślałem: „nie, muszę być lojalny” i znowu wchodziłem, nie wytrzymałem za długo i wychodziłem. To, co oglądałem, robiło na mnie wrażenie taniego sitcomu, słabszego od tych robionych profesjonalnie na platformach internetowych, bo był to sitcom nieśmieszny. W sitcomie podkreca się emocje, słyszymy śmiech z offu. To, co na scenie z pewnej odległości jest atrakcyjne, w zbliżeniu staje się tandetne, nie ma efektu fikcji artystycznej, a

całość sprawia wrażenie, jakbyśmy byli w supermarkecie budowlanym. Wszystko się strasznie spłaszcza i staje się banalne.

Pokazywane w sieci *Cząstki kobiety* Kornéla Mundruczó z TR Warszawa miały podobno dziesięć tysięcy odsłon... Nie masz wrażenia, że w tym udostępnianiu jest jakiś narcyzm teatrów, które chwala się tym, jakie są fajne?

Zgadza się. Nie umieszczaliśmy żadnych rejestracji naszych spektakli, bo one były przygotowywane do celów dokumentacyjnych, żeby, na przykład, zajrzeć do nich przy wznowieniach. Nie jest to zapis artystyczny, nie jest to wirtualny ekwiwalent tego, co gramy na żywo. Zaobserwowałem jeszcze jedną rzecz u osób spoza naszej branży. Rozmawiałem z dwiema nauczycielkami, które mówiły mi, że po całych dniach spędzonych przed laptopami – bo w ten sposób pracują – o szesnastej wyłączają komputer i nie chcą już w nim niczego oglądać. Komputer kojarzy się im ze znojem, z irytacją, nie mają żadnej radości z korzystania z niego. Do przemyślenia jest też to, jak zmieniło się funkcjonowanie internetu: z zabawki, jaką był jeszcze kilka miesięcy temu, w narzędzie pracy dla ogromnej rzeszy ludzi. Internet już nie budzi skojarzeń z rozrywką, lecz z mazołem, a od tego się ucieka.

Wyobrażasz sobie dalsze funkcjonowanie teatru w takich warunkach jak teraz?

Obecna sytuacja jest nadzwyczajna i przez jakiś czas będziemy w ten sposób funkcjonowali, również dlatego, że jesteśmy zakładami pracy, dajemy zarobek rzeszom ludzi i ich rodzinom. Ale na dłuższą metę sobie tego nie

wyobrażam, bo – jak mówiłem – teatr polega na bliskości: bliskości aktorów na scenie i bliskości z widownią. Na przestrzeni czterech dekad, kiedy obserwuję teatr, rozmaite rzeczy bywały w nim najistotniejsze – przekaz polityczny, nowa dramaturgia, swój moment mieli młodzi reżyserzy czy wspólnoty lokalne i tematyka lokalna. Od dwóch miesięcy priorytetem jest przetrwanie branży. I to – boję się – będzie głównym celem naszej aktywności.

Jak wygląda sytuacja osób zatrudnionych w Teatrze Polskim?

Jeśli chodzi o zespół artystyczny, aktorów i aktorki zatrudnione na etatach, to – jak we wszystkich polskich teatrach – ich wynagrodzenie składa się z dwóch części. Z pensji za gotowość i udział w próbach – tę część wynagrodzenia wypłacamy – oraz z tak zwanych grań, czyli honorariów za występowanie w spektaklach – tego w tej chwili nie dostają. Dodatkowo w miesiącach, w których nie ma żadnych zajęć artystycznych, nie możemy do ich pensji stosować tak zwanego uzysku artystycznego. Przynajmniej jedno zadanie artystyczne w miesiącu pozwala już na korzystniejsze naliczanie wynagrodzenia, wynajdujemy więc sposoby na to, żeby można było, nawet wtedy, gdy nie gramy, jakąś aktywność zakwalifikować jako działalność artystyczną. Od zeszłego miesiąca nagrywamy *Nanę* w formie audiobooka. I – zaznaczam – to nie jest zarobek, tylko pozwala to na odprowadzenie mniejszego podatku, by na konto wpłynęło więcej pieniędzy. Prawdziwy problem jest jednak z artystami, którzy nie mają etatowego zatrudnienia. Artyści etatowi, niewiele, bo niewiele, ale jednak zarabiają.

Jakiego rzędu to są pieniądze?

To jest wynagrodzenie w granicach dwóch i pół – trzech tysięcy złotych brutto. Jako branża w ciągu ostatnich trzech dekad spadliśmy do takiego poziomu, że oscylujemy wokół pensji minimalnej – trudno się odnieść do poziomu, jaki uznawany jest za przynajmniej średnie wynagrodzenie.

Publiczna dyskusja na ten temat jest trudna, bo istnieje pewna grupa artystów – akurat wśród naszych kolegów i koleżanek w Teatrze Polskim w Poznaniu takich nie ma – którzy zarabiają bardzo dobrze. Są to osoby, które znamy z telewizji, z reklam, z filmów, które łączą zarobki w mediach elektronicznych z tym, co zarabiają w macierzystych teatrach. To jednak niewielki procent całego środowiska.

A co z resztą osób pracujących w teatrze?

Tu sytuacja jest jeszcze gorsza. Mówimy o pracownikach pionu technicznego, którzy generalnie mają niższe wynagrodzenie, i o pracownikach administracji. Siłą rzeczy największą uwagę skupiamy na artystach i o ich sytuacji mówimy, ale w kulisach pracuje mnóstwo wybitnych specjalistów, którzy zarabiają bardzo niewiele i w związku z tym coraz bardziej ich brakuje. Rotacja wśród pracowników sceny jest ogromna, do tej pory – nie wiadomo, jak będzie dalej – wysysała ich branża eventowa, która do niedawna rosła bardzo dynamicznie, więc akustycy czy oświetleniowcy mieli dużo możliwości zarabiania dobrych pieniędzy. Często przychodzili do teatru po to, żeby się otrzaskać ze sceną, żeby zorientować się, na czym polega ta praca, a potem odchodzili. W naszym teatrze od dawna nie ma już pracowni, został jeden stolarz. W ciągu ostatnich kilkunastu lat wygubiliśmy rzemieślników teatralnych, osoby o unikalnych umiejętnościach.

Sam likwidowałeś pracownie w Teatrze Wybrzeże.

Tak. I myślę dużo na ten temat. Ale nie zlikwidowałem wszystkich. Już wtedy miałem poczucie, że rzemieślnicy teatralni dysponują umiejętnościami, które poza teatrem są nieosiągalne – wiedziałem to na pewno o krawcach i krawcowych, więc pracownie krawieckie w Wybrzeżu pozostały, bo praca przy szyciu i dopasowywaniu kostiumów do ciał aktorek i aktorów ma charakter bardzo intymny. Jednak w Poznaniu już nie zastałem żadnych pracowni. Ponieważ kostiumy są nam niezbędne, szukamy specjalistów i usług na mieście, wśród rzemieślników niezwiązanych z teatrem, ale też – trzeba powiedzieć to wprost – podkradamy usługi w teatrach, w których pracownie przetrwały. To jest szara strefa i ja się bardzo takich rozwiązań boję. W euforii transformacyjnej likwidowaliśmy pracownie w Gdańsku, starałem się w ten sposób ograniczać koszty, lecz dziś postępowałbym już inaczej. I nie chodzi tylko o BHP czy o ochronę socjalną. Jestem absolutnie przekonany, że tego typu umiejętności są też dorobkiem teatru. Ci ludzie mają fundamentalne znaczenie dla funkcjonowania teatru – inaczej niż w rzeczach, które robią krawcy nieteatralni, chodzi nie o trwałość, lecz o efektowność, stylowość. To wymaga nie tylko zdolności manualnych, ale i wrażliwości artystycznej.

A co z osobami, które pracują na podstawie umów cywilnoprawnych?

W Teatrze Polskim to niewielka grupa. Nawet portierów i portierki zatrudniamy na umowach o pracę. Na umowach o pracę zatrudnieni są też pracownicy administracyjni i pracownicy działu obsługi widowni.

I dostają wynagrodzenie na normalnych zasadach?

Nie wprowadziliśmy na razie postojowego, osobom zatrudnionym na umowy o pracę wypłacamy regularne wynagrodzenie.

Jakie narzędzia mają teatry, by zapewnić pracującym w nich osobom dochód wyższy niż etatowa podstawa? Część teatrów miała wypłacać aktorom tantiemy za pokazywane w internecie nagrania.

Każdy szuka jakiegoś pretekstu. My też. Od najbliższej niedzieli do internetu wpuścimy Teatranki – organizowane w naszym teatrze zabawy edukacyjne, które odbywały się co niedziela. Podobnie nasz salon poezji „U króla Stasia” – teraz tworzymy rodzaj teledysków poetyckich. Cały czas myślę jednak o takich działaniach jako o pretekście, by móc dokonać wypłaty. Mam świadomość, jak ważne jest, żeby ludzie nie rezygnowali z pracy w teatrze, ale czy będzie nam to przynosiło satysfakcję artystyczną i zawodową? Mam wątpliwości. Właśnie ogłoszono wyniki bardzo potrzebnego ministerialnego programu wsparcia dla zdarzeń artystycznych „Kultura w sieci” i jestem bardzo zadowolony, że dofinansowanie dostał zgłoszony przez nasz teatr projekt Mai Kleczewskiej – interesujący i wartościowy – ale jednocześnie wybrano tysiąc dwieście projektów, które mają być zrealizowane w ciągu pół roku, czyli statystycznie będzie emitowanych mniej więcej sześć takich realizacji dziennie, wliczając w to wakacje. Może się zdarzyć, że ta ogromna podaż zdarzeń artystycznych nie będzie miała właściwej recepcji, bo nikt tego nie ogarnie.

Czy w ogóle ktoś tego potrzebuje? Zamiast przyznania artystom zasiłków, zmusza się ich i instytucje, by wytwarzały rzeczy, których wytwarzanie nie jest konieczne.

Jako osoba odpowiedzialna za los współpracujących z teatrem artystów, cieszę się, że nasz wniosek dostał możliwość realizacji, choć dzielam twoje wątpliwości i mam poczucie, że tych tysiąc dwieście projektów to będzie para w gwizdek i prawdopodobnie większość z nich przepadnie w czeluściach internetu.

To jest działalność w gruncie rzeczy podobna do tej, jaką wy prowadzicie, szukając pretekstu, by wypłacić ludziom pieniądze. I rozumiem, że tak - zgodnie z prawem - musi działać instytucja, ale ministerstwo ma w tym zakresie większe możliwości i nie musi szukać pretekstów, by dofinansować grupę osób potrzebujących wsparcia.

No, niestety, my nie mamy możliwości przydzielania zapomóg, więc robimy, co się da.

Rozumiem też, że jako dyrektor teatru cieszysz się, że dostaliście dofinansowanie, jednak nie jestem przekonany, czy akurat Maja Kleczewska najbardziej potrzebuje wsparcia z funduszu ministerialnego.

Maja Kleczewska jest liderką tego projektu, będą w niego zaangażowani również studenci reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej i inne osoby, także spoza naszego teatru. Zależało mi na tym, by było to przedsięwzięcie,

które będzie włączało artystów nieetatowych i młodych twórców. Tak ten projekt został wymyślony.

Planujesz jeszcze jakieś premiery w tym roku?

W sytuacji, kiedy bardzo ograniczyliśmy produkcję i działalność, mam nadzieję, że uda nam się doprowadzić do kolejnych premier. Chciałbym, żebyśmy po wakacjach przystąpili do dwóch przedsięwzięć. Chciałbym, żeby Wiktor Bagiński zrealizował swój dyplom – długo się nad tym zastanawialiśmy, w tej chwili jesteśmy zdecydowani, że ma to być *Don Juan* Molière'a. Jesteśmy też umówieni na debiut reżyserski Pawła Demirskiego – *4:48 Psychosis* Sarah Kane, i to ma być koprodukcja z Teatrem IMKA. Mówię to z pewną ostrożnością, ale wydaje mi się to możliwe. Na razie chciałbym doprowadzić do rozpoczęcia prób. Nie wiemy, co się wydarzy po wakacjach – nie wiemy, jaki będzie miała przebieg epidemia i jakie będą jej konsekwencje. Mogą też się zmienić odruchy społeczne publiczności. Może tak się zdarzyć, że po prostu ludzie nie będą czuli się w teatrze pewnie. Z radością muszę jednak powiedzieć, że od koleżanek z kas i z działu obsługi widowni, które są w kontakcie z naszą publicznością, wiem, że jest grupa entuzjastów, którzy bardzo czekają na powrót teatru do działania. Nie zrobiliśmy tego, co praktykowały inne teatry, czyli zawieszania kupionych biletów, i do niczego takiego nie nakłanialiśmy, jednak pewna liczba widzów sama zdecydowała, że nie chce zwrotu pieniędzy i woli, by bilet poczekał, aż wznowimy granie. Takie wyrazy wsparcia płyną jednak od osób szczególnie nam życzliwych, jest też pewnie duża grupa ludzi obojętnych, którzy, w związku z tymi trudnościami, zwyczaj wychodzenia do teatru łatwo wyeliminują.

Będą pieniądze na nowe rzeczy? Miasto nie planuje cięć?

Zanim jeszcze zaczęła się pandemia, miasto ograniczyło budżety wszystkich podległych sobie instytucji. Teraz prezydent Jaśkowiak publicznie ogłosił, że nie zamierza przeprowadzać kolejnych cięć w naszym sektorze i obiecuje, że również w przyszłym roku ich nie będzie. Ale sytuacja jest dynamiczna i jeżeli budżet miasta nie będzie się spinał, to kto wie, czy prezydent nie sięgnie również do naszych dotacji. Sytuacji nie ułatwia konflikt polityczny, jaki mamy w Polsce, i przerzucanie odpowiedzialności między rządem a samorządami. Jesteśmy między ostrzami wielkich szermierzy.

Zwykle bywało tak, że budżety instytucji kultury były pierwsze do ścięcia, gdy trzeba było oszczędzać.

Na kulturze w tej chwili niewiele jest już do zaoszczędzenia. To są relatywnie niewielkie kwoty, będące bardzo małą częścią wydatków na infrastrukturę drogową czy wodociągi.

Myślisz, że polski teatr może się po pandemii zmienić systemowo?

Przejęła mnie informacja, która pojawiła się w anglojęzycznym internecie, o tym, że West End i Broadway zawieszają działalność na cały przyszły sezon. Myśl o zamknięciu się na tak długo paraliżuje, choć, z drugiej strony, teatr funkcjonuje tysiące lat, więc jeśli przepadnie jeden sezon, to będzie ból, jednak nie oznacza to, że się zwiniemy. Aczkolwiek – i wieszczę to od wielu lat – ta sytuacja będzie kolejnym argumentem dla wielu organów

założycielskich, czyli głównie samorządów, by ograniczyć funkcjonowanie teatrów. Budynki zostaną, lecz staną się przestrzeniami do wynajęcia. Tak zdarzyło się w Hiszpanii, gdzie dwadzieścia lat temu w teatrach poza dużymi ośrodkami rozwiązano zespoły, a budynki zostały przekształcone w sale widowiskowe. Zostały dwa stałe teatry w Madrycie i trzy w Barcelonie. Ku satysfakcji części środowiska, skupiono się na dotowaniu niezależnych kompanii i projektów, których istnienie często sprowadza się do kilku prezentacji festiwalowych. Nie zniknął teatr ani formy performatywne, natomiast bardzo ograniczona została ich obecność w życiu społeczności. Boję się, że zmierzamy w kierunku takiego modelu, który jest zasadniczo odmienny od tego, w jakim ja się wychowałem i jaki otrzymaliśmy w spadku od poprzednich pokoleń. Teatr w Polsce potrafił zmieniać bieg historii.

Wyobrażasz sobie funkcjonowanie teatrów, które radykalnie zmniejszyłyby liczbę premier albo w ogóle ich nie dawały?

Niegranie premier jest sprzeczne z modelem teatru, jaki w Polsce uważamy za tradycyjny, czyli z teatrem repertuarowym. Tak jest, na przykład, w modelu anglosaskim. Być może dałoby się wydłużyć – i pewnie to się będzie działo – eksploatację pewnych tytułów i rzadziej dawać premiery, choć w Polsce zawsze był inny priorytet. Nie znaczy to jednak, że to się nie zmieni. Chociaż – i to jest ciekawe – jeśli popatrzymy na dwie sąsiedzkie kultury teatralne, rosyjską i niemiecką, które są dla Polski kontekstem, to zauważymy, że tam nie mówi się o ograniczaniu dotacji. Niemcy raczej doinwestowują teatr, chroniąc to cudo, jakim jest środkowoeuropejski teatr repertuarowy. To jest specyfika kultury naszego regionu i wielki dorobek. Oczywiście, można z tego zrezygnować, jednak trzeba mieć świadomość, że rezygnujemy z bogactwa i wyjątkowości. Ale są przecież kraje, gdzie w ogóle

nie ma teatrów.

Broadwayowski system grania tytułów do zdarcia to jedno, zastanawiam się jednak nad innymi sposobami działania teatrów jako instytucji i być może - również w związku z możliwymi ograniczeniem dotacji - powstaniem nowych form performatywnych, które niekoniecznie byłyby spektaklami robionymi w rytmie premier, ale dawałyby możliwość uczestniczenia czy budowania wspólnoty.

To może być inspirujące i może należy szukać innych form, ale mam poczucie, że dopóki mogę, powinienem walczyć o to, żeby coś, co tworzymy od ponad dwustu pięćdziesięciu lat, nie przepadło w trakcie naszych kadencji i naszej aktywności zawodowej. To jest odpowiedzialność historyczna, żeby nie zawiesić czegoś, co działało przez dwieście pięćdziesiąt lat, a w tym czasie zdarzały się przecież dużo większe tragedie niż pandemia. Więc dlaczego teraz mamy się poddać?

Nie wiem, czy się poddać, może zacząć inaczej myśleć o teatrze. Pandemia pokazuje, że da się zamknąć instytucje kultury i świat nadal funkcjonuje. Słysząc głosy, że obecny kryzys może być szansą na refleksję dotyczącą wyjścia z neoliberalnego przymusu produkcji. Z drugiej strony, jak sam mówisz, może to być sygnał dla neoliberalnych polityków i urzędników, że skoro można na chwilę zamknąć teatry, to czemu tego nie zrobić trwale.

Dlatego nie chcę się do tego łatwo dostosować. Protestem na miarę moich możliwości jest walka o kolejne premiery, o granie spektakli i utrzymanie

publiczności. To może być walka beznadziejna, ale będę ją kontynuował, dopóki mogę, a na razie ciągle jeszcze mogę. Mnie teatr oszczędnościowy, teatr sznurka i papieru, teatr konceptualny mało interesuje. Dwadzieścia kilka premier, które zrealizowaliśmy, to przede wszystkim duże przedstawienia, wydaje się, że są atrakcyjne i podobają się publiczności. To jest moja odpowiedź: chcę robić teatr bogatych form.

Choć masz też w repertuarze spektakl Anny Karasińskiej, która wprowadziła ostatnio do polskiego teatru minimalizm, czy Grzegorza Laszuka, we współprowadzonej przez którego Komunie Warszawa odbył się cykl „Mikroteatr”.

Bardzo cenię tych artystów, będziemy zresztą kontynuować współpracę. Tylko to raczej ja ich przeciągam na swoją stronę, a nie oni mnie. Chciałbym wykorzystywać ich talent do tego, by wzbogacali nasz koncept teatru. Cały czas pamiętam, że prowadzę teatr działający w Poznaniu od stu pięćdziesięciu lat, że kontynuuję formułę, która jest w Polsce rozwijana od ponad dwustu pięćdziesięciu – i to jest mój priorytet. Do takiego teatru zapraszam też ludzi, którzy zbłądzili. Publiczność kocha tego typu widowiska, one docierają skutecznie ze swoim przekazem, osiadają w duszach, stają się ważnym przeżyciem i wspaniałym doświadczeniem życiowym, społecznym i artystycznym.

Czy przemawiają do ciebie argumenty, że takie spektakle są mniej ekologiczne?

Absolutnie tak – i bierzemy to pod uwagę. Choć trudno mi sobie wyobrazić,

że wszyscy zaczniemy robić przedstawienia *recycled*, a takich propozycji dostałem już sporo. Nie możemy też doprowadzić do sytuacji, w której wszyscy będziemy robili identyczne spektakle. Na pewno musimy dbać o ekologię, ale nie bierzmy na siebie odpowiedzialności za tych, którzy niszczą środowisko w znacznie większej skali. Nie może być tak, że będziemy przedstawiali siebie jako tych, którzy ponoszą winę za skażenie środowiska, podczas gdy duże koncerny będą umywały ręce. Myślę, że teatry nie są największymi trucicielami i nie ponoszą największej winy za zbrodniczą eksploatację świata.

Uważasz, że reakcje na kryzys i dyskusje, jakie wywołał, są przesadzone?

Obecna pandemia to bez dwóch zdań wielkie nieszczęście. Ale przecież epidemie nawiedzają ludzkość od zarania, regularnie pojawiają się nowe czynniki chorobotwórcze, pośród których Covid-19 nie jest ani wyjątkowy, ani najbardziej zjadliwy. My jednak, przekonani o tym, że dzięki technologiom udało się opanować siły natury, z osłupieniem odkrywamy wokół nas moce nieokiełznane. A ponieważ żyjemy w czasach turboimpresjonizmu, kiedy emocje są ważniejsze od faktów, reagujemy z przesadną egzaltacją. Jesteśmy jak napięte nieustannie struny. W pełni podzielam w tym zakresie opinie Michela Houellebecqa. Dbajmy o bezpieczeństwo swoje, naszych bliskich, krewnych i znajomych, z szacunkiem odnośmy się do osób doświadczonych zarazą, ale miejmy świadomość, że świat będzie trwać dalej, niezależnie od naszych turboemocji. I nie powinniśmy tracić kontaktu z bazą.

Rozmowa odbyła się 15 maja 2020 roku

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec-sierpień 2020

Source URL: *<https://didaskalia.pl/artykul/teatr-polega-na-bliskosci>*

didaskalia

gazeta teatralna

koronateatr

Publiczność nie/obecna

Z Michałem Zadarą rozmawia Marcin Kościelniak

1.

Przesłałeś mi mailem informację o swoim najnowszym spektaklu. W pierwszej chwili pomyślałem, że nie będę mógł go zobaczyć, skoro realizowany jest w Stanach. Zaraz potem pomyślałem, że z powodu koronawirusa pewnie będzie pokazywany online. Ostatecznie okazało się, że - choć spektakl się odbył 24 kwietnia o godzinie 20.00 - nikt go nie mógł zobaczyć.

Mogłeś go zobaczyć. Zobaczyłeś go. Spektakl był grany dla nieobecnych widzów przez nieobecnych aktorów. Ty byłeś jednym z naszych widzów, którzy spektaklu nie oglądali. Na premierze mieliśmy zresztą stuprocentową frekwencję: nikt nie przyszedł. Mamy tylu widzów, ile osób sobie wyobrazi ten spektakl i coś o nim wie.

Nawet nie wiem, czy się to się odbyło, mogę ci tylko zaufać. Ale od początku: opowiedz, o co w tym wszystkim chodzi.

To jest inscenizacja tragedii Sofoklesa *Trachinki*. Można tytuł tłumaczyć jako *Kobiety z Trachis*, *Dziewczyny z Trachis* czy *Nastolatki z Trachis*, bo chórem są młode dziewczyny przed ślubem. W tragedii okazuje się, że Herakles stoczył ostatnią wojnę dlatego, że chciał zgwałcić Iole, córkę Króla, czternasto- czy piętnastolatkę. Jej ojciec nie chciał jej dać Heraklesowi. Herakles się wściekł, zniszczył całe miasto, zabił mieszkańców i zgwałcił tę dziewczynę. Dejanira, żona Heraklesa, daje mu koszulę nasączoną magicznym płynem, który ma przywrócić jego miłość. Ale ta trucizna go zabija, a Dejanira popełnia samobójstwo. Sztuka ta stanowi matrycę *Fantazego* Juliusza Słowackiego. Na przykład długa śmierć Majora w *Fantazym* jest zrozumiała dopiero, gdy odniesiemy ją do analogicznej śmierci Heraklesa w *Trachinkach*.

Spektakl realizowałeś w ramach kursu, który prowadzisz w Swarthmore College, gdzie kiedyś studiowałeś, a teraz zostałeś zaproszony do prowadzenia rocznych zajęć.

Tak, prowadziłem dla wydziałów filologii klasycznej i teatru zajęcia pod tytułem „Tragedia jako współczesny teatr”. W pierwszym semestrze kursu czytaliśmy głównie te tragedie greckie, których nie znałem. Na liście lektur było dziesięć-dwanaście tragedii. Do tego teksty filozoficzne, omawiające znaczenie tragedii jako takiej: Nietzsche, Ricoeur, Deleuze i Guattari itd. Zadaniem studentów było przygotowanie dwóch scenek z tragedii, jedną z chórem, drugą bez. Jedną z tez mojego kursu jest, że inscenizowanie tragedii jest tożsame z inscenizowaniem chóru: gra toczy się tutaj zawsze o chór.

Kolejnym kluczowym elementem są posłańcy, którzy mówią o tym, czego nie widać. Tutaj robi się miejsce dla wyobraźni. Zarazem to, co niewidoczne, jest – szczególnie w *Trachinkach* – zasadą społeczną, którą jest przemoc podtrzymująca całe społeczeństwo, ideologię, bogów itd. Herakles jest wielkim bohaterem – ale ostatnia wojna szła o to, że chciał zgwałcić nastolatkę. Herakles zabił wszystkie potwory w Grecji – ale sam też jest potworem. I tę potworność tragedia ujawnia jako to, co wcześniej było ukryte.

W drugim semestrze wybraliśmy *Trachinki* i je inscenizowaliśmy. Planowana była normalna inscenizacja z widzami, aktorami. Ponieważ obsada była mała (trzy studentki), do chóru dołączyliśmy dwóch inspicjentów (studentów, którzy odpłatnie pracowali przy spektaklu). Ważnym elementem było rozpoznanie, że w greckim teatrze w każdym spektaklu grało trzech, niekiedy nawet dwóch aktorów (co było istotne w mojej inscenizacji *Orestesa* kilka lat temu). Prześledzenie, który aktor miał grać jaką postać, jest niezbędne dla zrozumienia tych sztuk. W *Trachinkach* jest jedna megarola, bo Dejanirę i Heraklesa grał jeden aktor, jednego wieczoru umierał dwa razy.

U ciebie grała to jedna aktorka? Jak zdecydowaliście, kto dostanie tę megarolę?

Akurat dziewczyna, która to grała, Alex Kingsley, robiła to w ramach zaliczenia całych studiów aktorskich, więc jej rola musiała być duża. Pamiętaj, to nie jest zawodowa szkoła aktorska, ale humanistyczna – studia aktorskie są jedną z jej części, ale studenci równocześnie kończą inne specjalizacje.

Rozumiem, że pracę nad spektaklem przerwał koronawirus.

Tak, koronawirus wybuchł w trakcie tygodniowej przerwy w środku semestru, tzw. *spring break*, podczas której moje dwie studentki, Josephine Ross i Nadia Málaya, wróciły do domów. To znaczy: do Minneapolis i do Moskwy. Trzecia studentka, Alex Kingsley, została na miejscu.

Przed koronawirusem mieliśmy większość spektaklu opracowaną.

Powiedziałem: przełożmy tę naszą robotę na ruchome obrazy. Niekoniecznie były to aktorskie etiudy. Czasem chodziło, nie wiem, o krojenie warzyw, nakładanie makijażu, krzyczenie, najprostsze ekwiwalenty emocji. To było bardzo trudne i świetne ćwiczenie. Doświadczenie dialogu scenicznego musisz przełożyć na obrazy. I to przy zerowych środkach produkcyjnych (każda studentka nagrywała i montowała na swoim telefonie). Zajęć mieliśmy dużo, trzy razy w tygodniu, wszystkie etiudy omawialiśmy online, wiele z nich nagrywanych było wiele razy.

Potem zmontowałeś to w całość?

Tak, na Adobe Premiere montowałem to jako jedno wideo z trzema kanałami obrazu i przesyłałem im, aby mogły sobie wyobrazić, co będzie się działo na scenie. Finalnie, w teatrze, każda z tych ścieżek była eksportowana na oddzielny komputer. Dźwięk – to był oddzielny kanał. Uruchomiłem te kanały plus program światła w dniu premiery i wyszedłem z teatru. Po dwudziestu minutach wszystko ruszyło, spektakl się rozpoczął. Wtedy byłem już na zapleczu budynku.

I co robiłeś w trakcie premiery?

Była impreza na Zoomie. Było bardzo miło, że nikt nie musiał pracować w trakcie premiery. Nie było też całego napięcia, czy ktoś przyjdzie i ile osób. Znaczący był – martwiłem się, że ktoś przyjdzie. Wszyscy nie przyszli, był więc totalny sukces, mieliśmy pełną salę. Ścisłej – był jeden widz. Alex Kingsley wykonała lalkę i ta lalka była jedyną widzką. Prosiłem, by w niej zaszyć coś, co jest nośnikiem winy. Dla Freuda, który o tragedii greckiej pisał wiele bzdur (z punktu widzenia tragedii greckiej, nie psychoanalizy), tragedia zawsze wiązała się z ekonomią winy w społeczeństwie. Stąd pomysł, by jakiś ślad jej winy był w tej lalce zaszyty. Tę lalkę usadziłem na widowni. Po ustawieniu wszystkich sprzętów swój komputer zostawiłem na sali i ustawiłem jego kamerę w taki sposób, byśmy mogli oglądać na żywo nie spektakl, ale lalkę i jej reakcję na to, co dzieje się na scenie.

2.

Dlaczego zdecydowaliście się na taką formę nieprezentacji spektaklu?

Na wiosnę roku 2020 na całym świecie wśród instruktorów teatru czy tańca toczyła się dyskusja, jak w takich warunkach pracować. Niektórzy pokazywali gotowe etiudy przez Skype'a czy Zoom. Teatry, jak wiemy, radzą sobie z tym na różne sposoby, np. puszczając online stare spektakle, robiąc monodramy na żywo. W Stanach też tak jest, dużo o tym się mówi i pisze. Dla mnie jest to oczywiście ciekawe, ta ewolucja form ekspresji. Tylko że teatr jest szczególną formą sztuki, która istnieje, odkąd istnieje człowiek, i która polega na bezpośrednim współbyciu aktorów i widzów w jednej przestrzeni. Pewnie polega też na innych rzeczach, wyobraźnia jest kluczowym

elementem teatru... Ale jeżeli oglądasz spektakl przez Skype'a czy przez Zoom, to właściwie tam opowiada się wszystko oprócz teatru. Obejrzałem w ten sposób ostatnio *Hamleta* Wooster Group i była we mnie frustracja: owszem, dowiedziałem się czegoś teatrologicznie, ale nie miałem dostępu do wydarzenia, które tam miało miejsce. Dostałem informacje o spektaklu, ale nie dostałem spektaklu.

Czyli swój antyspektakl zrobiłeś w imię obrony tradycyjnego teatru?

Tak, zdecydowanie. Jak już wiele osób stwierdziło, jestem najbardziej konserwatywnym reżyserem polskiego teatru – tylko jakoś nikt z obecnej władzy nie chce tego zauważyć. To był wręcz reakcyjny spektakl. Był to sposób na ocalenie tego, co ma miejsce w teatrze, tego niewypowiedzianego wydarzenia, czegoś wyjątkowego, co czyni wizytę w teatrze niepowtarzalną. To „coś” chciałem ocalić. Ale był to też namysł nad tym, jak działa teatr. Najważniejsze spektakle to nie są te, które widziało dużo osób. Mówimy: nie da się zrozumieć drogi Grotowskiego bez *Hamleta* Grotowskiego – ale *Hamleta* Grotowskiego widziało dosłownie dwadzieścia osób.

Ale to nie jest tak, że gdy ktoś widział, to poświadczy prawdę o spektaklu. O coś innego chodzi w historii, także w historii teatru. Nasza wiedza o spektaklach jest zapośredniczona w tekstach i interpretacjach. W tym sensie nie ma znaczenia, ile osób widziało *Hamleta* Grotowskiego. Można powiedzieć: nie ma znaczenia, czy spektakl w ogóle się odbył. Co o tym myślisz w kontekście swojego spektaklu? Czy jego „materialność”, to, że się wydarzył, jest istotna?

To jest taki Borgesowski moment oscylowania między kpiną a metafizyką. Borges w *Tajemnym cudzie* opowiada o pisarzu żydowskim w Pradze w 1942 czy 1943 roku, który został aresztowany i ma być rozstrzelany. Modli się do Boga, by dał mu rok na dokończenie swego największego dzieła. Kula, która ma go zabić, zatrzymuje się przed jego twarzą, cały świat zamiera, on również, ale przez rok w głowie pisze swoje dzieło. Udaje mu się je dokończyć w ciągu roku – potem trafia go kula i roztrzaskuje mu głowę. Koniec opowiadania. Jan Kott opisał, jak Borges wygłosił referat *Tajemnica Szekspira*. Wszyscy mieli nadzieję na to, że Borges ujawni tę tajemnicę. On mówił z pamięci, był już wówczas ślepy, nie miał spisanego tekstu – ale w zdenerwowaniu nikt nie był w stanie ustawić mikrofonu na właściwej wysokości. Borges mówił obok mikrofonu, niewyraźnie, tylko czasami docierało do słuchaczy słowo: Szekspir, Szekspir... Kott pisze, że pewnie tajemnicę Szekspira Borges wypowiedział, tylko nikt jej nie usłyszał. Pracowałem z ideą nieobecnego dzieła w spektaklu *Mesjasz*, który był adaptacją nieistniejącej książki Brunona Schulza. Nie przeszkodziło mi to w adaptowaniu jej, bo przecież niesie *Mesjasz* Schulza jakąś treść i jest książką odmienną od wszystkich książek, których też nie ma – z powodu tego, co o tej nienapisanej książce i jej autorze wiemy.

Motyw tego, co niewypowiadalne, jest jednym z najważniejszych motywów w muzyce romantycznej. Próbowaliśmy to uwydatnić w *Chopinie bez fortepianu*. Istnieje utwór fortepianowy Schumanna, gdzie na jednej pięciolinii jest jeden głos na jedną rękę, na drugiej drugi, a pośrodku głos wewnętrzny, który jest zapisany w nutach, ale jego się nie gra. To niewypowiedziana, ale jednak istniejąca melodia.

Jest w sztuce cała tradycja rzeczy niewypowiedzianych. Ale żeby one miały znaczenie, muszą naprawdę być. To było dla nas ważne. Mówiłem studentkom: zwykle w teatrze to, co robimy na scenie, nie dociera w pełni do

widzów, bo ktoś się nudzi, ktoś śpi, ktoś nie dosłyszy, bo siedzi w dalekim rzędzie. Ale teraz robimy spektakl dla nikogo, więc musi być porządny.

Ale dla ciebie, dla was, ma to inny sens. Ja nie wiem, czy przedstawienie doszło do skutku. Z mojego punktu widzenia chodzi tu nie tyle o wydarzenie teatralne, ile o wydarzenie medialne, które wyprodukowało tamto wydarzenie teatralne. No i o pytanie, jakie ma znaczenie ta niepewność.

Moim zdaniem, dla spektaklu jest zasadnicze, że on się odbył. Możesz myśleć, oczywiście, że to żart i że się z ciebie nabijam, ale przecież możesz mi zaufać. Gdy byłem tu studentem, w bibliotece uniwersyteckiej przebywający na rezydencji mnich buddyjski układał mandalę z piasku. Można było go obserwować, także z góry, biblioteka ma kilka pięter. Mnich pracował nad tym przez trzy tygodnie; na koniec odbyła się ceremonia, w trakcie której tę mandalę wysypano do rzeki. Chodzi o to, że stwarzasz coś niezwykle pięknego i niszczysz to. Mogliśmy nasz spektakl transmitować przez Zoom, było tysiąc możliwości jego utrwalenia, a jednak uznaliśmy, że nie, że to musi ulec zniszczeniu.

Mówisz o skrajnej efemeryczności wydarzenia teatralnego. Jego niepowtarzalności i nieuchwytniej prawdzie. Ale czy nie zachowała się żadna dokumentacja? Na jakiej podstawie studentki twojego kursu dostaną zaliczenia?

Wydział i uczelnia mają swoje kryteria. W grę wchodzi duże pieniądze. Czesne dla studentów jest bardzo wysokie, około pięćdziesięciu tysięcy

dolarów za rok. Wiele osób, szczególnie obywateli Stanów Zjednoczonych, ma to chesne zredukowane, ale są też osoby, głównie z zagranicy, które płacą pełną sumę. Jak tu studiowałem, chesne było znacznie niższe, ale moi rodzice płacili pełną kwotę. Wiesz, co wtedy robisz? Pracujesz tak, że nie śpisz po nocach, w ciągłym poczuciu winy, jeśli nie masz najlepszych ocen. No i nie masz, bo wszyscy się tak wykończają. Musi być zatem system zapewnienia rzetelności. Nasz spektakl został nagrany przez profesjonalną ekipę i jest do wglądu dla egzaminatora; on będzie na tej podstawie egzaminował studentkę, dla której to jest zaliczenie specjalizacji aktorstwa.

Nagrany został cały przebieg tego premierowego, jedyne go pokazu?

Nie, odtworzyłem spektakl dla ekipy wideo następnego dnia. Jeżeli ktoś sobie tu przyjedzie i pójdzie do biblioteki, to może sobie to nagranie obejrzeć. Aczkolwiek nie zachęcam, bo to nie jest oglądanie spektaklu. Oglądanie spektaklu-nagrania to jest nieoglądanie spektaklu. To jest tak, jakby pojechać do Paryża, żeby dowiedzieć się, jak pracuje Brook, i oglądać kuchnię w tym teatrze, robienie kawy i kanapek. W naszym przypadku spektakl polega na tym, że wytworzyliśmy coś, czego nie zobaczyłeś. W tym właśnie sensie ty, Marcin Kościelniak, jesteś jednym z naszych widzów. Nawiasem mówiąc, ekipa odpowiedzialna za to nagranie (Gabriel Johnson i Rob Harris) robi film dokumentalny o pracy nad spektaklem. To zostało zaplanowane wcześniej. Mieliśmy środki na pracę i badania, a produkcja spektaklu okazała się tania, bo tutaj chodzi o słowo, nie o dekoracje i efekty – więc zaproponowałem, żeby te pieniądze wydać na film. Szczęściem dla ekipy, wybuchł koronawirus i film dokumentalny zrobił się naprawdę „o czymś”.

Gdy przeczytałem zapowiedź twojego spektaklu, pomyślałem, że stawką jest ideologia teatru. Już dowiedzieliśmy się, że w układzie: scena - widownia żywa obecność aktorów i aktorek nie jest niezbędna - przegrywają w rywalizacji z obrazem wideo, bywają zastępowani przez hologramy. Ty pozbawiłeś teatr widzów. Rozumiem jednak, że odbyło się to na rewersie tego, co dla ciebie w teatrze jest ważne i cenne. Czy jednak było w tym coś inspirującego, co można kontynuować - czy chodzi o jednorazowe, wymuszone sytuacją doświadczenie?

Gdyby to był Pinter albo Brecht - a z taką samą pasją, jak tragedii greckiej, mógłbym uczyć Brechta - to taka produkcja nie miałaby sensu. Tutaj akurat wszystko było spójne. To, że odbyło się bez publiczności, było odpowiednie dla tej tragedii. To było bardzo greckie, to nieoglądanie.

Chodzi o metaforyczny sens inscenizacji: że świadectwo składane przez Trachinki nie zostaje przez nikogo wysłuchane?

Tak. Ale nie tylko o to. Jest tam taka scena: Trachinki czekają na Heraklesa, który ma przyjść - ale wcześniej musi zabić sto byków. To jakaś niesłychana treść: sto dorosłych istnień jest mordowanych w trakcie tego dramatu.

Pamiętajmy, że w prehistorii tej sztuki zarzynane jest całe miasto. Jest też gwałt na nastolatce. To wszystko, czego nie widać, jest bardzo ważnym elementem, który zakotwicza sztukę w cierpieniu, doświadczeniu. W momencie gdy zdecydowaliśmy się, że robimy naszą inscenizację dla niewidzów, zmieniliśmy ją. Nie chodziło już o to, by widz, który ogląda sztukę,

miał wyobrazić sobie coś, czego nie ma. Nie chodziło o polityczny teatr, który mówi tę prawdę do władzy, wskazuje na to, co jest niewidzialne, celowo ukrywane. W związku z tym stwierdziliśmy, że przemoc musi być w pełni pokazana. Spektakl stał się w konsekwencji niezwykle brutalny. Było w nim pełno brutalnych obrazów zabijanych zwierząt. I ludzi. Był bardzo dosłowny. Coś, co byłoby trudne do pokazania – potworne zdjęcia potwornych zbrodni – tutaj włączyliśmy w inscenizację, bo to jest właśnie to coś, czego nikt nie zobaczy. Normalnie w teatrze byśmy mówili: po co tak epatować? – a tutaj właśnie epatowaliśmy.

Żal ci tamtego spektaklu, którego nie ukończyliście? Który z nich byłby lepszy?

To dobre pytanie. Bardzo chętnie kiedyś wystawiłbym *Nastolatki z Trachis* Sofoklesa.

3.

Dziś hasło Beuysa „każdy jest artystą” stało się znów aktualne. Tyle że odwrotnie: dziś nikt nie jest artystą. Ani artystką. Nie może być. Sens tego hasła, zawierający się w krytyce instytucjonalnej, pozostaje w mocy. Czekamy niecierpliwie na powrót do „normalności” - ale może warto wykorzystać ten czas na przewartościowania? Myślałem, na przykład, o inspiracjach sztuką konceptualną: mogę zrealizować najbardziej szalony pomysł. Projekt niemożliwy, potencjalny. I nie potrzebuję do tego instytucji ani pieniędzy. Mój projekt nie musi się

**zmaterializować - co nie znaczy, że nie będzie miał realnego efektu.
Co o tym sądzisz? Czy pandemia coś w twoim myśleniu zmieniła?**

Dla mnie zmiana polega na tym, że mniej słucham filozofów, humanistów, a bardziej naukowców, którzy zajmują się epidemiologią. Rozważania Žižka czy Sloterdijka o koronawirusie wydają mi się nudne, w tej sytuacji oni dostrzegają tylko potwierdzenie własnych tez. Naukowcy, epidemiolodzy dają konkretne informacje. To wydaje mi się dzisiaj o wiele ciekawsze.

Ale czy jest, na przykład, jakiś spektakl, który dopiero teraz możesz zrealizować - właśnie dlatego, że nie można żadnego spektaklu zrealizować? Zawsze o tym marzyłeś i wreszcie masz tę możliwość.

Wiesz, mam już takie doświadczenia za sobą. *Chopin bez fortepianu. Dziady bez skrótów. Sen srebrny Salomei* bez aktorów - to znaczy z jednym aktorem, mną samym. No i ten spektakl, *Trachinki* - bez aktorów i bez widzów - jest jakimś końcem tej drogi namysłu nad nieobecnościami.

Tak, ale jednak musiałeś się nad tym spektaklem sporo napracować, musiałeś go zmaterializować. Napotykałeś na szereg ograniczeń: technologicznych, ludzkich. A możesz zrobić spektakl w ogóle bez tego. Właśnie teraz nadszedł ten czas. Najbardziej szalony pomysł, jaki ci przychodzi do głowy.

Mnie to nie cieszy. Widzowie - choć nieobecni w teatrze, choć ich nie ma na widowni - są jednak dla mnie niezbędni. Tacy widzowie jak ty.

Zgadza się, nie chodzi mi przecież o spektakl do szuflady, ale „wyprodukowany” i „prezentowany” na innych warunkach. Czy znaczy to, że jest to doświadczenie bez konsekwencji dla twojej pracy?

Tak nie jest. Myślę, że wymiernym efektem jest to, że oswoilem się z pracą z mediami. Jestem teraz gotowy więcej z nich korzystać. Wyobrażam sobie spektakl, w którym nie ma aktorów – posługuję się natomiast mediami, obrazami, scenariuszem wykonywanym przez komputery i maszyny. Interesuje mnie to jako możliwość. To jest, oczywiście, nowa sytuacja, ale musimy pamiętać, że w trakcie życia Szekspira teatry były zamknięte dwa razy z powodu dżumy, i to na jakieś dwa lata. Takie rzeczy się zdarzają. To nie jest koniec świata i to nie jest koniec teatru.

Jak mówisz, że to nie jest koniec teatru, to dla mnie jest to smutne. W takim sensie, że to nie jest koniec teatru czy świata, jaki znamy, i szansa na początek jakiegoś innego.

Myślę, że to megalomania, że chcemy koniecznie uczestniczyć w jakimś przełomowym momencie. Jak mówiłem, teatr jest formą sztuki, która istnieje, odkąd istnieje człowiek, jest bardzo pierwotna, należy do człowieka, więc ten teatr, który znamy – w sensie, że ktoś występuje, a ktoś inny ogląda – należy do nas jako do ludzi, to się nigdy nie zmieni.

Rzeczywiście jesteś konserwatystą.

Dlaczego?

Odwołanie do źródeł, do tego, co ludzkie, uniwersalne, do tego, co zawsze. No i ta nadzieja, ta radość, że nic się nie zmienia.

No tak... Przypomina mi to sytuację, chyba z Artauda, że w trakcie dżumy ktoś zaczyna jak szalony tańczyć bez powodu, a inni patrzą na to bez zrozumienia, i że to jest właśnie teatr...

Gdy wyszła ta historia z koronawirusem, napisałem do profesorów mojej uczelni, którzy mnie zatrudnili, list z zawiadomieniem, jak planuję realizować spektakl. I tam użyłem cytatu z Nietzschego, który zawsze uwielbiałem: to prawda, że Bóg umarł i że go zabiliśmy, i że Bóg pozostanie martwy, ale mimo to jego cień będzie pokazywany w jaskiniach jeszcze przez tysiąc lat. No więc teatr umarł (na chwilę może) i my teraz pokażemy cień teatru. Wtedy dziekan wydziału filologii klasycznej, klasyki, Grace Ledbetter, napisała, że dla niej jest to bardzo platońskie, sięgające do źródeł myślenia europejskiego. Oczywiście, sam Nietzsche odwoływał się do Platona, do motywu jaskini, gdzie pokazuje się cienie i udaje, że to jest rzeczywistość. Sytuacja jaskini, w której są cienie – to sytuacja, w której teraz jesteśmy.

Czyli myślisz jak Platon, a nie jak Nietzsche, który jednak chciał tych cieni się pozbyć.

No tak. Nietzsche chciałby tak do końca zabić Boga. Ja też jestem za tym, żeby zabijać Boga, jak najbardziej. Ale teraz jeszcze chętnie pokazuję te cienie... Wiesz, przez lata pisałem i praktykowałem coś całkiem innego. Stawiałem na teatr popularny. Uważałem – uważam – że teatr, który nie przyciąga setek, tysięcy widzów, nikomu nie jest potrzebny. Ostatni mój duży

spektakl w Polsce, *Zemsta nietoperza*, był grany w ciągu roku w sześciu setach, zawsze przy pełnej sali, zawsze z euforycznymi reakcjami. To mój największy sukces komercyjny. Bardzo się z niego cieszyłem, nie traktowałem jako czegoś gorszego. Uwielbiałem tę widownię i tę radość. Uważam, że dawałem widzom coś bardzo pięknego. To był teatr popularny, jaki naprawdę chciałem robić. W „Didaskaliach” pisaliście, że to nie był spektakl polityczny – jakbym kiedykolwiek to obiecywał. W „Wyborczej” w ogóle nie było recenzji. Jeśli chodzi o krytykę, ten spektakl nie zaistniał, za to ma ogromne powodzenie u widzów. To kierunek, który mnie naprawdę interesuje. Uważam, że to należy robić w teatrze. A teraz stworzyłem przeciwieństwo tego: *Trachinki*, spektakl dla nikogo, rozważany przez specjalistów i koneserów.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec-sierpień 2020

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/publicznosc-nieobecna>

didaskalia

gazeta teatralna

koronateatr

Żeby już nie żałować tego, jak będzie kiedyś

Julia Kowalska

Teatr STUDIO i Komuna Warszawa

Projekt Kwarantanna

kurator: Tomasz Plata

30 marca – 17 kwietnia 2020

Pośród zasad społecznej izolacji narzuconej w związku z wybuchem epidemii COVID-19 znalazły się przede wszystkim: nakaz pozostania w miejscu zamieszkania połączony z radykalnym ograniczeniem przemieszczania się do zakładów pracy, placówek edukacyjnych czy miejsc publicznych; preferowanie zdalnych kontaktów; zalecenie wypoczynku, prawidłowego odżywiania i dbania o kondycję fizyczną w celu wzmocnienia odporności; w końcu – pozyskiwanie informacji o przebiegu epidemii z wiarygodnych źródeł. Te wytyczne pokazują, jak (nazwę ich umownie) „zarządzający epidemią” projektowali warunki życia obywateli i obywaterek. Nietrudno ulec wrażeniu, że była to projekcja miejscami skrajnie odbiegająca od realiów, w jakich funkcjonują i z jakimi mierzą się mieszkańcy i mieszkanki Polski.

„Projekt Kwarantanna” Komuny Warszawa i Teatru Studio w Warszawie te obostrzenia twórczo przejmował, jednocześnie podważając je poprzez ustanawianie własnych reguł. Pośród zasad projektu znalazły się takie punkty, jak wykonywanie performansu wyłącznie przez osoby izolujące się razem (artyści z zewnątrz mogli występować tylko zdalnie), użycie w charakterze rekwizytów suchych produktów spożywczych, chemicznych, spirytusu czy suplementów uodporniających (masowo wykupowanych w przededniu ogłoszenia stanu epidemii), surowość przestrzeni (monochromatyczne tło, stół) oraz użycie telefonu (więc sprzętu amatorskiego) jako kamery dokumentującej twórcze działanie. „Projekt Kwarantanna”, kuratorowany przez Tomasza Platę, nawiązywał do Mikro Teatru Komuny Warszawa, w którym twórcom również narzucono ograniczenia. Tym razem jednak performanse powstawały w warunkach nie zaprojektowanych i zaproponowanych, ale narzuconych i twórczo wykorzystywanych. Czy, skoro musi się udać życie w izolacji, z ograniczonym dostępem do dóbr i rozrywek, to uda się także teatr?

Trudno mieć zastrzeżenia do warunków powstawania i pokazywania spektakli powstałych w ramach „Projektu Kwarantanna” – jak zaznaczyłam, są one odwzorowaniem zasad społecznej izolacji i wykorzystaniem kwarantannowej rzeczywistości. Moje wątpliwości budzi natomiast selekcja – do przygotowania performansów, a więc do otrzymania finansowego zastrzyku w czasie trwania epidemii, zostali zaproszeni „najzdolniejsi artyści polskiego teatru, tańca i sztuk performatywnych młodego oraz średniego pokolenia”. Dlaczego nie było konkursu zgłoszeń, by nikt nie był zmuszony decydować o poziomie zdolności artystów ani kategoryzować ich według wieku? Takie „pretensje”, w formie przypominającej „Projekt Kwarantanna”, prezentowali w swoim „Teatrze Online” choćby Justyna Sobczyk i Jakub Skrzywanek¹ czy Joanna Szczepkowska w kartonowym pudle².

Sobczyk i Skrzywanek nagrali kilkudziesięciosekundowe wideo, w którym, zaznaczywszy, że są twórcami teatralnymi niezaproszonymi do udziału w żadnym projekcie, sami zapraszają na spektakl rozgrywany online. Jedyne elementy przedstawienia to Jakub Skrzywanek grający na konsoli, Justyna Sobczyk trzymająca kieliszek wina i chłopiec, dopytujący z drugiego pokoju „co robicie?”. Nietrudno więc odgadnąć, że w nagraniu chodziło tylko i wyłącznie o wytknięcie niejasnej selekcji do „Projektu kwarantanna” oraz o wyśmianie niektórych jego odcinków – czym bowiem różniły się one od nienadzwyczajnej sytuacji w pokoju Sobczyk i Skrzywanka?

Podobnym tropem podąża Joanna Szczepkowska, która na początku kwarantanny zakomunikowała w krótkim filmiku umieszczonym na swoim koncie w mediach społecznościowych, że nie próżnuje (czym wpisała się w przymus produktywności lub go wykpiła). Zwierzyła się, że myślała nad tym, jak może dalej realizować swoją praktykę teatralną w warunkach domowych i zrozumiała, że – by nie pokazywać mieszkania, które jest jej przestrzenią prywatną – może nagrywać odcinki siedząc w kartonowym pudle. Dalsza część nagrania to śmieszna walka Szczepkowskiej z niesfornie przewracającym się kartonem. Aktorce udaje się w ten sposób obnażyć kilka kwestii – poza wspomnianym naciskiem na produktywność (która przybiera w jej wykonaniu karykaturalny kształt), zwraca uwagę na kolejny pakiet poświęceń, do jakich są zmuszani twórcy teatralni chcący zarabiać i pracować. Muszą pokazywać swoje prywatne wnętrza, zapraszać do nich uważne oko kamery, obnażać siebie w sytuacji domowej, dbać o wygląd pomieszczenia i o jakość nagrania. Czy aby na pewno – każe zastanowić się aktorka – pozyskanie kolejnej pracy teatralnej, w dodatku wysoce niedoskonałej, jest tego warte?

Jedną z prac powstałych w ramach „Projektu Kwarantanna” jest *Moment*

Marty Malikowskiej i Wojtka Brożka³. Artyści siedzą przy stole w pomarańczowych kostiumach, kojarzących się z amerykańskim więziennym uniformem (co czytam jako odniesienie do domowego aresztu) – ich twarze oświetlają promienie słońca wpadające do pomieszczenia. Malikowska śpiewa frazę: „Ziemio, twój ruch kochać chcę” przez większą część występu; pod koniec rozgrywa się krótki dialog między performerami, którzy zdradzają, że momentami nic nie czują. Uważam ten performans za poruszający – czuła, delikatna, poddańcza mantra Marty Malikowskiej doskonale rezonuje z wybuchem epidemii i izolacją. Artystka chce ukochać ruch Ziemi, a więc niepewność losu, porządek, nad którym nie da się zapanować, przypadkowość. Zwraca się ku Ziemi, ku naturze – odwracając się od tego, co, zdaniem naukowców, wywołało wybuch epidemii, a więc niszczenia środowiska, rozwoju przemysłu mięsnego czy niekontrolowanego przepływu ludzi. Kończący występ dialog wyraża odmowę zachowania rygoru produktywności, nazywania, porządkowania i katalogowania; performerzy mogą nie czuć zupełnie nic, być wycieńczeni i niekreatywni.

Przymusowi produktywności sprzeciwiają się także w swoich performansach Agnieszka Jakimiak i Mateusz Atman oraz Weronika Szczawińska, Piotr Wawer jr i Maciej Pesta.

Jakimiak i Atman, w *Antyteatrze*⁴, leżąc na sofie, oglądają nagranie swojego przedstawienia powstałego w ramach Mikro Teatru Komuny Warszawa. Fragment, odtwarzany na słyszalnym w tle nagraniu, mówi o kraju, w którym ludzie mieli plany i ulubione miejsca. W pewnym momencie dopadła ich nieznana choroba – zaczęli odczuwać smutek, z którym próbowali walczyć siłą woli. Ich trudy były jednak daremne. Żal i migreny potęgowały burze, które stopniowo niszczyły stworzone przez nich i ukochane miejsca – porty, jak je nazywali. Z biegiem czasu nawałnice równały z ziemią kolejne miejsca,

by w końcu zniszczyć je wszystkie; jedyną odpowiedzią ludzi był bunt, który przynosił jednak mizerne efekty – jakże można walczyć z żywiołem? Scenę kończy piosenka *SOS* zespołu Abba, mówiąca o tym, że gdzieś zniknęły szczęśliwe dni, które nie tylko są niemożliwe do przywrócenia, ale i trudne do odnalezienia we wspomnieniach. „Antyteatr to nie jest teatr. [...] W bezproduktywnych czasach, w obliczu nadprodukcji, zamiast produkować, reprodukują. Zamiast robić nowe, oglądają stare. Oglądają swoje” – głosi napis, który pojawia się w trakcie performansu.

Można powiedzieć, że ziściła się ponura przepowiednia z oglądanego spektaklu. Ale Agnieszka Jakimiak i Mateusz Atman, „oglądając swoje”, nie sugerują, że przewidzieli pandemiczny kryzys – to nie gorzkie „a nie mówiliśmy?”. Są raczej zagubieni, przerażeni, z niedowierzaniem podobnym do tego, jakie odczuwa widz, przyglądając się własnej pracy sprzed kilku lat. Ten gest jest więc raczej pytaniem o to, jak mógł – jeszcze przed wybuchem epidemii – zmienić się teatralny świat, by stać się obszarem czułości, dbałości i troski: o pracujących w nim ludzi, o widzów, o przestrzeń. Twórcy zaznaczają, że oglądany kilkuminutowy filmik nie jest teatrem – jakie warunki musiałby spełnić, by nim być? Jak to się stało, że definicja teatru jest tak skrupulatna, tak trudna do wypełnienia? Może gdyby rozpocząć reformę teatralnego systemu – którą postulowało wielu artystów i wiele artystek – w przedpandemicznych czasach, branża nie uległaby zamrożeniu, nie musiałaby drżeć o swój los, nie musiałaby ratować się akcjami w stylu „Projektu Kwarantanna”? Może gra o widzialność, bycie potrzebnym, chcianym, docenianym powinna była rozegrać się już dawno – wewnątrz – by w trudnych czasach „burzy” procentować na zewnątrz? Może system sycący się autowyzyskiem, z trudem krzesaną energią, siłą woli, nie ma zwyczajnie prawa dalej trwać – i unicestwienie „portu”, jakim jest teatr w dotychczasowym rozumieniu, powinno być początkiem dobrego, a nie

środowiskową traumą.

Na te rozważania nakłada się stanowcza odmowa produkcji, która sankcjonowałaby kryzys i pokazywała, że kapitalistyczne mechanizmy potrafią urynkować nawet sytuację lockdownu. Jakimiak i Atman opowiadają się po stronie czułości i solidarności – pod udostępnionym w ramach „Projektu Kwarantanna” filmikiem pojawiła się informacja, że Klara Bielawka i Paweł Sakowicz – współtwórcy *Mikroteatru* – otrzymali tantiemy w wysokości pięciu procent wynagrodzenia twórców *Antyteatru*.

Weronika Szczawińska, Piotr Wawer jr i Maciej Pesta w swoim performansie *Przydałoby się*⁵ podejmują temat zarobkowania w czasach społecznej izolacji w jeszcze bardziej dosłowny sposób. „Czy przydałoby ci się teraz zarobić tysiąc dwieście złotych?” – pyta Szczawińska Pestę. „No, bardzo by mi się przydało” odpowiada aktor, którego usta i oczy możemy obserwować na wyświetlaczach telefonów Szczawińskiej i Wawera jr. Ten performans składa się wyłącznie z tych słów – powtarzanych kilkakrotnie. Nie dzieje się w nim nic nowego i nadzwyczajnego, co także jest demonstracyjnym gestem twórców, którzy ponad atrakcyjność przedkładają jasność postulatu, ponad wyprodukowanie nowego, pełnego odniesień dzieła – zarobienie kilkuset złotych. Podobnie w performansie *To* wypowiada się Romuald Krężel⁶. Animując ryż i rolki od papieru toaletowego, używając jeszcze stołu i własnej ręki, oznajmia: „To jest zarobek. To jest praca. To jest tysiąc dwieście złotych brutto”. I dodaje: „To nie jest teatr, to nie jest performans. To jest wideo”, co koresponduje z wątkami obecnymi w *Antyteatrze* Agnieszki Jakimiak i Mateusza Atmana.

Podobnego rodzaju ostentację, choć niedotykającą bezpośrednio tematu zarobkowania, znaleźć można w odcinku przygotowanym przez Wojtkę Ziemilskiego – przy sporym, wręcz przeważającym udziale jego syna,

Andrzeja Ziemilskiego. *Gry i zabawy higieniczne*⁷ polegają niemal wyłącznie na próbie skonstruowania wypowiedzi przez reżysera i nieustannym niweczeniu tych prób przez dziecko, pragnące uwagi, udziału w przygotowywanym nagraniu, zrozumienia procesu, który właśnie się odbywa. Ziemilski godzi się na taką konwencję i choć jego praca raczej nie nadaje się do teatrologicznej analizy, jest w pewien sposób pełna czułości i troski – bo dokumentuje obrazek rodzinnego nadbagażu, przejedzenia bliskością, tak częsty w wielu izolujących się razem rodzinach.

Warto jednak spróbować skupić się na temacie, jaki proponuje Wojtek Ziemilski: dotyka on bowiem tematu przymusu wirtualnej obecności w epidemicznej codzienności. Zaznacza, że choć tęsknił do znajomych na innym kontynencie, nie spotykał się z nimi wirtualnie. Sytuacja izolacji prowokuje – zdaniem Ziemilskiego – do wirtualnej nadaktywności towarzyskiej, kulturalnej, społecznej. Te słowa łatwo łączą się z obfitą ofertą teatralną w czasie pandemii: niemal codziennie można obejrzeć nagrania spektakli oferowane przez teatry. Nic w tym złego, ale nie jest to teatr w swojej najlepszej wersji, zdaje się twierdzić Ziemilski. Dobrowolność obecności i niewymuszone zaangażowanie są wartościami, które domowa kwarantanna zdecydowanie zdewaluowała, co podkreśla projekt reżysera – bohatersko realizowany pomimo intensywnego towarzystwa syna.

Proces stawiania czoła rzeczywistości – zarówno w wymiarze przymusu produkowania (przez artystów zamkniętych w domach), jak i konsumowania (przez widzów – także pozostających w domach) – uchwycony został bardzo trafnie przez Gosię Wdowik i Dobromira Dymeckiego w performansie *Nie dali rady*⁸. Artyści deklarują na samym początku, że przygotowali „kilka minut dla wszystkich osób, które chciałyby przez chwilę po prostu nie dać rady” i przez resztę nagrania siedzą przy stole w maskach wykonanych z

ciasta (jestem pod wrażeniem, że „dali radę” zdobyć drożdże do jego przygotowania – w okresie lockdownu było to nie lada wyzwanie); by zademonstrować i wyegzorcyzmować swój wstyd z powodu „niedawania rady”. Należy przy tym zaznaczyć, że grupa tych, którzy nie dają sobie z czymś rady, jest bardzo szeroka – twórcy mają na myśli zarówno takich, którzy wyrywają się z przymusu produktywności i darowują sobie chwilę zwolnienia, jak i tych, którzy nie dają rady odpoczywać i wciąż... dają radę.

Praca Ramony Nagabczyńskiej *Nie martw się, niedługo będzie tak, jak kiedyś*⁹ jest wyjątkowa. Tancerka w sześciominutowym wideo skupia oko kamery na swojej uśmiechniętej twarzy – wydaje się, że jej mięśnie bolą od wysiłku, przez co uśmiech wygląda na (najpewniej słusznie) wymuszony. Zdania towarzyszące grymasowi tworzą litanie wyznań – tego, czego żałuje i nie żałuje (nie żałuje wyłącznie tego, że została tancerką). Lista żalów dotyka bardzo różnych rzeczy, bardziej lub mniej poważnych. Nagabczyńska wspomina o kwestiach budowania i utrzymywania relacji (żałuje, że zapomniała o czułym kontakcie ze sobą, rodziną, przyjaciółmi czy kochankami), postrzegania ciała swojego i innych kobiet, doświadczania swojego macierzyństwa, swojej pozycji w branży, w środowisku, w społeczeństwie. Wspólnym mianownikiem jej wypowiedzi jest strata czasu – na frustrację, gonienie ideału, przejmowanie się czczymi opiniami, pracę w niekomfortowych warunkach, wstyd. To, o czym wspomina Ramona Nagabczyńska, maluje obraz jej życia – i życia wielu – które zostało brutalnie przerwane przez epidemię. I do którego, co po namyśle deklaruje, nie chce się wracać. Stąd, wraz z coraz bardziej wymuszonym uśmiechem artystki, płynie refleksja, że niedługo nie powinno być tak, jak kiedyś. I że to, że tak jednak wciąż może być, najbardziej powinno martwić.

W odpowiedzi na „Projekt Kwarantanna” powstał komentarz – praca artystek

z niepełnosprawnościami: Katarzyny Heleny Żeglickiej, Patrycji Nosowicz i Tati Tatiany, w której głosu udzielił Filip Pawlak¹⁰. Przejmując zasady projektu Teatru Studio i Komuny Warszawa, artystki wspinają się na stoły we własnych mieszkaniach. Płynący z offu głos informuje, że siedzenia w domu, izolacji, samotności, animowania domowych sprzętów mogłyby uczyć innych – przez brak systemowego wsparcia są skazane na opanowanie do perfekcji tego, co w epidemicznej rzeczywistości dotknęło wielu. Kilkuminutowe nagranie dowodzi, że nawet pozornie równościowy, troskliwy, czuły „Projekt Kwarantanna” powielił społeczne wykluczenie osób z niepełnosprawnościami.

Choć wspólny projekt Teatru Studio i Komuny Warszawa miał wiele zalet – by wymienić pierwszą: dawał szansę zarobkowania artystom i artystkom – nie był pozbawiony wad. Jedną z nich było na pewno leżące u jego podstaw wykluczenie: tych mniej zdolnych (?), starszych, grup i tak już wykluczonych. Do wielu spośród tych mankamentów nawiązywali w występach artyści – demonstracyjnie rezygnując z tworzenia symboli i znaków na rzecz prostych przekazów, ostentacyjnych działań, dosadnych słów. Wnioski płynące z takiej formy uważam za bardzo trafne; może czas w polskim teatrze trochę więcej mówić wprost? Mniej produkować? Bardziej inspirować?

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

Autor/ka

Julia Kowalska – studentka teatrologii UJ

Przypisy

1. Zob.: <https://www.facebook.com/kuba.skrzywanek/videos/10222866697322952/>
2. Zob.: <https://www.facebook.com/joanna.szczepkowska.14/videos/2875304942506325/>
3. Zob.: <https://www.facebook.com/studio.teatr/videos/10159182625305348/>
4. Zob.: <https://www.facebook.com/studio.teatr/videos/10159182700070348/>
5. Zob.: <https://www.facebook.com/studio.teatr/videos/10159188657910348/>
6. Zob.: <https://www.facebook.com/studio.teatr/videos/10159210929530348/>
7. Zob.: <https://www.facebook.com/studio.teatr/videos/10159210929530348/>
8. Zob.:
https://www.facebook.com/studio.teatr/videos/10159243777590348/?epa=SEARCH_BOX
9. Zob.: <https://www.facebook.com/studio.teatr/videos/10159223341075348/>
10. Zob.: <https://www.facebook.com/filip.pawlak.33/videos/2807973012583608/>

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/zeby-juz-nie-zalowac-tego-jak-bedzie-kiedys>

didaskalia

gazeta teatralna

koronateatr

Zrób to sam, jeśli masz ochotę

Maciej Guzy

Nowy Teatr w Warszawie

Zrób to sam 2020. Majsterklasy

twórcynie i twórcy wykładów performatywnych: Hanka Podraza, Maciej „Gąsiu” Gośniowski, Adam Stoyanov, Jędrzej Piaskowski, Sean Palmer, Magda Szpecht, Paweł Sakowicz, Bartosz Dziadosz, Agnieszka Kryst i Renata Piotrowska-Auffret

premieri on-line: od 4 kwietnia do 5 maja 2020 roku

Poszerzające się z każdym dniem spektrum internetowych substytutów doświadczenia teatralnego, proponowanych w trakcie izolacji, uwikłane jest w pewien paradoks. Epidemia zmusiła kuratorki i kuratorów oraz twórcynie i twórców do ograniczenia aktywności, pozbawiając ich narzędzi pracy i utrudniając nawiązywanie kontaktów, a równocześnie wyprzedzający wszystko rynek zdążył zaadaptować się do nowych warunków i szybko zaczął domagać się wypełnienia próżni. I tak już silnie utowarowiona, kreatywność została wystawiona na jeszcze większą próbę. „Zrób coś z niczego” nabrało nowego znaczenia, gdy powstanie tego „czegoś” stało się jedyną szansą na dorobienie w czasie ogólnoswiatowej kwarantanny, a sama możliwość podjęcia (choćby chwilowego) gwałtownie przerwanej działalności – gorzkim

przywilejem.

Okazało się, że nicnierobienie może być równie atrakcyjnym tematem jak robienie, co więcej – trzeba nauczyć się robić „nic” tak, żeby komuś się to jednak spodobało. Na tym tle intrygująco wypadł projekt Nowego Teatru, *Zrób to sam 2020. Majsterklasy*¹ – wydobyta sprzed lat i dostosowana do obecnych warunków formuła warsztatów on-line, wykładów performatywnych, przygotowanych przez artystki i artystów związanych w ostatnich sezonach z Nowym Teatrem. Pisząc „intrygująco”, nie mam na myśli „wyjątkowo”, a jedynie „odmiennie”. Nowy Teatr nie zaproponował niczego oryginalnego, w tym rozumieniu, w jakim oryginalność stanowi fundament neoliberalnego sukcesu. Wręcz przeciwnie, projekt wypada blado (zwłaszcza na tle szeroko komentowanego *Projektu kwarantanna*²). Na pewno nie jest objawieniem czasu izolacji, a niekiedy może nawet przynudzać. Ale poniekąd dlatego wydał mi się interesujący.

Oczywiście, także *Zrób to sam 2020* do pewnego stopnia odpowiada na wymuszone prawami rynku przekształcenie formy działalności teatralnej w czasie epidemii. Był jednym z elementów wypełniających czas między marcowym gwałtownym zerwaniem ciągu prób, premier i setów, a tym niewiadomym momentem, w którym ów silnie zakorzeniony i najbardziej rozpowszechniony model (nad)produkcji na powrót wskoczy w swoje tory. Tworzył swoim widzkom i widzom wrażenie nieustannego towarzyszenia instytucji, wspólnego przechodzenia z nimi przez „te trudne chwile”. Czy – mówiąc inaczej – zapewniał trwanie życiodajnej dla teatru grupy odbiorczyń i odbiorców i przepływu socialmediowej waluty reakcji, komentarzy i udostępnień (a także, co istotne, tej waluty, która wciąż jeszcze jako jedyna pozwala zaopatrzyć się w coś do jedzenia i zapewnić kilka metrów kwadratowych mieszkania). Zarazem jednak „majsterklasy” Nowego Teatru –

jak sądzę, trochę przypadkowo – nie dołączyły do wyścigu na potwierdzenie niezaprzeczalnej zdolności artystki lub artysty do słusznego skomentowania obecnej sytuacji. Tu kwarantanna nie stała się przedmiotem obsesyjnego problematyzowania i wyznacznikiem poszukiwania adekwatnej do jej wyrażenia formy. Niekiedy majaczy tylko w tle jako nieuchronny kontekst, czasem w ogóle znika.

Warsztaty-wykłady Hanki Podraży³, Macieja „Gasia” Gośniowskiego⁴, Adama Stoyanova⁵, Jędrzeja Piaskowskiego⁶, Seana Palmera⁷, Magdy Szpecht⁸, Pawła Sakowicza⁹, Bartosza Dziadosza¹⁰, Agnieszki Kryst¹¹ i Renaty Piotrowskiej-Auffret¹² sprawiają wrażenie przygotowanego tymczasem (choć nie zawsze naprędce i bez większego wysiłku) researchu do kolejnego projektu, rozwijania swojej aktualnej zajawki, prokrastynacji, zajądania kolejnych minut izolacji czy innych rzeczy, których można się spodziewać po jakiegokolwiek, przymusowo zamkniętej w domu osobie. Nie zaskakuje, że akurat te artystki i ci artyści zajęli się tym właśnie, co możemy w ich wykonaniu zobaczyć i usłyszeć: Hanka Podraza – przygotowaniem koronawirusowego, postwzrostowego kombinezonu ochronnego, Maciej „Gasiu” Gośniowski – podstawami drag, Bartosz Dziadosz – doświadczeniem muzyki itd. Lecz do przyjęcia postawy mistrzowskiej jest im raczej daleko. Poszczególne mikroformy zaskakują prostotą i zwykłością tego, co i jak przedstawiają. Atmosfera codzienności, „gadające głowy”, kilka ćwiczeń albo anegdot – i tyle. To jednak istotne: dominujące w większości przypadków chałupnicze warunki wykonania „majsterklas” działają na korzyść przełamywania spolaryzowanej relacji uczącego i nauczanego, której obecnie chyba nikt nie potrzebuje, skoro wszyscy w równym stopniu zostaliśmy zaskoczeni i sparaliżowani nieznany.

Sam tytuł cyklu też jest zresztą przewrotny. Z początku pomysł zdaje się

powielać mainstreamowy reżim niemarnowania czasu, którego – rzekomo – mamy przecież teraz tak dużo. „*Zrób to sam*, czego do tej pory nie miałeś czasu zrobić – odmaluj mieszkanie, potrenuj trochę, albo chociaż naucz się drugiego języka, żeby znaleźć lepszą pracę”. Ale wbrew zapowiedziom na stronie teatru, to, co proponują nam artystki i artyści, daleko odbiega od „pożyteczności” w hegemonicznym, kapitalistycznym sensie. Niektóre z propozycji są wręcz kontrpożyteczne, to znaczy bynajmniej nie służą pomnażaniu wartości. Nauka języka migowego, którą proponuje Adam Stoyanov, jest tu najlepszym przykładem – nie zwiększa naszej konkurencyjności ani nie jest atrakcyjna, a więc w rynkowych realiach jest w istocie „po nic”.

Tym samym znika też poczucie odpowiedzialności za własną (bez)produktywność. Działanie staje się niczemu niesłużącą możliwością, bez wymiernego (wycenionego) efektu w poizolacyjnej przyszłości. Jeśli chcę ćwiczyć „contraction i release” Marthy Graham razem z Agnieszką Kryst albo podskoki z Pawłem Sakowiczem, to mogę to robić, ale zapewne nie będę dzięki temu błyszczeć w słońcu muskulaturą w te lub następne wakacje (w zależności od tego, kiedy pojawi się na to szansa), jak po systematycznym treningu *Turbo spalania* z Ewą Chodakowską.

Błędem byłoby jednak przypuszczać, że pozbawienie sensu i celu dla dominującego dyskursu jest równoznaczne z pozbawieniem sensu i treści w ogóle. Artystki i artyści nie ustanawiają wprawdzie w ramach *Zrób to sam 2020* żadnych wyrazistych alternatyw – nowych, niehegemonicznych form organizacyjnych, komunikacyjnych czy produkcyjnych – ale pewnie ich przebłyśki z pewnością nie mogą umknąć uwagi widzów i widzów.

Mantryczna „majsterklasa” Magdy Szpecht to przecież nie medytacja pozwalająca uwolnić się od czegoś (choćby koronawirusowego zamętu), ale

raczej medytacja ku czemuś – ku nowym sposobom komunikacji, ku ćwiczeniom ze słuchania, ku „praktyce myślenia”. Z kolei Jędrzej Piaskowski z jakiegoś powodu nie przemontowuje swojego wykładu, tylko przyznaje po kilku godzinach prób, że zrobienie satysfakcjonującego teatrzyku z kilku porcelanowych figurek, kawałka kartonu, ziemniaka i świeczki trochę go przerosło.

I tak, między propozycjami nowej dialogiczności czy afirmacji niepowodzenia, artystki i artyści tworzący w ramach cyklu *Zrób to sam 2020* niekiedy podejmują również działania, które mogą wydawać się symptomatyczne także w kontekście obecnej przymusowej izolacji. Jak już jednak wspomniałem, temat ten pojawia się ukradkiem – raczej na zasadzie stymulowania oglądających do dostrzeżenia pewnych nowych, indywidualnych doświadczeń będących obecnie ich udziałem, niż krytycznej refleksji nad społecznymi i ekonomicznymi konsekwencjami odosobnienia.

W tym kontekście szczególnie inspirujący wydał mi się wykład Renaty Piotrowskiej-Auffret. Nie jest zaskakujące, że choreografka podejmuje temat kontaktu cielesnego. Jednak pewne zdziwienie może budzić to, że artystka nie mówi wyłącznie o jego braku – o często obecnie podkreślanym gwałtownym uświadomieniu, jak dalece relacje z innymi opierają się na bezpośrednich interakcjach, serii dotknięć, objęć, poklepywań – ale także o rewersie tej sytuacji, izolacyjnym skazaniu na nawiązywanie bliskości z własnym ciałem. Proponując krótki tutorial z „dotykania samego siebie w reżimie sanitarnym”, Piotrowska-Auffret otwiera interesujący wątek niedostrzeganej zazwyczaj nieznajomości własnego ciała i szansy na jego dokładniejsze poznanie w chwilowo permanentnym stanie intymności (okresie luźnych, domowych dresów, naciągniętych podkoszulków i nieściąganych piżam). Okazuje się, że czas zakazu ściskania cudzej dłoni daje

możliwość zbadania ciepła własnych ramion, faktury naskórka, napięcia mięśni pleców.

„Majsterklasa” Piotrowskiej-Auffret daje też przykład innego rodzaju kontaktu, który w ostatnich tygodniach zyskał na znaczeniu wobec ograniczenia spotkań z innymi ludźmi. Zamknięci w domach i mieszkaniach, zaczynamy dostrzegać przedmioty, dotąd stały niezauważone na wyciągnięcie ręki na naszych biurkach, szafkach i komodach przez ostatnich kilka lat, bądź z nudów wygrzebujemy różne rupiecie z głębi nieużywanych na co dzień szuflad, a potem zaprzęgamy je do nowej roli – ozdoby, zabawki, odpadu. U Piotrowskiej-Auffret to akurat kawiarka i suszarka spełniają się jako masażery, ale i u innych artystek i artystów przedmioty wychodzą poza ramy ich codziennego użycia. Hanka Podraza sięga po (zwyczajowo niewyrzucaną – bo przecież „kiedys może się przydać”) folię bąbelkową, żeby zrobić z niej maseczkę, Jędrzej Piaskowski angażuje do swojego mikrospektaklu grupę porcelanowych „chińskich ludków”, a Magda Szpecht wypełnia przestrzeń medytacji całą stertą rzeczy – od minifigurki Buddy po pajaka na sznurku – których śledzenie na ekranie samo w sobie wpisuje się w transową atmosferę warsztatu reżyserki.

To jednak nie wszystko. Warsztat Piotrowskiej-Auffret zwraca uwagę na jeszcze jedną kwestię. Gdy choreografka zaczyna opisywać czynności, które powinniśmy razem z nią wykonywać, obraz z kamery znika, a ekran wypełnia różowa plansza, uniemożliwiająca naśladowanie ruchów artystki i zmuszająca do skupienia się wyłącznie na jej głosie (oraz ledwo słyszalnych odgłosach pocierania skóry i uciskania mięśni). Gest ten – w pierwszej kolejności gwarantujący możliwość skupienia się dokładności ćwiczeń – dowartościowuje też komunikację audialną i uwydatnia doświadczenie jej dojmującego braku, spowodowanego zamknięciem w przestrzeniach

ograniczonych kilkoma wygłuszającymi dźwięki ścianami. I nie mówię tu wyłącznie o komunikacji interpersonalnej. Kwarantanna wyłączyła z naszego doświadczenia całe spektrum brzmień, które towarzyszyły ludziom każdego dnia. Jak sądzę, po kilku tygodniach zamknięcia nie będzie niczym dziwnym, jeśli bardziej będzie brakować nam odgłosu własnych kroków na chodniku czy głosu podsłuchiwanym w komunikacji miejskiej współpasażerów, niż muzyki, która obecnie towarzyszy niektórym pewnie nawet częściej niż przed epidemią (choć oczywiście w formie okrojonej, pobawionej istotnego elementu nażywości).

Nie chciałbym jednak, aby to, o czym napisałem, zostało źle zrozumiane. *Zrób to sam 2020* nie jest o kwarantannie – nie daje odpowiedzi na pytania, jakie wokół niej krążą, nie generuje kolejnych obszarów wymagających odpowiedzi. Trudno w istocie jednoznacznie stwierdzić, na ile wrażenia, o których wspominam, są elementami zawartymi w poszczególnych „majsterklasach”, a na ile jedynie projekcją oglądającego, wywołaną nieumiejętnością czytania wykładów-warsztatów poza kontekstem wyjątkowych okoliczności, w których dochodzi do ich percepcji. *Zrób to sam 2020* funkcjonuje niejako równolegle do epidemii – wzajemne rezonowanie jest nieuchronne, ale nie zawsze niezbędne.

Cykl ten zostanie zapewne zapamiętany jako jeden z przykładów teatralnej reakcji na koronawirusowy *lockdown*, choć pewnie nie jako najbardziej znamieny. Ale, być może, takie zapamiętanie doświadczenia teatru czasu izolacji – nie zawsze interesującego, czasem zupełnie zwykłego, nudnawego, wtopionego w falę pochłanianych codziennie internetowych treści – nie będzie całkiem nieprawdziwe.

Autor/ka

Maciej Guzy – absolwent prawa i wiedzy o teatrze, student teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, stale współpracuje z „Didaskaliami” i „Teatraliami”.

Przypisy

1. <https://nowyteatr.org/pl/cykle/zrob-to-sam-2020> [dostęp: 16.05.2020].
2. <https://komuna.warszawa.pl/projekt-kwarantanna/> [dostęp: 16.05.2020].
3. <https://vimeo.com/404017059> [dostęp: 20.05.2020].
4. <https://vimeo.com/405206598> [dostęp: 20.05.2020].
5. <https://vimeo.com/405804437> [dostęp: 20.05.2020].
6. <https://vimeo.com/407923721> [dostęp: 20.05.2020].
7. <https://vimeo.com/408931657> [dostęp: 20.05.2020].
8. <https://vimeo.com/409725151> [dostęp: 20.05.2020].
9. <https://vimeo.com/411724675> [dostęp: 20.05.2020].
10. <https://vimeo.com/413048122> [dostęp: 20.05.2020].
11. <https://vimeo.com/412813216> [dostęp: 20.05.2020].
12. <https://vimeo.com/415172984> [dostęp: 20.05.2020].

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/zrob-sam-jesli-masz-ochote>

didaskalia

gazeta teatralna

koronateatr

Wspólnota spacerowiczów

Radosław Pindor

Pieszymaj

kuratorzy: Izabela Zawadzka, Kamil Kuitkowski

artyści: Bogdan Achimescu, Bogusław Bachorczyk, Agata Biskup, Pamela Bożek, Iwona Demko, Monika Drożyńska, Joanna Kaiser, Wojtek Kiwer, Magdalena Kościsz, Błażej Kraus, Agata Kus, Magdalena Lazar, Damian Nowak, Małgorzata Markiewicz, Grzegorz Mart, Justyna Mazur, Katarzyna Olma, Joanna Pawlik, Anka Pichura, Tomasz Prymon, Joanna Sitarz, Justyna Smoleń, Michał Sosna, Michał Sroka, Łukasz Stokłosa, Radek Szlęzak, Kasia Szymkiewicz, Michał Tylka, Katarzyna Wyszowska, Katarzyna Żeglicka, Konrad Żukowski

1-3 maja 2020 w Krakowie

Pierwsze dni maja kojarzą nam się z długim weekendem, wyjazdami i wycieczkami. Zawdzięczamy to trzem świętom: Świętu Pracy, Dniowi Flagi RP oraz Świętu Konstytucji Trzeciego Maja. To coroczne triduum, poprzez które upamiętniamy polską historię i tradycję, otwiera również sezon grillowy i ogródkowy, dając zazwyczaj okazję do wypoczynku. W tym roku z powodu epidemii nikt z nas nie mógł pozwolić sobie na wyjazd za miasto, momenty bez troski i wytchnienia, a izolacja i atmosfera społeczna nie zachęcały do aktywności. Ta trudna dla wszystkich sytuacja – od pracowników korporacji, studentów, przedsiębiorców, nauczycieli, medyków

aż po artystów – zmusiła nas do nowego spojrzenia na funkcjonowanie w zbiorowości. Sfera artystyczna i w dużym stopniu także społeczna przeniesione zostały w nowej wersji do Internetu, starając się przetrwać czas zastoju. Znakiem naszych czasów stały się bardziej lub mniej kolorowe maseczki, rękawiczki, wydarzenia online, wszechobecne pustki na zatłoczonych dawniej pieszych traktach i zmiana zakupów w sklepie w wyprawę. Dlatego z entuzjazmem podszedłem do inicjatywy spaceru w celu innym niż konsumpcyjny.

Pomiędzy pierwszym a trzecim maja kuratorzy Izabela Zawadzka i Kamil Kuitkowski, związani z Ośrodkiem Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, zachęcili mieszkańców Krakowa do innego spojrzenia na miasto. *Pieszymaj*, bo tak nazwali inicjatywę, zainspirowany był tym, co dzieje się w innych miastach świata. Wcześniej raczej ze słyszenia, śledząc tylko berlińskie wydarzenie z kwietnia tego roku, znałem pomysł zamienienia punktów w mieście – głównie balkonów i okien uczestniczących artystów – w dzieła sztuki. Akcja krakowska, przeprowadzona przy użyciu Facebooka oraz mapy z zaznaczonymi punktami, skłoniła również mnie do podjęcia spaceru.

Zacząłem od Starego Podgórza, gdzie w uroczym ogródku znajdowała się praca Joanny Pawlik, przedstawiająca syjamskie bliźniaczki Hilton. Makieta pokazywała dwie, odwrócone od obserwatora plecami dziewczyny, z widocznym pośrodku złączeniem ciał – co przywodziło na myśl kadr z serialu *American Horror Story: Freak Show*, gdzie biografia sióstr została przerobiona w popkulturowej formule. Był to niespodziewany akcent już na początku spaceru, zwłaszcza że poprzedniego dnia przeczytałem świetny artykuł o owych bliźniaczkach, autorstwa Anny Wieczorkiewicz¹. Dalej, tuż obok KS Korona, niepowodzeniem skończyły się poszukiwania przeze mnie albumu – ukrytego również w innych punktach miasta – nazwanego

Nigdzie/Nowhere, a przygotowanego przez Joannę Kaiser i Damiana Nowaka z pomocą Magdaleny Lazar. Z udostępnionych przez innych spacerowiczów zdjęć dowiedziałem się, że był to czarny pakunek, ale niestety, nie miałem okazji przekonać się, co znajdowało się w środku. Dalsza część miejsc po tej stronie miasta była zaznaczona w okolicach placu Bohaterów Getta i na Zabłociu. W witrynie kawiarni – jak się okazało, będącej właśnie w remoncie – znajdowała się miniaturowa makietka salonu wykonana przez Łukasza Stokłosę, ujmująca złotymi krzeselkami i kryształowymi żyrandolami wielkości bransoletek. Trochę dalej, po drugiej stronie ulicy, na skrytym balkonie odnalazłem tkaninę z okiem pośrodku czerwonego, waginalnego kształtu na turkusowym tle, autorstwa Radka Szlęzaka. Była jeszcze gra w klasy, wymalowana kredą przez Pamelę Brożek na parkingu przy moście Powstańców Śląskich. Niedaleko znajdował się również baner Moniki Drożyńskiej, w jej hafciarskim stylu z hasłem i tytułem pracy: „Polacy! jeszcze jeden wysiłek”.

Pogoda pierwszego maja początkowo nie sprzyjała spacerom, ale wziąłem sobie ideę chodzenia pieszo do serca i postanowiłem kontynuować trasę. Przy ulicy Mostowej, jeszcze dwa miesiące temu tętniącej życiem, w witrynie księgarnio-kawiarni znajdował się portret mężczyzny w czapce, z zakrytą twarzą, autorstwa Konrada Żukowskiego. Melancholia i defetyzm stylu artysty, znane mi również z jego innych prac, harmonizowały z szarością i wyludnieniem kazimierskiego anturażu. Potem, idąc na Rynek Główny, natknąłem się na zwisające z okna nogi manekina w kantorowskim stylu, autorstwa Michała Sroki, a po drugiej stronie ulicy Dietla z okna pomachały Łapy Justyny Smoleń – z pozdrowieniem artystki, która poprawiała akurat swoją pracę. Po dotarciu do serca miasta, w witrynie lokalu Baza przy ulicy Floriańskiej znalazłem przepiękną miniaturową makietę autorstwa Agaty Kus. Dwupoziomowa praca pokazywała najpewniej zminiaturyzowaną wersję

wnętrza baru, z odwzorowanymi szczegółami i leżącymi na stołach oraz kontuarze znakami naszych czasów – to znaczy maseczkami i rękawiczkami.

Już w tym momencie zdałem sobie sprawę, że zaproszenie do spaceru nie wiązało się tylko z oglądaniem prac artystów, ale też z szeregiem osobistych doświadczeń. Kuratorzy, tworząc w gruncie rzeczy grę miejską, postawili uczestnika w roli flanera (z francuskiego *flâneur* – włóczęga, spacerowicz). Odmieniona przez epidemię tkanka miejska oraz odczuwalny brak turystów pozwoliły doświadczyć miasta na nowo. Przechodząc przez nieuczęszczane zakątki i uliczki, ale i dobrze znane mi trakty, od jednego punktu do kolejnego, jeszcze raz poczułem atmosferę miasta. Przyczyna pozostania na zewnątrz – już nie, jak przez wcześniejsze półtora miesiąca, tylko przez moment, ale właściwie przez większą część dnia – uzmysłowiła mi zapomniany przez ten czas zamknięcia sposób percypowania przestrzeni. Akcja kazała także spojrzeć na elementy miasta jako na dzieła sztuki – balkoniki, okiennice czy przestrzenie publiczne, które wcześniej były tylko tłem, teraz stały się podmiotami. W moim przypadku zadziałało to trochę jak w galeriach sztuki współczesnej, kiedy umieszczony na ścianie znak ewakuacji lub przycisk alarmu podświadomie pobudza do pytania: czy to jest także element ekspozycji?

Nie uczestniczyłem we wszystkich stacjach, ale dzięki technologiom, które zagościły dzisiaj nieodwracalnie przy odbiorze sztuki, mogłem zobaczyć również najdalsze z zaproponowanych miejsc i wystawionych tam prac. Twórcy postarali się o bardzo dobrze wykonaną fotodokumentację, która została opublikowana w ramach wydarzenia na portalu Facebook (zachęcam do zapoznania się z nią). Jak sądzę, celem nie było zobaczenie wszystkiego, skoro prace właściwie nie były połączone tematycznie. Najważniejsza była sytuacja, w której wszyscy się znaleźliśmy, i chęć partycypacji z

utrudnieniami – odgórnie określonymi zasadami nowego funkcjonowania, w tym zakrywaniem twarzy i dystansem do innych przechodniów.

Najbardziej ujął mnie spacer dźwiękowy po Parku Krakowskim, stworzony przez Wojtkę Kiwera w oparciu o aplikację mobilną. Każdy z uczestników mógł przechodzić przez park, w którym znajdowało się kilka stref – oznaczonych w aplikacji niebieskimi kółeczkami. Spacerując, słuchał onirycznego ambientu i fragmentów podcastu – rozmowy z Anną Fidos, dotyczącej snu i jego roli w życiu człowieka z różnych perspektyw, w tym psychoanalitycznej i filozoficznej². Chodząc wśród drzew i słuchając nastrojowych dźwięków, oderwałem się od zgiełku alei Mickiewicza. W całym parku można też było poszukiwać kamyków z nadrukowanymi przez Justynę Mazur słowami. Ta urzekająca praca i nieoczekiwane kombinacje słów – najlepsze, jakie znalazłem, to „cieszę się jakością jutra” oraz „czekam cierpliwie” – nastrajały przechodniów, którzy zebrali się w parku w ramach pierwszomajowego spaceru. Wówczas zauważyłem, że wytworzyła się efemeryczna wspólnota uczestników, patrzących na innych, zamaskowanych – każdy przechodzień wydawał się „podejrzany” o partycypację.

W opisie wydarzenia mogliśmy przeczytać o jego politycznym charakterze, o „dziurawych tarczach antykryzysowych” i „obietnicach stypendiów twórczych”, jednak wydaje mi się, że były to słowa nazbyt radykalne. Tak naprawdę w oglądanych przeze mnie pracach nie było potencjału politycznego, a raczej partycypacyjny właśnie, zachęcający do refleksji nad sytuacją (artystów i odbiorców) z dzisiejszej perspektywy. Ten aspekt uczestnictwa jest potrzebny, żebyśmy nie popadli w nowe społeczne lęki dotyczące drugiej osoby. Dlatego format performatywnego spaceru lub gry miejskiej wydaje się w obecnej sytuacji niezmiernie trafny, a zbyt słabo eksploatowany. Zwłaszcza że wytyczne dotyczące poruszania się zmieniają

się z tygodnia na tydzień i lista powodów opuszczenia domu już nie jest tak ograniczona.

Na koniec chciałbym napisać o pracy, której odbiór wydaje się idealnie obrazować „pieszomajową” partycypację. Ostatnią instalacją, jaką widziałem, była ta autorstwa Bogusława Bachorczyka, składająca się z rozwieszonych w oknie różnokolorowych krawatów. W mieszkaniu naprzeciwko, drugiego dnia wydarzenia pojawił się karton z napisem: „o co chodzi z tymi krawatami?”. W mediach społecznościowych z przymrużeniem oka pisano, że sztuka „działa”, a odbiorcy reagują. Siłą projektu stało się właśnie takie zadawanie pytań i uczestnictwo w przestrzeni publicznej, zamiast obojętności lub nawet wrogości, które w dzisiejszych czasach coraz wyraźniej oddalają nas, uczestników, od siebie nawzajem. Jak sądzę, wiele uśmiechów przechodniów i ciekawskich spojrzeń znad masek uwiarygodnia potrzebę życzliwości, a tym samym nowej, partycypacyjnej normalności.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

Autor/ka

Radosław Pindor – student performatyki przedstawień UJ

Przypisy

1. Anna Wieczorkiewicz, *„Złączone na śmierć i życie”: bliźniaczki syjamskie jako figury retoryki kulturowej, społecznej i politycznej*, „Teksty Drugie” 2008 nr 1/2 (109/110), s. 270-287.
2. Nauka XXI wieku, #92 – *Filozofia snu*, 3 VII 2019, <https://podtail.se/podcast/nauka-xxi-wieku/-92-filozofia-snu> [dostęp: 19 V 2020].

Source URL: *<https://didaskalia.pl/artukul/wspolnota-spacerowiczow>*

didaskalia

gazeta teatralna

koronateatr

Młodzi w sieci

Zuzanna Berendt

Stary Teatr w Krakowie

Młodzi w Starym online

20 kwietnia – 6 czerwca 2020

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

Modelatornia

maj 2020

Działalność polskich teatrów w ostatnich miesiącach, kiedy została przeniesiona do sieci z powodu pandemii koronawirusa, w niewielkim stopniu opierała się na produkcji nowych spektakli. Najczęściej udostępniane materiały to nagrania przedstawień już wycofanych z repertuaru (np. cykl „Pokazy spektakli archiwalnych” Starego Teatru w Krakowie) oraz takich, które widzowie mogli oglądać na żywo jeszcze na kilka dni przed zamknięciem teatrów. Teatry angażują też aktorów do regularnych czytań tekstów literackich, emitowanych przede wszystkim przez kanały społecznościowe (m.in. Studio Teatrgaleria w Warszawie), a czasem działań na pograniczu teatru i serialu (*Zamknięci w teatrze* Teatru im. Juliusza

Słowackiego w Krakowie). Stary Teatr i Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu zaproponowały programy dla twórczyń i twórców debiutujących oraz takich, którzy debiutowali stosunkowo niedawno.

Trzeba zaznaczyć, że oba projekty znacznie się różnią. „Młodzi w Starym” to cykl, w ramach którego we współpracy Starego Teatru i Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie powstało trzynaście mniej więcej półgodzinnych spektakli internetowych, zrealizowanych przez studentki i studentów II i III roku reżyserii. W produkcjach, które emitowane były trzykrotnie, dostępnych jedynie w czasie transmisji prowadzonej przez kanał teatru na portalu YouTube, udział wzięli aktorzy i aktorki Starego Teatru. Z kolei „Modelatornia” teatru w Opolu to konkurs, na który wpłynęło siedemnaście prac. Trzy z nich zostały nagrodzone i w trzy kolejne poniedziałki, począwszy od 11 maja, były udostępniane publiczności poprzez kanały teatru na Facebooku i YouTube'ie. Projekty powstały bez wsparcia produkcyjnego teatru, ale ich twórcy i twórczynie otrzymali nagrody pieniężne w wysokości 3333 złotych. Realizacje zgłaszane do „Modelatorni” miały odnosić się do tematu metamorfozy, a ich forma mogła opierać się na strategiach performansu, video artu, sound artu lub VR. Przed studentami AST stanęło zadanie o bardziej skonkretyzowanej tematyce. W opisie „Młodych w Starym” na stronie internetowej teatru możemy przeczytać, że celem projektu było zbadanie kanonu literackiego (zarówno w obszarze literatury dawnej, jak i współczesnej) pod kątem poszukiwania odpowiedzi na pytania, do stawiania których prowokuje pandemia. Dotyczą one tak teraźniejszości – jakości społecznych relacji, sensu i warunków pracy – jak i przyszłości po epidemii.

Ustawienie epidemii COVID-19 w centrum zainteresowania wydaje się słuszne o tyle, że temat ten od kilku miesięcy kolonizuje rzeczywistość

artystyczną, przede wszystkim wpływając na sposób realizacji. W spektaklach młodych reżyserów i reżyserek, szczególnie tych, którzy swoje prace przygotowywali w czasie obowiązywania największych obostrzeń sanitarnych, wirus pojawia się na wiele sposobów, aktywując zawarte w dziełach literackich tematy, które w innych okolicznościach mogłyby pozostać niezauważone. W najbardziej wyrazisty sposób w spektaklach internetowych manifestował się temat kontaktu, implikowany nie tylko przez tematy dzieł, po które sięgali twórcy i twórczynie, ale również medium, w jakim przyszło im swoje prace realizować. Próba uzgodnienia tego, w jaki sposób za pomocą kamerki internetowej i ekranu można „spojrzeć sobie w oczy”, którą przeprowadzają bohaterowie *W poszukiwaniu straconego czasu* Zofii Gustowskiej (premiera 21 kwietnia), nie tylko problematyzuje sytuację trojga ludzi, których widzimy na ekranie, ale również prowokuje do zadawania pytań o to, w jaki sposób narzędzia internetowe zmieniają naszą – widzów i widzek – relację do prezentowanych spektakli, do których mamy większy niż zazwyczaj dostęp, ale w których uczestniczymy na zupełnie innych niż dotychczas zasadach. Czy oglądanie spektakli w warunkach domowych pozwala osiągnąć większe skupienie, czy wręcz odwrotnie? Po jakim czasie platformy internetowe, przesyccone teatrem, zaczną odnotowywać spadek zainteresowania widzów, dla których kluczowa w sytuacji teatralnej jest nie tyle forma i treść spektaklu, ile współobecność widzów i aktorów w jednej przestrzeni? Medium internetowe kształtuje odbiór spektakli w niemniej wyrazisty sposób niż teatr, w którym pokazywane są spektakle na żywo, z tym że ten pierwszy sposób oglądania z oczywistych względów nie może opierać się na przyzwyczajeniach z czasów przedpandemicznych, ryzykuje więc utratą publiczności.

Reżyser Tomasz Fryzeł i dramaturg Piotr Froń, przygotowujący wraz z trojgiem aktorów adaptację *Cierpień młodego Wertera* (premiera 27

kwietnia), w bardzo ciekawy sposób odnieśli się do tematu kontaktu poprzez wykorzystanie konstrukcji powieści Goethego. Tekst oferuje czytelnikowi doświadczenie uczestniczenia w procesie komunikacji pełnym luk i zawiesznień. Listy składające się na powieść są często seriami komunikatów bez odpowiedzi. Obserwujemy w nich proces pograżania się bohatera w myślach samobójczych, ale tekst, przez to, że nie zawiera odpowiedzi na jego listy, uniemożliwia nam skonstruowanie w akcie lektury pozycji, z której ta odpowiedź mogłaby zostać udzielona. Na początku spektaklu aktorzy tłumaczą, że są Wilhelmami, czytającymi w tym konkretnym momencie listy od Werterów, którymi byli kiedyś, ale którymi już nie są. Twórcy uzyskują w ten sposób wrażenie, że zarówno Werterowie, jak i Wilhelmowie są projekcjami jednego podmiotu, nie możemy mieć jednak pewności, czy jest to podmiot ze świata powieści Goethego, czy może podmiot aktorski, wytwarzający dwie kreacje w ramach jednego spektaklu. Wrażenie dystansu między aktorami a postaciami w dalszej części zostaje spotęgowane przez komentarze Magdaleny Grąziowskiej, Anny Paruszyńskiej i Szymona Czackiego, którzy wyrazy porywów serca głównego bohatera umieszczają w ironicznej ramie, na przykład określając tolerancję Wertera dla faktu, że Lotta ma narzeczonego, jako „chorą”. Niestabilność konstelacji: Werter – Lotta – Wilhelm zostaje podkreślona przez demaskację przestrzennej aranżacji obrazu na ekranie. Przez większą część spektaklu wydaje się, że, skoro bohaterowie komunikują się przez wideoczat, to znaczy, że są od siebie oddaleni. W jednej z ostatnich scen Szymon Czacki wychodzi jednak przez drzwi w swoim pokoju, które, jak się okazuje, prowadzą do pomieszczenia, w którym siedzi Anna Paruszyńska. Znika aprioryczne zaufanie, że na ekranie widzimy świat, którego konstrukcji intuicyjnie możemy zaufać, ale pojawia się silne poczucie, że Werter grany przez Grąziowską zostaje przez pozostałych zdradzony, co odbudowuje afektywny potencjał relacji między

postaciami, obniżony wcześniej przez rozbitcie tekstu Goethego aktorskimi komentarzami.

Na opracowanie tekstu literackiego z pozycji dystansu zdecydował się również duet reżysersko dramaturgiczny Piotr Froń i Mira Mańka. W *Kochanowskim* refleksja nad „wynalezieniem” przez autora *Odprawy posłów greckich* literackiego języka polskiego oraz śledztwo w sprawie, czy opłakiwana w *Trenach* Urszulka istniała naprawdę, stają się przyczynkiem do pytania o związek słów z rzeczywistością oraz – w następnym kroku – rzeczywistości ze sztuką. Froń i Mańka, pokazując część procesu pracy nad tekstem z aktorami – Krzysztofem Globiszem, Dorotą Segdą, Zbigniewem W. Kaletą – odsłanili różne poziomy zmagania się z poezją Kochanowskiego. W przypadku Globisza było to fizyczne zmaganie się ze słowem mówionym, w przypadku Segdy – kreatywne opracowywanie wiersza i dostosowanie go do warunków internetowego pokazu. Z kolei Kaleta, wkładając do recytacji jednego z trenów garnitur, który nosił na pogrzebie ojca, jednocześnie buntował się przeciwko tego rodzaju próbom uwierzytelniania literackiego przekazu. Pokazywanie procesu pracy nad tekstem odsłoniło również część trudności związanych z realizacją spektakli teatralnych online – konieczność zapanowania nad kamerą i pracy w odosobnieniu.

Temat izolacji spowodowanej koniecznością pozostawania w domu pojawił się także w *Domu dziennym, domu nocnym* Anny Mazurek z dramaturgią Olgi Ciężkowskiej (premiera 20 kwietnia) oraz w *Niezastanych miastach* (premiera 28 kwietnia) Małgorzaty Jakubowskiej (reżyseria) i Franciszka Szumińskiego (dramaturgia), w których grana przez Ewę Kaim bohaterka opowiada o wyjściu do miasta po długim czasie spędzonym w domu jak o prawdziwym święcie i wyjątkowym doświadczeniu, pobudzającym zmysły, które pozostawały w długim uśpieniu.

Kolejnym elementem pandemicznej rzeczywistości uchwyconym przez twórców i twórczynię jest zwrot ku refleksji nad przeszłością, która nagle stała się terytorium pewnym i rozpoznanym, a jednocześnie wyraziście oddzielonym od amorficznej teraźniejszości, w której gwałtownym przemianom uległa percepcja czasu (ciekawie jest to przedstawione w *Domu dziennym, domu nocnym*, kiedy sygnalizowane oświetleniem pory dnia i nocy zmieniają się w nieregularnym rytmie). W takim sentymentalno-refleksyjnym tonie zostały utrzymane *Przestrzenie* Kacpra Romaniuka, zrealizowane w poetyce kina niezależnego i oparte przede wszystkim na zasadzie oddzielnego filmowania bohatera i bohaterki oraz pustych miejsc, które były kiedyś wspólnymi przestrzeniami ich życia. Praca Romaniuka to najbardziej filmowa ze wszystkich realizacji. W tym przypadku to montaż i impresyjne obrazy pustych wnętrz oraz wyludnionych przestrzeni miejskich odgrywały ważniejszą rolę niż dramaturgia kontaktu między bohaterami, obecna w innych spektaklach.

W spektaklach zrealizowanych w ramach pierwszej części projektu dominowała formuła, którą można by nazwać performansem dokamerowym. Bohaterowie kontaktowali się zazwyczaj przez wideoczat, czego „przypadkowymi” świadkami byli widzowie transmisji. Na eksperymentowanie z formą zdecydowała się właściwie tylko Mira Mańka, która, nie opierając się – tak jak Romaniuk – na stylistyce filmowej, ale tworząc hybrydową formę wizualną, w *Małej Syrence* (premiera 11 maja) wykorzystwała oprócz nagrań aktorów również animacje przedmiotów oraz technikę teatru cieni. Sięgnięcie po baśń Andersena okazało się bardzo dobrym wyborem, ponieważ otwierało projekt Starego na młodszą publiczność oraz pozwoliło na poruszenie w bardzo subtelny sposób tematów tęsknoty i utraty, będących trudnym do uniknięcia elementem doświadczenia izolacji podczas epidemii.

Eksperymenty formalne podejmowane przez twórczynię i twórców spektakli pokazywanych w ramach drugiej części projektu (od 19 maja do 6 czerwca) zaowocowały między innymi ciekawym pod względem montażowym i tematycznym *Kanonem: pieśniami do pracy* Jana Kantego Zienki (premiera 19 maja) oraz wykorzystującą poetykę teledysku pracą Olgi Ciężkowskiej *tańczymy shimmy* (premiera 2 czerwca). Praca Zienki miała premierę w czasie, kiedy zaczął się już proces odmrażania, którego nierównomierność była jednym z ważniejszych tematów medialnych debat dotyczących polityki czasu epidemii. W *Kanonie* po raz pierwszy w ramach „Młodych w Starym” tak wyraziście pojawił się temat pracy i jej warunków w dobie pandemii. Tytułowa forma muzyczna posłużyła za zasadę konstrukcyjną spektaklu internetowego, którego bohaterowie, będący w sytuacji pracowników, pracodawców, uczestników czynu społecznego, prowadzą narracje nakładające się na siebie w ten sposób, że nie zawsze jesteśmy w stanie uchwycić sens i przekaz każdej z nich. Twórcy podejmują więc temat wskazujący na ich zaangażowanie w kwestię społecznych i ekonomicznych skutków pandemii w ramach ścisłej formy artystycznej, która nie pozwala zapomnieć, że wypowiedź ta ma miejsce w ramach sztuki, a nie – na przykład – dyskursu medialnego.

Najciekawszym eksperymentem wizualnym była z kolei wyreżyserowana przez Olgę Grzelak sztuka Virginii Woolf *Freshwater* (premiera 1 czerwca). Dzięki wykorzystaniu obrazu w czerni i bieli oraz reliefowemu ustawieniu aktorów na tle monochromatycznych powierzchni, udało się Grzelak nadać spektaklowi stylistyczną spójność, o którą pozostali twórcy aż tak bardzo się nie troszczyli, nagrywając aktorów w mieszkaniach, na tle mebli i przedmiotów codziennego użytku. Choć *Freshwater* ma – podobnie jak *Przestrzenie* – wyrazisty charakter filmowy, to został on tutaj wykorzystany do stworzenia pracy nierealistycznej. Kadry obejmujące poszczególnych

aktorów zostały umieszczone obok siebie tak, by powstało wrażenie, że znajdują się oni w jednym pomieszczeniu. Otwierający spektakl absurdalny dialog dotyczący wyjazdu dwojga bohaterów do Indii toczy się w obecności milczącej Ellen (Anna Paruszyńska), której sylwetkę widzimy zawieszoną ponad pozostałymi postaciami. Kiedy portretujący ją malarz zwraca się do niej i wszystkie postacie spoglądają w górę, orientujemy się, że zawieszenie nad pozostałymi bohaterami jest jej „rzeczywistym” usytuowaniem w przestrzeni, którą Grzelak zorganizowała według własnego pomysłu kompozycyjnego, a nie zabiegiem wynikającym z ograniczeń realizacji spektaklu online.

W ramach drugiej części „Młodych w Starym” powstało również *Wnętrze* Wojtka Rodaka, w mojej opinii najciekawsza realizacja cyklu. Wykorzystanie klasycznego tekstu Maurice’a Maeterlincka w sytuacji konieczności tworzenia środkami medium cyfrowego, otworzyło w tym przypadku nowe możliwości myślenia zarówno o tym osobliwym dramacie, jak i o formie spektakli produkowanych z myślą o pokazach w internecie. Czoro aktorów, których widzimy na równo podzielonym ekranie w lekkim oddaleniu, nie zwraca się w stronę kamery. Nie komunikują się przez nią ani nie sygnalizują świadomości, że są przez nią widziani. Prowadzona z offu narracja, obejmując ich wszystkich jako jeden, niczego nieświadomy zbiorowy podmiot, wytwarza iluzję, że znajdują się oni w jednym miejscu, tak jak rodzina z dramatu Maeterlincka, zgromadzona w domu w nieświadomym oczekiwaniu na tragiczną wiadomość o śmierci jednej z córek. Słyszany przez nas dialog dotyczy sposobu, w jaki przekazać zgromadzonym w domu informację o śmierci dziewczyny. W spektaklu Rodaka narracja odrywa się jednak od tej partykularnej sytuacji, kierując naszą uwagę ku kondycji nas – widzów – zamkniętych w domach z powodu pandemii.

Wnętrza stało się opowieścią o sytuacji, w której fizyczna izolacja od otoczenia nie zapewnia bezpieczeństwa wobec tego, co dzieje się poza oswojonymi pomieszczeniami („zamknęli drzwi, więc myślą, że nic złego stać się im nie może”, mówi bohaterka grana przez Annę Dymną), a ponadto o zagrożeniu, które nadchodzi niespodziewane i które już zdążyło zmienić rzeczywistość, choć zmiany tej nie jesteśmy w stanie jeszcze dostrzec. Minimalne i naturalne działania filmowanych aktorów nie nużą, bo dramatyzuje je dialog z offu, w którym ujawnia się zarówno władza tego, kto przynosi wiadomości, jak i jego dylematy. Zresztą bezczynność obserwowanych postaci – trochę oczekiwanie, a trochę bierne zawieszenie w upływającym czasie – sugeruje, że wiedzą, iż sytuacja, w której się znajdują, przyniesie jakieś konsekwencje, ale nie mogą jeszcze domyślać się, jakie one będą. *Wnętrze Rodaka* wręcz pączkuje paralelami między sytuacją rodziny z tekstu Maeterlincka a sytuacją ludzi zamkniętych w domach podczas pandemii, podporządkowujących się kolejnym rozporządzeniom, uzależnionym od przychodzących z zewnątrz informacji, których nadawcy mają dużo większą wiedzę i władzę niż oni.

W projektach nagrodzonych w konkursie „Modelatornia” Teatru im. Jana Kochanowskiego tematy epidemii i wirusa również były obecne. Ze względu na różnorodność form, po jakie sięgnęli twórcy i twórczynie – film dokumentalny, film o charakterze mockumentu przyrodniczego i animacja cyfrowa – oraz temat projektu (metamorfozy), manifestowały się one jednak w inny sposób niż w spektaklach Starego Teatru. W *Pokarmie Aleksandry Skorupy*, filmie dokumentalnym poświęconym realiom pracy położnych, epidemia pojawia się właściwie jedynie w początkowych wypowiedziach położnych, którym towarzyszyła Skorupa oraz operator kamery i montażysta Tomasz Schaefer. Kobiety opowiadają o tym, jak zmieniła się ich praca w zaostrzonym rygorze sanitarnym, o konieczności zawieszenia porodów

rodzinnych, ale także o zmianie społecznego stosunku do pracowniczek i pracowników służby zdrowia: bardzo szybko z bohaterów stali się potencjalnym zagrożeniem dla osób, z którymi mają styczność w miejscu zamieszkania, sklepie czy komunikacji publicznej. Kwestia ta, choć pojawia się na początku filmu, zostaje odsunięta na dalszy plan, a reżyserkę wydaje się najbardziej interesować codzienna praktyka położnych, oparta na trosce i uwadze wobec matek i dzieci. Niedopowiedziany pozostaje temat warunków finansowych tej pracy, który – choć kilkakrotnie przywoływany w lakonicznych stwierdzeniach, że płace są bardzo niskie – nie zostaje wydobyty i rozprasza się pośród obrazów przedstawiających codzienność tej profesji.

Filip Jaśkiewicz, który wraz z twórczynią muzyki Bereniką Wojnar przygotował pracę pod tytułem *w domowych głębinach*, choć również posłużył się medium filmowym, to zrobił to w zupełnie innym tonie niż Skorupa i Schaefer. Tytułowe domowe głębinę stają się miejscem *quasi*-przyrodniczej obserwacji, w ramach której przed kamerą, filmującą ciemne wnętrza przypominające wodne odmęty, pojawiają się sprzęty domowe imitujące wodne zwierzęta. Są to jednak imitacje celowo odsłaniające swoją sztuczność. „Swetrochłon” nie ukrywa pokrewieństwa ze zwyczajnym swetrem, a „piłogłów” nie wyrzekłby się powinowactwa z ostrym narzędziem. Praca Jaśkiewicza i Wojnar to zabawa formą, ale dzięki precyzji, z jaką została wykonana (nie widzimy zaplecza – rąk animujących przedmioty, przewodów łączących lampki stanowiące części ciał głębinowych stworów ze źródłem prądu) oraz świetnego połączenia obrazu z hipnotyczną, imitującą stłumienie dźwięków pod wodą muzyką, jest bardzo wciągająca. Ponadto, jak sądzę, jest znakomitą pomocą zaradczą na trudności z koncentracją, które często pojawiają się podczas przedłużającej się pracy przy komputerze. Choć obserwacja Jaśkiewicza ma cechy filmu przyrodniczego, nie jest

skonstruowana według jego klasycznych schematów. Twórcy posłużyli się formą otwartą, sugerując, że rzeczywistość widoczna na zarejestrowanym fragmencie będzie istnieć również po wyłączeniu sprzętu nagrywającego.

Propozycja Agaty Koszulińskiej i Mateusza Korsaka z *Close with friends Collective* znacząco odbiegała pod względem formalnym od pozostałych prac „Modelatorni”. *Breathe-out tutorial* to kilkuminutowa animacja cyfrowa zorganizowana jak typowy internetowy filmik instruktażowy. Prowadzony przez narratorkę z offu trening relaksacyjny, oparty na wielozmysłowym doświadczaniu wyobrazonego szczęśliwego miejsca, wydaje się typowym reprezentantem tego rodzaju praktyk. Słowa wchodzą jednak w nieoczywistą i niepokojącą relację z częścią wizualną tutorialu. Na ekranie widzimy pustkowie rozpościerające się pod rozgwieżdżonym, ciemnym niebem, na którym najpierw pojawia się naga hermafrodytyczna postać o szeroko otwartych oczach, a za nią kolejne. Zanim pierwszy raz słyszymy polecenie, by w swoim wyobrażonym, szczęśliwym miejscu zacząć oddychać, na ekranie widzimy proces usuwania ust z twarzy postaci. Kiedy więc instruktorka pierwszy raz mówi, by wziąć oddech, widzimy animowane postaci, które nie mogą wykonać tej komendy. W wyniku tego zakłócenia w ciele widza dochodzi do osobliwego napięcia poznawczego, które w moim przypadku miało wręcz fizyczne skutki. Choć nikt nie uniemożliwił mi wzięcia oddechu, oglądanie cyfrowych postaci bez ust spowodowało, że oddychałam z trudem.

Program oparty na formule tutorialu wydaje mi się bardzo ciekawym pomysłem w kontekście rozwoju internetowych akcji szkoleniowych w dobie pandemii. Jej pierwsze dni, które dla wielu osób łączyły się z możliwością odpoczynku i nie wiązały się jeszcze z lękami ekonomicznymi i niepewnością co do przyszłości, obfitowały w inicjatywy umożliwiające realizację w domu programów ćwiczeniowych, edukacyjnych, czy właśnie relaksacyjnych.

Breath-out tutorial w bardzo ciekawy sposób podważa zaufanie, jakim wiele osób darzy tego typu programy, a jednocześnie prowokuje do tego, by skorzystać z niego właśnie jako z programu treningowego, a nie przyglądać mu się z dystansem jako projektowi artystycznemu. Spośród projektów nagrodzonych w ramach „Modelatorni” ten wydał mi się najciekawszy, ponieważ ma w sobie potencjał samodzielnego funkcjonowania w przestrzeni internetowej i roztopienia się w niej w taki sposób, jaki wybiorą dla niego użytkownicy. Takiej możliwości z pewnością nie mają projekty teatralne, dystrybuowane w trybie markującym przedpandemiczne funkcjonowanie teatrów, czyli najczęściej podczas wieczornych transmisji na żywo.

Omówione tu projekty prowokują do postawienia pytania, w jaki sposób prace, które stały się sposobem podtrzymywania regularnej pracy teatru i komunikacji z publicznością, będą traktowane po zakończeniu pandemii i powrocie do pracy w teatrach (co w momencie, w którym kończę pisanie tego tekstu, właśnie zaczyna następować). Czy ze względu na warunki, w jakich powstawały, i tryb dystrybucji będą jedynie nieznaczącym epizodem, czy może staną się przyczynkiem do nawiązania współpracy? Internet jest dużo bardziej egalitarny niż instytucje teatralne, które, dysponując sceną dużą, małą i mikro, debutantów chętnie umieszczają na tej najmniejszej, obawiając się ryzyka związanego z zaangażowaniem dużych środków na produkcję spektaklu osoby o niskiej pozycji na teatralnym rynku. Wezwanie do praktykowania troski, które pojawiło się w orędziu Weroniki Szczawińskiej na Międzynarodowy Dzień Teatru, przypadający w tym roku na początek rozwoju epidemii koronawirusa w Polsce, powinno być podjęte właśnie przez dyrekcje instytucji, które w czasie pandemii współpracowały z młodymi twórcami, czerpiąc z tego widoczność w internecie, możliwość

pracy zespołów artystycznych, technicznych i administracyjnych oraz ciągłość oferty artystycznej, niejednokrotnie z bardzo ciekawym skutkiem.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

Autor/ka

Zuzanna Berendt – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ

Source URL: *<https://didaskalia.pl/artykul/mlodzi-w-sieci>*

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Spór o obrazy

Anna Majewska

Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu

Jerzy Szaniawski

Żeglarz

reżyseria: Wojtek Rodak, adaptacja i dramaturgia: Marcelina Obarska, scenografia: Karolina Mazur, instalacja/przestrzeń: Przemek Branas, kostiumy: Marta Szypulska, muzyka: Kamil Tuszyński, choreografia: Alicja Czyczel, wideo i reżyseria światła: Klaudia Kasperska, inspicjent: Anna Solarek, zdjęcia: Tobiasz Papuczys

premiera: 28 lutego 2020

W przeddzień odsłonięcia pomnika lokalnego bohatera do miasta portowego przybywa młody historyk, który wchodzi w konflikt z przedstawicielami miejscowej władzy. Mówi o nieznanych dotąd i przeczących oficjalnej narracji wątkach biografii legendarnego kapitana. Spór o jego wizerunek, którego stawką jest władza nad konstruowaniem historii, tworzy oś dramatyczną *Żeglarza* – tekstu Jerzego Szaniawskiego.

1.

W debiutanckim przedstawieniu Wojtka Rodaka spór wokół pomnika kapitana staje się sporem o obrazy. Perspektywa przyjęta w spektaklu zakłada, że historia jest zjawiskiem konstruowanym i utwierdzanym za pomocą praktyk obrazowych. Sytuacja sporu o obrazy to jeden z nielicznych momentów, kiedy neutralne na pozór elementy przestrzeni wizualnej stają się widoczne i są dyskutowane – jak zauważa Łukasz Zaremba¹. Twórcy i twórczynie wykorzystują sytuację fikcyjnego sporu, aby przyjrzeć się temu, jaki obraz historii osadza się w pamięci i krajobrazie, w jakich warunkach jest wytwarzany oraz jakim zmianom podlega.

Na otoczonym przez publiczność z czterech stron białym kwadracie baletówki, przywołującym na myśl postument, performerzy i performerki częściej kroczą niż chodzą, raczej przemawiają niż mówią, co pewien czas skandując fragmenty tekstu odnoszące się do ozdób, pamiątek, obrazków w podręcznikach i monumentów, za pomocą których postaci dramatu realizują politykę pamięci. Aktorzy i aktorki to zastygają w pomnikowych pozach, stając tyłem do rozmówców, to grupowo podążają za jedną osobą w partiach ruchowych, wyznaczających hierarchie i relacje władzy wśród postaci (choreografia Alicji Czyczel). Ich stroje, zaprojektowane przez Martę Szypulską, z elementami quasi-dworskich falban i sportowej stylówki wyglądają, jakby zostały przerobione z codziennych ciuchów oraz elementów dawno nieużywanych kostiumów, czekających w teatralnym magazynie na kolejne rocznicowe obchody. Spektakl przygotowany na pięćdziesiątą rocznicę śmierci patrona wałbrzyskiego teatru przyjmuje formę ironicznego pomnika performatywnego, za pomocą którego twórcy i twórczynie trawestują wizualne strategie konstruowania wizerunków bohaterów.

W rozmowie z Tomaszem Domagałą reżyser twierdził, że zespół zgodnie odrzuca „nieestetyczność” polskich sposobów upamiętniania postaci, idei i wydarzeń w przestrzeni publicznej, rozpoznając ją jako problem wymagający alternatywnych rozwiązań². Za próbę wytworzenia takiej alternatywy można by uznać obiekty nawiązujące do idei antypomnika, widoczne w przestrzeni teatralnej. Wśród nich w zastępstwie sylwetki kapitana znalazła się gadająca muszla na postumencie, która może zamienić się w słuchawkę telefoniczną, i abstrakcyjny byt, przemawiający w aurze bełkotliwego mistycyzmu słowami „prawdy” historycznej albo witający publiczność głosem inspicjentki proszącej o wyciszenie telefonów. Pojęcie „antypomnika” zostało zaproponowane przez Jamesa E. Younga – badacza prac Jochena Gerza, rozwijającego od połowy lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku formę pomnika krytycznego. Odnosi się ono do prac artystów, które służą upamiętnianiu, jednak projektowane są w niezgodzie wobec monumentalnych praktyk obrazowych, prowadzących do instrumentalizacji ich twórców i uprawomocnienia polityki historycznej uprawianej przez władzę³. Przez „nieestetyczne” obrazy twórcy mogą więc rozumieć patetyczne pomniki polskich bohaterów, kultywujące zwyczaj utożsamiania zbiorowych procesów historycznych z dokonaniem jednostek i wykluczającymi rozproszoną pamięć na rzecz jednoznacznej, totalizującej opowieści o przeszłości. Można by uznać muszlę w projekcie Przemka Branasa za propozycję zastąpienia ich we wspólnej przestrzeni obrazami opartymi na wieloznaczności, absurdzie, ogrywającymi niewidzialność tego, co upamiętniane; obiektami zapraszającymi do interakcji, procesualnymi.

W kontekście takiej interpretacji deklarowana przez reżysera niechęć zespołu do „nieestetycznych” pomników jest zastanawiająca. O ile próba odejścia od obrazowania monumentalno-muzealnego, służącego arbitralnej polityce historycznej, jest zasadna, o tyle przywołane przez Rodaka kategorie

estetyczne budzą niepokój. Formułowane na ich podstawie oceny dominują w, nierzadko klasystowskich, rozważaniach na temat „typopolowej Polski” kochającej „papieża z obrazka”, w ramach których polska wizualność jest postrzegana jako zestaw brzydkich obrazów. Ignorowana jest przy tym złożoność związanych z nią praktyk obrazowych, których mechanizmy funkcjonowania są warte uwagi⁴. Przyglądając się przestrzeni zaprojektowanej przez Przemka Branasa w relacji ze scenografią Karoliny Mazur, nabieram jednak przekonania, że w sferze wizualnej *Żeglarza* wydarza się coś ciekawszego niż próba wytworzenia alternatywnych obrazów – zadowolających estetycznie i zaskakujących formalnie.

Sposobem konstruowania przestrzeni *Żeglarza* rządzi zasada recyklingu materiałów, przyjęta w konsekwencji ekologiczno-ekonomicznej polityki wałbrzyskiego teatru, stając się zarazem pretekstem do recyklingowania i miksowania obrazów związanych z praktykami pamięci. Twórcy i twórczynie spektaklu na swój sposób przemontowują, uzupełniają i przetwarzają modułową scenografię Mazur, będącą w tym sezonie bazą konstrukcyjną dla przestrzeni projektowanych na potrzeby każdej nowej produkcji. Jej „scenografia uniwersalna” jest zbudowana z sześciu brył z drewnianej sklejki pomalowanej bezbarwnym lub czarnym lakierem, które po złożeniu tworzą sześcian. Mazur, w odpowiedzi na moje pytania, opisała swój projekt następująco:

Każdy element (forma) pasuje do pozostałych i może się z nimi łączyć, tworząc różne konfiguracje: kolejne bryły, obiekty czy kompozycje przestrzenne, dopasowane do potrzeb spektaklu. Nie ma określonej liczby modułów do wykorzystania. W jednym przedstawieniu może pojawić się ich mniej, a w innym więcej – to zależy od pomysłu i założeń twórców. [...] Interesowało mnie to, aby

te formy mogły za każdym razem układać się w inne kompozycje, inną historię i inne miejsce. [...] Chciałam, aby było to połączenie surowej geometrycznej bryły z czymś, co jest indywidualne dla każdego spektaklu i co wprowadza pewien rodzaj realizmu, elementu życia codziennego i realnego. [...] Zazwyczaj przestrzeń uzupełniana jest dodatkowo o potrzebne rekwizyty, meble, kostiumy – są to rzeczy zarówno z magazynu, jak i kupione na potrzeby przedstawienia.

W projekcie Branasa modułowe bryły posłużyły do stworzenia w foyer wyspy, na której wystawione zostały antypomnikowe obiekty, wykonane przez osoby biorące udział w warsztatach prowadzonych przez artystę. Widzowie czekają na wejście na widownię, oglądając „dzieła sztuki, które nie weszły do spektaklu” – jak głosi napis na ścianie. Instalacja ta nawiązuje do estetyki nadmorskich straganów z pamiątkami i szkolnych warsztatów plastycznych w stylu „do it yourself”, których efekty są prezentowane podczas akademii na cześć jakichś dostojnych postaci. Taki zestaw obrazów kieruje uwagę na te bardziej wstydliwe czy mniej oficjalne, ale przecież nie peryferyjne, praktyki upamiętniania, w których dokonuje się fuzja pamięci zbiorowej z indywidualnymi sentymentami i wzruszeniami. Oglądamy zespawaną z kawałków metalu, abstrakcyjną rafę koralową, na której zawieszono odświeżacze do toalet o zapachu morskiej bryzy, i umieszczoną na postumencie z kieliszka głowę Szaniawskiego/kapitana Nuta, który traci pomnikową dostojność i wygląda jak Kulfon w papierowej czapeczce żeglarskiej. Instalacja jest zarazem zabawną fantazją na temat tego, jak mogła wyglądać wspomniana w dramacie wystawa urządzona ku czci żeglarza. W ramach tego projektu nie dokonuje się zerwanie ze znanymi obrazami zbiorowej i jednostkowej pamięci, pomnikami i pamiątkami, mające

prorowadzić do wytworzenia estetycznej alternatywy. Zamiast tego zostały one zrecyklingowane i zestawione z absurdalnymi tropami wizualnymi w geście ostentacyjnej dziecinady. Twórcy i twórczynie instalacji odkładają na bok oceny estetyczne, prowokując do zastanowienia się nad sposobem, w jaki obrazy zbiorowej i indywidualnej historii wiążą się z pamiętaniem, upamiętnianiem i polityką pamięci. A przy okazji projekt pozwala przyjrzeć się polskiej kulturze wizualnej w kontekście jej złożonych praktyk obrazowych, które mogą być ciekawe czy dziwne.

2.

Adaptacja dramatu jest z pozoru wierna – pominięto tylko postać Med (jej obecność pozwalałaby rozważyć związek między procesem dochodzenia do „prawdy” i opresją wobec kobiety, której kosztem dokonuje się realizacja męskiej ambicji badawczej) oraz wątek pokrewieństwa między Janem i Nutem (wprowadzający do dramatu kwestie sukcesji i symbolicznego ojcostwa). Cięcia dramaturgiczne odsuwają na bok krytykę feministyczną i pokoleniową, ogniskując uwagę publiczności na kwestii konstruowania i utwierdzania wizerunków bohaterów, w tym patrona teatru. Nieliczne ingerencje miałyby więc podtrzymywać status dramatu jako pomnika, który – jak mówił reżyser – Szaniawski „wystawił sam sobie”⁵. Twórcy tymczasem mieliby odnosić się do niego z pietyzmem, dbając o jego historyczną integralność w akcie upamiętnienia jego twórcy. Oczywiście takie postawienie sprawy przez zespół jest gestem ironicznym. Założenie statyczności historii „zapisanej” w pomniku wymyka się bowiem konstruktywistyczno-procesualnej perspektywie przyjętej w spektaklu. Im wyraźniej narracji opartej na tekście Szaniawskiego nadawane są cechy zakurzonego artefaktu, tym silniej eksponowany jest performatywny status wizerunku dramatopisarza.

W konsekwencji pytania o „prawdę” historyczną i jej konstruowalność, jakie narzucają wiernie zaadaptowane sceny konfliktu Jana i lokalnych oficjeli, budujące większą część przedstawienia, brzmią koturnowo w zestawieniu ze sposobem, w jaki twórcy, odstępując od tekstu *Żeglarza*, stawiają m.in. problem utowarowienia i przetwarzania obrazów pamięci. W drugiej części spektaklu, odnosząc historyczny dramat do realiów współczesnej produkcji teatralnej, Irena Sierakowska prezentuje upamiętniające Szaniawskiego gadzety, sprzedawane w wałbrzyskim teatrze. W konstrukcję przedstawienia jest wpisany dysonans pomiędzy narracją budowaną w oparciu o dramat, której nadano cechy dostojnej ramoty, a sposobem wdzierania się w tę opowieść procesualnych praktyk obrazowych, budujących związaną z autorem dramatu politykę pamięci – do których należą w równym stopniu produkcja i sprzedaż komercyjnych butelek z nazwiskiem Szaniawskiego oraz magnesów z jego twarzą, jak sam spektakl, tworzący jego ironiczny, performatywny pomnik. Z tego dysonansu zostaje wyprowadzone pytanie, padające wprost w scenie rozmowy telefonicznej, w której pomnik kapitana Nuta zostaje utożsamiony z rocznicowym spektaklem: kogo w ogóle obchodzą Szaniawski i bohaterowie z pomników?

Ciekawsze od ironicznej gry z wizerunkiem patrona teatru wydają mi się nieliczne ingerencje dramaturgiczne, które sygnalizują możliwość posłużenia się absurdem w stosunku do praktyk obrazowych konstruujących zbiorową pamięć. W dopisanej przez twórców scenie opowieści o swojej podróży Jan (Karolina Bruchnicka) mówi o posągach na Wyspach Wielkanocnych. Nikt nie wie, z jaką intencją zostały postawione, jednak Bruchnicka przytacza spekulacje, wedle których posągi miały upamiętniać lokalnych wojowników, pełnić funkcje magiczne albo stanowić sposób wyznaczania hierarchii, być wyrazem rywalizacji plemion o status. W efekcie, choć obraz oderwał się od historii, którą miał utwierdzać, nowe narracje historyczne są na nim wciąż

nadpisywane. Wątek ten jest kontynuowany, kiedy aktorzy i aktorki odczytują ze scenariuszy zmyślane, absurdałne wypowiedzi przewodników objaśniających życie i wierzenia dawnych cywilizacji, podkładając głos do nagrania ze spaceru, na którym prezentują widzom okoliczne pomniki. Jeden z nich staje się więc wieżą z połówki awokado, która pozwala ludziom zbliżyć się do nieba. Można by uznać, że w scenie tej przedstawiono strategię przechwytywania przestrzeni wizualnej za pomocą fikcji i absurdu. Przede wszystkim jednak jest to żart z arbitralności praktyk upamiętniania. Twórcy i twórczynie wydają się bardziej zainteresowani wypisaniem się z opresyjnych klasyfikacji na tle politycznym, a mniej – poszukiwaniem konkretnych strategii politycznych, związanych z obrazowymi praktykami pamięci.

Podobną strategię – opartą na żarcie – realizują w finałowej scenie. Zespół, odchodząc na chwilę od choreografii trawestującej posągowe pozy i gesty, wspólnie wykonuje hit Krzysztofa Krawczyka z lat dziewięćdziesiątych *Chciałem być marynarzem*. Zagranie piosenki z repertuaru nostalgicznych, postironicznych zajawek stylizowanych na estetykę czasów polskiej transformacji ma stać się cikliwym, przegiętym finałem uroczystości na cześć patrona teatru. W ten sposób twórcy i twórczynie wydają się dystansować od wszelkich praktyk upamiętniania, w tym również od stworzonego przez nich performatywnego pomnika.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

Autor/ka

Anna Majewska – studentka wiedzy o teatrze i prawa UJ

Przypisy

1. Zaremba, Łukasz, *Obrazy wychodzą na ulice*, <https://magazynszum.pl/obrazy-wychodza-na-ulice-spory-w-polskiej-kultur...> [dostęp: 14 III 2020].
2. Rozmowa Tomasza Domagały z Wojciechem Rodakiem, <https://www.polskieradio24.pl/130/6916/Artykul/2468237,Zeglarz-w-rez-Wo...> [dostęp: 14 III 2020].
3. Krzyżanowska, Natalia, *Dyskursy (nie)pamięci w przestrzeni miasta*, file:///C:/Users/Pc/Downloads/Studia_Socjologiczne_2016_Nr1_s.127_154.pdf [dostęp: 22 III 2020].
4. Zwraca na to uwagę Łukasz Zaremba w: *Nie chcę ładnej Polski*, rozmowa Anny Pajęckiej z Łukaszem Zarembą, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7925-nie-chce-ladnej-polski.html> [dostęp: 14 III 2020].
5. Por.: Rozmowa Tomasza Domagały z Wojciechem Rodakiem.

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/spor-o-obrazy>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Ostatni ludzie

Maryla Zilińska

Teatr Narodowy w Warszawie

Georg Büchner

Woyzeck

na podstawie przekładu Jerzego Lieberta

opracowanie tekstu i reżyseria: Piotr Cieplak, scenografia, kostiumy, światło: Andrzej Witkowski, muzyka: Jan Duszyński, Paweł Czepułkowski, Jakub Gawlik, choreografia: Leszek Bzdyl

premiera: 15 lutego 2020

Plakat do *Woyzecka* w Teatrze Narodowym znakomicie spełnia swą funkcję – zwraca uwagę w przestrzeni miejskiej i wirtualnej, od razu chce się zobaczyć spektakl Piotra Cieplaka. W zdjęciu Macieja Landsberga opracowanym graficznie przez Elipsy jest tajemnica człowieka wrzuconego w kosmos – wciąga, zasysa w głąb mgły, chce się podejść do postaci stojącej pośrodku ugoru, nad urwiskiem, rozprostować jej ramiona i spojrzeć w twarz. Kto to jest? Co się stało? Co się w ogóle dzieje? Gdzie są inni?

Po obejrzeniu prawie dwugodzinnego przedstawienia nadal niełatwo

odpowiedzieć sobie na te pytania. Bo chyba też nie taka była ambicja adaptatora dramatu Georga Büchnera i reżysera w jednej osobie. Nie opowiada nam on kryminalnej historii, nie przedstawia rodzajowego obrazka z życia garnizonu, nie ekscytuje widowni romansem i zdradą, nie wciąga nas w iluzję – przeciwnie, podkreśla wyraźną klamrą, że odgrywa znaną rzecz, tylko szuka dla niej właściwego tonu, który nas poruszy.

Jesteśmy w teatrze, a raczej w studiu nagrań: reżyser i trzech aktorów. Trwa rejestrowanie *Woyzecka* Büchnera, scena z końca. Przechodzący mężczyźni słyszą, że nad stawem dzieje się coś dziwnego: jakby ktoś zawołał dziwnym głosem albo raczej jakby woda dała sygnał, że ktoś się utopił, jakby stękał umierający człowiek, do tego jeszcze „Chrząszcze bzykają jak pęknięte dzwony”, wszystko jest za głośnie, za wyraźne, może to przez parne powietrze, szarą mgłę... Nie chcą podejść, zobaczyć, odchodzą. Aktorzy interpretują krótki dialog nie nazbyt emocjonalnie, niemniej reżyser prosi o przeczytanie jeszcze raz – „bardziej obiektywnie”, „mniej od siebie”, „na białło”. Teraz jest zadowolony, grupa schodzi ze sceny.

Co nie znaczy, że przyszedł czas na początek historii Franka Woyzecka. Niepostrzeżenie wmyka się z prawej kulisy Sławomira Łozińska, w prostej jasnej sukience, podobnym prochowcu, „na białło” opiera się plecami o sceniczną ramę, podkłada ręce z tyłu i „tylko” mówi. Wciąga nas w opowieść o ślimakach: to fragmenty baśni Hansa Christiana Andersena *Szczęśliwa rodzina*. Ostatnia para białych ślimaków, bardzo stara, żyje w łopianowym lesie, to raj dla nich stworzony. Innego świata nie znają, ale wiedzą, że ten określił sens ich życia. Jest w nim dwór, mieszkają tam ludzie, którzy dla ślimaków posadzili łopian. Przyjdzie chwila, gdy ludzie zabiorą ślimaki do dworu, będą je gotować, aż czernieją, i położą na srebrnym półmisku. Będzie to cudowne i nadzwyczaj wytworne. Ślimaki czują się wyróżnione

spośród innych zwierząt mieszkających w łopianowym lesie. Wprawdzie nie wiedzą, co to znaczy być ugotowanym i leżeć na srebrnym półmisku, wierzą jednak w to, co jest przekazywane z pokolenia na pokolenie. Niestraszne im nawet głosy, że dwór opustoszał, a łopian zarasta ogród bez potrzeby.

Postać Babci, którą gra Sławomira Łozińska, reżyser wyłuskał z Büchnera – w dramacie Babcia opowiada dziecku Franka i Marii dziwne bajki. Cieplak zdecydował, by zamienić je na baśń napisaną kilka lata po śmierci autora *Woyzecka*. Babcia znika ze sceny tak, jak się pojawiła, nie puentując historii.

Teraz dopiero przychodzi kolej na *Woyzecka* (Cezary Kosiński). Pojawia się bez wyraźnego powodu, kolejnych scen też nie będzie wiązać jasna przyczyna i skutek, bo sam koniec i początek są wątpliwe. Nie tylko tej historii, ale w ogóle istnienia świata – nienachalnie sugeruje spektakl. Piotr Cieplak tasuje urywki niedokończonego dramatu, którym autor nie zdążył nadać porządku, i obserwuje, jak grają między sobą te puzzle, a luki wypełnia fragmentami z Andersena i... *Apokalipsy św. Jana*. Nie tylko wraca Babcia, ale nadejdzie jeszcze Dziad z Muzykantem. Ich miejsce jest pod tylną ścianą, też wchodzi z prawej strony, przechodzą bliżej środka sceny. Jakub Gawlik gra na harmonijce swoje melodie, a Mariusz Benoit staje na krześle i w zadziwiający sposób zawodzi objawienie Świętego Jana. Urywa, siada jak wędrowny dziad na przydrożnej ławeczce. Zdaje się być obok tego świata, jak jakiś jurodiwy, ale także z tego świata... może z cyrku. Kilka kwestii Georg Büchner zaczerpnął z Pisma Świętego: *Woyzeck* ma dosłownie apokaliptyczne wizje, a Maria modli się słowami Ewangelii. Ale Cieplak emancypuje i rozwija ten motyw w postaci budzącego się do prorocstwa Dziada.

To nie koniec sposobów, jakich reżyser używa, by nastrajać historię garnizonowego golibrody na różne tony i nasłuchiwać, jak brzmi w teatrze.

Rozpisuje także wątek cyrkowców i grupy, którą musztruje Tamburmajor. To są rozbudowane choreograficznie i muzycznie sceny, angażujące niemal wszystkich wokół i potęgujące absurd tego świata. Co to za mechanizm? Co go napędza? Postaci zaprzątnięte są swoimi sprawami, a raczej obsesjami, instynktami. Woyzeck obija się wśród nich jak wolny elektron, próbuje nadażyć ze spełnianiem oczekiwań. Robi to dla Marii.

Tamburmajor myśli testosteronem i mało nie pęknie od jego nadmiaru. Czuje się nadmężczyzną. Doktor nie leczy ludzi, ale używa ich do eksperymentów, które nikomu nie pomogą, a dowiodą, że można sterować wolą, odruchami człowieka. Czuje się nadczłowiekiem. Grupa cyrkowców to ekstatyczna parada rodem z filmów Federica Felliniego czy Emira Kusturicy; przechodząc, uwalnia czas karnawału i zostawia jego ofiary. W relację Kapitana i golibrody Cieplak wpisał cień jeszcze innego przedstawienia Apokalipsy – Beckettowską *Końcówkę*. Jerzy Radziwiłowicz w fotelu, obok Cezary Kosiński – jak Hamm i Clow. Nie ma tu żadnych fryzjerskich akcesoriów. Jest rozchełstany, bosy Kapitan, który nie szykuje się do służby, próbuje tylko zabić czas, strzelając do przelatujących ptaków. Czas mu się rozwleka, bo żyje ku śmierci, która wydaje się mu uwolnieniem od życia. Czy ten stan to jego własna eschatologia, czy wynik eksperymentu, który i na nim przeprowadza Doktor? Dlaczego nie może wyartykułować słów typu: moralność, melancholia? Dlaczego drażni go (wręcz boli) każdy objaw woli życia, działania u Woyzecka? A może to Różewiczowski *Francis Bacon*, czyli *Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*? Bo i fotel, który znalazł scenograf Andrzej Witkowski, to jakieś podłe fryzjersko-dentystyczno-ginekologiczne dręczarium, które w dodatku Kapitan sam dla siebie wtacza na scenę.

Sceneria wokół niewiele lepsza. Scenę obudowuje wystrzępiona blacha falista, na niej spatynowane, wytarte rzędy luster, odpadająca glazura,

żeliwne rurki biegnące po ścianach, zacieki i liszaje. Garnizonowa sala musztry? Blaszkaki, między którymi blockersi trenują krzepę? Podrzędna sala baletowa, w której komedianci ćwiczą *pas*? To wewnątrz się rozpada, karnawał i musztra rozładowują się w odgłosach strzelaniny, wycinki, polowania, w bójce Woyzecka i Tamburmajora. Nad sceną zawisają rzędy poroży – trofea zdobyte przez tych silnych, także wśród tych, którym przyprawili rogi.

Skoszarowani noszą współczesne spodnie bojówki wpuszczone w czarne glany, *à la* militarne podkoszulki, bluzy, kurtki; każda z kręcących się tu kobiet też ma coś żołnierskiego w ubiorze. Wyróżniają się: Maria – i strojem, i wózkiem dziecięcym jakby z lumpeksu, Woyzeck w dresowej bluzie z kapturem i jego garnizonowy kolega Andrzej – w drelichu, w który Cezary Kosiński ubrany jest na plakatowym zdjęciu. Piotr Cieplak i Bartłomiej Bobrowski bardzo ciekawie pomyśleli tę postać. Wierny druh nie do końca rozumie Franka, sam zresztą zapada się w niemal katatoniczne stany, odklejające go od rzeczywistości, choć zaraz bardzo trzeźwo ją postrzega. Relacja Franka i Andrzeja przypomina Gombrowiczowską parę, Henryka i Władzia ze *Ślubu*. Rozdwojone „ja”, sobowtór, ja i nie-ja... Już w pierwszej scenie są razem. Aktorzy są podobni – wysocy, szczupli, łysi.

Cezary Kosiński stoi pośrodku sceny jak na plakacie. Wszystkim zmysłami, całym ciałem rejestruje nadchodzącą Apokalipsę, pustkę drążącą świat. Obok Andrzej śpiewa dziwne piosenki, trzeźwi go strach – bębnią na apel, trzeba wracać. Tą postacią powoduje lęk, poddanie, to jakby Woyzeck sprzed spotkania Marii, sprzed doświadczenia miłości. Czy miłość więc ratuje człowieka? No nie, wiemy, że Franek zabija ukochaną w miłosnym uścisku (i popełnia samobójstwo, w domyśle). Eros i Thanatos spełniają się w sobie. Reżyser powtarza tę scenę, jakby próbował ton, na jakim ją grać, choć teraz nie daje uwag aktorom. Raczej daje nam czas, żebyśmy się przyjrzeliby tej

ofierze i rozważyli, czy Woyzeck ratuje człowieczeństwo – i dla kogo, czy zabija z rozpaczy.

Babcia opowiada nam dalszy ciąg bajki. Stare ślimaki nie miały dzieci, więc wzięły na wychowanie małego ślimaka. W stosownym czasie przyprowadzono mu panienkę, w prezencie ślubnym młoda para dostała cały las i opowieść o dworze, na który trafiają. Staruszkowie wpełzli do domku i już się więcej nie pokazali, a młodzi rozmnażali się w miłości i czekali na ludzi. Ci nie przyszli, czekający uznali więc, że ludzi nie ma. I też byli szczęśliwi.

W co wierzyć? Czy w ogóle wierzyć? Może po prostu żyć w zgodzie z naturą? Czy to da szczęście? Co to znaczy szczęście? Czy to miłość? Piotr Cieplak nie daje nam odpowiedzi, zostawia nas z rozsypanymi kartkami Büchnera, fragmentami *Apokalipsy* i z Andersenem. Ani nie straszy, ani nie daje nadziei, ale nie jest obojętny. Bardzo czule obchodzi się z człowiekiem. Może to ostatni taki reżyser.

To nie jest tak, że wszystko mi się podoba w tym przedstawieniu. Tamburmajor jest przerysowany i przez Oskara Hamerskiego, i przez koguci kostium. Rzędy poroży są zbyt dosadne i tak dalej... Ale jakoś się o tym zapomina. Szukając tonu dla opowiedzenia historii Woyzecka, Cieplak znalazł ten właściwy, ulega się mu. To z pewnością również zasługa muzyki (w tle powracała *Pierwsza Symfonia* Jana Duszyńskiego i magiczne dźwięki Pawła Czepułkowskiego) oraz świetnie zestrojonego zespołu aktorów (nie można nie wyróżnić Ewy Konstancji Bułhak – *Kobieta, Kobieta z Brodą* – za jej temperament, dowcip i boży dar talentu). Cezary Kosiński i Zuzanna Saporznikow bardzo delikatnie grają miłość, grzech pożądania, zdrady i mordy – tak jak reżyser, nie oceniają postaci, wierzą w ich czystość. Ostatni ewangeliczni ludzie ocalają się przed złym światem przez śmierć. Jak para starych ślimaków, udają się na wieczny spoczynek. Co z dzieckiem i jego

potomstwem? Tak naiwnych pytań Cieplak już nie stawia. Urywa. „I już”¹.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

Autor/ka

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

Przypisy

1. Ostatnie słowa baśni Andersena i jednocześnie spektaklu.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/ostatni-ludzie>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Straszenie panem doktorem

Katarzyna Waligóra

Stary Teatr w Krakowie

Głębiej

na podstawie dramatu *Kobieta Schrödingera* Aleksandry Zielińskiej

reżyseria: Małgorzata Wdowik, scenografia: Tomasz Mróz, kostiumy: Agata Baumgart,
wideo i reżyseria światła: Natan Berkowicz, muzyka: Jan Rabiej

premiera: 28 lutego 2020

Premiera spektaklu *Głębiej* w reżyserii Małgorzaty Wdowik, na podstawie tekstu Aleksandry Zielińskiej *Kobieta Schrödingera*, trafiła na dziwny moment. Przedstawienie, podejmujące temat osobistego stosunku do medycyny i przeżywania chorób, zbiegło się w czasie z epidemią koronawirusa. Oglądanie popremierowych pokazów, choć odbywające się krótko przed zdiagnozowaniem w Polsce pierwszego przypadku zachorowania na COVID-19 (i przed zamknięciem na dłuższy czas wszystkich teatrów w kraju), retroaktywnie naznaczone jest wizją zarazy penetrującej ciała stłoczone w ciasnej sali teatralnej. Szczególnie że maksymalnie wykorzystano klaustrofobiczne warunki, jakie stwarza Nowa Scena Starego

Teatru: widzom przedstawienia ma być duszno, ciasno i niewygodnie. Pole gry z trzech stron zamykają brzydkie, beżowe ściany. Z tyłu stoi kilka taborecików i duża, chyba uschnięta, roślina w glinianej donicy. Na scenie znajdują się jeszcze dwie ogromne rzeźby przypominające wielkie piersi, zniekształcone, nabrzmiałe i rozlane od pęczniejących w nich guzów. Od początku wiadomo więc, że to przestrzeń nieprzyjazna – czysta być może, ale odpychająca i mdła jak szpitalne korytarze. Brzydki bury kolor mają też stroje prawie wszystkich osób, które się w tym miejscu znajdują. Wyróżnia się tylko jedna postać: młoda kobieta w jaskrawych, pomarańczowych spodniach i bluzie.

To główna bohaterka spektaklu, w dramacie Zielińskiej nazywana Kobieta Schrödingera Debiutantką. Miejsce, w którym się pojawia, wyraźnie jest jej obce. Nie zna panujących tu zasad, zadaje niepotrzebne (zdaniem tutejszych) pytania, nawet rusza się i mówi szybciej niż pozostali. Paradoksalnie, historia, która rozgrywa się w tym dziwnym świecie, jest dość prosta. Miejsce, które oglądamy, to przychodnia lekarska. Debiutantka zaś przyszła do ginekologa na badania profilaktyczne. Podczas badania USG lekarz wykrywa zmianę w jej piersi, którą z miejsca diagnozuje jako nowotwór. Żeby dowiedzieć się, jak poważny jest stan bohaterki, zleca biopsję. W spektaklu czas ulega spłaszczeniu, więc Debiutantka badaniu zostaje poddana już chwilę później, a potem czeka na jego wynik. Przedstawienie kończy się w chwili, kiedy ma go poznać. Niczym kot Schrödingera, jest jednocześnie chora i zdrowa, choć w spektaklu przede wszystkim chodzi o bardziej dosłowne wykorzystanie tej metafory: jest jednocześnie żywa i martwa.

Ta nieskomplikowana fabuła rozciągnięta zostaje na godzinne, niewygodne w odbiorze doświadczenie. Cały spektakl prowadzony jest z perspektywy

Debiutantki, która swoje myśli wypowiada głośno, choć pozostałe postaci często ich nie słyszą. Im także zdarza się mówić na głos swoje myśli, ale na wyłącznych usługach wyobraźni głównej bohaterki są w spektaklu scenografia, światło i dźwięk. Każdy element przedstawienia służy temu, żeby lepiej przedstawić to, co dzieje się w jej głowie, przybliżyć nas do jej lęku i jej zdenerwowania. Bo w *Głębiej* w doświadczeniu wizyty lekarskiej wszystko jest okropne i traumatyzujące. Dwie pielęgniarki są złośliwe, oschłe i nieuprzejme – do bohaterki zwracają się tylko w trzeciej osobie („siada i czeka na swoją kolej”), komentują wygląd i zachowanie pacjentów, wyśmiewają ich niepokoje. Druga pacjentka, która także czeka na badanie, jest rozhisteryzowaną miłośniczką paramedycyny oraz zwolenniczką wszelkich teorii spiskowych. Najgorszy jednak okazuje się lekarz, który dopuszcza się bezczelnych komentarzy, jest zdystansowany, szorstki i nieprzyjemny. Wydaje się, że to obrazy utkane ze stereotypów na temat polskich przychodni. W dramacie pojawia się informacja, że Debiutantka badania profilaktyczne wykonuje w prywatnym gabinecie, w spektaklu ten wątek zostaje pominięty. Długie oczekiwanie i nieprzyjemna obsługa od razu kojarzą się więc raczej z państwową służbą zdrowia. Domysły te nie zyskują jednak jednoznacznego potwierdzenia, a temat nie zostaje w przedstawieniu pogłębiony. Wdowik w żadnym razie nie robi krytycznego spektaklu o polskiej służbie zdrowia.

Na okropność doświadczenia wizyty u lekarza składa się w *Głębiej* nie tylko wrogość personelu, ale także same procedury medyczne, jakim poddana zostaje bohaterka. Nawet żel, który nakłada się na ciało przed wykonaniem USG, w opowieści Debiutantki zostaje przedstawiony jako obrzydliwa, lepka maź. I znowu, zachowanie lekarza pozostawia wiele do życzenia: przed przystąpieniem do badania piersi pacjentki nie zakłada rękawiczek, tłumacząc, że w ten sposób lepiej wyczuwa, co znajduje się pod skórą.

Debiutantka wolałaby, żeby jednak zachował zasady higieny, ale nie ma odwagi mu tego powiedzieć. Pielęgniarki natomiast, zamiast udzielić pomocy w tej sytuacji, wyśmiewają jej brak stanowczości. Diagnozę nowotworu lekarz stawia z bezdusznym spokojem, nie troszcząc się o stan psychiczny czy emocjonalny pacjentki. A bohaterka w swoim doświadczeniu jest zupełnie osamotniona. Nie może liczyć na zrozumienie personelu medycznego, ale w czasie wizyty nie towarzyszy jej również żadna bliska osoba. W pewnym momencie bohaterka w rozpacz staje na taborecie i przez wywietrznik pod sufitem kieruje desperackie wołanie do nieobecnej matki. Na głos wsparcia z góry także nie może jednak liczyć.

W tym uporczywym pokazywaniu Debiutantki jako słabej, bezbronnej ofiary – tak lekarzy i pielęgniarek, jak medycyny w ogóle – jest coś perwersyjnego. Wdowik konstruuje spektakl, który niewątpliwie ma mocne, afektywne działanie. Wyobrażenia chorób i medycznych operacji na ciele, które, już same w sobie, mogą budzić silne reakcje (zwłaszcza jeśli na horyzoncie pojawia się widmo choroby nowotworowej), na scenie zostają dodatkowo wzmocnione. W przedstawieniu aż roi się od wizualnych metafor. Kiedy, na przykład, Debiutantka zostaje poddana biopsji (w rzeczywistości to bezbolesne badanie, którego wykonanie trwa kilka sekund), na tylnej ścianie oglądamy projekcję z kamery wideo. Na scenę wprowadzony zostaje zawieszony na wędce wielki paluch z obrzydliwym brudnym paznokciem, którego obraz na nagraniu widzimy w dużym powiększeniu. Długo obserwujemy jego wędrówkę po coraz bardziej fantastycznych przestrzeniach, tworzonych za pomocą komputerowego montażu grafik i transmisji *live* z animowania rekwizytu. Paluch reprezentuje zapewne penetrowanie ciała przez lekarskie dłonie, skrajne naruszenie prywatności, jakim z konieczności są wszelkie procedury medyczne. W innym momencie przedstawienia Debiutantka twierdzi, że widzi szczura – na scenę rzucony

więc zostaje sztuczny biały szczur wielkości kota. Niczym w surrealistycznym koszmarze, wszystko tu jest powiększone, wynaturzone i spotworniałe, co pozwala na łatwe wywołanie wstrętu czy szoku. Szokujące są, na przykład, opowiadane pod koniec spektaklu historie o wyjątkowo strasznych, wyjątkowo obrzydliwych, ale też naprawdę rzadkich chorobach znanych medycynie, choć właściwie niezwiązanych z tematem przedstawienia. Żeby zachorować na opisywaną w *Głębiej* bąblownicę, trzeba zejść dziko rosnące, niedokładnie umyte jagody, na które uprzednio nasikał zakażony tasiemcem lis. Rocznie przytrafia się to czterdziestu osobom w naszym trzydziestoośmiomilionowym kraju. Jednak każdy, kto przeczytał o jakiejś nieznannej wcześniej chorobie, a chwilę później zaczął odczuwać jej objawy, wie, jak potężna jest siła sugestywna takich historii.

Susan Sontag w swoim słynnym eseju *Choroba jako metafora* próbowała pokazać, jak szkodliwe może być myślenie o chorobach, w tym o nowotworach, przez pryzmat metafor. Wracając do swojej książki w 1988 roku przy okazji pisania dalszego ciągu rozważań, tomu zatytułowanego *AIDS i jego metafory*, zrobiła taką obserwację:

Nieraz bowiem mogłam stwierdzić ze smutkiem, że metaforyczne ozdobniki deformujące doświadczenie chorych na raka mają bardzo rzeczywiste konsekwencje: zniechęcają ludzi do wczesnej kuracji lub do podjęcia większych wysiłków celem znalezienia kompetentnej pomocy. Byłam przekonana, że metafory i mity zabijają. [...] Chciałam podsunąć chorym a także tym, którzy się nimi opiekują, sposób przewycięzania mitów, zahamowań (Sontag, 2016, s. 95).

Metafory bywają złe, bo sterują naszą wyobraźnią, odrywając nas od rzeczywistości i pozbawiając dystansu. Być we władzy metafor oznacza zostać usidlonym przez lęk i inne afekty. Ponieważ *Głębiej*, jak wspomniałam, podporządkowane jest indywidualnej perspektywie Debiutantki, spektakl staje się wejściem w cudzą paranoję, która, brutalnie mówiąc, niekoniecznie powinna stawać się naszą paranoją. Oczywiście, w przedstawianiu jednostkowych historii jest siła, a osoby, dla których badanie lekarskie jest trudnym przeżyciem, powinny być dopuszczane do głosu i mieć swoją społeczną reprezentację. Do indywidualnej perspektywy bohaterki trzeba zatem podejść z wrażliwością i szacunkiem. Jednak w przedstawieniu nie została podjęta nawet próba zrównoważenia tego głosu, zobiektywizowania nieco perspektywy Debiutantki. Wręcz przeciwnie, jak wskazywałam, spektakl zmierza raczej do scenicznego wzmacniania treści zawartych w dramacie. A wprowadzenie postaci drugiej pacjentki czekającej w przychodni to szansa na przedstawienie głosu nawet bardziej paranoicznego niż głos głównej bohaterki.

Sontag swoje eseje pisała w nadziei, że intelektualna i racjonalna analiza może rozbroić złe metafory. W *Głębiej* największy opór budzi chyba to, że akcja przedstawienia rozgrywa się jeszcze przed postawieniem właściwej diagnozy. Spektakl mimowolnie podsycza nie tylko lęk przed chorobą nowotworową, ale przede wszystkim przed wszelkimi badaniami profilaktycznymi. Powróćmy zatem do rzeczywistości: główna bohaterka spektaklu jeszcze nie wie, czy na pewno w jej piersi rozwija się nowotwór, nie wie też, do jakiego stopnia wykryta pod USG zmiana jest poważna i jakie będzie mieć dla niej konsekwencje w przyszłości. Nie jest jak kot Schrödingera, jednocześnie żywa i martwa, jest tylko żywa, a nawet najgorsza diagnoza nie musi okazać się wyrokiem śmierci. Być może w teatrze, tak jak w medycynie, czasami powinna więc zadziałać zasada: po

pierwsze, nie szkodzić.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

Autor/ka

Katarzyna Waligóra – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ

Bibliografia

Sontag, Susan, *AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Kraków 2016.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/straszenie-panem-doktorem>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

11 milionów wyświetleń

Justyna Stasiowska

Teatr Capitol we Wrocławiu

Gracjan Pan

scenariusz: Natalia Fiedorczuk, reżyseria: Cezary Tomaszewski, teksty piosenek: Gracjan Roztocki, Natalia Fiedorczuk, muzyka: Tomasz Leszczyński, Gracjan Roztocki, Wolfgang Amadeusz Mozart, Jan Sebastian Bach, Mieczysław Kozar-Słobódzki, aranżacje i kierownictwo muzyczne: Tomasz Leszczyński, choreografia: Michał Szymański, Cezary Tomaszewski, scenografia, kostiumy, rekwizyty, projekcje: Bracia (Aga Klepacka i Maciej Chorąży)>

premiera: 10 stycznia 2020

Wydzielona białymi szmatami mała przestrzeń – białe pudełko z pogniecionych materiałów. Z tyłu wielka głowa Gracjana, wyglądająca jak z *papier mâché*. Kiedy jednak przyjrzymy się bliżej, dostrzeżemy składające się na tę konstrukcję wijące się kawałki spodni dresowych i znajdujące się po przeciwnej stronie drzewo, zrobione z zielonych i brązowych ubrań – trochę teatrzyk cieni, trochę Disneyland w mikrobudżecie. Pośrodku napis „Gracjanland”, a pod nim sznur z rozwieszonymi szortami, koszulkami i kolorowymi skarpetkami. W głębi sceny leżą równo ułożone buty – jakby przedszkolna sala została zmieniona w scenę. Uruchamia się ciąg skojarzeń z

postaciami z programów dla dzieci – *Teleranek*, Pee-Wee Herman, jego wysoki głos i ładny garnitur, *Teletubisie* z buźką dziecka pokazującą się w słońcu. Podobne słońce wisi nad sceną, a w nim pojawia się twarz Gracjana Roztockiego, który opowiada o świecie, dobru, miłości. Istnieje tylko w nagraniu i nigdy nie zobaczymy go na scenie, jakby stworzony przez niego świat odciął się od autora, czyniąc z niego markę – kreskówkową postać.

Sama relacja osoby i produktów z jego marką, blond fryzurą w kształcie grzybka, krótkimi szortami i skarpetkami do sandałów, wyjaśnia relację pomiędzy medium społecznościowym a musicaliem Cezarego

Tomaszewskiego i Natalii Fiedorczuk. To dobrze znany i zaakceptowany już dawno przez teatr mechanizm masowej kultury – destyluje się z postaci markę, która potem pozwala się reprodukować. Plakat *Gracjana Pana* odwołuje się do estetyki portretów Andy’ego Warhola, w których twarze sław były powielane metodą sitodruku i wypełniane intensywnymi barwami. Tego rodzaju powielenie zachodzi również w spektaklu. Siedem osób w cielistych trykotach wchodzi na scenę, na głowach mają blond peruki w kształcie grzybka. Te marne kopie są niczym małe Gracjanki rozmnożone drogą bezpłciową. Zachowują się jak Minionki stawiające pierwsze kroki.

Zaciekawione wchodzą ostrożnie. Jeden potyka się o drugiego. Inny wypycha kolegę na środek sceny. Odtwarzają Gracjanową, wypłukaną z religijności wersję stworzenia świata, którą opowiada głos Roztockiego. Kumulacja slapstickowych elementów w każdym działaniu jest rozbijająca. Świat Gracjana staje się interesujący na poziomie przetworzenia, które eliminuje jakąkolwiek kontrowersyjność. Nie ma seksu, tylko lovcianie – rodzaj bezpłciowej idei, zastrzyk radości zaśpiewany jako ballada przy akompaniamencie gitary. Przedstawia się nam świat pełen miłości. Twórcy usuwają przy tym wszelkie punkty zapalne, na przykład wybierając cieliste trykoty, a nie po prostu nagość, związaną z naturalizmem Gracjana. Pierwsze

kroki Minionków prowadzą do drzewa, a jego poznanie do założenia szortów, kolorowych T-shirtów i skarpetek.

W spektaklu nie uwzględniono ponad setki piosenek autorstwa Roztockiego. Przeglądanie kanału YouTube i porównanie ze spektaklem uświadamia, że Tomaszewski i Fiedorczuk skupili się na dziecięcości jego świata. Roztockiego w musicalu, mówiąc do nas jako słońce, przypomina Kubusia Puchatka – filozofa czyniącego z rzeczywistości proste połączenie słów i rzeczy, gdzie nie ma moralnego bagna niejasnych decyzji, tylko silne zasady czynienia dobra. Twórcy wykorzystują najprzyjemniejsze elementy z historii musicalu: moment zakochania w *Spotkajmy się w St. Louis* (reż. Vincente Minnelli, 1944), technikolorowość świata *Czarnoksiężnika z Krainy Oz* (reż. Victor Fleming, 1939), tętniący optymizm *Dźwięków muzyki* (reż. Robert Wise 1965) oraz, jako ramę, fabułę o aspirującej artystce jak w *Narodzinach gwiazdy* (reż. George Cukor, 1954). Ta wersja z Judy Garland jest najbliższa wodewilowym źródłom musicalu, podobnie jak w zamierzeniu spektakl Tomaszewskiego i Fiedorczuk. W każdym z tych filmów bohaterką jest wielkooka, wierząca w miłość osoba chcąca czynić wyłącznie dobro – podobnie przedstawia się Gracjana Roztockiego w musicalu w Teatrze Capitol. Brakuje jedynie rozwoju postaci, ponieważ Gracjanki-Minionki się nie zmieniają, naśladują tylko to, co widzą na ekranie ustawionym z boku sceny, gdzie wyświetla się kolejne filmiki z kanału Roztockiego. Kopie naśladują twórcę, przetwarzając oryginalne piosenki na różne gatunki muzyczne. Emulują konwencję popkulturowych teledysków, jak w scenie, gdy śpiewając utwór *Kasa i seks*, bawią się automatyczną maszynką do rzucania banknotów – emblematyczną dla stylu *gangsta rap*, lecz w kolorze różowym – i tarzają się w pieniądzach. Akcja sceniczna to produkcja o większym budżecie, z efektami wizualnymi, bardziej skomplikowaną choreografią i gadżetami.

W tej opowieści o świecie fantastycznym, pełnym miłości, frytek i piosenek poznajemy reakcje na rzeczywistość. Punktem zwrotnym jest reakcja na hejt, potem zbanowanie kanału YouTube. Każde wydarzenie ma własną piosenkę. Hejt to duże kamienie rzucone na scenę, jakby do akwarium ze zwierzątkami jakieś złośliwe dziecko wrzuciło kamyki. Małe Gracjanki dziwią się i są smutne. Jednak piosenka pozwala przepracować to zranienie – w piosence *Hejterzy* jeden z wykonawców rapuje o komentatorach jako „złych ludziach”. Słyszemy „żli ludzie to hejterzy / bo oczerniają i obrażają / dużą bekę z tego mają / jak ich ktoś dopadnie to będą musieli przeproszać / często tak w życiu bywa / że ten kto obraża i wyzywa / potem tego żałuje / i nikt już go więcej na YouTube’ie nie subskrybuje”. Zbrodnia i kara w świecie YouTube’a sprowadza się do utraty followersów.

Po zbanowaniu stworzonka decydują się uciec w kosmos, czyli w świecie Gracjana – w nieskończoną przestrzeń internetu. W tym momencie widz uświadamia sobie, jak dawno zaczęła się kariera Gracjana Roztockiego. Początkowo kanały społecznościowe wydawały się kosmosem bez granic i bez nadzoru, w którym jest miejsce na każdy rodzaj ekspresji i nie wartościuje się twórców. Spektakl nieustannie przywołuje reakcje i komentarze z zewnątrz. Słyszemy z offu komentarze o tym, że Roztockiego to Nikifor, albo że oglądanie jego utworów z ironią to rodzaj znęcania się. Twórcy może chcieli wyprzedzić reakcje lub pokazać, że próby wytłumaczenia i tym samym określenia dzieła Roztockiego jako artysty naiwnego, osoby upośledzonej umysłowo, ironisty, hochsztaplera nie mają sensu. Lepiej się cieszyć utworami podkreślonymi estetycznie przez kompozytora Tomasza Leszczyńskiego, niż męczyć się moralnymi dylematami przez prawie dwie godziny trwania spektaklu. Gracjan jest esencją wszystkich gwiazd – skumulowanym potencjałem robienia wszystkiego – od utworu muzycznego po programy kulinarne. Gdy

odtworzany jest filmik o przygotowywaniu frytek, ustawione na scenie drzewo obraca się, ujawniając ukrytą wewnątrz lodówkę, a głowa Gracjana – mikrofalówkę. Zamierzona skromność scenografii jest dobrze przemyślana – rzeczy przekształcają się na naszych oczach i ujawniają fantastyczne przestrzenie.

Gracjan powielony siedmiokrotnie na scenie ma bardziej piskliwy głos niż na kanale YouTube – przypomina Myszke Miki. Warto dla porównania przywołać postać Klocucha, który używa podobnie piskliwego głosu. Na kanale społecznościowym Klocuch to głos komentujący rzeczywistość gier i wszystkiego wokół – nałożony na animacje, filmiki. Klocuch to głos osoby przekopującej i przerabiającej śmietnik kultury popularnej, którą nieustannie remiksuje, ulepsza i tnie seriale, animacje, bajki, gry. W tym zestawieniu Gracjan jest postacią starej daty – twórcą, a nie przetwórcą. Tytuł *Gracjan Pan* odsyła do Piotrusia Pana, klasycznej postaci z wielokrotnie filmowanej opowieści dla dzieci, a nie do współczesnych przetworzeń produktów masowych. Wprowadzenie YouTube’a w teatr wydaje się zadaniem bezproblemowym, ale równocześnie niepotrzebnym. Teatr konkuruje z możliwościami mediów społecznościowych w kontakcie z odbiorcą i nażywością (*liveness*). Już przy wejściu na widownię słyszymy powitanie: najpierw pięciu osób, a potem dziesięciu. W momencie powitania tysiąca osób orientuję się, że to głos liczący wejścia na kanale YouTube i aktualnych oglądających, przeniesiony do teatru. Gwiazda YouTube’a operuje wieloma gestami podtrzymywania kontaktu (witanie, pozdrawianie, reagowanie na wpisy), ale też pewną skrótowością, bo pięć minut to nie dwie godziny spektaklu, z którego trudniej nam wyjść niż z kanału YouTube. Przeniesienie na scenę tej zasady prowadzi do interakcji z publicznością: aktorzy pytają widzów o imiona i wykonują z nimi krótką piosenkę.

Poetyka kanału społecznościowego i transmisji na żywo, gdzie monitoruje się adresy IP i tym samym „wejścia”, w teatrze wydaje się – znowu – tylko fasadą nałożoną na schemat musicalu. Można sobie zadać pytanie: po co robić z kanału Gracjana Roztockiego musical? Przecież ponad setka jego utworów nie zmieści się w dwugodzinnym spektaklu. Zasięg przedstawienia jest mikroskopijny wobec oglądalności kanału. Utwory Gracjana są już wyprodukowane i mają wideo, więc nie zyskują więcej niż to, co sam ich autor w nie włożył. Tutaj nie mamy kontroli ani wyboru, tylko czekamy, aż fabuła spektaklu przyniesie nam ulubioną piosenkę *Kupa* czy *Jezus ze Świebodzina*, które osiągnęły największą liczbę wyświetleń. Twórcy przesuwają pojawienie się tej piosenki na sam koniec, trzymają asa w rękawie i wiedząc, czego oczekują widzowie. Myślę, że Tomaszewski bardziej był zainteresowany formą musicalu, sztafażem gestów i ruchów z nim związanych – pióropuszcami, zejściami ze schodów, zbiorowymi choreografiami – niż tytułową postacią. Pióropuszcze z krótkimi szortami to *glamour* rodem z kampusu i „szalik z bandaża” – pochwała kreatywności przy skromnych możliwościach.

Czemu twórców interesuje Gracjan Roztocki? To artysta, który z malarstwa przeszedł na kanał YouTube, równocześnie traktując swoją profesję cukierniczą jako kolejny kanał ekspresji. Spektakl przekształca i estetyzuje surowe i proste piosenki Roztockiego. Nawet konsumując uładnione utwory, w pewnym momencie czujemy, że wszystko zaczyna się zlewać.

Wyrwykowości i teraźniejszości mediów społecznościowych próbuje się nadać spójność i uklepać dominującym sensem. Co się jednak dzieje, gdy performans i styl Gracjana jest wykonywany przez aktorów teatralnych i musicalowych? Czy ten rodzaj przetworzenia działań Gracjana nie stawia oryginału w gorszym świetle? Co by się stało, gdyby Gracjan był gwiazdą spektaklu, wykonując sam swoje utwory? Nikt nie chwali Gracjana, że

świetnie „robi siebie”. Chyba właśnie to konsekwentne bycie sobą zamraża możliwość oceny warsztatu.

Spektakl już jest przestarzały – nie ma update’u. Wchodzę na YouTube i dostaję piosenkę o koronawirusie z żółtym, ubranym w maseczkę balonem w tle. Stare formy wodewilu i musicalu, nie aktualizując się, tylko postarzają materiał. To jak z frytkami – są dobrze znane, do znudzenia smaczne, ale brakuje im unikalnej kuriozalności szefa Roztockiego, czyli śmietany.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

Autor/ka

Justyna Stasiowska – dramatolożka, zajmuje się sound artem i dramaturgią dźwięku. Współpracowała z choreografkami Anią Nowak i Magdaleną Ptasznik oraz reżyserami Michałem Borczuchem i Julią Wissert. Doktorantka Katedry Performatyki przygotowująca rozprawę *Noise – performatywność odbioru*. Publikowała w magazynach „Glissando”, „Didaskalia”, „Mała Kultura Współczesna”, „Przegląd Kulturoznawczy”, „Audiosfera. Koncepcje-Badania-Praktyki”, „Estetyka i Krytyka”, „ER(R)GO. Teoria-Literatura-Kultura”, czasopiśmie sound studies „SoundingOut!Blog”.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artikul/11-milionow-wyswietlen>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Wielka mi historia

Katarzyna Lemańska

Opolski Teatr Lalki i Aktora

Wielkie mi coś

tekst i reżyseria: Marta Guśniowska, scenografia: Pavel Hubička, muzyka: Piotr Klimek,
projekcje: Marcin Pawełczak

premiera: 15 lutego 2020

Na scenie dominują stonowane kolory: brązy, szarości i czerń. Wrażenie bezmiernej i pustej przestrzeni pogłębiają zegary. Stoją na podłodze, są przyczepione na elementach scenografii i garderoby, zwisają z sufitu i gałęzi karłowatego drzewa, przypominającego to z obrazu Salvadora Dalego. Mistrzowsko prowadzone światło wydobywa z ciemności dwa poziomy światła scenicznego. Z przodu sceny, na ruchomych stołach, w zmieniającej się scenerii będą animowane lalki; z prawej strony, na podwyższeniu znajduje się pomieszczenie wyglądające jak pracownia zegarmistrza. Stoją w nim przepastna biblioteczka, wielkie drewniane biurko, wygodny fotel z poprzecieraną tapicerką i co niemiara staroświeckich zegarów. Największy z mechanizmów wisi pod wielkim kulistym oknem sufitowym – ma szklaną

tarczę, przez którą widać krajobraz miasta w świetle dnia. W tej ciemnej przestrzeni widok za szybą wydaje się nierealny.

W lalkowym spektaklu *Wielkie mi coś* według tekstu i w reżyserii Marty Guśniowskiej o czasie trudno zapomnieć. Wyznaczają go cykl księżyca, młodość i starość wilków, śmierć starego żółwia i narodziny jego wnuka, notatka z datą randki ze Słoniczką – przez roztargnienie wzięta za „datę ważności” Słonia – czy dociekliwe przemyślenia bohaterów („Czy taka drzemka, ucinana po skrawku, jak wstążka na szpuli w pasmanterii, ma swoją długość, czy mamy jej nieskończony zapas? Po wstążce zostaje szpula – a po takiej drzemce?”). Guśniowska stosuje metateatralną paralelę – opowieść snuje Zegarmistrz-Śmierć (jedna z dwóch nielalkowych postaci, grana przez Andrzeja Mikosza). Już pierwsze zdanie wszechwiedzącego narratora określa czas: „19 kwietnia, o godzinie dwudziestej trzeciej dwadzieścia, Słoń Pistacjusz połknął księżyc”.

Brak księżyca zaburza równowagę: skończyły się przypływy i odpływy, wilki nie mają do czego wyć, zakochani nie mogą chodzić na randki w lunarnym świetle. Pistacjusz (lalkę animuje Tomasz SzczygIELski) nie potrafi ani wypluć, ani wykichać księżyca. Zawstydzony słoń posłucha „dobrej rady” i „ucieknie, gdzie pieprz rośnie” – może będzie z tego pożytek, w końcu od pieprzu chce się kichać. Za słońciem podąża mały wilk Esa (Krzysztof Jarota), który nie może przejść inicjacji w dorosłość, wyjąc do księżyca, ani skontaktować się w ten sposób z rodzicami (wierzy, że po śmierci znaleźli się na księżycu). Z poczucia winy i sympatii do wilczka Pistacjusz, który nie może kichnąć ani z zimna, ani ze strachu, ani z braku pieprzu, godzi się pęknąć od środka. W miarę podejmowanych prób Esie zaczyna bardziej zależeć na nowym przyjacielu niż na księżycu, dlatego broni słońca przed rozszarpaniem przez – bardzo sympatyczne – Najstarsze Wilki (Agnieszka

Zyskowska-Biskup, Zygmunt Babiak, Andrzej Szymański). W zakończeniu Guśniowska rozwiązuje akcję wątkiem romansowym (podobnie jak w swoim debiucie reżyserskim *A niech to Gęś kopnie!*): Pistacjusz w trakcie randki ze Słoniczką wreszcie wykichuje księżyc – stało się to możliwe, bo zbliża się now.

Wielkim atutem spektaklu jest zabawny, absurdalny, nasycony podwójnymi znaczeniami (do rozszyfrowania i przez dzieci, i przez dorosłych) tekst Guśniowskiej – która w poszukiwaniu pieprzu wyprowadza swoich bohaterów tam, gdzie pieprz rośnie, czy umiejscawia hienę na cmentarzu, gdzie ta, bawiąc się w chowanego, zawsze szuka, bo „wszyscy inni są już pochowani”. Autorka od początku swojej twórczości przejawia zainteresowanie frazeologicznymi zasobami języka – stosuje liczne deleksykalizacje, wyzyskując dosłowne znaczenia sensów metaforycznych („Ale nie padliście na zawał?! Nie – na pupę”), miesza elementy w stałych związkach wyrazowych (na cmentarzu gra się w kółko i krzyżyk w wersji „krzyżyk i krzyżyk”), tworzy nowotwory, bazując na przetworzeniach rdzeni słownych („strzelba – strzela, kłusownik – kłusuje, Myśliwy – wymyśla”). Wszystkie te zabiegi służą podstawowej idei – lekko i z inteligentnym dowcipem prowadzonej wykładni filozoficznej.

Wielkie mi coś to dowcipna opowieść o przyjaźni, miłości, celach życiowych, które nie są tak trudno osiągalne, jak się wydaje. W pisarstwie Guśniowskiej, dla którego charakterystyczne są motywy baśniowe i topos podróży, nieustannie przełamywane są nie tylko schematyczne obrazy zwierząt, utrwalone w animalistycznej frazeologii, ale też stereotypy społeczne: wilk okazuje się nie taki straszny, a hiena śmieje się nie ze złośliwości, ale dlatego, że jest komikiem. W tekstach tych nie ma moralizatorstwa, świata widzianego tylko w biało-czarnych barwach ani gotowej recepty na szczęście.

Pełne absurdu i czarnego humoru przygody są punktem wyjścia do rozmów na temat fundamentalnych kwestii (w czym ujawnia się filozoficzne wykształcenie autorki). Guśniowska nie tylko oswaja dzieci z tematem śmierci, ale porusza problemy poczucia własnej wartości, samoakceptacji oraz poszukiwania celu i swojej roli – w rodzinie, pracy i społeczeństwie. Zazwyczaj poznajemy własne umiejętności i możliwości poprzez porównywanie się do innych. Tak robi Edgar, znany jako Najmniejsze Ziarenko Piasku (w tej roli Łukasz Bugowski, choć „ziarenka, rzecz jasna, nie widać”), który chce być „kimś więcej”. Podobnie jak usamodzielniający się wilczek czy słoń Pistacjusz, przekonany o swej nieważności, bo takich jak on „waga nie waży”, Edgar pragnie dokonać czegoś wyjątkowego. Dlatego podejmuje się przeróżnych zadań, by znaleźć swoje przeznaczenie. Ma jednak poczucie, że nie zaspokaja własnych ambicji. Nie dostrzega, że „wielkie mi coś” może być czymś drobnym, pozornie nieistotnym, co zmieni bieg zdarzeń i przyniesie innym wielką radość. Okazja nadarza się, kiedy Najmniejsze Ziarenko Piasku znajduje w gazecie tajemnicze ogłoszenie o pracy.

Guśniowska przestrzega w opisie spektaklu: „I choć czasami wydaje nam się, że nie znaczymy zbyt wiele, porównujemy się z innymi, którzy więcej robią czy więcej mają, to prawda jest taka, że każdy z nas ma tak samo istotną rolę w świecie. Każdy z nas jest «po coś» i naszym zadaniem jest to «coś» odnaleźć”. Proces odkrywania tego „czegoś” rozpoczyna się już w momencie interpretacji tytułu dramatu. Jego sens oparty jest na zabiegu deleksykalizacji. Zwrot „wielkie mi co(ś)” może być zwerbalizowany dla podkreślenia, że to „coś”, o czym mowa, to nic ważnego, choć nasz rozmówca sądzi inaczej. Z odpowiednią intonacją słowa te nabierają przeciwnego znaczenia. Ta zabawa językiem odbywa się także na metateatralnym poziomie – przed obejrzeniem spektaklu rozumiemy sens

jego tytułu, opierając się na definicji frazeologizmu, po przedstawieniu jego przesłanie ujawnia się w nowym, dosłownym rozumieniu tytułowego zwrotu.

Oprócz wysublimowanych zabaw językowych autorka komunikuje się z dorosłą publicznością za pomocą skojarzeń wizualnych, np. na scenie znajduje się zasuszone drzewko z przewieszonymi na gałęziach zegarami, przypominające krzew oliwny z obrazu *Trwałość pamięci* Salvadora Dalego. Nawiązanie do surrealizmu (oprócz motywu przemijającego czasu) nie jest przypadkowe, stanowi bowiem kontrpunkt dla realistycznej, dopracowanej w szczegółach scenografii Pavla Hubički. Podobnie jak w poprzednich spektaklach w swojej reżyserii, *A niech to Gęś kopnie!* w poznańskim Teatrze Animacji (2014, wtedy pracowała ze scenografką Juliją Skuratovą) i *Smacznego, proszę Wilka!* w Teatrze Lalek Banialuka w Bielsku-Białej (2018), Guśniowska zaprosiła do współpracy artystę znanego z precyzyjnie wykonanych lalek, realistycznych strojów i rekwizytów rozlokowanych w naturalistycznej, ciemnej scenerii. Ubrani na czarno aktorzy, w finezyjnych kapeluszach i melonikach z przyszytymi do nich binoklami, zegarkami i goglami przypominającymi o epoce braci Lumière, animują niewielkie lalki na trzech ciemnych drewnianych platformach, użyczając animantom nie tylko głosu, ale i swojej charyzmy.

Twórczość Marty Guśniowskiej wpisuje się w dominujący w polskich teatrach lalkowych model, zgodnie z którym repertuar układa się, począwszy od wyboru tekstu. Pisarka napisała dramat (2019) na zlecenie opolskiego teatru, którego aktorzy świetnie czują się w jej językowej estetyce. Po raz kolejny autorka wystawiła tekst – dodajmy: z powodzeniem – w podobnej konwencji scenograficznej, głównym środkiem wyrazu czyniąc lalki. W większości swoich sztuk dramatopisarka zaznacza w didaskaliach, że pisze kwestie z myślą o lalkach właśnie. Wprawdzie w spektaklu *Wielkie mi coś* Krzysztof

Jarota, z komicznym zacięciem animujący wilczka Esę, momentami gra stylem mieszanym, budując ze swoją postacią relację, a Łukasz Bugowski jako Najmniejsze Ziarenko Piasku i Andrzej Mikosz w roli Narratora grają w żywym planie, ale to tylko wyjątki potwierdzające regułę, że Guśniowską, zarówno jako reżyserkę, jak i dramatopisarkę, w teatrze dla dzieci interesują przede wszystkim realizacje czysto lalkowe.

W zakończeniu przedstawienia Śmierć przychodzi do starego Żółwia, który chce zyskać odrobinę czasu, aby zobaczyć wykluwającego się właśnie prapraprawnuka. Śmierć jest wprawdzie nieprześlągana, ale bynajmniej nie straszna, czuje się tylko odpowiedzialna za porządek wszechświata. W obliczu Śmierci wszyscy są równi – życie każdego z nas odlicza przesypujący się w klepsydrze piasek. Na projekcji Marcina Pawełczaka Bugowski-Edgar zatrzymuje się w zwężeniu klepsydry starego Żółwia, wypełniając tym działaniem przeznaczenie ziarenka piasku. Mały żółwik przebija osłonę zegara, z którego się wykluwa, i jego spojrzenie krzyżuje się ze spojrzeniem starca. Atmosfera tej sceny, stworzonej z udziałem pięknych, bardzo realistycznych lalek i z nastrojową muzyką Piotra Klimka, była jedną z intymniejszych, jakie oglądałam w teatrze. „Kogoś wzruszyć – to chyba najtrudniejsze w teatrze”¹ – uważa autorka *Wielkie mi coś*. W zakończeniu opolskiego przedstawienia ze łzą w oku przyznałam jej rację.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

Autor/ka

Katarzyna Lemańska – absolwentka edytorstwa i performatyki przedstawień UJ. Redaktorka w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego i sekretarz redakcji „Performera”. Członkini Komisji Artystycznej 26. edycji Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki

Współczesnej. Współpracuje na stałe z „Didaskalią” i portalami eCzasKultury i taniecPOLSKA.

Przypisy

1. *Pisanie ról dla psów i łosi* [rozmowa z Martą Guśniowską i Krzysztofem Bitdorfem], „Dialog” 2017 nr 7-8, dostęp: <http://www.dialog-pismo.pl/rozmowy-dialogu/pisanie-rol-dla-psow-i-losi>

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/wielka-mi-historia>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Przywileje wyobraźni

Olga Katafiasz

Teatroteka Fest 2020 Nowe Kadry Teatru

6-8 marca 2020 w Warszawie

Kiedy niemal trzy lata temu pisałam o pierwszej edycji Teatroteki („Didaskalia” nr 142), podjęłam kwestię języka i narracji prezentowanych, jak to wówczas określiłam, „przedstawień/filmów”. Wspomniałam również o kontrowersjach, jakie forma spektakli budziła w środowisku teatralno-filmowym (tu np. sprawa niekonsekwencji w dopuszczaniu realizacji Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych do konkursu Dwa Teatry). Nie chcę powtarzać myśli sprzed trzech lat, przywołam więc tylko swoje stwierdzenie dotyczące „filmowości” utworów: spektakle powstające w ramach Teatroteki są przedstawieniami, jakie realizowałyby dziś istniejący w szczątkowej formie Teatr Telewizji.

Kontrowersje, o których wspomniałam, przy czwartej edycji festiwalu odeszły w niepamięć – Teatroteka wpisała się już w polski pejzaż teatralny. Nie sposób jednak nie zauważyć pewnej tendencji: w pierwszej edycji (2017)

pokazano dwadzieścia pięć adaptacji polskich dramatów, w drugiej (2018) i trzeciej (2019) po dziesięć, w tym roku – jedynie osiem. Naturalnie, w 2017 zobaczyliśmy spektakle realizowane od 2013 roku, *the best of* współczesnej polskiej dramaturgii. Kolejne edycje były, siłą rzeczy, skromniejsze, ale program tegorocznej świadczy, moim zdaniem, o pewnym kryzysie formuły, który, być może, sprowokuje twórców projektu do pewnych zmian, na przykład organizowania festiwalu co dwa lata – tak, by spektakli było więcej i, co za tym idzie, aby były bardziej różnorodne.

Nie bez przyczyny Grand Prix festiwalu zdobyły twórczynie (reżyserka, scenografki, kostiumografki i charakteryzatorki) *A niech to Gęś kopnie!* Marty Guśniowskiej w reżyserii Joanny Zdrady; nagrody za główne role otrzymali grający w spektaklu Agnieszka Przepiórska (Gęś) i Arkadiusz Janiczek (Lis), doceniono również drugoplanową rolę Łukasza Lewandowskiego (Narrator). *A niech to Gęś kopnie!* jest jedną z trzech realizacji cyklu Teatroteka Młodego Człowieka. Twórcy Teatroteki określają trzy ekranizacje – spektakl Zdrady, *Królewnę Logoreę* Marii Wojtyszko w reżyserii Justyny Łagowskiej oraz *Dziób w dziób* Maliny Prześlugi w reżyserii Magdaleny Małeckiej-Wyppich – jako pionierskie. Moim zdaniem, to po prostu świetnie zrealizowane spektakle telewizyjne dla dzieci; nie dostrzegam w nich nowatorstwa, ale wysoką jakość artystyczną. Te trzy przedstawienia wydały mi się dużo ciekawsze niż pięć pozostałych, przeznaczonych dla dorosłych widzów.

Wszystkie realizacje Teatroteki Młodego Człowieka są świetnie zainscenizowane i brawurowo zagrane. *A niech to Gęś kopnie!*, wielokrotnie nagradzany i wystawiany tekst Marty Guśniowskiej, to opowieść o Gęsi poetce, daremnie szukającej sensu życia. Mieszka kątem w kurniku, ma depresję i cierpi na brak apetytu, więc kiedy tylko pojawia się szansa

pożegnania się z życiem, ochoczo proponuje siebie jako kolację Lisowi. Czyli, mówiąc najprościej, Gęś, uważająca się za niekochaną i nikomu niepotrzebną, zamierza popełnić samobójstwo. W przedstawieniu Joanny Zdrady podobała mi się nie tylko pieczołowicie budowana scenografia (las naprawdę przypomina las, a telewizor z antenką w Lisiej norze wywołuje u niemłodych widzów nostalgiczne wspomnienia), świetna charakteryzacja (Sonia Bohosiewicz bardzo przekonująco wygląda jako Pani Zając), ale przede wszystkim dystans, z jakim prowadzona jest narracja. Wynika on naturalnie z samego dramatu, ale reżyserka podkreśla go prowadzeniem kamery, bezpośrednimi zwrotami bohaterów do widzów, a przede wszystkim postacią Narratora. Tutaj, podobnie jak w tekście, jest on przewodnikiem po opowieści, ale okazuje się przedziwnym połączeniem reportera niskobudżetowych programów interwencyjnych i autora filmów przyrodniczych, który, niczym David Attenborough, pokazuje nam piękno natury, tym razem w wydaniu nieco bardziej skomplikowanym, bo sensacyjno-romantycznym. Świetne role Przepiórskiej, Janiczka i Lewandowskiego, jak również Krzyszofa Dracza (Wilk) sprawiają, że prosta (pozornie) historia znajdowania sensu życia może zauroczyć nie tylko młodego człowieka.

Co łączy Gęś z Królowną Logoreą (Monika Frajczyk)? Obie szukają swojego miejsca z świecie, tyle że w przypadku królewskiej córki ów świat ogranicza się do królestwa. Królowna chciałaby rządzić, a raczej nie chciałaby zostać wyłączona z sukcesji ze względu na płeć. Poza tym jest nieco samotna, bo Król Honorariusz (Tomasz Schimscheiner) i Królowa Bizuteria (Dorota Landowska) zajmują się sobą oraz swoimi hobby, na przykład cukiernictwem. No i usilnie starają się o następcę tronu, bo przecież królowna może zostać najwyżej żoną króla, a nie samodzielnie rządzącą królową. *Królowna Logorea i Niedźwiedź* Marii Wojtyszko w reżyserii Justyny Łagowskiej zachwyca

oryginalną scenografią: geometryczne, puste niemal pałacowe wnętrza wydają się zabawą w wyobrażenie o zamku, a pojedyncze drzewa – o lesie. Reżyserka i współtwórczyni (wraz z Natalią Horak) scenografii nie kreuje bajkowego świata w staroświeckim wydaniu, co wydaje się strategią rozsądną: zamiast bieda-zamku (jeśli weźmiemy pod uwagę budżety produkcji Teatroteki) mamy jego znak. Podobał mi się sposób prowadzenia kamery (zdjęcia – Wojciech Suleżycki): dzięki niemu oglądamy rozległe pałacowe przestrzenie albo niewielkie polany, zapominając, że zbudowano je w studiu. Ale spektakl Łagowskiej daje widzowi również ogromną przyjemność oglądania dobrze znanych aktorów w rolach nietypowych, bo bajkowych. Oprócz wspomnianych już Frajczyk, Schimscheinera i Landowskiej, w przedstawieniu zagrali Robert Roth, Piotr Polak, Michał Majnicz, Piotr Żurawski, Sonia Roszczuk, Marta Ścisłowicz, Bartosz Porczyk, Jacek Braciak, Mateusz Łasowski i Maćko Prusak. Nie tylko role pierwszo- i drugoplanowe, ale wszystkie epizody są znakomite i zabawne. Królowna, jak to w bajkach bywa, najpierw nieco narozrabiała, w wyniku czego musi przejść pewne próby, ale dzięki odwadze i szlachetności wychodzi z nich zwycięsko – i pokojowo przejmuje władzę, tak, by jej najbliżsi (również zdobyci w trakcie dramatycznych przygód przyjaciele) mogli zająć się tym, co potrafią i lubią.

Sukces przedstawienia Łagowskiej wynika nie tylko ze świetnej reżyserii i aktorstwa, ale, co równie istotne, z zabawy bajkową konwencją. Twórcy wszystkich spektakli Teatroteki Młodego Człowieka świadomie używają różnych modeli narracji, wiedząc, że współczesne bajki mają inną formę niż te sprzed choćby dwudziestu lat. Podobała mi się również adaptacja tekstu *Dziób w dziób* Maliny Prześlugi. Reżyserka podkreśla wątek utraconego brata wróbla Przemka (Filip Orliński) – i w finale pozwala bohaterowi uwolnić się od traumy przeszłości, czyli wybaczyć sobie nieumyślne

wypchnięcie brata z gniazda. Gołębie w tym spektaklu nie tylko rapują, ale też noszą się jak prawdziwi hip-hopowcy. Rządzą na małym szarym podwórku, na które niekiedy zagląda Kotka Dolores (świetna Marta Malikowska); co jednak najistotniejsze, potrafią przełamać własne myślowe stereotypy i porzucić ptasią ksenofobię.

Właśnie świadomości formy (lub świadomości jej wyczerpania) zabrakło twórcom „dorosłych” spektakli Teatroteki. Spośród pięciu (*Kasie* Wojciecha Tremiszewskiego w reżyserii Filipa Gieldona, *Matka Boska Niespodziewana* Szymona Jachimka w reżyserii Macieja Buchwalda, *O człowieku, który siedział tyłem* Karola Lemańskiego w reżyserii Macieja Wiktora, *Pustostan* Maliny Prześlugi w reżyserii Tatjany Logojdy, *Żona Łysego* Waldemara Pasińskiego w reżyserii Tomasza Jeziorskiego) żaden nie wydał mi się ciekawy. Owszem, w projektach Teatroteki występują znakomici aktorzy, zatem przedstawienia są świetnie grane, ale tegoroczne propozycje wydały mi się wtórne, jeśli chodzi o sposób narracji, użycie filmowego medium, wreszcie – podejmowaną w adaptowanych dramatach tematykę. *Kasie* to opowieść o przytłoczonej codziennością gospodyni domowej (Agnieszka Skrzypczak) – mąż dobrze zarabia, a ona fantazjuje, co by było, gdyby... O problemach tożsamościowych traktuje również *O człowieku, który siedział tyłem* – milenials Artur (Jakub Zając) porzuca swoje życie, by funkcjonować w rzeczywistości wirtualnej. W *Pustostanie* obserwujemy kryzys współczesnej rodziny, a w *Matce Boskiej Niespodziewanej* – żałobę, jaką po stracie żony przeżywa nauczyciel z Sanoka (Cezary Kosiński), przez co pomaga mu przejść Maria (Agnieszka Podsiadlik), podająca się za Matkę Boską. W kameralnym dramacie psychologicznym *Żona Łysego* Aleksandra Konieczna i Sławomir Orzechowski grają bezdzietne małżeństwo, ale w tym przypadku zabrakło mi pełnego rozwinięcia świetnie zarysowanych postaci – przedstawienie trwa zaledwie czterdzieści dwie minuty i zbyt skrótowo

opowiada o nieszczęściu kobiety, która bardzo chciała być matką.

W tym roku obejrzelismy trzy znakomite przedstawienia dla młodych widzów. To, mimo wszystko, budzi nadzieję na rozwój Teatroteki – nie tylko Młodego Człowieka. Nierzetelnym byłoby krytykować wieloletni i naprawdę ciekawy projekt na podstawie jednej edycji.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 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).

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/przywileje-wyobrazni>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Owoc z krótkim terminem ważności

Katarzyna Niedurny

Opera Rara, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK

Claudio Monteverdi, Teoniki Rozynek

Il ballo delle Ingrate

libretto: Ottavio Rinuccini

kierownictwo muzyczne: Marcin Świątkiewicz, reżyseria: Magda Szpecht, scenografia: Jan Simon, dźwięk: spectogram.com

premiera: 7 lutego 2020

Fabula opery *Il ballo delle Ingrate* Claudia Monteverdiego jest prosta, a zarazem zaskakująca. Urodziwe panny z Mantui odmawiają zalotnikom miłości. Nie pomagają strzały Amora, kobiety pozostają nieustępliwe. Wenus wpada więc na pomysł, by Pluton otworzył wrota piekieł i wyprowadził z nich skazane na wieczne męki za nieczułość pokutnice oraz pokazał, jak niebezpieczny i głupi był ich opór. Niebezpieczny dla mężczyzn, którzy nie dostali w posiadanie swoich wybranek i których władza została zakwestionowana, a głupi dla kobiet, które i tak niedługo stracą urodę i nic im więcej w życiu nie pozostanie. W tekście wyraża to zręczne pytanie

retoryczne: po co tak długo przetrzymywać swój owoc, skoro ma on tak krótki termin ważności?

Spektakl Magdy Szpecht i Teoniki Rozynek, której kompozycjami uzupełniony został utwór Monteverdiego, przygotowany w ramach Festiwalu Opera Rara, grany był w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie. Oszczędna scenografia złożona z metalowego, „roboczego” podestu oraz zawieszonego na ścianie obok obrazu (*Śpiąca Wenus* autorstwa Giorgione) podkreśla, że jesteśmy na zapleczu instytucji kultury, w dodatku po godzinach jej funkcjonowania. Z czasem scena zapełnia się „zakulisowymi” pracownikami. Pojawia się sprzątaczką, montujący kable robotnicy oraz malarz pokrywający *Śpiącą Wenus* fluorescencyjnymi farbami. Właściwą akcję inicjuje wniesienie przez spawacza-Plutona (Jerzy Butryn) spisanych na pergaminie didaskaliów, od których rozpoczyna się partytura.

Między odczytywanymi poleceniami a rzeczywistością sceniczną powstaje napięcie. Utwór o mitycznych bogach, będący prezentem ślubnym ofiarowanym przez kompozytora parze księżęcej z Mantui, zostaje odegrany przez pracowników fizycznych (w stroje robocze ubrana jest także wkraczająca na podest orkiestra). Bogatą scenografię i operowy przepych zastępuje wykorzystywana na wiele sposobów folia i scena zbyt szeroka, by objąć ją jednym spojrzeniem. Śpiewacy nie wydają się przejęci wykonywanymi przez siebie utworami – cały czas pracują bądź grają w piłkę lub kometkę. Płeć zaś staje się sprawą drugorzędną: w postać Wenus wciela się kontratenor Vincenzo Capezzuto, a w Amora – sopran Jolanta Kowalska-Pawlikowska.

W ten sposób Magda Szpecht zrywa z trzema kojarzącymi się z operą wyznacznikami. Po pierwsze, jak sama mówi, odchodzi od tworzenia na scenie obrazu tautologicznego wobec tekstu: „przygotowując operę *Il ballo*

delle Ingrate (*Balet pań niewdzięcznych*), obejrzałam mnóstwo, mnóstwo rejestracji oper i... było mi bardzo ciężko. Właściwie nie znalazłam ani jednej, w której ludzie robiliby coś innego niż to, o czym śpiewają. Warstwa teatralna okazywała się zawsze ilustracją opowiadanej historii”¹. Wiąże się to również z odejściem od kojarzonej z tym gatunkiem emocjonalności. U Szpecht śpiewacy pozostają obojętni wobec sensów wykonywanych przez siebie arii. Reżyserka zrywa przy tym z wizerunkiem opery jako sztuki wysokiej, arystokratki wśród scenicznych gatunków, przenosząc widzów niejako na jej zaplecze, pokazując rewers wykonywanej na scenie pracy. Po trzecie, poprzez sam wybór utworu, z dzisiejszej perspektywy trudnego do akceptacji, wystawia na widok publiczny obecne w operze relacje płciowe. Jak opowiada reżyserka:

[...] ważny jest dla mnie fakt, że opera jest sztuką od zarania dziejów tworzoną przez mężczyzn. Męski punkt widzenia wyraża się przede wszystkim w tym, że prawie wszystkie bohaterki kobiece doznają samych okropności, to znaczy albo popełniają samobójstwo, albo są mordowane, gwałcone, krzywdzone, dosłownie żadna nie uchodzi z życiem. W ten sposób opera utrwała stereotypowe widzenie rzeczywistości, poświęca krytyczną refleksję na rzecz snobistycznej przyjemności wypływającej z obcowania z muzyką².

Ten punkt widzenia był również widoczny w przygotowanej w 2017 roku w ramach Festiwalu *Halce* Cezarego Tomaszewskiego. Tam ostatnia scena rozgrywała się na cmentarzysku operowych postaci kobiecych. Halka umarła na nagrobkach Carmen, Lulu, Gildy i Madame Butterfly.

Przyczyną śmierci wymienionych bohaterek były gwałtowne uczucia. W

Balecie pań niewdzięcznych widzimy jednak, że, niezależnie od dokonywanych przez kobiety wyborów, i tak czeka je zły los. Na potępienie zostają skazane kobiety, które odmawiają udziału w intrygach miłosnych i są nieczułe na męskie zaloty. Jak pisze Mona Chollet w książce *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, powodem potępienia i oskarżenia o czary mogło być wszystko: od milczenia po dużą gadatliwość, od alienacji po nadmierną towarzyskość. Szczególnie zaś niebezpieczne dla społeczeństwa patriarchalnego były kobiety niezależne od mężczyzn – wdowy oraz te odmawiające zarówno zamążpójścia, jak i życia klasztornego. Ich wolność była przykładem niemożliwym do zaakceptowania – lepszym niż możliwość uznania ich niezależności było nawet przyznanie, że pozostają na usługach diabła – złego, ale męskiego opiekuna (zob.: Chollet, 2019, s. 75). Podobnie w omawianym utworze, który powstał w 1608 roku, czyli w okresie wzmożonych polowań na czarownice – odmówienie mężczyznom tego, co chcieli dostać, mogło wiązać się tylko z potępieniem, zaś starość kobiet oznaczała jedynie ich nieprzydatność. Nie bez przyczyny Wenus, Pluton i Kupidyn grozili im, że z wiekiem zgorzknieją i pożałują, że nie oddawały się miłości, kiedy jeszcze mogły. Ten wątek pojawia się również w książce Chollet – o bycie czarownicą oskarżane były często stare kobiety, ponieważ zdobyta przez nie mądrość stawała się niebezpieczna. Dlatego ich ciała trzeba było uznać za obrzydliwe, nieprzydatne, a ich najlepszy czas – za miniony.

Przygotowane przez Magdę Szpecht przedstawienie staje się bardziej emocjonalne w ostatniej części. Wtedy to sprzątaczką (Ilona Szczepańska) wciela się w tytułową panią niewdzięczną i rozpoczyna lamentację. Wyśpiewuje swoją rozpacz i opowiada, że skazana została na wieczne męki w podziemnej grocie. Grotę imituje przezroczysta folia, pod którą chowa się śpiewaczka; folia chroni ją też przed wodą wylewaną na nią z butelek przez

bogów: Wenus i Amora. Po tym występie zmuszona zostaje do powrotu do piekieł. Nie ma dla niej ratunku, chociaż jej misja odniosła skutek: teraz już kobiety będą oddawać się miłości ze strachu przed potępieniem. Pluton bierze do rąk folię i ustawia ją pod wiatrakiem – jej cień przypomina upiora. Z czasem zaczyna ją także podrzucać, materiał wygląda wtedy miękko i delikatnie. Jeszcze długo widz pozostawiony zostaje z tym widokiem i skomponowaną przez Rożynek muzyką. Wszystko powoli się uspokaja.

Spektakl Szpecht jest nie w pełni satysfakcjonujący. Reżyserka, jak sama zapowiada, oddzielając przez większą część przedstawienia jego stronę wizualną od sensów przekazywanych przez tekst opery, pragnie poruszyć dwa tematy. W wymiarze wizualnym – hierarchiczności instytucji, w wymiarze audialnym – dyskryminacji kobiet. Stara się to zrobić poprzez pokazanie pracy fizycznych pracowników muzeum oraz przez odtworzenie seksistowskiego tekstu. Czy samo pokazanie tych kwestii jednak wystarczy? Czy nie należałoby obu wątków sproblematyzować i powiedzieć, w jaki sposób się łączą? Mam wrażenie, że reżyserka zatrzymała się w pół kroku – wyłowiła tematy i zostawiła je na scenie, nie dając sobie miejsca na odautorski komentarz.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

Autor/ka

Katarzyna Niedurny – teatrolożka, dziennikarka, recenzentka. Stale współpracuje z magazynem internetowym dwutygodnik.com.

Przypisy

1. *Magda Szpecht: Ten żart przestaje być śmieszny*, <https://prostoomuzyce.pl/magda-szpecht-ten-zart-przestaje-byc-smieszny> [dostęp: 17 III 2020].
2. Tamże.

Bibliografia

Chollet, Mona, *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, Karakter, Kraków 2019.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artikul/owoc-z-krotkim-terminem-waznosci>

didaskalia

gazeta teatralna

zagranica

World Wide Webtheatre

Anna R. Burzyńska

„La Comédie continue!” – wita publiczność wielki czerwony napis na stronie Komedii Francuskiej (www.comedie-francaise.fr), a więc Komedial gra dalej, wprowadzie już nie w paryskich salach i na *tournées*, ale na ekranie.

„Ersatzspielplan” – ogłasza berlińska Schaubühne (www.schaubuehne.de), oferując widzom „zastępczy repertuar” (choć złośliwie można neutralne w oryginale słowo „Ersatz”, czyli substytut, interpretować zgodnie z jego polskim znaczeniem: jako tanią namiastkę). #TheShowMustGoOn – taki hashtag umieszcza na swoich stronach Teatre Lliure w Barcelonie

(www.teatrelliure.com). „BE at home” – grą słów pomiędzy

„B(erliner)E(nsemble) w (twoim) domu” a „Bądź w domu” zachęca teatr Bertolta Brechta (www.berliner-ensemble.de).

Większość europejskich scen mogłaby pożyczyć od TR Warszawa hasło „Zostań w domu, nie wychodź z teatru!”, przy czym wydaje się, że niepolskie teatry potraktowały je znacznie bardziej literalnie. Podczas gdy wytyczne polskiego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego dotyczące przenoszenia działalności artystycznej do przestrzeni wirtualnej (niezależnie od oceny zasad programu „Kultura w sieci”, ale to temat na całkiem inny

artykuł) zaowocowały wieloma oryginalnymi, odkrywczymi projektami, to mottem przyświecającym większości działań podejmowanych przez zagraniczne instytucje było zachowanie ciągłości funkcjonowania; aktywności bezpieczne, sprawdzone, przetestowane. Raczej utrzymanie stałych widzów niż przyciągnięcie nowych. Pozostanie w teatrze (którego *pars pro toto* stały się, z jednej strony, nagrania spektakli, z drugiej – aktorzy, zwłaszcza ci najbardziej znani i lubiani), zamiast szukania dla niego nowego kształtu (obojętne, czy w przestrzeni realnej, czy wirtualnej). Ta sytuacja powoli zdaje się zmieniać, ale o rewolucji w teatrze raczej nie ma co mówić. Wręcz przeciwnie: z konieczności wyrywkowy i subiektywny (na co składają się ograniczenia czasowe, techniczne, językowe, kulturowe, a także związane z osobistymi teatralnymi upodobaniami) przegląd tego, co dzieje się w teatrach europejskich (i w dwóch przypadkach amerykańskich) online skłaniałby raczej do tego, by bardzo ostrożnie postawić tezę, że w ciągu dwóch miesięcy trwania pandemicznych obostrzeń (stan na 15 maja 2020 roku), wbrew pozorom, zmieniło się bardzo niewiele.

1.

Najpopularniejszą strategią, wprowadzoną w życie właściwie natychmiast po zamknięciu teatrów dla widzów, było ustanowienie grafiku internetowych projekcji spektakli. Różne były kryteria doboru repertuaru: jedne sceny postawiły na łączenie historycznych już spektakli z tymi sprzed kilku lat: taką strategię przyjęła Komedia Francuska, prezentująca między innymi legendarną Racine'owską *Berenikę* w reżyserii Klaus-Michaela Grübera z 1985 roku, Teatro

Stabile w Turynie (<https://www.teatrostabiletorino.it/stranointerludio>), belgradzki Jugosłowiański Teatr Dramatyczny (<https://www.jdp.rs/>), czy OKT/Vilniaus miesto teatras (www.okt.lt/), gdzie jako pierwszą inscenizację

tuż po zamknięciu można było obejrzeć *Staruchę* według Charmsa w reżyserii Oskarasa Koršunovasa (od tej premiery w 1992 roku zaczęła się jego europejska sława). Schaubühne pomiędzy wielkie widowiska z początków swojej działalności w rodzaju inscenizacji Petera Steina, Klaus-Michaela Grübera, Luca Bondy'ego i Andrzeja Wajdy (niemiecka *Zbrodnia i kara* z 1986 roku) i sztandarowe prace Thomasa Ostermeiera z ostatnich dwóch dekad (między innymi *Zbombardowanych* czy *Hedde Gabler*) wstawia (acz rzadko) inscenizacje najnowsze (*Lenin* Milo Raua). Podobnie funkcjonuje narodowa scena Szwecji, Dramaten (<https://www.dramaten.se/play/>) prezentując zarówno klasyczne inscenizacje z lat siedemdziesiątych z Bergmanowskimi aktorami, jak względnie nowe produkcje.

Inne sceny koncentrują się na ostatnich kilku sezonach, niejednokrotnie udostępniając spektakle wciąż nominalnie będące na afiszach: teatr Slovensko mladinsko gledališče w Lublanie (mladinsko.com) zaprezentował między innymi *Kompleks Ristić* Olivera Frljicia i *Hitchcocka* Weroniki Szczawińskiej, a berliński Maxim Gorki Theater – *Grundgesetz* Marty Górnickiej. Podobnie funkcjonuje budapeszteński Katona József Színház, na którego kanale YouTube pojawiły się spektakle między innymi Gábora Máté i Viktora Bodó

(<https://www.youtube.com/channel/UCNPULIGMNo937FBiiVufpmA/playlists>) , oraz paryski Odéon

(<https://www.theatre-odeon.eu/en/shows-in-your-living-room>), gdzie dominują przedstawienia kierującego sceną Stéphane'a Braunschweiga. Ich digitalny repertuar uznać można za coś w rodzaju showcase'ów prezentujących dorobek obecnej dyrekcji.

Różnice dotyczą też jakości i popularności wybieranych do prezentacji spektakli. Jedni dzielą się hojnie tym, co mają najlepszego, jak Nanterre-Amandiers Centre Dramatique National, na Vimeo

(<https://vimeo.com/theatreamandiers>) udostępniające spektakle dyrektora Philippe'a Quesne'a, Jérôme Bela czy Laetitii Dosch, Münchner Kammerspiele (www.muenchner-kammerspiele.de) pokazujące wszystkie swoje spektakle zapraszane w ostatnich latach na Berliner Theatertreffen (w czasie, w którym powinien odbywać się berliński festiwal), Théâtre de Vidy w Lozannie (vidy.ch), gdzie można było zobaczyć chociażby *Bajazeta* Franka Castorfa, *Disabled Theatre* Jérôme Bela i Teatru HORA czy najnowszy projekt Claire de Ribaupierre i Massimo Furlana, *Concours européen de la chanson philosophique*, a także The Wooster Group (<https://thewoostergroup.org/blog/>) streamingująca swoje najwybitniejsze produkcje (mimo że ważnym źródłem dochodu teatru jest sprzedaż archiwalnych DVD). Wiedeński Burgtheater (www.burgtheater.at) udostępnia wybór (wydawanych niegdyś na kasetach wideo) klasyków sceny, Deutsches Theater w Berlinie (<https://www.deutschestheater.de/programm/aktuelles/dt-heimspiel/>) – najgłośniejsze inscenizacje Thomasa Langhoffa, Michaela Thalheimera i Stefana Puchera, a londyński National Theatre (<https://www.nationaltheatre.org.uk/>) streaminguje doskonale technicznie, w większości przeznaczone pierwotnie dla kin, rejestracje takich hitów jak *Koriolan* z Tomem Hiddlestonem, *Tramwaj zwany pożądaniem* z Gillian Anderson czy wyreżyserowany przez Danny'ego Boyle'a *Frankenstein* z Benedictem Cumberbatchem i Jonnym Lee Millerem. Inni, jak hamburska Thalia (<https://www.thalia-theater.de/>), skąpo wydzielają nieco mniej atrakcyjne propozycje, do swoich naprawdę wybitnych produkcji odsyłając na strony płatne (dotyczy to chociażby zrealizowanych tam spektakli Luka Percevala, dostępnych w wersji *on demand* na jego stronie <https://vimeo.com/lukperceval> – koszt to z reguły cztery dolary za dwadzieścia cztery godziny dostępu do streamingu). Podobnie The Globe –

na czas epidemii teatr nie zmienił sposobu funkcjonowania w sieci: z imponującym wyborem rejestrowanych w przestrzeni amfiteatru inscenizacji szekspirowskich z całego świata (<https://globeplayer.tv/globe-to-globe>), wśród których znalazł się *Makbet* Mai Kleczewskiej, można zapoznać się, wypożyczając je w cenie niespełna czterech funtów za sztukę.

Różne są też częstotliwość (od pokazów codziennych, przeważnie z wyjątkiem zwyczajowych poniedziałków, po chyba najczęstsze pokazy cotygodniowe; pokazy mogą być jednokrotnie lub z powtórkami) i czas dostępności rejestracji (od możliwości oglądania tylko w czasie rzeczywistym, poprzez spektakle dostępne do północy lub przez dwadzieścia cztery godziny, aż po te „wiszące w sieci” przez dłuższy czas, na przykład tydzień). Nagrania różnej jakości (od typowo roboczych, powstałych w celach czysto archiwizacyjnych, po profesjonalne, porównywalne do filmu) rzadko prezentowane są bezpośrednio na stronie teatru: raczej wykorzystuje się do tego celu portale takie jak Facebook, YouTube, Vimeo czy rosyjski serwis społecznościowy VK (korzysta z niego moskiewski Elektroteatr Stanisławski: <https://vk.com/electrotheatre>). Wybór miejsca dyktują różne kryteria: od form udostępniania (streaming, udostępnienie w całości) i jakości audio i wideo po dostępność spektakli w różnych miejscach na świecie i ograniczenia cenzuralne lub ich brak.

Również jeśli chodzi o stopień kontroli teatrów nad przedstawieniami, można zaobserwować odmienne postawy: od beztroskiego udostępniania nagrań na Vimeo z opcją *download*, poprzez formaty, których zabezpieczenia da się łatwo ominąć i przy minimalnej znajomości internetu zgrać wybrane przedstawienie na dysk, aż po streamingi, które uniemożliwiają (lub bardzo utrudniają) takie praktyki, zmuszając widza do oglądania spektaklu w trakcie konkretnego pokazu, właściwie zawsze odbywającego się o „tradycyjnie teatralnej”, wieczornej porze. Co bywa kłopotliwe z dwóch powodów:

niezliczone streamingi teatrów z naszej strefy czasowej (a więc od Hiszpanii po Serbię i od Norwegii po Włochy) odbywają się dokładnie w tym samym momencie, a z kolei spektakle teatrów moskiewskich (nie mówiąc o tych w głębi Rosji) pokazywane są w okolicach polskiej północy. Liczba propozycji jest więc przytłaczająca, a wybory widza – trudne.

2.

Nadzieje na większą globalizację życia teatralnego na razie się nie spełniły – bynajmniej nie tylko ze względu na różnice czasowe, cenzurę czy odmienne podejście do kwestii praw autorskich. Wydawałoby się, że obecna sytuacja jest wręcz idealna do tego, by – wobec odwołania największych międzynarodowych festiwali teatralnych, jak przeglądy w Awinionie i Edynburgu, Wiener Festwochen, Theater der Welt czy Ruhrtriennale – prezentować ich program w sieci lub powymieniać się spektaklami (ewentualne przygotowanie napisów to koszt śmiesznie niski w porównaniu do zapraszania przedstawienia na zagraniczne *tournée*, a poza tym większość renomowanych scen i tak ma nagrania swoich spektakli z tłumaczeniem na język angielski). Tak się jednak nie stało, zapewne z wielu powodów: od braku unijnego wsparcia (przy równoczesnych narodowych programach wsparcia) po niejasne plany dotyczące przyszłości odwołanych festiwali: program części z nich zapewne przeniesiony zostanie w całości na jesień lub (co bardziej prawdopodobne) kolejny rok, zwłaszcza że selekcjonerzy raczej nie będą mieli wielu nowych przedstawień do wyboru. Status prawno-finansowy festiwali też w oczywisty sposób różni się od statusu teatrów.

Co prawda w dniach 15 kwietnia – 15 maja 2020 odbył się przegląd spełniający postulat dostępu do teatrów z całego świata z własnej kanapy: The International Online Theatre Festival

(<https://thetheatretimes.com/iotfestival2020/>), prezentujący opatrzone angielskim tłumaczeniem wybitne inscenizacje ostatniej dekady z krajów takich jak Niemcy, Rosja, Ukraina, Polska, Wielka Brytania, USA, Chiny czy Liban, jednak zbieżność pokazów z czasem epidemii jest czysto przypadkowa. Tegoroczna, druga edycja festiwalu została zaplanowana wiele miesięcy temu i – jak żartuje jej pomysłodawczyni, Magda Romanska – była prekursorska wobec obecnych praktyk udostępniania teatru w sieci. W odpowiedzi na pandemię organizatorzy zdecydowali się przedłużyć wirtualny przegląd do 31 maja.

Choć europejskie koprodukcje teatralne nie są niczym rzadkim i powinny bez problemu być realizowane także i teraz (bez konieczności wydawania pieniędzy na podróże, przy zrównaniu szans artystów z różnych ośrodków), to koronawirus wyraźnie im zaszkodził. Sylvain Creuzevault, autor nagłośnionego projektu *Décameron-19* (<https://lundi.am/Decameron-19> oraz strony zaangażowanych w projekt teatrów) ładnie opowiada o tym, jak mimo zamkniętych granic teatr musi je przekraczać, a pomysł polegający na tym, że przez sto dni stu aktorów z całej Europy czyta po kawałku *Dekameron*, każdy w swoim języku, brzmi ciekawie. Ale po kilku odcinkach, z reguły dość monotonnie przeczytanych, nie ma się już potrzeby poznawania kolejnych, a „europejskość bez granic” projektu sprowadza się do tego, że na jego półmetku dominują „duże” języki takie jak francuski, angielski, włoski i niemiecki, pomiędzy nimi mignęły te mniej osłuchane (islandzki, niderlandzki) i pozaeuropejskie (japoński, hebrajski), natomiast rosyjski pojawił się raz (w wykonaniu aktorki z teatru w Dortmundzie), a Europa Środkowa, Bałkany i kraje bałtyckie nie pojawiły się wcale.

Zdecydowanie bardziej globalny wymiar ma projekt Segal Talks, zorganizowany przez nowojorskie The Martin E. Segal Theatre Center (<https://thesegalcenter.org/>). Jego kuratorem jest absolwent szkoły w

Giessen Frank Hentschker, który prowadzi codzienne spotkania *on-line* dotyczące teraźniejszości i przyszłości teatru. Jego rozmowy są zarazem konkretne i inspirujące, a dobór artystów rzeczywiście szeroki: od takich znanych bywalcom europejskich festiwali twórców, jak Thomas Ostermeier, Milo Rau, Meredith Monk, Grzegorz Jarzyna, Guillermo Calderón, Laila Soliman i Toshiki Okada, po mniej oczywistych artystów z Libanu, Tajwanu czy Burkina Faso. Trudno mówić o tym cyklu w kategoriach dzieła sztuki, ale jako działanie w myślowej przestrzeni teatru sprawdza się doskonale. Granice zamknięte pozostają także, jeśli chodzi o media. Mogłoby się wydawać, że w sytuacji, w której produkcje filmowe i serialowe również zostały zawieszone na dłuższy czas, telewizja i radio chętniej będą wchodzić w sojusze z teatrem, udostępniać mu czas antenowy, albo chociażby swoje platformy *on-line*. A jednak niełatwo natrafić na takie inicjatywy. Niemiecka telewizja 3Sat pokazała, co prawda, otwierającego (odbywający się w tym roku w całości w sieci) festiwal Berliner Theatertreffen *Hamleta* w reżyserii Johana Simonsa z Schauspielhaus Bochum, ale jest to efekt trwającej od lat współpracy (pokazano też dwie inscenizacje z zeszłorocznej edycji; wydaje się, że zdecydować o tym mogła niewystarczająca jakość nagrań posiadanych przez teatry i – przy braku pokazów – niemożność zorganizowania transmisji).

Wyjątkowa na tym tle wydaje się decyzja giganta, jakim jest Disney, który na 3 lipca planuje w swojej telewizji Disney+ pokaz *Hamiltona* Lina-Manuela Mirandy. Opowiadający w nieszablonowy sposób historię jednego z ojców założycieli Stanów Zjednoczonych musical zadebiutował w 2015 roku na off-Broadwayu, skąd przeniósł się na Broadway, jest więc spektaklem całkiem (w kategoriach musicalowych) nowym i cieszy się ogromnym powodzeniem. Tym bardziej zaskakująca jest decyzja zarówno producentów (zapewne bardziej opłacałoby się eksploatować go na razie tylko na żywo; pokazy

rejestracji w kinach planowane były dopiero na koniec 2021 roku), jak przedstawiciele Disneya (nawet tak popularny musical nie jest przecież oczywisty w kontekście telewizji serialowej, jaką jest Disney+). Jednak w świetle prognoz, że Broadway i West End nie będą mogły gościć widzów aż do 2021 roku, lipcowa projekcja nabiera innego sensu.

3.

Gdy przegląda się repertuary europejskich scen, w obszarze „oryginalna twórczość koronawirusowa” zdecydowanie dominują aktorskie czytania. Nakład pracy i środków jest niewielki, ale to samo można, niestety, powiedzieć o efekcie. Najczęściej nagrywane w aktorskich domach albo w pustym teatrze, w dresie albo w pełnym kostiumie i z ostentacyjnie teatralnymi rekwizytami (lichtarze), są prezentacjami kilku typów tekstów. Najczęściej są to wiersze z lokalnego kanonu szkolnych lektur lub fragmenty przypadkowo albo nieprzypadkowo dobranej prozy (wtedy prezentacja podzielona jest na odcinki). Nieprzypadkowo dobrana proza to oczywiście głównie *Dekameron* (widocznie artyści uznali, że epidemia potrwa na tyle długo, że *Dżumy* może nie starczyć), który czytany jest wszędzie, od licznych dużych i małych teatrów włoskich, jak Oranona Teatro (facebook.com/oranonateatro) po Internationaal Theater Amsterdam (<https://ita.nl/nl/episodes/itas-decamerone/765119/>), gdzie pod pomysłem podpisał się Ivo van Hove, i Østerbro Theater w Kopenhadze (<https://www.osterbroteater.dk/forestilling/coronamonologerne/>). Drugie miejsce po czytaniach zajmują dyskusje za pomocą platform konferencyjnych (najczęściej towarzyszące streamingom przedstawień na zasadzie „dyskusji pospektaklowych”), dalej – rozmaite wideoblogi (głównie aktorskie), czasami również komentarze specjalistów: teoretyków, historyków, pedagogów teatru tłumaczących zawilości prezentowanych dzieł

(celuje w tym Komedia Francuska, której strona zmieniała się w coś w rodzaju – skądinąd bardzo wysokiej jakości – telewizji edukacyjnej, nadającej swój program od wczesnych godzin popołudniowych do późna w nocy). Zebrane na stronach z repertuarem (gdzie do tej pory pojawiał się jeden-dwa tytuły spektakli granych danego dnia) „wiersze dnia”, odcinki powieści, anegdoty i opowiadania, fragmenty ulubionych monologów aktorów, wideoblogi i smartfonowe „wideokorespondencje” robią wrażenie bardzo intensywnej działalności teatru, ale po bliższym zapoznaniu się z tymi propozycjami trudno nie być rozczarowanym. Słonia usiłowano zastąpić, hodując trzy tysiące królików.

4.

Wygląda na to, że najciekawsze rzeczy dzieją się na styku offu i mainstreamu. Choć i tu trudno powiedzieć, by udało się odkryć coś nowego – raczej twórczość niektórych artystów świetnie wpasowała się w obecne realia. I tak, pracujący od kilkunastu lat z formatem audiospaceru Stefan Kaegi na początku kwietnia wymyślił projekt *9 Bewegungen/9 Movements* i umieścił go (w wersji niemiecko- i angielskojęzycznej) na stronie Soundcloud Rimini Protokoll (<https://soundcloud.com/user-577741880>). Powstałe we współpracy z Deutschlandradio „słuchowisko” to sześciominutowy audioprzewodnik, który krok po kroku przeprowadza słuchacza przez kolejne etapy zmiany mieszkania w scenę teatralną.

Delikatną adaptacją gotowego autorskiego formatu jest też *My Documents | Share your screen* Loli Arias (<https://www.muenchner-kammerspiele.de/my-documents-share-your-screen>, produkcja Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt we współpracy z Münchner Kammerspiele, Kampnagel w Hamburgu i kilkoma innymi teatrami). Oryginalną ideą rozwijanego od 2012 roku projektu Arias *My*

Documents było zapraszanie artystów z różnych dziedzin (taniec, film dokumentalny, sztuki plastyczne i teatr) i krajów, by w ramach wykładów performatywnych pozwalali widzom zajrzeć do swoich teczek i notesów, odsłaniali warsztat pracy, dzielili się „swoimi osobistymi poszukiwaniami, radykalnym doświadczeniem lub tajemną obsesją”. W wersji *My Documents | Share your screen* artyści (Pedro Penim, Rabih Mroué, Zhang Mengqi, Tim Etchells, Luisa Pardo i Gabino Rodriguez, Tania Bruguera) przez Zoom odsłaniają nie tylko zawartość papierowych, ale też komputerowych folderów, pokazują, „co robią na komputerze, gdy nikt nie widzi”. Także Forced Entertainment udanie przetransferowali swoje poszukiwania teatralne na nowe realia pracy i odbioru. *End Meeting For All* (<https://www.forcedentertainment.com/projects/end-meeting-for-all/>) to stworzone w kwietniu (i dostępne w sieci do końca czerwca) „fragmentaryczne dzieło *on-line* w trzech krótkich epizodach”. Członkowie zespołu improwizują podczas nagranych na żywo zoomowych konferencji, a mieszanina wszelkich możliwych katastrof i niepowodzeń (od rozmazanych makijaży i przeszkadzających psów, poprzez awarie techniczne, na nieporozumieniach w kwestiach fundamentalnych skończywszy) oddaje, w ich założeniu, proces rozpadania się i odrealniania kontaktów w dobie kwarantanny (i jeszcze długo po niej).

Niemożliwość spotkania, ułomność komunikacji stematyzowana przez Forced Entertainment dzięki wykorzystaniu Zooma to doskonała realizacja reguły „medium is the message”. Być może nowej dramatyczności, nowej dialogiczności szukać należy właśnie na platformach konferencyjnych, czatach, rozmowach prowadzonych na Twitterze, Facebooku, Instagramie, Messengerze. Teatralne eksperymenty powoli zdają się zresztą tam przenosić – w chwili pisania tego tekstu w różnych krajach pojawiają się zapowiedzi performansów realizowanych w taki właśnie sposób. Zważywszy,

że teatr w sieci zaistniał po raz pierwszy w formie wymiany komend będących kwestiami z *Hamleta*, można powiedzieć, że zatoczyliśmy koło.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec–sierpień 2020

Autor/ka

Anna R. Burzyńska – adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. Od 2000 roku współredaguje Gazetę Teatralną „Didaskalia”. Opublikowała książki: *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej* (2005), *The Classics and the Troublemakers. Theatre directors from Poland* (2008), *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka* (2011) i *Małe dramaty. Teatralność liryki Stanisława Grochowiaka* (2012). Jej zainteresowania badawcze obejmują przede wszystkim dramaty polski i niemiecki od XIX wieku po współczesność, najnowszy teatr europejski, *sound studies* oraz relacje między humanistyką a medycyną.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/world-wide-webtheatre>

didaskalia

gazeta teatralna

zagranica

Sześć czwartych ścian

Jan Karow

Forced Entertainment

End Meeting For All

reżyseria: Tim Etchells, konsultacja produkcji wideo: Jason Crouch, postprodukcja wideo: Hugo Glendinning, postprodukcja dźwięku: John Avery

premiera pierwszego epizodu: 28 kwietnia 2020; premiera drugiego epizodu: 5 maja;
premiera trzeciego epizodu: 12 maja 2020 w ramach: #HAUonline

koprodukcja: HAU Hebbel am Ufer (Berlin), Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt a.M.),
PACT Zollverein (Essen)

Kiedy zaczyna się oglądać *End Meeting For All* (dostępne na serwisie YouTube), pierwsze wrażenie jest bardzo rozczarowujące. Można było mieć cichą nadzieję, że artyści z grupy Forced Entertainment czymś zaskoczą. Że w bezprecedensowej sytuacji, kiedy sztuki performatywne zostały zmuszone do przejścia w stan zawieszenia lub tymczasowej emigracji do sieci, oni podpowiedzą, gdzie szukać. Tymczasem patrzymy na coś, co dla wielu stało się w ostatnich tygodniach codziennością – sześć okienek komunikatora Zoom w układzie *gallery view* i uwięzione w nich postaci z fragmentem mieszkania w tle. Równolegle z rozczarowaniem pojawia się poczucie

szczególnego rodzaju anachroniczności. Opisując to w sposób najprostszy: widzimy oto nie najmłodsze perfomerki i performerów, którzy na przekór niesprzyjającym okolicznościom próbują, jak się wydaje, udowodnić, że są zdolni występować nawet w takich warunkach: razem, ale w gruncie rzeczy w pojedynkę; bez bezpośredniego kontaktu z odbiorcą; w przymusie nieustannego dostosowywania się do obiektywu internetowej kamerki. Jakby swoista potrzeba spektaklu była silniejsza niż zdrowy rozsądek, który podpowiadałby, żeby po prostu dali sobie spokój i pogodzili się z faktem, że to nie jest czas dla nich. Jeśli jednak oglądający nie podda się tym pierwszym odczuciom i nie przerwie odtwarzania po paru minutach, dojdzie do wniosku, że twórcom z Sheffield udało się uchwycić dwa tematy, które należą do najważniejszych dla teatru internetowego/teatru w Internecie. Mam na myśli kwestię komunikacji oraz skuteczność tradycyjnych środków scenicznych.

Składająca się z trzech części internetowa produkcja powstała w okresie, kiedy obowiązywały powszechne obostrzenia dotyczące wychodzenia z domów. Brytyjczycy próbowali początkowo pójść drogą podobną do szwedzkiej (opierającą się raczej na zachęcaniu obywateli do zachowania szczególnej ostrożności niż na wprowadzaniu ogólnych zakazów czy nakazów), jednak rosnące niebezpiecznie szybko wskaźniki dotyczące zachorowań i zgonów spowodowały, że władze zmieniły decyzję i wprowadziły tak zwany *lockdown*. (Stąd, być może, powracający jako dziecięca zabawka oraz kostium kościotrup jest nie tylko nawiązaniem do pracy *From The Dark*, ale też próbą naiwnego oddania niepokojącej atmosfery, w której śmierć i troska o drogie osoby stały się ważniejsze niż zwykle). Mimo to Tim Etchells zdecydował się prowadzić próby i reżyserować w sytuacji, kiedy każdy z członków grupy pozostawał w izolacji w aktualnym miejscu pobytu (artyści byli rozrzućeni pomiędzy Sheffield, Londynem i Berlinem). Nagrano trzy mniej więcej

dwudziestopięciominutowe spotkania, podczas których artyści działali w tym samym czasie, rejestrując wszystko w jednym ujęciu, bez montażu.

Zachowano przez to przynajmniej część „nażywości”, której podstawą w tym przypadku był sposób (i ograniczona możliwość) komunikacji pomiędzy wykonawcami.

Wydaje się, że artyści z Forced Entertainment nie łudzili się, że są w stanie utrzymać wrażenie zgranego zespołu. Poczucie osamotnienia jest obecne w *End Meeting For All* zarówno w treści nieudolnych rozmów, jak i w formie. Spotkania przez komunikatory takie jak Zoom mają to do siebie, że nie dają miejsca na spontaniczność czy dynamiczne interakcje, uniemożliwiając, na przykład, mówienie przez kilka osób jednocześnie, bo wtedy powstaje jedynie akustyczny szum. Program nie radzi sobie z transmitowaniem kilku źródeł dźwięku i to, co ostatecznie wydobywa się ze słuchawek bądź głośników, jest w większości niezrozumiałe. Do tego dochodzą powracające problemy z łącznością (i towarzyszący im charakterystyczny komunikat „Your internet connection is unstable”), które skutkują tym, że jakiegoś fragmentu wypowiedzi się nie słyszy, ponieważ albo obraz zastyga w stop-klatce i przestaje docierać dźwięk, albo cały sygnał zostaje mocno zniekształcony i przestaje sprawiać wrażenie naturalnego. W takich warunkach trudno o dialog w dobrym tempie. By rozmowa trwała, najlepiej jest, kiedy każdy poczeka na swoją kolej albo zasygnalizuje chęć zabrania głosu. Wchodzenie sobie nawzajem w słowo kończy się przeważnie wyłącznie zamieszaniem.

Te utrudnienia Etchells czyni tematem. On oraz Robin Arthur, Richard Lowdon, Claire Marshall, Cathy Naden i Terry O'Connor często nie słyszą się nawzajem albo – jeszcze częściej – nie chcą się słyszeć. Podczas gdy w pierwszym odcinku Claire, w siwej peruce i z drżącym głosem, próbuje („This is much, much harder than traditional acting...”)

sfrustrowana i uciekając się do coraz bardziej przerysowanych środków aktorskiego wyrazu – przedstawić wizję osoby, która źle przeszła rok i jeden dzień kwarantanny, jej słuchaczem jest właściwie tylko Tim (co nie przeszkadza mu odebrać przesyłki). Cathy powtarza, że jej nie słyszy. Robin przechadza się po mieszkaniu, rozmawia przez telefon i korzysta głównie z innego komputera niż ten, przez który się łączy. Terry popija kolejne drinki. Richard zaś (z perspektywy całości budujący najbardziej odosobnioną postać) zdaje się w ogóle nikogo nie słyszeć ani nie widzieć i sam nie wie, czy jego sygnał do kogokolwiek dociera. Dominuje atmosfera niemożności zawiązania relacji. Kolejne pomysły (jak płaczliwy – za sprawą użycia wody i cebuli – monolog Cathy czy opowieść Terry o podziale alkoholi ze względu na samopoczucie) pojawiają się i znikają, przeważnie bez zwieńczenia. Jakby tak bliski Forced Entertainment *storytelling* co chwila osiadał na mieliźnie.

Komunikacyjny rozgardiasz sięga szczytu w drugim odcinku – najbardziej zróżnicowanym, jeśli chodzi o nastrój. Zaczyna się od próby prywatnej rozmowy między Cathy (która siedzi pod kołdrą i oświetla się lampką z telefonu) a Timem (który zasłania częściowo obraz, trzymając dłoń w okolicach obiektywu). Ich głosy są ściszone, starają się mówić, jak gdyby nie słyszeli ich ani pozostali, ani oglądający. Wzajemnie dopytują się, czy kiedykolwiek byli szczęśliwi. Pozostali początkowo przysłuchują się, przystawiając uszy blisko obiektywów, wypełniając tym samym cały kadr (poza Richardem, który tym razem jest w piwnicy i próbuje naprawić jakiś sprzęt), a następnie stopniowo rozbijają ten pozór intymnego nastroju. Tu ktoś kaszlnie, tam ktoś się wtrąci, udając cudzy głos. Richard prosi o radę w sprawie usterki, Claire znowu zakłada perukę, a Terry – dotychczas bawiąca się małą zabawką-kościotrupem – chowa twarz pod zieloną maską potwora i, jak dziecko, udaje, że jej tam nie ma („Terry is not here”). W punkcie kulminacyjnym, kiedy Tim decyduje się opowiedzieć o czasie, w którym był

szczęśliwy, piętrzą się kolejne zakłócenia. Słysząc szczekanie psa (najprawdopodobniej sztuczne). Z połowy okienek znika obraz. Zupełnie niespodziewanie rozbrzmiewa fragment jednej z partit skrzypcowych Jana Sebastiana Bacha. Wideo z kamerek Claire, Terry i Robina zmienia położenie i przeskakuje do innego okienka. Cathy ponownie się pojawia, jednak już nie jest schowana pod kołdrą. Robin pokazuje kartkę z napisem „I cannot hear a fucking thing”. Mimo że połączenie nie zostało przerwane, spotkanie rozpada się. Wdzierające się spoza kadrów „zewnątrze” (wspomniana muzyka Bacha czy odgłosy zza otwartego okna) okazują się nie tyle ciekawsze, ile skuteczniejsze (zajmują uwagę, zagłuszają inne głosy) od prób udramatycznienia sytuacji przez Etchellsa i pozostałych.

Ostatni odcinek, bardziej oszczędny w pomysłach inscenizacyjnych, ma w sobie najwięcej ze zwykłej rozmowy, przez co daje pole do zastanowienia się nad wykorzystanymi środkami wyrazu. Bo finałowe wyjście sześciorga aktorów z kadru sprawia wrażenie nieuchronnego.

Claire kilkakrotnie powraca do stwierdzenia: „Udaję, że...”. Gdy próbuję opisać tę pracę *Forced Entertainment*, również zdarza mi się powtarzać, że coś jest w niej „jak gdyby”. Działania, które na scenie nie budziłyby wątpliwości (charakteryzacja, kostiumy, rekwizyty, maski, doczepiane brody, przerysowane aktorstwo), kiedy zostają zatrzaśnięte w nagraniu spotkania na Zoomie, stają się czymś w gruncie rzeczy absurdalnym. Jak wiele innych podejść ludzi teatru do stworzenia czegoś w Internecie, tak *End Meeting For All* również pokazuje, że ekran to nie scena. Oswojone rozwiązania albo przestają działać, albo działają inaczej. Różnica polega na tym, że Tim Etchells zdaje sobie z tego sprawę. Tak często wspominane „udawanie” i „granie” zostaje celowo skompromitowane. Jeśli w *Complete Works: Tabletop Shakespeare* można uwierzyć, że niewysoki wazon to Hamlet, to w

End Meeting For All leżąca nieruchomo Claire nie przekona nikogo, że jest martwa – nie jest w stanie wybić się ponad udawanie. Jakby ekran odczarowywał (czy też rozbrajał) metafory. Dlatego też Etchells w krótkim monologu pod sam koniec konstatuje, że wszystko jest nie takie, jakie miało być. Miało być bardziej podnoszące na duchu. Miało być krótsze. Albo dłuższe... Miało być przedstawienie *Under Bright Light* z premierą 23 kwietnia, ale próby trzeba było zarzucić. Słowo *white* mogło zostać usłyszane jako *light*...

Lider Forced Entertainment w tekście towarzyszącym przedstawieniu określa te trzy nagrania jako „fixed trace of past time” (Etchells, 2020). Można to rozumieć jako „unieruchomiony ślad przeszłości”. Ten konkretny ślad to kolejny dowód na niemożność prostego przeniesienia na ekran teatru takiego, jaki był znany przed pandemią, kiedy problemem nie stawały się tak podstawowe rzeczy, jak ustalenie tego, co to znaczy w internetowych warunkach scena, czy nie trzeba było się martwić o to, że niezbyt wyrafinowany dialog może okazać się niemożliwy do wykonania. Kiedy, siedząc zamknięty w czterech ścianach, uświadamiasz sobie, że niemal wszystko jest ciekawsze niż to, co na ekranie, i tylko czekasz na komunikat o zakończeniu spotkania.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

Autor/ka

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

Bibliografia

Etchells, Tim, *Falling Into Place*,
<https://www.hebbel-am-ufer.de/en/hau3000/falling-into-place> [dostęp: 31 V 2020].

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/szesc-czwartych-scian>

didaskalia

gazeta teatralna

zagranica

Podnieść na siebie rękę

Justyna Kautsch-Landorf

NTGent

Familie

reżyseria: Milo Rau, dramaturgia: Carmen Hornbostel, scenografia: Anton Lukas, kostiumy: Luisa Peeters, Anton Lukas, światło: Dennis Diels

premiera: 4 stycznia 2020

Familie w teatrze NTGent Milo Rau wyreżyserował pomiędzy aktywistycznym filmem o Jezusie, z imigrantami wykonującymi niewolniczą pracę na włoskich plantacjach, a *Antygoną* Sofoklesa, wystawianą pośrodku płonących lasów Amazonii. Spektakl to trzecia część „zbrodni belgijskich”, medialnych spraw, które poruszyły opinię publiczną. Po *Five Easy Pieces*, w którym reżyser mierzył się z aferą pedofila Marca Dutroux, *La Reprise* osnutą wokół homofobicznego zabójstwa Ihsane’a Jarfiego, punktem wyjścia stało się zbiorowe samobójstwo belgijskiej rodziny Demeester. Końcowa część tryptyku to historia najbardziej kameralna, również ze względu na skalę rozgłosu – o Dutroux słyszał cały świat, o Jarfim cała Belgia, a o rodzinnym „metafizycznym samobójstwie” tylko nieliczni.

25 września 2007 roku w pobliżu Calais rodzice i dwójka dorosłych dzieci powiesili się na werandzie własnego domu. Poza wskazówkami dotyczącymi opieki nad psem, pozostawili enigmatyczną notkę, napisaną prawdopodobnie przez matkę: „On a trop déconné. Pardon” (Nawaliliśmy, przepraszamy). W śledztwie nie wykryto przyczyny śmierci – brak kłopotów finansowych, ciężkiej choroby, problemów psychicznych. Sąsiadom rodzina wydawała się szczęśliwa i miła.

Przypadek niewytłumaczalnego samobójstwa zainspirował Milo Raua do próby rekonstrukcji ostatniego wieczoru rodziny wybierającej śmierć. Po raz kolejny reżyser wzbudził kontrowersje zarówno z powodu tematyki, jak sposobu jej przedstawienia. Flamandzkie Centrum ds. Zapobiegania Samobójstwom (VLESP) uznało, że pokazywanie na scenie samobójstwa z udziałem nastolatków jest „wyjątkowo ryzykownym” i „nieodpowiedzialnym ruchem”, a także „przykładem, jak nie powinno się tego robić”. Twórcy zarzucono również romantyzowanie samobójstwa. Rau bronił się: motyw suicydalny istnieje w sztuce od zawsze, od dramatów antycznych, poprzez Szekspira, aż po utwory współczesne. Śmierć poprzez powieszenie nie jest romantyczna, ale bolesna i długa. Dla reżysera spektakl bez końcowej sceny nie miałby sensu: „film wojenny, w którym nie ma ofiar, kłamliwa estetyka”. Przyznaje jednak, że jest to temat drażliwy, zwłaszcza w Belgii, kraju o jednym z najwyższych wskaźników samobójstw w Europie. Dlatego spektakl przeznaczony jest dla widzów powyżej szesnastego roku życia, a na końcu przedstawienia wyświetlony jest numer telefonu do centrum VLESP.

Odbiór egzystencjalnego rodzinnego dramatu byłby zapewne zupełnie inny, gdyby nie kapitalne posunięcie, jakim jest obsada przedstawienia. Manifest teatru NTGent autorstwa Raua postuluje obecność amatorów na scenie. Tu reżyser poszedł jeszcze dalej i do współpracy zaprosił prawdziwą rodzinę –

małżeństwo An Miller i Filipa Peetersa oraz ich nastoletnie córki Louise i Leonorę (a także ich dwa psy – patrz punkt siódmy manifestu: „zwierzęta się nie liczą, ale są mile widziane”). An i Filip są parą bardzo popularnych aktorów flamandzkich, znanych z występów telewizyjnych i teatralnych (Miller w 2018 roku była w pierwszej dziesiątce najlepszych aktorek belgijskich).

Milo Rau znany jest z zacierania granic pomiędzy rzeczywistością a fikcją. Tu nakłada prywatne doświadczenia aktorów na historię zbiorowego samobójstwa Demeesterów, żeby opowiedzieć i zbadać, z jakimi zagrożeniami mierzy się współczesna „podstawowa komórka społeczna”.

Na scenie widzimy przeszkłony dom z kuchnią, sypialnią, łazienką, jadalnią, a także meblami ogrodowymi i pojemnikami na śmieci usytuowanymi na zewnątrz. W głębi słychać odgłosy przejeżdżających samochodów. Czy jest to dom Demeesterów, czy też dom rodziny Peeters-Miller?

Dom to suwerenne terytorium bohaterów, prywatna przestrzeń, do której nie mamy wstępu. Wszystkie wydarzenia oglądamy na dużym ekranie i możemy zobaczyć tylko to, co pokazuje nam kamera. Dzięki tak zaprojektowanej scenografii, a także zapośredniczonemu obrazowi, uświadamiamy sobie naszą voyeurystyczną pozycję – jesteśmy intruzami, niczym zaglądający w okno sąsiedzi.

Tylko nieliczne sceny toczą się poza domem, jak wtedy, gdy przy ogrodowym stole usiądzie starsza z córek, Louisa. To ona będzie główną narratorką opowieści. Od niej dowiemy się o genezie przedstawienia – o myślach samobójczych spowodowanych pobytem w szkole z internatem oraz śmiercią jednej z koleżanek. O obsesyjnym zainteresowaniu tematem i o tym, jak natknęła się na historię Demeesterów, o gromadzeniu notek prasowych,

zdjęć, doniesień na temat tajemniczej śmierci. O tym, jak jej własna rodzina postanowiła zrobić przedstawienie, co miało scalić nadwątlone nieco relacje rodzinne. Wspólnie postanowiono odpowiedzieć na pytanie, dlaczego rodzina się zabiła i jak wyglądałby ostatni wieczór przed popełnieniem samobójstwa. Słyszemy *Who By Fire* Leonarda Cohena, wariację modlitwy żydowskiej z Księgi Życia, w której spisany jest nasz los.

Przeszklone wnętrze jest jednocześnie mikroświatem, rodzajem etnograficznego laboratorium, w którym przyglądamy się zwyczajom, nawykom, rytuałom rodzinnym. Gromadzone przez An zdjęcia, zbliżenia twarzy na ekranie, fragmenty rodzinnych filmów wideo, wspólne pozowanie w odświętnych strojach zatrzymują kolejne okruchy życia. An wspomina, że chciała zostać etnografem, interesowały ją zwyczaje rdzennych Amerykanów oraz plemiona afrykańskie, a w szkole prowadzonej przez siostry zakonne sama czuła się częścią społeczności plemiennej. Widzimy bohaterów w ich codziennych, banalnych czynnościach – Filip przygotowuje kolację (naprawdę gotuje), An bierze prysznic, dziewczynki powtarzają słówka z angielskiego. Domownicy telefonują, jedzą wspólny posiłek, oglądają wideo, sprzątaj. Rozmawiają o wielu rzeczach, wspominają stare rodzinne historyjki, żartują, trochę się sprzeczą. Zwykłe zachowanie przeciętnej, szczęśliwej mieszczańskiej rodziny, żyjącej w zachodniej Europie XXI wieku. Gdyby nie finał, ten wieczór nie różniłby się od wielu innych. Nie dowiemy się od bohaterów, dlaczego chcą się zabić, ale poznamy powody, dla których warto żyć. Lista drobnych, zwyczajnych rzeczy, które lubią robić, kryje sens istnienia.

Ale decyzja już zapadła. Wieczór toczy się niespiesznie, ale i nieubłaganie. Gdyby nie początkowa zapowiedź Louisy, być może nie zwrócilibyśmy uwagi na pewne szczegóły – An lubi muzykę klasyczną i chce, żeby na jej pogrzebie

zagrano utwory Bacha i Haendla, w pokoju dziewczynek wisi maska karnawałowa w kształcie trupiej czaszki, młodsza z córek wierzy, że po śmierci jest się samotnym, chyba że umierając trzyma się kogoś bliskiego za rękę. W trakcie wspólnej kolacji starsza z dziewcząt skarży się na chłopaka, który zrobił jej kompromitujące zdjęcie. Ojciec radzi jej, żeby go unikała. Pada odpowiedź: „myślę, że po dzisiejszym wieczorze nie będziemy się tym więcej przejmować”. Ktoś wspomina śmiertelny wypadek samochodowy czternastoletniej dziewczynki i rodzina nieruchomieje na parę sekund (córkę Peetersów są mniej więcej w tym samym wieku). Członkowie rodziny nigdy jednak nie rozmawiają ze sobą na temat tego, co ma się wydarzyć. Ich wątpliwości, przemyślenia, obawy słyszymy wypowiedziane z offu.

Każdy z nich odczuwa lęk. Córki nie wiedzą, co je czeka w życiu i boją się końca świata. Buntują się przeciwko rodzicom, a jednocześnie są od nich zależne. Rodzice z kolei żałują podjętych decyzji, są rozczarowani własnymi wyborami, pragną lepszego życia dla swoich dzieci. Dorastanie córek oznacza dla nich poczucie straty, rozpad rodziny. „Świat jest chory, zepsuty” – mówi Louisa, skoro „i tak wszyscy musimy umrzeć, dlaczego nie zrobić tego teraz”.

An Miller zмага się z pożegnalnym listem: co napisać, żeby nie powiedzieć zbyt dużo lub zbyt mało. Członkowie rodziny zaczynają sprzątać – spokojnie i metodycznie pakują do pudeł żywność, przedmioty codziennego użytku, ozdoby i wynoszą je przed dom, jakby mieli się wyprowadzić, oszczędzić fatygi swoim bliskim albo podzielić się dobytkiem z innymi. W *Siódmym kontynencie*, swoim pierwszym pełnometrażowym filmie, Michael Haneke opowiada podobną historię, również opartą na autentycznych zdarzeniach. Tam austriacka rodzina przed planowanym samobójstwem postępuje w całkowicie odmienny sposób. Doszczętnie demoluje dom, niszcząc każdy

należący do nich przedmiot, łącznie ze spuszczeniem pieniędzy w toalecie. Wraz ze śmiercią świat przestaje istnieć.

Po załatwieniu ostatnich spraw (zapłacone rachunki, klucz do domu w doniczce, wskazówki, kto ma zająć się psami), rozpoczyna się ostatni akt przedstawienia – ostatnie przygotowania.

Przy melancholijnych dźwiękach *Tristes apprêts* Rameau rodzina przebiera się w odświeżone ubrania zaprojektowane przez Louise (która w przyszłości chce być projektantką; dowiadujemy się również, że członkowie rodziny Demeester powiesili się „pięknie ubrani, jakby mieli uczestniczyć w rytuale”). Na chwilę przed popełnieniem samobójstwa każdy z bohaterów znajduje się w osobnym pomieszczeniu. Mimo że są bardzo ze sobą zżyci i postanawiają popełnić wspólne samobójstwo, każdy z nich indywidualnie zмага się ze swoją samotnością i poczuciem wyobcowania.

Następują końcowe, niezwykle poruszające sceny. An zaczyna ustawiać taborety w salonie, przynosi sznury i wraz z Filipem mocują pętle. Płaczące dziewczynki żegnają się z psami. Następuje krótki bunt – matka usiłuje wyciągnąć córki z pokoju, a one bronią się, zrozpaczone. Nie wiadomo, co jest bardziej przerażające – ich walka czy może fatalizm, z jakim w końcu wszyscy się poddają.

W ostatniej scenie *La Reprise. Histoire(s) du théâtre (I)*, aktor zakłada sznur na szyję, czekając na reakcję publiczności, a światła gasną. W końcowej scenie *Famille* aktorzy wchodzą na krzesła, An pomaga pozostałym założyć pętle. W ostatnim geście poprawia krawat mężowi i odkłada jego okulary. Słychać jeszcze histeryczny okrzyk młodszej córki – „pamiętajcie o rękach, musimy trzymać się za ręce!”. I odpychają stołki. Scena wieszania się jest bardzo realistyczna i trwa parędziesiąt sekund.

Przejeżdżające samochody oświetlają pusty dom. Na ekranie widzimy fragmenty wnętrza: szczoteczki do zębów w łazience, pianino, zlew kuchenny, mapę świata i zdjęcie całej rodziny.

Dlaczego rodzina Demeester się zabiła? Dlaczego razem? W jaki sposób „nawalili”? Dla psychologów był to wyraz „głębokiego poczucia winy i chęci odkupienia”. Ich przypadek stał się pretekstem do zastanowienia się nad kondycją współczesnego człowieka. Choć twórców interesowało „przedstawienie nihilistycznego, melancholijnego, nawet samobójczego Zeitgeistu”, to *Familie* opowiada się za życiem, z całą jego ambiwalencją, bagażem niepokojów i lęków. Rodzina Peeters-Miller przypomina rodzinę samego reżysera – nieco starsza, dobrze sytuowana para artystów. Za trzy lata córki Raua będą w tym samym wieku, co występujące na scenie młode aktorki. Jakie będą nowe powody, żeby rozważyć odebranie sobie życia? Konflikt pokoleniowy, strach przed rozpadem wartości, przed katastrofą ekologiczną, świadomość nadmiernej konsumpcji, niepotrzebnych podróży, życie na koszt przyszłych pokoleń, a przede wszystkim kosztem Trzeciego Świata? Pomimo wszystkich wątpliwości, rodzina, którą obserwujemy na scenie, nie ma żadnego naglącego powodu, żeby się zabić. Jedynie poczucie, że coś im się wymyka i że nie żyją tak, jak powinni. Poniekąd my wszyscy „zawiedliśmy”.

Czy samobójcami kierował popęd śmierci, czy może *taedium vitae*, czy przyczyną była Durkeimowska anomia, przyjmijmy po prostu, że była to śmierć dobrowolna – „rzecz wysoce indywidualna, której wprowadzie nigdy nie urzeczywistnia się bez odniesień społecznych, z którą jednak ostatecznie człowiek zostaje sam i wobec której społeczność musi zamilknąć” (Améry, 2007, s. 213).

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

Autor/ka

Justyna Kautsch-Landorf – studentka teatrologii UJ.

Bibliografia

Améry, Jean, *Podnieść na siebie rękę. Dyskurs o dobrowolnej śmierci*, tłum. B. Baran, Czytelnik, Warszawa 2007.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/podniesc-na-siebie-reke>

didaskalia

gazeta teatralna

zagranica

Rejs pełen podziałów

Thomas Irmer

Staatsschauspiel Dresden

Thomas Freyer, Ulf Schmidt

Das Blaue Wunder

reżyseria: Volker Lösch, scenografia: Cary Gayler, kostiumy: Carola Reuther, światło: Andreas Barkleit, dramaturgia: Kerstin Behrens, premiera: 26 stycznia 2019

W 2019 roku prawicowa, populistyczna partia Alternatywa dla Niemiec (Alternative für Deutschland, AfD) miała przedstawicieli we wszystkich samorządach i w parlamencie, będąc samotną opozycją, która jednak, zgodnie z formalnymi regulacjami, ma prawo głosu w kluczowych dyskusjach. Alternatywa dla Niemiec została założona w 2013 roku jako partia eurosceptyków, a potem (w czasie tak zwanego kryzysu uchodźczego w 2015 roku) rozwinęła się do obecnej postaci – partii prawicowo-nacjonalistycznej, antyliberalnej, skierowanej na całkowitą redefinicję kultury demokratycznej. Przy tym nie chodzi już jedynie o kwestię migracji, ale także o kulturę, edukację, rozumienie historii oraz zazwyczaj pogardliwy stosunek do przeciwników politycznych. Istotny cel to także, oczywiście,

wyście z politycznej izolacji. Do tej pory wszystkie pozostałe partie kierowały się zasadą, że z AfD nie można stworzyć koalicji, co oznaczało brak szans na współtworzenie rządu. Jednak ostatnio w Saksonii, gdzie jesienią odbyły się wybory do Landtagu, przewodniczący frakcji CDU w tym landzie, Christian Hartmann, nie wykluczał koalicji z AfD. Hartmann pod naciskiem krajowego kierownictwa partii szybko wycofał się z swojego stwierdzenia, ale zasygnalizowanego przez niego scenariusza nie da się wykluczyć, co jest politycznym punktem odniesienia dla przedstawienia *Niebieski cud*, które pod koniec stycznia 2019 roku miało premierę w Staatsschauspiel w Dreźnie, wzbudzając duże zainteresowanie także poza środowiskiem teatralnym.

W spektaklu kontekst saksońskiej stolicy nie jest przywoływany wyłącznie w związku ze zbliżającymi się wyborami. Częste demonstracje wrogiego wobec islamu ruchu PEGIDA sprawiły, że Drezno stało się w opiniotwórczych mediach synonimem ksenofobii i konserwatywnego braku tolerancji. Posiłkowano się przy tym stereotypem agresywnego Saksończyka-nacjonalisty. Taka postawa traktowana jest jako przejaw duchowej spuścizny NRD. Już w latach dziewięćdziesiątych szanowany psycholog policyjny Christian Pfeiffer chętnie powtarzał tezę, że Niemcy ze wschodnich landów mają radykalne, prawicowe skłonności, będące skutkiem przymusowej kolektywizacji w żłobkach. Niedługo potem zwrócił on na siebie uwagę, twierdząc, że szeroko komentowane utonięcie dziecka migrantów w saksońskim Sebnitz było „zbiorową egzekucją”. Pfeiffer nadal występuje w publicznej, prawicowej telewizji jako ekspert, chociaż jego pseudonaukowe tezy przesiąknięte są uprzedzeniami. Odwoływanie się do Saksonii jako symbolu oznacza zatem drażnienie problemu relacji Niemiec Wschodnich z Zachodnimi, która to relacja często oceniana jest zbyt powierzchownie. We wszystkich dużych zachodnich landach AfD ma więcej członków i lepsze

wyniki wyborcze niż w Saksonii, a kierownictwo partii, w tym jej przewodniczący Jörg Meuthen, pochodzi z Zachodu, wywodząc się (podobnie jak jeden z liderów, prawnik Alexander Gauland) z tamtejszych elit politycznych.

Twórcy spektaklu nie przeoczyli tego wątku. Tuż po rozpoczęciu dziesięciu aktorów, wcielających się w mieszkańców Drezna, staje na scenie przed żelazną kurtyną i narzeka na sytuację społeczną i polityczną. Łączą ich poczucie bycia lekceważonym i frustracja. Po upadku muru berlińskiego z drobnomieszczańską sumiennością próbowali dostosować się do nowej sytuacji, a teraz doświadczają wyrzucenia poza nawias wielkiej polityki, której sami – jak słyszymy w spektaklu – nie rozumieją i nie potrafią analizować. Wszyscy przyjmują zaproszenie na wielki statek, płynący w stronę nowego brzegu. Statek, zaprojektowany przez scenografa Cary’ego Gaylera, to ogromna metalowa konstrukcja, przypominająca słynny „Niebieski Cud”, most na Łabie znajdujący się we wschodniej części miasta. Niebieski kolor ma tu specyficzny kontekst. W języku niemieckim mówi się, że ktoś doświadcza niebieskiego cudu, gdy niespodziewanie pojawia się negatywny zwrot akcji, a przy tym niebieski to kolor AfD. Idąc zaś za skojarzeniem statku, wprowadzonym przez autorów scenariusza Ulfa Schmidta i Thomasa Freyera – to również symbol morza, po którym bohaterowie ruszają w nieznane.

Volker Lösch po raz kolejny wraca do Drezna, tworząc własną definicję teatru politycznego. Najpierw, w 2004 roku, w *Tkaczach* Gerharta Hauptmanna zorganizował chór składający się z mieszkańców miasta, którzy wykrzykiwali swoją frustrację jako pozbawiony praw postproletariat. Potem, w 2015 roku, wystawiając *Hrabiego Öderlanda* Maxa Frischa, krytykował prawicowych anarchistów z ruchu PEGIDA. Były to konfrontacyjne

inscenizacje, mające źródło w sprzeciwie i oburzeniu. Tymi samymi emocjami zareagowała na nie zresztą publiczność i prasa. Teatr Löscha oskarża, irytuje, jest przy tym daleki od subtelnej analizy i refleksji. Jego metoda polega na sięganiu do kanonicznych tekstów i dekonstruowaniu ich w kontekście aktualnych konfliktów społecznych. Na potrzeby drezdeńskiej realizacji napisana została jednak nowa sztuka. Gdy dziesięciu aktorów przystępuje do abordażu wielkiego statku znajdującego się na scenie, przychodzi na myśl inny tytuł: prawicowy rejs.

W sensie dramaturgicznym statek to podwójna przenośnia. Po pierwsze, jest alegorią panowania AfD. Na górnym pokładzie niestrudzenie, niczym biblijne pasażerowie, odczytywane są z „niebieskiej książki” cytaty, w tym fragmenty programów wyborczych, oświadczeń, wywiadów w stylu „prorok Hoecke rzekł w kwestii kultury”.

W tym samym czasie „oleiste twarze”, czyli imigranci, zajmują się czarną robotą w maszynowni. Potem, gdy na górnym deku wybuchają konflikty, migranci zostają zamknięci w pomieszczeniu na kotwicę, co jest aluzją do tak zwanych Anker-Zentern dla uchodźców (skrót pochodzący od nazwy ANKunft und ERfassung, czyli Przybycie i Ewidencja)¹. Po drugie, w sztuce podkreślone zostały wewnętrzne konflikty w obrębie partii, które prowadzą do odsunięcia od wpływów polityków skłonnych do myślenia odmiennego od nakazu wytycznych. Wszystko jest groteskowo przejawione, a przy tym ani zabawne, ani odkrywcze. Perspektywa samozniszczenia Alternatywy dla Niemiec budzi wprawdzie nadzieję, nie jest jednak przesłaniem sztuki. Błądząca bez celu załoga trafia wreszcie na bojowników tak zwanego Państwa Islamskiego, z którymi najpierw walczy w stylu jarmarcznego teatru, a potem łączy siły we wspólnej walce przeciwko ideałom demokratycznym. To wszystko jest groteskowe – i nic więcej, a to mało w

sytuacji, w której zaczyna się mówić o wejściu AfD do rządu.

Najlepszym pomysłem Löscha było wprowadzenie na scenę prawdziwych drezdeńskich aktywistów sprzeciwiających się prawicowym radykałom. W spektaklu występuje, między innymi, przedstawiciel stowarzyszenia Tolerave, który zapewnia, że muzyka elektroniczna z założenia nie może mieć negatywnego wydźwięku. Pojawia się też kobieta reprezentująca Związek na Rzecz Sprawiedliwej i Godnej Saksonii, trzymająca w drżącej dłoni tekst swojej przemowy – zupełnie niepotrzebny, bo publiczność przyjęła ją z wielkim aplauzem. W ten sposób Lösch, który zaatakował w *Hrabim Öderlandzie* Drezno jako „miasto bez porządku”, pokazał teraz „miasto dwóch porządków”, co stanowi główne motto tego nieco ambiwalentnego przedstawienia. W sytuacji społecznego napięcia tuż przed wyborami była to dobra decyzja.

Po premierze, w trakcie spotkania z widzami, tak licznymi i rozemocjonowanymi, jak rzadko po 1989 roku, pewien elegancko ubrany pan zapytał, jak publicznie subwencjonowany teatr może pokazywać równie jednostronną polemikę z partią, która, jakby nie patrzeć, obecna jest w parlamencie. Dramaturg teatru, Jörg Bochow, bez ogródek odwołał się do wolności artystycznej. Z kolei pewna kobieta krzyczała zdenerwowana, że z jej podatków finansowanie są działania AfD. Co jest, oczywiście, zgodne z prawem.

Nie jest to pierwsze przedstawienie wymierzone przeciwko AfD w niemieckim teatrze. W rok wcześniej chorwacki reżyser Oliver Frjlić wystawił w Maxim Gorki Theater w Berlinie sztukę dotyczącą właśnie dysponowania środkami publicznymi. Chciał, by aktorzy opłacani przez teatr, a zatem z pieniędzy publicznych, wstąpili do AfD. Partia była jednak ostrożna i uniknęła skandalu. W Dreźnie nie było oficjalnych komentarzy na temat

przedstawienia. Mentalność Saksończyków jest specyficzna. Ma złożony wymiar, a Lösch zdaje się przywołał, po części przypadkowo, tę lepszą stronę.

Tłumaczenie: Małgorzata Ćwikła

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

Autor/ka

Thomas Irmer – krytyk teatralny, mieszka w Berlinie. Stale współpracuje z pismami: „Theater der Zeit”, „Didaskalia”, „Maska” (Słowenia), „Shakespeare” (Norwegia). Opublikował książki o Franku Castorfie, teatrze wschodnich Niemiec, Luku Percevalu oraz wywiad rzekę z Andrzejem Wirthem *Byle dalej* (2014).

Przypisy

1. *Anker* znaczy „kotwica” (przyp. tłum.).

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/rejs-pelen-podzialow>

didaskalia

gazeta teatralna

teatr w książkach

Lupa widziany z perspektywy Jeziora Genewskiego

Dominika Łarionow

'Salle d'attente' de Krystian Lupa. Création et transmission, sous la direction d'Izabella Pluta, préface de Georges Banu, Éditions Antipodes, Lausanne 2019

Georges Banu zaskakuje niezwykłym entuzjazmem w przedmowie, jaką napisał do książki *'Salle d'attente' de Krystian Lupa* pod redakcją Izabelli Pluty. Padają słowa pełne zachwytu nad „nietypowością”, „hybrydalnością” i „absolutną oryginalnością publikacji”. Te określenia, niczym wykrzykniki, pojawiają się już w pierwszym zdaniu, a ich nagromadzenie może budzić w czytelniku podejrzenia. Obawy są jednak nieuzasadnione, bowiem Pluta nie przygotowała kolejnego tomu zbiorowego. Książka została poświęcona szczegółowemu omówieniu pracy Krystiana Lupa w Teatrze Vidy w Lozannie nad przedstawieniem *Poczekalnia* w 2011 roku. Jest to teatrologiczny, nowoczesny reportaż, dokumentujący dzieło teatralne.

Przed laty w Polsce badacze często dyskutowali nad problemem literackiego, naukowego czy krytycznego zapisu spektaklu teatralnego. Pismo „Dialog” w latach siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego

wieku publikowało artykuły dokumentujące tzw. dzieło się sceniczne krok po kroku. Z obecnej perspektywy te teksty mają walor historyczny, i to co najmniej z dwóch względów. Po pierwsze, opisują nieistniejące już przedstawienia, które czasem nie zostały nawet udokumentowane na taśmie filmowej. Po drugie, artykuły stają się czymś na kształt archiwum strategii narracyjnych obieranych przez teatrologię – młodą wówczas specjalizację humanistyczną. Otwarte pozostają pytania: czy owe zapisy miały jakieś odniesienia do realnego spektaklu? A może dokumentują tylko stopień wrażliwości autora na treść i formę danej inscenizacji?

Pluta nawiązała do niegdysiejszych pomysłów teatrologii, ale pokusę sporządzenia dokumentacji pisemnej fenomenu teatralnego ubrała w nowoczesny kostium narracyjny. Nie skupiła się na dyskursie jednej osoby, lecz zaprosiła do współpracy badaczy współczesnego teatru z Polski (Piotr Olkusz, Beata Guczalska, Waldemar Wasztyl) i Francji (Jean-Pierre Thibaudat). Ich analizy zostały zderzone z wypowiedziami osób biorących udział w spektaklu, zaczynając od Lupy oraz Jean-Yves'a Rufa, asystenta reżysera, i aktorów (Claire Deutsch, Aleksandre Ruby, Thibaut Evarard, Audrey Cavalus, Lola Rocaboni), a kończąc na Marioli Odzimkowskiej, tłumaczce zaangażowanej do pracy nad przedstawieniem. W ten sposób powstał zapis procesu twórczego, który składa się z trzech części: *Perspective critique* (Perspektywa krytyczna), *Processus de création*. *Témoignages* (Proces twórczy. Świadczenia), *Contextes* (Konteksty).

Lupa w Szwajcarii zrealizował spektakl na podstawie sztuki Larsa Noréna *Krąg personalny 3.1*. Szwedzki dramat dotyka trudnych tematów współczesnego społeczeństwa, które chętnie wyklucza ludzi upośledzonych, chorych psychicznie, alkoholików, uchodźców etc. Jednakże tekst Noréna był dla reżysera twórczą trampoliną, dzięki której rozpoczął rozmowę o kondycji

ponowoczesnych narodów. Przedstawienie w Vidy-Lausanne (premiera w czerwcu 2011 roku) stało się wstępem do *Poczekalni.0*, której premiera odbyła się we wrześniu tego samego roku w Teatrze Polskim we Wrocławiu (Scena na Świebodzkim). Oba widowiska powstawały prawie jednocześnie, stały się jednym teatralnym superorganizmem, dwoistym, ale złożonym z dzieł, które wzajemnie się uzupełniają. Również w „Didaskaliach” (2011 nr 108) oba spektakle zostały omówione w jednym tekście.

W książce Pluty pojawiają się odniesienia do widowiska polskiego, jednak autorka koncepcji książki skupiona była przede wszystkim na doświadczeniu aktorek i aktorów. W Szwajcarii Lupa pracował z grupą młodych, mało doświadczonych artystów. Ich osobiste zapisy postrzegania kontaktu z polskim reżyserem zachwycają entuzjazmem, są dokumentem przeżycia psychicznego, które stało się fundamentem laboratoryjnej pracy nad przedstawieniem.

Książka bez wątpienia jest doskonałym studium charyzmy Lupy, pokazującym jego niebywałą umiejętność rozmowy z drugim człowiekiem w celu wydobywania z podświadomości tych jego cech czy własności, które będą później potrzebne w procesie kreowania postaci scenicznej. Ruf wspomina, jak Lupa pobudzał aktorów do pracy nad monologiem wewnętrznym, mającym stać się kluczem do budowy postaci. Píše, że reżyser kazał wyobrazić sobie własne wnętrze jako pole, po którym swobodnie wędrują krowy. Tak właśnie myśl powinna wędrować bez skrępowania po obszarach umysłu.

Odzimkowska, która jako tłumaczka była cały czas obecna na próbach, písze o zaskoczeniu, jakiego doświadczyła, oglądając materiały fotograficzne. Zawsze w swojej pracy starała się podążać za reżyserem, ale dopiero *ex post* zobaczyła, że jej zachowania przybrały postać morfologicznych upodobnień.

Zdjęcia z prób udokumentowały ruchy tłumaczki, które wielokrotnie okazywały się bezwiednym powtarzaniem gestów Lupy. Oznacza to, że intensywna atmosfera pracy oddziaływała nawet na osobę, która z racji profesji sytuuje się obok procesu twórczego.

Pluta, która od lat zajmuje się obecnością technologii w teatrze, napisała esej o użyciu przez Lupę multimediiów. W odniesieniu do szwajcarskiego spektaklu zwróciła uwagę na pewne przekroczenie, jakiego dopuścił się reżyser. Z jednej strony, kazał aktorom nagrać za pomocą kamery w telefonie komórkowym lub innym sprzęcie własne monologi wewnętrzne. Z drugiej strony, te właśnie monologi od razu straciły prywatność, ponieważ poprzez umieszczenie w spektaklu stały się częścią publicznego widowiska. Zatem ekran i film służą Lupie do swoiście rozumianej ekspozycji procesu twórczego, dokonującej się niejako wewnątrz gotowego dzieła scenicznego. Autorskim pomysłem Lupy jest morfologiczne połączenie stanu aktora w chwili wydobywania z siebie emocji stanowiących budulec postaci, z efektem ostatecznym odbieranym ze sceny przez widzów. W Szwajcarii przestrzeń stała się dodatkowym, zadziwiającym spoiwem aktu twórczego i finalnego kształtu widowiska. Aktorzy grali na scenie, która miała być nieoczywistym wnętrzem: poczekalnią, dworcem, porzuconym budynkiem, obszarem zachowującym zaledwie ślady po miejskiej cywilizacji. Lupa nie stworzył scenografii samodzielnie, pozwolił aktorom pomalować ściany. To było graffiti pełne osobistych wyznań. Ściany sceny poprzez umieszczone na nich napisy i rysunki stały się obszarem wizualnego dialogu pomiędzy realnym człowiekiem a postacią sceniczną.

Lupa ciągle przekracza kolejne granice, jego fascynacje wyczuwają puls współczesnej sztuki. Książka Pluty jest nietypowa, hybrydyczna i oryginalna, bo wskazuje klucz do dokumentacji nieuchwytnego fenomenu reżysera. Banu

miał rację.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

Autor/ka

Dominika Łarionow – adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego.

Opublikowała monografie *Przestrzeń obrazów Leszka Mądzika* (2008) oraz *Wystarczy tylko otworzyć drzwi... Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora* (2015).

Source URL: <https://didaskalia.pl/artikul/lupa-widziany-z-perspektywy-jeziora-genewskiego>

didaskalia

gazeta teatralna

teatr w książkach

W teatrze świata

Patrycja Cembrzyńska

Agnieszka Sosnowska, *Sztuka znikania. Teatralność w czasach ponowoczesnych*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019

W *Sztuce znikania* Agnieszka Sosnowska ukazuje teatralność jako medium interdyscyplinarności. W centrum uwagi autorki znalazły się działania na styku teatru i performansu, teatru i instalacji, teatru i fotografii. Sosnowska tropi momenty, w których teatralność wkracza do sztuk wizualnych. Próbując wnikać w mechanizmy teatralności, sięga po ustalenia antropologii widowisk, performatyki, historii sztuki, a także filozofii i psychologii.

Atutem *Sztuki znikania* jest jednak nie tylko wielość perspektyw teoretycznych. Przyjemność lektury książki Sosnowskiej ma źródło przede wszystkim w przyjemności interpretacji, przyjemności płynącej z głębokiego czytania tekstów kultury, które potraktowane zostają jako czułe sejsmografy wyłapujące drgania w niej zachodzące, niejednokrotnie szybciej niż teoretyczne wywody (s. 26-28); teorie więc pozostają służebne wobec analizowanych artefaktów, a nie odwrotnie. Dzięki „nie można niczego

narzucić, choć można mu zadawać pytania” (Skuratowicz, Żuchowski, 2009, s. 220) – i to właśnie robi autorka.

Pytań w *Sztuce znikania* postawiono wiele, zaczynając od tego, jak teatralność realizuje się w sztukach wizualnych. To jednak przede wszystkim książka o tym, dlaczego topos *theatrum mundi* wciąż do nas przemawia. Jak przemawia? I jak koreluje z naszymi czasami, naznaczonymi świadomością kryzysu metafizyki? „Tym, co najbardziej zaskakujące w teatralności dla czasów ponowoczesnych, jest znikanie” – pisze Sosnowska – znikanie, które pozostaje „semantycznie i ontycznie związane ze śmiercią, a tym samym nietrwałością podmiotu” (Sosnowska, 2019, s. 19).

Autorka bada teatralność, wychodząc od praktyk pozateatralnych. Zaczyna od analizy minimalizmu, który o teatralność oskarżył w latach sześćdziesiątych amerykański krytyk sztuki Michael Fried. Identyfikuje moment zwrotu performatywnego w kulturze, pokazując, jak autonomiczne, formalistyczne dzieło modernistyczne ustępuje miejsca sztuce o charakterze zdarzeniowym, która emancypuje widza.

Dobrym przykładem jest tu *Untitled (Mirrored Cubes)* (1965/1971) Roberta Morrisa – instalacja złożona z czterech identycznych sześciątów o lustrzanych ścianach. Zanim przeniesiono je do sali wystawowej, były eksponowane (o tym akurat Sosnowska nie pisze) w ogrodzie Tate Gallery – w plenerze. Sześciąty przejmują, jak czytamy, „cechy pola wizualnego” (s. 50). Instalacja, która nie tyle jest, ile się wydarza, dobrze tłumaczy, jak dzieło i widz warunkują się nawzajem.

Mirrored Cubes dają ciągle inne przedstawienie. I, co nie mniej ważne, granica między nimi a światem jest płynna. Instalacja wystawia siebie do patrzenia i zarazem na naszych oczach rozkłada się w naturze. Z tym że

otaczająca sześciany natura też zostaje rozbita na kawałki, pofragmentowana.

Przeglądając się w zwierciadłach, trafiamy jakby do wnętrza kubistycznego obrazu. Nie ma takiego lustra, w którym mógłby się odbić cały świat. Zaaranżowany przez Morrisa spektakl, opowiadający historię bycia i niebycia, obecności i nieobecności – nic przecież, żadna scena, na lustrze na trwałe się nie zapisze – ujawnia rozpęknięty charakter świata i czasowy charakter rzeczywistości. To spektakl otwierający nas na otchłań, na „doświadczenie prawdy wycofania się prawdy” (Caputo, 2001, s. 210). Świat zdaje się tu serią nakładających się na siebie odbić, krainą zwierciadlanych ech, nadmiaru znaczących tańczących na szkle. Tutaj zaczyna się ponowoczesny teatr świata.

Nasza kultura zbudowana została na pragnieniu obecności (Markowski, 1999), któremu towarzyszy lęk przed zniknięciem. Czy przedstawienie może uobecnić to, co osuwa się w nieobecność, i lęk ten uchylić? Jedynie w reprezentacji symbolicznej, noszącej wyraźne piętno teologii, obraz zbiega się z rzeczą reprezentowaną, uobecnia ją w sobie. Natomiast w świecie naznaczonym rozpadem, pozbawionym substancjalnego sensu, sens rzeczom nadają alegorie: przedstawienia, w których znaki odsyłają jedynie od innych znaków – i to przede wszystkim, jak sądzę, warto dopisać na marginesie książki Sosnowskiej.

„Bohaterowie dramatu żałobnego umierają więc, gdyż jedynie w ten sposób – jako zwłoki – mogą zadomowić się w alegorii” – pisze Walter Benjamin (2013, s. 294).

Ludzie wraki z The Factory Warhola – Sosnowska patrzy na fenomen The Factory jako na sytuację prototypową dla teatru czasów ponowoczesnych –

wyrzutki show-biznesu, siostry i bracia w nicości, szukają ratunku w nadwyżce formy. Gdzie jest otchłań – gdzie między znaczącym i znaczącym dochodzi do rozsunięcia – tam otwiera się przestrzeń dla improwizacji (stąd już niedaleko do idei teatru życia) i superkompensacji (czyż nie teatralnej w swej przesadnej naturze?).

Bardzo ciekawe wydają mi się rozważania Sosnowskiej o The Factory jako laboratorium mimikry. Szczególnie, po pierwsze, w perspektywie przypominanej przez autorkę uwagi Rogera Caillois, który uznał owadzią mimikrę za nadwyżkę estetyczną, zjawisko pozbawione pragmatycznego celu (obrona przed drapieżnikiem), a więc za ozdobnik – ornament, co, powiada Sosnowska, „nieuchronnie kojarzy się z odgrywaniem ról w teatrze” (Sosnowska, 2019, s. 85). Po drugie zaś, w świetle koncepcji Jacques’a Lacana, który interpretował mimikrę jako wejście w obraz (s. 89), co mnie z kolei kojarzy się z wejściem w alegorię, która, wedle Benjamina, jest nie „konwencją wyrazu”, ale „wyrazem konwencji”, czyli, jak tłumaczy Adam Lipszyc, „wyrazem samej konwencjonalności znaku” (Lipszyc, 2004, s. 321). Z nieudaną mimikrą – czytaj również: nieudanie odegraną rolą – mamy do czynienia wtedy, gdy coś w grze aktora nie wpasowuje się w puzzle spektaklu.

Momenty, w których jakiś artysta uzurpator z otoczenia Warhola zdaje się zrzucać maskę konwencji, wyłapuje kamera. „Stale rejestruje zachowania ludzi w intymnych sytuacjach, które za jej sprawą tracą naturalność i płynnie nabierają cech przedstawienia teatralnego” (Sosnowska, 2019, s. 107). Gdy jedna sceniczna postać umiera, w jej skórę wchodzi następna: „przecież mieszkaliśmy wewnątrz obrazu” (mówi Ivy Nicholson – dodajmy: pośród ścian wyłożonych potłuczonymi lustrami). Przedstawienie trwa, jedne rzeczy prezentują się przez drugie – i „nic z tego nie wynika poza pustką świata”

(Lipszyc, 2004, s. 233). Nie ma tu nic do zobaczenia, albo lepiej: do zobaczenia jest NIC.

Warhol, innymi słowy, tworzy biotop („teatrotop” – Sosnowska, 2019, s. 91), w którym panuje hiperwidzialność. Przedstawienie niczego nie objawia, niczego nie uobecnia, po prostu jest i tylko ono jest: „widzialna maszyna ikon zastępuje jasną i zrozumiałą ideę Boga” (Baudrillard, 1997, s. 179, por.: Markowski, 1999, s. 18); „ja” umiera i w ten sposób ciało, tego „ja” powłoka, może wejść do królestwa alegorii.

Benjaminowska alegoria w każdym razie rzuca, jak sędzę, światło na działanie The Factory Warhola, a także na *Factory 2* Krystiana Lupy, który odtwarza w swoim spektaklu realia pracowni króla pop-artu, mówiąc swoim aktorom: bądź interesujący; wystaw się, zanim na zawsze znikniesz, bo przedstawienie, iluzja, ucieczka w obraz, w imitację, od „nic” w tobie to jedyna twoja szansa. Tylko że to ucieczka z „nic” do NIC (stąd estetyka nudy u Warhola/Lupy – zob.: Sosnowska, 2019, s. 92-96).

Sosnowska umieszcza *Untitled (Mirrored Cubes)* w kontekście zwrotu performatywnego, ale zauważmy, że ta ironiczna gra z motywem „szklanych domów” uderza również w (nowoczesny) fantazmat przezroczystości – usuwania niewiadomych.

Marek Bieńczyk pisze w *Przeźroczystości* – inspiracją do jego rozważań jest *Zaproszenie na egzekucję Nabokowa* (wyd. książkowe 1938) – że fantazmat ten wspomagał (z przeźroczystością przecież połączyła się higiena: „obsesja mikrobów wycisza swój niepokój dopiero w szklarniach i szklanych domach” – Bieńczyk, 2007, s. 125) autorytarne formy rządów i organizacji społecznych, takich jak komunizm i faszyzm (tamże, s. 152). W tej perspektywie odsłania się jeszcze jeden wymiar analizowanego w *Sztuce*

znikania happeningu Tadeusza Kantora *Ambalaż ludzki*, który odbył się w 1968 roku w norymberskim „koloseum”, miejscu zjazdów NSDAP.

Sosnowska odnajduje w ambalażach artysty – w tych zwłaszcza, w których opakowany zostaje człowiek – podwójność. Są więc ambalaże metaforą uprzedmiotowienia czy ubezwłasnowolnienia („performanse katastrofy”), lecz są również „symboliczną próbą ukrycia czegoś przed cudzym wzrokiem” (Sosnowska, 2019, s. 161) – ambalowanie, innymi słowy, staje się gestem ochrony w obliczu zagrożenia. Ochrony czego? Asamblaż, powiada Sosnowska, służy „rehabilitacji stabilnej podmiotowości” (s. 32), opakowanie przecież „zawsze odsyła nas do pewnej obecności – do przeczucia czy potrzeby stabilnej podmiotowości” (s. 163). Powiedziałabym, że jeśli już, to odsyła do „pragnienia obecności”, ale w moim rozumieniu Kantor chroni raczej to, co nietożsame (fasyzm był obsesją toż-samości), co kruche (i dlatego musi się opancerzyć), co zawsze w drodze (Kantorowi wędrowcy, ludzie z walizkami, to „byty z miejsca w miejsce”, które wywędrowały z tego, co domowe, swojskie ku obcemu – mówiąc Sławkiem, 2006, s. 110-111), chroni to, co święte i przekłete (*homo sacer*), i co, właśnie jako nieprzejryste, tylko w obszarze jeszcze większego zagęszczenia materii może się schować i zniknąć (maksymalny poziom zagęszczenia materii, jak uczy współczesna fizyka, to gęstość, przy której powstaje czarna dziura).

Za Bieńczykiem: „W środowisku skrajnej przeźroczystości życie zamiera” (Bieńczyk, 2007, s. 154). Zanim Bóg umarł, zanim metafizyczna obietnica transcendentalnego znaczonego osunęła się w NIC, mówiło się, że jedynie umarli przenikają pod powierzchnię rzeczy (por.: tamże, s. 185-186). A żywi? Żywi – i czyż nie o tym traktują spektakle Kantora? – mają tylko przeźroczystości omamy, jakieś klisze pamięci: „wspominać to nagle zapalać żarówkę w ciemni” (tamże, s. 186) – i kiedy Sosnowska pisze o fotografii jako

materialnej podstawie dla spektaklu *Wielopole, Wielopole*, przypominają mi się właśnie te słowa – przecież, ciągnie Bieńczyk, „wspomnienie jest przeźroczystości omamem, dziurą w głowie, przez którą wycieka nasz byt” (tamże, s. 186).

Ambalaż ludzki (opakowywanie) proponuję dopełnić (dla przeciwwagi) innym happeningiem Kantora, zresztą po raz pierwszy zrealizowanym też w Norymberdze – *Lekcją anatomii wedle Rembrandta* (odpakowywanie). Wiwisekcja trupa wystawia nam na widok „zapomniane resztki / wstydlive odpadki, / zmięte i pogniecione / kieszenie! / śmieszne organy / ludzkiego / instynktu / przechowywania / i pamięci!” (jakieś chustki, zdjęcia, długopisy, szczotki do zębów, kapsle). Czy tylko takie tajemnice, takie NIC, mamy do wyjawienia?

Horror methaphysicus według Kantora. Chcemy wierzyć, że jest raczej coś niż nic, że rzecz ma sens, ma właściwe, nieredukowalne do czegokolwiek innego imię – zapakowane, zapieczętowane.

W swojej książce Agnieszka Sosnowska pokazuje, jak tworzone przez nas obrazy (iluzje obecności) służą powstrzymaniu rozproszenia materii świata i opanowywaniu rozproszenia podmiotowości, wprawiając w ruch maszynę teatru świata. Słusznie upomina się o kategorię teatralności: „Czy aby czegoś nie tracimy, rezygnując z metafory teatralnej na rzecz paradygmatu performatywnego?” (Sosnowska, 2019, s. 211). Dlatego opowiada nam o technikach pakowania, a najwięcej o autoinscenizacji (rozdział o The Factory, a także rozdział poświęcony związkowi teatralności i śmierci na przykładzie twórczości Christiana Boltanskiego). Pokazuje, jak za jej pomocą nieprzejrzysty dla samego siebie podmiot podtrzymuje iluzję „ja”, a równocześnie przed nami, widzami tego spektaklu, chowa się – w obrazach, które odsyłają jedynie do innych obrazów, a więc są nieprawdziwe i, *de facto*,

puste (zob.: s. 196).

Dopiero śmierć, czytamy, kończy spektakl „ja”. Czy rzeczywiście kończy? Póki są opakowania – jakieś fotografie, jakieś nagrania – odpryski niegdysiejszych performansów – przedstawienie („bohaterowie dramatu żałobnego umierają...”) może przecież dalej trwać. W *Sztuce znikania* udało się jednak autorce pokazać, że śmierć determinuje spektakl „ja” – wszak podmiot cały czas musi konfrontować się z rozpadem „ja”, składać „siebie” z ułamków luster, a śmierć jest w nim pogrzebana¹. Śmierć, perspektywa śmierci uruchamia teatralność, ponieważ wyprowadza performerą z równowagi (jak uciec od martwego obrazu?), wyprowadza go z tego, co „samowite”, i otwiera go na wydarzenie się tego, co inne. Teatralność jawi się więc jako głęboka zasada rzeczywistości. Póki żyję, gram w teatrze świata, który jest młynem mielącym byty („Gdy patrzy się z perspektywy śmierci, życie okazuje się produkcją zwłok” – Benjamin, 2013 s. 294), gram w dramacie bez autora, choć może się znaleźć dramaturg, który mój performans włączy w większą całość – da mnie innym „do patrzenia” w swoim teatryku.

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

Autor/ka

Patrycja Cembrzyńska – historyczka sztuki ze stopniem doktora. Opublikowała książkę *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja* (2012). Publikowała m.in. w „Didaskaliach”, „Quarcie”, „Tekstach Drugich”, „Przeglądzie Humanistycznym”.

Przypisy

1. Wątek cały czas powracający w *Sztuce znikania*: pomiot jest ontologicznie wybrakowany, nieprzeźroczysty dla samego siebie i ograniczony własną czasowością: nigdy nie-pozostaje-tym-samym i – wedle sformułowania Sosnowskiej: „stale aktualizuje się w teraźniejszości – jako znikający punkt” (SZ, s. 210); ciągle szuka luster, żeby się w nich przejrzeć, zobaczyć, podwoić – luster (mowa także o lustrach fotografii), które choć obiecują mu spoistość, oddalają go od siebie, rozbijają jego tożsamość; szuka potwierdzenia swojego „ja”, w oczach innych – i wciąż rozpoznaje się w nich jako „nie-ja” – w sobie samym odnajduje Innego.

Bibliografia

Baudrillard, Jean, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. T. Nycza, Universitas, Kraków 1997.

Benjamin, Walter, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, posł. A. Lipszyc, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2013.

Bieńczyk, Marek, *Przeźroczystość*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.

Caputo, John D., *Heidegger i Derrida: zimna hermeneutyka*, przeł. T.K. Sieczkowski, „Nowa Krytyka” 2001 nr 12.

Lipszyc, Adam, *Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)*, „Teksty Drugie” 2004 nr 1-2.

Markowski, Michał Paweł, *Pragnienie obecności, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999.

Sławek, Tadeusz, *Przeciw swojskości, Piwnica i studnia*, [w:] tegoż, *Żaglowiec, czyli Przeciw swojskości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.

Skuratowicz Jan; Żuchowski, Tadeusz J., *Rozważania wokół pierwszego przykazania*, „Artium Quaestiones” 2009, t. XX.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artikul/w-teatrze-swiata>

teatr w książkach

Noty o książkach

***Estetyka/inestetyka. Współczesne teorie działań artystycznych*, red. Mateusz Falkowski, Piotr Graczyk, Cezary Woźniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020**

Książka jest pokłosiem konferencji, która odbyła się w Krakowie w grudniu 2018 roku, a także cyklu spotkań w ramach Otwartego Seminarium Filozoficznego, organizowanego przez Instytut Kultury UJ.

Tytuł publikacji nawiązuje do koncepcji inestetyki Alaina Badiou, w ramach której francuski teoretyk stara się na nowo zdefiniować relację wiążącą sztukę i filozofię, wobec trwającego, jego zdaniem, kryzysu dotychczasowych konceptualizacji tego związku. Autorki i autorzy artykułów rozwijają myśl Badiou i starają się możliwie szeroko badać dynamikę przepływów między współczesnymi działaniami artystycznymi i refleksją akademicką im poświęconą (nie ograniczając wszakże rozważań do porządkowania ujęć tego problemu). Te zbiorowe poszukiwania przekraczają jednak granice dyskursu teoretycznego, gdyż w książce znalazły się również teksty praktyków – m.in.

artystów wizualnych Marka Chlandy czy Marka Sobczyka – zaburzające ściśle podziały na przedmiot analizy i analizę.

Patronujący publikacji Badiou nie w każdym przypadku stanowi punkt odniesienia dla autorek i autorów. Wyjście poza jego myśl polega niekiedy także na podejmowaniu niezależnych rozważań na temat sztuki najnowszej bez prostego odwoływania się do założeń autora *Małego podręcznika inestetyki*. Jest tak choćby w przypadku tekstu Bartosza Działoszyńskiego, który przybliża popularne obecnie na polu sztuki pojęcie immersji (jego nie zawsze kojarzonych źródeł i współczesnego różnicowania strategii „zanurzenia”). Co istotne, podejście prezentowane przez Badiou czasami zostaje również krytycznie sproblematyzowane, co czyni choćby Ewa Majewska, wskazująca na różnice dzielące myśl Badiou od głośnych koncepcji Jacques’a Rancière’a (i skutków w postaci podtrzymywania bądź rozbijania struktur hegemonicznych, do jakich prowadzi przyjęcie stanowiska jednego lub drugiego z nich).

Założeniem zbioru nie było wreszcie ograniczenie refleksji do jednego, ściśle określonego obszaru współczesnych zjawisk artystycznych bądź filozoficznych. Dlatego też znajdziemy w nim artykuły poświęcone zarówno formom literackim (jak choćby teksty Joanny Bednarek czy Bartosza Dąbrowskiego), bioartowi (Kamil Gibas), muzyce (Piotr Wisowski), jak i próbie feministycznej dekonstrukcji koncepcji awangardy (Ewa Majewska) czy teorii estetycznej Heideggera, opartej na eksplorowanym przez autorkę (Olga Brewka) pojęciu prawdy. Ten bogaty pejzaż tematyczny zachęca, aby po publikację sięgać również (a może nawet przede wszystkim) w celu lektury selektywnej, niekoniecznie całościowej.

Maciej Guzy

Zofia Posmysz, *Czy to temat? Dramaty*, wybór i wstęp Anna R. Burzyńska, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2020

Wybór dramatów radiowych autorstwa Zofii Posmysz ukazał się w serii *Dramat polski. Reaktywacja* Instytutu Badań Literackich. Celem projektu wydawniczego, którego redaktorami naukowymi są Artur Grabowski i Jacek Kopciński, jest systematyzacja i popularyzacja interesujących, a nierzadko zapomnianych tekstów dramatycznych opublikowanych na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat. Publikacje wydawane w tym cyklu są opatrywane naukowym komentarzem, osadzającym twórczość danego dramaturga bądź dramaturżki w szerszym społeczno-politycznym kontekście, przy jednoczesnej analizie estetycznych zabiegów i autorskich strategii konstruowania narracji. Dzieła Posmysz znalazły się w jedenastym tomie serii, w której dotychczas ukazały się teksty m.in. Stanisława Grochowiaka (*Lęki poranne. Dramaty*), Anny Świrszczyńskiej (*Orfeusz. Dramaty*), Mariana Pankowskiego (*Królestwo. Dramaty*) czy Jarosława Marka Rymkiewicza (*Dwór nad Narwią. Dramaty*).

Utwory wybrała Anna R. Burzyńska, która jest też autorką wstępu, a edytorskim opracowaniem zajęła się Anna Dżabagina. Burzyńska we wstępie zatytułowanym *Reporterka z królestwa za mgłą. O dramatach radiowych Zofii Posmysz* zarysowała horyzont twórczości dramaturżki, wspominając o obecnych w niej biograficznych aspektach (zwłaszcza tych dotyczących pobytu w obozach koncentracyjnych i doświadczeń wojennych); podkreśliła także, że od samego początku głównym medium prac Posmysz było radio – co wydaje się szczególnie istotne w kontekście rozważań na temat znaczenia dźwięków (i ciszy) w procesach pamięciowych zdarzeń traumatycznych czy

sporu o rolę muzyki w lagrach.

Burzyńska podkreśla, że dorobek artystyczny Posmysz trudno zamknąć w jednej kategorii, gdyż autorka płynnie przemieszcza się pomiędzy różnymi rodzajami literackimi i interesującymi ją tematami – dlatego umownie dzieli go na trzy porządkujące grupy: teksty wojenno-obozowe, teksty współczesne, teksty fantastyczno-groteskowe. W tomie opublikowano dwanaście słuchowisk radiowych Posmysz (*Pasażerka, Ave Maria, Smak jedyny, nie do opisania, Przy torze, Jasiu Loretański, Sekstet w Pałacu Ślubów, Palę Martina Edena, Czy to temat?, Człowiek spod kaloryfera, Zabieg, Ufo nad Parnasem, Miejsce na ścianie*), zaczynając od prac podejmujących tematykę doświadczeń wojennych, a kończąc na tych odnoszących się do współczesności.

Wiktoria Tabak

Z numeru: **Didaskalia 157/158**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2020

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/noty-o-ksiazkach-1>