Kunst Warlikowski Bernhardt

didaskalia

Gazeta Teatralna październik 2020 **nr 159**

Brzydkie uczucia

Wyojcowienie

Koniec z fuksówką

Spis treści

FUKSÓWKA

Koniec z fuksówką

Magda Piekarska

BRZYDKIE UCZUCIA

Joanna Szczepkowska przerywa spektakl

Katarzyna Waligóra
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Dlaczego przestały milczeć? Dlaczego zostały wysłuchane?

Monika Kwaśniewska
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

DEMOKRACJE

To one i oni są przyszłością

Agata Siwiak
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Nasze ciała są z gruntu nieposłuszne

Z Bojaną Kunst rozmawia Tomasz Kireńczuk

PUBLICZNOŚĆ

Walka klas, czyli powrót wypartego

Sebastian Jagielski
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Sarabernardyzacja, kwestia żydowska i upadek moralny

Agata Łuksza
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

MEDIACJE

„Live Factory 2: Warhol by Lupa”

Ada Ruszkiewicz
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Między globalnością a lokalnością

Michał Lachman
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

W wirtualnych pokojach

Katarzyna Lemańska
Balladyna, reż. Oskar Sadowski

REPERTUAR

Dwa teatry

Maksymilian Wroniszewski
Teatr Wybrzeże w Gdańsku: *Życie intymne Jarosława*, reż. Kuba Kowalski

Przestrajanie najntisów

Piotr Morawski
Studio Teatrgaleria: *Powrót Tamary*, reż. Cezary Tomaszewski; Komuna Warszawa: *Musical o musicalu „Metro”*, reż. Robert Wasiewicz

Żołnierze i żołnierki magenty

Marcelina Obarska
TR Warszawa: *Wesele na Bródnie*, reż. Paweł Althamer, Agnieszka Olsten

Moment populistyczny i populistyczny teatr

Dorota Sosnowska
Teatr Powszechny w Warszawie: *Dobrobyt*, reż. Árpád Schilling

Kto tu wpuścił panią Moru

Magda Piekarska
Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu: *Pani Moru*, reż. Sebastian Majewski

Sztuka dobrze skrojona

Katarzyna Niedurny
Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie: *Nad Niemnem. Obrazy z czasów pozytywizmu* reż. Jędrzej Piaskowski

Rykoszet

Piotr Dobrowolski
Teatr im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie: *I tak nikt mi nie uwierzy*, reż. Wiktor Rubin

Pół żartem, pół serio

Bartosz Cudak
TR Warszawa: *Wracać wciąż do domu*, reż. Magda Szpecht

Polski sen o uniwersalnej miłości

Wiktoria Tabak
Kontrola, reż. Natasza Parzymies

ZAGRANICA

Psychodrama dla trzech kobiet

Dorota Krzywicka-Kaindel
Salzburger Festspiele: *Elektra*, reż. Krzysztof Warlikowski

Czas, kiedy robot opowiada historie

Izabella Pluta
La Vallée de l'étrange, reż. Stefan Kaegi

TEATR W KSIĄŻKACH

Doświadczenie w zamglonym antropocenie

Agnieszka Sosnowska
Mateusz Chaberski, *Asamblaże asamblaże. Doświadczenie w zamglonym*

antropocenie, 2020

Kantor – konteksty polskie i światowe

Justyna Michalik-Tomala
Theatermachine Tadeusz Kantor in Context, red. Magda Romanska i Kathleen Cioffi, 2020

Noty o książkach

didaskalia
gazeta teatralna

fuksówka

Koniec z fuksówką

Magda Piekarska

Trzeciego września na stronie krakowskiej AST pojawił się komunikat podpisany przez rektor Dorotę Segdę:

> Niniejszym ogłaszam absolutny zakaz przeprowadzania tzw. „fuksówki” na terenie wszystkich budynków AST (oczywiście tyczy to również akademika w Krakowie). KONIEC Z FUKSÓWKĄ. Proszę wyrzućcie to słowo z głów. Ono przechodzi do przeszłości. OD DZIŚ KAŻDA WIADOMOŚĆ O PODJĘCIU PRÓB TZW. „FUKSOWANIA” BĘDZIE SKUTKOWAŁA ZGŁOSZENIEM JEJ PRZEZE MNIE DO RZECZNIKA DS. ETYKI, KTÓRY MOŻE PRZEKAZAĆ JĄ DO KOMISJI DYSCYPLINARNEJ. […] Fuksówka jest ostatnim reliktem czasów, w których można było bezkarnie wykorzystywać swoją „pozycję” po to, żeby „tresować”, a często nawet „upokarzać” młodszych kolegów. Nazywanie tego zjawiska tradycją jest nieporozumieniem. „Fala” w wojsku to tradycja czy przestępstwo? Moje osobiste wspomnienia z pierwszego roku studiów związane z tym procederem są traumatyczne. A znam wiele gorszych

przypadków niż mój… KONIEC Z FUKSÓWKĄ to symboliczny moment przejścia na jasną stronę Mocy. Przyjmowanie kolegów na studia, a potem do teatru powinno być opieką; okazywaną przyjaźnią, serdecznością, pomocą i otaczaniem ciepłem. I niech to od dziś stanie się naszą najlepszą TRADYCJĄ[1].

Fuksem się dostałeś, fuksem się staniesz

Na początek warto wyjaśnić parę pojęć, zanim na dobre się z nimi pożegnamy.

Fuksówka to zdaniem jednych rytuał przejścia, zdaniem innych odpowiednik wojskowej fali. Idea fuksówki jest szczytna: ma zintegrować pierwszoroczniaków ze studentami starszych roczników i zahartować ich na wyzwania czekające w przyszłości. Ale bywa też okazją do nadużyć. Podczas fuksówki nestorzy mają nad fuksicami i fuksami władzę niemal nieograniczoną – ci drudzy muszą okazywać im szacunek, spełniać wszystkie żądania, a w razie niesubordynacji podlegają rozmaitym karom; często są to ćwiczenia fizyczne niemożliwe do wykonania (np. kilkaset pompek). Charakterystyczne dla fuksówki bywają wulgarny język i seksualny charakter etiud, które muszą wykonywać fuksy – często nestorzy prowokują ich do odgrywania scen onanizmu, striptizu czy stosunków seksualnych. Fuksówka to też określenie kończącego miesięczny maraton spektaklu, na którym swoje etiudy prezentują zarówno pierwszoroczniacy, jak i fuksujący ich studenci III roku. Tradycja fuksowania w szkołach aktorskich sięga wielu dekad wstecz – na krakowskiej uczelni pierwszy regulamin fuksówki pochodzi z 1975 roku, znajdziemy w nim takie pojęcia jak „rekolekcje” (czyli spotkania ze studentami ze starszych roczników) czy „spowiedź” (indywidualne

przesłuchania fuksów).

Fuksica, fuks to studentka lub student pierwszego roku aktorstwa, podlegający fuksówce. „Fuks”, bo dostał lub dostała się na uczelnię fuksem, czyli przypadkiem, a nie dzięki talentom i umiejętnościom. Dopiero po pierwszym miesiącu studiów, po ofuksowaniu, zyskuje pełne prawa studenta. Do tego momentu zajmuje najniższe miejsce w uczelnianej hierarchii, musi wykonywać polecenia nie tylko wykładowców, ale też koleżanek i kolegów ze starszych roczników. Często jego status można porównać do statusu pariasa w kastowym społeczeństwie – na niektórych uczelniach obowiązuje zasada niedotykania fuksa, żeby nie „złapać fuksa”, tak jakby pierwszoroczniak był nosicielem wirusa. Przez czas trwania fuksówki fuksy muszą nosić wymyślony na tę okazję przez starszych kolegów kostium, mieć związane włosy, nie mogą stosować makijażu, a na szyi noszą tabliczki z imieniem i nazwiskiem, ale też z rozmaitymi, często obraźliwymi pseudonimami lub deklaracjami. Zdaniem fuksujących ma to uczyć dystansu do siebie.

Słowo „fuks” używane było już w takim kontekście w XIX wieku, na niemieckich uniwersytetach.

Nestorzy, rodzice, dziadkowie, wicemistrzowie, mistrzowie, arcymistrzowie, szanowne państwo/szanowne draństwo – to studenci wyższych lat, którzy fuksują pierwszoroczniaków, oraz absolwenci szkoły, którzy okazjonalnie biorą w tym udział. W zależności od rocznika, trzeba do nich zwracać się per „Mamo”, „Tato”, „Mistrzu”, „Arcymistrzu”, po czym następuje długa wyliczanka tytułów i pseudonimów, które fuks musi znać na pamięć i wykrzykiwać na widok zbliżającego się studenta[2]. Każdego z nestorów tytułuje się w odrębny sposób, co oznacza dla fuksów konieczność wykucia na pamięć nawet kilkudziesięciu zwrotów.

Kwarc to nocny (niekiedy całonocny) maraton, który zaczyna się tuż po zakończeniu szkolnych zajęć, zwykle około godziny 19, i trwa często do świtu. W programie: realizacja etiud, przygotowanie spektaklu kończącego fuksówkę, ale też wyczerpujące ćwiczenia fizyczne i realizacja wyzwań wymyślanych przez fuksujących studentów. „Najgorsze chyba było stanie. Byliśmy ustawiani w dwuszeregu, wieczorem, już po całym dniu zajęć i musieliśmy stać do 2 czy 3 w nocy" – wspominała aktorka Ewelina Kudeń-Nowosielska (*Chochlik w czarnej sukience*), absolwentka wydziału aktorskiego w łódzkiej Filmówce. Często kwarc kończy nocna wyprawa do miasta, gdzie na ulicach fuksice i fuksy muszą wykonywać etiudy i spełniać żądania nestorów. Na zakończenie, często grubo po północy, fuksy dostają listę zadań do wykonania na dzień kolejny.

Nieofuksowana/nieofuksowany oznacza studentkę lub studenta, którzy zerwali fuksówkę lub do niej nie przystąpili. Zwykle w rewanżu przez pewien czas podlegają ostracyzmowi: nie odpowiada im się na powitanie, nie rozmawia z nimi, nie są wpuszczani do pewnych miejsc w szkole, nie biorą udziału w życiu społeczności ofuksowanych. Na rezygnujących z fuksówki studentach wywiera się rodzaj presji, strasząc ich konsekwencjami takiego kroku – powrót do grona fuksujących jest możliwy pod warunkiem wykonania dodatkowych poleceń i zdania przed gronem nestorów dodatkowego egzaminu.

Wykład po pseudoniemiecku dla gumowej świni

A teraz wspomnienie osobiste. Jest początek lat dziewięćdziesiątych, zaczynam studia we Wrocławiu. Znajoma rodziców daje mi klucze do mieszkania w Śródmieściu, z którego nie korzysta. Mam tam mieszkać z

koleżanką, ale mieszkanie jest duże i niedrogie, więc szybko dołączają do nas kolejne osoby. Wśród nich jest Hanka, studentka wydziału lalkarskiego na PWST. Przez pierwszy miesiąc Hankę widujemy z rzadka, przychodzi późno w nocy, kiedy wszyscy śpimy, zrywa się bladym świtem, czasem wpadnie na chwilę w ciągu dnia, żeby się przebrać i coś zjeść. Oczy podkrążone, na szyi dynda tabliczka z jakimś durnowatym napisem. Fuksówka w jej opowieściach to maraton z masą przeszkód i dziwacznych wyzwań, wyczerpujący i ekscytujący zarazem. My, polonistki, słuchamy jej opowieści z niedowierzaniem pomieszanym z odrobiną zazdrości – wysiadywanie godzinami w czytelni Ossolineum nawet nad najciekawszą lekturą nie daje takiej dawki adrenaliny. Po latach Hanka powie, że fuksówkę wspomina bardzo pozytywnie, jako wyczerpujące, ale dające mnóstwo energii doświadczenie.

I taki właśnie stosunek do fuksówki ma większość absolwentów szkół teatralnych. Paweł Palcat, absolwent wrocławskiej PWST (dzisiejsza Akademia Sztuk Teatralnych, oddział krakowskiej, co oznacza, że i we Wrocławiu zakaz fuksowania obecnie obowiązuje), dziś aktor legnickiego Teatru Modrzejewskiej, dobrze wspomina swoją fuksówkę. Odbywała się w trudnym czasie, szkoła była wtedy czynna do 21, potem trzeba było opuścić budynek. Opowiada:

> Był zimny październik i trzeba było dużo wyobraźni, żeby zagospodarować nam ten czas, żeby nie była to męczarnia. Nasi mistrzowie wymyślali tak fantastyczne działania, że zapominaliśmy o zimnie. Owszem, były momenty trudne, wynikające ze zmęczenia. Pamiętam, jak ktoś zażyczył sobie, żebym w ciągu jednej nocy zrobił postać ulubionego piłkarza jednej z mistrzyń. Skubałem kawałek styropianu i te wyskubane okruchy przyniosłem w woreczku –

> powiedziałem, że to ten pan po kremacji. I o takie właśnie abstrakcyjne loty chodziło. Może było mi łatwiej, bo byłem częścią grupy – trafiłem na studia jako jedna piąta zespołu teatru Zakład Krawiecki. Znaliśmy się dobrze, byliśmy zgrani, jak ktoś się zasadził na któregoś z nas, brało się tę osobę w obronę. Zdarzało się zerwanie fuksówki przez cały rok – potem trzeba było się rehabilitować. Ale to wynikało z tego, że byliśmy zwyczajnie zmęczeni, szukaliśmy byle pretekstu, żeby fuksujący dali nam odpocząć dwa dni, wyspać się, a i tak w tym czasie przygotowywaliśmy zadania, z założeniem, że wrócimy. Co więcej, cztery osoby, które się nie fuksowały, pomagały nam, a po latach wystąpiły nawet w naszym programie dla fuksów, który z założenia miał być słabszy, bo to miało być święto pierwszaków[3].

Twierdzi, że nie doświadczył przemocy, a jeśli chodzi o seksualne podteksty w etiudach, to jeśli się zdarzały, chodziło raczej o uwolnienie abstrakcyjnego myślenia niż o dosłowność. Pamięta swoją etiudę w bawarskich skórzanych spodniach, z lalką, która zamieniała się w skorpiona; Zuzę Motorniuk, która po pseudoniemiecku robiła wykład dla gumowej świni; siebie z muskułami z nadmuchanych balonów i Magdę Engelmajer w bardzo obcisłej bluzce, która bardzo się tymi muskułami interesowała; Magdę Skibę i Rafała Cielucha, których taniec zamieniał się w hardkorową bójkę. „To mi zostało w głowie – mówi. – Pamiętam też, jak jeden chłopak ze starszego roku popchnął jednego z fuksów – reakcja była natychmiastowa, został usunięty z grona nestorów. Na naszych tabliczkach nie było obraźliwych haseł, a cała zabawa kojarzyła mi się z harcerstwem”.

Fleja, pipa, cwel, niedodymana

Przez długie dekady fuksowanie było wewnętrzną tradycją uczelni teatralnych. O tym, co działo się w ich ścianach (ale także na ulicach miast), media najczęściej milczały, choć trafiały do nich jednak wzmianki o tym, że fuksowania odmówiła Kinga Preis, że z powodu fuksówki odejście ze szkoły rozważała Katarzyna Bujakiewicz, a Joanna Pierzak przypłaciła ją zdrowiem. Jeśli dziennikarze pisali o fuksówkach, to traktowali je jak lokalny uczelniany folklor, kolorowe studenckie święto (np. Niebał, 2001). Po tym, jak fuksówkę w warszawskiej Akademii zerwał Michał Żebrowski, poparł go cały rok.

Jako pierwszy brutalne reguły fuksówki opisał w 1997 roku na łamach „Magazynu Gazety Wyborczej" Witold Jabłoński, nazywając rzecz po imieniu, „falą za kulisami". Studenci opowiadają mu o wyrafinowanych karach: fuksy muszą chodzić po szkolnych korytarzach twarzą do ścian, są przez starszych studentów wypytywani o wady koleżanek i kolegów, którzy słuchają tego ukryci za kurtyną, o przesłuchaniach dotyczących intymnych spraw z oślepiającym oczy reflektorem, o zmuszaniu do wykonaniu etiudy polegającej na symulowaniu stosunku z rurą kanalizacyjną, o polewaniu zimną wodą z prysznica (Jabłoński, 1997).

Próby walki z tym procederem nie przynosiły skutku – kiedy na początku lat dziewięćdziesiątych ówczesny dziekan łódzkiej Filmówki zakazał fuksówki, ta przeniosła się do podziemia i kwitła w najlepsze w uczelnianym akademiku. O przywrócenie możliwości fuksowania prosili studenci pierwszego roku, tłumacząc, że nieofuksowani nie będą mogli stać się dobrymi aktorami.

Na początku października 2007 roku białostocka „Wyborcza" opisała przypadek zerwania fuksówki przez nestorów, studentów III roku. Powód?

Fuksy i fuksice mieli zachować się niegodnie (nie wykonywali poleceń nestorów). „Będąc fuksem trzeba przestrzegać pewnych zasad. Znać imiona i nazwiska starszych kolegów, na których potem w czasie sesji można liczyć, od godz. 8 do 22 nosić przebranie i witać się specjalnym powitaniem. Powinni wykonywać szereg naszych poleceń, np. zagrać pudełko czekoladek" – tłumaczyła na łamach „Wyborczej" Katarzyna Radwańska, starostka III roku Akademii Teatralnej. „Nie jest to żadna fala, tylko przyzwyczajanie ich do przyszłej pracy na scenie" (Tuli, 2007).

W budynku uczelni zawisły czarne kartki, a na nich zdanie: „Przykro nam, że umarła szkolna tradycja", w oknie – nazwiska „niegodnych" fuksów, przy drzwiach wejściowych zapłonął znicz. A pierwszoroczniacy na znak żałoby noszą białe prześcieradła: „Zachowaliśmy się niegodnie. Żałujemy, przepraszamy" – mówi „Wyborczej" jedna ze studentek (tamże). Tekst kończy pytanie: „Czy starszy rok da się udobruchać?".

Co ciekawe, pierwszy wyłom nastąpił dwa tygodnie później, również w Białymstoku, kiedy student tamtejszego oddziału wycieńczony fuksówką spowodował wypadek samochodowy, odwożąc do domu fuksicę i dwie nestorki – o 3.20 uderzył maluchem czołowo w nadjeżdżający z naprzeciwka bus. W ciężkim stanie trafił do szpitala. Wtedy sprawą, ale też mechanizmem fuksówki zainteresowali się dziennikarze. Dorota Kowalska i Konrad Dulkowski opisali go w reportażu w dzienniku „Polska" (Kowalska, Dulkowski, 2007) – oprócz wypadku studenta przytoczyli inne fakty:

– to, że inna studentka wycieńczona fuksówką trafiła pod szpitalną kroplówkę;

– że fuksy musiały się zrywać o piątej rano, żeby wziąć udział w porannej gimnastyce w obowiązującym przez całą fuksówkę niewygodnym stroju

muchy;

– że słyszały wyzwiska ze strony starszych kolegów;

– że na szyjach nosiły „dusze” – tak w Białymstoku nazywa się zawieszaną na szyi tabliczkę – z napisami „fleja”, „pipa”, „cwel”, „jestem niedodymana”, „jestem obślizgłą lesbą”;

– że podczas zabawy w rozstrzeliwanie jeden z fuksów dostał histerii na widok pistoletu przyłożonego do głowy;

– że jednym z zadań było zainscenizowanie napadu na księgarnię (sklepowa na widok fuksa krzyczącego „To jest napad!” złapała się za serce);

– że studenci byli wycieńczeni (podczas fuksówki spali dwie-trzy godziny na dobę);

– że jedną z kar nazwano „plaściu-plaściu” – zjazd ze schodów z wyciągniętymi przed siebie nogami, ma się po tym siniaki na udach;

– że jeszcze gorsze były „granaty” – ręce wyciąga się przed siebie jak w siatkówce i pada na twarz, w efekcie ktoś słabnie, ktoś inny zostaje uderzony w głowę i trafia do szpitala z podejrzeniem wstrząsu mózgu (wypisuje się na własne życzenie);

– że dziewczynie, która ma pęknięte spodnie w kroku, nestorzy kazali wejść na parapet, kręcić tyłkiem i śpiewać: „Moja macica tańczy od rana do nocy, ty też możesz mieć macicę taką jak ja, zadzwoń o 700…”.

Przykłady podobnych zachowań, tym razem z wrocławskiej uczelni, podaje w swojej pracy Dorota Bielska (2009) – pisze m.in. o tym, jak po zaprezentowaniu etiudy, na pytanie nestora: „Fuksie, co to było?”, należało

wykrzyczeć: „Gówno!!!”.

Po wypadku z udziałem studenta władze białostockiej uczelni początkowo uznały, że łączenie sprawy z fuksówką jest nadużyciem. Potem sprawą zajął się senat akademii, a wśród studentów przeprowadzono ankietę – dziewięćdziesiąt procent opowiedziało się za utrzymaniem fuksówki. Mimo to uczelnia podjęła decyzję o skróceniu fuksowania do tygodnia, ograniczeniu czasu trwania do godziny 23 i miejsca do murów uczelni, oraz o zmianie charakteru fuksówki – odtąd miała być imprezą o czysto integracyjnym charakterze.

Do zerwania fuksówki przez władze uczelni doszło natomiast dziesięć lat temu w Krakowie – stało się to po tym, jak policja zabrała jednego ze studentów starszych roczników na izbę wytrzeźwień. Funkcjonariuszy wezwali studenci III roku, nestorzy prowadzący fuksówkę. Profesor Ewa Kutryś, ówczesna rektor, przyznawała już wtedy, że z prośbą o interwencję dzwonią do niej rodzice pierwszorocznіaków. Sama w ubiegłych latach widziała fuksów biegających po Plantach w krótkich spodenkach na mrozie (Paluch, Mazurek, 2010). Zakaz, obejmujący także wrocławską uczelnię, okazał się jednak czysto papierowy – we Wrocławiu fuksówka odbyła się, tyle że w podziemiu, w tajemnicy przed władzami uczelni. Studenci, którzy brali w niej udział, mówią, że spora część profesorów wiedziała o niej, przymykali jednak oczy na to, co się działo.

W 2008 roku trójka studentów wydziału postanowiła zbuntować się przeciwko tradycji – o swoich emocjach związanych z fuksówką opowiedziała dziennikarzowi „Gazety Wyborczej”. Studenci skarżyli się na wycieńczenie. Ostatecznie fuksówka nie została przerwana, ale rektor wrocławskiej uczelni Krzysztof Kuliński odbył dyscyplinującą rozmowę ze studentami starszych roczników – polecił prowadzenie fuksówki tylko na terenie szkoły i najpóźniej

do północy. „Nie ma nic wspólnego z zabawą sytuacja, w której jedni ludzie zmuszają innych do robienia rzeczy, na które ci drudzy w ogóle nie mają ochoty. Jeśli szkoła od lat ma problem z tą dziś zdegenerowaną tradycją, to powinna zaprzestać jej kultywowania” – komentował ówczesny redaktor naczelny wrocławskiego oddziału „GW” (Wysocki, Sawka, 2008). Jednak na definitywne zerwanie z tradycją trzeba było poczekać kolejnych dwanaście lat.

Na wydziałach lalkarskich fuksówki trwały najdłużej, zaczynały się już po ogłoszeniu listy przyjętych studentów i kończyły w przypadku niektórych roczników dwa tygodnie później niż na wydziale aktorskim. Start następował kilka minut przed ogłoszeniem wyników – na salę, gdzie miało to nastąpić, wchodzili studenci starszych roczników i wyczytywali nieświadomym oczekującym listę przyjętych sprzed kilku lat. Dopiero potem pojawiali się przedstawiciele władz uczelni i podawali właściwe nazwiska, gratulując nowo przyjętym studentom, których potem zostawiali w rękach starszych kolegów. Natychmiast po zamknięciu drzwi za wykładowcami zaczynała się wyczerpująca musztra, dokonywał się proces odebrania praw fuksom, którym brutalnie uświadamiano, że zdany egzamin kompletnie nic nie znaczy (Bielska, 2009).

Piejofuksy serdecznie witają arcymistrza kukuryku

Tak jednego ze studentów starszych roczników musiała witać w 2008 roku Klaudia Jachira. Dziś absolwentka wrocławskich lalek jest posłanką. Dwanaście lat temu fuksówkę zerwała jako pierwsza ze swojego rocznika – potem jej śladem poszła połowa fuksów.

Nasza fuksówka zaczęła się już na wakacjach, każdy z nas miał być do dyspozycji nestorów – opowiada. – A to oznaczało np., że musiałam zrywać się bladym świtem, pędzić do studenckiego mieszkania i robić wszystkim śniadanie. Nasi „rodzice” i „dziadkowie” wykorzystywali nas jako tanią siłę roboczą – sprzątaliśmy, myliśmy im samochody, robiliśmy zakupy, pomagaliśmy w przeprowadzkach. Jeśli wyjeżdżaliśmy, trzeba było wysyłać kartki z wakacji. To zabawne, bo idąc na studia, wręcz marzyłam o fuksówce, choć słyszałam też, że we wrocławskiej szkole można raczej mówić o fali, że to znęcanie się i leczenie kompleksów przez studentów starszych roczników, zjawisko, któremu studenci wydziału aktorskiego przyglądali się ze zgrozą. No i okazało się, że w tych opiniach było dużo racji.

Jachira w fuksówce brała udział przez tydzień. Później zrezygnowała. Nie wytrzymała fizycznie tego maratonu.

Kwarce w założeniu miały polegać na przygotowywaniu etiud aktorskich, ale sporo było tam ćwiczeń jak w wojsku, tego powstań-padnij, do kompletnego wyczerpania. I dużo psychicznej przemocy, także o seksualnym charakterze, bo wiele etiud miało właśnie taki podtekst. Dla mnie to było przerażające doświadczenie. Do tego dochodzi brak snu – mogę funkcjonować bez snu dobę, dwie, potem słaniam się na nogach. Nie byłam w stanie stać na baczność przez dziesięć godzin dziennie. No i źle znoszę psychiczną przemoc. Koleżanka z roku przerwała fuksówkę, bo w jej wyniku dostała afonii, z którą zmaga się do dziś, inna wylądowała w łóżku z ciężką anginą – wszystkie potem czułyśmy się wykluczone ze szkolnej

społeczności. To było ciężkie lądowanie – marzyłam o aktorstwie od dziesiątego roku życia, a w szkole na dzień dobry ktoś mnie sprowadził do parteru, musztrował, stosował przemocowe mechanizmy zachowań, z którymi nigdy wcześniej nie miałam do czynienia. Pamiętam, że na naszej fuksówce obowiązywał np. zakaz golenia się dla dziewczyn, więc to wchodziło w sfery bardzo intymne – dziś to nie mieści się w głowie.

Jachira jako nieofuksowana w fuksowaniu kolejnych roczników też nie brała udziału. Słyszała za to, jak każdy kolejny rocznik nestorów przekonywał, że jest lepszy od poprzedników, że w przeciwieństwie do nich nie zrobi fuksom żadnej krzywdy. „A to nieprawda – uważa. – Przyjaźnię się z osobami, które były naszymi «dziećmi» – tak samo do samego końca studiów bały się kilku fuksujących dziewczyn, jak ja przed laty. Ostatnio spotkałam jedną z moich nestorek i po raz pierwszy poczułam się na tyle swobodnie, żeby z nią porozmawiać. Brałam udział w fuksówce przez zaledwie tydzień, a potrzebowałam dwunastu lat, żeby się z tym uporać!”

Mateusz Płocha był na wrocławskich lalkach rok niżej. Trafił do szkoły po kursach aktorstwa w Wałbrzychu, prowadzonych przez instruktora, który teatr traktował z nabożeństwem, jak świątynię. O fuksówce wiedział tyle, ile znalazł w internecie. Słyszał pogłoski, że ma coś wspólnego z wojskową falą, ale uznał, że to przesada, że na pewno nie jest tak źle. Zrezygnował po trzech dniach:

Okazało się, że w tych porównaniach z falą nie ma cienia przesady. Do tego doszedł element manipulacji: tuż po ogłoszeniu wyników nestorzy zabrali nas do jednej z sal, powiedzieli, „słuchajcie, mamy

taką fajną tradycję, że jest fuksówka” i nie podając żadnych szczegółów i konkretów, zapytali, czy mają naszą zgodę na jej przeprowadzenie. Oczywiście, wszyscy się zgodziliśmy. Wyszli z sali i za chwilę weszli z powrotem. I zaczęło się: pompki, powstań-padnij, etiudy, całonocne kwarce, obrażanie nas, mówienie, że jesteśmy do kitu, do dupy, że nic nie wiemy i nie umiemy, do tego wulgaryzmy. Formalnie wyraziliśmy na to zgodę, ale nikt nie powiedział, że grozi nam opresja i że jak się zrezygnuje, nikt się do ciebie nie będzie odzywał do końca fuksówki. W dodatku mieliśmy poczucie, że dzieje się to wszystko przy totalnym przyzwoleniu profesorów – dość powiedzieć, że kiedy zaczynałem studia, obowiązywał zakaz fuksowania, a jednak nasza fuksówka się odbyła. Czułem się przytłoczony, miałem wrażenie, że uczestnicząc w czymś takim, staję się złym człowiekiem. Zrezygnowałem, powołując się na sprawy rodzinne, wtedy może brakowało mi odwagi, żeby nazwać rzecz po imieniu. Ale później otwarcie krytykowałem fuksówkę. Miałem dużo szczęścia – mam taki typ osobowości, że było mi łatwo podjąć decyzję i poradzić sobie z odrzuceniem. Ale moja przyjaciółka odchorowała to depresją – już po studiach w trakcie terapii uświadomiła sobie, jak bardzo ją to wykończyło psychicznie.

Pożytki z fuksówki, korzyści z nieofuksowania

Jachira nie może już słuchać argumentów, że fuksówka ma spajać rok, że mnóstwo ludzi ma z niej fantastyczne wspomnienia, że to wspaniała zabawa, a jeśli ktoś po niej ma traumę, to dlatego, że nie potrafi się bawić[4].

Podkreśla, że ta zabawa odbywa się w małym, zamkniętym środowisku, w

którym nawet bez fuksowania spędza się większość czasu. Siłą rzeczy przejmuje się więc mechanizmy grupy i trzeba mieć silną osobowość, żeby się przed nimi nie ugiąć. „A potem, po latach, trzeba swój udział w tym cyrku zracjonalizować – dodaje. – Więc tłumaczy się, że fuksówka nas hartuje, ale sorry, jak to, że przez półtora miesiąca śpimy po dwie godziny na dobę, ma nas przygotować na rynek pracy po studiach, na którym nie ma dla nas miejsca? Poza tym, skoro nie ominą nas nieprzespane noce, trudne próby, przemocowe sytuacje, którym trzeba stawić czoła, po co sobie fundować taką esencję z tego wszystkiego już na starcie?”.

Mateusz Płocha jest zdania, że najgorszy jest system hierarchiczności i opresji wpisany w fuksówkę – zaszczepiony już na starcie, staje się źródłem późniejszych problemów:

> Bo nieprzypadkowo aktorzy przez lata bali się jednoczyć, mieli słabe związki zawodowe, bywali służalczy w stosunku do dyrektorów teatrów, reżyserów. To wszystko jest pokłosiem tej kastowej struktury, którą nam się aplikuje do głów już na starcie. W dodatku całe to prześladowanie kończy się przecież fuksówkowym spektaklem, bankietem, podczas którego obcina się te wieszane na szyjach tabliczki i mówi fuksom: „hej, już koniec, od teraz jesteśmy przyjaciółmi”. Niektórzy wtedy płaczą ze wzruszania. I nie dziwię się, że po latach zaciekle bronią tego mechanizmu, bo gdybym przez miesiąc pozwalał się poniżać, sam miałbym problem, żeby po latach przyznać, że to było złe.

Palcat uważa, że mit fuksówki działa w dwie strony – idealizacji i demonizacji. Ostatnio, podczas przeprowadzki wpadła mu w ręce kaseta z

nagraniem fuksówki, którą współprowadził jako student III roku.

> Nasze „akukufuksy” mówią tam o tym, co im dała fuksówka. Nie sądzę, żeby byli przez nas zmanipulowani, zmuszeni do pozytywnych opinii. Znalazłem tam wypowiedź chłopaka, który dziś ostro krytykuje fuksówkę – na nagraniu ocenia ją zgoła odwrotnie. Zakładam, że w obu sytuacjach jest szczery, ale to interesujące, jak zmienia się perspektywa związana z czasem i z obyczajem. Dziś wprowadza się praktyki antyprzemocowe, antymobbingowe, i bardzo dobrze; pytanie, jak to wpływa na nasze postrzeganie tego, co dawniej wydawało się OK. Mnie fuksówka dała pewność siebie. Czułem ją po tym miesiącu, bo przetrwałem, dałem radę, ale korzystam z tego do dziś. I jeszcze absolutne zaufanie do partnerów na scenie. Wiedziałem, że niezależnie od tego, jaki błąd popełnię, ktoś stoi obok z podbierakiem i w odpowiednim momencie wysunie kij, żebym nie utonął.

Klaudia Jachira jest przekonana, że najwięcej dała jej rezygnacja z fuksówki – to ten gest przygotował ją na starcie z twardą rzeczywistością. Sprawił, że przestała się przejmować tym, co o niej mówią. „W sejmie posłowie rządzącej partii nie odpowiadają na dzień dobry, a pan Terlecki mówi, że na moją głupotę nie ma rady. Półtora miesiąca totalnego odrzucenia w szkole dało mi pewność siebie. I przygotowanie na spotkanie z miejscem, gdzie poziom wzajemnej nienawiści jest wielokrotnie wyższy niż w jakimkolwiek teatrze”.

Podobnie mówi Płocha: „Odmowa udziału w fuksówce dała mi dodatkowy motor do działania, siłę, żeby udowodnić, że potrafię, że się nadaję, mimo że się nie ofuksowałem. Nauczyłem się, że nie muszę z każdym dobrze żyć. No i

opór wobec hierarchiczności jeszcze się we mnie wzmocnił. Dziś nie mam potrzeby, żeby zabiegać o etat w teatrze, uważam całą tę strukturę za coś przestarzałego, a jeśli chodzi o kolektywność pracy, to jak najbardziej, ale na demokratycznych, nie feudalnych zasadach".

Tradycja czy obciążenie

Elżbieta Czaplińska-Mrozek, prorektor AST odpowiedzialna za wrocławski oddział, zakaz fuksowania powitała z ulgą. Od lat wypowiadała się na jego temat krytycznie i z niepokojem obserwowała, jak coraz bardziej przypomina wojskową falę:

> Już w czasach, kiedy studiowałam w łódzkiej Filmówce, fuksówka nie była doświadczeniem łatwym ani przyjemnym. Ale wtedy rzeczywiście była nastawiona na konsolidację środowiska, a w ostatnich dekadach ta tradycja wypaczyła się, przybrała formę absolutnie nie do przyjęcia. Inna rzecz, że czasy się zmieniły i ten obyczaj jest kompletnie nieprzystający do wrażliwości i oczekiwań młodych ludzi, którzy dziś trafiają na naszą uczelnię. Nie ma też racji bytu, kiedy jako uczelnia wdrażamy antymobbingowe i antydyskryminacyjne procedury. Mam wrażenie, że fuksowanie uwalnia w nestorach jakieś niebezpieczne mechanizmy zachowań, których nikt by się nie spodziewał. Czasem trudno uwierzyć, że jeden student może drugiemu wyrządzać podobną krzywdę w imię kondycji zawodowej, z którą fuksowanie nie ma przecież nic wspólnego, bo to raczej brutalna tresura.

Czaplińska-Mrozek przyznaje, że odkąd kieruje uczelnią, nie było roku bez

incydentów związanych z fuksówką. Sami studenci się na nią nie skarżyli, ale odbierała telefony od rodziców zaniepokojonych tym, co się dzieje z ich dziećmi. W dodatku od lat nie zdarzyło się, żeby fuksował się cały rok – coraz częściej dotyczy to połowy, co także stawia tradycję pod znakiem zapytania. „Wulgarny, przemocowy język, którego używa się podczas fuksówki, presja wywierana na fuksach, przenoszenie mechanizmów wojskowej fali – wymienia. – To wszystko jest nie do pomyślenia na współczesnej uczelni artystycznej. Słyszę od studentów, że straszy się ich, że pedagodzy nie akceptują tych nieofuksowanych, a często jest wręcz przeciwnie – jeśli narzekają, to na problemy z fuksami, którzy na zajęciach są nieprzytomni ze zmęczenia i potem muszą nadrabiać ten stracony miesiąc".

Przeciwnicy fuksówki chcieliby wierzyć, że po zakazie nie zejdzie ona do podziemia, tak jak stało się kilka razy wcześniej, kiedy próbowano jej zakazać. Doświadczenie pokazuje, że poza murami uczelni, zwłaszcza w akademikach, przyjmowała najbardziej zdegenerowane formy. „Do tej pory była nad tym minimalna kontrola – przyznaje Czaplińska-Mrozek. – Uczelnia zapewniała sale, więc brała odpowiedzialność za to, co się dzieje w jej murach. Musimy pamiętać, że studenci to w świetle prawa dorośli ludzie, nie mamy wpływu na to, co robią poza szkołą, trudno, żebyśmy biegali za nimi po całym mieście".

Być może jednak zakaz tylko przyspieszy koniec fuksówki, która i tak umarłaby śmiercią naturalną. Mateusz Płocha jest przekonany, że prędzej czy później doprowadziliby do tego sami studenci. „Są wychowywani w kulturze dobrze rozumianej poprawności politycznej i przez to bardziej świadomi nadużyć – podkreśla. – Niektórzy mówią, że są roszczeniowi, ale na pewno są bardziej ostrożni i mniej podatni na manipulację. Z mniejszym nabożeństwem traktują teatr, są odporni na historie o rozmaitych guru,

takich jak Kantor czy Grotowski, którzy wprawdzie byli okrutni dla swoich aktorów, za to jaką wspaniałą sztukę tworzyli. Panuje przekonanie, że fuksówka to tradycja, a tradycja ma się nam kojarzyć jako coś pozytywnego. Często wcale tak nie jest – to obciążenie pozostawione nam w spadku przez poprzednie pokolenia".

Paweł Palcat: „Może i dobrze, że fuksówki nie ma, czasy się zmieniają, dziś coraz więcej rzeczy robi się indywidualnie, a my byliśmy skazani na siebie nawzajem. Może dziś nikomu nie chciałoby się prowadzić fuksówki, która będzie kreatywna, bo zgnoić ludzi jest łatwo. Na pewno taka zabawa niesie ryzyko nadużyć, dlatego jedynie pozbawienie fuksówki tej sztucznej hierarchii mogłoby ją uratować. Dla mnie była spełnionym marzeniem, ale jeśli choć jedna osoba wyszła z tego doświadczenia z traumą, coś zadziałało nie tak. I trzeba od tego odejść".

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020

Autor/ka

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

Przypisy

1. http://www.ast.krakow.pl/komunikat-ws-fuksowki
2. Przykład takich powitań daje w swojej studenckiej pracy *Fuksówka – narzędzie nieuzasadnionej przemocy czy teatralny rytuał przejścia* z 2009 na kulturoznawstwie na Uniwersytecie Wrocławskim Dorota Bielska: „Fuksy za każdym razem kiedy widzą studenta muszą stanąć na baczność i recytować regułkę powitania (niezależnie czy jest to na terenie uczelni, czy poza nią np. na ulicy, w sklepie itp.). Student zwykle zadaje wtedy jakieśzadanie

lub karze wykonać etiudę. Poniżej przytaczam przykładowe powitanie: «Ritooo!!! Ritooo!!! Doktór fuksy maja zaszczyt powitać Gajową Mistrzynię Emilię Małgorzatę Faustynę Przyjemność Żenadę Szepietowską vel fakacz vel dupiszcze». Fuks musi znać podobne powitania dla każdego (sic!) ofuksowanego studenta i każdorazowo witać go w identyczny sposób. Ponadto każdą zadaną etiudę należy rozpocząć w ten sam sposób: zaczyna się od powitania, podaje się swoje imię i nazwisko oraz «ksywkę» a potem tytuł etiudy".
3. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty pochodzą z rozmów przeprowadzonych przez autorkę na potrzeby niniejszego tekstu.
4. Podobną argumentację można znaleźć w wywiadzie, jakiego udzieliła Emilii Romaniuk Anna Szawiel, abolwentka białostockiej Akademii Teatralnej. Zapytana o konsekwencje rezygnacji z udziału w fuksówce, odpowiedziała: „Osoby, które nie chcą fuksówki, często mają problem z dystansem do siebie, mają niską samoocenę lub są po prostu zbyt dojrzałe na tę zabawę. Spaleni, to za duże słowo, ale mogą być mniej związani z większością, jakieś skutki tego są" (Romaniuk, 2007).

Bibliografia

Chochlik w czarnej sukience, z Eweliną Kudeń-Nowosielską rozmawia Piotr Grobiński, „Kalejdoskop", https://www.e-kalejdoskop.pl/teatr-a214/chochlik-w-czarnej-sukience-r13…

Niebał, Ilona, *Fuksy i fuksice*, „Gazeta Wyborcza Wrocław", 8 XI 2001.

Jabłoński, Witold, *Fala za kulisami*, „Gazeta Wyborcza", 3 X 1997.

Tuli, *W Białymstoku fuksówka zawieszona*, „Gazeta Wyborcza Białystok", 10 X 2007.

Kowalska, Dorota; Dulkowski, Konrad, *Lalki na łańcuchu*, „Polska" nr 11, 26 X 2007.

Bielska, Dorota, *Fuksówka – narzędzie nieuzasadnionej przemocy czy teatralny rytuał przejścia*, Uniwersytet Wrocławski, 2009, http://kocur.uni.wroc.pl/dorota-bielska-fuks-narzedzie-nieuzasadnionej-… (dostęp: 24 IX 2020).

Paluch, M.; Mazurek, M., *Kraków: w szkole teatralnej nękają młodych studentów?*, „Dziennik Polski", 27 X 2010.

Wysocki, Tomasz; Sawka, Jerzy, *Fuksówkowy bunt studentów aktorstwa*, „Gazeta Wyborcza Wrocław", 3 X 2008.

Romaniuk, Emilia, *Fuksówkę trzeba mądrze prowadzić*, „Gazeta Wyborcza Białystok", 3 XI 2007.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/koniec-z-fuksowka*

didaskalia
gazeta teatralna

brzydkie uczucia

Joanna Szczepkowska przerywa spektakl

Katarzyna Waligóra Uniwersytet Jagielloński

Joanna Szczepkowska Interrupts the Play

The article analyses the events that took place in Warsaw on 13 February 2010 during the premiere of Krystian's Lupa production of *Persona. Ciało Simone* (Persona: Simone's Body). The actress Joanna Szczepkowska, who played one of the main roles, interrupted the performance for a few seconds by doing three things: she stepped in among the spectators, raised her hand in a Hitler salute and bared her buttocks. The article examines the reasons for the actress's insubordination and then reflects on the meaning of her behaviour and the reactions provoked by it in the theatre community.

Keywords: Szczepkowska; Lupa; *Persona*; embarrassing performance; interrupted play

1.

Można powiedzieć, że dokładnie wiadomo, co się wydarzyło. 13 lutego 2010 roku w warszawskim Teatrze Dramatycznym w czasie premiery spektaklu *Persona. Ciało Simone* w reżyserii Krystiana Lupy, Joanna Szczepkowska, grająca rolę Simone Weil, bez wcześniejszej konsultacji z kimkolwiek weszła w publiczność (by po chwili wrócić na scenę), wykonała gest Heil Hitler a następnie pokazała nagie pośladki[1]. W tym czasie trzykrotnie powtórzyła zapisaną w scenariuszu kwestię: „Tu jeszcze dalej możesz iść".

Ponieważ premiery spektakli Krystiana Lupy zawsze są mocno wyczekiwane, a ta w dodatku miała miejsce w stolicy, na widowni zgromadziło się tego dnia wielu krytyków, dziennikarzy i członków środowiska teatralnego. Opisy tego, co zrobiła Joanna Szczepkowska, bardzo szybko pojawiły się więc w prasie, a sprawa szybko osiągnęła rangę skandalu. Dyskutowano o niej w mediach branżowych, w dziennikach i tygodnikach, prasie kobiecej i gazetach lokalnych, na portalach plotkarskich, forach internetowych, w radiu, w telewizji śniadaniowej i w poważnych programach publicystycznych. Na jego temat napisano także kilka długich esejów i analiz.

Co zrozumiałe, w niemal wszystkich recenzjach pojawiła się choć wzmianka o tym, co wydarzyło się na premierze i to niezależnie od tego, czy piszący był tych zdarzeń naocznym świadkiem. Co jednak zaskakujące, relacje o tym, co zrobiła aktorka, są niemal identyczne, monotonne i pozbawione szczegółów. Zastanawia, że w przypadku tak kontrowersyjnego zdarzenia zapanowała pełna zgodność co do jego przebiegu i nie próbowano zidentyfikować na przykład emocji towarzyszących Szczepkowskiej, albo reakcji Małgorzaty Braunek – drugiej aktorki znajdującej się wówczas na scenie (dopiero później zaczęto o to pytać samą zainteresowaną). Jak na sytuację o silnym dramatycznym potencjale, oglądaną przez premierową publiczność złożoną w dużej mierze z wytrawnych widzów teatralnych, została ona zapamiętana w sposób mało interesujący. Najwięcej szczegółów o przebiegu zdarzenia możemy poznać z relacji samej Joanny Szczepkowskiej. W wywiadach aktorka opowiedziała o technicznych niuansach akcji („Zdecydowałam się bieliznę zdjąć, zostawić same rajstopy i zrobić to dwoma ruchami”) (Najsztub, Szczepkowska, 2010), ale też o tym, że performans był mało widowiskowy – pokazała „jakąś 1/6 pośladków” przez „może dwie sekundy” (Pacewicz, Szczepkowska, 2010).

Może zatem gest Joanny Szczepkowskiej, choć znalazł się w polu widzenia tych, którzy przyszli na premierę, wcale nie został zobaczony? Indywidualny bunt aktorski w trakcie spektaklu jest zjawiskiem niezwykle rzadkim, publiczność miała więc prawo myśleć, że wszystko, co wydarzało się na scenie, było zaplanowanym elementem przedstawienia. Dodatkowo, w momencie rozpoczęcia się performansu widzowie oglądali spektakl już od ponad trzech godzin, a przedstawienie skonstruowane było z długich scen rozmów – wielu oglądających na tym etapie mogło już być sennych, zmęczonych i zdekoncentrowanych. Ilu z nich zorientowało się, że coś w przedstawieniu przebiega niezgodnie z ustalonym zamysłem? Ilu dopiero z reakcji Krystiana Lupy, który podobno nie chciał wyjść do ukłonów, wyczytało, że coś jest nie tak? Ilu dowiedziało się na bankiecie albo w kuluarach, że przedstawienie przebiegło niezgodnie z jego zamysłem? Ilu odkryło to dopiero później, czytając prasę?

Kilka dni po premierze Joanna Szczepkowska decyzją Krystiana Lupy została usunięta z obsady spektaklu i zastąpiona przez Maję Ostaszewską. Powodem, który podał reżyser, był „paraliż relacji artystycznej” (Lupa, 2010).

2.

Gwałtowna dyskusja, która rozpętała się po premierze *Persony. Ciała Simone*, wskazuje na silny, afektywny odbiór wystąpienia Joanny Szczepkowskiej. Jak się przekonamy, dominować będzie w nim zażenowanie występujące obok irytacji, frustracji, obrzydzenia, zniesmaczenia czy silniejszych uczuć takich jak wściekłość. Sienne Ngai w książce *Ugly Feelings* tego typu emocje określiła jako „brzydkie”. To uczucia, które „nie cieszą się uznaniem” – są negatywne, powszechne, ale jednocześnie wstydliwe, bo są interpretowane raczej jako oznaka małostkowości niż

wielkich namiętności czy przeżyć. O ile gniew, strach, wstyd, melancholia znajdują swoje miejsce w dyskursie filozoficznym czy literackim, istnienie, a przede wszystkim działanie brzydkich uczuć próbuje się przemilczeć. Jak pisze Ngai: „Jeśli brzydkie uczucia miałyby być bestiariuszem afektów, byłyby zapełnione nie lwami, ale głównie szczurami i oposami, ze względu na dominację kategorii uczuć słabszych i brzydszych" (2021). Uczucia te wywołują negatywne doświadczenia (ból lub dyskomfort) i są opisywane za pomocą wartości społecznie wartościowanych jako negatywne (na przykład brzydkie uczucia mogą świadczyć o negatywnie wartościowanej małostkowości). Komentując wystąpienie Szczepkowskiej na premierze *Persony. Ciała Simone* trzy osoby (Jacek Cieślak, Jacek Wakar i sam Krystian Lupa) (Cieślak, 2010; Wakar 2010; Lupa 2010) przyznały się do odczuwania zażenowania w związku z różnymi aspektami sprawy. Zażenowanie odbiorców pojawia się w podwójnej roli: jest brzydkim uczuciem, gdy jest odczuwane w połączeniu z bezradnością i konsternacją wobec niespodziewanego performansu, ale też jest afektem pozornym, używanym do maskowania innych, bardziej wstydliwych brzydkich uczuć. Komentatorzy mówią, że są zażenowani, żeby odebrać siłę gestowi Szczepkowskiej (oznaczyć go jako śmieszny, nieskuteczny, wstydliwy, szalony), ale też ukryć kompromitujące ich uczucia irytacji, frustracji, poczucia zagrożenia i wściekłości. Nie mogą przecież przyznać, że zachowanie tak absurdalne wyprowadziło ich z równowagi. Jak pisze Ngai, brzydkie uczucia nie przynoszą katharsis, nie działają terapeutycznie albo wyzwalająco. Właśnie dlatego gest wykonany przez Szczepkowską prowadził do spiętrzenia afektów, a nie do oczyszczenia atmosfery.

W programie „Tomasz Lis na żywo" prowadzący dziennikarz wyraźnie miał trudność ze znalezieniem słowa, które pozwoliłoby opowiedzieć o geście Szczepkowskiej. W końcu zdecydował się na pruderyjną peryfrazę „cztery

litery” („Tomasz Lis na żywo”, 2010). Choć, jak mówiłam, panowała pełna zgoda co do przebiegu wydarzeń na premierze, nazwanie tego, co pokazała Szczepkowska, pozostawało w gestii piszącego lub mówiącego. Określenia, które padały to: dupa, pupa, tyłek, zad/zadek, tylna część ciała, (wspomniane już) cztery litery, d…/d., pośladki, jasne bochny[2]. Znaczące było też nazwanie samego aktu happeningiem (chyba najczęściej padające określenie), performansem (często ze znakiem zapytania albo w cudzysłowie, żeby podważyć wartość działania), demonstracją. Krystian Lupa określił gest mianem „inicjatywy performerskiej” (Lupa, 2010), a Joanna Szczepkowska używała określeń znanych z jej wypowiedzi na temat swojego wystąpienia, w którym obwieściła koniec komunizmu: „wierzgnięcie”, „drapnięcie”, „szarpnięcie” (Najsztub, Szczepkowska, 2010).

Choć opisywanie nagości nie sprawia zwykle krytykom trudności, nazwanie bańczucznego i żenującego gestu Szczepkowskiej powodowało konsternację nazywających. Tym samym to, jakie słowo wybierali komentatorzy na określenie części ciała pokazanej przez aktorkę, często zdradzało ich ocenę zdarzenia. Piotr Pacewicz rozmawiając z aktorką konsekwentnie używał słowa „dupa” a kiedy ona wspomniała o „pośladkach”, zareagował:

> Pacewicz: Eufemistycznie to nazywasz.
> Szczepkowska: A co to było? Pośladki.
> Pacewicz: Tu pasuje raczej „goła dupa”, tak mówi „cała Warszawa”.
> Szczepkowska: …która składa się z dwóch pośladków (Pacewicz, Szczepkowska, 2010).

Dalsza część wywiadu tłumaczy, dlaczego Pacewicz upierał się przy tym słowie:

> Pacewicz: Ale w 1989 roku wykonałaś gest zachwycający, teraz dosyć obrzydliwy…
> Szczepkowska: Uważasz, że moje pośladki są obrzydliwe? Przepraszam cię bardzo.
> Pacewicz: Nie byłem na premierze. […] Gest z 1989 roku był dopełnieniem święta radości. Tutaj szłaś jak dadaiści, wbrew swoim preferencjom, robiłaś coś brzydkiego, na siłę, żeby skompromitować konwencję (Pacewicz, Szczepkowska, 2010).

Wypowiedź Pacewicza potwierdza to, co napisałam wcześniej: to żenujący charakter gestu Szczepkowskiej był problemem. Inni komentatorzy także zwracali na to uwagę: to, co zrobiła aktorka, było „groteskowe" zdaniem Łukasza Drewniaka (2010), było „pensjonarskim wygłupem" według Pawła Sztarbowskiego (2010), albo „doskonale świadomą donkiszoterią" w opinii Jacka Sieradzkiego (2012, s. 157). Zdaniem wielu wystąpienie tak bardzo nie było warte uwagi, że musieli ten pogląd wyrazić w jednym bądź kilku długich tekstach.

Ja w geście Joanny Szczepkowskiej widzę przykład (kolejnego w jej biografii po wspominanym ogłoszeniu końca komunizmu[3]) wykonanego przez nią żenującego kobiecego performansu. Słowa „performans" nie używam tu jednak ironicznie jak Krystian Lupa czy inni komentatorzy, albo żeby podkreślić artystyczny wymiar gestu aktorki. Wręcz przeciwnie: jej działanie było wyjściem poza graną postać, poza ramy spektaklu i poza teatr, miało charakter prywatny i polityczny. Szczepkowska przerywając przedstawienie buntowała się przeciwko Lupie, przeciwko bierności kolegów i koleżanek słuchających poleceń reżysera oraz przeciwko Teatrowi Dramatycznemu, który pozwalał artyście na zbyt wiele. Słowa „performans" używam, żeby podkreślić sprawcze działanie. Chcę zwrócić uwagę na cel, który postawiła

sobie Joanna Szczepkowska: wywołanie dyskusji o zasadach pracy w teatrze, ale też zajęcie w tej dyskusji pozycji równoprawnej dyskutantki (co w przypadku aktorki nie było oczywistą pozycją). Z trzech demonstracji niesubordynacji, które wykonała aktorka na premierze (wejście w publiczność, heilowanie, pokazanie pośladków) skupiam się tylko na tym ostatnim, choć ona sama za największe przekroczenie uznawała hitlerowskie pozdrowienie. To jednak pokazanie pośladków wzbudziło największą dyskusję. Ten gest interesuje mnie przede wszystkim dlatego, że był trudny do zracjonalizowania, obsceniczny i głupi, świadomie zapożyczony z obszaru sztubackich wygłupów. Właśnie dlatego stawiał opór, ale też sprawiał, że cała histeryczna krytyka wytaczana przeciwko Szczepkowskiej stawała się równie jak on śmieszna i irracjonalna. Niepoważne pokazanie dupy zawczasu rozbrajało więc poważne wywody przeciwko krnąbrnej aktorce.

3.

Jako przyczynę swojej niesubordynacji Joanna Szczepkowska wskazywała styl pracy Krystiana Lupy oraz politykę instytucjonalno-repertuarową Teatru Dramatycznego. Z Lupą aktorka wcześniej miała okazję pracować tylko raz, kiedy weszła do obsady *Wymazywania* w miejsce Jadwigi Jankowskiej-Cieślak. W 2009 roku, kiedy rozpoczęły się próby do *Persony. Ciała Simone*, Szczepkowska była aktorką etatową Teatru Dramatycznego, ale jeszcze przed premierą złożyła wypowiedzenie, tłumacząc, że nie może dłużej legitymować swoim nazwiskiem tego, co dzieje się w instytucji. W *Personie. Ciele Simone* aktorka miała zagrać rolę epizodyczną – pojawiała się na scenie krótko przed finałem jako wcielenie tytułowej bohaterki, filozofki i myślicielki Simone Weil. Spektakl miał natomiast przedstawiać proces tworzenia postaci Weil przez aktorkę Elżbietę Vogler. Główna rola powierzona została ostatecznie Małgorzacie Braunek. Wcześniej z pracy nad nią zrezygnowała

Maja Komorowska, która nigdy nie wypowiedziała się publicznie na temat przyczyn swojej decyzji. Krystian Lupa twierdził, że kierowały nią obawy przed udziałem w nazbyt intymnym i ryzykownym doświadczeniu (Cieślak, 2010b). Joanna Szczepkowska mówiła, że rezygnacja Komorowskiej wynikała z jej niezgody na to, w jaki sposób w spektaklu miała być ukazana postać Weil. Także dla Szczepkowskiej ta kwestia była problematyczna, aktorka wskazywała tu szczególnie na fakt, że tworząc scenariusz Krystian Lupa nie używa dzieł filozofki, a w przedstawieniu starał się podać w wątpliwość jej postawę i życiowe wybory. Różnica zdań między Komorowską a Lupą ukształtowała konstrukcję dramaturgiczną przedstawienia, którego osią była dyskusja Elżbiety Vogler z reżyserem Arturem (granym przez Andrzeja Szeremetę). Szczepkowska twierdziła, że w czasie pisania scenariusza, Krystian Lupa użył fragmentów rozmów z Komorowską, które odbywały się na zamkniętych próbach. To także było dla niej trudne do przyjęcia. Nigdy jednak nie podano do publicznej wiadomości, czy Komorowska wyraziła zgodę na użycie tych rozmów i nie wiadomo, jak dalece zostały one w scenariuszu zreinterpretowane lub przepisane.

Joanna Szczepkowska miała więc spory problem z produkcją, w której brała udział. W opublikowanym 10 lutego tekście zapowiadającym spektakl Izabela Szymańska zacytowała jej wypowiedź (zapewne z konferencji prasowej):

> Krystian Lupa jest niezwykły, ale powinien mieć swój teatr, swoją grupę aktorów, na swoich zasadach, albo dyrektora, który może zapanować nad chaosem. Z drugiej strony uważam tę pracę za jedno z najważniejszych doświadczeń, jeśli nie najważniejsze. Ja nie gram Simone Weil, tylko to, jak ją widzi reżyser. I moją interpretację tego widzenia […]. Mam wrażenie, że uczestniczę w istotnym dialogu o teatrze, i to pozwoli mi na scenie – w roli –

> dyskutować z autorem tekstu, który często mnie irytuje. Cieszy mnie przekraczanie granic. Jednak mniej cieszy, że materiałem sztuki jest w dużym stopniu prywatny dialog Mai Komorowskiej z reżyserem. Mimo to cała praca była zaskakująco dla mnie przyjazna i od dawna nic mnie tak nie wciągnęło (Szymańska, 2010).

Tydzień przed premierą, w „Dzienniku" ukazał się natomiast wywiad, w którym Szczepkowska opowiadała, że pomimo trwających od roku prób, jeszcze nie miała okazji zagrać swojej czterdziestominutowej sceny. Mówiła też o swojej niezgodzie na wizję świata, który proponuje Lupa, ale zaraz potem dodawała:

> Ja mu wierzę. Lupa jest prawdziwym artystą, a z prawdziwymi artystami rzadko można się spotkać. To jest człowiek, dla którego każde szeregowe przedstawienie jest najwyższą stawką. Każde. A kiedy robi nawet taką uwagę, która przewraca myślenie o roli, to po prostu ma rację. Myślę, że niezwykle przy tym spotkaniu skorzystałam – niezależnie od rezultatu (Smolis, Szczepkowska, 2010).

Komunikaty Szczepkowskiej przed premierą były więc dość sprzeczne i, choć mogły świadczyć o istnieniu konfliktu, nie zapowiadały performansu, który ostatecznie wykonała. Można jednak uznać, że próbowała zainteresować opinię publiczną swoimi wątpliwościami co do stylu pracy Krystiana Lupy, ale sygnalizowała to w tak delikatny sposób, że nie spotkała się z żadnym odzewem. Szczepkowska mogła mieć poczucie, że jej głos jest niesłyszalny. Argumenty, za pomocą których uzasadniała swoje wystąpienie, przedstawiła bowiem częściowo już wcześniej 21 grudnia 2009 roku na zorganizowanym

w Warszawie Forum Polskiego Teatru (Urbaniak, 2009). Jej wystąpienie wywołało wówczas niewielką dyskusję i nie spowodowało żadnej realnej zmiany.

4.

Wyjaśnienia, które Szczepkowska przedstawiła po premierze *Persony. Ciała Simone*, pochodziły z różnych porządków, a aktorka płynnie przechodziła między nimi. Ponieważ w całej sprawie ogromną rolę odgrywały jej emocje, rozczarowanie pracą z Krystianem Lupą, zmęczenie sytuacją w Teatrze Dramatycznym, ale też medialną burzą wokół jej wystąpienia, komunikaty tworzone przez Szczepkowską często były chaotyczne, niespójne, afektywne. Wszystko to działało na niekorzyść aktorki, ułatwiało podważanie i wyśmiewanie jej racji, ale też irytowało i dezorientowało, a przez to utrudniało bronienie jej tym, którzy chcieliby to robić. Żeby więc wyraźniej zobaczyć wątki splątane ze sobą w jej narracji, chciałabym je pogrupować.

Performans wykonany przez Szczepkowską był przemyślany i zaplanowany, choć, jak deklarowała aktorka, do ostatniej chwili nie była pewna, czy zdobędzie się na odwagę, żeby go przeprowadzić. Według jej relacji bezpośrednią przyczyną wystąpienia na premierze *Persony. Ciała Simone* była sytuacja, która wydarzyła się na jednej z końcowych prób. Aktorka usłyszała, jak jej dużo młodszy kolega w czasie improwizacji krzyczy „Holocaust miliony krzyży”[4]:

> Podeszłam do reżysera, zapytałam, czy on wie co ten chłopiec… czy ten chłopiec wie, co krzyczy, bo Holocaust i miliony krzyży to jest dosyć sprzeczne pojęcie. Okazuje się, że to było wszystko jedno, co on krzyczał, bo chodziło o ekstazę („Kropka nad i”, 2010).

Szczepkowska nigdy nie wyjaśniła szerszego kontekstu, w którym paść miały te słowa, przyznawała bowiem, że nie zrozumiała całej sceny, choć uznała ją za „atrakcyjną". W autobiografii *Wygrasz jak przegrasz* przedstawiła natomiast całą historię nieco inaczej:

> [W bufecie] podeszłam do tego, który krzyczał o krzyżach i Holocauście. Zadałam mu pytanie, które nie dawało mi spokoju:
> – Co to właściwie jest Holocaust? Gadaliście o tym?
> Patrzył na mnie dużymi, niebieskimi oczami, najwyraźniej nie rozumiejąc.
> – Proszę cię, daj mi jakiś przykład, miejsce…
> Milczał. Tak myślałam. To się czuło po prostu ze sceny. Jak rozumiem miało być skandalicznie, miało być obraźliwie, miało być deptanie wartości. Ale co to za deptanie, jeśli skandalista nie wie, po czym depcze? Zadawałam sobie pytanie – co to za studyjne próby, jeśli nie było na nich choćby rozmowy o tym, co znaczą wypowiadane słowa? (Szczepkowska, 2014, s. 275-276)

W obu wersjach historii Szczepkowska bardzo protekcjonalnie traktuje młodego aktora – nazywa go chłopcem, zakłada, że nie ma on ani wiedzy historycznej, ani świadomości scenicznej. Ta opowieść jednak miała przede wszystkim potwierdzać, że próby prowadzone przez Krystiana Lupę nie spełniają zadań, które według niej spełniać powinny – nie są rozwijające dla aktorów, nie dają im dodatkowej wiedzy, nie poszerzają ich horyzontów. W rozmowie z Piotrem Najsztubem Szczepkowska przyznała zresztą, że kontrowersyjne, w jej mniemaniu, słowa nigdy nie padły ze sceny, bo reżyser zabronił tego młodym aktorom (2010).

Inne argumenty podawane przez Szczepkowską[5] jako wyjaśnienie pokazania nagich pośladków można podzielić na trzy, częściowo ze sobą zbieżne grupy: te, które dotyczyły pracy z Krystianem Lupą, te, które dotyczyły pracy w Teatrze Dramatycznym i te, które mówiły o pracy w teatrze w ogóle. W każdej z nich można jednak wprowadzać dalsze podziały.

Aktorce, wbrew temu, co deklarowała przed premierą, nie podobały się metody twórcze Lupy. Poza wspomnianym już narzekaniem na użycie w spektaklu półprywatnych rozmów z Mają Komorowską i nietrafnego zaprezentowania wizerunku Simone Weil, irytował ją także sposób prowadzenia prób. Szczepkowska skarżyła się, że scenariusz bardzo długo nie był gotowy, pojawił się krótko przed premierą i wymagał od niej przyswojenia w krótkim czasie bardzo długich monologów. Wyrażała też niezadowolenie z tego, że reżyser prosił ją o pracochłonną lekturę dzieł Simone Weil, a następnie nie skorzystał z nich w scenariuszu. Aktorka miała więc poczucie zmarnowanego czasu, choć czytanie tekstów filozofki było dla niej ważnym doświadczeniem. Szczepkowska miała też wrażenie, że nie rozumie spektaklu, w którym gra. W napisanej po latach autobiografii *Wygrasz jak przegrasz* opowiedziała również (czego nie robiła w okresie największego medialnego zainteresowania sprawą), że na jedną z prób bez konsultacji z zespołem aktorskim została zaproszona ekipa filmowa przygotowująca dokument o reżyserze. Szczepkowska uznała, że na tamtym etapie pracy byłoby to naruszenie intymności procesu twórczego i jako jedyna nie zgodziła się na bycie filmowaną („Premiera naprawdę się zbliżała, potrzebowałam zwykłych prób. Przy kamerach to niemożliwe”) (Szczepkowska, 2014, s. 298). Twierdziła, że w czasie pracy nad spektaklem za mało uwagi poświęca się opracowywaniu roli, a zbyt dużo słuchaniu tego, co ma do powiedzenia reżyser:

> Na próbach przez ponad rok Krystian chodził dookoła stołu, opowiadał o swoich przeżyciach. Mnie jako aktorkę, a to słowo pochodzi przecież od akcji, po prostu nosiło. Czułam się jak darmowy terapeuta (Pacewicz, Szczepkowska, 2010).

Można oczywiście powiedzieć, że Szczepkowskiej nie odpowiadała metoda twórcza Krystiana Lupy, która dla aktora o innych preferencjach mogła być inspirująca. Szczepkowska rozpoznawała jednak, że możliwość pracy w takim stylu, w jakim robi to Lupa, jest ściśle związana z jego pozycją w środowisku:

> Próbowałam sobie wyobrazić jakąś utalentowaną kobietę na miejscu Lupy. Chodzi miesiącami dookoła stołu i opowiada o swoich orgazmach. A aktorzy siedzą – bez tekstu, bez akcji, bez prób czyli bez pracy (Szczepkowska, 2013).

U źródeł żenującego performansu na premierze *Persony. Ciała Simone* także leżały więc brzydkie uczucia, tym razem odczuwane przez aktorkę. Irytacja, poczucie bycia lekceważoną, znudzenie i zniecierpliwienie trybem pracy, ale także przykre poczucie braku przynależności do zespołu ufającego reżyserowi powoli w Szczepkowskiej narastały, prowadząc do punktu krytycznego. Jak pokazuje Ngai w swojej książce, brzydkie uczucia, ponieważ zwykle cechują się mniejszą intensywnością niż wielkie namiętności, mają niezwykłą żywotność. Nie opierają się też na nagłości, a raczej na długim trwaniu. W przypadku Szczepkowskiej ich kumulacja doprowadziła do wybuchu na premierowym pokazie. Możemy zastanawiać się, czy aktorka w żenującym performansie „zebrała" tylko swoje brzydkie uczucia, czy także historie innych aktorów opowiadane w kuluarach, ich złość i frustrację, do

których nie chcieli się głośno przyznać.

Być może nie doszłoby do tej manifestacji, gdyby chodziło tylko o niezgodę na styl prowadzenia prób. Aktorka za nie do przyjęcia uznała jednak przede wszystkim nadużycia władzy i pozycji przez reżysera. Żeby je ujawnić, opowiedziała o kilku sytuacjach z okresu pracy nad spektaklem, które w jej opinii były niedopuszczalne.

Po pierwsze, Krystian Lupa przełożył premierę, bo nie zdążył doprowadzić prób do końca w planowanym terminie. W czasie pracy nastąpiła więc długa przerwa, w czasie której reżyser wyjechał za granicę, żeby tam wyprodukować (już terminowo) inny, zakontraktowany wcześniej spektakl. Oczywiście to, że Lupa często przekłada swoje polskie premiery jest dość powszechnie znanym faktem. Szczepkowska głośno jednak zwróciła uwagę na to, że dla aktorów taka sytuacja może oznaczać poważne problemy finansowe. W polskich teatrach są oni bowiem zatrudniani na umowy o pracę, w których określona jest, zwykle niezbyt wysoka, pensja podstawowa, ale dodatkowo otrzymują pewną kwotę zwaną normą, ustalaną oddzielnie dla każdego tytułu. Norma jest wypłacana za każdy wieczór, w który aktor występuje na scenie. Wynagrodzenie tego typu nie przysługuje jednak za obecność na próbach. Z perspektywy ekonomicznej wykonawcom nie opłaca się zatem ani udział w długich procesach twórczych, ani granie w spektaklu, który szybko zostanie zdjęty z afisza. Jak jednak Szczepkowska często podkreślała, w przypadku *Persony. Ciała Simone* problem przedłużających się prac był mniej dotkliwy, ponieważ z góry umówiła się z reżyserem, że będzie obecna tylko na dziesięciu próbach. W popremierowych wywiadach aktorka przedstawiała sprawę tak, jakby w czasie całego procesu twórczego brała udział wyłącznie w dziesięciu spotkaniach, ale w autobiografii *Wygrasz jak przegrasz* mówi, że decyzja o ustaleniu z reżyserem liczby potrzebnych

obecności zapadła dopiero, kiedy premiera została przełożona.

Po drugie, Szczepkowska opowiadała, że jeden z aktorów poprosił o możliwość rezygnacji z roli, bo wkrótce miało mu się urodzić dziecko, nie był więc w stanie ani czasowo, ani finansowo pracować w trybie proponowanym przez Lupę. Reżyser odmówił, a później przekładał i odwoływał próby z powodu podróży do Krakowa do chorej cioci. Szczepkowska zauważała więc, że stosował wobec siebie dalece mniej restrykcyjne zasady niż wobec aktorów.

Po trzecie, zdaniem aktorki, Lupa nie szanował prywatnego czasu wykonawców. Na potwierdzenie opowiadała o następującej sytuacji:

> Pani Joasiu, prośba od Krystiana. Mamy wolną scenę i dekoracje. Krystian chciałby poczuć aktora w tych dekoracjach. Ja wiem, że niedziela, ale czy mogłaby pani przyjechać? Oczywiście. Odwołuję ważne rodzinne spotkanie, jadę natychmiast. Czy może być coś istotniejszego, niż wena reżysera? Przyjeżdżam, Lupa się spóźnia, potem wchodzi na scenę. – Co tu tak ciemno? E, chodźmy do biblioteki. Kolejną godzinę zajmuje szukanie bibliotecznego klucza. Kolejną, jego monolog o sobie (Szczepkowska, 2013).

Aktorka opowiadała też o tym, jak została poproszona o zagranie sceny, która miała zostać sfilmowana w celu późniejszego wykorzystania w spektaklu. Kiedy pojawiła się w umówionym miejscu, okazało się, że Lupa jest nieobecny (wyjechał do Krakowa), ale będzie reżyserował ją przez telefon. Dodatkowo mieszkanie, w którym miała zostać zagrana scena, nie było ogrzewane, a na zewnątrz panował mróz. Szczepkowska zażądała kontaktu z osobą zajmującą się w teatrze sprawami bezpieczeństwa i higieny

pracy – po jej skardze ogrzano pomieszczenie.

Po czwarte, Szczepkowska pytała, dlaczego, jeśli scenariusz powstaje w oparciu o improwizacje i intelektualną pracę całego zespołu, honorarium za jego napisanie przysługuje tylko Krystianowi Lupie.

Po piąte, aktorce nie podobało się także, że późno w nocy, po zagranym spektaklu, reżyser organizuje kilkugodzinne omówienie pokazu, w czasie których – zgodnie z jej określeniem – „łaje" aktorów. Szczepkowska twierdzi jednak, że nie brała w tych omówieniach udziału i wyrażała zdziwienie, że jej koledzy pozwalają na takie traktowanie.

Oprócz tych zarzutów, Szczepkowska wysunęła także oskarżenia pod adresem Teatru Dramatycznego (nie podobało jej się na przykład organizowanie naukowych dyskusji zamiast grania spektakli) oraz teatru poszukującego (który często określała też mianem teatru eksperymentatorów). Zdaniem aktorki zbyt często niekompetencja i lenistwo ukrywane są pod otoczką poszukiwań twórczych. Aktorzy ponoszą natomiast koszty finansowe i psychiczne, kiedy nie dojdzie do premiery albo kiedy spektakl jest krótko grany ze względu na nikłe zainteresowanie publiczności. Zła współpraca z Lupą uwolniła pokłady frustracji wzbierające w Szczepkowskiej przez cały okres pracy w Teatrze Dramatycznym pod kierownictwem Pawła Miśkiewicza i Doroty Sajewskiej. Będąc etatową aktorką teatru, kilkakrotnie rezygnowała z ról albo grała w spektaklach, które uznawała za nieudane. Jednak atak na „teatr eksperymentatorów" był chaotyczny i często można było odnieść wrażenie, że pod tym terminem Szczepkowska i tak ma na myśli przede wszystkim teatr Krystiana Lupy. Ten inny typ argumentacji stwarzał natomiast furtkę dla komentatorów, którzy woleli oskarżyć aktorkę o propagowanie korporacyjnego modelu pracy twórczej niż rozważyć jej zarzuty nadużywania władzy przez ważnego

reżysera.

5.

Ponieważ w ostatnim czasie w Polsce bardzo dynamicznie rozwijają się badania teatru i innego rodzaju sztuk z perspektywy krytyki instytucjonalnej, postulaty Szczepkowskiej brzmią dziś inaczej niż dziesięć lat temu. Od tamtego czasu powstało zresztą kilka bardzo ważnych tekstów pytających o pozycję Krystiana Lupy w polskim teatrze i jego metody pracy[6]. Nie chcę oceniać prawdziwości historii przytaczanych przez aktorkę ani zasadności jej zarzutów wobec reżysera czy Teatru Dramatycznego. Muszę jednak zaznaczyć, że w rozległym archiwum sprawy nie udało mi się znaleźć ani jednego tekstu, w którym reżyser bądź przedstawiciele Teatru Dramatycznego odnosiliby się do zarzutów aktorki dotyczących spraw instytucjonalnych. Lupa wspominał jedynie, że Szczepkowska nie przyszła na pospektaklowe omówienie, które trwało dziesięć minut, a nie wiele godzin, oraz że pierwszą połowę swojego monologu aktorka otrzymała dwa miesiące przed premierą, a liczba prób była „wystarczająca" (Lupa, 2010). Bardziej niż to, czy zarzuty stawiane przez aktorkę są prawdziwe, interesowałoby mnie to, jak zostały przyjęte.

Kaliber i rodzaj niektórych oskarżeń formułowanych przez Joannę Szczepkowską dla Krystiana Lupy, a po części także dla zafascynowanych jego twórczością widzów, był kompromitujący. Rozmawiając z Moniką Olejnik, aktorka na określenie reżysera użyła słowa „rozpieszczony" („Kropka nad i", 2010) – tego samego, które zwykle stosujemy w odniesieniu do dzieci. Stwierdziła też, że nagie pośladki pokazała raczej teatrowi niż samemu Lupie, a więc odwołała się do podobnej retoryki: próbowała uczynić partnerem rozmowy „dorosłych" – dyrekcję teatru, których obowiązkiem

powinno być zapanowanie nad kaprysami dziecka-artysty. O jednym z najważniejszych polskich reżyserów Szczepkowska wypowiadała się zatem w sposób nielicujący z jego pozycją. Zarzuty, które mu stawiała (niedotrzymywanie terminów, brak szacunku dla czasu aktorów, gadulstwo, awanturnictwo, małostkowość), choć przecież poważne i nagminne, brzmiały śmiesznie w odniesieniu do osoby tego formatu. Zresztą były to przewinienia, o których – co komentatorzy przyznawali – powszechnie w środowisku teatralnym wiedziano. Opowieści o stylu pracy reżysera od lat zamieniano w zabawne anegdoty i powtarzano, bo dzięki nim postać artysty stawała się barwniejsza. Być może sytuacja wyglądałaby inaczej, gdyby w czasie pracy w Teatrze Dramatycznym doszło do nadużyć innego rodzaju, tych przekraczających granice prawa albo dobrego smaku, tych wiążących się z wyraźnym czerpaniem indywidualnych korzyści albo z użyciem bezpośredniej przemocy. Wtedy być może doszłoby do zaangażowania wielkich uczuć takich jak oburzenie czy gniew. Tymczasem to, co z procesu twórczego zdradzała Szczepkowska, mogło wzbudzało przede wszystkim dyskomfortowe brzydkie uczucia, co przekładało się na odczuwanie całej sprawy jako żenującej. Właśnie dlatego Elżbieta Baniewicz w swoim tekście przypominała obszernie zasługi Lupy, a następnie stwierdziła:

> Podobno ów gest aktorki ujawnił silne w środowisku bunty i spory na temat eksperymentu w teatrze, jego kosztów liczonych w złotówkach […] i psychicznych […]. Wiele byłoby do napisania na temat owych kosztów, organizacji pracy itd., itp., ale akurat w przypadku tego reżysera i tego projektu najważniejsze wydają się jego założenia artystyczne i myślowe, na które, jak widać, nie wszyscy są gotowi. Lupa nie jest reżyserem debiutantem poszukującym dopiero własnego języka na drodze eksperymentów.

> […] jest to artysta, który nie tylko zasłużył sobie na prawo do eksperymentu i na prawo do specjalnego traktowania, nawet jeśli prowadzi próby miesiącami, przerywa je, zatem nie mieści się w normach produkcyjnych naszych teatrów, o ile takie zostały skodyfikowane. […] Czterdziestomilionowy kraj stać chyba na takie „marnotrawstwo" czasu i na taką „niesubordynację" artysty (Baniewicz, 2010).

Jak widać na przykładzie tego cytatu: łatwiej było widzieć w Joannie Szczepkowskiej kogoś, kto nie zrozumiał założeń wielkiego eksperymentu, w którym przyszło mu uczestniczyć, niż artystkę o innych poglądach na właściwe warunki tworzenia sztuki. Leszek Kolankiewicz mówił o tym nawet mocniej niż Baniewicz:

> Ta druga aktorka [Joanna Szczepkowska – przez część wywiadu Kolankiewicz wyraźnie stara się nie wymawiać jej nazwiska] zupełnie tam nie pasuje, a tym, co zaczęła później wyprawiać, tylko wyrządziła sobie krzywdę. […] Ubolewam nad tym, że ona tak płytko pojęła to, w czym się znalazła (Kwaśniewska, Kolankiewicz, 2010, s. 15).

Krytycy posunięcia Szczepkowskiej starali się ją ośmieszyć, przedstawiając ją jako aktoreczkę, która nie umiała docenić zaszczytu pracy z wybitnym reżyserem, bo upokarzając ją, mogli odbudować postawioną pod znakiem zapytania jednoznaczną wybitność praktyk artystycznych Lupy. Ciekawe jednak, że wielkość tę mógł podać w wątpliwość jeden kilkusekundowy performans i że jego neutralizacja wymagała tak silnych nakładów emocjonalnych. Być może zagrożeniem był także język, którym posługiwała

się aktorka – krytyków odrzucało mówienie o prawach i obowiązkach, o wynagrodzeniach, kontraktach i zobowiązaniach. Przyjęcie tego języka musiałoby bowiem prowadzić do postulatu zasadniczego przemodelowania relacji władzy w polskim teatrze. Tam, gdzie krytycy odwoływali się do głębi pracy artystycznej, wyjątkowości procesu twórczego, Szczepkowska stosowała retorykę przewrotnie redukcyjną, mówiąc na przykład: „Reżyser to jest w moim przekonaniu człowiek, który jest zakontraktowany na to, żeby zorganizować przestrzeń sceny, a nie na to, żeby mieć poczucie władzy nad człowiekiem" („Kropka nad i", 2010).

6.

Frustracja komentatorów dawała o sobie znać w bardzo ostrych sformułowaniach. Łukasz Drewniak imputował Szczepkowskiej problemy psychiczne: „Nie mnie oceniać, czy gest aktorki był wynikiem emocjonalnego niezrównoważenia, czy szczegółowo zaplanowaną, ale nieetyczną akcją" (Drewniak, 2010). Podobnie argumentował swoją dezaprobatę Paweł Sztarbowski, który domniemywał także, że prawdziwą przyczyną zachowania aktorki była wyłącznie chęć wywołania skandalu albo zazdrość o to, że to Małgorzata Braunek grała w przedstawieniu główną rolę:

> Krystian Lupa odciął się od popisów aktorki. A ja wiem, że dokładnie o taki szum Joannie Szczepkowskiej chodziło. Ostatnio jest o niej głośno głównie z powodu kontrowersyjnych wypowiedzi. Czyżby tym razem bała się niedopracowanej roli? A może irytowało ją, że to nie ona, tylko Braunek prowadzi cały spektakl? Ktoś ubolewał przed premierą, że teatr ma problem ze Szczepkowską. Po tym, co wydarzyło się na premierze *Persona. Ciało Simone* widać,

> że przede wszystkim Joanna Szczepkowska ma problem ze sobą (Sztarbowski, 2010).

O wydarzeniach na premierze *Persony. Ciała Simone* Sztarbowski napisał jednak później jeszcze jeden, dłuższy tekst, w którym nieco złagodził swoje stanowisko. Dyskusję wokół gestu Szczepkowskiej nazwał w nim jednak „małym plotkarskim orgazmem" (Sztarbowski, 2010b).

Anna Wolańska próbowała aktorkę upokorzyć:

> Jakiekolwiek racje przyświecały pani Szczepkowskiej, nawet jeśli były one słuszne, to nie tędy droga. I nie dla aktorki z takim jak ona talentem i scenicznym dorobkiem. W 1989 roku Joanna Szczepkowska ogłosiła upadek komunizmu. Teraz – swój własny (Wolańska, 2010).

Jacek Wakar stwierdzał natomiast:

> Z gestem Szczepkowskiej trudno się zgodzić. Chcąc nie chcąc, znakomita aktorka dołączyła do grona małych skandalistów, stając u boku Jana Borysewicza i Krzysztofa Skiby. Inna rzecz to jej argumenty. Czy to się komuś podoba czy nie, d… Joanny Szczepkowskiej musi stać się początkiem poważnej rozmowy o granicach nowego teatru (Wakar, 2010).

W wypowiedzi Wakara, podobnie zresztą jak w drugim tekście Sztarbowskiego, pogarda dla niepoważnej formy performansu Szczepkowskiej walczy z choć częściowym uznaniem ważności racji, które

nią kierowały.

7.

Skoro jednak opowieści o pracy nad *Personą. Ciałem Simone* były w dużej mierze kompromitującymi historiami niż wielkimi oskarżeniami, Joanna Szczepkowska nie mogła wystąpić w nich jako ofiara. Tym bardziej że rozmowę rozpoczęła od ataku – wystąpienia na premierze. To, że Szczepkowska zdecydowała się być aktywną żenującą performerką zamiast pasywną ofiarą, również wzbudzało niechęć i konsternację. Dlatego ci, którzy – jak cytowany powyżej Jacek Wakar – chcieliby uznać jej rację, nie mogli zaakceptować formy przekazu.

Dokonano więc przesunięcia będącego dodatkową próbą osłabienia pozycji performerki: wobec braku wyrazistej ofiary Krystiana Lupy, w osobie Małgorzaty Braunek znaleziono ofiarę Joanny Szczepkowskiej. Wystąpienie na premierze *Persony. Ciała Simone* dość powszechnie zostało bowiem uznane za skandaliczne z powodu braku zawodowej solidarności. Jacek Sieradzki oceniał:

> Joanna Szczepkowska zachowała się karygodnie: wyszła na scenę z prywatnym przekazem skierowanym de facto przeciwko zbiorowej wypowiedzi artystycznej, w jakiej brała udział. To zbrodnia. To tak, jakby zawodnik piłki kopanej w proteście przeciwko metodom trenera zaczął podczas meczu strzelać na własną bramkę. Ciekawe, czym by go poczęstowała stadionowa publiczność (Sieradzki, 2010).

Elżbieta Baniewicz stwierdziła, że gest Szczepkowskiej jest oznaką „końca etosu aktorskiego” i jeśli nie rozumie tego „córka byłego prezesa ZASP,

która obecnie sama pełni tę funkcję – pora umierać” (2010).

Jeśli jednak cały zespół był poszkodowany w wyniku kilkusekundowego naruszenia spektaklu (choć w efekcie to Joanna Szczepkowska pozbawiona została roli, a co za tym idzie, także pieniędzy za swoją pracę twórczą), Małgorzaty Braunek żałowano najmocniej. Podkreślano, że Braunek ma bardzo niewielkie doświadczenie sceniczne, bo przez lata grała wyłącznie w filmach, rola w spektaklu Lupy była więc dla niej niemal teatralnym debiutem. Aktorka przyznała zresztą, że performans Szczepkowskiej był dla niej niezwykle trudnym doświadczeniem:

> Julia Kluzowicz: To [wystąpienie Szczepkowskiej] bezpośrednio w Panią uderzyło?
> Małgorzata Braunek: Tak, uderzyło bezwzględnie. Było dla mnie całkowitym zaskoczeniem. Kiedy Joanna dawała swój „spektakl”, zdążyłam przerobić kilka wersji, co mam zrobić […]. Pomyślałam też o Krystianie i o tym, że musi przeżywać straszne rzeczy. I zastanawiałam się, czego on by chciał (Kluzowicz, Braunek, 2010, s. 7).

Braunek nie tylko godziła się więc na rolę ofiary, ale nawet próbowała rozszerzyć ją także na Krystiana Lupę:

> Najlepiej, by ta jednostronna medialna burza już wreszcie ucichła, mam tylko nadzieję, że nie zachwieje to pozycją Krystiana w naszym teatrze, bo wiadomo, że mamy wielką łatwość w niszczeniu tego, co cenne i co wyrasta ponad przeciętność (Kluzowicz, Braunek, 2010, s. 7).

Obawy Braunek okazały się bezpodstawne – jeśli czyjaś reputacja miała ucierpieć po tym, co stało się na premierze spektaklu, to tylko Joanny Szczepkowskiej. „Stanowisko teatru jest stanowiskiem reżysera” – niemal od razu po premierze zaznaczyła Dorota Sajewska, wówczas zastępczyni dyrektora Teatru Dramatycznego. Dodała, że teatr nie zamierza ingerować w przedstawienie i wyraziła nadzieję, że reżyser i aktorka się dogadają. Instytucja przekazała Lupie całkowitą władzę nad swoją pracowniczką, potwierdzając tym samym słuszność zarzutów Szczepkowskiej, wyrażonych w cytowanej już wypowiedzi dotyczącej kompetencji i zakresu sprawczości reżysera (przypomnijmy: „Reżyser to jest w moim przekonaniu człowiek, który jest zakontraktowany na to, żeby zorganizować przestrzeń sceny, a nie na to, żeby mieć poczucie władzy nad człowiekiem”) („Kropka nad i”, 2010).

To, że performans Szczepkowskiej mógł źle wpłynąć na drugą aktorkę sprawia, że wątpliwości wobec niego pojawiają się nawet po latach i nawet wśród osób głośno mówiących o potrzebie instytucjonalnej naprawy polskiego teatru. Joanna Krakowska w rozmowie z Violettą Szostak i Marcinem Kąckim skłonna była bronić nawet felietonu aktorki demaskującego rzekome istnienie teatralnego homolobby, jednak do zdarzeń na premierze *Persony. Ciała Simone*zachowała dystans („Tyłek był akurat – powiedziałabym – problematyczny, bo to było niekoniecznie lojalne w stosunku do kolegów będących z nią na scenie”; 2014). Podobnie Agata Łuksza w książce *Glamour, kobiecość, widowisko*poświęconej jednej ze ścieżek kobiecej emancypacji, o Szczepkowskiej ledwie wspomina, zaznaczając:

> Zarazem jednak performans aktorki, choć skierowany przeciwko egocentryzmowi reżysera, sam miał charakter wybitnie egocentryczny, nie został bowiem skonsultowany z pozostałymi

> aktorami, nie liczył się więc z ich zdaniem oraz nie uwzględniał ich nakładu pracy i wysiłku twórczego – w niewątpliwie trudnej sytuacji postawiła Szczepkowska Małgorzatę Braunek, która wówczas znajdowała się razem z nią na scenie (2016, s. 356).

Joanna Szczepkowska rzeczywiście nie skonsultowała swojego wystąpienia z zespołem (swoje zachowanie wytłumaczyła potem w obecności reżysera, przeprosiła też Małgorzatę Braunek), trudno jednak wyobrazić sobie, że mogłaby to zrobić. Gdyby uprzedziła kogokolwiek o swoich planach, mogłaby zostać wyrzucona z obsady jeszcze przed premierą[7] albo jej działanie mogłoby zostać w inny sposób zablokowane. Po tym, jak Lupa podjął decyzję o usunięciu jej z przedstawienia, cały zespół artystyczny pracujący przy spektaklu napisał list otwarty, w którym popierał jego decyzję (przyjmował ją z „żalem", ale i „ulgą") (*Warszawa. Oświadczenie zespołu…*, 22 II 2010). Szczepkowska słusznie zauważyła też, że przyjęcie propozycji Lupy przez Maję Ostaszewską także było zajęciem stanowiska w sprawie („Tomasz Lis na żywo", 2010). Żadnego z tych gestów nie można nazwać koleżeńskim, ale, choć Szczepkowską skrupulatnie rozliczano z koleżeństwa, braku takiej postawy nie wytknięto ani zespołowi, ani Ostaszewskiej. Gdyby więc Szczepkowska chciała zapowiedzieć kolegom i koleżankom swój gest, nie mogłaby raczej liczyć na wsparcie, zresztą jej wypowiedzi wskazują, że postrzegała pozostałych aktorów jako przesadnie lojalnych wobec reżysera. W artykule *Aktor w klinczu relacji folwarcznych* Monika Kwaśniewska przedstawiła, w jaki sposób struktura instytucjonalna polskiego teatru prowadzi do uprzedmiotowienia aktorów i zamknięcia ich w zależnościowych relacjach folwarcznych. Badaczka wskazuje na takie czynniki powstawania relacji folwarcznych jak: nadwyżkę młodych aktorów w stosunku do liczby miejsc pracy, szkolnictwo teatralne kładące nacisk na posłuszeństwo wobec

reżysera, ale także to, na co wskazywała Joanna Szczepkowska – zły system wynagrodzeń często skutkujący dla wykonawców poważnymi problemami finansowymi. Kwaśniewska pisze:

> Milczenie określa niejednokrotnie pozycję aktorów w ramach instytucji, w ramach procesu twórczego oraz – co również ważne – w przestrzeni dyskursu wytwarzanego wokół teatru i spektaklu. Znamienne, że nawet ci aktorzy, którzy dbają o własną niezależność, podmiotowość i branie odpowiedzialności za podejmowane w teatrze działania, niechętnie wypowiadają się publicznie o swojej pracy. Komentowanie przedstawienia wolą pozostawić dyrektorowi/dyrektorce, reżyserowi/reżyserce, dramaturżce/dramaturgowi. W ten sposób jednak legitymizują swoją pozycję jako bezwolnego wykonawcy. Jak mi się wydaje, niewielu osobom zależy na tym, by w końcu zabrać głos. Być może również z obawy o to, co ten głos mógłby powiedzieć… (Kwaśniewska, 2017)

W tym świetle performans Joanny Szczepkowskiej na premierze *Persony. Ciała Simone* stanowi modelowy przykład ryzykanckiej postawy prowadzącej do zerwania, a jednocześnie ujawnienia relacji folwarcznych. W tym przypadku jednak w roli uciszającego występował nie tylko reżyser i krytycy, ale także zespół, który stanął murem za reżyserem.

Oświadczenie zespołu Szczepkowska skomentowała następująco: „to są aktorzy Krystiana Lupy, ja się im przez moment nawet nie zdziwiłam, że oni nie zaprotestowali, ponieważ oni przez cały czas milczeli” („Kropka nad i”, 2010). Aktorka chciała występować w ich obronie, niezależnie od tego, czy

oni także tego chcieli. Za nadużycia uznawała bowiem także te kwestie, które nie dotyczyły jej bezpośrednio (jak brak zwolnienia z roli ze względu na narodziny dziecka), albo które jej udało się rozwiązać z reżyserem indywidualnie (jak liczba prób, w których miała wziąć udział).

8.

„Zrobiłam to, do czego namawiał mnie reżyser" – powtarzała Joanna Szczepkowska po premierze *Persony. Ciała Simone*. Miała tu na myśli wykonanie gestu transgresyjnego i „poszerzenie pola własnej kompromitacji". Aktorka mówiła:

> Wykonałam tylko wszystko, do czego Lupa wzywa aktora. Aktor ma dialogować z postacią i z reżyserem. Ma odejść od teatralizacji. Wielokrotnie słyszałam, jak mówi aktorom: Bierzcie siebie ze sobą, nie grajcie tylko roli. Chciałam zobaczyć, co będzie. Sprawdzić podejrzenie, że twórcy, którzy tak intensywnie głoszą, żeby przekraczać granice […] że tak naprawdę chodzi im tylko o siebie. Jeżeli wkroczyć na teren ich twórczości i samemu przekroczyć jakieś granice, to się okazuje, że to niedopuszczalne (Pacewicz, Szczepkowska, 2010).

Zdaniem Szczepkowskiej gwałtowana reakcja Lupy i wyrzucenie jej z obsady pokazywało jak pozorne są deklaracje otwartości na przekroczenie. Marcin Kościelniak w tekście *Obszary negocjacji. Factory 2; Persona. Marilyn; Persona. Ciało Simone* szczegółowo opisał założenia eksperymentu, który w kolejnych spektaklach wymienionych w tytule artykułu starał się zrealizować Lupa. Aktor miał w nich być narzędziem transgresji – tym, który, wedle słów

Kościelniaka – „daje, użycza doprowadza, umożliwia. Przekracza – ale nie na własną rękę i nie na własny użytek” (2010, s. 10). Gest aktorki badacz ocenił następująco:

> W *Ciele Simone* nie ma miejsca na niesubordynację Szczepkowskiej. Jej premierowy wybryk był zdradą założeń eksperymentu Lupy (skierowaną nie tylko przeciwko reżyserowi, ale także kolegom-aktorom). Równocześnie jednak eksces ten jest przecież silnie warunkowany przez dokonywane przez Lupę operacje na teatralności, owocem – niepoważnym i bękarcim – napięć wpisanych w założenia eksperymentu (Kościelniak, 2010, s. 11).

Pejoratywne określenia „niepoważny i bękarci” doskonale korespondują z żenującym charakterem gestu wykonanego przez Szczepkowską. Do transgresyjności performansu aktorki w tonie podobnym do tego, jakiego używał Kościelniak, odniósł się też Krystian Lupa:

> A czy w ogóle pokazanie dupy jest przekroczeniem z tych przekroczeń kondycji aktorskiej, które testowaliśmy na próbach? I czy w ogóle jest przekroczeniem aktorskim? Może dla Szczepkowskiej jest przekroczeniem, diabli wiedzą? (Lupa, 2010).

Zarówno w tekście Kościelniaka, jak i w tekście Lupy przyjęta zostaje zasada: przekroczeniem jest tylko to, co reżyser uzna za przekroczenie. Nie ma tu możliwości aktorskiej interpretacji czy nawet niezrozumienia poleceń reżysera, nie ma pola na wolność twórczą w tym zakresie. W tym miejscu ujawnia się jedno z najgłębszych źródeł konfliktu: Krystian Lupa chce sprawować nad spektaklem władzę, a Szczepkowska swoim wystąpieniem

uświadomiła mu, jakie są jej granice. Paradoksalnie burza, która rozpętała się po premierze *Persony. Ciała Simone* pokazuje, jak istotnym przekroczeniem był gest aktorki – przekroczeniem prawdziwym, bolesnym i niespodziewanym choć rzeczywiście nie takim, jakiego chciał i jakie projektował Lupa.

„Osłonięcie pośladków przed reżyserem, a zatem pokazanie tyłka temu, który dominuje i steruje pragnieniami swoich aktorów, współpracowników, to dla mnie gest absolutnie feministyczny" – stwierdziła Dorota Sajewska w czasie odbywającej się w 15 grudnia 2012 roku dyskusji *Reżyserka narracja (nie)obecna* (2013). Sajewska nie była już wówczas związana z Teatrem Dramatycznym, a wypowiadając się jako naukowczyni, znacząco zmieniła swoją ocenę performansu Szczepkowskiej. Jednak nie tylko sprzeciw wobec dominującej pozycji reżysera konstytuuje żenujący performans w Teatrze Dramatycznym jako feministyczny. Wbrew temu, co pisał Lupa, dla Joanny Szczepkowskiej, która nigdy nie zgodziła się na zagranie roli w filmie lub teatrze, w której musiałaby wystąpić nago, pokazanie pośladków musiało być zawodowym i prywatnym przekroczeniem. Zwłaszcza że swój gest wykonała w wieku pięćdziesięciu siedmiu lat. Piotr Najsztub wywiad z aktorką zakończył pytaniem: „Jest pani aktorką, kobietą, więc ciało w dwójnasób «znaczy». Jak pani patrzy na swoje, starzejące się?" (Najsztub, Szczepkowska, 2010). Kiedy Szczepkowska opowiedziała o akceptacji swojego ciała, dziennikarz dodał: „Mężczyźni nie muszą podzielać pani stosunku do własnego ciała. Jak sobie pani z tym dawała radę i daje?". Aktorka dwukrotnie wyraziła zdziwienie, że Najsztub ma czelność zadawać jej tego typu pytania. Pokazują one jednak, jak dużym tabu otaczane jest, przynajmniej w powszechnym, reprezentowanym przez „Vivę!" dyskursie, starzejące się kobiece ciało. Ten aspekt także zintensyfikował zażenowanie towarzyszące recepcji performansu. Można zastanawiać się, czy odbiór

wystąpienia byłby inny, gdyby wykonała go młodsza aktorka. Powidokiem tego wyobrażenia jest sesja zdjęciowa, która ilustrowała rozmowę Piotra Najsztuba z Joanną Szczepkowską. Zdjęcia przesycone są erotyzmem. Na pierwszym widzimy aktorkę leżącą na szezlongu, fotografowaną tak, żeby widać było przede wszystkim jej łydki, uda i kawałek pośladka wystające spod satynowej halki i niebieskiego szlafroka. Na dwóch kolejnych Szczepkowska pozuje w białym gorsecie, spódnicy do kolan i szpilkach. Na ostatnim stoi tyłem, a zdjęcie wykadrowane jest tak, że widzimy tylko jej nagi kark i kawałek pleców. Na wszystkich fotografiach jej ciało jest kobiece, gładkie, smukłe, perfekcyjnie wymodelowane i wypielęgnowane – jest jakby przeciwieństwem wulgarnego wyobrażenia o „pokazywaniu dupy".

9.

> Gest pokazania d. oznacza: mam was wszystkich gdzieś. A tym samym niniejszym kończę z okresem naginania się do was, do waszych oczekiwań. Kończę też z uciskiem, jaki to naginanie mi sprawiało, że nie byłam (ja, Szczepkowska) tak do końca sobą. Tu, w tym teatrze, wobec modelu dramatu, jaki uprawia Lupa, wobec jego pracy z aktorem, wobec posłuszeństwa aktorskiego. Tak jak zrzuca się niewygodne majtki, tak ja właśnie tym gestem uwalniam się od tego wszystkiego. Warto czasem pokazać d., bo warto zrzucać z siebie niewygodne gorsety, w nich i tak nic dobrego by nie wyszło (Witkowski, 2010).

W taki sposób zdarzenia na premierze *Persony. Ciała Simone* wyjaśniał pisarz Michał Witkowski. Jego felieton jest zdecydowanie najciekawszą analizą żenującego performansu Szczepkowskiej, jaką udało mi się znaleźć w

archiwum. Witkowski patrzy na gest aktorki jak na akt rebeliancki i, nawet jeśli nie nazywa tego wprost, queerowy. W jego opowieści żenujący performans jest szansą nie tylko na uzyskanie niezależności wobec danego reżysera, ale także na daleko idącą emancypację Szczepkowskiej jako aktorki i kobiety. Opisuje go też w perspektywie skutecznej strategii walki:

> Mówiąc wprost – jeśli Szczepkowska zdążyła już znienawidzić Lupę i jego model teatru, to choćby była najposłuszniejszą aktorką świata, i tak, prędzej czy później doszłoby do awantury. Ona zaatakowała pierwsza. A czy to nie postawiło jej w lepszej sytuacji niż gdyby za dwa miesiące miała zostać zwolniona bez pokazywania czegokolwiek? […] Warto palić za sobą mosty, jeśli za tymi mostami pozostaje coś, z czym nie chcemy nigdy już mieć do czynienia (Witkowski 2010).

Można wyobrazić sobie sytuację, w której Krystian Lupa udaje, że performans na premierze jego spektaklu nie miał miejsca, albo w której zgadza się na zaistnienie takiego przekroczenia nawet jeśli się z nim nie zgadza i ocenia je negatywnie. Reżyser zdecydował się jednak zareagować usunięciem aktorki z obsady i zastąpieniem jej inną wykonawczynią. Tłumaczył to tym, że Szczepkowska na kolejnych pokazach, choć nie powtarzała swojego performansu, nie była w stanie zagrać zgodnie z ustaleniami, które zapadły w czasie procesu twórczego. Aktorka twierdziła tymczasem, że grała tak samo, jak na próbach.

W zaproponowanej przez Witkowskiego perspektywie starcia między reżyserem i aktorką, atakująca jako pierwsza Szczepkowska rzeczywiście zyskała przewagę Krystian Lupa, choć miał większą władzę i pozycję, nie

potrafił lub nie chciał strategicznie zagospodarować jej gestu. Tym samym przyczynił się do wzmożenia dyskusji, którą sam uznawał za „miałką" (Maciejewski, Lupa, 2017, s. 127) – Szczepkowska po wykonaniu swojej prowokacji czekała przecież na jego ruch i możliwość triumfalnego obwieszczenia klęski teatru poszukującego. Reakcja Lupy spowodowała, że gest aktorki zakorzenił się w teatralnej świadomości, a wspomnienie o nim często powraca, nawet jeśli o performansie opowiada się w trybie negacji lub lekceważenia. „To doprawdy komiczne – to ciągłe nawracanie do Szczepkowskiej, sam temu ulegam" – przyznawał Lupa w wymianie maili z Łukaszem Maciejewskim (2017, s. 129), mimowolnie uznając tym samym siłę wymierzonego przeciw sobie żenującego performansu. Choć w dyskusji, która toczyła się po premierze *Persony. Ciała Simone*, mało kto stawał po stronie Joanny Szczepkowskiej i choć w tamtym czasie brakowało języka do nazwania zjawisk, o których mówiła, i chęci uznania ich powagi, ważne kwestie mimo wszystko przebiły się do świadomości społecznej. Upływ czasu, zamiast wymazać, tylko je wzmocnił i uczynił bardziej niepokojącymi. W 2010 roku Paweł Głowacki pisał:

> Przecież ja poważnie, z potężną nadzieją myślałem, że striptizerski szał Szczepkowskiej coś nowego otworzy, zdławi stare manie – choćby da początek innej, nie tak żałośnie wiernopoddańczej intonacji mówienia o Lupie nad Wisłą (Głowacki, 2010).

Krytyk przewidywał jednak, że sens gestu Szczepkowskiej zostanie przeoczony, a cała sprawa rozejdzie się po kościach. Miał rację o tyle, że peformans na premierze *Persony. Ciała Simone* spotkał się z cytowaną przeze mnie bardzo ostrą krytyką, a artyści i obserwatorzy życia teatralnego w większości stanęli po stronie Lupy. Wydawało się więc, że pozycja reżysera

pozostała niezachwiana. A jednak coś się zmieniło. Bardzo trudno jest wytropić w archiwum jednoznaczne dowody na długotrwałe oddziaływanie gestu Szczepkowskiej, można jednak z całą pewnością stwierdzić, że zdarzenia na premierze w Teatrze Dramatycznym nie zostały zapomniane. Przykładem tego jest cytowana powyżej wypowiedź Doroty Sajewskiej w dyskusji *Reżyser(ka) narracja (nie)obecna*. W 2019 roku w rozmowie z Anną Majewską, Piotr Rudzki przywołał gest Szczepkowskiej jako przykładowy sposób, którym dysponuje aktor, jeśli chce wyrazić niezgodę na decyzje reżysera. Szybko jednak zaznaczył, że była to forma niewłaściwa, bo „kabaretowa" i „nieuczciwa". „Nieuczciwa", bo, zdaniem Rudzkiego, Szczepkowska, mając możliwość złożenia roli przed premierą, powinna z niej skorzystać. Przeprowadzająca wywiad Anna Majewska gestu Szczepkowskiej zdawała się jednak bronić, mówiąc, że rezygnacja z roli byłaby równoznaczna nie ze sprzeciwem, a z wymazaniem buntowniczego głosu, który nigdy nie stałby się częścią spektaklu (Majewska, Rudzki, 2019, s. 123). Wypowiedź Majewskiej, podobnie jak głos Sajewskiej, może być sygnałem zmiany w interpretacji żenującego performansu. Trudno też powiedzieć, jak często zdarzenia z premiery w Teatrze Dramatycznym powracają w prywatnych i służbowych rozmowach środowiskowych albo w czasie debat o instytucjonalnym kształcie teatru.

Ważniejsze jednak pozostaje pytanie, czy przewidywania Pawła Głowackiego, że żenujący performans zostanie zaprzepaszczony, w długiej perspektywie okazały się trafne. Sporą komplikacją jest tu zmiana, jaka nastąpiła w wizerunku Szczepkowskiej w roku 2013, trzy lata po premierze, kiedy aktorka rozpoczęła dyskusję o rzekomym istnieniu gejowskiego lobby w polskim teatrze[8]. Padło w niej wiele głosów homofobicznych, a znaczna część z nich należała do Szczepkowskiej (choć aktorka broniła się przed zarzutami o homofobię). Ponieważ Krystian Lupa jest homoseksualnym reżyserem,

niektórzy retroaktywnie próbowali zinterpretować bunt na premierze *Persony. Ciała Simone* jako homofobiczny[9]. To osłabiło siłę żenującego performansu i sprawiło, że przynajmniej przez jakiś czas mówienie o nim, podobnie jak o samej Szczepkowskiej, stało się kłopotliwe. Oczywiście, ta dyskusja do pewnego stopnia rezonuje także dziś. Obecnie jednak częściej niż wypowiedzi o homolobby, wspomina się performans odwołania komunizmu, a Szczepkowska stała się jedną z artystek głośno protestujących przeciwko działaniom rządu Prawa i Sprawiedliwości. Ponieważ intensyfikacja działań na polu krytyki instytucjonalnej zbiegła się z przejęciem władzy przez PiS (i systemowym niszczeniem kultury przez posłów i ministra z tej partii), wydaje się, że obecnie Szczepkowska widziana jest raczej jako artystka-opozycjonistka niż homofobka. To znowu pozwoliło niejako odrestaurować siłę jej gestu z 2010 roku.

Zdarzenia na premierze *Persony. Ciała Simone* były spektakularnym uderzeniem w wizerunek Krystiana Lupy. Ze spektaklu odeszły dwie aktorki: Maja Komorowska – po cichu składając rolę, nigdy nie komentując publicznie przyczyn swojej decyzji i pozwalając, by inni mówili za nią oraz Joanna Szczepkowska – wyrzucona za niesubordynację. Decyzja Komorowskiej, choć wiemy, że także była gestem sprzeciwu, mieściła się w przyjętych normach jego komunikowania. Decyzja Szczepkowskiej przekraczała owe normy, ale jednocześnie naruszała zasady komunikacji między aktorami i reżyserami, aktorami i widzami, aktorami i środowiskiem teatralnym. Naruszyła też sposób mówienia o Krystianie Lupie, który Paweł Głowacki słusznie nazywa „wiernopoddańczym". To pierwsze naruszenie pokazało, że chociaż spotyka się to z konsekwencjami, Lupę oraz innych reżyserów można krytykować, nawet jeśli przemawia się ze słabszej pozycji. Być może więc to w Szczepkowskiej należy widzieć prekursorkę krytyki instytucjonalnej, a w jej performansie otwarcie drogi do dyskursu, który się później rozwinął i za

gestem aktorki próbował nadążyć.

Odwaga wykonania emancypacyjnego i niepokornego, a tym samym politycznego gestu na premierze spektaklu najbardziej znanego polskiego reżysera przełożyła się też zapewne na bardziej bezpośredni skutek. Kilka miesięcy po wystąpieniu w Teatrze Dramatycznym Joanna Szczepkowska została wybrana na prezeskę Związku Artystów Scen Polskich. Choć funkcję sprawowała tylko przez rok, pozostaje jedyną kobietą w historii szefującą tej organizacji.

Artykuł zostanie opublikowany w książce *Teatr brzydkich uczuć*, red. Monika Kwaśniewska, Katarzyna Waligóra, WUJ, Kraków, która ukaże się w 2021 roku.

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020
DOI: 10.34762/hjs7-mh61

Autor/ka

Katarzyna Waligóra (katarzynaa.waligora@gmail.com) – doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru na Wydziale Polonistyki UJ, krytyczka i edukatorka teatralna. Autorka książki *Koń nie jest nowy*. O rekwizytach w teatrze. Numer ORCID: 0000-0001-5297-2889.

Przypisy

1. Przebieg tego zdarzeń opisuję na podstawie dziennika Joanny Szczepkowskiej *Wygrasz jak przegrasz*, bo, jak wyjaśnię w dalszej części tekstu, inne opisy, którymi dysponujemy są mało szczegółowe (Szczepkowska, 2014).
2. Ostatnie określenie pojawiło się tylko raz – w felietonie Pawła Głowackiego (Głowacki, 2010). Pozostałe padały wielokrotnie.

3. Pisałam o tym w artykule *„Czy pani jest bardzo głupia czy bardzo inteligentna?" Joanna Szczepkowska i żenujący performans odwołania komunizmu* (Waligóra, 2018).
4. Ten cytat Szczepkowska wielokrotnie przytaczała w czasie rozmów z różnymi dziennikarzami, w swojej autobiografii *Wygrasz jak przegrasz* zaznacza jednak, że możliwe, że usłyszała go niedokładnie.
5. Rekonstruuje je na podstawie: autobiografii *Wygrasz jak przegrasz* (Szczepkowska, 2014), artykułu *Teatr czyli ludzka praca* (Szczepkowska, 2013) oraz rozmów z Piotrem Najsztubem (2010), Moniką Olejnik („Kropka nad i", 2010) i Piotrem Pacewiczem (2010).
6. Najważniejszym tego typu artykułem był tekst Moniki Kwaśniewskiej o pracy nad spektaklem *Factory 2*. (Kwaśniewska, 2019).
7. Choć w swoim oświadczeniu Krystian Lupa twierdził, że o planowanym przez Szczepkowską performansie dowiedział się już dwa tygodnie przed premierą, ale uznał tę informację za żart. Nie sposób orzec, czy prawdę mówi reżyser, czy może aktorka, jeśli bowiem wierzyć jej opowieściom, pomysł wystąpienia narodził się dużo później (Lupa, 2010).
8. Dokładniej relacjonuję tę dyskusję w artykule *Homolobby i społeczne paranoje* (Waligóra, 2019).
9. Najmocniejszy tego typu głos należał chyba do Jacka Poniedziałka (2013).

Bibliografia

Baniewicz, Elżbieta, *Ciało Simone – próba prawdy*, „Twórczość" 2010, nr 8, https://www.e-teatr.pl/cialo-simone-proba-prawdy-a98397 (dostęp 11 VIII 2020).

Cieślak, Jacek, *Co kryje pupa Szczepkowskiej?*, „Rzeczpospolita" 2 III 2010, nr 51.

Cieślak, Jacek, *Walka aktorki z reżyserem*, „Rzeczpospolita" 8 II 2010b, https://www.rp.pl/artykul/430843-Walka-aktorki-z-rezyserem.html (dostęp 10 VIII 2020).

Drewniak, Łukasz, *Jaka piękna katastrofa*, „Dziennik Gazeta Prawna" 26 II 2010, nr 40.

Głowacki, Paweł, *Zmarnowany obszar*, „Dziennik Polski", 19 II 2010, nr 42.

Kącki, Marcin, Violetta Szostak, Joanna Krakowska, *Jesteście konformistami*, „Gazeta Wyborcza" 9 X 2014, https://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,16769936,Joanna_Krakowska__Jest... (dostęp 10 VIII 2020).

Kluzowicz, Julia, Małgorzata Braunek, *Postać musi się zainstalować*, „Didaskalia" 2010, nr 96.

Kościelniak, Marcin, *Obszary negocjacji. „Factory 2"; „Persona. Marilyn"*, *„Persona. Ciało Simone"*, „Didaskalia" 2010, nr 96.

„Kropka nad i", odc. z 6 IV 2010, prowadząca: Monika Olejnik, gościni: Joanna Szczepkowska, https://tvn24.pl/programy/kropka-nad-i-06-04-ra540 (dostęp 10 VIII 2020).

Kwaśniewska, Monika, *Między wolnością a manipulacją: sytuacja aktorów i aktorek w „Factory 2”*, „Didaskalia” 2019, nr 150.

Kwaśniewska, Monika, *Aktor w klinczu relacji folwarcznych*, „Polish Theater Journal” 2017, nr 1-2.

Kwaśniewska, Monika, Leszek Kolankiewicz, *Widzowie do zmiany*, „Didaskalia” 2010, nr 96.

Lupa, Krystian, *Performance?*, „Gazeta Wyborcza” 22 II 2010, https://wyborcza.pl/1,75410,7586815,Performance_.html (dostęp 10 VIII 2020).

Łuksza, Agata, *Glamour, kobiecość, widowisko. Kobieta jako obiekt pożądania*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Instytut Teatralny, 2016.

Maciejewski, Łukasz, Krystian Lupa, *Koniec świata wartości*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFiT im. Leona Schillera w Łodzi 2017.

Majewska, Anna, Piotr Rudzki, *Instytucja bez instytucji*, część II *Zespół*, „Nietakt” 2019, nr 3 (35).

Najsztub, Piotr, Joanna Szczepkowska, *Goła baba*, „Viva” 2010, nr 2.

Ngai, Sianne, *Wstęp*, tłum. M. Walczak, [w:] *Teatr brzydkich uczuć*, red. M. Kwaśniewska, K. Waligóra, WUJ, Kraków 2021 [w przygotowaniu].

Pacewicz, Piotr, *Komu ja ją pokazałam?*, „Gazeta Wyborcza” 22 II 2010, https://wyborcza.pl/1,75410,7586810,Komu_ja_ja_pokazalam_.html (dostęp 10 VIII 2020).

Poniedziałek, Jacek, *Szczepkowska, opamiętaj się!*, 26 III 2013, https://e-teatr.pl/szczepkowska-opamietaj-sie-a156483 (dostęp 16 IX 2020).

Sajewska, Dorota, Joanna Krakowska, Małgorzata Sugiera, Weronika Szczawińska, *Reżyser(ka) narracja (nie)obecna*, „Didaskalia” 2013, nr 113, http://archiwum.didaskalia.pl/113_rezyserka.htm (dostęp 10 VIII 2020).

Sieradzki, Jacek, *Joanna Szczepkowska i inne instrumenty*, „Dialog” 2012, nr 5.

Sieradzki, Jacek, *Śladem pośladków*, „Odra” 2010, nr 4.

Smolis, Michał, Joanna Szczepkowska, *Wyczuć współczesną neurozę*, „Dziennik Gazeta Prawna” 12-14 II 2010, nr 30.

Szczepkowska, Joanna, *Teatr czyli ludzka praca*, e-teatr.pl, 15 IV 2013, http://encyklopediateatru.pl/artykuly/160461/teatr-czyli-ludzka-praca (dostęp 10 VIII 2020).

Szczepkowska, Joanna, *Wygrasz jak przegrasz*, Demart 2014.

Sztarbowski, Paweł, *Kłopoty Simone z ciałem*, „Metro” 15 II 2010, nr 1796.

Sztarbowski, Paweł, *Dalej możesz iść?*, „Tygodnik Powszechny” 2 III 2010b, https://www.tygodnikpowszechny.pl/dalej-mozesz-isc-145358, 10 VIII 2020.

Szymańska, Izabela, *Aktorka w teatrze Lupy*, „Gazeta Wyborcza Stołeczna” 9 II 2010, nr 33.

„Tomasz Lis na żywo”, odc. z dnia 8 III 2011, prowadzący: Tomasz Lis, goście: Joanna Szczepkowska, Kuba Wojewódzki, https://www.youtube.com/watch?v=LBbQsslmFfg (dostęp 10 VIII 2020).

Urbaniak, Katarzyna, *Warszawa. Forum Polskiego Teatru: panel „Teatr jako instytucja”*, e-teatr.pl, 21 XII 2009, https://www.e-teatr.pl/warszawa-forum-polskiego-teatru-panel-teatr-jako… (dostęp 10 VIII 2020).

Wakar, Jacek, *Nagie pośladki przykryły klęskę Lupy*, „Dziennik”, 23 III 2010, https://kultura.dziennik.pl/teatr/artykuly/112019,nagie-posladki-przykr… (dostęp 10 VIII 2020).

Waligóra, Katarzyna, *„Czy pani jest bardzo głupia czy bardzo inteligentna?” Joanna Szczepkowska i żenujący performans odwołania komunizmu*, „Didaskalia” 2018, nr 145/146.

Warszawa. Oświadczenie zespołu spektaklu „Persona. Ciało Simone”, e-teatr.pl, 22 II 2010, https://www.e-teatr.pl/warszawa-oswiadczenie-zespolu-spektaklu-persona-… (dostęp 10 VIII 2020).

Waligóra, Katarzyna, *Homolobby i społeczne paranoje*, „Didaskalia” 2019, nr 149.

Wolańska, Anna, *Obszar kompromitacji*, „Echo Katolickie” 25 II – 3 III 2010, nr 8.

Witkowski, Michał, *W życiu trzeba czasem pokazać wszystkim d…!*, „Machina” 2010, nr 4.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/joanna-szczepkowska-przerywa-spektakl*

didaskalia
gazeta teatralna

brzydkie uczucia

Dlaczego przestały milczeć? Dlaczego zostały wysłuchane?

Afektywna analiza #metoo w Teatrze Bagatela

Monika Kwaśniewska Uniwersytet Jagielloński

Why Did They Break the Silence? Why Were They Heard? An Affective Analysis of #MeToo at the Bagatela Theatre

The article analyses the media coverage of the accusations of sexual harassment and mobbing made against Henryk Jacek S., a long-time director of the Bagatela Theatre in Krakow, by its female employees. Based on the employees' statements, the author tries to describe the situation in the theatre before the case was exposed. She refers to the category of 'ugly feelings', created and explored by Sianne Ngai, and specifically, to the affect of animatedness, which is characterised by particularly limited agency and the blurring of the boundary between the inside and the outside. The moment when the female employees broke the silence is associated by the author with the affect of disgust (as defined by Sara Ahmed) and the related revulsion and nausea. She also examines how this affective dynamic has influenced the women's agency and effectiveness in relation to the recipients of their public appearances.

Keywords: Bagatela Theatre; #MeToo; affect theory; media; institutional critique

> Przestały milczeć, gdy po ostatniej wizycie w gabinecie dyrektora Patrycja wymiotowała (Skowrońska, Gurgul, 2019).

> Patrycja Babicka: […] z zaskoczenia chwycił mnie i chciał pocałować w usta. Wepchnął mi języki do buzi. Odepchnęłam go i powiedziałam, żeby tego nie robił. Byliśmy w korytarzu, dyrektor nie był pijany. Potem zwymiotowałam (tamże).
>
> Gdy jedna z naszych koleżanek po wyjściu od dyrektora dostała ataku paniki i zaczęła wymiotować z przerażenia po tym, jak była napastowana, uznałyśmy, że nie możemy dalej milczeć (Jadczak, 2019).
>
> Przełom nastąpił we wrześniu ubiegłego roku. To było popołudnie, byliśmy sami na piętrze w teatrze, szłam korytarzem, nagle chwycił mnie i próbował pocałować. Wyrwałam się, pobiegłam do toalety, zwymiotowałam tam. To było totalne przekroczenie granic (*Jeśli wygramy w sądzie…*, 2020).
>
> Jedna z pań po spotkaniu z dyrektorem w jego gabinecie, wręcz wymiotowała na oczach koleżanek (Kęskrawiec, 2019).

Zaczęło się więc od wymiotu… 6 listopada 2019 roku z pewnością przejdzie do historii teatru, ujawniając jej wątek niechlubny i wstydliwy. Tego dnia w mediach pojawiły się doniesienia dotyczące oskarżeń wysuniętych przez pracownice Teatru Bagatela w Krakowie przeciw wieloletniemu dyrektorowi tej sceny – Henrykowi Jackowi S. Sprawa od razu nabrała rozgłosu – mówiono o niej w telewizji, radiu, pisano w prasie i na portalach społecznościowych. Kobiety, które zdecydowały się reprezentować zachowujące anonimowość koleżanki, czyli Alina Kamińska, Patrycja Bielecka i Karolina Więckowska, zaczęły udzielać wywiadów, brać udział w dyskusjach – dając świadectwo wieloletniemu molestowaniu seksualnemu i

mobbingowi, którego – jak mówiły – doznały ze strony dyrektora (por. np. Jadczak, 2019). „Historia teatru" ma w tym kontekście przynajmniej potrójne znaczenie. Po pierwsze, opowieści pracownic dotyczyły długiej historii tej konkretnej instytucji. Po drugie, ich świadectwa stały się (póki co) zdecydowanie najważniejszym wydarzeniem w obrębie ruchu #metoo w polskim teatrze, przez co 6 listopada 2019 roku stał się dniem przełomowym, zwrotem, po którym powinna nastąpić zmiana obejmująca dużo szerszy krąg niż Teatr Bagatela. Po trzecie, wydarzenie to stało się jednym z ważniejszych przyczynków do wypowiedzenia tego, co było i jest ukrytą historią polskiego teatru – mianowicie, że opisywane przez pracownice zdarzenia były i są normą wielu instytucji, także tych, które omija współczesna krytyka instytucjonalna, bo nie należą do wąskiej grupy progresywnych teatrów. Na tych wszystkich poziomach ujawnione, nazwane i ocenione zostało to, co stanowiło mocny, afektywny, skrzętnie blokowany, neutralizowany nurt współtworzący relacje w polskich teatrach (nie tylko polskich i nie tylko w teatrach). Wiedza o nim była dotąd najczęściej plotką i tajemnicą (Majewska, 2020); była na wielu poziomach zaprzeczana, wypierana, objawiała się jako poczucie skrzywdzenia i winy, buntu i wstydu, wzburzenia i strachu, oburzenia i niedowierzania. Ten zbiór niejasnych, sprzecznych afektów, rozproszonych między rozmaitymi podmiotami i instytucjami, subiektywnych i obiektywnych, między innymi pod wpływem ruchu #metoo zaczął buzować, a w końcu wyciekać w aktach, które postrzegam jako analogiczne do torsji i wymiotów.

Narracja o wymiotach była w tekstach o #metoo w Teatrze Bagatela wielokrotnie przywoływana i podkreślana. To ona stała się punktem zwrotnym tej historii. W narracji pracownic (i mediów), wymioty były konsekwencją przekroczenia granic cielesnych – nie spowodował ich nachalny dotyk, lubieżne komentarze (choć opowieści o nich i przypisana im

lepkość miały tu na pewno istotne znaczenie), ale język wpychany w usta. Ten akt jest bezpośrednią próbą wtargnięcia jednego ciała w drugie, związanym z tym, co przekracza granice ciała, jak ślina czy oddech. Strach przed przekroczeniem barier ciała, często wiązany ze sferą niechcianej bliskości, cielesności, seksualności jest jedną z głównych przyczyn wstrętu zarówno w teorii Julii Kristevej, jak i – powołującej się na nią – Sary Ahmed (2014). Taki proces zagraża poczuciu podmiotowości, bycia oddzielonym od zewnętrza. Ahmed pisze: „powoduje on, że nasze wnętrze jest na zewnątrz, a zewnętrze wewnątrz" (tamże, s. 175). Proces zaburzenia granic między wnętrzem a zewnętrzem miał toczyć się od lat u pracownic Bagateli; zarówno na poziomie fizycznym, jak i psychicznym. Ahmed pisze, że aby granice zamieniły się w przedmioty, muszą najpierw zostać oznaczone jako obrzydliwe: „to wstręt powołuje je do życia" (tamże). Dlatego, jej zdaniem, obrzydzenie wiąże się z „opóźnieniem". Granice najpierw muszą zostać zauważone i nazwane, w wyniku ich wcześniejszego przekroczenia, które zostaje oznaczone jako obrzydliwe. Podobny mechanizm – przebudzenia i rozpoznania – można zaobserwować w wypowiedziach pracownic Bagateli: „Ogarnia nas zdumienie, że w ogóle na to pozwoliliśmy, że dopiero teraz podnosimy głowę i budzimy się w nowej rzeczywistości. Mamy nadzieję, że z korzyścią i konsekwencją dla całej Polski" (Senkowska, 2019). Afekt obrzydzenia jako punkt zwrotny tej historii wyznacza moment nie tylko gwałtownego ustanawiania granicy, ale też wytwarzania dystansu i zaburzenia układu władzy.

Można więc powiedzieć, że pracownice Bagateli publicznie wyrzygały kumulowaną przez lata historię przemocy, ustanawiając w ten sposób granice swojej podmiotowości, a jednocześnie – przez wzbudzenie wstrętu u licznej „publiczności" – odzyskały utraconą na lata sprawczość. To, co mówiły, miało charakter demaskacji istniejącego od lat problemu i, jak

wspomniałam, kładzie się cieniem nie tylko na Teatrze Bagatela, ale na całym polskim teatrze (zwłaszcza że oskarżeń o molestowanie seksualne w obrębie polskiego teatru było więcej, choć przybierały zazwyczaj inne formy, mniej oficjalne i proceduralne) wywołała falę gestów potępienia wobec przemocy seksualnej w teatrze. Miejsce niejasnych afektów zajęło zajmowanie stanowiska. Pytania, na ile trwałe i skuteczne…

Chciałabym prześledzić ten proces, przyglądając się materiałom medialnym wokół sprawy o molestowanie seksualne i mobbing w Teatrze Bagatela (zarzuty prokuratury wobec Henryka Jacka S. według informacji prasowych z czerwca 2020 roku, kiedy śledztwo zmierzało ku końcowi, to „nadużycie stanowiska celem doprowadzenia do innej czynności seksualnej, naruszenia praw pracowniczych i nietykalności cielesnej"; Henryk Jacek S. nie przyznaje się do winy; por. Sid, 2020). Zdecydowałam się skorzystać tylko z jawnego archiwum. Nie przeprowadzałam dodatkowych rozmów, nie wiem nic ponad to, co wiedzą wszyscy postronni obserwatorzy zainteresowani sprawą. Śledztwo jest cały czas w toku, więc ujawnianie jakichkolwiek dodatkowych informacji jest wykluczone. Poza tym interesuje mnie przede wszystkim funkcjonowanie afektów w przestrzeni publicznej – to, jak są one opisywane, ujawniane, przejmowane, pobudzane, przemieszczane. Działanie pracownic Bagateli wraz z towarzyszącym mu dyskursem medialnym będę więc traktować jako rozproszony performans toczący się na różnych polach życia publicznego, obserwowany przez bardzo szeroką publiczność – niekiedy przyjmującą również rolę aktantów. Ten materiał z pewnością z nadwyżką może posłużyć za bardzo symptomatyczne archiwum przejścia od trudnych do zdefiniowania „brzydkich uczuć" charakteryzowanych przez Sianne Ngai (Ngai, 2005), które, według tego, co mówią pracownice, pozwalały przez lata utrzymywać ich milczenie, aż do wymiotu, który przesuwa poprzednie afekty i uczucia na zewnątrz – i wpisuje je w nowy obieg.

W tekście staram się cały czas podkreślać, że opisywana przeze mnie sytuacja w Teatrze Bagatela bazuje na upublicznionych opowieściach pracownic. Henryk Jacek S. nie przyznaje się do winy, a prawo polskie gwarantuje każdemu domniemanie niewinności. W publicznych oświadczeniach zaprzeczył zarzutom, wyraził poczucie „niezasłużonej krzywdy" oraz twierdził, że pracownice są „jedynie narzędziem do uzyskania przez niektóre z podpisanych pod nim osób znacznie dalej idących celów" (pgo/wka/ac/PAP, 2019). Trudno na podstawie tak ogólnego oświadczenia zaprezentować w artykule jego punkt widzenia sprawy, bo w świetle takich wyjaśnień żadna z opisanych przez oskarżające go kobiety sytuacji nie miała miejsca. Ponieważ podążałam za szczegółowymi narracjami pracownic (i niekiedy kobiet spoza teatru także oskarżających Henryka Jacka S.), niektóre fragmenty dotyczące rekonstrukcji sytuacji w teatrze (i poza nim) mogą sprawiać wrażenie diagnoz – wynika to z charakteru archiwum i w żaden sposób artykuł nie ma na celu stawiania tez na temat winy lub niewinności Henryka Jacka S. W dacie złożenia do publikacji ostatecznej wersji tekstu sprawa jest cały czas w toku.

Przed wymiotem: animowalność

Ngai charakteryzuje „brzydkie uczucia" takie jak „zazdrość, niepokój, paranoja, irytacja, afekt rasowy, który określam mianem «animowalności» (*animatedness*) oraz dziwna kombinacja szoku i nudy nazywana «wzniosłootępiałością» (*stuplimity*)" (Ngai, 2021; w przygotowaniu)[1] jako afekty mniejsze, nieznaczące i cieszące się mniejszym uznaniem i zainteresowaniem od „emocji estetycznych", jak złość, trwoga oraz „potencjalnie uszlachetniające i moralnie uświęcające stany takie jak współczucie, melancholia i wstyd" (Ngai, 2021). Jak deklaruje autorka, opisywane przez nią uczucia są „*a*moralne i *nie*katartyczne, nie przynoszą

też ani żadnej, choćby pośredniej satysfakcji płynącej z cnoty, ani terapeutycznego czy oczyszczającego wyzwolenia" (tamże). Większość tych uczuć zakłóca wyrażanie innych. „Brzydkie uczucia" charakteryzuje rozciągnięcie w czasie, stłumienie (nie są gwałtowne i intensywne) oraz rozmycie granicy między wnętrzem a zewnętrzem. Opowieści pracownic Teatru Bagatela o wieloletniej sytuacji w teatrze i ich reakcji na nią mocno korespondują z teorią Ngai (która notabene czerpie liczne przykłady z opisów i obrazów stosunków pracy w systemie kapitalistycznym) – szczególnie z afektem „animowalności"[2]. Afekt ten prowadzi do rozmycia granicy między podmiotem, którego dotyka, a tym, który stwarza sytuację jego powstawania (czy źródło afektu tkwi wewnątrz, czy na zewnątrz podmiotu – jest subiektywne czy obiektywne). Animowalność dotyczy podmiotu charakteryzowanego jako podlegający zewnętrznej kontroli, sprowadzony przez panującą nad nim instancję do skonstruowanej ze stereotypów kukiełki, na różne sposoby pozbawionej swoich praw, ale też uznawanej (przez wspomnianą instancję władzy) za nadmiernie „żywotny" i elastyczny, seksualny. Jego na różne sposoby blokowana sprawczość, jak pisze Ngai, stymuluje pasywność i wpływa na rozciągnięcie czasowe afektu, które hamuje też możliwości katartyczne i krytyczne. Trwanie w dyskomforcie jest silnie naładowane afektywnie. Trudność sprawia jednak rozpoznanie i nazwanie tych afektów, co prowadzi do stanu zgubienia się na własnej „kognitywnej mapie" dostępnych afektów i wywołuje stan dezorientacji, „uczuciowej niejasności, «niepewności» czy też «zmieszania»" lub zagubienia „w stosunku do własnych uczuć", „konfuzji", braku „skupienia", niemożliwości „zebrania się w sobie" (tamże). Kiedy, na podstawie wypowiedzi kobiet i innych doniesień prasowych, prześledzi się wielopoziomowe funkcjonowanie tego afektu w Teatrze Bagatela, można zastanawiać się nie tyle nad tym, czemu pracownice tak długo milczały, ale

jak to się stało, że to milczenie przerwały. Tu jednak odsłania się kolejna właściwość „brzydkich uczuć" – ta, która umożliwia działanie polityczne i agitacyjne (Ngai, 2005, s. 96-98), odwracające układ sił i odsłaniające ponadjednostkowy problem społeczny.

Według tego, co mówią pracownice, można postawić tezę, że afekt „animowalności" był w Teatrze Bagatela stymulowany na kilku poziomach. Dyrektor wybierał podobno kobiety samotne, w trudnych sytuacjach życiowych. Patrycja Babicka tak to opisywała: „Każda z nas doświadczyła molestowania, nie mając partnera, będąc na przykład po rozwodzie, rozstaniu. Jedna z dziewcząt rozstała się z partnerem, dyrektor ją próbował «pocieszać», aż wyszła za mąż – wtedy jego zainteresowanie znikło. Dziś myślę, że szukał kobiet, za którymi nie stał żaden facet" (*Jeśli wygramy w sądzie…*, 2020). W tej i innych wypowiedziach określenie „samotna" wiąże się z konstatacją „bez wsparcia" – w domyśle męskiego. Zdecydowanie mniejszy nacisk kładziony jest na sytuację wyjątkową (rozwód, rozstanie), na którą każdy – bez względu na płeć – może zareagować kryzysem emocjonalnym. W rezultacie wracamy tu do retoryki (a wcześniej – praktyki), w której ciało kobiety nie należy do niej samej, ale jest przedmiotem rywalizacji między mężczyznami – niczym w bardzo tradycyjnym patriarchacie opisanym, na przykład, w *Rynku kobiet* Lucy Irigaray (2010). Według takiej logiki, ponieważ w przypadku braku partnera ciało kobiety nie należy do nikogo – dyrektor, z uwagi na swoją nadrzędną pozycję w strukturze teatru, czuje się uprawniony, by swobodnie nim dysponować, zajmując pozycję szefa, kochanka i ojca (ten charakter relacji z dyrektorem bywał przywoływany[3]). Podobny mechanizm władzy miał być też uruchamiany w czasie prób do spektakli reżyserowanych przez S., kiedy dochodziło do zatarcia granicy między ciałem prywatnym a ciałem aktorskim (por. np.: Skowrońska, Gurgul, 2019; *Jeśli wygramy w sądzie…*, 2020). Na

tym poziomie ukradkiem znów wraca stereotypowe myślenie, oficjalnie dawno już zaniechane, czyli tworzenia analogii między aktorką a „kobietą publiczną", co dobitnie wyraża Alina Kamińska: „wciąż zdarzają się ludzie, którzy mylą nasz zawód z prostytucją" (*Byłam samotna…*, 2019), a potwierdzał i sam dyrektor, opowiadając jednej z molestowanych pracownic historie o „prostytuujących się koleżankach" (Skowrońska, Gurgul, Sidorowicz, 2019), „o aktorce, która lubi «dawać dupy za granicą»", czy też informując ją, „która aktorka lubi ostry seks" (Skowrońska, Gurgul, 2019), sugerując tym samym, że albo miał z nią kontakty seksualne, albo że jej preferencje seksualne są sprawą wszystkim znaną. Opisane w ten sposób myślenie dyrektora o swoim zespole łączy obraz folwarku (dyrektor jako zarządca), rodziny (dyrektor jako ojciec), haremu (dyrektor jako mąż/kochanek) oraz domu publicznego (w którym zapłatą za dostępność ciała są role w spektaklach). Takie podejście charakteryzować miało stosunek nie tylko do aktorek, ale też do innych pracownic. W przypadku tych pierwszych efekt sterowalności był jednak wzmocniony przez to, że dyrektor pełnił też funkcję reżysera, a szantaż ekonomiczny, któremu podlegały aktorki, był bardziej wyrafinowany. Nie polegał on tylko na strachu przed zwolnieniem, ale na utracie możliwości dodatkowego zarobku i rozwoju zawodowego: „przecież w tym teatralnym systemie istnieją kary; za sprzeciw, niesubordynację, podniesienie głowy. […] Nie dostaniesz roli – nie zarabiasz pieniędzy. To dyrektor decydował, co gramy i ile gramy. Oprócz podstawowej, bardzo niewysokiej pensji, resztę musieliśmy «ugrać». […] Przez cztery i pół roku nie weszłam w żadną sztukę, choć były dla mnie role. Może zbyt głośno krytykowałam poczynania dyrektora […]?" (*Byłam samotna…*, 2019). W przypadku aktorek pojawiał się też argument sugerowanej im dobitnie „wartości rynkowej" mierzonej wiekiem i wyglądem: „Słyszałyśmy, że aktorki po czterdziestce powinny zająć się

warzywniakiem, na przykład […]. Uwagi dyrektora, że właśnie: «No ty przytyłaś, nikt cię nie chce i nie będzie chciał» były wyjątkowo poniżające" („Uwaga!", 2019). To właśnie dodatkowe obciążenie stało się przypuszczalną przyczyną, dla której wśród trzech kobiet oficjalnie reprezentujących grupę skarżących była tylko jedna aktorka. Patrycja Babicka – kierowniczka działu kreacji – tak mówi o powodach tej decyzji: „Zdecydowałyśmy, że my mamy najmniej do stracenia. Ja i Karolina Więckowska, kierowniczka działu redakcyjnego, bo możemy szukać pracy także poza teatrem. I Alina Kamińska, która uznała, że nawet jeśli cała ta historia może oznaczać koniec jej kariery aktorskiej, to zawsze pozostaje jej prospołeczna działalność, w której realizuje się jako radna" (*Jeśli wygramy w sądzie…*, 2020).

Nie zmienia to jednak faktu, że jeśli sytuacja była rozgrywana w taki sposób, to wszystkie pracownice mogły czuć się ubezwłasnowolnione i uprzedmiotowione. Reagowały też według bardzo tradycyjnie patriarchalnych schematów, ponieważ: „Zostałyśmy nauczone, że dyrektor jest bogiem i niezależnie od wszystkiego, należy mu się szacunek" (tamże). Nawet gdy postanowiły się zbuntować, chciały jednocześnie chronić szefa: „Zastanawiałyśmy się wtedy, co zrobić, żeby przestał nas nękać. Jakbyśmy wszystkie miały syndrom sztokholmski – myślałyśmy o tym, żeby go ochronić, bo to przecież starszy człowiek, że wystarczy, że po cichutku zniknie z teatru" (tamże). Taka reakcja wskazuje jednak nie tylko na uwewnętrzniony patriarchat oraz wspomniany syndrom sztokholmski, ale też kolejną bardzo ważną cechę animowalności, jaką jest trudność w ocenie sytuacji. Dezorientacja, zaburzenie relacji między obiektywnym wydarzeniem a subiektywną opinią towarzyszyło pracownicom od pierwszych molestatorskich zachowań: „Czyli na początku były żarty? / – Tak. Może też zbyt wylewne witanie się, przytulanie. / Jak sobie to pani tłumaczyła? / – Że może jest miły, że to jego sposób bycia" (*Byłam samotna…*, 2019); „podczas

powitania polizał mnie w szyję. Pomyślałam: «starszy człowiek, może to się stało przez przypadek». Nie mogłam uwierzyć, że mógł coś podobnego zrobić intencjonalne. Zaczęłam rozmawiać z koleżankami z teatru, usłyszałam od nich, że to normalne, że to taki erotoman-gawędziarz. Nie umiałam sobie z tym poradzić, więc zepchnęłam to wydarzenie do podświadomości, jako przypadek właśnie" (*Jeśli wygramy w sądzie…*, 2020); „Kiedy po raz pierwszy klepnął mnie w tyłek, gdy wychodziłam od niego z gabinetu, byłam w takim szoku, że zastanawiałam się: nie, to niemożliwe, na pewno chciał mnie poklepać po plecach, tylko ręka mu się omsknęła" (Skowrońska, Gurgul, 2019). „Wpadałam w stupor, zamykałam się, nie umiałam zareagować" (Szukaj, 2019). Wyraz podobnej dezorientacji odnośnie do własnych uczuć powrócił na samym początku ujawniania sprawy. W reportażu TVN jedna z rozmówczyń opowiada, jak dyrektor ją wypytywał, czy czuła się przez niego molestowana; zaczął ją przepraszać, a na koniec powiedział, że rozumie, że skoro wyjaśnili sobie sprawę, ona nie wybiera się na spotkanie z prezydentem miasta. Kobieta tak opisuje swoją reakcję: „Udałam się do garderoby, tam dostałam ataku paniki, zaczęłam strasznie płakać. Miałam problem, żeby złapać oddech, bo nie wiedziałam po prostu, co czuć" („Uwaga!", 2019). Można to traktować jako somatyczną odpowiedź na sytuację, w której potwierdzona wcześniej przez inne pracownice ocena sytuacji – „to jest molestowanie" – znów zostaje podważona. Był to więc powrót do wcześniejszego stanu afektywnego pobudzenia, ale i bezsilności oraz niepewności, który miał się przyczyniać do podtrzymywania sytuacji molestowania przez lata.

Kluczowym czynnikiem podtrzymującym sytuację w Teatrze Bagatela była, jak wnioskuję z wypowiedzi pracownic, zewnętrzna i wewnętrzna utrata sprawczości. Kiedy do kobiet docierał molestatorski charakter gestów dyrektora, emocje ulegały zmianie – pojawiał się wstyd, wstręt, stany

depresyjne, strach, a wraz z nimi uczucie dezorientacji, bezwładu i bezradności: „Kobieta reaguje w takich sytuacjach tak, że ciężko to racjonalnie wyjaśnić. Niektórzy powiedzą: twarda, znająca swoją wartość, jak mogła na to sobie pozwolić? Mogłam. Załóżmy, że pani jest molestowana, da pani przełożonemu w twarz? W sytuacji wojny, a to była sytuacja wojny, nie wiemy, jak się zachowamy" (*Byłam samotna…*, 2019). Na stwierdzenie „Czułyście się bezradne", Alina Kamińska odpowiada: „Nie wiedziałyśmy do kogo iść, do kogo się zwrócić. Zwierzchnik był sprawcą, komu więc miałam to zgłosić?" (tamże). Opisany powyżej system autorytarnej władzy wydawał się tym szczelniejszy i bardziej obezwładniający, że pracownicom nie pomogła też zastępczyni dyrektora: „Niektóre z dziewczyn chodziły do Renaty [Derejczyk – przyp. MK], żeby alarmować o sytuacjach związanych z molestowaniem – słyszały w odpowiedzi: «ojej, to straszne». Jeśli mówimy przełożonym o problemie, a w konsekwencji oni nic nie robią, mamy prawo myśleć, że się nie da tego rozwiązać, a każda z nas z osobna obawia się, że straci pracę" (*Jeśli wygramy w sądzie…*, 2020).

Kobiety uruchamiały więc rozmaite strategie przetrwania. Alina Kamińska wycofała się z teatru, skończyła studia z zarządzania kulturą i została radną. Inne pracownice starały się zachować dystans: „starałyśmy się sprawiać wrażenie bardzo zajętych. Wychodząc z jakiegoś pomieszczenia, zawsze miałam ze sobą jakiś sprzęt albo chociaż papiery, które trzymałam z przodu, żeby tylko dyrektor do mnie nie podszedł i nie próbował mnie objąć" (Olo, Mska, 2019); „Karolina próbowała wyciągać na powitanie rękę jak do męskiego uścisku, żeby stworzyć dystans. – Kończyło się to tak, że przyciągał mnie do siebie. To bardzo silny mężczyzna" (Skowrońska, Gurgul, 2019). Pracownice starały się również „jakoś siebie zohydzić" (*W Teatrze Bagatela…*, 2019): „Gdy to się dzieje, pojawia się wstyd, bezsilność, obwiniasz się, że może jednak twoja spódniczka była za krótka, a może usta

za czerwone albo byłaś za promienna. Bo on takie świeże, promienne lubi. Dlatego starałam się wyglądać na zmęczoną, sfrustrowaną, nawet chorą, przestałam się malować" (Skowrońska, Gurgul, 2019). Taka skłonność do tłumienia błędnie przez innych interpretowanej ekspresji również jest cechą animowalności (Ngai, 2005, s. 95). Powyższe wypowiedzi klarownie ujawniają bowiem kolejną odsłonę działania afektywnego polegającego na zaburzeniu relacji subiektywne/obiektywne – pracownicom trudno ocenić, czy przypadkiem same nie sprowokowały szefa. Zadawały sobie pytanie, gdzie więc leży wina – w nim czy we mnie? Jak mówiła Natalia de Barbaro w kontekście wydarzeń w Teatrze Bagatela: „Wina zawsze jest po stronie sprawcy, a nie ofiary, ale to ofiara czuje się winna" (Skowrońska, 2019). Wątpliwości pracownic można być może uznać za próbę odzyskania kontroli nad własnym ciałem, w myśl logiki, że jeśli to ja sprowokowałam przemoc, której doznaję, to jest szansa, że mogę ją także zatrzymać. Ujmując rzecz inaczej: jeśli animowalność charakteryzuje podmioty oceniane przez mające nad nimi kontrolę instancje jako nadmiernie żywotne i seksualne – pracownice Bagateli próbowały się pozbyć tych projektowanych na nie cech, by w ten sposób odzyskać sprawczość. Niektóre wyrażały otwarty opór. Alina Kamińska, kiedy przestała zgadzać się na molestatorskie ataki, została ukarana przez dyrektora brakiem ról i zarzutem utraty talentu. Gdy Patrycja Babicka „na obściskiwanie zareagowała odepchnięciem. Usłyszała: «Lubię, gdy jesteś taka ostra»" (Skowrońska, Gurgul, 2019). Wszystkie z tych strategii okazywały się nieskuteczne. Interpretacja ich działań odbiegała od intencji i była poza kontrolą kobiet, co jest charakterystyczne dla mechanizmu dominacji sprawowanej w kontekście animowalności, która nie tylko steruje działaniami określonych ciał, ale też panuje nad ich interpretacją (Ngai, 2005, s. 97). Działa więc idealnie zgodnie z logiką kultury gwałtu. Jak zaznacza Maja Staśko: „Gwałt jest zawsze obok, bo nasze

[kobiece – przyp. MK] ciało jest nieustannie obserwowane i oceniane pod kątem seksualnym, więc w każdej chwili może być winne czyjejś reakcji. Nie mamy na to wpływu, to nie my decydujemy, co dla niego będzie wystarczająco prowokujące, to nie my tu jesteśmy od decydowania, dlatego to się może stać w każdej chwili, gdziekolwiek, w domu, u kolegi, na imprezie: tylko dlatego, że mamy cipki, więc spódniczki lub nie, ogolone nogi lub nie, makijaże lub nie i nieustanne poczucie obserwowania i zagrożenia – komentarzem, oceną, krytyką bądź fizycznym wyrażeniem aprobaty: klapsem, obmacaniem czy penetracją" (Staśko, 2017, s. 47-48).

Pracownice, których działania nie posiadały sprawczości w relacjach z dyrektorem, zakładały jej brak również w innych okolicznościach (w relacjach z koleżankami i kolegami z pracy oraz poza instytucją), co również przyczyniało się do wieloletniego utrzymywania sytuacji. Wielokrotnie w ich wypowiedziach powraca wątek lęku przed niewiarygodnością: „Nie sądziłyśmy, że nam ktokolwiek uwierzy. Nawet teraz, kiedy zaczynam o tym opowiadać, boję się, że usłyszę: Dlaczego kłamiesz?" (*Byłam samotna…*, 2019). Ten stan bezwładu łączył pracownice i stymulował je nawzajem: „Dlaczego nie mówiła pani głośno? – Bo inne nie mówiły, a ja nie czułam się na tyle silna, by walczyć samotnie. Nie dałabym rady, nikt by jednej osobie nie uwierzył" (tamże). Każda z nich, jak się wydaje, czuła się osamotniona i nie miała narzędzi do zobiektywizowania problemu. Kiedy już taki gest został wykonywany, blokowały go bagatelizujące problem komentarze o „erotomanie-gawędziarzu" (por.: *Jeśli wygramy w sądzie…*, 2020). Dopiero później pracownice zrozumiały, „że to, co wydawało nam się incydentami, dotyczy nas wszystkich" (Gazur, 2019).

Ta dynamika afektywna wzmagana była na kolejnych poziomach, które są znacznie lepiej rozpoznane i społecznie oswojone: poczucie winy (że

dopuściło się do takiej sytuacji), wstydu (że doszło do molestowania i na czym ono polegało) i strachu (przed utratą pracy i zawodowym wykluczeniem, utratą wiarygodności). Wydaje mi się jednak, że nie tylko one są kluczową przyczyną wieloletniego milczenia. Pracownice mówiły bowiem, że te uczucia nie minęły całkowicie po ujawnieniu sprawy (por. np. Skowrońska, Gurgul, 2019; Gurgul, Skowrońska, Sid, 2019). Zmiana nastąpiła raczej na poziomie poczucia własnej sprawczości. Równie trudne, jak sądzę, okazało się przełamanie bezwładu, pasywności oraz uwewnętrznionego poczucia, że jest się „kukiełką" – a więc wszystkiego, co charakteryzuje afekt animowalności.

Analizując opublikowane materiały, można przypuszczać, że w Teatrze Bagatela zostały spełnione wszelkie warunki, które odbierały pracownicom sprawczość – tak pod względem strukturalnym, jak i afektywnym. Ta sytuacja stała się bardzo symptomatyczna dla układu sił w teatralnej hierarchii (zgodnie z tym, co pisze Ngai: potoczny charakter brzydkich uczuć zwiększa „zakres socjohistorycznych problemów, które mogą interpretować"; Ngai, 2021) i jej blokującego charakteru. Jednak rozpoznanie, ujawnienie i precyzyjne nazwanie (bo przecież ramy teoretyczne tego artykułu wynikają z bardzo precyzyjnych opisów i analiz sytuacji poczynionych przez same pracownice) tych dość powszechnych mechanizmów afektywnych wynikających z układu władzy w teatrach instytucjonalnych, dało pracownicom potężną siłę i sprawiło, że – wbrew obawom – wiele osób potraktowało poważnie stawiane przez nie zarzuty i postanowiło je wspierać.

W tym punkcie odsłania się druga strona „brzydkich uczuć", które nie mając zdolności katartycznych i krytycznych, jednocześnie cały czas utrzymują silne napięcie afektywne. W przypadku Teatru Bagatela „brzydkie uczucia", które powodowały, że – cytując Babicką – „czułam się brudna, miałam

poczucie winy, popadałam w depresję, w płaczliwość" („Uwaga!", 2019), z jednaj strony mogły stwarzać idealne pole manipulacji dla dyrektora, z drugiej – cały czas – nie pozwalały ignorować sytuacji, zaburzały porządek, podważały wszelkie bagatelizujące i normalizujące argumenty. Z czasem to, co było cechą animowalności, zaczęło działać na rzecz sprawczości pracownic. Słowa kobiet opisujące zdarzenia zaczynają animować w wyobraźni czytelniczek działania dyrektora (który wcześniej „animował" ciała kobiet). Zachodzi więc odwrócenie w relacji sprawczości, o którym też pisze Ngai (2005, s. 118). Wygląda to tak, jakby pracownice weszły w sojusz z blokującymi je do tej pory afektami i za ich pomocą dokonały aktu emancypacji. Moc temu procesowi nadało przesunięcie na poziomie afektywnym od animowalności do wstrętu. Kiedy piszę o odzyskanej sprawczości pracownic, nie twierdzę, że zaplanowały one każdy wywoływany przez siebie w przestrzeni publicznej afekt i efekt. Nie mam wątpliwości, że choć dobrze przemyślały swoją sytuację i podejmowane kroki, to nie wszystko były w stanie przewidzieć i rozważyć w tak dynamicznym wirze wydarzeń. Myślę, że ich skuteczność wynikała także ze zmiany wewnętrznej dynamiki afektywnej, która przełożyła się bezpośrednio na działania. Warunkowana przez media i toczące się dochodzenie[4] konieczność wielokrotnego opisywania, analizowania oraz komentowania zdarzeń i sytuacji zarówno sprzed ujawnienia oskarżeń, jak i po ich ujawnieniu, prowadziła do kondensacji afektów. W wypowiedziach pracownic (wielokrotnie parafrazowanych w mediach) dochodziło do ciągłego powtarzania zarówno afektu animowalności, jak i wstrętu. Oba stany, podobnie jak proces przejścia między nimi, były wciąż powielane, wywołując efekt zarówno w pracownicach (które w związku z całą sytuacją potrzebowały pomocy nie tylko prawnej, ale też psychologicznej; por.: *Jeśli wygramy w sądzie*, 2020), jak i w wielu świadkach.

Wymiot

> No jest to po prostu obleśne, kiedy stary chłop dotyka młodą dziewczynę, sapie do niej do ucha, opowiada jaka to nie jest piękna i chciałby zobaczyć więcej, jest to obrzydliwe[5].

Przez lata kumulowane i utrzymywane w pracownicach mdłości, które zaburzały ich poczucie podmiotowości i odrębności, ustanawiały niemożliwą do zerwania więź z instytucją, w końcu przełamały granicę ich ciał i zostały wydalone w akcie mówienia. Jak pisze Ahmed, mówienie o wymiotach i obiektach, które je wywołały, ma wielką moc performatywną, jest niemalże powtórzeniem tego aktu: „W reakcjach obrzydzenia «słowa» są także wyrzucane albo wymiotowane. Akt mowy «to jest obrzydliwe!» może działać jak swego rodzaju wy-miot, próba wydalenia czegoś, czego bliskość odczuwa się jako niebezpieczną i zanieczyszczającą. Oznaczać coś jako obrzydliwe to także tworzyć dystans z rzeczą, która paradoksalnie staje się nią tylko w owym akcie dystansowania” (Ahmed, 2014, s. 184). Wymiot i wstręt powodują dystans, wydalają i zabezpieczają przed tym, co zagrażało podmiotowości przez przekraczanie granic ich ciała. To bardzo ważny proces w przypadku pracownic Bagateli, których, jak opisują, autonomia, podmiotowość i sprawczość były przez lata podważane. Akt mowy wytwarzał więc ich podmiotowość jako podmiotów obrzydzonych („zniesmaczony podmiot jest sam w sobie jedną z wytworzonych przez siebie konsekwencji w akcie mowy”; tamże), ale też nadawał nowe oznaczenia Henrykowi Jackowi S., według twierdzenia, że mówienie o obrzydzeniu i jego przyczynach jest też aktem stworzenia obrzydliwego obiektu, czy raczej – oznaczenia danego obiektu jako wstrętnego. Opowiadanie o czynach S. i towarzyszących im

fizycznych i psychicznych odczuciach kobiet stały się jednymi z najbardziej skutecznych działań pracownic Bagateli. Szczególnie istotna była w nich sensualna lepkość opisów punktujących proces przekraczania granic ciał pracownic:

> Mniej więcej półtora roku temu podczas powitania polizał mnie w szyję. […] To było popołudnie, byliśmy sami na piętrze w teatrze, szłam korytarzem, nagle chwycił mnie i próbował pocałować (*Jeśli wygramy w sądzie…*, 2020).
>
> W moim przypadku było to całowanie w usta, język w uchu, dotykania, propozycje przyjścia do domu, pytania: „kiedy go zaproszę", opowiadanie, co będzie ze mną robił (Wiosło, 2019).
>
> Dyrektor ma zwyczaj przytulania na przywitanie. Nigdy nie wiadomo, kiedy to, co on nazywa serdecznością, nie przejdzie w erotyczne dyszenie albo wpychanie języka do ucha (Mska, Olo, 2019).
>
> Wsadzał język do ucha i ust, obściskiwał, opowiadał obleśne żarty. Dzwonił i mówił, że chce robić to, do czego Bóg stworzył mężczyznę i kobietę (Skowrońska, 2019b).
>
> Prosił, żebym usiadła obok niego i coś przeczytała na komputerze, a przy tym gładził mnie po szyi albo po ręce. To było na początku. Potem było tylko gorzej. Aż do momentu, gdy z zaskoczenia chwycił mnie i chciał pocałować w usta. Wepchnął mi język do buzi (Skowrońska, Gurgul, 2019).
>
> Byłam sama za sceną. Dyrektor przyszedł do mnie. Zaczął od tego,

> jak bardzo mnie lubi, jaka jestem dla niego ważna. Nie miałam dokąd uciec. Myślałam, że jak zwykle się przytuli i da spokój, ale tym razem usłyszałam, że dyszy, a jego język lizał moją twarz. Byłam przerażona. Odepchnęłam go. Niewiele pamiętam z tego, co wydarzyło się dalej (Gurgul, Skowrońska, 2019b).
>
> Podczas premiery myślałam, że dyrektor chce pocałować mnie w policzek, a on zaczął lizać mnie po szyi. Z czasem takich sytuacji było więcej. Całował mnie w usta, ja uciekałam, więc on oficjalnie wzywał mnie do gabinetu na służbową rozmowę, podczas której głaskał mnie po dłoni i rękach (Jadczak, 2019).
>
> Podczas spotkania rozmawiamy o czymś merytorycznie, a on nagle zawiesza głos. I bez związku zaczyna opowiadać, co by ze mną robił, gdyby był moim chłopakiem. Mówił mi, że mam piękną skórę i chciałby ją pieścić. Jedna z koleżanek powiedziała mu, że to, co robi, jest karalne. „Komplementy są karalne?" – zdziwił się (tamże).

Tę serię cytatów podsumować można innym: „takie lepkie i zbyt cielesne" („Uwaga!", 2019). Szczególną rolę odgrywa tu jednak język opisów – bardzo abiektalny ze względu na użycie słów oddających lepkość – dyrektorskich rąk (w reportażu „Uwaga!" określonych przez Babicką, która z kolei cytuje Kamińską jako „lepkie rączki dyrektora"; tamże), języka (w uchu, ustach, na szyi i twarzy), oddechu, śliny, przytulających bez pozwolenia ramion, przywierającego ciała, które natrętnie powracają, zagrażają pochłonięciem. Wrażenie lepkości wynika też z licznych powtórzeń („znaki stają się lepkie przez powtarzanie"; Ahmed, 2014, s. 181). Powyższe cytaty to tylko skromny wycinek nawarstwiających się w różnych mediach opisów – nieustannie powtarzanych, rozwijanych i konkretyzowanych – zarówno przez pracownice,

jak i dziennikarki oraz dziennikarzy. Ta powtarzalność przenosi na poziom dyskursywny długie trwanie opisywanej sytuacji, podkreślając obrzydliwość lepkości dyrektora osadzonej w kontekście historii relacji między ciałami, przedmiotami i znakami (tamże, s. 171). Kategoria lepkości staje się zresztą chyba kategorią generalnie opisującą relacje między dyrektorem a pracownicami – nie tylko w kontekście seksualnym, ale też afektywnym. Lepkość jest w tym ujęciu cechą animowalności – nie pozwala oderwać się od instytucji, dyrektora, panujących tam relacji. Zlepia pracownice z siatką panujących wewnątrz teatru patologii i czyni je obrzydliwymi dla samych siebie – wedle opisanej przez Ahmed relacji: „Wszystko, co miało kontakt z rzeczą obrzydliwą, samo staje się obrzydliwe" (Tomkins, 1963, s. 131; zob. także: William Ian Miller, 1997, s. 5 oraz Susan B. Miller, 1993, s. 711, cyt. za: Sara Ahmed, 2014, s. 176). Można powiedzieć, że sensualne, „lepkie" narracje wprowadzały nie tylko na poziomie intelektualnym, ale też afektywnym w atmosferę mającą przez lata panować w Bagateli. Dopiero powracający nieustannie w tej narracji wymiot pozwolił wydalić z ciała to, co czyniło również je obrzydliwym i oznaczyć obrzydliwy obiekt na zewnątrz, umożliwił działanie i zmianę funkcjonalności lepkości. Lepkość stała się osobną kategorią opisującą historię molestatorskich działań, które – uzewnętrznione – przestawały dotyczyć poszkodowanych, a przylepiły się do dyrektora, stały się rodzajem odnoszącej do niego sygnatury (tamże): „lepkość […] powierzchni opowiada nam historię obiektu […] – to, co się przylepia, «pokazuje nam», gdzie przedmiot przebywał przez to, co zebrał na swojej powierzchni" (Ahmed, 2014, 181-182). Ten proces w przypadku S. zachodził niemal dosłownie: „po tym, jak się ujawniłyśmy, wiele dziewczyn zaczęło się do nas zgłaszać. Nie tylko z teatru – to były kelnerki, panie sklepowe, barmanki z okolicznych knajp. Można było odtworzyć na podstawie tych zgłoszeń całodzienną trasę S. – od sklepu niedaleko domu

dyrektora, przez autobus, teatr, gdzie pracuje, po Bunkier Sztuki, gdzie jada obiady, po Winosferę, gdzie bywa wieczorami. Cała trasa molestowania od wyjścia do pracy, przez pracę, po wieczorne spotkania ze znajomymi" (*Jeśli wygramy w sądzie…*, 2020).

Istotne wydaje się też to, że licznym tekstom towarzyszyły też materiały wizualne – relacje pracownic pojawiły się, między innymi, 6 i 12 listopada w Faktach TVN, potem – 20 listopada – we wspominanym już reportażu „Uwaga!". Akt słowny był dzięki temu uzupełniony ekspresją ciał, twarzy, rąk pracownic. Pozornie spokojne, wyważone relacje, oszczędna ekspresja, zaburzane były specjalnie kadrowanymi nerwowymi ruchami rąk, gestami ochronnymi i zamykającymi dostęp do ciała jak skrzyżowane nogi, ręce obejmujące tułów, pojedynczymi chwilami załamania głosu, niemożliwymi do powstrzymania łzami. Część kobiet nie ujawniła twarzy; występują w garderobie, siedzą tyłem do kamery, mówią technicznie zniekształconym głosem. To przebiegające na różnym poziomie powstrzymywanie ekspresji, mimo drastycznych opowieści, połączone z silnym afektywnym napięciem wydaje się przenosić sytuację sprzed #metoo, kiedy wstręt tracił gwałtowność, przyjmując postać „brzydkich uczuć". Taka ekspresja połączona z jednoznacznym oskarżeniem dyrektora i opisem molestowania budzi jednak również wrażenie mdłości, które stopniowo stają się też doświadczeniem widzek i widzów.

Wspólnoty obrzydzonych

Funkcjonujący na kilku poziomach wstręt otworzył pole do odwrócenia relacji władzy. Ahmed zwraca uwagę, że wstręt jest w tej sferze zasadniczy:

> Związek między obrzydzeniem i władzą jest oczywisty, kiedy

> weźmie się pod uwagę przestrzenność reakcji odrazy i ich rolę w hierarchizowaniu zarówno przestrzeni, jak i ciał. William Ian Miller twierdzi, że reakcje obrzydzenia nie dotyczą wyłącznie przedmiotów, które zagrażają granicom podmiotów, ale także obiektów, które zdają się być „niżej" niż podmiot lub znajdują się poniżej czy nawet na samym jego dole (Miller, 1997, s. 9). Warto tutaj powrócić do pytania o materię odrzuconą [*abject matter*]. Niższe regiony ciała są ściśle utożsamiane zarówno z seksualnością, jak i z „odpadami", które ciało dosłownie wydala. Nie chodzi o to, że to, co znajduje się poniżej, jest z konieczności obrzydliwe ani że seksualność budzi wstręt. Niższość zostaje skojarzona z niższymi partiami ciała, jak również z innymi ciałami i przestrzeniami. Przestrzenne odróżnienie tego, co „powyżej", od tego, co „poniżej", funkcjonuje metaforycznie w celu oddzielenia jednego ciała od drugiego, jak również rozróżnienia na ciała wyższe i niższe (Ahmed, 2014, s. 177-178).

Zgodnie z tą logiką opisywane przez pracownice jako narzucające się, kierujące się niekontrolowanym pożądaniem ciało Henryka Jacka S. zostało oznaczone zarówno jako wstrętne, jak i jako niższe. Choć, oczywiście, takie opinie wyrażane były wprost jedynie na forach dyskusyjnych pod artykułami[6]. W ten sposób przez lata posiadający władzę nad ciałami pracownic dyrektor, został – przez oznaczenie jako obrzydliwy – tej władzy pozbawiony. Odwrócenie sił było utrzymywane poprzez wytworzenie afektywnej wspólnoty obrzydzonych.

> Akt mowy jest zawsze skierowany do innych, którzy muszą starać się współuczestniczyć w akcie świadczenia o obrzydliwej rzeczy,

> aby afekt mógł odnieść skutek. Innymi słowy, w ten sposób podmiot prosi innych, by powtarzali wpisane w sam akt mowy napiętnowanie. Takie wspólne świadectwo jest potrzebne, by akty mowy działały, tj. aby przypisywały wstręt do obiektu lub podmiotu, zlepiając go z innymi (Ahmed, 2014, s. 184).

Nazwanie swojej odrazy i wywołanie jej u świadków jest tu narzędziem zabezpieczającym sprzeciw pracownic (Babicka mówi o sytuacji po ujawnieniu sprawy w mediach: „Nareszcie poczułyśmy się bezpiecznie. To było dla nas ważne, bo zaczęłyśmy się gubić, zastanawiać, czy nie przesadzamy, czy może to jednak jest dopuszczalne”; *Jeśli wygramy w sądzie*, 2020). Jak pisze Ahmed: „Odraza (*abjection*) wiąże się z niepewnością […] negacji, przez reakcję odrazy usiłuje zabezpieczyć «nie»” (Ahmed, 2014, s. 175). To konsolidowanie wspólnoty obrzydzonych było też możliwe dzięki wspomnianej już kategorii lepkości, która uruchamia dwukierunkowy proces. Na pierwszym poziomie przypisywana jest molestatorskim działaniom Henryka Jacka S. Z drugiej strony jednak lepkość jest, zdaniem Ahmed, czymś, co przechodzi z przedmiotu na przedmiot, stwarzając możliwość kolejnych relacji: „Przykleić się do czegoś lepkiego znaczy także stać się lepkim. Odcinając się od jednego lepkiego przedmiotu, przedmiot (wraz z powierzchnią) może pozostawać lepki i może «pochwycić» inne przedmioty” (tamże, s. 181). Lepkość nie zawsze musi jednak oznaczać złych relacji: „Jedne formy przylepności oznaczają trzymanie się rzeczy razem, inne dotyczą blokowania albo zatrzymywania ruchu przedmiotów. Kiedy znak lub obiekt staje się lepki, może on «blokować» ruch (innych obiektów lub znaków), a także łączyć (inne obiekty lub znaki) w całość” (tamże, s. 180). Wydaje się więc, że blokująca i obrzydliwa lepkość relacji pracownic z dyrektorem przekształciła się w afektywne spoiwo więzi między nimi, a

potem również z licznymi świadkami. Kiedy, po dosłownym i symbolicznym wymiocie, pracownice zaczęły ze sobą rozmawiać: „okazało się, że takich przypadków niestosowanego zachowania jest więcej […]. Zrozumiałyśmy, że to, co wydawało nam się incydentami, dotyczy nas wszystkich. I właśnie dlatego postanowiłyśmy działać. Opowiadając o tych sytuacjach zaczęłyśmy się uczyć, jak pozbyć się wstydu bycia ofiarą" (Gazur, 2019). Zobaczyły, jak ich dotychczasowa pasywność umożliwia zlepianie i „pochłanianie" kolejnych kobiet. Kamińska opowiadała, że „czara goryczy przelała się, gdy dowiedziała się, że młodsze koleżanki też doświadczają takich zachowań dyrektora. – To był mój wielki ból, bo sama mam córkę i pomyślałam sobie: «No nie! Ciąg dalszy? Następna?»" (Dbd, 2019). Babicka podaje podobny argument, uwidaczniając poczucie winy za sytuacje innych kobiet: „trafiła do nas aktorka zaraz po szkole. I Karolina Więckowska, która zastępowała wówczas sekretarkę i zamykała za młodą aktorką drzwi gabinetu dyrektora, powiedziała nam, że poczuła się jak żona Fritzla" (*Jeśli wygramy w sądzie…*, 2020). Postanowiły więc działać razem – początkowo cel był prosty: „żeby przestał nas nękać" (tamże). Najlepszą drogą do jego osiągnięcia było takie nacechowanie nowej, pracowniczej wspólnoty, by miała silniejszą od dyrektorskiej moc tworzenia kolejnych relacji. W tym celu kobiety przewrotnie przechwyciły narzędzia swojego opresora. Zamiast jednak je stosować – opowiadały o nich…

Pierwszym sojusznikiem miał być prezydent Krakowa Jacek Majchrowski. Teatr Bagatela jest teatrem miejskim, więc prezydent jest bezpośrednim i *de facto* jedynym przełożonym dyrektora. Kontakt z nim zaproponowała Alina Kamińska – jako poszkodowana aktorka, ale też radna. Najpierw sama, poza oficjalnym trybem. Prezydent poprosił o pismo, a następnie zaprosił wszystkie podpisane pod nim pracownice na rozmowę. Wydawało się więc, że działanie odnosi skutek. Rozmowa, jak mówi Babicka, była trudna, bo

Majchrowski: „Wypytywał podczas niej, co której z nas robił S[…]" (tamże). W trakcie rozmowy obiecał jednak, jak twierdzą pracownice, nie ujawniać ich nazwisk i nakłonić dyrektora do rezygnacji ze stanowiska: „W takim razie jutro dyrektor dostanie białą kartkę, żeby mógł na niej napisać wypowiedzenie z pracy". Tak się jednak nie stało, skoro: „następnego dnia dyrektor zaczyna dzwonić do każdej z nas po kolei. Bo okazuje się, że jest nadal dyrektorem, nasza akcja nie wyszła. I mówi nam, że słyszał, że mamy zastrzeżenia, że mylimy ojcowskie gesty w naszą stronę z takimi o erotycznym podtekście. Tej młodej aktorce powiedział, że musiała pomylić jego przepuklinę ze wzwodem. Mówi nam, że w teatrze będzie działał program antymobbingowy. I że od teraz każda z nas ma przychodzić do jego gabinetu i w obecności kadrowej wyjaśniać swoje wątpliwości" (ten cytat i poprzednie: tamże). Prezydent odpowiedzialność za tę sytuację próbował przenieść na pracownice: „Natomiast one same, zupełnie szczerze, zbierając się zrobiły pewien ferment, tak że kiedy pan S. do mnie przyszedł, on już znał nazwiska wszystkich osób, które złożyły te pismo, z wyjątkiem dwóch pań, które nie są pracownikami teatru" (*Kraków. Prezydent Majchrowski tłumaczy*, 2019). Można uznać, że w sposób niebezpośredni sugerował pracownicom kłamstwo (w podtekście podważające ich wiarygodność[7]), naiwność oraz nieporadność: „Po pierwsze nie pamiętam, żeby mnie prosiły o anonimowość, tylko wie pani, jeżeli się tego typu sprawę rusza, to nie można liczyć na anonimowość, bo to nie idzie tak, że ktoś o tak kogoś gdzieś molestował i napastował" (tamże). W ten sposób Majchrowski „zlepił" się w oczach dużej i zróżnicowanej części opinii publicznej z Henrykiem Jackiem S.[8] Sprzyjała temu podawana w mediach chronologia kolejnych zdarzeń. Z doniesień medialnych[9] wynika, że pracownice spotkały się z prezydentem 29 października – we wtorek; 30 października Majchrowski spotkał się z S. i – jak według jednej z pracownic twierdził dyrektor – zobowiązał go „do jak

najpilniejszego przedstawienia procedur uzupełniających kodeks etyczny teatru, procedur antymobbingowych, żeby «żadna ze spraw z listu nie miała możliwości się powtórzyć»" (Jadczak, 2019). Przy okazji potwierdził przypuszczenia dyrektora na ten temat personaliów osób skarżących, które następnego dnia – 31 października – były przez swojego pracodawcę zastraszane. Kamińska tak komentowała ich ówczesną sytuację: „Zostałyśmy pozostawione same sobie i w pełnej dostępności dla tego człowieka, który zaczął nas dręczyć telefonami, wzywając nas po kolei na spotkania" (ads\mtom, 2019). Zgłoszenie wysłano z Urzędu Miasta do prokuratury (jeszcze bez wniosku o zawieszenie Henryka Jacka S. w obowiązkach dyrektora, który został wysłany później; Orszula, 2019) w poniedziałek 4 listopada (Białczyk, 2019). Tego samego dnia prezydent otrzymał od pracownic list: „Zwracamy się z pytaniem, jak długo będziemy bały się przyjść do pracy. Będziemy wdzięczne za szybką informację od pana prezydenta, co mamy robić, żeby nie czuć się dyskryminowane i poniżane, co wpływa negatywnie na nasz stan psychiczny, utrudniając nam funkcjonowanie w życiu i pracy" (Jadczak, 2019). Nie wiem, jaka była godzinowa chronologia zdarzeń i motywy działania. List ten zasygnalizował jednak z pewnością determinację pracownic, postawił prezydenta w niezręcznej sytuacji oraz dowiódł, że prośba o wprowadzenie kodeksu etyki jest w tym przypadku nieskutecznym narzędziem przeciwdziałania potencjalnej przemocy.

Majchrowski w czasie rozmowy z pracownicami prosił podobno, by nie nagłaśniały sprawy w mediach (Jadczak, 2019). W nich przeważyły jednak wstręt i złość. Jak mówi Babicka: „Poczułyśmy się jak gówniary, które same narozrabiały, a potem naskarżyły wujkowi, próbując zrzucić winę na kogoś innego. Byłyśmy wściekłe, miałyśmy poczucie, że to, co się wydarzyło, przekroczyło granice przyzwoitości" (*Jeśli wygramy w sądzie…*, 2020).

Postanowiły opowiedzieć o swojej sytuacji (przekazując też swój wstręt) znacznie szerszemu gronu świadków. Paradoksalnie więc przełożeni pomogli im podjąć decyzję o ujawnieniu sprawy. Tak radykalne i trwałe przemieszczenie afektów z animowalności na wstręt, a potem jego rozprzestrzenienie, było jednak możliwe również dzięki ruchowi #metoo – w który działania pracownic Teatru Bagatela wpisały się, umieszczając je w ogromnej, międzynarodowej wspólnocie, daleko przekraczającej zasięg dyrektorskich rąk i prezydenckiej władzy. O tym, że miało to wpływ na działania pracownic Bagateli, może świadczyć cytat: „Aktorki, z którymi rozmawiała «Wyborcza», zapowiadają, że będą szukały poparcia w innych teatrach, a także za granicą, m.in. w Stanach Zjednoczonych, gdzie rozpoczęła się akcja #metoo. – Mamy nadzieję, że ich odwaga będzie początkiem drogi dla nas, kobiet w podobnej sytuacji – mówią" (Gurgul, Skowrońska, Sid, 2019).

Za radą znajomej kobiety zwróciły się więc do Szymona Jadczaka, który przygotował na temat sytuacji w teatrze materiał dla TVN24. Informacja o molestowaniu dwukrotnie otwierała główne wydanie „Faktów TVN" (6.11.2019 oraz 12.11.2019) i była tematem licznych materiałów stacji[10]. Niemal natychmiast sytuację w Teatrze Bagatela zaczęły relacjonować również inne mainstreamowe media: gazety codzienne, tygodniki, miesięczniki, stacje radiowe, telewizja, portale internetowe, między innymi: „Gazeta Wyborcza" i „Wysokie Obcasy", „Rzeczpospolita", RMF FM, „Dziennik Polski", „Krytyka Polityczna", „Sieci", „wPolityce", „Tygodnik Agora", „Wprost", „Do Rzeczy", „Onet.pl", „Polityka"… Co zdarza się w polskim życiu publicznym rzadko, media potraktowały sprawę bardzo poważnie, unikając wielu stereotypowych ujęć[11] i stanęły dość wyraźnie po stronie skarżących kobiet. Henryk Jacek S. idąc na urlop mówił „to mnie przerosło, ta kampania oszczerstw […] Traktuje się mnie w tym momencie

jak jakiegoś potwora” (Jadczak, 2019b).

Dzięki mediom obrzydzenie rozprzestrzeniało się na bardzo szeroką skalę. Ruch informacji dodatkowo stymulowała zapewne także popularność Bagateli, czy w ogóle teatrów rozrywkowych (w materiałach telewizyjnych pokazywano fragmenty spektaklu *Seks dla opornych* w reżyserii dyrektora), przyciągających publiczność mieszczańską, szkolną, niebranżową. Wiele odbiorczyń i odbiorców komunikatów medialnych mogło więc być lub bywać w tym (lub podobnym do niego) teatrze. Być może to zainteresowanie sprawą Teatru Bagatela również uruchamiało w odbiorcach medialnych doniesień namiastkę procesu, którego doświadczyły pracownice. I nie był to tylko wstręt, ale też wywołany nim pewnego rodzaju szok czy „przebudzenie”. Bo to, co opowiadały aktorki, przekładało się na wypracowany w takim procesie efekt sceniczny. Alina Kamińska tak mówiła o spektaklu *Seks dla opornych* w reżyserii dyrektora:

> Z moim scenicznym partnerem Łukaszem Żurkiem spędzamy większą część spektaklu w łóżku, choć przecież nie o seks w tej sztuce chodzi. Gdy zaczynaliśmy próby, dyrektor miał wyraźną wizję mojej gry. I coraz bardziej przekraczał granice. Czułam, że na tej scenie, gdy każe mi się wyginać i prężyć, mam być raz kobieca, raz dziewczęca, spełniam jego erotyczne fantazje (Skowrońska, Gurgul, 2019).

We fragmentach spektaklu towarzyszących materiałom na temat sprawy w Teatrze Bagatela widzimy Kamińską w mocnym makijażu, czerwonej satynowo-koronkowej piżamie, raz w półleżącej pozycji na łóżku wygina się, wypinając biust, z miną małej dziewczynki wdzięczy się do partnera

scenicznego, a następnie siada mu na kolanach, innym razem leży, podczas gdy aktor ugniata jej pośladki[12]. W takim zestawieniu „niewinna” rozrywka nabierała perwersyjnego oraz mrocznego wymiaru i może prowokowała pytanie o to, czy patrząc na seksownie wyginające się na łóżku aktorki odziane w erotyczną bieliznę, naprawdę nie wiedzieliśmy, co może kryć się za takimi scenicznymi obrazami. Takie rozpoznanie swojej pozycji widza czy widzki uruchamiało proces dystansowania się wobec obiektu (teatr i postać S.), który z potencjalnie fascynującego zamienił się w obrzydliwy. Świetnie ten proces ilustruje cytat: „Jeśli informacje, jakie zdecydowała się ujawnić grupa aktorek i pracownic, okażą się prawdziwe, z tego sielskiego obrazu pozostaną zgliszcza. Relacje kobiet pracujących w Bagateli są wstrząsające i odkrywają obraz świata, który funkcjonował za kulisami, świata przemocy i bezwzględnego wykorzystywania dyrektorskiej funkcji […] Historia z Bagateli, niezależnie od tego, jaki będzie miała finał, oznacza koniec wizji wspaniałego teatru, w którym udało się pogodzić interesy publiczności, dyrekcji, aktorów, zwolenników repertuaru wysokiego i niskiego. Z teatralnych szaf zaczęły wypadać trupy” (Olszewski, 2019).

Jeśli jednak działanie pracownic Teatru Bagatela miało mieć realny wymiar polityczny i sprawczość wykraczającą ponad ten jednostkowy przypadek, to musiałoby wpłynąć przede wszystkim na polskie środowisko teatralne – i to temu procesowi chciałabym się przyjrzeć na koniec. Wspólnota obrzydzonych w tej grupie wytworzyła się w dość specyficznych warunkach i na jeszcze innych, niż do tej pory opisane, zasadach. W polskim teatrze temat #metoo zainspirował w ostatnich latach wiele spektakli, będących niejednokrotnie świadectwami bardzo osobistych doświadczeń aktorek, reżyserek, dramaturżek[13]. Ponadto w październiku 2019 roku w Warszawie odbyła się zorganizowana przez Akademię Teatralną w Warszawie konferencja „Zmiana – teraz! O czym milczeliśmy w szkołach teatralnych”, na której szeroko

omawiano problem przemocy i przemocy seksualnej zarówna w edukacji teatralnej, jak i w teatrze. Jedna z reprezentantek szkoły krakowskiej, Iwona Kempa, zaangażowana w opracowywanie procedur antyprzemocowych w AST w Krakowie, zaraz po nagłośnieniu sprawy Teatru Bagatela w mediach zorganizowała spotkanie solidarnościowe (Grygny, 2019). Powyższe działania mają charakter niszowy, a nie masowy. Solidarność z pracownicami wyraziło jednak również w listach otwartych około trzystu pięćdziesięciu osób i ponad trzydzieści różnych organizacji[14]. Postulowano w nich odsunięcie dyrektora od pełnienia funkcji na czas – jak najszybszego – wyjaśnienia sprawy oraz systemowe wsparcie dla pracownic. Niektóre z tych działań mniej lub bardziej otwarcie wskazywały na to, że opisywany tu problem nie dotyczy tylko Teatru Bagatela, ale jest w środowisku powszechny i ma charakter systemowy. Najbardziej wymowny pod tym względem był najliczniej podpisany list całego środowiska:

> My, przedstawicielki i przedstawiciele społeczności teatralnej, nie będziemy dłużej wspierać kultury milczenia. Sytuacja Teatru Bagatela nie jest odosobnionym incydentem. To nie jest problem, który zaczął się wraz z odważną decyzją członkiń krakowskiego zespołu – teatr funkcjonuje zgodnie ze ścisłą hierarchiczną logiką od dziesięcioleci, utrwalając cykl upokorzeń i nękania. Granica między ciałem postaci na scenie, a ciałem prywatnym jest bardzo cienka, a molestowanie i seksizm często są chlebem powszednim aktorek i aktorów. To także kwestie, z którymi na co dzień borykają się wszyscy pracownicy i pracowniczki teatrów, niekoniecznie występujący na scenie.
>
> Dzisiaj naszym obowiązkiem jest zabrać głos. Także dlatego, aby zabranie głosu nie wiązało się ze środowiskowym wykluczeniem,

> zrujnowaną reputacją, ambicjami i karierą. Te głosy mają znaczenie i muszą zostać wysłuchane.
>
> Zwracamy się do dyrekcji Teatru Bagatela o odpowiedzialność.
>
> Zwracamy się do instytucji miejskich i państwowych o niezawisłość.
>
> Zwracamy się do społeczności artystycznej o solidarność (*Warszawa. Wciąż nowe nazwiska…*, 2019).

Komisje Zakładowe OZZ Inicjatywa Pracownicza dodawały do tej diagnozy konstatację na temat braku procedur postępowania w takiej sytuacji:

> Nadużycia relacji zależności w instytucjach kultury, noszące znamiona molestowania seksualnego w miejscu pracy, mobbingu i nierównego traktowania, są rzadko ujawniane przez pracownice w obawie przed utratą pracy, ostracyzmem środowiskowym czy zablokowaniem rozwoju zawodowego. Praktyką bowiem jest ciągle przysłowiowe zamiatanie pod dywan tego typu nadużyć przez organizatorów instytucji. Brakuje odpowiednich regulacji, procedur szybkiego reagowania na nadużycia i ich efektywnego wdrożenia, egzekwowania. Tym większy szacunek wzbudza w nas postawa pracownic Teatru, które zdecydowały się przerwać panującą w środowisku zmowę milczenia i zawalczyć o godne warunki pracy (*Kraj. Komisje zakładowe…*, 2019).

Te listy – trafnie i zwięźle – punktują najważniejsze problemy polskiego teatru w kontekście #metoo. Prowokują jednak szereg pytań.

Z jednej strony, duży jest rozrzut zawodowy podpisujących: od dyrekcji, przez reżyserię, aktorstwo, choreografię, produkcję, kuratorstwo, promocję i administrację, pracownie techniczne, z drugiej ta dywersyfikacja odnosi się głównie do teatrów warszawskich (generalnie z tych wszystkich pism niewiele się dowiadujemy, czy i co o sprawie myślano np. w teatrach w mniejszych miejscowościach). Choć postawy wobec ruchu #metoo w polskim środowisku teatralnym są bardzo różne i niejednoznaczne[15], nikt, o ile mi wiadomo, nie wyraził wprost wątpliwości co do postawionych Henrykowi Jackowi S. oskarżeń. Hejt, którego doświadczały pracownice, pojawiał się w obiegu nieoficjalnym: „Spotkałyśmy się z ostracyzmem zespołu, z zarzutami, że chcemy rozwalić teatr. Słyszymy, że jesteśmy miękkie, bo dyrektor od zawsze «przytulał», ale tylko my robimy z tego problem" (Skowrońska, 2019b). Doszło więc do odwrócenia relacji wobec milczenia, które panowało wcześniej wokół molestowania w teatrach. Czy na tak solidarne poparcie pracownic mógł mieć wpływ status S., który – jako reżyser teatru rozrywkowego – nie należał do grupy przedstawicieli teatru artystycznego, którzy stanowili większość sygnatariuszy oświadczeń? Nie dało się go też bronić powołując się na genialność jego talentu ani wybitne, kulturotwórcze dokonania dyrektorskie. Osoby podpisane pod listami poparcia pochodzą przeważnie z dużych miast, w większości współpracują z tak zwanych progresywnymi teatrami, szkołami teatralnymi lub uniwersytetami. Najliczniej reprezentowanymi instytucjami na liście są tu, na przykład, Nowy Teatr w Warszawie, TR Warszawa, Teatr Współczesny w Szczecinie[16]. W sposób, jak przypuszczam, niezamierzony doszło więc do podziału na teatr rozrywkowy – w podtekście „zły" etycznie i artystycznie oraz szlachetny teatr artystyczny. Znamienne, że wśród kandydatek na stanowisko dyrektorki wymieniano na początku Weronikę Szczawińską (Olo, 2020) – słynącą z bardzo eksperymentalnego, intelektualnego, etycznego i kolektywnego

podejścia do sztuki. Jej dyrekcja oznaczałaby absolutny zwrot w działalności instytucji. I choć podaną w prasie plotkę niemal natychmiast zdementowała sama artystka na swoim profilu na Facebooku, to czy nie mogła stać za nią fantazja wielopoziomowej „naprawy" Teatru Bagatela?

Z drugiej strony, można przypuszczać, że wobec lepkości cechującej całą sprawę członkowie środowiska teatralnego, zdając sobie sprawę z tego, że #metoo w Teatrze Bagatela wskazuje na problem o znaczeniu środowiskowym (i jednak dotyczy wszystkich rodzajów teatrów), wyrażając poparcie dla pracownic lub zachowując milczenie automatycznie wpisywali się we wspólnotę pogardy i obrzydzenia, unikając tym samym połączenia z przeciwną grupę reprezentowaną przez S. Działo się to zgodnie z logiką: „Przez publiczne wypowiedzi chcemy zdystansować się wobec tej niewygodnej bliskości. Wypowiadając zdanie, wzywamy innych do bycia świadkami naszego odsunięcia się" (Probyn, 2000, s. 131, cyt. za: Ahmed, 2014, s. 185). Jest to, oczywiście, mechanizm, który pozwala usytuować się po dobrej, szlachetnej, etycznej, „wyższej" stronie, zdolnej do krytyki i autokrytyki. Ten mechanizm jest niepokojący dla Ahmed, która o wstręcie pisała w kontekście wydarzeń z 11 września 2001 roku i następującej po nich fali obrzydzenia do terrorystów zlepionych w jedno z przybyszami z Bliskiego Wschodu, muzułmanami (Ahmed, 2014, s. 189), zwracając uwagę na to, jak wstręt napędza język i politykę nienawiści. Z kolei Martha C. Nusbaum, pisząc o publicznym zawstydzaniu – które, moim zdaniem, miało też miejsce w opisywanej sprawie, skoro Henryk Jacek S. czuł się traktowany jak potwór – zwraca uwagę na to, że podobne „rytuały" kryć mogą próbę moralnej nobilitacji jednostek i zbiorowości, które w ten sposób chcą usunąć z pola widzenia własną moralną niedoskonałość, by „obronić swój kruchy narcyzm" (Nussbaum, 2016, s. 180). Ten wymiar funkcjonowania wspólnoty obrzydzenia jeszcze mocniej, moim zdaniem, wydobywa jej zlepiająco-

blokujący charakter w obrębie tak zwanego środowiska. Nie chcę potępić osób solidaryzujących się z pracownicami Teatru Bagatela, sama znalazłam się w tym gronie i nadal mocno się z nim identyfikuję. Próbuję tylko wyrazić wątpliwość co do niektórych afektów, które tę wspólnotę konsolidowały oraz długotrwałej skuteczności wyrażonych wtedy postulatów. Te gesty były potrzebne i skuteczne jako interwencyjna odpowiedź między innymi na wyrażany przez pracownice lęk przed środowiskowym ostracyzmem (por. *Kraj. Komisje zakładowe…*, 2019), ale nie jako narzędzie realnej zmiany, bo jak pisze Ahmed: „Obrzydzenie może udaremnić nam zbliżenie się wystarczająco do przedmiotu, zanim poczujemy konieczność odsunięcia się od niego" (Ahmed, 2014, s. 190). Taka reakcja udaremnia realną pracę krytyczną.

W zarysowanych powyżej kontekstach można się też zastanawiać, czy dywersyfikacja zawodowa osób podpisujących się pod listami poparcia nie zadziałała blokująco. W cytowanym powyżej najliczniej podpisanym liście prezentowano teatr jako instytucję hierarchiczną. Co w takim razie znaczy fakt, że pod wspólnymi listami podpisują się dyrektorzy i dyrektorki, reżyserki i reżyserzy, aktorki i aktorzy oraz osoby zajmujące stanowiska administracyjne i techniczne, pedagodzy i pedagożki oraz studentki i studenci szkół teatralnych? Przecież nie występują oni z jednej pozycji już z tego prostego powodu, że znajdują się na innych szczeblach wspomnianej hierarchii, czasami wręcz po dwóch przeciwnych stronach potencjalnego konfliktu, mają zapewne inne doświadczenia w kontekście nadużyć seksualnych, poczucie sprawczości w pracy, bezpieczeństwo zawodowe. Część osób podpisanych pod listem znajduje się w grupach szczególnie narażonych na molestowanie seksualne – inne reprezentują grupy nadużywające władzy (chodzi oczywiście o reprezentację i potencjalność). Poza tym jedni mają realną władzę, by zainicjować zmiany w instytucjach,

inni mogą się jedynie domagać wprowadzenia polityki antydyskryminacyjnej (nie mówiąc już o jej konsekwentnym stosowaniu). To, moim zdaniem, sprawia, że poczucie solidarności jest iluzoryczne i przez to może odwracać pozytywną funkcję zlepiania wspólnoty i nadawać jej (znów) blokujący wymiar. Zaciera podziały i może wywoływać wrażenie, że wszystko da się rozwiązać polubownie, po cichu, w obrębie instytucji, czy – tak przecież wspierającego – środowiska. Doświadczenie pracownic Bagateli podważa skuteczność takiego myślenia i działania. Podobnie pewnie jak szereg historii, których – właśnie z tego powodu – nigdy nie usłyszeliśmy. W jego wyniku zamiast katartycznego oczyszczenia można co najwyżej wrócić (czy pozostać) na poziom „brzydkich uczuć". Może dlatego, wbrew przypuszczeniom i oczekiwaniom, również #metoo w Teatrze Bagatela, póki co, nie spowodowało kolejnych ujawnień nadużyć.

Artykuł zostanie opublikowany w książce *Teatr brzydkich uczuć*, red. Monika Kwaśniewska, Katarzyna Waligóra, WUJ, Kraków, która ukaże się w 2021 roku.

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020
DOI: 10.34762/8z1x-gg53

Autor/ka

Monika Kwaśniewska (monika.kwasniewska@uj.edu.pl) – adiunktka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ oraz absolwentka podyplomowych studiów z zakresu gender w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Autorka książek: *Od wstrętu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej* (2009), *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata* (2016), *Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka* (2019). Sekretarka redakcji „Didaskaliów. Gazety Teatralnej". Numer ORCID: 0000-0003-1913-4562.

Przypisy

1. Ngai, 2021 [w przygotowaniu]. W tekście korzystam zarówno ze wstępu książki Ngai, który został przetłumaczony przez Marię Walczak i zostanie wydany w książce *Teatr brzydkich uczuć*, jak i z innych, nietłumaczonych do tej pory fragmentów.
2. Ngai pisze, że animowalność jest ściśle związana z rasowością, podkreślając jednocześnie kontekst amerykański („to be «animated»" in American culture is to be racialized in some way" – Ngai, 2005, s. 95). Dlatego uważam, że odniesienie go pozycji kobiet, aktorek, pracownic instytucji kultury w polskich realiach jest możliwe.
3. Por. np. reportaż „Uwaga!", 20 XI 2019, https://uwaga.tvn.pl/reportaze,2671,n/teatr-bagatela-aktorki-oskarzaja-…, dostęp: 30 V 2020. Zaburzenie relacji między tymi dwiema rolami miało być zresztą jedną ze strategii obronnych S.: „mówi nam, że słyszał, że mamy zastrzeżenia, że mylimy ojcowskie gesty w naszą stronę z takimi o erotycznym podtekście" – *Jeśli wygramy w sądzie…*, 2020.
4. Zgodnie z polskim prawem, kobiety były przesłuchiwane tylko raz, ale jak mówią, to dla nich: „niszcząca wiwisekcja" (por. Skowrońska, 2019).
5. „Uwaga!", 2019. Słowa anonimowej pracowniczki odwiedzanego przez Henryka Jacka S. pubu.
6. Por. np.: „joka00707.11.2019, 07:32: Co za oblech. Brak lustra i rozdęte ego"; „kika06.11.2019, 22:45: I to ten przystojniak tak molestował? Ale tupet :-)"; https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,25384730,wstrzasajace-relacje… (dostęp: 30 V 2020).
7. Z wypowiedzi „gdyby to była jedna, dwie, trzy panie, to mógłbym uważać, że to jest jakaś zmowa, spisek, ale tych pań było dziewięć i przybywają następne" (tamże), można wnioskować, że oskarżenia o molestowanie są niewiarygodne, dopóki liczba skarżących kobiet jest mniejsza niż cztery.
8. Por. np. Skowrońska, Gurgul, Sidorowicz, 2019 (szczególnie znacząca jest tu wypowiedź anonimowego śledczego); Kęskrawiec, 2019; Staśko, 2019.
9. Jeśli nie podam inaczej, rekonstrukcję zdarzeń przywołuję za: Jadczak, 2019.
10. https://fakty.tvn24.pl/aktualnosci,59/dzis-w-faktach-teatr-bagatela-zar…; https://fakty.tvn24.pl/aktualnosci,59/dzis-w-faktach-pierwsze-zeznania-…, dostęp: 8 IX 2020. Materiały, które pojawiły się w TVN można znaleźć pod adresem: https://tvn24.pl/polska/krakow-dyrektor-teatru-bagatela-henryk-jacek-sc… (dostęp: 8 IX 2020).
11. Takich jak: bagatelizowanie spraw o przemoc seksualną poprzez żartobliwe tytuły, pomijanie znaczenia różnego typu przemocy związanej z przestępstwami na tle seksualnym, empatyzowanie z podejrzanym, przerzucanie odpowiedzialności na osoby poszkodowane, umniejszanie krzywdy – por. Kaim, 2011, s. 75-76. Zdarzały się jednak wyjątki w postaci tekstu: Mordarski, 2019. Anonimowy, oparty na licznych stereotypach hejt pojawiał się też w komentarzach pod artykułami.
12. Por.: https://tvn24.pl/polska/krakow-dyrektor-teatru-bagatela-henryk-jacek-sc… (dostęp: 8 IX 2020).
13. Pisałam o tym w tekście *Świadectwa czy/i spektakle?* (Kwaśniewska, 2020).
14. Policzyłam to na podstawie listów przedrukowanych na stronie „e-teatr.pl" w wątku: *Oskarżenia o molestowanie w krakowskim Teatrze Bagatela*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/378,watek.html (dostęp: 30 V 2020).
15. Pisali o tym m.in. Piotr Morawski (2019) oraz Katarzyna Niedurny (2020).

16. Nie robię szczegółowych wyliczeń, bo nie są one moim celem; poza tym czasami trudno przypisać daną osobę do jednej instytucji, ponieważ współpracuje z wieloma, pod listem są tylko nazwiska, bez specjalizacji; od tej reguły są wyjątki, bo wśród podpisanych są też osoby z teatrów rozrywkowych, głównie jednak z dużych miast, są pojedyncze reprezentantki teatrów w mniejszych miastach.

Bibliografia

ads\mtom, *„Zostałyśmy pozostawione same sobie i w pełnej dostępności dla tego człowieka”*, „TVN24”, 7 XI, 2019, https://tvn24.pl/polska/aktorki-teatru-bagatela-zarzucaja-dyrektorowi-m… (dostęp: 30 V 2020).

Ahmed, Sara, *Performatywność obrzydzenia*, tłum. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014 nr 1, http://rcin.org.pl/Content/59517/WA248_78441_P-I-2524_ahmed-performat_o… (dostęp: 30 V 2020).

Białczyk, Piotr, *Kraków. Aktorki oskarżają dyrektora Teatru Bagatela o molestowanie i mobbing*, wp.pl, 6 XI 2019, https://wiadomosci.wp.pl/krakow-aktorki-oskarzaja-dyrektora-teatru-baga… (dostęp: 3 IX 2020).

Byłam samotna, potrzebowałam pracy. Dyrektor wiedział, jak wybierać ofiary, z Aliną Kamińską rozmawia Katarzyna Kachel, „Dziennik Polski online”, 25 XI 2019, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/283301,druk.html (dostęp: 30 V 2020).

Dbd, *Kulisy pracy z dyrektorem Teatru Bagatela. Aktorka mówi o „całowaniu w usta, języku w uchu, dotykaniu”*, „Gazeta.pl”, 6 XI 2019, https://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114883,25383947,kulisy-pracy-… (dostęp: 30 V 2020).

Gazur, Łukasz, *Kraków. Henryk Jacek S., dyrektor teatru Bagatela oskarżony o molestowanie, idzie na urlop*, „Dziennik Polski online”, 07 XI 2019, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/282381,druk.html (dostęp: 30 V 2020).

Grygny, Natalia, *Opowieści zza sceny. Kolejne kobiety oskarżają dyrektora Bagateli o molestowanie*, „Love Kraków.pl”, 8 XI 2019, https://lovekrakow.pl/aktualnosci/opowiesci-zza-sceny-kolejne-kobiety-o… (dostęp: 30 V 2020).

Gurgul, Aleksander; Skowrońska, Małgorzata, *Kobiety z Bagateli: Mamy dosyć upokorzeń i strachu*, „Gazeta Wyborcza – Kraków online”, 15 XI 2019b, https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,25409676,kobiety-z-bagateli-m… (dostęp: 30 V 2020).

Gurgul, Aleksander; Skowrońska, Małgorzata; Sid, *Dziewięć aktorek oskarża dyrektora Teatru Bagatela o molestowanie i mobbing*, „Gazeta Wyborcza – Kraków online", 6 XI 2019, https://www.e-teatr.pl/krakow-dziewiec-aktorek-oskarza-dyrektora-teatru… (dostęp: 7 IX 2020).

Irigaray, Luce, *Rynek kobiet*, [w:] tejże, *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, tłum. S. Królak, WUJ, Kraków 2010.

Jadczak, Szymon, *Kobiety oskarżają dyrektora Teatru Bagatela o mobbing i molestowanie. Schoen: idę na urlop*, „TVN24", 7 XI 2019b, https://tvn24.pl/wiadomosci-z-kraju,3/henryk-jacek-schoen-dyrektor-teat… (dostęp: 8 IX 2020).

Jadczak, Szymon, *Kobiety oskarżają dyrektora teatru o mobbing i molestowanie. Prokuratura wszczęła śledztwo*, tvn24.pl, 6 XI 2019, https://tvn24.pl/polska/krakow-dyrektor-teatru-bagatela-henryk-jacek-sc… (dostęp: 30 V 2020).

Jeśli wygramy w sądzie, to nie z dyrektorem, ale z sobą, z Patrycją Babicką rozmawia Magda Piekarska, „Teatralny.pl", 8 I 2020, http://teatralny.pl/rozmowy/jesli-wygramy-w-sadzie-to-nie-z-dyrektorem-… (dostęp: 30 V 2020).

Kaim, Agnieszka, *Polskie media wobec przemocy seksualnej*, [w:] *Dość milczenia. Przemoc seksualna wobec kobiet i problem gwałtu w Polsce*, Fundacja Feminoteka, Warszawa 2011.

Kęskrawiec, Marek, *„Dziwny jest ten świat". Kompromitacja prezydenta*, „Dziennik Polski", 08 XI 2019, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/282497,druk.html (dostęp: 30 V 2020).

Kraj. Komisje zakładowe OZZ Inicjatywa Pracownicza ws Teatru Bagatela, „e-teatr.pl – materiał nadesłany", 8 XI 2019, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/282475.html (dostęp: 30 V 2020).

Kraków. Prezydent Majchrowski tłumaczy, dlaczego ujawnił nazwiska ofiar molestowania w Teatrze Bagatela, „Dziennik Polski online", 09 XI 2019, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/282529,druk.html (dostęp: 30 V 2020).

Kwaśniewska, Monika, *Świadectwa czy/i spektakle?*, „Dialog" 2020, nr 2, http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/swiadectwa-czyi-spektakle (dostęp: 30 V 2020).

Majewska, Anna, *Co wiedzą wszyscy*, „Dialog" 2020, nr 2, http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/co-wiedza-wszyscy (dostęp: 30 V 2020).

Miller, Susan B., *Disgust reactions: their determinants and manifestations in treatment*, „Contemporary Psychoanalysis" 1993 nr 29(4).

Miller, William Ian, *The anatomy of disgust*, Harvard University Press, Cambridge 1997.

Morawski, Piotr, *A młode reżyserki też*, „Dialog" 2019, nr 12,

http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/mlode-rezyserki-tez (dostęp: 30 V 2020).

Mordarski, Łukasz, *W Krakowie wybuchła wielka seksafera. Tajemnicze zachowanie aż 9 kobiet!*, „KRKNEWS.PL", 6 XI 2019, https://krknews.pl/wielka-seksafera-w-krakowie-tajemnicze-zachowanie-az… (dostęp: 7 IX 2020).

Mska, Olo, *Dyrektor S. zapowiedział, że idzie na urlop. Prezydent chce go zawiesić*, „Gazeta Wyborcza – Kraków online", 08 XI 2019, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/282430,druk.html (dostęp: 30 V 2020).

Ngai, Sianne, *Ugly feelings*, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts – London, England 2005.

Ngai, Sianne, *Wstęp*, tłum. M. Walczak, [w:] *Teatr brzydkich uczuć*, red. M. Kwaśniewska, K. Waligóra, WUJ, Kraków 2021 [w przygotowaniu].

Niedurny, Katarzyna, *Niedosłyszane głosy kobiet w teatrze*, „Krytyka Polityczna", 17 II 2020, https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/metoo-krakow-ast-molestowani… (dostęp: 30 V 2020).

Nussbaum, Martha C., *Kara wstydu: godność i narcystyczny gniew*, tłum. M. Staśko, „Teksty Drugie" 2016, nr 4.

Olo, *Konkurs na dyrektora Teatru Bagatela w połowie lutego*, „Gazeta Wyborcza – Kraków online", 31 I 2020,https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,25651833,konkurs-na-dyrektora… (dostęp: 30 V 2020).

Olo, Mska, *Po #metoo w Bagateli radna chce szkoleń i pyta o procedury antydyskryminacyjne w magistracie*, 7 XI 2019, https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,25384881,po-metoo-w-bagateli-… (dostęp: 30 V 2020).

Olszewski, Michał, *Trupy z teatralnej szafy [komentarz]*, „Gazeta Wyborcza – Kraków online", 8 XI 2019, https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,25389645,trupy-z-teatralnej-s… (dostęp: 30 V 2020).

Orszula, Joanna, *Prokuratura wszczęła śledztwo ws. molestowania w Teatrze Bagatela*, „Radio Kraków", 7 XI 2019, https://www.radiokrakow.pl/wiadomosci/krakow/dyrektor-teatru-bagatela-n… (dostęp: 3 IX 2020).

Probyn, Elspeth, *Carnal appetites: FoodSexIdentities*, Routledge, London 2000.

Senkowska, Nadia, *Kraków. Aktorka Bagateli: byłyśmy w całkowitej zależności od dyrektora*, PAP, 07 XI 2019, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/282425.html (dostęp: 30 V 2020).

Sid, *Kraków. Akt oskarżenia w sprawie byłego dyrektora Bagateli na przełomie lipca i sierpnia*, „Gazeta Wyborcza – Kraków online", 19 VI 2020, https://www.e-teatr.pl/krakow-akt-oskarzenia-w-sprawie-bylego-dyrektora… (dostęp: 6 IX 2020).

Skowrońska, Małgorzata, *Kobiety z teatru Bagatela. Za to, że opowiedziały światu o molestowaniu i mobbingu w krakowskim teatrze [ŚMIAŁE 2019]*, „Wysokie Obcasy online", 28 XII 2019b, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/284764,druk.html (dostęp: 30 V 2020).

Skowrońska, Małgorzata, *Molestowanie seksualne: mechanizmy obronne sprawiają, że spycha się to doświadczenie. To „wytrzymywanie"*, „Wysokie Obcasy.pl", 21 XII 2019, https://www.wysokieobcasy.pl/akcje-specjalne/7,164372,25518056,porozmaw… (dostęp: 4 IX 2020).

Skowrońska, Małgorzata; Gurgul, Aleksander, *My, kobiety z Bagateli*, „Gazeta Wyborcza, dodatek Wysokie Obcasy online", 26 XI 2019, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/283420,druk.html (dostęp: 30 V 2020).

Skowrońska, Małgorzata; Gurgul, Aleksander; Sidorowicz, Jarosław, *Wstrząsające relacje kobiet z teatru Bagatela. Oskarżają dyrektora o molestowanie i mobbing*, „Gazeta Wyborcza – Kraków online", 07 XI 2019, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/282355,druk.html (dostęp: 30 V 2020).

Staśko, Maja, *Gwałt to przecież komplement. Czym jest kultura gwałtu?*, Staromiejski Dom Kultury „Wakat/Notoria", Warszawa 2017, s. 47-48, https://issuu.com/wakatnotoria/docs/gwalt-to-przeciez-komplement-26.11- (dostęp: 3 IX 2020).

Staśko, Maja, *Superbohaterki z Teatru Bagatela w Krakowie*, „Krytyka Polityczna", 13 XI 2019, https://krytykapolityczna.pl/kraj/maja-stasko-superbohaterki-z-teatru-b… (dostęp: 8 IX 2020).

Szukaj, Fabien, *Dyrektor teatru molestował aktorki? „Lizał w szyję, wkładał język do ucha"*, „Radio ZET", https://wiadomosci.radiozet.pl/Polska/Krakow.-Dyrektor-Teatru-Bagatela-…, dostęp: 30 V 2020.

Tomkins, Silvian S., *Affect, imagery, consciousness: the negative affects*, t. 2, Springer, New York 1963.

„Uwaga!", 20 XI 2019, https://uwaga.tvn.pl/reportaze,2671,n/teatr-bagatela-aktorki-oskarzaja-… (dostęp: 30V 2020).

W Teatrze Bagatela dyrektor miał molestować aktorki. Prezydent Krakowa złożył zawiadomienie, „Fakty TVN", 6 XI 2019, https://fakty.tvn24.pl/ogladaj-online,60/teatr-bagatela-dyrektor-henryk… (dostęp: 30 V 2020).

Warszawa. Wciąż nowe nazwiska pod Listem otwartym środowiska teatralnego ws. Teatru Bagatela, „e-teatr.pl – materiał nadesłany", 20 XI 2019, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/282466.html (dostęp: 30 V 2020).

Wiosło, Marek, *Wstrząsające wyznanie aktorki Teatru Bagatela. „Dyrektor czuł się naszym właścicielem"*, „RMF24", 6 XI 2019, https://www.rmf24.pl/fakty/polska/news-wstrzasajace-wyznanie-aktorki-te… (dostęp: 30 V 2020).

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/dlaczego-przestaly-milczec-dlaczego-zostaly-wysluchane

didaskalia
gazeta teatralna

demokracje

To one i oni są przyszłością

O nadziei i konieczności działania

Agata Siwiak Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

They Are the Future. Hope and a Call for Action

The text discusses two theatre performances, *h*. directed by Daniel Stachuła and *To my jesteśmy przyszłością* (We Are the Future) directed by Jakub Skrzywanek. Both productions are primarily addressed to teenage audiences and represent engaging theatre. Their main subject is violence suffered by young people due to their psychosexual orientation and gender. The author of the article notes the efficiency (effectiveness) of the two projects, which she associates with the concept of 'performance of possibilities'. Performative ethnography, but also experimental pedagogy, feminism and studies of homophobic violence provide the research framework for the text.

Keywords: theatre; ethnography; homophobia; pedagogy; violence

h. Daniela Stachuły (premiera 15 października 2019) i *To my jesteśmy przyszłością* Jakuba Skrzywanka (premiera 19-20 października 2019) wiele łączy, choć twórcy mają całkiem inny *background* artystyczny. Skrzywanek jest młodym reżyserem po krakowskiej AST, o silnej pozycji w teatralnym mainstreamie, Stachuła – pedagogiem teatru, doktorantem poznańskiej polonistyki, twórcą projektów operowych i byłym nauczycielem. Oba przedstawienia powstały z myślą o młodych ludziach. Zarówno Stachuła, jak

i Skrzywanek pracowali w trybie etnografii performatywnej, zorientowanej na krytyczną pedagogikę. Dla Stachuły polem etnograficznej interwencji i działania performatywnego jest szkoła, Skrzywanek przeprowadził serię wywiadów z młodzieżą, a następnie cztery osoby zaprosił do współtworzenia spektaklu w niezależnym krakowskim teatrze. Oba działania artystyczne wprowadzają zmiany w życie ich odbiorców i odbiorczyń, uczestników i uczestniczek – przekształcają ich pole widzenia świata i jego kulturowych skryptów. Wreszcie, oba spektakle powstały na uboczu teatralnego mainstreamu.

Według Bryanta Keitha Alexandra etnografia performatywna[1] to społeczne działanie, zasadzające się na mariażu performansu i etnografii, które jest znakomitą metodą badania i inspirowania kultury oraz zakłada aktywizm polityczny i możliwość zmiany społecznej; „działanie takie niekoniecznie stanowi gwałtowny ruch w celu obalenia dominujących struktur opresji: to jest fizyczna siła wychodząca naprzeciw pragnieniu dowiadywania się i bycia w świecie" (Alexander, 2009, s. 582). Bycie w świecie rozumiem jako możliwość ekspresji szczerego i krytycznie spoglądającego na kulturę i wytwarzane przez nią pola władzy Ja. Ja decydującego o tym, na jaki temat będzie zabierać głos i w jakiej sprawie działać. Alexander wskazuje też na wartość oraz skuteczność społeczną i edukacyjną, która płynie z sojuszu etnografii performatywnej z krytyczną pedagogiką. By opisać to zjawisko, powołuje się między innymi na wybitnego badacza pedagogiki krytycznej – Petera McLarena. U podstaw jego koncepcji cielesności leży założenie, że „ciało jest miejscem spotkania zarówno nieuświadomionych norm społecznych, w których znaczenie jest już zawsze na miejscu, jak i trwającego wytwarzania wiedzy poprzez konkretne procedury społeczne, instytucjonalne i dyscyplinarne" (McLaren, 1993, s. 275). Według badacza to właśnie w ciele – odczuwającym, dialogicznym, dyskursywnym i

performatywnym – ma swój początek budząca się świadomość, która może doprowadzić do transformacji.

Zarówno *h.* Stachuły, jak i *To my…* Skrzywanka to znakomite przykłady pracy w nurcie krytycznej pedagogiki performatywnej. Oba przedstawienia odsłaniają kulturowe mechanizmy władzy patriarchatu i związanej z nim hegemonii heteronormatywności, w którą wpisana jest kultura ciszy, kultura strachu i władza nad ciałem. Niosą też nadzieję, wskazując na potencjał polityki głosu i praktyki wolności, które mogą zmieniać biografie dzieci i młodzieży. By opisać analizowane w tekście prace, przeprowadziłam badania zasadzające się na wywiadach. W przypadku *h.* rozmawiałam z uczniami i uczennicami Szkoły Podstawowej nr 9 im. dra Franciszka Witaszka w Poznaniu, która była partnerem spektaklu, z nauczycielką języka polskiego – inicjatorką i opiekunką przedsięwzięcia ze strony placówki, z dyrektorką szkoły, z pedagożką prowadzącą wspólnie z reżyserem warsztaty po przedstawieniu oraz z reżyserem[2]. Przeprowadziłam wywiad grupowy z performerkami i performerem spektaklu *To my jesteśmy przyszłością* oraz z jego reżyserem. Z powodu pandemii nie zdążyłam porozmawiać z widzkami i widzami. Celem tych spotkań było pozyskanie bazy etnograficznej, dzięki której będę mogła stworzyć „gęsty opis" obu prac, na który złożą się: moc oddziaływania spektakli i ich potencjał transformacyjny, metodologia i etyka pracy artystów oraz środowisko i kontekst, w którym przedstawienia powstały.

h.

Premiera spektaklu odbyła się w sali lekcyjnej we wspomnianej już podstawówce. Przedstawienie zostało zrealizowany dzięki wsparciu finansowemu uzyskanemu w ramach IV edycji Konkursu im. Jana Dormana

organizowanego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie[3] i zostało wyprodukowane w Teatrze Wielkim im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu. Punktem wyjścia dla pracy był reportaż Aleksandry Szyłło opublikowany w „Gazecie Wyborczej" *Mamo, jestem zerem* (Szyłło, 2015) o samobójczej śmierci Dominika Szymańskiego, ucznia pierwszej klasy gimnazjum w Bieżuniu. Choć nie wiadomo, jaka była orientacja psychoseksualna chłopca, był on ofiarą „przemocy motywowanej homofobią" (Pogorzelska, Rudnicki, 2020, s. 43). Jak pisze Szyłło, po jego śmierci wciąż na Facebooku były tworzone fanpejdże, takie jak *Dominik Szymański – dobrze, że zdechł* czy *Pedał Dominik Szymański*. Na jednej z takich stron można było znaleźć komentarz: „Wyższa szkoła wiązania sznurówek" – Dominik powiesił się w swoim domu na sznurowadłach przymocowanych do futryny.

Spektakl oglądam w jednej z prywatnych poznańskich szkół. Razem z publicznością składającą się z ósmoklasistów wchodzimy do obszernej sali dydaktycznej i siadamy na rozstawionych dokoła ławkach. W środku tej przestrzeni stoi wykonana ze sklejki skrzynia. W sali są także kobiety z grona pedagogicznego, które pomagają zajmować nam miejsca. Siedzimy mocno ściśnięci. W pewnym momencie jedna z pedagożek mówi: „Proszę o spokój, artyści zaraz zaczynają spektakl". W tle rozbrzmiewa trawestacja motywu ze *Śmierci i dziewczyny* Franza Schuberta (autorem audiosfery spektaklu jest Przemysław Degórski). W skrzyni otwierają się boczne i górne klapy i wychodzą z niej chłopak (Olaf Przybytniak) i dziewczyna (Julia Korbańska), którzy wykonują na skrzyni i wokół niej choreografię o neoklasycznym charakterze. Według scenariusza tancerz jest *alter ego* Franka – bohatera spektaklu, dziewczyna najwyraźniej symbolizuje śmierć. Ta poetycka, można by rzec kunsztowna scena jest wstępem do bardzo dynamicznego teatru zmontowanego niczym teledysk, którego rytm wyznacza internetowy

soundscape oraz materiały wideo nakręcone w aplikacji TikTok (autorami wideo jest duet Ośko/Bogunia). Tekst jest oparty na reportażu, na improwizacjach performerów grających w spektaklu i uzupełniony fragmentami tekstu Marcina Teodorczyka *BlackPink*[4] o historii Dominika Szymańskiego. Konstrukcja dramaturgiczna *h.* jest prosta i jednocześnie ma niezwykle silną afektywną moc, która od początku pracy była zamiarem reżysera spektaklu – Daniela Stachuły:

> W pewnym momencie zdałem sobie sprawę z tego, że przedstawienie ma strukturę klasycznego melodramatu. Jest oparte na emocjach, prowokuje publiczność do współodczuwania z głównym bohaterem i opiera się na trzech figurach: ofiary, kata i obrońcy. Zapytałem siebie: „Kto robi teraz melodramaty?" Uznałem jednak, że formuła melodramatyczna może okazać się niezwykle istotna, bo poprzez zempatyzowanie z głównym bohaterem, młodzi widzowie mają szansę na głęboką refleksję na temat przemocy rówieśniczej (Stachuła, 2020).

Ofiarą jest Franek (Michał Kurek), jego obrończynią – przyjaciółka Kaśka (Angelika Mierzwa), sprawcami przemocy – szkolni koledzy oraz ucieleśniająca polski system edukacji Pani Pedagog (również grana przez Mierzwę). Franek i Kaśka nagrywają teledysk, który umieszczają w sieci. Od tego momentu zaczyna się „internetowa drama", pod filmikiem pojawia się „krzywdząca mowa" (Butler, 2010) – komentarze „ciota xd", „co za pedalski ryj, rzygać mi się chce". Dziewczyna namawia Franka, by je usunął, a kiedy Franek mówi, że to nie ma sensu, bo i tak nie przestaną pisać, Kaśka pyta: „No i co? I będziesz siedział i czekał aż przestaną?", „No ale przecież nie podejdę i nie powiem: «ej, nie róbcie tego»" – odpowiada Franek. Kiedy

chłopiec, namawiany przez Kaśkę, by opowiedział o tej sytuacji dorosłej osobie, idzie do szkolnej pedagożki i opowiada jej o dręczeniu, ta mówi: „Miałam dzisiaj dyżur na korytarzu. Mieliście tam historię i patrzyłam celowo, czy coś się dzieje. No i nic się nie działo przecież, słoneczko". Dodaje, że to przecież niemożliwe, by tak mili uczniowie krzywdzili Franka. Gdy chłopiec wymienia inwektywy z internetowych komentarzy: „pedzio", „debil", „szmata", „pedał", kobieta przerywa mu, nie mogąc znieść tych słów. Wyraźnie chce zakończyć rozmowę i sugeruje dwa rozwiązania: poinformowanie o sytuacji matki chłopca (zrzucenie odpowiedzialności za szkolną przemoc na rodzica) oraz usunięcie konta na TikToku: „Nie ma TikToka, nie ma problemu, prawda?" Tym samym wiktymizuje chłopca: „gdyby ciebie tam nie było, cała sytuacja nie wydarzyłaby się, zatem sam się prosiłeś". Przypomina to obarczanie winą zgwałconych kobiet: „gdyby się pani tak nie ubrała…"

Z badań przeprowadzonych przez Iwonę Chmurę-Rutkowską (2019), dotyczących relacji pomiędzy płcią i przemocą w szkole, wynika, że gdy nękani – seksualnie, ze względu na płeć czy orientację psychoseksualną – młodzi ludzie szukają pomocy u dorosłych, najczęściej zalecaną im strategią jest minimalizowanie kontaktu ze sprawcą/sprawczynią, znoszenie ataków w milczeniu, ucieczka i unikanie. Przy czym część uczniów i uczennic wskazuje na to, że nauczycielki i nauczyciele często stają po stronie sprawców i sprawczyń, szczególnie gdy ci mają silną pozycję w szkole, są popularni (Chmura-Rutkowska, 2019, s. 276). Milczenie ofiar jest wygodne dla tych, którzy sprawują władzę realną i symboliczną nad systemem edukacji. Marzenna Pogorzelska i Paweł Rudnicki, autorzy książki *Przecież jesteśmy. Homofobiczna przemoc w polskich szkołach – narracje gejów i lesbijek* (2020) rozdział o sprawcach i sprawczyniach przemocy motywowanej homofobią zaczynają od nauczycieli i nauczycielek, którzy pełnią w szkole

funkcję strażników norm kulturowych przypisanych do poszczególnych płci, mimo że procentowo najwięcej sprawców jest wśród uczniów – chłopców i młodych mężczyzn. Jednak to kadra pedagogiczna dzierży w szkole szczególną władzę, jak piszą autorzy badań; przemoc z ich strony ma zwielokrotniona moc rażenia (Pogorzelska, Rudnicki, 2020, s. 97). Wspomniany we wstępie Peter McLaren (1998) zauważa, że nie ma silniejszego głosu w szkole od nauczycielskiego. Głos ten może dokonać zwrotu w uczniowskiej biografii – być czynnikiem destrukcyjnym bądź emancypującym. Jeden głos może zmienić życie młodego człowieka. McLaren wskazuje na szczególnie destrukcyjny aspekt związany z przemilczeniami. Pisząc o władzy nauczycielskiej, trudno nie odwołać się do kategorii przemocy symbolicznej Pierre'a Bourdieau – subtelnej i przeźroczystej nawet dla ofiar (zob. Bourdieu, Passeron, 2006). Przemoc symboliczna jest stosowana w „ukrytym programie szkoły" – nieoficjalnym, nieuchwytnym, niewyrażonym wprost, sączącym się przez szkolne lektury, relacje uczniów i uczennic z kadrą pedagogiczną, wizję świata reprodukowaną przez dorosłych. Program ukryty zawsze reprezentuje dominującą ideologię i bezrefleksyjnie uznaje ją za naturalną, normalną, jedynie słuszną. Pogorzelska i Rudnicki zauważają sprawę dość oczywistą, jednak wartą przywołania także i w tym kontekście. Zinternalizowana społecznie normalność i naturalność jest w Polsce historycznie warunkowana polityką PRL-u, stojącą w opozycji do Kościoła katolickiego, jednak w kwestii osób nieheteronormatywnych wyjątkowo z nim zgodną. Współcześnie zaś jest związana z dominującymi środowiskami nacjonalistycznymi i wciąż z Kościołem, obecnym w szkole na poziomie symbolicznym (krzyże w klasach) oraz realnym (kler, katecheci i katechetki nauczający religii). Oba te ośrodki władzy radykalnie stygmatyzują homoseksualność i niebinarność: opisują je językiem pogromowym („Biblia potępia gejów"), patologizują je (choroba,

zboczenie), uznają homoseksualizm za grzech (jedna z dominujących narracji na lekcjach religii), wytwarzają i kolportują narrację bezalternatywnej heteroseksualności (podręczniki szkolne prezentujące jedynie heteronormatywne rodziny; komunikaty do chłopców typu „jak dorośniesz, będziesz miał dziewczynę, żonę", do dziewczynek – „męża, chłopaka"), wreszcie stosują strategię „znaczącej nieobecności i ciszy" (Pogorzelska, Rudnicki, 2020, s. 61-68).

Gdy rozmawiałam z dziećmi z „Dziewiątki" na temat hejtowania, w tym hejtowania ze względu na orientację psychoseksualną, dowiedziałam się, że niektórzy uczniowie usprawiedliwiają przemoc tym, że „są katolikami i to dlatego nie tolerują gejów". Jedna z dziewcząt, Zuza, opowiedziała mi następujące wydarzenie z lekcji religii:

> Katecheta kazał nam zrobić sąd nad LGBT – czy śluby powinny być legalne. W sumie to było trochę nieodpowiednie nazwanie tego sądem, jakby ktoś był tu winny. Nasz sędzia – katecheta – był po przeciwnej stronie, nie zgadzał się na te śluby, a większość z nas była za. Nasze argumenty były odpierane. Nasze zdanie nie liczyło się na równi, to nas wściekało. Nie zgadzaliśmy się z tym. (Anastazja, Ania, Bartek, Jaźwińska, Kamil, Kinga, Kuba, Oliwia, Sandra, Zuza, 2020)

Gdy wyraziłam swój podziw dla otwartego i odważnego zamanifestowania przez uczennice i uczniów niezgody na prowadzoną przez katechetę narrację, Zuza dodała: „W naszej szkole możemy powiedzieć, co myślimy i nie zostaniemy za to skrzyczani. U nas nauczyciele mówią, że każdy ma prawo mieć swoje poglądy i większość z nich bardzo wspiera swoich

uczniów” (tamże). Sprzeciw – uwolniony, upodmiotowiony głos dzieci – był możliwy dzięki codziennemu wsparciu innych nauczycieli. Docenianie niezależności intelektualnej i gotowości do wyrażania własnych opinii nie jest jednak normą w polskim systemie światy, szczególnie jeśli chodzi o stabuizowany temat orientacji i tożsamości seksualnej oraz związanych z nimi praw. Rudnicki i Pogorzelska podkreślają, że powszechne „uciszanie, pozbawianie głosu, wygłuszanie/zagłuszanie narracji, szkolny trening milczenia – to wszystko narzędzia dominacji nad dziećmi i młodzieżą, stosowane nie tylko przez nauczycieli i nauczycielki, ale także przez rówieśników i rówieśnice reprezentujących dominującą grupę”. Przy czym dodają, że strategia odbierania głosu ma długą historię w społeczeństwach modernistycznych, a alternatywą dla ciszy jest „przejęcie języka grupy dominującej” (Rudnicki, Pogorzelska, 2020, s. 64). W szkołach język grupy dominującej przejmują najczęściej chłopcy (a w szerszym planie społecznym – mężczyźni) – polskie i zagraniczne badania wskazują na to, że to oni są zazwyczaj sprawcami przemocy wobec osób LGBT. Przy czym homofobia często splata się z seksizmem – w komentarzach pod filmikiem Franka można przeczytać: „tańczy jak ciota”, on sam powtarza: „byłem (dla nich) pizdą”. Chłopiec niespełniający wymogów patriarchalnego modelu „męskości hegemonicznej”, „męskości dominującej”, jak powiedziałby R.W. Connel (1995), dla grupy dominującej będzie także „laską”, „dziwką”, „tapeciarą” (Chmura-Rutkowska, 2019, s. 260).

Wróćmy do porad Pani Pedagog. Dominik nie zamyka kont na portalach społecznościowych, jak sugeruje kobieta. To jego walka o głos, o obecność, jego jedyny gest oporu. Dla młodych ludzi przestrzeń realna i wirtualna to światy równoważne, jak wyjaśniają mi uczniowie i uczennice ze Szkoły nr 9. Daniel Stachuła, były nauczyciel, mówi mi, że członkowie grona pedagogicznego nie potrafią rozmawiać o sytuacjach takich jak odmienność

natury psychoseksualnej i związane z tym wycofanie się ucznia czy uczennicy z grupy rówieśniczej z powodu dyskryminacji. Przy czym dodaje: „Jestem głęboko przekonany, że wielu nauczycieli i wiele nauczycielek chciałoby coś zmienić, tylko nie bardzo wiedzą jak, nie mają odpowiednich kompetencji i czują się bezradni" (Stachuła, 2020). Rozumiem tezę, że system utrudnia skuteczne przeciwdziałanie przemocy wobec osób LGBTQ+, z drugiej strony żaden system nie jest szczelny i może być to pozytywnie wykorzystane przez nauczycieli i nauczycielki. Nie można nim całkowicie usprawiedliwiać zgody na przemoc, w tym przemoc ze względu na płeć i seksualność, która, jak wynika z przytaczanych przeze mnie badań, jest w szkołach powszechna. Przykładem rozszczelnienia systemu, w którym panuje bezalternatywna heteronorma i dyskryminacja ze względu na płeć, może być wprowadzanie edukacji seksualnej poprzez praktyki artystyczne. Działania Joanny Jaźwińskiej, nauczycielki języka polskiego, która zainicjowała w szkole współpracę ze Stachułą i która podkreśla, że w „Dziewiątce" najważniejsza jest „praca na relacjach" (Jaźwińska, 2020), są tego najlepszym przykładem. Warto dodać, że nauczycielka kształci się w podyplomowym rocznym studium z zakresu seksuologii klinicznej (nauka jest finansowana dla nauczycieli z budżetu Miasta Poznania, którego urzędniczki i urzędnicy bardzo poważnie podchodzą do edukacji seksualnej i antydyskryminacyjnej), podobnie jak dwoje innych nauczycieli ze szkoły. Ma świadomość, jak bardzo potrzebna w jej pracy jest wiedza z tego zakresu. Gdy razem z nią rozmawiamy z uczennicami i uczniami o spektaklu, o sytuacji osób nieheteronormatywnych w szkole, atmosfera jest pełna szczerości i otwartości. Gdy chcę porozmawiać wprost o edukacji seksualnej, pytam dla pewności Joannę, czy mogę ten temat poruszyć. Jej odpowiedź uprzedza jedna z dziewcząt: „U nas nie ma sekretów". Gdy zapytałam dyrektorkę „Dziewiątki", Annę Kicińską, czy nie bała się dotykania w szkole tematu

dyskryminacji osób nieheteronormatywnych, odpowiedziała: „Bez obaw podejmujemy w pracy wychowawczej działania mające na celu pokazanie dzieciom wszelkich różnorodności tego świata oraz sposobów radzenia sobie z nimi, akceptacji zamiast oceniania” (Kicińska, 2020).

Spektaklowy Franek popełnia samobójstwo podobnie jak Dominik Szymański, wieszając się na sznurówkach, jednak nie w domu, a w szkolnej klasie. Skala cierpienia młodych ludzi w Polsce jest bezprecedensowa. Z raportu Fundacji Dajemy Dzieciom Siłę z 2017 roku (Włodarczyk, 2017), dowiadujemy się, że „pod względem zakończonych zgonem prób samobójczych dzieci w wieku 10-19 lat Polska jest na drugim miejscu w Europie, po Niemczech” (2017). Według polskich badań przeprowadzonych przez Martę Abramowicz (2017) wśród osób LGBT w wieku 14-17 lat, 67,2 proc. potwierdziło, że w miesiącach poprzedzających badania miało myśli samobójcze, w grupie 18-25 – 46,1 proc. W ogólnej populacji ten wskaźnik był na poziomie 10 proc. Tymczasem władze centralne nie widzą konieczności zmian systemowych w polskiej edukacji, tak by szkoła była miejscem bezpiecznym. Edukacja seksualna w szkołach nie istnieje, a w debatach jest zrównana przez rządzących z seksualizacją dzieci i propagowaniem pedofilii. Nie ma także jakiejkolwiek systemowej edukacji antydyskryminacyjnej, zarówno dla kadry pedagogicznej, jak i dzieci.

W ostatniej scenie Kaśka fantazjuje na temat możliwego alternatywnego życia chłopca:

> Popala za szkołą z kumplami. Matka opieprza go za to ciągle.
> […]
> Chodzi na siłownię i chce być silny.
> Leczy kompleksy.

> Jest nudnym nastolatkiem niewyróżniającym się z tłumu.
> Jest taki jak ty.

Przyjaciółka Franka jest kolejną ofiarą tragedii – bezbronną świadkinią pozbawioną wsparcia dorosłych. Trauma po samobójstwie przyjaciela – paląca rana, wyrwa – zostanie z nią jeszcze długo, może na zawsze. Trzeba dodać, że Kaśka jest odważna – 60 proc. świadków jedynie przygląda się przemocy, 51 proc. udaje, że nie widzi i nie słyszy, 41 proc. reaguje na przemoc śmiechem (Chmura-Rutkowska, 2019, s. 268). Ponadto przyjaźnienie się z ofiarą także i ją skazywało na izolację i narażało na przemoc grupy rówieśniczej.

Klasa, w której siedzimy ściśnięci na ławkach, mogłaby być TĄ klasą. Być może ta sytuacja już tu się wydarzyła, możliwe, że kiedyś się wydarzy. Niektórzy uczniowie i uczennice oglądając spektakl przytulają się, trzymają za ręce, płaczą, są poruszeni, jedna z dziewcząt wyszła z klasy (Małgorzata Arentowska – producentka przedstawienia – zaopiekowała się nią, porozmawiała, okazała wsparcie). Gęstość dziecięcych emocji nagromadzonych w czasie niespełna czterdziestu minut jest niebywała. Stachuła miał świadomość, że może tak się wydarzyć, dlatego zaprosił do współpracy Joannę Żygowską, pedagożkę teatru i znawczynię literatury dziecięcej, by zaprojektowała i przeprowadziła wspólnie z nim towarzyszący spektaklowi warsztat dla widzek i widzów, czy raczej uczestników i uczestniczek. Warsztat w dużej mierze był oparty na pracy z ciałem.

> Współpraca przy tego typu projektach wydaje mi się dzisiaj już czymś oczywistym, zwyczajną odpowiedzialnością za proces pracy, ale też za jego możliwy odbiór. Warsztaty, które prowadzę po

> spektaklu razem z Danielem mają swój ustalony scenariusz, zakładający kilka wariantów działań. Jest to zależne od rozmaitych czynników, choćby tak prostych, jak przestrzeń klasy, liczba uczestników i uczestniczek. Ale także od nastroju, jaki panuje w czasie spektaklu i po nim, od reakcji publiczności. Zwykle staram się odczytać atmosferę, by emocjonalnie się dostroić. To dla mnie także bardzo osobiste doświadczenie. Problemy młodych osób, które doświadczają przemocy, chorują na depresję, mają myśli samobójcze poruszają we mnie najbardziej czułe struny. Sprawia to, że chciałabym coś zrobić, móc zareagować. […] Mamy z Danielem postanowienie, że zawsze kończymy warsztaty pozytywnym, a przynajmniej nie pesymistycznym, komunikatem. Myślę, że to jest odpowiedzialne.

Żygowska dodaje, że w tego typu pracy konieczny jest superwizing psychologiczny, z którego razem ze Stachułą korzystali (Żygowska, 2020).

Daniel Stachuła w proces pracy nad *h.* zaangażował także uczennice i uczniów z „Dziewiątki", którzy mieli pełnić funkcję doradczą i zostali określeni jako ekspertki i eksperci. Funkcję tę pełniły osoby, które pozytywnie odpowiedziały na zaproszenie nauczycielki. Jako pierwsze obejrzały spektakl i zachęcone przez Stachułę mogły zaproponować twórcom zmiany[5]. To doświadczenie było niezwykle ważne dla młodych ludzi na poziomie sprawczości, byli też dumni z tego, że dorosły artysta potraktował ich partnersko – zaproponował współpracę nad przedstawieniem i na dodatek uwzględnił ich zdanie („Mieliśmy poczucie, że nasze zdanie jest ważne, że to zadziałało później w spektaklu i że to dzięki nam"; „To było super, że byliśmy za to [za spektakl – AS] odpowiedzialni"; „To było niesamowite, że powiedzieliśmy coś i to zostało naprawdę zmienione").

Ekspertki i eksperci – Anastazja, Ania, Kamil, Kuba, Oliwia, Sandra i Zuza[6] z klasy ósmej – wskazywali na bardzo silne emocjonalne przeżycie spektaklu („Nigdy nie byliśmy na spektaklu, który tak by nas wzruszył. Wielu z nas płakało") oraz wyrazili wiarę w przekształcającą moc teatru („Patrzyłam na reakcje nauczycieli, niektórzy płakali, byli wzruszeni. Mogło coś im się rozpaść. Może zobaczyli też siebie kiedyś w tym spektaklu. My czasem zakładamy, że dorośli nie zrozumieją, a przecież oni mogą zrozumieć, mogą nawet zmienić swój światopogląd"). Uznali też, że teatr może być pasem transmisyjnym pomiędzy nimi i dorosłymi („To było świetne, że ten spektakl był i dla nas, i dla dorosłych, którzy dzięki niemu mogą lepiej zrozumieć nasze życie"; „Dobrze, że ten spektakl dał niektórym dorosłym do pomyślenia, może zwłaszcza nauczycielom, którzy powinni wiedzieć, że trzeba pomagać młodym ludziom, kiedy maja problemy" – Anastazja, Ania, Bartek, Jaźwińska, Kamil, Kinga, Kuba, Oliwia, Sandra, Zuza, 2020). Uczennice i uczeń szkoły, którzy byli widzami spektaklu – Oliwia i Sandra z klasy szóstej oraz Bartek i Kinga z klasy ósmej – opowiedzieli mi z kolei o realnym przepracowaniu przemocy dzięki przedstawieniu: Spektakl „był bardzo przydatny, bo razem z dziewczynami z klasy hejtowałyśmy i teraz wiemy, co to znaczy"; „Jak wyszliśmy ze spektaklu, nic nie musieliśmy mówić. I już nigdy od tamtej pory nie hejtowaliśmy (tamże)".

Michał Kurek, który gra w przedstawieniu Franka, dostaje na Facebooku wiadomości od nastolatek i nastolatków, którzy obejrzeli *h.* – piszą o tym, jak silnym i często osobistym przeżyciem było dla nich przedstawienie. Piszą do niego także osoby homoseksualne, które w historii bohatera odnajdują własne doświadczenie (Kurek, 2020)[7].

Nawet jeśli Stachuła zaprosił do konsultowania przedstawienia jeszcze w procesie prób „ekspertów i ekspertki doświadczenia", można by uznać, że *h.*

to klasyczna forma spektaklu teatralnego z zamkniętą strukturą i występującymi na scenie performerami i performerkami. Byłoby to jednak dużym uproszczeniem. Kluczowe jest tu bowiem to, dla jakiej publiczności i gdzie grane jest przedstawienie oraz jak wpływa i przekształca relacje w tejże społeczności. Spektakl nie jest grany w teatrze czy w centrum kultury, a w szkole – instytucji, której praktyka jest polem krytycznego wglądu autorów przedstawienia i miejscem, w którym historia opowiedziana w spektaklu mogłaby się potencjalnie wydarzyć. Szkoła jest także przestrzenią interwencji i zmiany. Ważnym elementem tej interwencji są warsztaty po spektaklu, na których prowadzący mogą przepracować z widzami i widzkami / uczestnikami i uczestniczkami spektaklu to, co na poziomie emocjonalnym i realnym (jak na przykład wyjście z przedstawienia jednej z uczennic) wydarzyło się w czasie oglądania przedstawienia. Powoduje to, że szkoła i wytworzona w niej sytuacja staje się rodzajem etnograficznej „pułapki" – może schwytać w swoją sieć interakcje, napięcia i relacje wytworzone w szkolnej społeczności. Zatrzymane w pułapce ujawniają się i mogą zostać ujrzane niczym w stop-klatce, a następnie poddane refleksji i przepracowane. Takim przykładem jest właśnie uświadomienie i przepracowanie hejtu, który miał miejsce w poznańskiej „Dziewiątce". Na polskim gruncie naukowym zjawisko „pułapki" znakomicie przeanalizowali Tomasz Rakowski, Dorota Ogrodzka oraz Ewa Rossal (2017), proponując projekt „etnografii twórczej i otwierającej" – łączący „sfery antropologii i jej «gęstego uczestnictwa» z jednoczesnym procesem twórczym, artystycznym, wydobywającym niezauważane i nieznane potencjały kulturotwórcze". Według badacza i badaczek tak rozumiana „pułapka" staje się nową metaforą w antropologii i teorii sztuki.

To my jesteśmy przyszłością

Spektakl powstał w ramach *Laboratorium młodego teatru* (*LAB*) – programu Teatru Nowego Proxima w Krakowie. Założeniem *Labu* jest spotkanie polskich artystów teatru najmłodszego pokolenia z wybitnymi światowymi twórcami, którzy mają pełnić role tutorów. Taki format stanowi doskonałą metodę alternatywnej edukacji dla reżyserek i reżyserów. Skrzywanek pracował z artystką wizualną Katarzyną Kozyrą, z niemieckim dramaturgiem Jensem Hillje, rumuńską reżyserką i dramatopisarką Gianiną Cărbunariu oraz z francuską dramaturżką Camille Louis. Hillje, związany z berlińskim Gorki Theater, specjalizującym się w spektaklach wpisujących się w nurt teatru partycypacyjnego, angażującego, dokumentalnego, zainspirował Skrzywanka metodologią pracy wybitnej argentyńskiej artystki Loli Arias. W swoich pracach sieciuje ona „ekspertki i ekspertów doświadczenia", którzy prawdopodobnie poza teatrem nigdy by się nie spotkali. Ta sama idea przyświecała Skrzywankowi.

Amerykański krytyk i historyk sztuki Hal Foster, autor artykułu *Artysta jako etnograf*, zauważa transfer, który dokonał się w polu awangardowej, zaangażowanej sztuki: oto artysta przechodzi z pozycji producenta na pozycję etnografa. Jako etnograf wychodzi poza mainstream i jego instytucje, by zidentyfikować palące miejsca społecznych wykluczeń, peryferia wyparte z kapitalistycznego, uprzywilejowanego uniwersum, oraz działa z ich mieszkankami i mieszkańcami i w ich imieniu (Foster, 2010). W czasie ośmiu tygodni pracy w Krakowie Skrzywanek, który znakomicie wpisuje się w opisywaną przez Fostera figurę „artysty jako etnografa" (artysty działającego niczym etnograf) – przeprowadził dwadzieścia siedem wywiadów z nastolatkami, każda rozmowa trwała od godziny do trzech. W sumie zgromadził ponad siedemdziesiąt godzin nagranego materiału. Wcześniej

wykonał około stu telefonów i napisał około siedemdziesięciu maili do ośrodków terapii zajęciowej, ośrodków opiekuńczo-wychowawczych, klubów młodzieżowych przy parafiach, katolickich kół młodzieży, szkół, do młodych aktywistów-ekologów działających w ramach Strajku dla klimatu, do wolontariuszy Caritasu i schronisk dla zwierząt oraz do zespołów muzycznych. Siedemdziesiąt procent telefonów i maili pozostało bez odpowiedzi. Na dwadzieścia siedem osób chciało się z nim spotkać tylko czterech chłopców, którzy później i tak zazwyczaj odwoływali spotkania. Dziewczęta zaś spotykały się chętnie i mówiły dużo:

> Nie było w nich wstydu, strachu, a opowiadały o największych przeżyciach i problemach. Kiedy pytałem, dlaczego tak od razu mi zaufałyście, to słyszałem sporo odpowiedzi podobnych do tej, której udzieliła mi Aga (jedna z czterech osób biorących udział w projekcie): „Bo żaden dorosły nas o to nie zapytał” (Skrzywanek, 2020).

W próbach i później w spektaklu wzięły udział cztery wybrane przez Skrzywanka osoby w wieku od czternastu do osiemnastu lat. Wybór osób zaproszonych do dalszej współpracy reżyser argumentował tym, że chciał poznać ze sobą młodych ludzi, którzy inaczej prawdopodobnie by się nie spotkali, ale przez pracę nad spektaklem „będą mogli coś zrobić dla siebie nawzajem” (tamże). Wspomnianą wcześniej Agę – Fankę K-popu – poznał w szkole muzycznej, Eryka – Człowieka, którego nie ma, przez szkolne koło PCK, Patrycję – Przyszłą Panią Prezydent – przez Strajk dla klimatu, Martynę – Mistrzynię ucieczek – przez Centrum Placówek Opiekuńczo-Wychowawczych „Parkowa” oraz przez swoją współpracowniczkę – artystkę Alex Freiheit, z którą Martyna pracowała wcześniej na warsztatach w

ramach *Karioka* Girls *Rock Camp* Kraków[8]. Początkowym założeniem reżysera i twórcy projektu było fantazjowanie z młodzieżą na temat przyszłości. Jednak na pierwszym spotkaniu, w którym wzięła udział Martyna i które trwało niemal trzy godziny, plan został, jak mówi Skrzywanek, „rozjechany walcem".

> Poczułem się bezsilny. Miałem fantazjować z nastolatką o przyszłości, a ona opowiada ze szczegółami o aktach przemocy, których doświadczyła między innymi w szpitalu psychiatrycznym. Ja to wszystko dostaję na klatę i nie wiem, co mam z tym zrobić. Po tej rozmowie poszedłem na Planty i zacząłem płakać. Zadzwoniłem do Tomka Kireńczuka (kuratora projektu), który bardzo czule się nami opiekował i dostałem od niego mnóstwo wsparcia (tamże).

Emocjonalnemu przeżyciu towarzyszyła zmiana paradygmatu pracy nad spektaklem: „Po paru wywiadach-spotkaniach stwierdziłem, że muszę wyrzucić wszystkie szkielety dramaturgiczne, które przygotowałem. Muszę przestawić się z mojej zwykłej ekspresji i pracy reżyserskiej: z mówienia na słuchanie" (tamże).

Po wywiadach Skrzywanek spotykał się z grupą w ciągu czterech miesięcy. Dwa tygodnie prób w procesie warsztatowym odbyły się w lipcu. Dla reżysera *To my jesteśmy przyszłością* praca warsztatowa jest podstawą tworzenia sztuki, przy czym tu korzystał z narzędzi wypracowanych przez pedagogikę teatru, które pozyskał we wcześniejszej współpracy z doświadczonymi ekspertkami w tym zakresie – Justyną Sobczyk i Dorotą Kowalkowską[9]. Na początku września spotkał się z młodymi ludźmi, by zaproponować im scenariusz przedstawienia – Aga, Eryk, Martyna i Patrycja

powiedzieli mi później, że byli bardzo zadowoleni z jego kształtu (Aga, Eryk, Martyna i Patrycja). Podstawą scenariusza były wywiady i improwizacje na próbach, przy czym performerki i performer mogli zdecydować, co chcą powiedzieć w spektaklu – zmiany mogli wprowadzać do trzeciej generalnej. „Jeśli w ich życiu zmieni się coś teraz, będą mogli uwzględnić to w dramaturgii przedstawienia. Tak pracując, brałem pod uwagę to, że spektakl może się rozpaść" – dodaje Skrzywanek (Skrzywanek, 2020). Przed październikową premierą grupa pracowała dodatkowe dwa tygodnie. Bardzo doceniam tak długi proces – z własnej praktyki kuratorki projektów angażujących wiem, że dobrze, jeśli tego typu praca jest rozłożona w czasie, by relacje i wzajemne zaufanie pomiędzy twórcami, twórczyniami oraz współtworzącymi projekt mogły dojrzeć. Reżyser opowiedział mi o bardzo szczególnej, pełnej bliskości atmosferze pracy na próbach, na których drugą dorosłą osobą była Kalina Dębska – producentka i, jak mówi Skrzywanek, „ktoś znacznie więcej": wsparcie w twórczym procesie i we współpracy z młodzieżą. Opisywane przez Skrzywanka próby przywołują pełną swobody atmosferę letniska, w którym spotyka się grupa przyjaciół: „To było wspaniałe doświadczenie: w teatrze były wakacje i budynek był w całości do naszej dyspozycji, byliśmy taką komuną, razem jedliśmy, relaksowaliśmy się, wygłupialiśmy. Nie było sztywnych hierarchii – ja sam byłem też na przykład maszynistą, technicznym do wszystkich zadań". Taka aura sprzyjała uwalnianiu opowieści – niektóre osoby dzieliły się ze Skrzywankiem bardzo intymnymi historiami związanymi z przemocą. Część z nich nie znalazła się w spektaklu. Reżyser za każdym razem pytał: „Czy na pewno jesteście gotowi je opowiedzieć?". Jednocześnie zadawał sobie pytanie: „Gdzie jest moja rola jako artysty, gdzie jako powiernika sekretów, opiekuna, osoby współodpowiedzialnej?". Gdy opowiedział Katarzynie Kozyrze o niezwykle emocjonalnym charakterze procesu twórczego i relacyjnego, jej pierwszym

pytaniem było: „Kuba, czy masz superwizję?” (tamże). Po doświadczeniu pracy nad przedstawieniem artysta jest przekonany, że w tego typu projektach konieczna jest superwizja psychologiczna jako wsparcie dla twórcy.

Ramę spektaklu stanowią strawestowane przez Skrzywanka i pojawiające się niczym refren *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska* Brunona Bettelheima. Płynący z offu głos męskiego narratora przedstawia w języku francuskim kolejne fazy rytuału inicjacyjnego, przy czym nie rozróżnia ich przebiegu ze względu na płeć, różnica pojawia się dopiero przy opisie okaleczeń: nacięcia rytualne wzdłuż prącia, wycinanie warg sromowych u kobiet czy rozcięcia od waginy do odbytu. Carol Gilligan – amerykańska feministka, badaczka i psycholożka rozwojowa – pisze o wychowywaniu i inicjacji do patriarchatu dokonując genderowego rozróżnienia. Badania chłopców Niobe Way (2011), na które powołuje się Gilligan, udowadniają, jak na kolejnych etapach rozwoju rośnie w nich wstyd wobec bliskości, przyjaźni, relacyjności i wyrażania emocji, co wynika ze słusznej obawy, że przełoży się to na patriarchalny stygmat niemęskości. Wyparcie relacji, języka czułości i empatii powoduje u chłopców autoagresję – depresje, w skrajnych przypadkach samobójstwa – i agresję, łącznie z zabójstwami. Dziewczęta zaś są tresowane do poświęceń, do bycia miłymi i grzecznymi. W treningu są pozbawiane głosu, możliwości artykulacji złości w imię unikania konfliktów, chronienia związków, co przekłada się na zachowania autoagresywne, np. dysfunkcje żywieniowe i samookaleczenia. Patriarchalny trening jest zawsze związany z przemocą, zarówno wobec mężczyzn, jak i kobiet i nie jest przywilejem dla żadnej z płci. Jest oparty na pozbawianiu głosu, na opresji wobec autentycznego emocjonalnego Ja zarówno kobiet, jak i mężczyzn.

Głos narratora spektaklu przechodzi w opowieści-głosy młodych ludzi o lęku,

który obezwładnia ciało i każe zadawać sobie ból. Na scenie w ciemności ujawnia się ogromny kokon (autorem scenografii jest Aleksandr Prowaliński), który następnie rozdziela się, a poszczególne jego części otulają performerki i performera, którzy tańczą do przeboju Rihanny *Where Have You Been*. Zrzucenie kokonu w owadzim świecie nie oznacza jeszcze dorosłości, a fazę subimago – przedostatnie stadium rozwoju osobniczego. W kolejnych scenach zobaczymy serię etnograficznych autoperformansów, w których młodzi ludzie badać będą swoje Ja w relacji do społeczeństwa i w społeczeństwie oraz Ja jako przekształcającą, sprawczą siłę społeczną (zob. Alexander, 2009, s. 598). W pracy warsztatowej Skrzywanek poprosił nastolatków, by napisali hate speeche, które później stały się częścią dramaturgii spektaklu. Pierwszy hate speech wygłasza Patrycja: mówi o tym jak bardzo nienawidzi swojego ciała i jego seksualizacji. Ciała, przez które nie jest traktowana poważnie i przez które jest postrzegana jako słaba i głupia. Następny hate speech, należący do Martyny, to studium wyjątkowo okrutnej przemocy instytucjonalnej w polskich szpitalach psychiatrycznych dla dzieci i młodzieży. Martyna przedstawia widowni, niczym definicję, jedną z kar:

> Piżamka – kara stosowana na dziecięcych oddziałach psychiatrycznych. Polega ona na odizolowaniu osoby karanej, skonfiskowaniu jej wszystkich rzeczy (także kosmetyków i ubrań) pozastawia w samej bieliźnie i przebranie ją w pasiastą piżamę z magazynu (stąd nazwa piżamka). Taka osoba będąc w odosobnieniu ma obowiązek (w zależności od przewinienia, np. przekleństwo, palenie papierosów, próba okaleczania, lub kontakt fizyczny z inną osobą) nauczyć się na pamięć zwrotki wiersza, lub całości, albo przeczytać lekturę, np: *Treny* Kochanowskiego.

Aga swoim hate speechem dokonuje poważnej życiowej zmiany. W odezwie, w której jak w refrenie zwraca się do publiczności „Wy hetero", ujawnia różnicę pomiędzy sobą a większością, do której mówi i którą oskarża o tworzenie świata, w którym coming out i związane z nim ujawnienie własnego głosu i pragnącego miłości ciała jest obarczone ryzykiem przemocy, strachu, wstydu i wykluczenia. W przypadku Agi Skrzywanek był pewien, że jest dojrzała do coming outu. Zadał jej pytanie: „Czy na pewno spektakl teatralny to odpowiednie miejsce na coś tak intymnego?". Odpowiedź była jednoznaczna, pełna mocy i, moim zdaniem, także wiary w przekształcającą siłę sztuki: „Kuba, ty mi dajesz szansę zrobienia tego w najbardziej wymarzony sposób i ta szansa się już nie powtórzy" (Skrzywanek, 2020).Przez performatywny akt Aga dokonuje zmiany w relacji z ojcem:

> Ojciec bezpośrednio po premierze przytulił mnie i powiedział, że mnie kocha. A później nie rozmawialiśmy o tym miesiąc – ojciec wyjechał, bo mieszka zagranicą. Kiedy przyjechał, zaczęliśmy rozmawiać o spektaklu i byłam zdziwiona, jak dobrze przeszedł to, co tam usłyszał – ojciec powiedział mi, że ma chęć nad sobą popracować (Aga, Eryk, Martyna, Patrycja, 2020).

Wszystkie hate speeche ujawniają opresję ciała, jego słabość i bezbronność.

Patrycja wyraża nienawiść do ciała wprost. Martyna mówi o jego samounicestwieniu i chorobie związanej z zaburzeniami jedzenia: „Jak mam to zrobić, skoro nasuwa mi się ta sama myśl, sprzed dwóch, trzech, czterech lat! CHCĘ NIE CZUĆ SIEBIE! CHCĘ NIE ŻYĆ! CHCĘ BYĆ ZAPOMNIANA, ZAKOPANA. Jak ma być lepiej, kiedy kolejne tygodnie zwracam ten wasz chujowy obiad!" (tamże).

Aga zwraca się do „Hetero”, wyrażając swój ból, że nie może bez stygmy realizować potrzeb w relacji innej niż heteroseksualna. Dziewczyny odczuwają swoje ciała jako palące rany, Eryk jest pozbawiony jego czucia – jest Człowiekiem, którego nie ma. W swoim hate speechu mówi:

> Dlaczego mnie nie ma? Ponieważ nie mam wyobraźni, ponieważ nie mam zainteresowań. Ludzie mówią na mnie kameleon – w nocy czarny, nie widać. Kiedy przyjdzie dzień – przezroczysty, nie widać. […] W ogóle mnie nie zauważyli, gdy jako dziecko uciekłem im ze szpitala i trafiłem do dżungli… I próbowałem się sam wychować w dziczy.

Według Gilligan chłopcy zostają poddani treningowi do patriarchatu, skutkującemu oddzieleniem ciała od jaźni, znacznie wcześniej niż dziewczęta – proces ten zaczyna się około piątego roku życia (Gilligan, 2013). Już wtedy są zawstydzani, gdy „płaczą jak dziewczynki”, muszą być widoczni w swojej odwadze i sile, muszą być „prawdziwymi chłopakami”.

Eryk broni w spektaklu „tradycyjnych” wartości:

> […] Kiedyś my jako ludzie zostaliśmy stworzeni jako zwierzęta, zostaliśmy stworzeni do tego, żeby się rozmnażać. Uważam, że dlatego właśnie powinien być związek między facetem a kobietą, tylko oni mogą współżyć, żeby było dziecko. Dla mnie dobra rodzina, gdy panuje spokój między rodzicami a dzieckiem, kiedy jest wychowywane w dobrym duchu, kiedy ma zapewnione podstawowe dobra i wartości. Miłość, szacunek… Kiedy ludzie homoseksualnie lgną do siebie, chcą współżyć, to jest to dla mnie nie że na siłę, ale

takie nienormalne.

Jego wizja społecznego porządku, ciała, płci, miłości i seksualności jest nie do pogodzenia z przekonaniami Agi, Martyny i Patrycji. Spotkanie Eryka z dziewczynami wytwarza agon w polu władzy patriarchatu, który, jak deklaruje Skrzywanek, nie był przez niego zaprojektowany: „Nie miałem świadomości dotyczącej relacji bohaterek spektaklu z ojcami czy ich orientacji seksualnych" (Skrzywanek, 2020). Ta sytuacja wskazuje na emergentność (zob. Fischer-Lichte, 2008, s. 225, 230-232) projektów społeczno-artystycznych, które w sposób nieprzewidywalny wirusują hermetyczne, zdawałoby się, pola władzy. Eryk ze spektaklu wydaje się szczelnie zamknięty w swojej wizji świata, jednak w naszej rozmowie okaże się, że jego twarde zasady pękły:

> Przed pracą z dziewczynami byłem trochę twardszy. Nie lubiłem wtedy słowa gej czy lesbijka, nie leżało mi. Ale jak rozmawiałem z dziewczynami, to te bariery trochę pękły. Te zasady pękły mi już w czasie improwizacji. Wręcz pomyślałem „kurde, a może bym poszedł na taką paradę". Ale im więcej o tym myślałem, to odbiło to się na mnie na minusie. Zacząłem zatracać wszystkie moje zasady tradycyjne, przez co nie mogłem się odnaleźć. Zacząłem zaniedbywać szkołę. Dużo pytań zaczęło mi chodzić po głowie. Wszystko się zmieniło, nic nie sprawiało mi radości jak zacząłem tak myśleć, bo jestem człowiekiem, który żyje według zasad. Dwie strony zaczęły się we mnie kłócić. Teraz chcę znaleźć złoty środek, żeby było tak, że mam pewne zasady. I teraz myślę, że homoseksualiści są, nie chce złego słowa użyć, normalną częścią społeczeństwa. Mnie nie interesuje, co oni tam będą w domu robić,

> czy będą chodzić za rękę, ale jednak nie podobają mi się te marsze – i to jest ten mój złoty środek (Aga, Eryk, Martyna, Patrycja, 2020).

W kolejnej sekwencji spektaklu dokonuje się feministyczna rewolucja. Na scenie widzimy kukłę – figurę Wielkiego Stwórcy Starego Dziada, wokół której performerki organizują rytualny obrządek. Z sarkazmem dziękują staremu dziadowi za znienawidzone piersi, zbyt grube brzuchy, ramiona, ręce, niewidoczną talię, rozstępy… Na koniec wbijają noże w ciało Dziada i rozpruwają kukłę, by bawić się pierzem z jej wnętrza. To kobieca zemsta za inkorporowaną nienawiść do ciała i wstyd z nim związany, za jego seksualizację, za ciało zwracające każdy posiłek, za bezalternatywną heteronormę… Dla performerek patriarchat nie jest przezroczysty. Jego identyfikacja, uświadomienie, a następnie wyrażenie tego w spektaklu to ich inicjacja do nowego, zaprojektowanego na własnych zasadach porządku. Zaś wyartykułowana niechęć do własnego wyobcowanego ciała jest w istocie szansą na powtórną z nim identyfikację. Symboliczne „zabicie ojca" przez synów opisane przez Zygmunta Freuda w *Totemie i tabu* (1993) zostaje przekształcone i zaadaptowane przez narracje feministyczną: w spektaklu aktu dokonują córki, kobiety, wojowniczki.

„Wyojcowienie": performerki przechodzą z planu symbolicznego do realnego i osobistego. Patrycja radykalnie odrzuca swojego ojca – przemocowego, agresywnego alkoholika. Aga, która później w rozmowie powie mi: „U mnie w domu jest inaczej niż u dziewczyn – wszystko jest ułożone z wierzchu, ale przez ostatni rok zauważyłam, że pewne rzeczy jednak mi przeszkadzają" – oskarża ojca o obojętność. Ojciec Martyny jest nieobecny, jego miejsce zajmuje matka: „Pamiętam, że jego nie było i nie wiem, jakim byłby ojcem dla mnie, […] ale wiem, jaka była moja matka". Martyna oskarża matkę o agresję, bicie, dyskredytowanie i podważanie wartości córki. Jednocześnie

dziewczyna próbuje ochronić swoją miłość do matki, usprawiedliwiając ją, rozpuszczając jej winę: „wiem, że to nie jej wina, nie potrafiła sobie poradzić"; „pamiętam, że było jej niełatwo". W kolejnej scenie nastąpi wybaczenie – dziewczyna zadzwoni do matki, by wyznać, że ją kocha. Zmienia się język spektaklu: słowa są czułe i łagodne. Bunt łączy się z troską, empatią i kobiecością. Gilligan zauważa: „w patriarchacie troska przynależy do etyki kobiecej, a w demokracji do etyki ludzkiej" (Gilligan, 2013 s. 25). W spektaklu patriarchalny podział jest zachowany, demokracja wciąż majaczy na horyzoncie.

Scena „wyojcowienia" bardzo mnie poruszyła. Wymazanie, brak, obojętność ojców odczytywałam jedynie w perspektywie głębokiej rany, nie ufając, że jest możliwa radykalna potrzeba amputacji biologicznego ojca i uważając, że w istocie stoi za nią wyparte pragnienie jego bliskości. Przypomniały mi się jednak badania antropolożki ewolucyjnej Sary Blaffer Hrdy (Hrdy, 2009) opisywane przez Gilligan (2013, s. 47-52). Według Hrdy w toku ewolucji coraz silniej rozwijały się w nas cechy takie jak empatia, umiejętność współpracy, czytanie myśli innych ludzi. Cechy te widać już u niemowląt, które pragną kontaktu z opiekunami i czytają ich emocje. Antropolożka twierdzi, że empatia była potrzebna już wczesnym hominidom – w społecznościach łowieckich, aby dziecko mogło przetrwać, musieli się nim zająć także inni członkowie grupy. Niemowlę trafniej oceniające intencje dorosłych miało większe szanse na pozyskanie nowego opiekuna i dożycia dorosłości. Allorodziny, zakładające opiekę nad dzieckiem osób niebędących biologicznymi rodzicami, są alternatywą dla rodzin nuklearnych (dwupokoleniowych, składających się z rodziców i dziecka bądź dzieci), mocno w naszej kulturze zakorzenionych przez Świętą Rodzinę. W tej perspektywie w scenie wyojcowienia widzę nie tylko krzywdę wyrządzoną córkom, ale także wybór silnych kobiet, które same decydują o tym, czy chcą

mieć ojca. Jego obecność już nie warunkuje ich szczęścia i poczucia ludzkiej, kobiecej pełni bycia w świecie.

Nadzieja

Czas, w którym piszę ten tekst, jest szczególny. Od kilku miesięcy pozostajemy w częściowej izolacji z powodu pandemii. Władze kraju wykorzystują ten czas, by łamać kolejne zasady demokracji i prawa człowieka. Według rankingu ILGA Europe na rok 2020 – najważniejszego europejskiego rankingu badającego poziom równouprawniania osób LGBTI – Polska jest najbardziej homofobicznym krajem Unii Europejskiej. Ranking zasadza się na ocenie praw społeczności osób LGBTI. Analizie podlega sześć kategorii prawnych: równość i zakaz dyskryminacji; rodzina; wolność zgromadzeń, zrzeszania i ekspresji; przestępstwa z nienawiści i mowa nienawiści; uzgadnianie płci i integralność cielesna oraz prawo do azylu[10].

Przemoc domowa, w tym przemoc na dzieciach, rośnie, co wynika z badań Fundacji „Dajemy dzieciom siłę". Dzieci niezalogowane w e-learningowych systemach są właściwie pozbawione opieki państwa, jakby nie istniały. Skutki dziecięcego cierpienia będą wielkie, przełożą się na akty destrukcji i autodestrukcji. Wciąż trwa wielki dramat dzieci nieheteronormatywnych i niebinarnych.

Jeśli my, osoby związane z teatrem i sztuką, chcemy nowego świata, powinniśmy potraktować pracę z dziećmi i młodzieżą bardzo poważnie. Odpowiedzialności za to nie powinniśmy zrzucać jedynie na pedagogów i pedagożki teatru oraz teatralne działy edukacyjne. Rebecca Solnit pisze:

> Nadzieja i działanie wzajemnie się napędzają. […] Polityczna

> czujność bez aktywizmu oznacza przyglądanie się spustoszeniom ze wzrokiem zwróconym ku centrum wydarzeń. Już sam aktywizm rodzi nadzieję, gdyż stanowi pewna alternatywę i odwraca nas od zniszczeń w centrum, byśmy stanęli twarzą w twarz z niebywałym możliwościami, z bohaterami i bohaterkami czekającymi gdzieś na uboczu, a niekiedy z naszego własnego boku (Solnit, 2019, s. 66).

I ja widzę nadzieję w działaniu. Widzę ją w uwolnionych głosach dziewcząt, bohaterek *To my jesteśmy przyszłością*; w pęknięciu, które dokonało się w Eryku; w szkole nr 9 na poznańskim Łazarzu – w jej kadrze oraz uczniach i uczennicach, które opowiedziały mi o tym jak zrozumiały siłę ran, które zadawały hejtując; w opowieści Zuzy o oporze na lekcji religii; w twórcach i twórczyniach obu projektów.

Nadzieję widzę także w tym, że właściwie wszyscy młodzi ludzie, z którymi rozmawiałam, doceniają siłę i sprawczość teatru. Wszyscy oni byliby gotowi na ponowną pracę ze Skrzywankiem i Stachułą. Maja żal do dorosłych, że jest dla nich mało propozycji teatralnych. Dobitnie wyraziła to Patrycja: „Teatry nie są przyjazne dla młodzieży. Nie jesteśmy nawet obiektem marketingu ani niczego” (Aga, Eryk, Martyna, Patrycja, 2020). Tymczasem młodzi ludzie traktują teatr jako możliwą przestrzeń przepracowania dramatów społecznych, zrozumienia mechanizmów i różnic klasowych, motywacji osób dorosłych, doświadczenia chorób i zaburzeń psychicznych, a także własnego dojrzewania. Wszystkiego, co jest im bliskie i co ich i je niepokoi. Zapytani o to, na jaki temat chcieliby oglądać spektakle, wymieniali:

- O dorastaniu, jak to wygląda u różnych osób w różnych środowiskach, w bogatych i biednych domach, u kogoś, kto wygląda, jakby był idealny, a

tak wcale nie jest.

- O osobie, która w szkole kogoś dręczy, a później idzie do domu i zaczynamy rozumieć, co dzieje się w tym domu i dlaczego ta osoba dręczy innych. Przez taki spektakl można by zobaczyć, co jest pod maską tej osoby.
- O tym, że ktoś miał ciężką sytuację w domu, ale z tego wyszedł.
- O świecie dorosłych, żeby ich lepiej zrozumieć. Denerwuje nas, kiedy dorośli mówią do nas, kiedy ich o coś pytamy: „Ty tego nie zrozumiesz, bo jesteś dzieckiem".
- O problemach psychicznych młodzieży.
- O hejcie.
- O tolerancji.
- O depresji.

(Anastazja, Ania, Bartek, Jaźwińska, Kamil, Kinga, Kuba, Oliwia, Sandra, Zuza, 2020; Aga, Eryk, Martyna, Patrycja, 2020).

Zbyt dużo jest utyskiwania na temat nieskuteczności teatru. Zmiana może nie od razu i nie na wielką skalę, ale jest możliwa, jestem co do tego przekonana, także dlatego, że wielokrotnie sama ją obserwowałam jako kuratorka zajmująca się sztuką angażującą. Zmiana, jak zauważa Solnit, zaczyna się w mikrosytuacjach, które powoli przez konsekwencję i wytrwałość drążą skałę. Łączę tę wiarę z zaproponowaną przez D. Soyini Madison (1998, s. 276-286) ideą performansu możliwości, która uznaje, że performans ma znaczenie, bo może coś w świecie zdziałać. Pracuje na rzecz zdemaskowania krzywdzących systemów i motywuje ludzi do działania. Niesie wiarę, że publiczność może dowiedzieć się czegoś więcej przez ujawnienie, odsłonięcie, wydobycie uciszanych lub uznanych za nieobecne głosów na temat tego, jak działa władza. Performans możliwości zakłada, że

widzowie, widzki, performerzy, performerki, twórcy i twórczynie mogą dokonać dzięki niemu zmiany w sobie i w świecie.

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020
DOI: 10.34762/da67-tc49

Autor/ka

Agata Siwiak (agata_siwiak@o2.pl) – kuratorka i producentka projektów teatralnych i interdyscyplinarnych; adiunkta w Katedrze Teatru i Sztuki Mediów UAM. Od 2015 roku dyrektorka artystyczna Spotkań Teatralnych *Bliscy Nieznajomi* w Teatrze Polskim w Poznaniu. W latach 2018-2019 członkini zespołu programowego Biennale Warszawa i kuratorka programu *RePrezentacje. Nowa edukacja* w tej instytucji. W 2015 kuratorka (wraz z Grzegorzem Niziołkiem) i producentka Teatru POP-UP. Autorka i kuratorka realizowanego w latach 2012-2014 dla Samorządu Województwa Wielkopolskiego programu społeczno-artystycznego *Wielkopolska: Rewolucje*. W latach 2008-2010 dyrektorka artystyczna Festiwalu Dialogu 4 Kultur w Łodzi (wraz z Grzegorzem Niziołkiem). Współtworzyła (wraz z Pawłem Miśkiewiczem) Intermedialne Forum Teatru baz@rt w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie (2004-2006). Numer ORCID: 0000-0003-1830-0493.

Przypisy

1. W Polsce znakomitym badaczem i praktykiem etnografii performatywnej jest antropolog i etnolog Tomasz Rakowski. Zauważa on, że etnografia, która łączy siły ze sztuką i animacją, po zwrocie tekstowym zwraca się ku poznaniu przedtekstowemu, realizującemu się w działaniu i byciu w świecie. Zaznacza przy tym, że procedury takiego poznania są dopiero naukowo rozpoznawane i testowane.
2. Przeprowadziłam także wywiady z performerami i tancerzami spektaklu *h.* – po rozmowie z Danielem Stachułą podejrzewałam, że przedstawienie może być dla nich swoistym reenactmentem, w którym rozegrają swoje niedawne doświadczenie szkoły. Materiał jest jednak na tyle obszerny, że wymaga osobnego opracowania.
3. Do tej pory dzięki dotacji IT, który dofinansowuje nie tylko produkcje, ale także daje środki na eksploatację przedstawień, spektakl zagrano 27 razy: w Poznaniu i w okolicznych miejscowościach, także na wsiach. Mniej więcej 85 proc. spektakli było pokazanych w szkołach publicznych, 15 w prywatnych. W kolejce do grania jest aktualnie kilkanaście szkół. Przedstawienie uzyskało ponowne wsparcie finansowe w ramach V edycji Konkursu im. Jana Dormana (2020), dzięki czemu będzie możliwych kolejnych 20 prezentacji na terenie Poznania, powiatu poznańskiego oraz województwa wielkopolskiego.

4. Dramat został opublikowany w „Nowych Sztukach dla Dzieci i Młodzieży” 2019, nr 45.
5. Uczennice i uczniowie zaproponowali, by zmienić charakter i zachowanie Pani Pedagog, która w pierwotnej wersji spektaklu była ich zdaniem anachroniczna i tym samym mało realistyczna (nie wiedziała na przykład, jak działa internet). Swoje zdanie argumentowali tym, że taka osoba nie mogłaby pracować we współczesnej szkole, a bardzo zależy im na realności przedstawionego na scenie świata, by móc się z nim jak najgłębiej utożsamić. Reżyser wprowadził do spektaklu zmiany zgodne z propozycją uczennic i uczniów. (Stachuła, 2020).
6. Zdecydowałam się nie ujawniać nazwisk dzieci ze względu na konieczność uzyskania zgody opiekunów prawnych. Zgoda ta oznaczałaby możliwość kontroli przez opiekunów autoryzacji tekstów dzieci. W tej sytuacji materiał mógłby stracić swoją autentyczność.
7. Tożsamość postaci granej przez Kurka w spektaklu nakłada się na tożsamość z popularnego serialu TVN *Na Wspólnej*, w którym grał geja. Jeszcze na początku 2019 roku jego serialowy bohater był lubiany przez widzów, co widać było w pozytywnych komentarzach na fanpage’u serialu. Po kilku miesiącach sytuacja się zmieniła – na FB zaczęły się pojawiać komentarze, by postać „nie obnosiła się” ze swoją tożsamością seksualną, co zresztą zostało uwzględnione przez stację telewizyjną, bo temat orientacji umilkł. Popularny serial stał się tym samym lustrem społecznych nastrojów.
8. Feministyczny projekt edukacyjny realizowany przez Stowarzyszenie Kobieca Transsmisja.
9. Skrzywanek współreżyserował z Justyną Sobczyk *Superspektakl* z udziałem aktorek i aktorów Teatru 21 w Teatrze Powszechnym w Warszawie (2017), zaś z Dorotą Kowalkowską współpracował przy okazji realizacji przedstawienia *Kiedy mój tata zamienił się w krzak* (na podstawie tekstu Joke van Leeuwena) w Teatrze im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (2017).
10. Zob. https://www.ilga-europe.org/

Bibliografia

Abramowicz, Marta, *Przemoc i dyskryminacja ze względu na orientację seksualną w doświadczeniach osób o orientacji biseksualnej homoseksualnej w Polsce* (niepublikowana praca doktorska), Uniwersytet Gdański, Gdańsk, 2017.

Alexander, Bryant Keith*, Etnografia performatywna: Odgrywanie i pobudzanie kultury*, przeł. Ł. Marciniak, [w:] *Metody badań jakościowych*, T. 1, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s.199-233.

Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, przeł. E. Neyman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.

Butler, Judith, *Walczące słowa*, przeł. A. Ostolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

Chmura-Rutkowska, Iwona, *Być dziewczyną – być chłopakiem i przetrwać. Płeć i przemoc w szkole w narracjach młodzieży*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019.

Connel, R.W., *Gender and power, Society, the person, and sexual politics*, Cambridge 1995.

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

Foster, Hal, *Artysta jako etnograf*, [w:] *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 199-233.

Freud, Sigmund, *Totem i tabu*, przeł. J. Prokopiuk, M. Poręba, KR, Warszawa 1993.

Gilligan, Carol, *Chodźcie z nami? Psychologia i opór*, przeł. S. Kowalski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

Hrdy, Sarah Blaffer, *Mothers and Others: the Evolutionary Origins of Mutual Understanding*, Harvard University Press, Cambridge MA, 2009.

Kwaśniewski, Tomasz, *Jak dziecko chce się zabić, może liczyć na materac na korytarzu. Psychiatria dla dzieci to katastrofa*, „Gazeta Wyborcza" 8 IV 2019.

Madison, D. Soyini, *Performans, personal narratives and politics of possibility*, [w:] *The future of performance studies: Visions and revisions*, red. S. J. Dailey, National Communications Associations, Annandale 1998.

McLaren, Peter, *Life in School, An introduction to critical pedagogy in the foundations of education*, Longman, New York 1998.

Ogrodzka, Dorota, Rakowski, Tomasz, Rossal, Ewa, *Odsłonić nowe pola kultury: projekt etnografii twórczej i otwierającej*, „Kultura i Rozwój" 2017, nr 3(4), s. 89-112.

Pogorzelska, Marzanna, Rudnicki, Paweł, *Przecież jesteśmy. Homofobiczna przemoc w polskich szkołach – narracje gejów i lesbijek*, Impuls, Kraków 2020.

Solnit Rebecca, *Nadzieja w mroku*, przeł. A. Dzierzgowska, S. Królak, Karakter, Kraków 2019.

Szyłło, Aleksandra, *Mamo jestem zerem*, „Duży Format", reportażowy dodatek do „Gazety Wyborczej", 8 VII 2015.

Way, Niobe, *Deep Secrets: Boys Crisis of Connection*, Harvard University Press, Cambridge MA, 2011.

Włodarczyk, Joanna, *Przemoc wobec dzieci*, „Dziecko Krzywdzone. Teoria, badania, praktyka" 2017, nr 1, s. 192-213.

Rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak z Anastazją, Anią, Bartkiem, Kamilem, Kingą, Kubą, Oliwią, Sandrą, Zuzą – uczennicami i uczniami Szkoły Podstawowej nr 9 w Poznaniu im. dra Franciszka Witaszka – oraz z Joanną Jaźwińską, nauczycielką języka polskiego 20 lutego 2020.

Rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak z Anną Kicińską – dyrektorką Szkoły Podstawowej nr 9 w Poznaniu im. dra Franciszka Witaszka – 20 lutego 2020.

Rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak z Danielem Stachułą – autorem koncepcji i reżyserem *h.* – 4 lutego 2020.

Rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak z Joanną Jaźwińską – nauczycielką języka polskiego w Szkole Podstawowej nr 9 w Poznaniu im. dra Franciszka Witaszka – 9 marca 2020.

Rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak z Joanną Żygowską – pedagożką teatru prowadzącą warsztaty po spektaklu *h.* – 16 maja 2020.

Rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak z Michałem Kurkiem – aktorem grającym postać Franka w *h.* – 12 lutego 2020.

Rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak z Agą, Erykiem, Martyną i Patrycją – performerkami i performerem spektaklu *To my jesteśmy przyszłością* – 29 lutego 2020.

Rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak z Jakubem Skrzywankiem – autorem koncepcji i reżyserem *To my jesteśmy przyszłością* – 19 marca 2020.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/one-i-oni-sa-przyszloscia*

didaskalia
gazeta teatralna

demokracje

Nasze ciała są z gruntu nieposłuszne

Z Bojaną Kunst rozmawia Tomasz Kireńczuk

Jak doświadczenie pandemii koronawirusa zmieniło nasze rozumienie rzeczywistości?

Wydaje mi się, że nie do końca jeszcze rozumiemy ogrom zmian, jakie wokół nas zachodzą. Chodzi o zmiany w relacjach społecznych, w szczególności uwypuklenie pewnych problemów i paradoksów, które występowały już wcześniej. Pojawiają się też nowe rodzaje relacji, wynikające przede wszystkim z nowych sposobów wykonywania pracy. Dopiero w przyszłości zobaczymy, jak te nowe relacje wpłyną na nasze życie. Myślę, że to, co się teraz z nami dzieje, jest bardzo doniosłe, a jednocześnie nie jest to zjawisko całkowicie nam nieznane. To paradoks: z jednej strony zmiany dotykają tak wielu istnień ludzkich i sposobów, w jaki ludzie budują relacje społeczne z innymi i w jaki sposób żyją, z drugiej zaś wiele osób może żyć i pracować właściwie tak samo jak do tej pory. Dla mnie to jest szokujące.

Czego w okresie lockdownu brakuje ci szczególnie?

Chyba poczucia sprawczości w sferze ciała, przestrzeni i czasu. Mam wrażenie, że cofamy się do społeczeństwa, które realizuje posłusznie to, co się mu zaleci. Jednocześnie stale kontrolujemy nasze ciała, naszą obecność i sposób, w jaki się komunikujemy. Wiele rozmawiam z kolegami o tym, że praktycznie cały czas realizujemy teraz różnego rodzaju protokoły kontroli i to wpływa na sposób, w jaki ze sobą rozmawiamy.

W jaki sposób pandemia zmieniła postrzeganie ciała w przestrzeni publicznej?

Myślę, że ciało jest sednem tego kryzysu, ponieważ musimy uznać, że to właśnie nasze ciała są tym niebezpiecznym biologicznie czynnikiem. Ciało może zachorować, ciało może przekazać chorobę innym. Mamy jednak do dyspozycji sporo protokołów technologicznych, cyfrowych, komunikacyjnych, dzięki którym łatwo nam kontrolować nasze ciała w przestrzeni publicznej. Mamy do czynienia z kontrolą nad ciałem, które jest nam podporządkowane i łatwo poddaje się zmianom. Pojawia się jednak również strukturalny mechanizm kontroli nad tym, jak nasze ciało może zaistnieć w przestrzeni publicznej. I tu pojawia się przynajmniej kilka tematów badawczych, którym przyglądać się będziemy w najbliższych latach. Jakie są konsekwencje tego znaczącego przejścia, czyli oddelegowania kontroli nad naszymi ciałami strukturom algorytmicznym, aplikacjom, które śledzą nasze ruchy. Teraz, aby chronić innych, musimy usuwać nasze ciała z przestrzeni publicznej. Myślę, że wszystko zależy tu od perspektywy, z której na to zagadnienie patrzymy. Jeśli przyjrzymy się temu zjawisku z perspektywy solidarności, czy bardziej feministycznej perspektywy opieki, możemy stwierdzić, że to

oddelegowanie kontroli i tymczasowe usunięcie naszych ciał z przestrzeni publicznej może być gestem solidarności. Nie powinniśmy natomiast generalizować tego gestu solidarności i sprowadzać go do właściwej opieki (*right care*), który cechuje obecnie nasze relacje z innymi ludźmi.

W tej trudnej sytuacji nadzieję daje mi inwencja ludzi przejawiająca się w pomysłach na to, jak można na nowo odnaleźć się we właściwy sposób w przestrzeni publicznej. Wiem, że nie powinniśmy być przesadnie optymistyczni, zresztą jest to jedno z niebezpieczeństw związanych ze sztuką, która w demonstracjach czy przejawach inwencji upatruje od razu czegoś optymistycznego. Ale wydaje mi się, że jest w ludziach pragnienie, żeby wyjść na ulice w jakikolwiek sposób i wymyślić formy, które pozwolą nam być razem. Szczególnie widać to podczas demonstracji: oczywiście, realizujemy właściwą opiekę, jesteśmy solidarni, wiemy, że musimy chronić siebie nawzajem, ale jednocześnie musimy jasno zadeklarować, że nie zrezygnujemy z prawa do wyrażania protestu, do demonstrowania.

A co z tymi, którzy nie mogą demonstrować?

Tu zaczynają się problemy, ponieważ ci, którzy wykazują się solidarnością, to najczęściej osoby, które mogą sobie na tę solidarność pozwolić. Ludzie, którzy mogą się usunąć z przestrzeni publicznej i zamknąć w domach, to przedstawiciele Zachodu albo klasa średnia. Wiemy także, że są wśród nas osoby, których nie da się usunąć z przestrzeni publicznej, ponieważ tylko w tej przestrzeni funkcjonują. Jest ich wiele. Zafascynowały mnie zdjęcia z początku roku z Indii, które powstały w kontekście wprowadzonego tam radykalnego przepisu, w świetle którego wszyscy niebędący mieszkańcami miasta musieli opuścić Delhi. Nagle na ulicach pojawiły się tłumy

bezdomnych, którzy musieli udać się w jakieś odległe miejsca. Od razu rzuca się w oczy ogromna nierówność ekonomiczna. Sytuacja jest o tyle złożona, że w tych ekstremalnych warunkach nie ma właściwie możliwości prowadzenia dyskursywnych negocjacji. Nie możemy dyskursywnie negocjować, twierdzić, że się nie dostosujemy i wyjdziemy na ulicę, bo takie negocjacje stają się natychmiast negocjacjami moralnymi. Jedynym polem do negocjacji, czy raczej sposobem regulowania przemieszczania się ciał w sferze publicznej są protokoły: musimy zachować odpowiednią odległość, nie ma tu miejsca na dyskusję co do tej odległości czy też liczby ludzi, którzy mogą przebywać w jednym pomieszczeniu. Mamy więc do czynienia z algorytmicznym sposobem kontroli. Ten sposób kontroli eksploduje, gdy zauważamy, że istnieją rzesze ludzi, którzy tej kontroli się nie poddają: osoby bezdomne czy bezpaństwowcy, którzy nie mogą nigdzie wyjechać, których nie da się namierzyć. Dla mnie jest to wiele mówiąca obserwacja: pojawiają się ciała, których nie można namierzyć, bo albo nie mają domów, albo są imigrantami. W Europie koncentrujemy się na ciałach widocznych, okupujących przestrzeń publiczną, nie dostrzegając ludzi żyjących w obozach gdzieś na obrzeżach kontynentu. To ludzie niepoddający się algorytmicznej kontroli, którą można uznać za stosunkowo przyjazną, za to poddawani przemocowym kontrolom dyscyplinującym. Są otoczeni płotem, odizolowani. Ciekawa jest dla mnie ta relacja między kontrolą a ciałem, uświadamiająca nam, że nawet jeśli korzystamy z kontroli algorytmicznej dla niektórych grup społecznych, to dla innych nadal możliwe są przemocowe formy kontroli. Mamy zatem do czynienia z wielkim paradoksem: musimy się odizolować, aby nie zarażać innych, a jednocześnie z pola widzenia usuwamy osoby potencjalnie najbardziej zagrożone. To naprawdę duży problem. Niewiele poświęcono temu uwagi i myślę, że tak się stało z powodu struktury kryzysu, którego obecnie doświadczamy. Warto w tym miejscu zwrócić też uwagę na to, że

aktualny kryzys spowodował wstrzymanie wielu przepływów finansowych z pomocą dla ludzi, którzy szczególnie jej potrzebują. Wiele organizacji pozarządowych, instytucji pracujących na rzecz imigrantów znalazło się nagle bez wsparcia finansowego. Zresztą niektóre rządy wykorzystują tę kryzysową sytuację, by odebrać finansowanie niezależnym organizacjom, argumentując to koniecznością oszczędzania. W ostatnich miesiącach wiele mówiło się o wsparciu dla artystów, jako że utracili oni źródła dochodu. Wydaje mi się to bardzo ważne. Ale równie ważne wydaje mi się to, że inne wstrzymane przepływy finansowe, związane choćby z pomocą czy opieką nad osobami bezdomnymi i bezpaństwowymi, nie stały się tematem tak powszechnej dyskusji. Ponownie zatem uświadamiamy sobie, że przepływy finansowe i sytuacja, w jakiej żyjemy, wiążą się z naszym statusem obywatelskim, z tym czy jesteśmy obywatelami danego kraju, jakie mamy dokumenty.

Kogo nie zauważamy w trakcie tego kryzysu?

Myślę, że przede wszystkim ludzi, których nazywamy *sans papiers*, czyli nielegalnych imigrantów, osób bez prawnego tytułu do wejścia w struktury wsparcia. Paradoksalnie wiele osób i grup społecznych, które dotychczas były dla nas niewidoczne, zaczynamy zauważać dopiero teraz i to w momencie, kiedy zachorują. Chodzi m.in. o osoby pracujące w bardzo trudnych warunkach. W Niemczech wybuchł skandal związany z zakładem przetwórstwa mięsnego, który nie zatrudniał wystarczającej liczby pracowników. Ci pracownicy stali się nagle widoczni, choć przecież nie pojawili się znikąd, byli tam przez cały czas, pracując w zakładzie od dwudziestu lat. Wielu aktywistów od dawna walczyło o zmianę formy ich zatrudnienia. Teraz natomiast, gdy ci ludzie zachorowali i stali się

zagrożeniem dla społeczeństwa, zaczęliśmy ich zauważać. Wydaje mi się, że usunęliśmy z naszego pola widzenia wiele osób. Gdybyśmy rzeczywiście chcieli skupić się na solidarności, to dotyczyłaby ona przede wszystkim walki o poprawę sytuacji tych, których nie widać. Naprawdę musimy sprawić, by ci ludzie stali się dla nas widoczni. Zarówno oni sami, jak i ich potrzeby, nie można tego traktować rozłącznie.

Czy nie zdziwiło cię to, z jaką łatwością zaakceptowaliśmy zamknięcie granic?

Jestem typowym dzieckiem Unii Europejskiej. Gdy dorastałam na początku lat dziewięćdziesiątych, żyliśmy nadziejami związanymi z wejściem do Unii Europejskiej, dlatego zamknięcie granic było dla mnie przerażające. Oczywiście, pokazuje to także jeden z najważniejszych problemów Europy. Chodzi mi o to, że w Europie kwestie biopolityki i biowładzy wiążą się nadal ściśle z narodowością. Widać to teraz doskonale. Kiedy chodzi o populację, w dalszym ciągu dominuje myślenie wywiedzione z nacjonalistycznego modelu państwa. Aktualna jest zatem wczesna krytyka Unii Europejskiej, która w nadmiernym zakresie została pomyślana jako przedsięwzięcie gospodarcze, a w niewystarczającym jako projekt, który dotyczyłby ludzkiego życia. Przeraziło mnie to, jak łatwo ludzie zaakceptowali zamykanie granic, uznając, że nie ma innej możliwości. Nagle Europa zaczęła się jawić jako dobro luksusowe, na które nie możemy sobie pozwolić. Dla mnie jest to paradoks i mam nadzieję, że dojdzie do pewnej refleksji, ponieważ pojawiło się wiele kwestii biopolitycznych – jak żyjemy, jak chcielibyśmy żyć w przyszłości, w sytuacji, w której wszystkie te zagadnienia nadal regulują państwa narodowe.

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

Tak, było kilka takich obrazów. Jeden z nich przedstawia bezdomnych ułożonych do snu na parkingu w Las Vegas. Dla mnie to zdjęcie jest wymowną ilustracją problemu, o którym mówimy. Ten obraz jest dziwaczny i paradoksalny, a media zwracały uwagę na jego wręcz niewiarygodną realność. Mamy bowiem schronisko zaaranżowane na parkingu: bezdomni nocują w boksach oddzielonych od siebie białymi liniami. Rzecz dzieje się w Las Vegas, mieście, w którym wszystkie hotele stoją puste, a jednak bezdomnych umieszczono na zewnątrz. Dla mnie jest to bardzo interesujący paradoks dotyczący tego, czym jest właściwa opieka. Władze Las Vegas zadziałały w zasadzie prawidłowo, chcąc odizolować ludzi od siebie, i dostosowały tę opiekę do statusu tych, których ona dotyczyła. Obecny kryzys z wielką mocą nam te paradoksy właściwej opieki unaocznił.

Wspomniałaś o właściwej opiece. Pisałaś o niej w liście do artystów, który opublikowałaś kilka tygodni temu[1]. Czym różni się właściwa opieka od troski?

Dla mnie właściwa opieka to podejście opierające się na opiece objawowej, precyzyjnej, robienie pewnych rzeczy we właściwy sposób wynikający z sytuacji pandemicznej. Gest zasadzający się na właściwej opiece w sposób iluzoryczny, wręcz fikcyjny oferuje wszystkim niby te same warunki, a tak naprawdę ujawnia paradoksy nierówności czy wręcz je wywołuje. Uzmysłowiłam sobie, że opieka jest koncepcją paradoksalną, wszyscy często

o niej mówiliśmy w ciągu ostatnich miesięcy. Naturalnie, wychodząc od filozofii feministycznej, od feministycznego podejścia do życia, uznajemy opiekę za koncepcję ambiwalentną, należącą do nas, ludzi, ale także poddającą się presji poszczególnych hierarchii czy przejawów władzy, zorganizowanych wokół tej opieki. Czyli: kogo otaczamy opieką, kto pozostaje poza jej zasięgiem, a kto jest w jej centrum, jak zapadają decyzje co do procesów opiekuńczych itp. Dlatego pomyślałam, że może lepiej mówić o koncepcji troski, ponieważ troska oznacza opiekę z uważnością. Troska jest zawsze nieprecyzyjna, pojawiają się w niej relacje paradoksalne. Nie zawsze możemy powiedzieć, że taka troska nam odpowiada, lecz mimo to ją realizujemy. Zrozumienie jej jest dużo bardziej skomplikowane. Dla mnie to właśnie troska staje się tą lepszą opieką, wykraczającą poza to, co właściwe. Możemy bowiem włożyć pewien wysiłek i upolitycznić opiekę, możemy zobaczyć, jak przekrojowy ma charakter, jakie punkty widzenia i relacje się w niej pojawiają, jak są skomplikowane. Ciekawe w tym kontekście wydaje mi się również pytanie, czy przestrzeń teatralną możemy także połączyć z opieką. W szczególności w sytuacji, kiedy na nowo aranżujemy przestrzeń teatralną, zastanawiamy się, jak realizować przedstawienia, jak usadowić w nich publiczność. A przecież teatr zawsze przekraczał granice, nie trzymał się zasad prawidłowej opieki, ale opierał na dotyku, dzieleniu się, bliskości właśnie. Tak więc przetestowanie tych relacji stanowi dla mnie część refleksji nad tym, czym jest opieka, żeby jej nie idealizować, bo może nas wtedy doprowadzić do stanu, gdy widzieć będziemy tylko ludzi żyjących wokół nas w podobnych warunkach, a innych już nie.

Wyobraź sobie, że dzwoni do ciebie polski lub słoweński minister kultury i mówi, że przeczytał twój list skierowany do artystów i z jego

inspiracji postanowił zreorganizować funkcjonowanie ministerstwa i podległych mu instytucji, ale potrzebuje twojej pomocy w zastosowaniu koncepcji troski w praktyce instytucjonalnej. Jakiej rady byś mu udzieliła?

Chociaż to pytanie z gatunku science fiction, bo takiego telefonu nie będzie, to jednak jest ono istotne, bo powinniśmy być zdolni do wyobrażania sobie różnych scenariuszy tego, co chcielibyśmy przeprowadzić po kryzysie, a czego nie chcielibyśmy kontynuować. Myślę, że w pierwszym zdaniu odpowiedziałabym, iż nie da się prowadzić polityki w zakresie kultury bez świadomości własnego uprzywilejowania. Dodałabym jednak od razu, że musimy rozegrać tę polityczną walkę w myśl hasła, że każdy ma prawo do życia i opieki. To jest kwestia etyczna i w tym miejscu powinna zacząć się dyskusja: jak umożliwić wspólne życie wszystkim istotom ludzkim i wszystkim innym istotom.

W jaki sposób pandemia zmieni funkcjonowanie instytucji kultury?

Wiele mówi się o trudnościach, z jakimi przyszło się borykać instytucjom kultury i ich pracownikom. Zresztą wiele z nich było w trudnej sytuacji przed pandemią, dlatego tak szybko znalazły się w sytuacji zagrożenia, kiedy pandemia wybuchła. I chociaż niektóre kraje wprowadzają mechanizmy wspierające sektor kultury, to jednak nie wydaje mi się, że z tych interwencji możemy się wiele nauczyć. Natomiast być może instytucje kultury nauczą się i przekonają, że muszą wymyślać nowe formy prezentowania swojej pracy. Gdybym miała być wielką optymistką, powiedziałabym, że być może taka zmiana wpłynie również na politykę. Wiele też myślałam ostatnio o presji, jakiej poddawane są instytucje artystyczne. Wymaga się od nich, by jak

najszybciej powróciły do dotychczasowych metod pracy, a jednocześnie cała sytuacja społeczna uległa radykalnej zmianie, także jeśli chodzi o publiczność. Bardzo ciekawe byłoby wypróbowanie innych sposobów realizacji produkcji artystycznej, dużo bardziej osadzonej w czasie, bardziej nastawionej na badania, mieszczącej się pomiędzy różnymi formami nowego podejścia do publiczności. Ale oznaczałoby to także radykalną ocenę funkcjonowania całej tej konstrukcji politycznej, łącznie z finansowaniem. Myślę, że może to dać szansę na dyskusję na ten temat. Ale obawiam się też, że ponieważ już wcześniej pozycja wielu osób pracujących w tym sektorze nie była zbyt silna, wiele instytucji zostanie po prostu zamkniętych i powoli zniknie. Dlatego powinniśmy o tym mówić. Nastąpiło cięcie, a po nim nie ma już powrotu do tego, jak działaliśmy kiedyś. Co oczywiście nie znaczy, że te różne formy aktywności artystycznej powinny zniknąć – taki przekaz powinien wybrzmieć, bo będzie miał wielkie znaczenie dla przyszłych walk politycznych w dziedzinie kultury.

Skąd bierze się ten dyktat produktywności i potrzeba samorozwoju?

To się wiąże z samokontrolą, kontrolą nad naszą subiektywnością, stanowiącą część kapitalizmu. Wartość naszej subiektywności wywodzi się na różne sposoby z naszej produktywności. Nie mam tu na myśli wyłącznie wartości poszczególnych osób, ale także naszą wartość jako społeczeństwa. W sztuce to zagadnienie jest bardzo obecne. Wszyscy z tego powodu cierpimy. Stale o tym rozmawiamy, ale pandemia wykazała, że doszło do bardzo radykalnego cięcia. Wiele osób stara się określić siebie na nowo: co to znaczy być produktywnym, jak do tego podejść. Trzeba to na nowo przemyśleć. Ogromnie mnie cieszą dyskusje na temat dochodu podstawowego i różnych jego form, bo to zmienia sposób, w jaki będziemy

definiować produktywność, znaczenie tego, że jesteśmy istotami ludzkimi czy znaczenie tego, że pracujemy. Na pewno jest to jedna z lekcji, którą możemy wyciągnąć z pandemii. Powinniśmy jednak przy tym ostro przeciwstawiać się temu, co może nastąpić w wyniku paniki, mianowicie jeszcze silniejszej presji na produktywność czy wręcz eksploatację. Pojawia się w nas obawa, że jeśli ta machina się zatrzyma, to wszystko stracimy.

We wspomnianym już liście do artystów porównujesz artystów do pracowników opieki.

To porównanie miało charakter nieco ambiwalentny i dotyczyło nie tylko artystów jako podmiotów, ale także ich pracy. Jak się nad tym zastanowimy, to w wielu przypadkach sztuka realizowała to, czego powinno było dokonywać społeczeństwo, przykładem mogą być tu projekty partycypacyjne. Możemy zatem pokusić się o dość banalną konstatację, że nagle sztuka stała się wielkim gestem opieki, troski o stan świata, o gospodarkę, o środowisko. Jednak dla mnie, paradoksalnie, pomimo tego gestu troski, warunki, w jakich pracują artyści, się nie zmieniły, a nawet stały się bardziej sprekaryzowane i eksploatujące. Dla mnie na tym polegał wspomniany powyżej paradoks. Oto wszyscy staliśmy się opiekunami, ale opiekę tę realizujemy w sposób mniej lub bardziej abstrakcyjny. Oczywiście możemy różnymi formami sztuki naświetlać konkretne problemy, ale jednocześnie opieka to taka forma relacji między ludźmi, która zmienia sposób, w jaki żyjemy i w jaki wchodzimy w relacje z innymi. Jesteśmy wyposażeni w możliwości świadczenia opieki. Ten bardziej symboliczny wymiar opieki wpędza nas jeszcze głębiej w prekariat. Dlatego zawsze w dyskusji na temat opieki powinniśmy odnosić się do warunków pracy, warunków związanych z hierarchią, z władzą i obserwować, jak te elementy ze sobą współdziałają w kontekście naszego

zainteresowania stanem świata. Podchodzę do tego radykalnie, zdając sobie sprawę, że proponowana przeze mnie teza jest niezwykle trudna, ale jestem przekonana, że nie wolno nam myśleć o opiece bez uwzględnienia warunków życiowych. Opieka wiąże się z codziennością, współistnieniem z innymi, współorganizowaniem się z innymi. Można to zatem uznać też za apel o stworzenie innych form organizacji i współistnienia niż te dominujące do tej pory.

Co w takim razie powinno stać się podstawą, na której zaczynamy budować relacje pracy w ramach sektora kultury?

Myślę, że absolutnie minimalnym warunkiem jest zapewnienie, w maksymalnym możliwym wymiarze, dobrego życia wszystkim graczom działającym w danej domenie. Powinniśmy także wdrożyć inne sposoby ewaluacji, zresztą wydaje mi się, że to już się dzieje w wielu wspólnotach artystycznych. Chodzi o to, by budować relacje opierające się nie na konkurencyjności, ale na afektywności, by budować wspólnoty, które się wspierają. Na tym powinny polegać minimalne warunki. Nie uważam sztuki za sieć złożoną z prac, ale za środowisko ekologiczne. Mamy też do czynienia z innym środowiskiem życia, relacyjności, które może inaczej eksplorować przestrzeń i czas, może opowiadać inne historie. Dla mnie minimalne warunki polegają na umożliwieniu realizacji tego pola przez wielu graczy, a są to bardzo różni ludzie. Zresztą niekoniecznie tylko ludzie, ale i otaczający nas świat, przyroda, zwierzęta. To są warunki, które powinniśmy sobie wspólnie zapewnić. Dlaczego jest to takie trudne w kontekście polityki dotyczącej kultury? Przede wszystkim dlatego, że wymaga to od nas radykalnej reewaluacji tego, czym jest sztuka i jej oceny z perspektywy innej niż finansowa czy statystyczna. Ponadto wymaga to także reewaluacji

zaufania. Wydaje mi się, że doszło do utraty zaufania nie tylko do artystów, ale i do ekspresji artystycznej, pojawiła się potrzeba ustawicznej kontroli z wykorzystaniem różnych mechanizmów. Dla mnie jest to sytuacja paradoksalna. Pamiętam, że na początku lat dziewięćdziesiątych, kiedy w Słowenii zachodziły zmiany ustrojowe, czyli przejście z socjalizmu do kapitalizmu, jedną z pierwszych inicjatyw finansowania sztuki przez państwo było to, że artyści zaczęli być finansowani nie poprzez organizacje, do których przynależeli, ale jako indywidualni twórcy. To był taki utopijny, niemal heterotopiczny moment. Dlaczego tak się wówczas stało? Dlatego, że było w nas wtedy wiele zaufania i nadziei.

Chciałbym cię poprosić o skomentowanie kilku wydarzeń społecznych i politycznych z ostatnich tygodni. Pierwszym z nich jest obalenie pomnika króla Leopolda w Belgii.

To wydarzenie o randze symbolicznej. I muszę powiedzieć, że mnie ono uszczęśliwiło. To pokazuje, że następuje zmiana pokoleniowa w odniesieniu do historii, do kwestii rasizmu. Byłam też bardzo szczęśliwa, mogąc wziąć udział w jednej z demonstracji Black Lives Matter we Frankfurcie, w której uczestniczyło bardzo wielu młodych ludzi. Widać ogromną potrzebę zdefiniowania i odczytania na nowo świata, w którym żyjemy, a także zreinterpretowania naszej historii, historii Europy Zachodniej. Ciekawe jest to, że takie wydarzenia pojawiają się w samym środku pandemii, ale wiąże się to, w co głęboko wierzę, z faktem, że nasze ciała są z gruntu nieposłuszne. Pojawia się w nich chęć eksplodowania i wyjścia na ulice. Gdybyśmy byli w stanie przepracować to, co się teraz dzieje, wyciągnąć z tego naukę i zastosować w sztuce, wyłonilibyśmy się z kryzysu lepsi jako ludzie i z lepszym światem wokół.

Ruch Black Lives Matter i dziesiątki tysięcy ludzi, którzy protestując kładli się na ziemi i skandowali „I can't breath".

Wydaje mi się, że te protesty nie mają wymiaru wyłącznie symbolicznego. To, co nas dotyka, to ból. Ludzie wyszli na ulicę nie tylko po to, by reprezentować innych; pojawił się też bardzo istotny aspekt ucieleśnienia właśnie w tych gestach, o których mówisz. Wiąże się to naturalnie z konfrontacją z nowym podejściem do życia, do naszych relacji z innymi ludźmi, do śmierci. Bardzo jest ciekawe to, że te demonstracje miały wymiar cielesny. Sami tego nie przeżyliśmy, dlatego musimy to reprezentować czy też przekazać symbolicznie. Wiele osób, także młodych, doświadczyło tego w sposób egzystencjalny.

Różne formy protestu: od Izraela, przez Polskę, po Słowenię i Niemcy, dostosowane były do obowiązujących nakazów sanitarnych.

Inwencja w formach protestu jest dla mnie czymś optymistycznym. Bardzo mnie to cieszy, że ludzie zawsze znajdują sposób, by odbić ulice, by zademonstrować swoje prawo do przebywania w przestrzeni publicznej i zrealizować swoje prawo do protestowania. Uzmysławiamy sobie, że wyobraźnia i inwencja może przechytrzyć wiele protokołów czy algorytmów. Chociaż musimy zachować dystans dwóch metrów, to i tak bardzo wiele możemy w tej dwumetrowej przestrzeni zdziałać. Ta choreograficzna improwizacja bardzo mnie zaskoczyła. Wszystko to są rozwiązania związane z organizacją przestrzeni, z logistyką, z tym, jak funkcjonujemy i jak adaptujemy się w przestrzeniach wspólnych.

Prezydent Brazylii Jair Bolsonaro bez maseczki ochronnej wjeżdżający konno pośród swoich zwolenników w trakcie jednego z wieców poparcia.

To gest czystej władzy, władzy maczystowskiej. Wjeżdżam między was nie dlatego, że nie zarażam, ale dlatego, że mnie się nic stać nie może. Mogę zarażać, bo jestem władzą, władzą, która zaraża. Jednocześnie to zachowanie Bolsonaro jest dla mnie gestem czystej przemocy. Warto zauważyć, że takie zachowanie wyzwala w innych ludziach chęć egzekwowania swojej wolności w jej radykalnym neoliberalnym znaczeniu. Widzimy to zarówno w Brazylii, jak i w Ameryce. To jest całkowity brak poszanowania innych, najbardziej maczystowski gest władzy. Oto ja, mnie się nic nie może stać i nie dbam o to, co dzieje się z wami. Ciekawi mnie również to, jak różne typy demonstracji odzwierciedlają relacje władzy. Ludzie przecież dlatego wychodzą na ulice, że chcą mieć coś do powiedzenia. Ale w tym przypadku nie mamy do czynienia z gestem władzy i przemocy, ale z wielokrotnym zamieszkiwaniem przestrzeni. Aby tę przestrzeń zamieszkać, potrzeba wielu ludzi, a także odpowiedniej infrastruktury, by ją wypełnić, na przykład rowerów, ciężarówek. Ten gest różni się od gestu władzy nie tylko estetycznie, ale także etycznie. Dla mnie różnica jest oczywista. W Niemczech odbywało się wiele demonstracji napędzanych ruchami spiskowymi, inicjowanymi przez siły prawicowe w imię walki z koronawirusem. To także były gesty władzy: nic mi się nie może zdarzyć, jestem tutaj i biorę wszystko na siebie. Kiedy myślę o tych różnicach, przychodzi mi do głowy manifest feministyczny dotyczący ochrony, stworzony wspólnie przez wiele autorek i badaczy, w którym czytamy: „z dumą nosimy nasze kolorowe maski”. To bardzo ładny gest: będziemy nosić maski, bo musimy tak robić, ale maski będą kolorowe, a

my będziemy je nosić z dumą. To przykład wewnętrznego gestu oporu, a zatem jest to zupełnie inne podejście do tematu, niż to reprezentowane przez Bolsonaro.

Prezydent Andrzej Duda atakujący w trakcie kampanii prezydenckiej w Polsce osoby LGBTQ+, mówiąc o nich, że nie są ludźmi, a ideologią.

To po prostu katastrofa. Ta wypowiedź bardzo wiele nam niestety mówi o tym, jak kwestie gender trafiają do samego centrum przejmowania władzy w wielu społeczeństwach. To jest część przemocowego kolonialnego kapitalizmu połączonego z nacjonalizmem. Zwróć uwagę, że również tutaj pojawia się przemocowy gest wymazywania konkretnego ludzkiego życia czy sposobu życia. Nie chodzi przecież tylko o aspekt seksualności, ale o sposób życia. Mamy zatem do czynienia z legitymizacją usuwania pewnych stylów życia – to bardzo niebezpieczne. Ukazuje nam to także złożoność sytuacji, w jakiej się znajdujemy, szczególnie w krajach postsocjalistycznych. Mówienie o ideologii gender, mówienie o naszych bliźnich jako o obcych, należących do „złej" ideologii to jedynie wymówka, by wygumkować takie formy czy taki styl życia, który nie identyfikuje się z tym, jak my chcielibyśmy żyć.

W swoich publicznych wypowiedziach często mówisz o tym, że musimy dać sobie szansę na wyobrażenie sobie lepszej przyszłości. Jak wygląda ta lepsza przyszłość w twoich wyobrażeniach?

To trudne pytanie. Chyba nie mam jasnego obrazu nowego wspaniałego świata. Myślę, że w przyszłości, kiedy skończy się pandemia, życzyłabym sobie, abyśmy nabrali większej świadomości tego, jak bardzo nasze życie

przeplata się z wieloma różnymi relacjami i jak te relacje opieki łączą nas z innymi istotami ludzkimi i nie tylko ludzkimi, z całym środowiskiem. I w tym zawiera się już jakiś element lepszej przyszłości. Ale żadna wizja lepszej przyszłości nie powinna ograniczać ludzkiej kreatywności czy wyobraźni. Powiedziałam, że to trudne pytanie, bo problem z przyszłością polega na tym, że ta lepsza przyszłość jest już z nami. Czasem warto przypomnieć sobie naszych kolegów, przedstawienia czy projekty artystyczne, które pomagają nam zobaczyć tę lepszą przyszłość. Nie tyle więc chodzi o wyobraźnię czy o to, że musimy zrobić coś nowego, ale czasem wyobraźnia powinna zabrać nas w przeszłość, do naszej historii, byśmy docenili życie i to, co mamy. Takie podejście jest dla mnie bardzo istotne i wiąże się z tym, o czym mówiłam na początku, mianowicie z tym, że nie powinniśmy ponownie dopuścić do konfrontacji z radykalnymi przejawami nierówności. Powinniśmy stworzyć mechanizmy i sposoby budowania zupełnie odmiennych relacji.

Tłumaczenie: Magdalena Skoć

Rozmowa powstała w ramach projektu „Wolne niedziele", realizowanego przez Goethe-Institut Krakau i Teatr Nowy Proxima w Krakowie. Rozmowa odbyła się 15 czerwca 2020.

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020

Przypisy

1. Bojana Kunst, *Lockdown Theatre (2): Beyond the time of the right care: A letter to the performance artist*, „Schauspielhaus Journal" 21 IV 2020,

https://neu.schauspielhaus.ch/en/journal/18226/lockdown-theatre-2-beyon… [dostęp: 23 VIII 2020]

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/nasze-ciala-sa-z-gruntu-nieposluszne*

didaskalia
gazeta teatralna

publiczność

Walka klas, czyli powrót wypartego

Sebastian Jagielski Uniwersytet Jagielloński

Class Struggle, or the Return of the Repressed

Jerzy Hoffman's film *Trędowata* (1976) belongs, according to Zygmunt Kałużyński, to the history of 'Polish psychopathology'. Jagielski, drawing on tools developed on the basis of psychoanalysis, Marxism and affective film theory, points to the repressed class antagonisms and ideological contradictions which Hoffman attempts to work through in his film. The author traces the symptoms of what is repressed in society in the work's melodramatic excess. It is in this excess that *Trędowata's* political unconscious manifests itself. The problem of a conservative revolution restoring the old order based on gentry ideology is linked to the genealogy of the 'new elite' ('upstart aristocracy'). These conflicts are expressed in the film through the figure of the class uncanny: the mechanical body of Stefcia-doll, which produces an alienation effect rather than one of proximity, disrupting the film's conservative and reactionary message.

Keywords: *Trędowata*; excess; melodrama; social classes; political unconscious

1.

Nie było w PRL-u głośniejszego melodramatu, melodramatu chętniej oglądanego, tak wyczekiwanego, tak kochanego i nienawidzonego, ale też zdumiewająco profetycznego, jak trzecia, a pierwsza powojenna adaptacja *Trędowatej* (1976) Heleny Mniszkówny w reżyserii Jerzego Hoffmana. Jak pisał krytyk: „Hoffman zrobił […] film, na który ludzie będą biegać jak po

sukienki dżinsowe do Domów Centrum" (Iwaszkiewicz, 1976). I rzeczywiście: w listopadzie 1976 roku widownia tłumnie ruszyła na spotkanie ze Stefcią Rudecką i Waldemarem Michorowskim, ekscytując się ich miłosnymi perypetiami, wzruszając się tęsknym walcem Wojciecha Kilara i obrazem śmiertelnie chorej, lecz wciąż pełnej powabu bohaterki. Wpływ na sukces filmu (frekwencyjny na pewno[1]) mieli także zapraszający do identyfikacji odtwórcy głównych ról: Elżbieta Starostecka, która z gracją wiruje raz to samotnie w sali balowej zamku w Łańcucie (gdzie zdjęcia do filmu były realizowane), to znowu w ramionach ordynata (nie bacząc na pełne zgorszenia miny arystokratów), za każdym razem przyjemność tę przypłacając jednak zawrotami głowy; Leszek Teleszyński natomiast wystylizowany został na Clarka Gable'a z *Przeminęło z wiatrem* (*Gone with the Wind*, 1939) Victora Fleminga (ma „wąsik jak trzeba" – Iwaszkiewicz, 1976) i mocno wczuł się w rolę silnego, bo bogatego, ordynata. Lud czekał na polską *Love Story* (1970, reż. Arthur Hiller). O tym, że głód wielkich uczuć, głód sentymentalizmu, miłości i łez był wówczas ogromny, świadczy choćby anegdota opowiedziana podczas kolaudacji filmu przez Andrzeja Wajdę. Reżyser *Popiołu i diamentu* (1958) rozważał swego czasu przeniesienie powieści Mniszkówny na ekran (tak!), ale zabrakło mu odwagi. Rozmawiał jednak z reżyserką i zarazem odtwórczynią roli Stefci, która, jak twierdził, wystawiła na początku lat siedemdziesiątych *Trędowatą* w jednym z łódzkich teatrów. Początkowo – powiadał – grała Stefcię w sposób ironiczny i żartobliwy, z czasem jednak widownia „zmusiła ją do tego, aby grać tę rolę poważnie" (*„Trędowata". Stenogram…*, 1976, s. 9). Nieistotne, czy ktoś Wajdzie anegdotę tę opowiedział[2], czy też sam ją wymyślił, ważne, że Polki i Polacy nie czekali wtedy na żarty z *Trędowatej*, lecz – na łzy. „Sama rzewność. Same łzy. Sam tandetny lukier" (1976, s. 9), pisał w recenzji z filmu Adam Horoszczak. Łzy – zrodzone z ciała, z wnętrza – odsyłają do tego,

co autentyczne, szczere i spontaniczne. Jednak to, co naturalne, przywykliśmy traktować – od czasu publikacji *Historii seksualności* Foucaulta – z podejrzliwością. Tym samym łzy – jak afekty, seksualność czy inne procesy fizyczne – są częścią aparatu dyskursywnego. Ma on na celu dyscyplinowanie, u*ja*rzmianie ciał, które powinny dostosować się do obowiązujących w społeczeństwie norm (por. Duncan, 2011). Jaką zatem funkcję pełnią łzy (a raczej: ich konstrukcja) w i na (seansie) *Trędowatej*? Ta bowiem została nimi ewidentnie przepłukana.

Adaptacja Hoffmana to eksplozja uczuć, egzaltacje, którym nie ma końca, i gwałtowne zmiany nastroju – od ekstazy do rozpaczy i z powrotem. I właśnie ten stylistyczny i afektywny eksces przyprawił arbitrów kulturowego smaku o mdłości[3], piękno bowiem – o czym przypomina Winfried Menninghaus w książce o filozofii wstrętu – okazuje się nierzadko środkiem wymiotnym (2009, s. 41). Jan Józef Szczepański w słynnej recenzji opublikowanej na łamach „Tygodnika Powszechnego" uznał film za kicz, ale ów kicz w osobliwy sposób definiował: kicz to fałsz wynikający z „ciasnoty horyzontów, z umysłowego prymitywizmu, z wulgarności gustów. Kicz to odwzorowanie rzeczywistości na poziomie debila" (1976). Ta emocjonalna reakcja krytyka (choć emocjami przecież się brzydził) sprowokowała czytelników do – równie emocjonalnej – obrony Stefci Rudeckiej. Szczepański w listach do redakcji został nazwany zarozumiałym grafomanem, antyludowym kłamcą i arystokratycznym snobem. Co widzów i czytelników tak poruszyło? Agresja występującego w roli wychowawcy społeczeństwa Szczepańskiego stała się częścią jego krucjaty przeciwko szmirze. A szmirą okazał się w tym przypadku „wyciskacz łez". Fatalna reputacja melodramatu wynikała z jego predylekcji do ekscesu: po pierwsze z koncentracji na pełnych patosu obrazach niepohamowanych uczuć i eksponowania ciał wstrząsanych rozkoszą i rozpaczą, po drugie zaś z bezpośredniego i intensywnego

oddziaływania – jak horror czy pornografia – na ciała widzów, które powinny imitować oglądane na ekranie łzy (por. Williams, 2000). Łzy w i na melodramacie destabilizowały zatem estetyczny dystans, który winien oddzielać widza od filmu, oraz naruszały fundamentalny dla kultury Zachodu (przynajmniej od Kanta) antagonizm między wulgarnym zmysłowym pobudzeniem i wysoko waloryzowanym rozumem. Krytycy (zwykle płci męskiej) postanowili więc obronić społeczeństwo (a przynajmniej jego kobiecą część) przed łzami – choćby posługując się inwektywami, jak „debil" (tak nazwał Szczepański widza oglądającego *Trędowatą* z przyjemnością) czy „kretynka" (tak z kolei mówił o podwójnie napiętnowanej Stefci – obrzuconej raniącym słowem i przez arystokrację, i przez krytyków). Inną metodą każącą widzom zdystansować się wobec łez była gra ze wstydem. Krytycy albo zawstydzali tych, którzy losami Stefci się wzruszyli, albo przeciwnie: wzruszać się wstydzili. Aleksander Jackiewicz na przykład zarzucał Hoffmanowi w czasie kolaudacji filmu, że wstydził się ukazania na ekranie „wstydliwych sekwencji", czyli „wielkiej miłości" (*„Trędowata". Stenogram…*, 1976, s. 8-9).Ten wzbudzony przez nadmiar łez (to jest wizualny i dźwiękowy eksces) niepokój mówi coś istotnego o kulturze polskiej lat siedemdziesiątych: uświadamia istnienie hierarchii społecznych w świecie, w którym z hierarchiami rzekomo się rozprawiono. Zdaniem Pierre'a Bourdieu, pozycję klasową zajmowaną przez podmiot w strukturze społecznej odzwierciedlają nie tyle relacje ekonomiczne, ile hierarchicznie zorganizowane wybory kulturowe. A te nigdy nie są niewinne i spontaniczne. To gust, uwewnętrzniony przez jednostkę w wyniku socjalizacji, funkcjonuje jako decydujący wskaźnik klasy społecznej (2006). Tym samym walka ze szmirą przez negację przyjemności niższych (Mniszkówna, sentymentalizm i łzy) pełniła społeczną funkcję uprawomocniania różnic klasowych i podziałów społecznych. Odbiór *Trędowatej* nie pozostawia więc złudzeń:

film, twierdzono, „wycisnął łzy” z oczu kobiet[4] wywodzących się zwykle z klas ludowych[5] i przyprawił o mdłości inteligentów płci męskiej[6].

Co interesujące jednak, recepcja *Trędowatej*, owszem, obnażyła inteligencką potrzebę snobizmu jako elitarystycznej strategii ustanowienia i stabilizowania własnej, podszytej wyższością pozycji społecznej, ale sam film – paradoksalnie – kazał widzom tęsknić za hierarchiczną i wykluczającą kulturą szlachecką. Temat klas społecznych – decydujący w okresie socrealizmu i słabo obecny w filmach zrealizowanych w czasie rządów ekipy Gomułki – wraca do kina polskiego w latach siedemdziesiątych. Ale wraca w zupełnie innym, niż w epoce stalinowskiej, kontekście społecznym: „reminiscencje Marca ’68 – pisał filozof Michał Siermiński – ewokowały obraz mas, których nacjonalistyczne emocje i resentymenty z łatwością zagospodarowuje «totalitarna» władza i które wyraźnie widzą siebie jako «narodowy blok»” (2016, s. 30). Dlatego też inteligencja buduje w latach siedemdziesiątych strategie opozycyjne nie w oparciu o marksizm – na którym ufundowana była w latach sześćdziesiątych działalność „komandosów”, lewicowo-radykalnej formacji ideowej inicjującej na początku 1968 roku protesty studenckie – lecz w oparciu o tradycję narodową i religijną. Reżyserzy gorączkowo szukają wtedy polskiego rodowodu klasowego: wizja marksistowska (*Człowiek z marmuru*, 1976, reż. Andrzej Wajda; *Tańczący jastrząb*, 1977, reż. Grzegorz Królikiewicz) zostaje zderzona z dyskursem narodowym (*Wesele*, 1972, reż. Andrzej Wajda), a temat rewolucji społecznej (*Pałac*, 1980, reż. Tadeusz Junak) ściera się z nostalgicznymi fantazjami o szlacheckiej przeszłości (*Pan Wołodyjowski*, 1969 i *Potop*, 1973-1974, oba w reżyserii Jerzego Hoffmana; *Noce i dnie*, 1975, reż. Jerzy Antczak). Minione światy klasowe i hierarchie społeczne zostają wskrzeszone także w *Trędowatej*. Nie jest bez znaczenia, że to melodramatyczny eksces zostaje zatrudniony do przepracowania konfliktów

klasowych (i – dodajmy – stabilizowania różnic płciowych[7]).

Christine Gledhill – rozpoznająca w melodramacie modalność organizującą system gatunkowy – twierdzi, że owa modalność melodramatyczna, odsyłająca do trybu przedstawieniowego opartego na stylistycznym ekscesie, „działa na najbardziej wrażliwych granicach kulturowych i estetycznych kultury zachodniej, ucieleśniając klasę, płeć i pochodzenie etniczne w procesie wyimaginowanej identyfikacji, różnicowania, kontaktu i sprzeciwu" (2000, s. 238-240). Tym samym, pisze dalej, „modalność melodramatyczna, uosabiająca siły społeczne jako energie psychiczne i wytwarzająca moralne tożsamości w zderzeniu przeciwieństw, jest zaangażowana w binaria, które uwidaczniają «innych» oficjalnej ideologii" (tamże). Odbiór melodramatu – jak ujmuje słowa Gledhill Jonathan Goldberg – jest zatem złożoną mieszanką wyparcia i identyfikacji: „Estetyka i to, co społeczne mogą się wzajemnie odzwierciedlać, ale ideologia nie jest wystarczająco bezpieczna, aby móc poskromić to, co tłumi" (2016, s. xiii). Odkrywanie w melodramacie znaczeń nie wyczerpuje się w – ograniczonym charakterem użytej konwencji – ujawnianiu materialnego świata codziennej rzeczywistości i przeżywanych doświadczeń, „wmuszaniu w estetyczną obecność tożsamości, wartości i pełni znaczenia" (Gledhill, 1987, s. 33), lecz wiąże się także z treściami niejawnymi, a często nawet nieuświadomionymi, szukającymi możliwości wyrażenia w pęknięciach na nazbyt sztucznej, teatralnej i spektakularnej powierzchni. Symptomy tego, co w społeczeństwie cenzurowane, tłumione i zapomniane znajdują formę ekspresji w melodramatycznym ekscesie: intensywnościach, zagęszczeniach, dramatycznych kondensacjach i afektywnych rozładowaniach (por. np. Nowell-Smith, 1987; Stachówna 2001). Jak w *Trędowatej*. Krytycy sygnalizowali już, że ważniejsze od błyszczącej powierzchni okazuje się tutaj to, co zostało pod nią ukryte. Zygmunt Kałużyński pisał, że *Trędowata* „bardziej należy do polskiej

psychopatologii, niż do sztuki filmowej” (1976), a Iwona Kurz dodawała po latach na łamach „Dialogu”, że losy recepcji filmu Hoffmana stanowią „istotny papierek lakmusowy samo(nie)świadomości Polaków, ujawniający pewne dwuznaczności czy wstydliwości polskiej kultury” (2009, s. 149)[8]. Perspektywę tę należy rozszerzyć: jakie w istocie ideologiczne sprzeczności, społeczne konflikty i traumatyczne doświadczenia próbuje Hoffman w *Trędowatej*, choć zapewne nieświadomie, przepracować?

2.

Melodramat był w PRL-u gatunkiem podejrzanym (przez partyjnych ideologów), pogardzanym (przez warstwy wykształcone) i pożądanym (przez lud, zwłaszcza – co podkreślano przy każdej okazji – przez kobiety)[9]. Widziano w nim symbol znienawidzonej burżuazji. Louis Althusser, pisząc o spektaklu *El nost Milan* Bertolazziego w reżyserii Giorgia Strehlera, zauważył: „To właśnie burżuazja wynalazła i narzuciła ludowi (za pomocą wysokonakładowej prasy i popularnych «powieści») mit melodramatyczny”, kształtując zarazem „jego świadomość w określony sposób, pożądany z punktu widzenia pewnego ideału ludu jako takiego (ludu «ocalonego», czyli poddanego, unieruchomionego, odurzonego – innymi słowy: moralnego i religijnego)” (2009, s. 167, p. 5, c). Zdaniem marksistowskiego filozofa świadomość melodramatyczna została narzucona uciśnionym (przedstawicielom najniższych warstw społecznych) przez burżuazję, by przesłonić ich rzeczywistą nędzną kondycję. Marne położenie ludu tuszowali także komuniści, ale z pewnością nie za sprawą wyszydzanych melodramatów. Choć nie można było *Trędowatej* wypożyczyć, została bowiem na początku lat pięćdziesiątych wycofana ze zbiorów bibliotecznych (*Cenzura PRL*, 2002, s. 77–79), to jednak po kraju krążyła. Spragnieni mocnych doznań czytelnicy i czytelniczki przepisywali powieść ręcznie.

Niektórzy przepisywali wiersz po wierszu, niektórzy pomijali opisy przyrody, inni z kolei ilustrowali najbardziej ekscytujące fragmenty. Przepisywano *Trędowatą* bezinteresownie (z miłości) i z wyrachowania (dla pieniędzy). Władze, widząc jak ogromnym powodzeniem cieszy się ona wśród mieszkanek hoteli robotniczych, obawiały się jej destrukcyjnego wpływu na ideologiczne i moralne postawy młodych robotnic (Fidelis, 2015, s. 325). Nie dziwi zatem, że w 1950 roku J.A. Król – o czym przypomina w recenzji z filmu Hoffmana Zygmunt Kałużyński – rozważał, czy nie warto byłoby zawłaszczyć Mniszkówny do celów dydaktycznych: w końcu w negatywnym świetle przedstawia ona przedwojenne ziemiaństwo. Szybko jednak „doszedł do wniosku, że spustoszenie w mentalności czytelników, jakie by przy tej okazji mogło nastąpić, czynią ewentualną operację «Przechwycenie Mniszkówny» nieopłacalną" (1976). *Trędowata* zatem w okresie stalinowskim zawłaszczona przez komunistów nie została i na pierwsze powojenne wydanie musiała czekać aż do 1972 roku. Z kolei na ekrany kin wyklęta powieść wraca w (nie)sławie w 1976 roku i natychmiast prowokuje sprzeczne reakcje: z jednej strony interpretowano ją jako melodramat egalitarystyczny, z drugiej zaś jako melodramat antyegalitarystyczny.

Rafał Marszałek kpił, że *Trędowata* to krok naprzód w „dziedzinie społecznie zaangażowanego melodramatu" (1976), tak jakby melodramat i kino politycznie zaangażowane były pojęciami sprzecznymi i nigdy nie mogły się przeciąć. Warto jednak potraktować słowa Marszałka serio. „Klasyczny melodramat – pisał dalej – jest konserwatywny; nasz melodramat konserwatywny być nie może. Wprowadzenie ordynata do ludowego filmu kosztuje przynajmniej tyle, ile dawniej wprowadzenie guwernantki na salony ordynata" (tamże). Stefcia, biedna nauczycielka, ukazana została w pozytywnym świetle, podczas gdy ziemianie są tępi, pazerni i nikczemni. Z wyjątkiem, oczywiście, ordynata Michorowskiego. W „ludowym filmie" –

notuje Marszałek – „nie wystarcza ładny, lecz potrzebny jest słuszny ordynat” (tamże). Arystokraci, owszem, mogli być w kinematografii socjalistycznej (nawet w okresie stalinowskim) pozytywnie waloryzowani, ale tylko wówczas, gdy buntowali się przeciwko własnej klasie społecznej. Jak hrabianka Maria Kalergis w *Warszawskiej premierze* (1950) Jana Rybkowskiego, w rolę której wcieliła się żona premiera Józefa Cyrankiewicza Nina Andrycz. Sprzeciw Kalergis przyczynił się do wystawienia na scenie opery warszawskiej *Halki* Stanisława Moniuszki, na której premierę nie zgadzał się zapatrzony w opery włoskie dyrektor Siergiej Muchanow. Ordynat Michorowski z kolei grozi, że zerwie z własną sferą, jeśli ta nie pozwoli mu na małżeństwo z guwernantką. W melodramacie – co istotne – racje moralne przypisane są tym, którzy płaczą (czyli cierpią). Łzy uszlachetniają, czyniąc podmiotami tych, którzy w danym porządku społecznym na to upodmiotowienie zasługują. Ponurzy ziemianie gnębią dobroduszną i wrażliwą Stefcię, obrzucają ją piętnującym określeniem („trędowata”), które wypowiadają ze wstrętem, w końcu – używając przemocy fizycznej – przyczyniają się do jej śmierci. Choć niektórzy uważali, że Stefcia umiera za krótko, to jednak wystarczająco długo, by wycisnąć nasze łzy. W tym ujęciu łzy Stefci nie podważają, lecz raczej legitymizują socjalistyczny ustrój. Jeśli łzy Stefci symbolizują cierpienie niższych warstw społecznych, które w wyniku rewolucji społecznej lat 1939-1956 zyskały głos, to dlaczego komuniści tak długo zwlekali z odzyskaniem Mniszkówny? Innymi słowy, jeśli melodramatyczny afekt mógł zostać wprzęgnięty w walkę z klasami posiadającymi, to dlaczego *Trędowata* musiała tak długo czekać na swój spektakularny powrót?

Widzeniu w filmie Hoffmana melodramatu społecznie zaangażowanego sprzeciwiła się Anna Tatarkiewicz:

> „egalitarystyczne” przesłanie *Trędowatej* jest parawanem dla ciągot zdecydowanie antyegalitarystycznych. Treścią *Trędowatej* nie jest apel o zrównanie wszelkich „inności”, lecz tylko o pewne zmodyfikowanie stosunków społecznych, o przeszeregowanie niektórych „wyjątkowych” jednostek do rzędu wybrańców, inaczej mówiąc – apel o tworzenie nowej arystokracji (1977).

Każdy kadr filmu Hoffmana szczelnie wypełnia luksus. Widz odnosi nawet wrażenie, że historia miłości Stefci i ordynata jest tylko pretekstem do zaprezentowania przepychu i bogactwa zamku w Łańcucie. Film zbudowany jest z lirycznych interludiów, które nie posuwają akcji do przodu. Zachwycamy się bogato zdobionymi wnętrzami i tarasami, powozami i karetami, kontemplujemy ogrody i krajobrazy, suknie ciotki Idalii (która na kolację w domu zakłada wieczorową suknię z długim trenem) i stoły uginające się pod ciężarem łososi, szparagów i szampana. Hoffman – jak Mniszkówna – z jednej strony piętnuje podłość, z jaką okrutni ziemianie traktują Stefcię, z drugiej zaś ekscytuje się wyższymi sferami i ich wystawnym stylem życia. „Muszę mieć taki zamek, park, tarasy – mówi Lucia, przechadzając się ze Stefcią po Głębowiczach. – Takie życie przeznaczone jest dla mnie. Przepych, bogactwo – jak ja to lubię”. Stefcia – a wraz z nią, być może, i widz – zapewne „to” też szybko by polubiła. Krytycy byli podejrzliwi wobec szczerości jej uczuć do ordynata. Jan Józef Szczepański pisał, że „cały «klasowy» dramat Steni Rudeckiej polega wyłącznie na gorącym pragnieniu guwernantki wtargnięcia w bajeczny świat luksusu i arystokratycznych przywilejów” (1976). A Alicja Iskierko na łamach „Głosu Pracy” dodawała: „nie bardzo wiadomo czy [Stefcia – dop. SJ] bardziej pokochała Waldemara, czy zbytek, który go otacza. Tak bowiem długo, tak niezmiernie i tak serio otaczającym ją przepychem się zachwyca”

(1976). Bohaterki melodramatów często stosują maskaradę pasywności, która pozwala im w patriarchacie zdobyć to, czego pragną: bogatego męża albo chociaż orgazm. Trudno uwierzyć, by dziewicza Stefcia miała ochotę na seks, bardziej prawdopodobne, że ma ochotę na pałac. W czym zresztą nie była odosobniona: widzowie podczas seansu *Trędowatej* „klaskali gorąco na widok uczty" (Iwaszkiewicz, 1976), co nie dziwi, gdy zdamy sobie sprawę z tego, że kilka miesięcy wcześniej władza wprowadziła „bilety towarowe", tzw. kartki, na zakup cukru. Tym samym kontemplowanie luksusu w dobie kryzysu gospodarczego pełniło nie tylko funkcję kompensacyjną, lecz także, być może, opozycyjną: potęgowało frustrację i niechęć do władzy.

3.

Zwiedzając Głębowicze, Stefcia trafia do zaprojektowanej w stylu klasycystycznym sali balowej. Na widok zachwycających kryształowych żyrandoli i sztukaterii wpada w euforię, co usiłuje oddać wzniosła muzyka Kilara. Szybko jednak muzyka ta ustępuje miejsca dźwiękowi pozytywki, a Stefcia przeobraża się – nie pierwszy raz zresztą – w porcelanową lalkę z uśmiechem zachwytu przyklejonym do twarzy-maski. Wiruje nieprzerwanie, a świat wokół razem z nią. Aż w końcu dźwięk złowieszczych zegarów budzi ją z tego letargu. Przegląda się następnie w ogromnym lustrze i dyga przed wyimaginowaną publicznością. Stefcia w scenie tej przywodzi na myśl Olimpię z *Piaskuna* E.T.A. Hoffmanna i z opery Jacques'a Offenbacha *Opowieści Hoffmana*. Olimpia to automat, dzieło profesora Spalanzaniego; zakochuje się w niej student Natanael, porzucając zarazem swoją narzeczoną. Ale zakochuje się dopiero po tym, gdy kupuje od optyka Coppoli lornetkę i za jej sprawą podgląda mieszkającą u Spalanzaniego piękną, ale zaskakująco nieruchomą, „zanadto ściśniętą sznurówką" Olimpię. Ziemianie w liście do Stefci piszą, że ordynat jest zaślepiony jej urodą, jak gdyby

oglądał ją przez lornetkę z utworu Hoffmanna. A gdy owo zaślepienie minie – piszą dalej – nigdy nie wybaczy jej tego, że rzuciła na niego urok. Ordynat – jak Natanael – nie dostrzega, że zakochał się w mechanicznej lalce. Obie są nieskazitelnie piękne i martwe, obie też wirują w miejscu: Natanael, gdy przejrzy wreszcie na oczy i dostrzeże w ukochanej lalkę z drewna, każe jej kręcić się nieustannie; również Stefcia obraca się wokół własnej osi, wprawiona w ruch wyimaginowanym dźwiękiem pozytywki. Co właściwie sztuczne ciało Stefci-lalki chce nam powiedzieć? Co automatyzm ruchów, blada cera i nieautentyczny uśmiech odsłania? Jakie wyparte, traumatyczne wydarzenia, o których nie sposób mówić wprost, zostają na jej ciele zapisane?

Figury automatów, lalek czy klonów odsyłają do koncepcji Freudowskiego niesamowitego. Niesamowite wiąże się z tym, co swojskie, co jednak uległo wyparciu, powracając następnie pod postacią niesamowitego obcego. To, co bliskie i bezpieczne, przeistacza się na naszych oczach w to, co dziwne, a nawet upiorne (Freud, 1997). Niesamowite, jak argumentował Nicholas Royle,

> łączy się z poczuciem niepewności, zwłaszcza w odniesieniu do rzeczywistości, w której się znajdujemy, i względem tego, czego doświadczamy. […] Niesamowite […] pociąga za sobą krytyczne zakłócenie poczucia tego, co własne […], zaburzenie samej idei osobistej lub prywatnej własności obejmującej własność […] tak zwanego swojego imienia, ale także imion własnych innych ludzi, miejsc, instytucji i wydarzeń (2014, s. 17).

Problem niepewności swojej podmiotowości i pozycji społecznej dochodzi do

głosu w filmie Hoffmana. Niczego nie możemy być tu pewni: z jednej strony oglądamy idealny świat ziemiaństwa, którego ramy od stuleci są stałe i niepodważalne, z drugiej zaś to świat przekrzywiony jak we śnie, świat, w którym aktorzy odgrywają cudze role i nie potrafią się w nich zadomowić, a bohaterowie udają kogoś, kim w rzeczywistości nie są.

Rolę guwernantki powierzono Elżbiecie Starosteckiej, aktorce, której eteryczna uroda i „salonowy" sposób bycia predestynowały ją do wcielania się w role kobiet z wyższych sfer: przed *Trędowatą* grała głównie ziemianki, by przywołać choćby żonę barona Dalskiego w *Lalce* (1968, reż. Wojciech Jerzy Has) czy Teresę Ostrzeńską, siostrę Barbary, w *Nocach i dniach*. Z kolei w rolach arystokratów Hoffman obsadził aktorów kojarzonych z niższymi warstwami społecznymi. Anna Dymna, która w 1971 roku zagrała w Teatrze Telewizji Pannę Młodą w *Weselu* Wyspiańskiego w reżyserii Lidii Zamkow, a kilka lat później zyskała ogromną popularność dzięki roli Ani Pawlakówny, wnuczki chłopów z Kresów, Pawlaka i Kargula, w *Nie ma mocnych* (1974, reż. Sylwester Chęciński), wcieliła się w postać hrabianki Barskiej. Z kolei rolę jej ojca, hrabiego Barskiego, powierzył reżyser Mariuszowi Dmochowskiemu. Widzowie widzieli w nim wtedy Stanisława Wokulskiego, ubogiego subiekta, a potem bogatego kupca z *Lalki*, a niebawem zobaczą karykaturalnego prorektora z *Barw ochronnych* (1976, reż. Krzysztof Zanussi). Hoffman tymi obsadowymi „pomyłkami" – nie pierwszy raz zresztą, by przywołać awanturę o obsadzenie w roli Oleńki w *Potopie* Małgorzaty Braunek – popsuł widzom, jak się początkowo wydaje, zabawę w kino. Pisał o tym Kałużyński:

> Obsadzenie w roli hrabianki Barskiej Anny Dymnej, której reżyser nie dosyć pilnował, by była dęta jak wszyscy – spowodowało nierównowagę, bo ordynat powinien rzucić się na tę dziewczynę

> wesołą i ponętną, nie zaś ślęczyć nad zdesperowaną Stefcią. Gdy ta wreszcie umarła, następuje ulga – ordynat połączy się z apetyczną hrabianką, a i „ordynacja", nad której zaprzepaszczeniem martwią się ci zjednoczeni ziemianie, zostanie uratowana (1976).

W roli ubogiej Stefci Polacy (a Kałużyński na pewno) chcieli zobaczyć „wesołą i ponętną", ale przede wszystkim konotującą to, co swojskie i znane, Annę Dymną, jak niegdyś w roli Baśki Wołodyjowskiej (raczej wesołej niż ponętnej) pokochali inną „dziewczynę z sąsiedztwa" – Magdalenę Zawadzką. Owych zaskakujących substytucji, roszad i przemieszczeń (góra-dół) jest zresztą w *Trędowatej* więcej. W czasie kolaudacji filmu Jackiewicz zauważył, że przedstawiciele arystokracji wyglądają jak sklepikarze (*„Trędowata"*. *Stenogram…*, s. 8). Nazbyt plebejscy wydali się oni także Stanisławowi Grzeleckiemu: „Wielki bal […] arystokracji – scena, z której na przykład Rosjanie zrobiliby majstersztyk – przypomina tłumną zabawę karnawałową zamożnej grupy prywatnych kupców i ogrodników. […] A groteskowy wodzirej tych hrabiów, baronów i książąt byłby bardzo na miejscu na zabawie w remizie strażackiej" (1976). Nawet dania, jakie podano w czasie balu, okazały się nie dość „arystokratyczne": to „zwykłe przystawki wykonane dla potrzeb filmu przez kucharzy hotelu Bristol" (1976) – żalił się Jerzy Iwaszkiewicz.

Wszystko w *Trędowatej* jest nie na swoim miejscu. „Nasza" (Dymna) gra obcą klasowo, a w obcej klasowo (Starostecka) rozpoznajemy „naszą". Arystokraci wyglądają jak sklepikarze i ogrodnicy, a wykwintne dania na arystokratycznym stole to nic innego jak tylko zwykłe przystawki z Bristolu. Co te przesunięcia w istocie oznaczają? Kobieca część widowni nazywa rzecz po imieniu: „Problem jest aktualny – mówiła po seansie urzędniczka, Stefania Z. – Trędowatych pełno naokoło. Inteligent z pierwszego pokolenia za

dyshonor poczytuje sobie małżeństwo córki z synem rolnika, kilkuletni mieszczuch mówi pogardliwie «wiocha» o dojeżdżających" (*Panie o Trędowatej*, 1977, s. 34). Ewa R., „panna na wydaniu", dodawała z kolei: „Czy są dzisiaj «trędowate»? Są, tylko ordynatów nie ma. Inny format: «trędowaty» jest bohater serialu TV *Daleko od szosy*. Jego dziewczyna […] ma mamę dentystkę, a ta uważa, że córka powinna damą być a nie z byle chłopem żyć" (tamże). Tym samym nikt w tę fantazję o przeszłości nie uwierzył, nikt w bohaterach nie dostrzegł obrazu arystokracji rodowej, która – jak się wydawało w połowie lat siedemdziesiątych – wymarła bez szans na zmartwychwstanie, wielu natomiast w tym transklasowym melodramacie zobaczyło film o ówczesnej teraźniejszości. Tylko Rafał Marszałek dziwił się, dlaczego ziemianie zostali w *Trędowatej* ukazani tak okrutnie. Okrutniej nawet niż w filmach socrealistycznych: „Rzecz szczególna, jeśli zważyć, że naówczas był to jeszcze realny problem, podczas gdy dziś przedsiębiorstwo «Film Polski» zatrudnia specjalnego konsultanta do spraw arystokracji rodowej" (1976). Bo przecież nie o arystokrację, a na pewno nie o arystokrację rodową, idzie tu przede wszystkim. W groteskowo zdeformowanym obrazie polskiej szlachty kobiety celnie dostrzegły nowe, wywodzące się z ludu elity upokarzające tych, którym podobny awans nie był dany.

Rewolucja społeczna lat 1939-1956 wiele w Polsce zmieniła: granice państwa przesunęły się na Zachód, a Polacy masowo zaczęli przemieszczać się ze wsi do miast. Zmieniły się formy własności i hierarchia symboliczna, ale jedno pozostało bez zmian: głęboko uwewnętrznione folwarczne wyobrażenia dotyczące relacji społecznych. Usunięcie ziemiańskich elit z miejsc, które zajmowały w przedwojennym porządku, rodziło „pustkę symboliczną". Ta pustka szybko została wypełniona przez nowe elity: od sekretarza partii, dyrektora PGR po wójta, księdza i milicjanta. „Nowa klasa" – choć oficjalnie

głosiła, że Polska to kraj ludzi równych – reprodukowała tradycyjne, konserwatywne i hierarchiczne wzorce folwarczne (Leder, 2014, s. 182, 116). Co istotne jednak, i trauma rewolucji agrarnej, i postfeudalne tęsknoty zostały ukryte w społecznej nieświadomości. W *Trędowatej* szukają – choć oczywiście w sposób niejawny – możliwości wypowiedzenia za sprawą figury klasowego niesamowitego. Figura ta reprezentuje powrót wypartego: potęguje afektywną niepewność związaną z rodowodami klasowymi, wzmaga lęk przed ich otwartym rozpoznaniem i zaakceptowaniem, obnażając jednocześnie klasowe przekłamania. Klasowe niesamowite wciąż przypomina, że trup nie został pogrzebany.

W zainspirowanej ujęciami otwierającymi *Lamparta* (*Il Gattopardo*, 1963) Luchina Viscontiego scenie inicjalnej powolna panorama pozioma eksponuje bramę broniącą ludowi dostępu do pałacu Macieja Michorowskiego. Szybko ją jednak (dzięki kinu) przekraczamy, żeby skierować się w stronę znajdującego się na najwyższym piętrze okna. Wygląda z niego radosna Stefcia, po czym przegląda się w lustrze i wybiega z pokoju zwiewnym krokiem. Przemierza następnie w euforii kolejne pokoje rezydencji, w ogrodzie wącha różowe róże i kontempluje w zadziwieniu fontannę. Scena ta, trwająca dłużej niż pozwalałaby na to ekonomia narracji, nie jest tylko wizualizacją nadmiaru rozkoszy, emanacją zachwytu nauczycielki luksusem nie z tego świata. Blada jak śmierć Stefcia zachowuje się tak, jak gdyby wróciła gdzieś, gdzie dawno jej nie było. Albo jak gdyby wróciła do domu, który jednak domu nie przypomina. Albo też jakby wstała z grobu, przebudziła się ze śmierci, szczęśliwa, że wciąż może cieszyć się życiem. Świadomie nie może jednak przypomnieć sobie wydarzenia urazowego, które pozbawiło ją – szlachciankę, choć zubożałą – dawnej pozycji i znaczenia. Dlatego też wciąż od nowa powtarza jedną tylko scenę – scenę wirowania. Jej ciało – wprawione w ruch wyobrażonym dźwiękiem pozytywki albo innymi

ciałami (ordynata czy arystokratów) – nie porusza się naprzód, lecz wokół własnej osi. To symptom tego, co w rzeczywistości społecznej zostało stłumione. Stefcia nawiedza – jako duch szlachcianki – arystokratów z awansu (pośród nich, dodajmy, ukryli się nieliczni przedstawiciele dawnych elit, jak np. grana przez Irenę Malkiewicz księżna Podhorecka), którzy zajęli puste miejsce po ziemianach, nieudolnie ich imitując. Instynktownie obawiają się oni niesamowitej lalki, przeczuwają bowiem, że – po pierwsze – może ich zdemaskować, a po drugie, że w jej ślady mogą pójść inne niepogrzebane trupy dawnych właścicieli pałaców, zamków i dworków. Lęk ten potęgowany jest przez poczucie, że ich władza jest przygodna, a zajmowane miejsce – tymczasowe. Strach przed powrotem upiornych arystokratów (umarłej klasy) rodzi agresję: najpierw nowi hrabiowie i księżne usiłują Stefcię wykluczyć z własnej sfery („Że też takie wprowadza się do towarzystwa", mówią), by następnie uknuć spisek, który pozwoli im – tym razem skutecznie – zamknąć „trędowatą" w krypcie.

Ta odsyłająca do tego, co utracone, lecz wciąż pożądane i oczekiwane fantazmatyczna struktura idealnie realizowała w połowie lat siedemdziesiątych zamówienie społeczne: potrzebę odzyskania i osobliwego przywrócenia, a nie, jak dotąd, przechwycenia i ukrycia rodowodów szlacheckich. Z pomocą przyszła nie tylko Mniszkówna, ale i Sienkiewicz. Realizując *Pana Wołodyjowskiego*, *Potop* i *Trędowatą*, Hoffman zawładnął wtedy społeczną wyobraźnią. W obliczu nieumiejętności wykreowania mocnych socjalistycznych mitów, wokół których społeczeństwo mogłoby się zjednoczyć, władza skierowała do produkcji filmy według popularnych książek Sienkiewicza i Mniszkówny, licząc, że to właśnie w PRL-u widzowie zobaczą kontynuatorkę Polski szlacheckiej. Ale Polacy zobaczyli w tych filmach coś zgoła innego: w czasie projekcji *Potopu* czy *Trędowatej* dawni niewolnicy stawali się panami (Czapliński, 2015, s. 25). Oto zniewalająca siła

magii kina. Chłopi przez wieki nie byli częścią polskiego narodu, bo naród oznaczał wyłącznie szlachtę. A ta swój rodowód wywodziła od obcych plemion pochodzących ze stepów Azji, które między IV a VI wiekiem podporządkowały sobie Słowian. Mit ten pozwolił szlachcie odseparować się, a następnie zdominować pozostałe grupy społeczne: umożliwił osłabienie znaczenia mieszczaństwa, a przede wszystkim przekształcenie chłopów w pańszczyźnianych niewolników (por. Sowa, 2011, s. 259-273). Widzowie *Trędowatej* – wywodzący się, jak zdecydowana większość polskiego powojennego społeczeństwa, z ludu – nie identyfikowali się z Jacentym, lokajem, który podaje ordynatowi Michorowskiemu szparagi, lub ze służącą, która zanosi herbatę do buduaru Idalii Elzonowskiej, lecz ze Stefcią i ordynatem. To w mieszkającej w pałacu szlachciance (choć zubożałej) i bajecznie bogatym szlachcicu robotnicy i robotnice przeglądali się i rozpoznawali. Egalitaryzację hierarchicznej kultury szlacheckiej realizowano w PRL-owskich adaptacjach Sienkiewicza i Mniszkówny albo za sprawą afektów patriotycznych i konwencji filmu przygodowego (*Pan Wołodyjowski*, *Potop*), albo za sprawą melodramatycznego afektu i rozbudzania aspiracji konsumpcyjnych (*Trędowata*). Jak w tekście o sarmatyzmie masowym pisał Przemysław Czapliński: „Kiedy animatorzy kultury w PRL-u lat 60. i 70. zaaplikowali masom wzorce kultury szlacheckiej, sądzili […], że jest to dawka narodowego relanium, potężny ładunek uspokajający" (2015, s. 27). Tymczasem „PRL-owskie ekranizacje Sienkiewicza pomogły zmienić robotników w sarmatów. […] Nastąpiło […] wyczyszczenie znaczeniowe sarmatyzmu jako kultury stanowej, elitarnej, ekskluzywnej i momentalne napełnienie jej żądaniem powszechnego udziału w stanowieniu porządku politycznego" (tamże, s. 28, 27). Proces sarmackiego uwłaszczenia mas miał, jego zdaniem, miejsce w chwili pojawienia się na horyzoncie „Solidarności". Co istotne, i Kmicic, i Stefcia stali się figurami identyfikacyjnymi, które

odzwierciedlały społeczne afekty i pragnienia. Wartości, które Hoffman wtłaczał podstępnie Polakom i Polkom do głów, były wybitnie reakcyjne. Filmy te umacniały obraz tradycyjnej, konserwatywnej, narodowej, religijnej i patriarchalnej polskości. Odsuwały społeczeństwo od tego, co nowoczesne i kierowały w stronę wzorców ideologii szlacheckiej. To właśnie ta ideologia dostarczyła wywodzącemu się w większości z klas ludowych społeczeństwu lustra, w których społeczeństwo to chciało się przeglądać[10]. To te mity postrzegali jako swoje i bliskie i te wartości i te idee chcieli kultywować. Nikt nie chciał utożsamiać się z prostackim, urodzonym „na klepisku" w podrzeszowskiej wsi Michałem Topornym z *Tańczącego jastrzębia*, lecz z rycerskim Kmicicem-Olbrychskim. Kmicic był „nasz" (społeczeństwo), a Toporny „ich" (władza)[11]. Lud odrzucił wstydliwe tożsamości klasowe i doświadczenia rzeczywiście przeżyte – doświadczenie wykorzenienia, dynamicznych migracji, awansu społecznego okupionego nadludzkim wysiłkiem czy budowania etosu klasy robotniczej – na rzecz przechwyconych fantazji o sarmatach, szlachcie i narodowej jedności.

4.

Jan Józef Szczepański podejrzewał, że Jerzy Hoffman, realizując *Trędowatą*, „odpowiedział […] na pewne, wstydliwie ukrywane «zamówienie społeczne»" (1976). Krytyk miał oczywiście na myśli miłość, którą nieodmiennie łączył z kiczem i głupotą. Również Bolesław Michałek na łamach „Kina" dostrzegł wśród polskiej widowni w połowie lat siedemdziesiątych „wielką potrzebę" sztuki emocjonalnej, opowiadającej o wielkich uczuciach: „Ale, jeżeli taka potrzeba istnieje […] – podsumowywał – czy to znaczy, że trzeba powracać do czegoś, co minęło, co pogrzebane? Czy zaspokoić tę potrzebę można tylko ekshumacją zwłok?" (1977, s. 58). Nie jest pozbawione znaczenia, że rozważania o prymacie w kulturze polskiej uczuć, o trupie melodramatu

ilustruje ogromny, wypełniający całą stronę fotos z *Trędowatej*. Ale czy rzeczywiście o przyprawiającą krytyków o mdłości estetykę (kicz) tu idzie? Czy to trup melodramatu i tęsknota za wielkimi uczuciami jest owym wstydliwie ukrywanym zamówieniem społecznym? Czy aby melodramat nie został tu wprzęgnięty, jak często to bywa, do realizacji innych celów? Melodramat często stabilizował tradycyjne i konserwatywne ideologie za sprawą nadmiernie wyjaskrawionej dychotomii dobra i zła. Zwrócił na to uwagę Peter Brooks, który argumentował, że ów tryb przedstawieniowy, będący reakcją na – dokonujące się wskutek rewolucji francuskiej – przemiany polityczne, społeczne i kulturowe, odzwierciedlał lęk i niepewność związane z nową rzeczywistością, w jakiej tradycyjne, przednowoczesne zasady etyczne, wartości i normy zostały podważone i zanegowane. Moralny dualizm dobra i zła, na jakim konwencja ta się opiera, sygnalizował potrzebę przywrócenia zasad etycznych obowiązujących przed katastrofą utraconego świata. Powrót do dawnych zasad moralnych ma decydujące polityczne znaczenie dla dalszego funkcjonowania wspólnoty (1995). Lęk związany z nową, niepokojącą rzeczywistością doszedł do głosu w *Trędowatej* w pragnieniu powrotu do szlacheckiej przeszłości, do dawno zużytych, jak się wydawało, wartości, zasad i norm. Dlatego tak użyteczną formą okazał się melodramat, gdyż pozwolił na ustanowienie moralnego dualizmu, zbudowanie afektywnej dychotomii między dobrą Stefcią (społeczeństwo) a złą arystokracją (władza). Płacząca, a następnie spektakularnie umierająca wskutek działań podstępnej arystokracji Stefcia, biedna nauczycielka i jednocześnie szlachcianka, ucieleśnia cierpienie społeczeństwa pod rządami obcej władzy. Oparta na łzach więź z widownią przyczyni się w niedalekiej przyszłości do przywrócenia zakłóconego w wyniku rewolucji 1939-1956, a ufundowanego na ideologii szlacheckiej kodeksu, na jakim oparta zostanie tożsamość wspólnoty. Kodeks ten zbudowany zostanie z patriotyzmu,

katolicyzmu, uświęconej patriarchalnej rodziny, marginalizowania Innych i sarmackiej obyczajowości.

Ale w tak zaprojektowanym społecznym mechanizmie, mechanizmie opartym na micie kultury szlacheckiej jako narracji łączącej wszystkich Polaków (a tym samym wykluczającym tych, którzy we wspólnotowej narracji się nie mieszczą), wciąż coś straszy. Rzeczywistość raz za razem nawiedza widmo klasowego niesamowitego. Stefcia Rudecka w filmie Hoffmana nie okazuje się, jak chcieli niektórzy, „apetyczna", lecz – mechaniczna. Jest Stefcią-Olimpią, Stefcią-lalką, która zamiast efektu bliskości wywołuje efekt obcości. To jej niepokojące ciało zakłóca konserwatywną wymowę *Trędowatej* i każe nam w reakcyjnej formie dostrzec potencjał krytyczny[12]. Jak bowiem nie istnieją – pisał w *The Political Unconscious* Fredric Jameson – teksty jednoznacznie reakcyjne lub jednoznacznie wywrotowe, tak nie istnieją teksty apolityczne, bo nie istnieje odporne na wpływy tego, co historyczne i społeczne „królestwo wolności". Konflikty polityczne, których nie sposób świadomie rozwiązać w porządku społecznym, przepracowywane są (choć zwykle bez intencji autora) w warstwie estetycznej (2002). W *Trędowatej* to melodramatyczny eksces (narracyjne elipsy, przemieszczenia, substytucje i analogie) okazuje się wyrazem politycznej nieświadomości. Oficjalnie melodramat stabilizuje i wspiera dominujący system, lecz za sprawą wizualnego nadmiaru, luk i niedopowiedzeń, koncentracji na powierzchni i na tym, co pod nią oraz nacisku położonego na teatralność i sztuczność ról społecznych odzwierciedla napięcia społeczne i ideologiczne antagonizmy. Nieświadomość polityczna *Trędowatej* łączy w melodramatycznej formie sprzeczności społeczne i historyczne: z jednej strony problem zmiany społecznej, rewolucji konserwatywnej, przywracającej i stabilizującej stary, hierarchiczny i wykluczający porządek; z drugiej zaś kwestię zakłamywanej, cenzurowanej i nieprzepracowanej genealogii społecznej „nowej elity" (w

dekadzie Gierka doświadczenia awansu nie wiązano wyłącznie z pozytywnymi, lecz również z negatywnymi afektami: agresją, wstydem czy upokorzeniem[13]). Te nieświadome treści zostają w filmie – jak w interpretacjach Jamesona – wyrażone w formie aporii: narracja krąży wokół nich, ale nie potrafi ich włączyć w ramy swojej struktury (tamże, s. 267). To idealne i zarazem upiorne ciało Stefci-lalki okazuje się najbardziej wyrazistą afektywną manifestacją wypartych antagonizmów klasowych i nierozwiązanych sprzeczności ideologicznych. To ruch jej ciała – by przywołać słowa Goldberga o melodramatycznym ekscesie – „usiłuje zarejestrować to, czego nie widać, a jednak jest" (2016, s. xiv). Dlatego też Stefcia nieprzerwanie wiruje. Wciąż obraca się wokół własnej osi, bez szans na odnalezienie ruchu naprzód.

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020
DOI: 10.34762/56sz-5912

Autor/ka

Sebastian Jagielski (sebastian.jagielski@uj.edu.pl) – filmoznawca, adiunkt w Katedrze Historii Filmu Polskiego Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor książki *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym* (2013), współredaktor tomów zbiorowych: *Ciało i seksualność w kinie polskim* (2009), *Kino polskie jako kino transnarodowe* (2017). Publikował m.in. w „Tekstach Drugich", „Widoku", „Studies in European Cinema" i „Studies in Eastern European Cinema". Zajmuje się historią kina polskiego oraz problematyką ciała, płci i afektów. Numer
ORCID: 0000-0002-6989-1265.

Przypisy

1. *Trędowatą* obejrzało blisko dziesięć milionów widzów, co dało jej 15. miejsce wśród najpopularniejszych filmów na ekranach kin w okresie PRL-u (http://boxoffice-bozg.pl/wszechczasow45-89/ [dostęp: 7 VII 2020]).

2. *Trędowatą*, owszem, wystawiono w Łodzi w 1972 roku w Teatrze im. Stefana Jaracza, ale reżyserem nie była kobieta, lecz Ryszard Sobolewski. Jedyną kobietą, która reżyserowała na scenie powieść Mniszkówny, ale nie wystąpiła jednocześnie w głównej roli, była Stefania Domańska, która wystawiła *Trędowatą* w 1975 roku w Czeskim Cieszynie. Trudno więc dociec, który spektakl Wajda miał na myśli.
3. Adama Horoszczaka (1976, s. 9) w czasie seansu mdliło na pewno: „Jak w grafomańskim wierszu pojawiają się tu inscenizowane bez cudzysłowu ironii, «upoetyzowane» landszaftowe sceny rodzajowe: «dziewicy wśród kwiecia», gruchającej pary na tle fontanny («zdrój tryskających uczuć»), «Kopciuszka w pałacu księcia z bajki» (Stefcia zwiedzająca siedzibę rodową Michorowskich); a także mocno ekspresyjne obrazy flory – drzew genealogicznych albo normalnych, ale «targanych wichrem» (rozpaczy), murów i krat dzielących dwa kochające serca". Przykłady recenzji, w których autorzy dzielili się z czytelnikami swoim obrzydzeniem (albo: poczuciem humoru) na widok „kiczu" Hoffmana, można by mnożyć.
4. Jedna z widzek po seansie mówiła: „Film podobał mi się bardzo; spośród kreacji najbardziej byłam zachwycona Waldemarem. Takich mężczyzn dziś brakuje. W ogóle cały film potraktowałam jako bajkę dla dorosłych, a szkoda, gdyż dobrze byłoby, gdyby choć część przedstawionych na ekranie zdarzeń miała miejsce w rzeczywistości" (Sef, 1976).
5. Termin „klasa ludowa" obejmuje ludność chłopską, robotników oraz drobnych urzędników wywodzących się spośród ludności wiejskiej, robotników i drobnomieszczan.
6. Nikt wtedy nie przypuszczał, że przyjemność z czytania romansów i oglądania melodramatów mogą czerpać również mężczyźni. Odważny był chyba tylko autor pierwszej wersji scenariusza *Trędowatej*, Stanisław Dygat (bo Jerzy Hoffman zasłaniał się żoną), który uwielbiał powieść Mniszkówny i hollywoodzkie melodramaty. Warto dodać, że Dygat wycofał swoje nazwisko z czołówki filmu, gdyż reżyser bez jego zgody wprowadził do adaptacji znaczące zmiany.
7. Hoffman pod maską rozrywkowego widowiska dla mas przemycał i ugruntowywał patriarchalną politykę płci. Stefcia wciąż płacze: albo z powodu miłości do ordynata, albo z powodu odrzucenia jej przez arystokratów. Ordynat natomiast nie płacze nigdy. Nawet po jej śmierci. Choć jest pogrążony w żałobie, choć zaniedbuje codzienną toaletę (na pogrzebie pojawia się nieogolony), to nie uroni nad jej grobem ani jednej łzy. Hoffman najpierw za sprawą Kmicica w *Potopie*, a następnie Stefci w *Trędowatej* antycypował przywrócenie w latach osiemdziesiątych zaburzonego w okresie PRL-u systemu patriarchalnego.
8. Owe wstydliwości i dwuznaczności, zdaniem autorki, dotyczą, po pierwsze, przymusu ciężaru (przyjemność zawsze jest podejrzana); po drugie, celebracji luksusu w PRL-u; po trzecie wreszcie miłości, czyli „wielkiego Braku kultury polskiej" (2009, s. 153).
9. Melodramat pojawił się w powojennym kinie polskim już w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, na fali odwilżowych przemian, ale nikt wtedy w takich filmach, jak *Ostatni dzień lata* (1958, reż. Tadeusz Konwicki), *Pociąg* (1959, reż. Jerzy Kawalerowicz) czy *Jak być kochaną* (1962, reż. Wojciech Jerzy Has) nie dostrzegł, że ufundowane zostały one na melodramatycznych strukturach narracyjnych, stylistycznych i afektywnych. Nietrudno było w filmach szkoły polskiej przeoczyć melodramatyczne konwencje, filmy te bowiem opierały się w dużej mierze na modernistycznej inwersji najważniejszych cech melodramatu klasycznego. W klasycznej wersji wraca on dopiero w „złotej erze Gierka", czyli w okresie kolejnej odwilży, tym razem nie tyle politycznej, co obyczajowej i gospodarczej. Wtedy to ma premierę i *Trędowata*, i *Dzieje grzechu* (1975, reż. Walerian Borowczyk), czyli dwa filmy zrealizowane według „powieści wyklętych".

10. „Czym jest […] owa chroniona przed wszelką krytyką ideologia, jeśli nie po prostu zbiorem «swojskich», «dobrze znanych» i przezroczystych mitów, w których rozpoznaje się (choć niekoniecznie: poznaje) określone społeczeństwo czy epoka?", pytał Louis Althusser (2009, s. 173).
11. W mentalności nie tylko opozycyjnej, lecz także potocznej zakorzenił się podział na „my" i „oni", na „społeczeństwo" i „władzę". Marcin Kula udowodnił jednak, jak zwodnicze okazały się te rozróżnienia (1991, s. 93-149).
12. Warto dodać, że nie tylko *Trędowata*, lecz także PRL-owskie adaptacje *Trylogii* wymykają się konserwatywnym, bogoojczyźnianym interpretacjom. Za przykład takiej wywrotowej lektury może służyć świetna reinterpretacja *Pana Wołodyjowskiego* i *Potopu* w filmie Tomasza Kozaka *Klasztor Inversus* (2003).
13. Por. takie filmy, jak: *Tańczący jastrząb*, *Awans* (1974, reż. Janusz Zaorski), *Pogrzeb świerszcza* (1978, reż. Wojciech Fiwek), *Płomienie* (1978, reż. Ryszard Czekała), *Wodzirej* (1977, reż, Feliks Falk), a nawet *Człowiek z marmuru*.

Bibliografia

Althusser, Louis, *„Piccolo", Bertolazzi i Brecht (Zapiski o teatrze materialistycznym)*, [w:] tegoż, *W imię Marksa*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

Bourdieu, Pierre, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Biłos, Scholar, Warszawa 2006.

Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven – London 1995.

Cenzura PRL. Wykaz książek podlegających niezwłocznemu wycofaniu 1 X 1951 r., Wydawnictwo „Nortom", Wrocław 2002.

Czapliński, Przemysław, *Plebejski, populistyczny, posthistoryczny. Formy polityczności sarmatyzmu masowego*, „Teksty Drugie" 2015 nr 1.

Duncan, Pansy, *Tears, Melodrama and „Heterosensibility" in „Letter from an Unknown Woman"*, „Screen" 2011 t. 52 nr 2.

Fidelis, Małgorzata, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, przeł. M. Jaszczurowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015.

Freud, Sigmund, *Niesamowite*, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wyd. KR, Warszawa 1997.

Gledhill, Christine, *Rethinking Genre*, [w:] *Reinventing Film Studies*, red. Ch. Gledhill, L. Williams, Arnold, London 2000.

Gledhill, Christine, *The Melodramatic Field: An Investigation*, [w:] *Home Is Where the Heart*

Is, red. Ch. Gledhill, BFI, London 1987.

Goldberg, Jonathan, *Melodrama. An Aesthetics of Impossibility*, Duke University Press, Durham-London 2016.

Grzelecki, Stanisław, *Urok starych fasad*, „Życie Warszawy", 7 XII 1976.

Horoszczak, Adam, *Klucz rzucony w morze…*, „Film", 19 XII 1976.

Iskierko, Alicja, *„Trędowata"*, „Głos Pracy", 9 XII 1976.

Iwaszkiewicz, Jerzy, *Księżna będzie łaskawa*, „Express Wieczorny", 8 XII 1976.

Jameson, Fredric, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Routledge, London – New York 2002.

Kałużyński, Zygmunt, *Dla mas i dla nas*, „Polityka", 18 XII 1976.

Kula, Marcin, *Narodowe i rewolucyjne*, Aneks, Londyn-Warszawa 1991.

Kurz, Iwona, *„Trędowata", czyli czego brakuje Polakom*, „Dialog" 2009 nr 10.

Leder, Andrzej, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

Marszałek, Rafał, *Walizka z ordynatem*, „Literatura", 23 XII 1976.

Menninghaus, Winfried, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowinski, Universitas, Kraków 2009.

Michałek, Bolesław, *Melodramat jako zaklęcie*, „Kino" 1977 nr 3.

Nowell-Smith, Geoffrey, *Minnelli and Melodrama*, [w:] *Home Is Where the Heart Is*, red. Ch. Gledhill, BFI, London 1987.

Panie o Trędowatej, „Profile" 1977 nr 3.

Royle, Nicholas, *Niesamowite*, przeł. M. Choptiany, „Autoportret" 2014 nr 4.

Sef, *Casus „Trędowatej"*, „Ilustrowany Kurier Polski", 1 XII 1976.

Siermiński, Michał, *Dekada przełomu. Polska lewica opozycyjna 1968-1980*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2016.

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

Stachówna, Grażyna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001.

Szczepański, Jan Józef, *„Trędowata”*, „Tygodnik Powszechny”, 12 XII 1976.

Tatarkiewicz, Anna, *Nowe listy na stary temat*, „Polityka”, 26 III 1977.

„Trędowata”. Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 23 października 1976, Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 126.

Williams, Linda, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, [w:] *Film and Theory: An Anthology*, red. R. Stam, T. Miller, Blackwell, Malden 2000.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/walka-klas-czyli-powrot-wypartego*

didaskalia
gazeta teatralna

publiczność

Sarabernardyzacja, kwestia żydowska i upadek moralny

O warszawskich fankach Sary Bernhardt

Agata Łuksza Uniwersytet Warszawski

Sarahbernhardtisation, the Jewish Question and [the] Moral Downfall. On the Warsaw Fans of Sarah Bernhardt

My article discusses the phenomenon of ‘sarahbernhardtisation’, which occurred in the winter of 1882 in Warsaw as a result of Sarah Bernhardt’s guest performances in one of the city’s theatres. It consisted in imitating the appearance and manner of the French star. I suggest that the sarahbernhardtisation is an example of early fan practice, where fascination with the idol coincided with the need to break the hegemonic model of femininity. I also argue that the anti-Jewish riots that preceded the French actress’s visit to Warsaw were of crucial significance for the social reception of Bernhardt and the wave of fan mimicry inspired by her.

Keywords: female fans; imitation; Sarah Bernhardt; Warsaw; Jews

Maria Wisnowska rozejrzała się dookoła i poczuła ukłucie zazdrości. Przyszli, pomimo wszystko, przyszli. A jednak coś było nie tak. Publiczność szczelnie wypełniła teatr, ale była zimna, nieobecna, niemal wroga. Sama trochę się niepokoiła, jak widzowie się zachowają, jeśli padnie, choćby szeptem… „ogień”. Czy zadepczą się na śmierć? Cały zespół był nerwowy i to

bynajmniej nie z powodu przyjazdu francuskiej gwiazdy. Najpierw pożar pochłonął Ringtheater w Wiedniu, potem miała miejsce katastrofa świętokrzyska i antyżydowskie zamieszki na ulicach niemal całej Warszawy. Nic dziwnego, że ludzie pozamykali się w domach. Panika wisiała w powietrzu.

Nazwisko „Sarah Bernhardt" miało jednak potężną moc. Pragnienie zobaczenia jej na scenie było silniejsze niż strach przed ogniem, strach przed tłumem, strach przed śmiercią. Warszawiacy sięgnęli do kieszeni i przyszli, chociaż bilety na Bernhardt były czterokrotnie droższe niż zwykle i zaraz po niej przyjeżdżała Modrzejewska, którą też koniecznie trzeba było zobaczyć. A przy tym trwał karnawał, jakie to są koszty! Ciekawość przeważyła nad strachem i nad rozumem. Jako początkująca aktorka musi to sobie gruntownie przemyśleć.

Ale ta jej żydowskość jest w tych okolicznościach bardzo niefortunna. Wisnowska westchnęła. Byłoby bezpieczniej, gdyby Bernhardt Żydówką nie była. Wszyscy w Warszawie słyszeli bajkę o czarownicy o imieniu Szara Bera. Kumowie i kumoszki szepcą sobie do ucha, że gdzie tylko się pojawi lub choćby zamierzy przybyć, tam zaraz rodzą się klęski. Była w Wiedniu – parę tysięcy osób się spaliło! Pojechała do Rosji i „złe" przyleciało za nią. Ma przybyć do nas i już spotykają nas nieszczęścia. Wisnowska lubiła ryzyko, ale myśl o kolejnej fali antyżydowskich zamieszek ją zmroziła.

Rozejrzała się ponownie po sali. Sceptycy przepowiadali, że Warszawa nie przyjdzie na Sarę. Na tę ekscentryczkę, która sypiała w trumnie i opowiadała, że chce spróbować ludzkiego mięsa? Tę chudą, wyrachowaną, kalkulującą Żydówkę, która wrzuciła do ognia ukochanego pieska, by udowodnić, że do nikogo i do niczego nie jest przywiązana? Nie, kręcili głowami, taka kobieta nie zainteresuje, a tym bardziej nie podbije Warszawy.

Co innego Modrzejewska. Modrzejewska była „nasza”, piękna i dobra jak anioł. Wisnowska nie podzielała tych powtarzanych w prasie opinii. Na własne oczy widziała kolejki przed kasami na długo przed przyjazdem Sary. Widziała, jakie emocje wzbudzała ta Francuzka czy Żydówka, czy kto ją tam wie tak naprawdę, zwłaszcza w młodych kobietach, zanim jeszcze postawiła stopę w Warszawie. Miała w pamięci żywe dyskusje przed witrynami, w których wisiały fotografie Bernhardt, gdy przemierzała warszawskie atelier w poszukiwaniu, niestety bezowocnym, słynnego zdjęcia Melandriego *Sarah Bernhardt pozująca w swojej trumnie*. (W 1890 roku, kiedy Bernhardt była wciąż tak żywa i popularna, jak to tylko możliwe, Maria Wisnowska, ukochana Wisnosia, zginie tragicznie, i to jej fotografie będą rozchwytywać warszawianie. Zdjęcie jej pięknego martwego ciała w luźnej koszuli, z dwoma wisienkami perwersyjnie ułożonymi na łonie, leżące bezwładnie na łóżku w suterenie rosyjskiego huzara Aleksandra Barteniewa, stanie się jednym z najbardziej niezwykłych dokumentów w historii polskiego teatru). Kupiła kilka innych zdjęć francuskiej gwiazdy, a potem w domu godzinami naśladowała jej pozy, gesty, mimikę, które łamały przyjęte konwencje *cartes de visite*. Przechyl lekko głowę na bok, otwórz delikatnie usta, nieznacznie ukazując zęby, nie bój się spojrzeć prosto w aparat, śmiało, przymknij oczy, bądź wyzywająca, prowokująca, tajemnicza, bądź kimkolwiek zechcesz, tylko nie bądź nudna.

Sarah ją fascynowała – Wisnowska była pod wrażeniem jej stylu, brawury, oryginalności. Pociągała ją mroczna i dekadencka aura, którą wytwarzała wokół siebie Bernhardt. Kobieta końca wieku, aktorka w szczególności, powinna być wyemancypowana i niebezpieczna, dla siebie i dla innych. Powinna flirtować ze śmiercią. Tylko wówczas będzie naprawdę interesująca. Wisnowska westchnęła ponownie. Czas przemyśleć emploi naiwnej. Nie czuła się w nim dobrze.

Stopniowo publiczność cichła i rozpoczął się pierwszy akt w niezręcznej i ciężkiej atmosferze. Wisnowska spojrzała na scenę, na której ukazała się właśnie Bernhardt: wysoka, smukła, faktycznie chuda jak patyk, omdlewająca, jakby miała się zaraz przewrócić. Profil miała lekko wschodni, *le nez hébraïque*. Sala pozostała niema i chłodna, francuskiej gwiazdy nie przywitały ani oklaski, ani okrzyki, tak miłe każdej artystce. Jedynie złowróżbna, nieznośna wręcz – cisza. Czy Bernhardt spodziewała się aż tak zimnego powitania?

Potrzebowała zaledwie dziesięciu minut, by roztopić ten chłód, choć przez cały pierwszy akt publika jeszcze zachowała milczenie. W kolejnej odsłonie Wisnowska, podobnie jak wszyscy wokół niej, zapomniała o bożym świecie, porwana grą Sary, siłą jej talentu i temperamentu. W trzecim akcie uwielbienie dla francuskiej gwiazdy było już całkowite i niepodważalne, jej tryumf – zupełny i bezwarunkowy. Okrzyki zachwytu i podziwu rozbrzmiewały ze wszystkich stron audytorium. Po czwartym akcie aktorkę czterokrotnie wywoływano na scenę, za każdym razem głośniej. Wisnowska słyszała wokół pełne entuzjazmu głosy: „Ach, jakżeż ona gra! Ach, jakież ma brylanty!”. Przysunęła się bliżej pierwszych rzędów krzeseł, gdzie siedzieli krytycy. Wszyscy byli olśnieni. „Cudownie! Lepiej od Modrzejewskiej!” Namiętna, gwałtowna, nerwowa. „Co za temperament!” – zachwyty nie ustawały. „Jaka naturalność! W jej grze nie ma żadnej sztuczności, tylko prawda!” Wisnowska wiele by dała, by usłyszeć taki chór pochwał pod swoim adresem. Była jednak równie oczarowana Sarą, co krytycy i nie mniej gorączkowo czekała na ostatni akt. Kiedy się rozpoczął, warszawska publiczność pozbyła się już wszelkich zahamowań. Kobiety płakały, mężczyźni klaskali frenetycznie, zahipnotyzowani, niezdolni odwrócić wzrok choćby na chwilę od Małgorzaty-Sary, zwłaszcza w słynnej scenie śmierci, którą francuska aktorka grała na stojąco. Wrażenie było potężne. Ach, być

jak Sarah Bernhardt! Wyglądać jak Sarah Bernhardt! Umrzeć jak Sarah Bernhardt![1].

Wydarzenie

Nie ma żadnych dowodów na to, by Maria Wisnowska, niedawno zatrudniona przez Teatry Warszawskie „naiwna", oglądała pierwszy warszawski występ Sary Bernhardt, który miał miejsce w Teatrze Wielkim wieczorem 6 stycznia 1882 roku. Nie ma też żadnych dowodów na to, by go nie oglądała. Małgorzata Gautier należała do żelaznych ról Bernhardt, Wisnowska natomiast nigdy nie wcieliła się w bohaterkę *Damy kameliowej*, co jednak nie musi oznaczać, że nigdy o tym nie marzyła. Spośród wszystkich wielkich aktorek tamtego czasu Bernhardt najlepiej odpowiadała zainteresowaniom i wrażliwości Wisnowskiej. Paradoksalnie „naiwna" Teatrów Warszawskich z biegiem lat zaczęła uchodzić za typową przedstawicielkę *fin de siècle* (Tuszyńska, 2003, s. 185), kobietę „interesującą", „skomplikowaną" i „niebezpieczną", pełną wdzięku i kokieterii bałamutkę, która podobno lubowała się w „truciznach, sztyletach i rewolwerach" i stale nosiła pierścionek z kurarą (Krzywoszewski, 1947, s. 49). Dlaczego by nie uznać, że u progu kariery ta młoda i ambitna aktorka, która właśnie odniosła przełomowy sukces w roli Zuzanny w popularnej francuskiej komedyjce *Świat nudów* i zyskała wierne zastępy fanów – wisnowczyków – sama nie była wielbicielką Bernhardt, wzruszoną i zachwyconą jej warszawskimi występami?

Jakkolwiek by było, po wyjeździe Bernhardt prasa utyskiwała, że wszystkie lokalne aktorki „zachorowały na Sarę". Ubóstwiana przez Warszawę Derynżanka nawet się z tym nie kryła i odprowadziła Bernhardt pod drzwi

pociągu. Zresztą nie tylko aktorki zapadły na tę „chorobę". „Sarabernardyzacja" – imitowanie Sary Bernhardt – szerzyła się w Warszawie jak pożar, ale przecież pożar był najlepszym tłem dla tej ekscentrycznej artystki, która podobno wywierała na otoczeniu „wrażenie piekielne" (Prus, 1955, s. 270-271).

Boska Sara – trochę Żydówka, trochę Francuzka, trochę Holenderka – fascynowała współczesnych. Jej życie, ciało i sztuka były komentowane przez największe nazwiska tamtych lat, jak Oscar Wilde czy Sigmund Freud (Levitov, 2005, s. 125-143). Uchodziła za ucieleśnienie niepokojów i nerwowości końca XIX wieku. Ponadto, zdaniem Susan A. Glenn, a fascynacja warszawskich aktorek francuską artystką zdaje się tę interpretację potwierdzać, Bernhardt pokazała, że teatr stwarzał ówczesnym kobietom wyjątkową szansę wymyślania i wyrażania samych siebie (2000, s. 23).

Zakładając, że jej popularność zasadzała się na przyjęciu roli Innej, warto zapytać, jak ta ostentacyjna inność była konstruowana, odczytywana i oceniania w odmiennym społeczno-politycznym środowisku niż kolebka Bernhardt – Paryż? W jaki sposób ta najpopularniejsza w historii aktorka teatralna wpłynęła na kształtującą się wówczas kulturę celebrycką i fanowską w miejscach „peryferyjnych" i granicznych, jak Warszawa, położona na zachodnich rubieżach cesarstwa rosyjskiego, a jednocześnie tuż za uznaną granicą „Zachodu"?

Aby odpowiedzieć na tak postawione pytania, chciałabym spojrzeć na warszawskie występy Bernhardt jak na Wydarzenie Teatralne (Theatrical Event), nawiązując do koncepcji Wilmara Sautera (2000, 2010), która releguje dramat i jego inscenizację na dalszy plan, na pierwszy wysuwając takie społeczno-kulturowe zjawiska jak interakcje między aktorami i

widzami, zachowanie publiczności, bądź ogólniej – estetyczne, strukturalne i ideologiczne ramy produkcji, prezentacji, percepcji i recepcji. W ten sposób wyłania się rama interpretacyjna, za sprawą której przedstawienie teatralne przestaje być dziełem sztuki, a staje się „wydarzeniem komunikacyjnym" (Sauter, 2000, s. 33).

Jednym z konstytutywnych komponentów tak definiowanego Wydarzenia Teatralnego jest według Sautera związek przedsięwzięć teatralnych „ze sferą publiczną, w której mają miejsce" (2010, s. 123). Stąd warszawskie występy Bernhardt powinny być rozpatrywane nie tylko w odwołaniu do zachodzących wówczas przemian paradygmatu kobiecości, ale też w bezpośrednim kontekście antyżydowskich zamieszek, które spustoszyły Warszawę 25 i 26 grudnia 1881 roku, jak również późniejszych publicznych dyskusji o przeszłości i przyszłości warszawiaków żydowskiego pochodzenia, którzy stanowili, bagatela, trzydzieści procent lokalnej populacji (Danielewicz, 1887, s. 8). W centrum takiej analizy wyłania się ciało Bernhardt – chude, kobiece, „orientalne", żydowskie, *de facto* queerowe, zarazem unikatowe i replikujące się w niezliczonych fanowskich imitacjach, w „sarazbernardowanych" warszawiankach.

Było to przy tym ciało w nieustannej podróży, ponieważ odkąd w 1880 roku Bernhardt ostatecznie rozstała się z Comédie-Française, spędzała większość czasu w trasie, co pokazuje, jak istotnymi kategoriami dla rodzącej się w XIX wieku kultury *celebrity* były pojęcia przepływu i przekroczenia, transferu i transgresji. W tym świetle ówczesne gwiazdy teatralne wyłaniają się jako agenci wymiany kulturowej i „pełnomocnicy zmiany" (Marshall, 2014, s. 244), którzy stawiali pod znakiem zapytania miejscowe normy, umożliwiając publiczności eksperymentowanie z własną tożsamością.

W warszawskim kontekście modyfikacje paradygmatu tożsamościowego,

które ucieleśniała Bernhardt, były silnie zabarwione jej „rasą". „Rasę" i „tożsamość rasową" rozumiem jako „uwarunkowane historycznie i skonstruowane społecznie kategorie wiedzy i cielesnego doświadczenia" (Pellegrini, 1997, s. 6). Co ważne, fikcyjny status tych kategorii „w żadnym stopniu nie podważa [ich] symbolicznej i społecznej wagi i skuteczności" (Donald i Rattansi, 2005, s. 3). Ciekawe, że kobiety „chorowały" na Sarę, a co za tym idzie, metafora choroby, słabości, zaburzenia, patologii, infekcji ciała i umysłu – również wyobrażoną „żydowskością" – określała wszelkie próby naśladowania Bernhardt przez warszawianki i uruchamiała logikę „urasowienia". Istotne, że tuż przed przyjazdem francuskiej gwiazdy do Warszawy, ze względu na ryzyko ponownych zamieszek, podczas których Bernhardt mogłaby zostać obsadzona w roli kozła ofiarnego (co dobrze obrazowała „bajka" o Szarej Berze), z oficjalnego dyskursu właściwie zniknęły bezpośrednie odniesienia do jej „rasy". Podczas gdy warszawska ulica plotkowała o żydowskim pochodzeniu Bernhardt, prasa obawiała się pisać o nim wprost.

Jeszcze w listopadzie 1881 roku „Kurier Poranny" spekulował, że planowane występy gwiazdy w Kijowie, mogą oznaczać poważne problemy z jej zakwaterowaniem. Według gazety aktorka „pozostała […] wierną córą Izraela", a w Kijowie Żydzi mogli zamieszkiwać, choćby tymczasowo, wyłącznie w dzielnicach żydowskich, gdzie nie było hoteli o standardzie odpowiednim dla gwiazdy takiego formatu („Kurier Poranny" nr 305/1881, s. 3). Z kolei w styczniu 1882 roku, już po zamieszkach, ten sam „Kurier" opublikował krótką notkę *Czy Sarah Bernhardt jest żydówką?*, tym razem przekonując czytelników, że jednak jest „urodzoną katoliczką", a nawet na paryskim cmentarzu Père Lachaise ma grób rodzinny („Kurier Poranny" nr 8/1882, s. 3). Bernhardt rzeczywiście była ochrzczona, jednak katolickie wyznanie wcale nie czyniło z niej „nie-Żydówki", ponieważ w tamtym czasie

żydowskość zaczęto definiować już w kategoriach „rasy”, a nie religii. Dokonywało się przejście od antyżydowskości do antysemityzmu. Wraz z pojawieniem się nowoczesnego pojęcia rasy „żydowskość”, a właściwie „semickość”, w przeciwieństwie do judaizmu, stała się cechą permanentną, nieusuwalną, której nie można się było wyrzec (Garb, 1995, s. 22).

Od końca grudnia 1881 roku i podczas całego pobytu Bernhardt w Warszawie, artykuły poświęcone artystce sąsiadowały z analizami niedawnych zamieszek i „kwestii żydowskiej”. Nie brakowało też aluzji do żydowskich stereotypów. A tuż po wyjeździe Bernhardt Teatr Wielki wystawił… popularną operę *Żydówka* Fromenthala Halévy’ego. Tymczasowo „stłumiona” żydowskość aktorki na różne sposoby wypływała więc na powierzchnię, naznaczając Bernhardt jako Inną i determinując jej relację z warszawską publicznością.

Sarożercy

Już w kwietniu 1881 roku, kilka tygodni po zabójstwie cara Aleksandra II, wybuchły bezprecedensowe pod względem skali i zasięgu pogromy w południowych prowincjach imperium, m.in. w Kijowie i Odessie (Bartal, 2002, s. 2)[2]. W maju nastroje antysemickie przybrały na sile również w Warszawie – pojawiły się wówczas antyżydowskie napisy na murach, a antyżydowskie ulotki oraz żarty krążyły po domach (Cała, 1989, s. 270). Zamieszki wybuchły jednak dopiero 25 grudnia, trwały dwa dni, bezpośrednio dotknęły niemal dziesięciu tysięcy osób, czyli ośmiu procent żydowskiej ludności Warszawy (tamże, s. 271), a tysiąc Żydów skłoniły do emigracji do Stanów Zjednoczonych.

> Największy pogrom tak pod względem liczby zniszczonych sklepów, jako też doniosłości napadów, był w cyrkule 8. Na ulicach: Pańskiej, Śliskiej, Wroniej, Bagno, Żelaznej i na Pl. Witkowskiego nie przepuszczono prawie ani jednemu sklepowi żydowskiemu. Rozszalała tłuszcza wylewała całe kufy okowity i nafty na ulice i takowe podpalała […]. Na ulicach Pańskiej, Śliskiej i Komitetowej wzburzenie doszło do tego, iż wpadano do mieszkań prywatnych, nawet na piętrach w oficynach i wyrzucano z domów meble, pościel, łamano, niszczono, słowem zamęt nie do opisania („Kurier Poranny" nr 358/1881, s. 1).

Bezpośrednią przyczyną rozruchów była antyżydowska plotka, która powstała na schodach kościoła Świętego Krzyża na Krakowskim Przedmieściu w południe w świąteczną niedzielę. Wcześniej podczas mszy w zatłoczonej świątyni ktoś miał krzyknąć „gore!", choć jak się później okazało, żadnego pożaru nie było. Ludzie wpadli w panikę i tratując się ruszyli gwałtownie w kierunku jedynych drzwi wyjściowych. Ponad dwadzieścia osób straciło życie, drugie tyle zostało ciężko rannych. Niemal natychmiast pojawiły się sugestie, że panikę celowo wywołał żydowski złodziej przyłapany na kradzieży zegarka. Ta pogłoska, zakorzeniona w stereotypie Żyda-wyzyskiwacza, który nie szanuje chrześcijańskich świąt i nie przepuści żadnej okazji, by się wzbogacić kosztem chrześcijan, nie miała pokrycia w rzeczywistości.

Policja aresztowała dwa tysiące osób, głównie młodych niewykwalifikowanych mężczyzn, terminatorów warsztatowych, czeladników szewskich i krawieckich. Można z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że uczestnicy zamieszek rekrutowali się z dość ograniczonej grupy społecznej, a w każdym razie takie było oficjalne stanowisko wstrząśniętej

tymi wydarzeniami warszawskiej inteligencji. Wypadki grudniowe natychmiast i jednogłośnie okrzyknięto „haniebnymi", jednak równocześnie uznano je za eksces absolutnie niereprezentatywny dla warszawskich katolików. Dlatego miejscowi dziennikarze odrzucali zagraniczne zarzuty o antysemityzm. Echa tych dyskusji wciąż jeszcze rozbrzmiewały, gdy Bernhardt przybyła nad Wisłę. Marian Gawalewicz pisał w „Kłosach":

> Gdyby nie materialne ślady zniszczenia, gdyby nie smutna pamięć wypadków świątecznych, można by z dzisiejszej fizjonomii Warszawy wnioskować, że jest miastem najspokojniejszym w świecie, dla którego w tej chwili istnieje tylko jedna kwestia żywotna, streszczająca się w zapytaniu: która lepsza: Modrzejewska, czy Sarah Bernhard[t]?… Źle to i dobrze; źle, bo świadczy o naszej jednostronności, dobrze, bo dowodzi, że ostatnie wstrząśnienia nie miały charakteru groźnej choroby społecznej, ale były przechodnim dreszczem i skończyły się – bodaj niepowrotnie. Zarzut antysemityzmu, w tym znaczeniu modnym dziś poza granicami naszymi, upadł do reszty, chociaż miasto nasze dwa tygodnie temu w opinii zagranicznych dzienników było tak Saro i Abramożernym grodem, że aż nad mętną Sprewą zgorszyły się i rozpłakały serca berlińskich baranków, co zaczęły własną wełnę skubać, aby zatkać nią dziury „polskich żydów w Warszawie" (1882, s. 30).

Warszawa wyłania się jako miasto szczególne – miasto teatromanów, w którym mieszkają entuzjastyczni miłośnicy Sary, a nie antysemiccy „Sarożercy". Tłum oczarowanych, zahipnotyzowanych, pełnych uwielbienia widzów teatralnych kontrastuje z oszalałą, wściekłą i żądną przemocy

tłuszczą, a jednak i jedni, i drudzy pozostają w stanie transu, wzniecanym przez żydowską Inność. Artykuł Gawalewicza zdradza podskórny lęk, że przyjazd Bernhardt – której żydowska tożsamość zostaje mimochodem ujawniona – może sprowokować nową falę przemocy. Na szczęście, zamiast tego wzbudza falę uwielbienia. Tak, Bernhardt jest Żydówką, ale spójrzcie, wcale jej nie zjedliśmy! Właściwie to ją kochamy!

Warszawska inteligencja uprawiała wówczas prawdziwą ekwilibrystkę intelektualną. Celem było wyraźne potępienie zamieszek, ale też uchronienie chrześcijańskiej społeczności przed odpowiedzialnością za te wydarzenia.

> […] bez żadnych omówień, głośno pomienione sceny gwałtu winniśmy potępić, jak łotrostwo, barbarzyństwo, szaleństwo, niedające się niczym ani osłabić, ani osłonić, ani usprawiedliwić. Odpowiedzialność jednak za te wybryki nie może spadać na ogromną społeczeństwa naszego większość, mieszczącą wszystko, co ucywilizowane i oświecone, co rozumne i prawe („Przegląd Tygodniowy” nr 1/1882, s. 1).

Prasa warszawska apelowała o datki na rzecz ofiar grudniowych tragedii bez względu na ich wyznanie, ale zarazem publikowała obszerne analizy chrześcijańsko-żydowskich relacji, wskazując stronę żydowską jako odpowiedzialną za nieustające napięcia i konflikty pomiędzy obiema społecznościami. Chociaż gwałtowne i brutalne zachowanie uczestników zamieszek spotkało się z powszechnym potępieniem, emocje, które napędzały to zachowanie, były publicznie racjonalizowane.

W rezultacie wina za rozruchy stopniowo przesuwała się z chrześcijańskiej „tłuszczy” ku „ciemnej masie żydowskiej”, która odmawiając asymilacji,

wzbudzała wrogość swoją odmiennością. Polonizacja miała być dla owej „masy żydowskiej” jedyną możliwą drogą ocalenia, spolszczenie i „odżydzenie” utożsamiano bowiem z uczłowieczeniem. W tej retoryce w jakiś pokrętny sposób biedota żydowska, która najbardziej ucierpiała podczas zamieszek, została uznana za architekta własnego nieszczęścia. Natomiast odpowiedzialność prawdziwych sprawców zaczęła się rozmywać. Uznano ich za czarne owce we wzorowej chrześcijańskiej społeczności, które nie potrafiły poradzić sobie z resentymentem – ale przecież jak najbardziej uzasadnionym – wobec Żydów. Powszechne odczucia oddawał komentarz Henryka Sienkiewicza w „Słowie” (piśmie młodych konserwatystów) o tym, że katastrofa w kościele Świętego Krzyża była „iskrą”, która jedynie podpaliła „prochy”, czyli „stosunek ludności żydowskiej do chrześcijańskiej, który to stosunek woła o reformę i którego uregulowaniem winna się zająć najbliższa przyszłość” (1952, s. 7).

Uważano, że ów „stosunek” zasadzał się na bezwzględnym wyzysku, zwłaszcza natury finansowej. I, do pewnego stopnia, Bernhardt wcale nie była lepsza. Stereotyp Żyda-wyzyskiwacza przenikał jej wizerunek, a rzekoma pazerność stale obecna w jej charakterystyce miała zdradzać jej „prawdziwą”, żydowską tożsamość i jako cecha „męska” jeszcze bardziej odsuwała ją od tradycyjnego ideału uległej kobiecości. Na tle toczących się dyskusji na temat „stosunku” Żydów do chrześcijan Bernhardt przybierała postać przebiegłego Żyda wyzyskującego naiwność warszawskich widzów.

Znany z antysemickich sympatii dziennik „Wiek” zamieścił obszerną korespondencję z Petersburga, w której rozważania na temat warszawskich zamieszek płynnie przechodzą w sprawozdanie z tamtejszych występów Bernhardt. Najpierw korespondent cytuje znajomego Rosjanina, który miał zauważyć, że „[k]rezusi dzisiejsi i zamożniejsi mieszczanie w waszym

rozpanoszeni kraju stawią bożnicę lub coś podobnego” zamiast kościołów katolickich, których było za mało i dlatego były zatłoczone. A następnie stwierdza: „Jakże to daleko od Sary Bernhardt – a jednak o niej mówić mi przychodzi” („Wiek” nr 6/1882, s. 3). Oczywiście nie ma w tym miejscu żadnego zerwania narracji, żadnego przypadkowego przeskoku. Wprost przeciwnie, zostaje ustanowione głębokie pokrewieństwo między bogatymi warszawskimi Żydami, wpływowymi Innymi, obojętnymi na potrzeby lokalnej chrześcijańskiej wspólnoty (i *de facto* ponoszącymi odpowiedzialność za katastrofę świętokrzyską, bo budują bożnice zamiast kościołów), a wędrującą, wiecznie tułającą się Sarą, która plądruje kolejne miasta i właśnie dociera do Warszawy. To powinowactwo wzmacnia w korespondencji „Wieku” (rzekoma) gniewna reakcja Bernhardt na (rzekomy) spadek jej popularności w Petersburgu. Podobno Bernhardt obwieściła, że jej talent jest uznany przez cały świat i nie po to przyjechała do Rosji, by porównywać sąd całego świata z opinią Rosji, ale po to, aby zarobić. „Chciałam zebrać pieniądze, powtarzam, i zebrałam je. Niczego więcej mi nie potrzeba” (tamże). Biorąc pod uwagę bezpośredni kontekst tej anegdoty, nie trzeba nazywać Bernhardt wprost Żydówką, by uruchomić rasowy stereotyp promieniujący na jej występy i recepcję w Warszawie.

W ówczesnych realiach – w modernizującym się społeczeństwie pogrążonym w antysemickim kryzysie, za który wielu obarczało winą samych Żydów – bycie fanem bądź fanką Bernhardt oznaczało bycie fanem bądź fanką aktorki żydowskiej, a naśladowanie jej wyglądu i zachowania oznaczało imitowanie Żydówki. Toteż ciało Bernhardt, które rozmnożyło się na warszawskich ulicach w postaci niezliczonych sobowtórów, było nie tylko radykalnie upłciowione, ale też urasowione.

Piękna Żydówka

Chociaż dyskurs o Bernhardt nie eksponował w sposób literalny jej żydowskiej tożsamości, tożsamość ta nieustannie nawiedzała wizerunek aktorki, była zawsze obecna i zawsze gotowa zawładnąć całą narracją, zwykle konkretyzując się w podwójnej formie: pazerności (stereotyp Żyda) i seksualnej rozwiązłości, czy może bardziej ogólnie – nadmiernej zmysłowości, gorączkowej namiętności (stereotyp Żydówki). Nacechowana erotycznie figura pięknej Żydówki, *la belle juive*, stanowiła kluczowy punkt odniesienia we francuskiej, ale także amerykańskiej i polskiej recepcji Bernhardt. „Co najmniej od okresu wczesnej nowoczesności literatura europejska często deprecjonowała żydowskich mężczyzn, jednocześnie idealizując żydowskie kobiety jako pociągający i egzotyczny obiekt pożądania" – pisze Jonathan M. Hess (2017, s. 13)

W pierwszej połowie XIX wieku nie brakuje przykładów potwierdzających tezę Hessa, postaci, które na stałe zadomowiły się w imaginarium XIX-wiecznej kultury: od Rebeki z powieści Waltera Scotta *Ivanhoe* (1820), przez Rachel ze wspomnianej już opery *Żydówka* (1835), po główny przedmiot badań Hessa – tytułową bohaterkę popularnego melodramatu *Deborah* Salomona Mosenthala (1849). Po ten ostatni tekst chętnie sięgały największe gwiazdy XIX-wiecznej sceny – Rachel, Adelaida Ristori, Fanny Janauschek czy Sarah Bernhardt. Warszawska publiczność dobrze znała ten metonimiczny ciąg *les belles juives*, który kształtował europejskie pojęcie Żydówki.

Wyobrażenie *la belle juive* ewoluowało w toku XIX wieku, dopiero z czasem stapiając się z figurą wiodącej ku zgubie, seksownej kusicielki. Początkowo bowiem piękna Żydówka miała twarz i serce anioła, niemal świętej, nawet

jeśli kryła w sobie nieodpartą zmysłowość. We Francji zmiana akcentów w wyobrażeniu *la belle juive*, czyli podkreślenie jej ponętnej cielesności kosztem zepchniętej na dalszy plan szlachetności i zdolności do poświęcenia, zaczęła się dokonywać w czasach monarchii lipcowej (Bergman-Carton, 1996, s. 56). Francuskie ramy *la belle juive*, w które „wpadała" Bernhardt i które uruchamiały „określony zestaw rasistowskich i mizoginicznych fantazji", pozycjonując aktorkę jako „podwójnie inną" (Garb, 1995, s. 27) do pewnego stopnia pracowały również w polskim kontekście (Umińska, 2001). W tomie *Z wrażeń kapociarza*, poświęconym żydowskiemu charakterowi i stylowi życia, Zygmunt Librowicz twierdził, że postacie Żydówek w polskiej literaturze i polskim dramacie pozbawione były psychologicznej głębi. Natomiast ich cechą wyróżniającą, której zresztą oczekiwała publiczność, miała być zniewalająca uroda (1878, s. 27-28). Librowicz, który sam pochodził ze spolonizowanej rodziny warszawskich Żydów, przekonywał również, że wszelka cnota i wszelki grzech tych postaci wiązały się z miłością, zwłaszcza z niedozwoloną miłością do goja. Ta anielska wersja *la belle juive* w zbiorowej wyobraźni przyjmowała bardziej złowrogi kształt zmysłowej, rozbudzającej pożądanie, powierzchownej piękności, świetnej do flirtu, absolutnie nieodpowiedniej do małżeństwa (Zaleski, 1888, s. 265). Co znamienne, zbiór *Z wrażeń kapociarza* ukazał się w 1878 roku, ale reklamowano go w prasie podczas występów gościnnych Bernhardt w styczniu 1882 roku.

Występy te – pomimo wyjątkowo niesprzyjających okoliczności – okazały się wielkim sukcesem (Walczewska, 1983; Kuchtówna, 1990). Co wieczór Bernhardt grała dla szczelnie wypełnionej sali, wzbudzając burzę oklasków. Nawet krytycy o orientacji idealistycznej[3], a tacy w Warszawie przeważali, których sympatia kierowała się ku Modrzejewskiej, ku „poezji uczucia" i „estetyczności delikatnej i wytwornej", byli zafascynowani oryginalnością gry

Bernhardt, jej osobnym „realizmem” i „temperamentem”. Bernhardt w „nowoczesnym” repertuarze jako odtwórczyni „kobiety nerwowej” nie miała sobie równych („Nowiny” nr 8/1882, s. 2, „Wiek” nr 22/1882, s. 3)

W oczach krytyki francuska gwiazda ucieleśniała kobiecość *fin de siècle*:

> Najwięcej charakterystycznym i pociągającym w niej jest pewien rodzaj skupionej kobiecości. Nie jest to wprawdzie owa macierzyńska kobiecość, przypominająca fartuszki i rosołki, lecz raczej kobiecość dzika, przejmująca, umiejąca kochać do szaleństwa. Jest ona podobną do pięknej rośliny, która uległą swą pieszczotą wije się, oplata drzewo dopóty, aż wyssie zeń soki. Posiada zdradliwy wdzięk tych pięknych kwiatów, które przynoszą obłąkanie i śmierć („Kurier Poranny” nr 311/1881, s. 5).

Dzikość, szaleństwo, gorączka, melancholia, cień śmierci – takie kategorie wyznaczały nowy paradygmat kobiecej atrakcyjności i takie też kategorie przejawiały się w urasowionym, performującym ciele Bernhardt. Było to ciało niemożliwie szczupłe i wiotkie, pozornie kruche, słabe i delikatne. Pozornie, bo przecież współcześni nie mogli wyjść z podziwu nad zdrowiem i wytrzymałością gwiazdy, która spędzała miesiące w trasie, intensywnie występując, niekiedy nawet dwa razy dziennie. Kluczowe wydaje się, że to właśnie ciało aktorki żydowskiego pochodzenia stało się wehikułem nowoczesnej, zdradliwej, cielesnej i trudnej do poskromienia kobiecości. Fakt ten ujawnia, jak splotły się ze sobą płciowe i rasowe lęki Europy końca wieku.

W przeciwieństwie do Żyda, który u progu nowoczesności stał się „kategorią wyłączającą”, innymi słowy, zaczął określać wszystko to, czym Aryjczyk nie

jest i nigdy nie zostanie (Gilman, 1993, s. 196), piękna Żydówka, jak wspominałam, połączyła się z *femme fatale* i zaczęła reprezentować niebezpieczeństwa nowoczesnej kobiecości. Na przełomie wieków „dyskurs ujmujący destrukcyjną Żydówkę jako ucieleśnienie nowoczesnej kobiety stał się powszechny" (tamże, s. 205). Dojrzałym przykładem aktualizacji tego wyobrażenia była oczywiście Salome, „największa rola, której Bernhardt nie zagrała", ale przecież nie musiała, ponieważ i „tak zawsze ją sobie w tej roli wyobrażano" (Pellegrini, 1997, s. 42). Zważywszy na to, że antysemickie podteksty w reprezentacji Bernhardt odnosiły się do jej wybujałych pasji i pragnień, w tym pasji do pieniądza, które naruszały normatywną kobiecość, zasadne wydaje się spostrzeżenie Carol Ockman, że „stereotypy Żydówek nieodłącznie związane były z lękiem przed kobiecą władzą" (1995, 139)[4].

„Cienka" Sara

Ponieważ wyjątkowa aparycja Bernhardt w dużej mierze zasadzała się na jej nadzwyczajnej jak na XIX-wieczne normy chudości, to właśnie figura artystki stała się głównym obiektem bezpardonowych kpin – sypały się porównania do patyków, szpilek i szpar w drzwiach – oraz pełnego determinacji naśladownictwa, nie mniej wyszydzanego. „Kilku artystów zamierza malować portret Sary Bernard w naturalnej… cienkości. W tym celu, zamiast na blejtramie, rozpinają płótno na… żerdzi" („Kolce" nr 46/1881, s. 362).

Obsesja na punkcie szczupłej sylwetki Bernhardt – którą podzielali zarówno jej prześmiewcy, jak i miłośnicy (i miłośniczki) – wyznacza nowy rozdział w historii kobiecości. Jak zauważają Tamar Heaney i Sean Redmond „ciało *celebrity* nigdy nie jest neutralne: niesie ze sobą dyskursy, obawy i namiętności swoich czasów"; ciało celebryckie działa zatem niczym

przekaźnik, przez który przepływają i są rozpowszechniane „dominujące ideologie płci, rasy, klasy i seksualności” (2016, s. 401). Chciałabym lekko przeformułować tę inspirującą tezę, sądzę bowiem, że ciało celebryckie transmituje również alternatywne bądź podporządkowane ideologie. Pełni funkcję areny, na której ścierają się rywalizujące modele, czy też „wielkiego ekranu, na który rzutowane są w powiększeniu i w zniekształceniu niektóre z najbardziej dyskusyjnych wartości społeczeństwa” (Inglis, 2010, s. 75). W tym świetle legendarnie chude ciało Bernhardt okazuje się soczewką, w której skupiały się najbardziej dotkliwe rasowe i płciowe lęki i niepokoje przełomu wieków, z czego jej współcześni zdawali sobie sprawę.

> […] nie przypadek to, że największą artystką chwili jest ta wiotka, zmęczona, szarpiąca widzom konwulsyjnie nerwy, demonicznym jakimś niepokojem pędzona po świecie Sara[h] Bernhard[t], którą „tylko spokój męczy”, której życie i grę wypełnia – rozstrój nerwowy. […] należy do tej szczupłej liczby istot wyjątkowych, z których fizjonomii odczytać można wyraźniej, niż z niejednej książki filozoficznej, prądy, słabości i zboczenia czasu (Zawadzki, 1882, s. 62).

Wyjątkowy status ciała Bernhardt ulegał dodatkowym komplikacjom w związku z tym, że stało się ono przedmiotem imitacji, obiektem replikowanym przez „sarazbernardowane” fanki gwiazdy, które musiały również – przynajmniej do pewnego stopnia – się z nią identyfikować. Była to szczególnie ciekawa realizacja fanowskiej mimikry, ponieważ kategorie takiej jak imitacja, autentyczność czy sztuczność były w tym przypadku jeszcze bardziej niejasne niż to zwykle ma miejsce w odniesieniu do zawodu aktorskiego. Trwały bowiem publiczne dysputy na temat „prawdziwej”

tożsamości Bernhardt, jej „esencji” i relacji wobec odgrywanych postaci. Z jednej strony Bernhardt przekraczała granicę między życiem a teatrem, naturą a sztuką – w końcu żadna inna aktorka nie mogła się z nią równać w rolach „kobiet nerwowych”, ponieważ sama Bernhardt była „kobietą nerwową” *par excellence*. „Gra więc Sarah Bernhardt Małgorzatę, a raczej jest Małgorzatą Gautier od początku do końca, bo gry w tej roli nie znać, zostaje tylko prawda” („Wiek” nr 5/1882, s. 3). W przeciwieństwie do Modrzejewskiej, która miała zawsze grać rolę, „nie kłamać nigdy poetom, ani życiu” (Zawadzki, 1882, s. 63), Bernhardt podobno zawsze grała właściwie siebie. Z drugiej jednak strony francuską aktorkę nazywano „reklamistką” i oskarżano o przesadną autopromocję, zarzucając jej fabrykowanie własnego wizerunku, traktowanie własnego „ja” w kategoriach roli, wieczne oszustwo. Jednocześnie zatem Bernhardt była hiperautentyczna i hiperfałszywa, „zawsze szczera, zawsze grała” (Inglis, 2010, s. 105). Być może więc nie powinno zaskakiwać publiczne oburzenie, które wywołało pojawienie się jej imitatorek na warszawskich ulicach. Było bowiem coś niesamowitego i niepokojącego w tak podejrzanym źródle imitacji, w tak wątpliwym „oryginale”, pozbawionym własnego jądra, a przy tym osadzonym w stereotypie Żydówki.

Prasa satyryczna bezpardonowo kpiła z dziewcząt pijących olej rycynowy bądź ocet lub zajadających kredę, by stracić na wadze. Przestrzegała wszystkie kobiety, bez względu na wiek, przed marzeniami o „kibici Sary”:

> Rzecz, do prawdy, nie do wiary. / Wśród nas takich mamy chmarę, / Mamy młode, mamy stare, / Które chcą mieć kibić Sary / […] Do was mody więc ofiary, / Mówię, myślcie dziś inaczej, / Wiedząc to, że wszystko znaczy / Nie kibić, lecz talent Sary („Kolce” nr 3/1881, s. 18).

Popularnym przedmiotem drwiny stały się też charakterystyczne dla ekstrawaganckiej Sary i jej naśladowczyń poczochrana szopa włosów i ogromne kapelusze, zwane zresztą kapeluszami *à la Sarah Bernhardt*. „Kurier Świąteczny" zamieścił ilustrację zatytułowaną *Rozsarowane warszawianki* i przedstawiającą warszawską ulicę, którą spacerują kobiety, dziewczynka i… pies – wszyscy w gigantycznych kapeluszach.

Akt imitacji, już sam w sobie wystarczająco podejrzany, w przypadku Bernhardt budził dodatkowe opory, ponieważ wiązał się z naśladowaniem nienormatywnej fizyczności. O ile taka nienormatywna fizyczność broniła się w odniesieniu do aktorki ze względu na jej wyjątkowy status artystyczny, o tyle zwykłe kobiety stygmatyzowała jako monstrualne. Nie miało znaczenia, czy chodziło wyłącznie o powierzchowne i tymczasowe transformacje wyglądu, potwierdzające powierzchowną i naśladowczą naturę kobiecą *per se*[5], czy też metamorfoza cielesna prowadziła do realnej zmiany zachowania i w konsekwencji do degrengolady moralnej. Ta druga diagnoza dotyczyła głównie dziewcząt, które podobnie jak współczesne młode fanki szczególnie silnie doświadczały patologizacji, ponieważ uchodziły za najbardziej naiwne i przez to podatne na społeczną manipulację (Jenson, 1992). Młodziutkie miłośniczki Bernhardt miały nawet nie pojmować, jakim zawodem parała się dama kameliowa.

> – Proszę mamy, ponieważ od wakacji mam iść na pensję, to niech mnie mama na taką odda, gdzie to uczą na *damy kameliowe*. – Czyś Ty oszalała Wandziu, kto ci mógł podsunąć myśl tak niedorzeczną? – Nikt proszę mamy, tylko ja chciałabym najprędzej być tak sławną jak panna Sara, o której pisali wszyscy, że jest nieporównaną *damą kameliową* („Kurier Świąteczny" nr 4/1882, s. 4).

W nieco poważniejszym tonie pisała na ten temat Maria Ilnicka, redaktorka „Bluszczu”, zalecając, by młode dziewczęta nie oglądały występów Sary, wprowadzających „w sferę namiętności niskich, w świat upadły zepsucia i nędzy duchowej” (1888, s. 25). Ilnicka przekonywała bowiem, że właściwy polskiemu społeczeństwu „tradycjonalny typ piękności kobiecej” łączył się „nierozdzielnie z urokiem skromnego wdzięku”, a wdzięku tego „nigdy otrzymać się nie daje tam, gdzie złe wrażenia zamącą zdrój uczuć młodych, gdzie myśl przyzwyczai się do obrazów gorączkowych zepsucia i upadku moralnego” (s. 26). Ekspozycję na występy Bernhardt Ilnicka przyrównała do wystawienia przez „kobietę uczciwą” białego czoła bez osłony na wichry i upały, „na wzór cyganki”. Konkluzja była jednoznaczna: „Nie wyrasta się wtedy na dziewicę” godną zachwytów poety. Jak potworny musiał się wydawać niektórym kręgom społecznym wpływ francuskiej diwy na warszawskie dziewczęta, jeśli nawet nader zaangażowany udział w imprezach karnawałowych wystarczał, by zaszkodzić reputacji debiutantki tak dalece, że malały jej szanse na dobre zamążpójście (Zaleski, 1888, s. 279). Ilnicka zresztą winiła za całą sytuację matki, które zabierały córki na przedstawienia Bernhardt; dziewczęta przecież nie miały wówczas własnych pieniędzy. Kto inny zatem kupował różowy kaszmir „Rose de Sara Bernard”, który pojawił się jesienią 1881 roku w warszawskich magazynach? Wydaje się więc, że uwielbienie i fascynacja francuską aktorką łączyła kobiety różnych pokoleń, matki i córki.

Dziwolągi

Tuż po wyjeździe Bernhardt „Mucha” opublikowała (obok rozlicznych innych materiałów powiązanych z francuską gwiazdą) wiersz *Sarah Bernhardt* „poświęcony wielbicielkom Sary”, który zawierał przestrogę przed

naśladowaniem Sary pod względem zachowania, wyglądu, stylu życia, relacji z mężczyznami. Taka mimikra groziła bowiem przemienieniem się w „straszydło": „Rad tych posłuchać wam nie zawadzi, / Które wam składa dziś Mucha w darze, / Bo nie uchodzi Wandzi lub Jadzi, / Co się w genialnej uwielbia Sarze" („Mucha" nr 2/1882, s. 3).

Sarah uważano za genialną artystkę, ale przy tym wyznaczono jej pozycję ekscentrycznego dziwadła, osobliwości, freaka. Dziwolągi można wielbić, ale nie można ich imitować. Ta reguła była absolutna. Jako celebrytka, międzynarodowa gwiazda sceny, Bernhardt umiejętnie „zarządzała" swoją cielesną i kulturową odmiennością – uczyniła z niej kartę przetargową, eksponowała tę inność, dziwność, wyjątkowość, zamiast próbować ją kamuflować. We Francji końca XIX wieku „ekscentryczność" stała się jedną z możliwych strategii świadomego kreowania własnego wizerunku i reżyserowania recepcji własnej osoby i twórczości, po którą sięgały celebrytki, znane artystki, jak Bernhardt czy Rosa Bonheur. Ekscentryczność nie wywierała jednoznacznie wywrotowego efektu, nie miała precyzyjnie antysystemowego ostrza, ponieważ „już sama klasyfikacja kobiecej ekscentryczności była tożsama z normalizującą oceną hiperindywidualizacji: powiedzenie, że taka i taka była ekscentryczką oznaczało umocnienie konwencjonalnych sposobów zachowania" (Roberts, 2013, s. 116). Status ekscentrycznej gwiazdy umożliwiał Bernhardt życie według własnych zasad, ale też pozbawiał ją jakiejkolwiek politycznej władzy.

Sądzę jednak, że przypadek „sarazbernardowanych" warszawianek pokazuje, iż ta teza Mary Louis Roberts wymaga przeformułowania. Nie ma wątpliwości, że ekscentryczność Bernhardt służyła jako argument dyscyplinujący i poskramiający jej fanki. Nie zmienia to jednak faktu, że próbowały one na wzór swojej idolki stosować strategię ekscentryczności, a

kiedy ekscentryczność zaczyna być imitowana na większą skalę, dotychczasowe normy tracą przejrzystość i niepodważalność. Może dojść do zmiany paradygmatu, podczas której to ekscentryczność wyłoni się jako nowa norma.

Pewne jest również, że naśladowanie Bernhardt nie sprowadzało się do imitacji jej stylu. Model życia francuskiej aktorki, jej sposób zachowania – zarówno na scenie, jak i poza nią – stwarzał innym kobietom okazję do refleksji nad ich własnymi aspiracjami i społecznymi oczekiwaniami, którym na co dzień stawiały czoła. Przynajmniej w części przypadków praktyki naśladowcze wyrażały rozczarowanie konwencjonalną kobiecością, zważywszy na to, że „fanowska imitacja może być postrzegana jako sposób, w jaki grupy zmarginalizowane wytwarzają znaczące tożsamości w kulturze, w której nie odnajdują odpowiednich dla siebie modeli" (Wanko, 2009, s. 218). Tym samym istnieje duże prawdopodobieństwo, że jakiś procent sarazbernardowanych nie podążał po prostu ślepo za modą, jak utrzymywała prasa, lecz ich upodobnione do Bernhardt ciała służyły im za media ekspresji stłumionych potrzeb i pragnień.

Fakt, że narracja o recepcji Bernhardt w Warszawie koncentrowała się na miłośniczkach gwiazdy, nie oznacza bynajmniej, że nie miała ona również męskich fanów. W końcu francuska aktorka zawitała do Warszawy już od dwóch dekad rozkochanej bez pamięci w artystach i artystkach sceny. „Epoka gwiazd", której początki Jerzy Got (1970) datował na lata sześćdziesiąte, we wczesnych latach osiemdziesiątych weszła już w fazę swoistego paroksyzmu, co doskonale wyobrażały teatralne pojedynki wielbicieli Marii Wisnowskiej i Jadwigi Czaki (Łuksza, 2020). Sienkiewicz nie szczędził ironicznych komentarzy pod adresem warszawskiej publiczności na występach Bernhardt:

> Na piątkowym przedstawieniu *Sfinksa* w całym teatrze mówiono ze sobą po francusku – zapewne na cześć artystki […]. W powietrzu unosiły się perfumy francuskie, a ktoś nawet zapytany przez woźnego o bilet, nie dosłyszawszy, o co idzie, jakkolwiek nigdy przedtem nie mówił po francusku, spytał: „kua?" głosem tak gromkim, że biedy woźny przestraszył się. […] Teraz import guwernantek z językiem i muzyką jeszcze wzrośnie, a po odjeździe Sary *chevalier* Zielonogłowski nie będzie rok rozmawiał inaczej z panną Dziurdziulewicz jak po francusku […] (1952, s. 20).

Mężczyźni nie mogli publicznie obnosić się z kapeluszami *à la Sarah Bernhardt*, ale mogli ostentacyjnie przejawiać predylekcję dla francuszczyzny, mogli też przesyłać aktorce kwiaty i listy, wyczekiwać pod teatrem i Hotelem Europejskim, gdzie się zatrzymała, licząc na autograf i spojrzenie. Wydaje się jednak, że to kobiecy fandom wykazywał się większą aktywnością i pomysłowością, bardziej osobiście doświadczając pobytu Bernhardt. A już z pewnością, w większym stopniu przyciągał uwagę prasy – fenomen sarabernardyzacji był niemal równie istotnym tematem gazet satyrycznych, co sylwetka Bernhardt.

Chociaż jasno wynika to z wypowiedzi Ilnickiej w „Bluszczu", warto jeszcze dobitniej podkreślić, że „rozsarowana" czy też „sarazbernardowana" młoda warszawianka rozmijała się zarówno z konserwatywnym, jak i postępowym ideałem dziewczęcości przyjętym w ówczesnej kulturze polskiej. Jeśli chodzi o tradycyjne wychowanie dziewcząt, jego zasady najlepiej kondensował „podręcznik" Klementyny Hoffmanowej *Pamiątka po dobrej matce*, cieszący się oszałamiającą popularnością od publikacji w 1819 roku przez niemal cały XIX wiek. Zgodnie z nim, kobieta powinna całkowicie poświęcić się życiu domowemu i tak bardzo, jak to tylko możliwe, ograniczyć czas spędzany na

trosce o wygląd i ubiór, życie towarzyskie i własne rozrywki, na przykład czytanie. Innymi słowy, powinna dążyć do maksymalnego wyrugowania aktywności służących wyłącznie jej ciału, umysłowi i pragnieniom (Hoffmanowa, 1862; Jarosińska, 2016, s. 246-247). W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku, w toku dyskusji o reformie wychowania dziewcząt, nieco nadto dramatycznie oskarżano ówczesny system kształcenia, a szkoły prywatne w szczególności, o stosowanie „modelu zagranicznego" (czyli francuskiego) i „urabianie salonowych lalek, bardzo eleganckich i bardzo pustych" („Tygodnik Ilustrowany" nr 352/1882, s. 202). Co znamienne, Eliza Orzeszkowa, będąc jedną z czołowych działaczek na rzecz praw kobiet, z nostalgią wspominała pensję u sakramentek, tamtejszą „prostotę i czystość". Pisała: „Wyszłyśmy z tej pensji nie tylko fizycznie, ale i moralnie dziewicami", a także: „nic nie uczyło nas próżności, przesady, pychy i kokieterii" (Jarosińska, 2016, s. 290). Sarah Bernhardt miała dla warszawianek inną lekcję.

Kryzys kategorii

W moim przekonaniu o publicznym potępieniu imitatorek Bernhardt w Warszawie przesądziły trzy właściwości tej artystki: praktykowana przez nią strategia ekscentryczności, zaburzanie granicy między autentycznością a sztucznością i wreszcie – jej „żydowskość". W XIX wieku, kiedy procesy asymilacji i akulturacji ludności żydowskiej w Europie uległy intensyfikacji, imitacja, naśladowanie, udawanie przestały się łączyć wyłącznie z „kobiecością" – z zasady „sztuczną, podatną i zmienną" (Solomon, 1997, s. 3) – ale przykleiły się również do żydowskości. Gdy w modernizujących się społeczeństwach Europy część Żydów podjęła decyzję o porzuceniu ortodoksyjnego modelu życia na rzecz adaptacji do chrześcijańskich

wzorców, na przykład w zakresie ubioru, „zdolność do mimikry” i „procesy autotransformacji” zostały naznaczone jako „żydowskie” (tamże, s. 92). A to z kolei sprawiło, że akt imitacji stał się jeszcze bardziej problematyczny.

Procesy asymilacyjne, ujmowane jako sekwencja naśladowcza, która prowadziła do kryzysu rozróżnienia pomiędzy chrześcijanami a Żydami, zasilały rodzący się antysemityzm, rasową nienawiść i przemoc. Ten „kryzys kategorii” (Bergman Carton, 1996, s. 57) wywoływał głęboki niepokój w nowoczesnych społeczeństwach zmagających się z wyzwaniem samookreślenia i obsesyjnie wytwarzających precyzyjne klasyfikacje w celu całkowitego wyeliminowania ambiwalencji (Bauman, 1991). „Skoro nie dało się już dłużej w żaden sposób odróżnić Żydów – owych odrażających naśladowców – obdarzono ich odrębną mentalnością”, pisze Alain Finkielkraut (1994, s. 83). Tym samym imitatorki Bernhardt naśladowały aktorkę-Żydówkę, która sama z definicji była „odrażającą naśladowczynią” (a pomimo tego jedyną w swoim rodzaju). Nic dziwnego, że ta spirala imitacji skutkująca namnożeniem sobowtórów – upłciowionych i urasowionych – wydobyła na jaw lęki społeczne o przyszłość narodu polskiego, która miała zależeć od ujarzmienia kobiecych ciał.

Ponadto to właśnie ponętna Żydówka stała się „symbolem niebezpieczeństw asymilacji”, za jej atrakcyjnym zewnętrzem miał bowiem skrywać się „zepsuty semicki rdzeń” (Bergman-Carton, 1996, s. 58). Takim samym znaczeniem *la belle juive* nasycono również w kulturze polskiej, co doskonale obrazuje wypowiedź Wysockiej, przedstawicielki ziemiaństwa w *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta, na temat możliwego małżeństwa jej syna ze śliczną, szlachetną, mądrą i bogatą Żydówką.

> Mój syn może się kochać nawet i w Żydówce, ale nie może myśleć o

> połączeniu naszej krwi z krwią obcą, z rasą wstrętną i wrogą. […] Jacy wy ślepi jesteście, jak wy tylko patrzycie oczami zmysłów, jak wy nie dbacie o jutro, o własne przyszłe dzieci, o przyszłe całe pokolenia […]. Dlatego, że możecie wybierać Żydówki na matki waszych dzieci, dlatego, że nie czujecie wstrętu do nich, że nie widzicie, iż te kobiety są nam obce zupełnie, że nie mają religii, nie mają etyki, nie mają tradycji obywatelskiego życia, nie mają zwykłej kobiecości, są puste, pyszne, bezduszne handlarki własnych wdzięków, lalki poruszane sprężynami najpierwotniejszych potrzeb, kobiety bez przeszłości i bez ideału (1920, s. 206).

Wybuch Wysockiej – utrzymany w charakterystycznej retoryce „czystości krwi", „obcości" Żydów, powierzchowności i zmysłowości żydowskich kobiet (*la belle juive* końca wieku) – ujawnia rozpowszechnione obawy, że zasymilowane Żydówki, udając „normalne" dziewczęta infiltrują polskie rodziny i zainfekują je swoją innością i zepsuciem, doprowadzając przyszłe pokolenia, a tym samym cały naród polski do moralnego upadku.

Wydaje się, że reakcje na pojawienie się imitatorek Bernhardt wyrastały na podobnym afektywnym gruncie, nawet jeśli charakter i kierunek procesów naśladowczych był zgoła inny, mniej linearny. Fanki Bernhardt celowo odróżniały się od innych kobiet (odwrotnie niż asymilujące się Żydówki, które dążyły do zniwelowania różnicy), ale uzyskana w rezultacie praktykowanej przez nich mimikry sobowtórza tożsamość wzbudzała natychmiastowe wątpliwości co do ich rasy, płci, „rdzenia", podobnie jak tożsamość ekscentryczki Bernhardt. Czy były przedstawicielkami nowej kobiecości? Czy to w ogóle była jeszcze tożsamość rozpoznawana jako kobieca? Przedmiotem imitacji było przecież ciało żydowskie, które z zasady cechował eksces, transgresja, anomalia, przelewało się ono bowiem przez ustalone granice

płci i seksualności. W pewnym sensie paradoksalne ciało Żydówki było już zawsze ciałem queerowym. Ze względu na swoje żydowskie pochodzenie Sarah Bernhard była „za bardzo i nie wystarczająco kobieca" (Boyarin, Itzkovitz i Pellegrini, 2003, s. 5), co objawiało się w jej hiperbolicznej kobiecości i „niekobiecym" talencie do interesów, który zdradzał jej perwersyjną męskość. *De facto*, Bernhardt – zmysłowa, piękna Żydówka, która ucieleśniała nowy, a schyłkowy model kobiecej atrakcyjności – wskazywała na porażkę dotychczasowej „kobiecości", co wielu przerażało, ale przynajmniej niektórym dodawało skrzydeł.

Kiedy Bernhardt wyjechała z Warszawy, „Kurier Świąteczny" zamieścił ironiczną notkę pożegnalną, która znakomicie oddawała problematyczne aspekty wizyty francuskiej gwiazdy nad Wisłą: jej (w domyśle żydowską) pazerność, „chorowanie" na Sarę, niemal boski wpływ, który wywierała na publiczność, wyzwalając w niej nierozumne zachowania i wreszcie jej status wędrującego (znów w domyśle żydowskiego) gościa.

> Byłaś niezmordowaną w braniu rubli za występy, zawróciłaś głowy wielu aktorkom, z których każda dziś choruje na Ciebie, stałaś się przyczyną, że bardzo zacni skądinąd ludzie, udawali, że rozumieją po francusku, ale wszystko to Ci przebaczonym jest, ponieważ już wyjechałaś i ponieważ wyjeżdżając byłaś bardzo grzeczną („Kurier Świąteczny" nr 5/1882, s. 3).

Będąc słynną aktorką i cieszącą się wielkim zainteresowaniem celebrytką, Bernhardt działała jako czynnik kulturowej wymiany i zmiany, rozsiewając w Warszawie nowe idee (o) kobiecości. Jej ekstrawagancki styl, dziwaczne ciało i prowokacyjne zachowanie – czyli najbardziej widoczne znaki jej Inności –

wystarczały, by relegować ją na margines sezonowej ciekawostki i kobiecej osobliwości. Jednak dokładnie te same cechy inspirowały rzesze kobiet, które odnalazły w Bernhardt idolkę na miarę końca wieku. Wydaje się, że zwłaszcza liczne dziewczęta i młode kobiety, takie jak Maria Wisnowska, które konstruowała siebie z egzotycznych, zmysłowych, dekadenckich elementów, dostrzegły w Bernhardt nie tylko nowy, ale i emancypujący tryb performowania i doświadczania kobiecości. Zainspirowana przez Bernhardt fala imitacji pokazuje również, że rozmaite praktyki fanowskie miały miejsce na długo przed wynalezieniem „nowych mediów". XIX-wieczni fani wykorzystywali w tym celu przede wszystkim przedmioty materialne i własne ciała, co z kolei sprzyjało postępującemu utowarowieniu *celebrities*.

Analiza prowadzona w ramach Wydarzenia Teatralnego pokazuje, że wizerunek i recepcja Bernhardt w Warszawie w 1882 roku były osadzone w kontekście antysemickich zamieszek i przemocy oraz późniejszych dyskusji na temat „kwestii żydowskiej". W takich okolicznościach żydowską tożsamość aktorki jednocześnie zaciemniano i suponowano – podskórnie obecna, stygmatyzowała model kobiecości reprezentowany przez Bernhardt i naśladowany przez jej fanki jako głęboko obcy „prawdziwej" kulturze polskiej. Bernhardt mogła bez przeszkód zajmować pozycję erotycznej (męskiej) fantazji zgodnie z tradycją *la belle juive* bądź pozycję dziwoląga, ekscentryczki, której obecność jedynie wzmacniała dominującą konwencję. Natomiast jej wywyższenie do pozycji modelu do naśladowania – obiektu imitacji i identyfikacji – wywołało niepokój. Sarabernardyzację[6], jak każdą inną patologię, uznano za niebezpieczną.

Badania realizowane w ramach projektu badawczego *Polska publiczność teatralna w XIX wieku – rewizje. Historia widzów teatralnych w perspektywie studiów fanowskich,* finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, nr

2017/26/D/HS2/00003.

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020
DOI: 10.34762/dv75-mg06

Autor/ka

Agata Łuksza (agata.luksza@uw.edu.pl) – kulturoznawczyni, adiunktka w Instytucie Kultury Polskiej UW. Autorka książki *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania* (Warszawa, 2016). Współredaktorka naczelna czasopisma *European Journal of Theatre and Performance* wydawanego przez stowarzyszenie European Association for the Study of Theatre and Performance (EASTAP). Obecnie prowadzi badania nad publicznością warszawską w XIX wieku w perspektywie studiów fanowskich. Numer ORCID: 0000-0001-7459-0187.

Przypisy

1. Opis pierwszego występu Sary Bernhardt w Warszawie oparłam na materiałach prasowych, m.in.: „Kurier Poranny" nr 7/1882, „Kurier Warszawski" nr 6/1882, „Kłosy" nr 865/1882, „Nowiny" nr 7/1882, „Wiek" nr 5/1882. „Bajkę" o Szarej Berze przytoczył Henryk Sienkiewicz (1952, s. 3-4) w *Kronice Tygodniowej* pisanej do „Słowa".
2. Israel Bartal przekonuje, że pogromy z 1881 roku, „burze na południu", wyznaczają początek nowych procesów w historii wschodnioeuropejskich Żydów, przede wszystkim zaś – znamionują moment narodzin nowoczesnej żydowskiej tożsamości narodowej (2002, s. 143-156).
3. O podziale na „idealizm" i „realizm" w stylu gry aktorskiej i odpowiadających mu sympatiach i poglądach krytyki teatralnej zob. opracowania Dariusza Kosińskiego (2003) i Tomasza Sobieraja (2014).
4. Ockman cytuje oskarżenia, które wytoczyła pod adresem Bernhardt aktorka Marie Colombier w beletryzowanej i głęboko antysemickiej książce o amerykańskiej trasie Bernhardt *Les Memoire de Sarah Barnum*, wydanej w 1883 roku. Tytułowa Barnum – taki wybór nazwiska służył oczywiście mało chlubnemu dla aktorki dramatycznej zestawieniu z showmanem P.T. Barnumem, gigantem amerykańskiej rozrywki – to „kobieta analityczna, działająca z zimną krwią", posiadająca „inteligencję handlową, właściwą dla swojej rasy", a przy tym żeńska wersja niepoprawnego Don Juana (1995, s. 139). Książka Colombier wywołała tzw. Aferę Sary Barnum, w której Lenard R. Berlanstein upatruje „kryzysu reprezentacji kobiecych gwiazd" – były one bowiem bardzo widoczne i wpływowe, a zarazem „podejrzane", wyłączone z kategorii kobiet „uczciwych" (2004, s. 75-76).
5. Znakomitą analizę dyskusji dotyczącej związków pomiędzy kobiecością a mimikrą, która

toczyła się w Ameryce w początku XX wieku, zawiera rozdział książki Susan A. Glenn *Female Spectacle* (2000) poświęcony komedii osobowości i wodewilowym imitatorkom, dostępny w języku polskim (Glenn, 2017).
6. Warto zauważyć, że analogiczne pojęcie istniało wówczas w języku francuskim i oznaczało „chudnięcie, utratę wagi". Natomiast w Stanach Zjednoczonych czasownik *to sarahbernhardt oneself* odnosił się do chwytu promocyjnego zwanego Trasą Pożegnalną, *Farewell Tour* (Glenn 2000, 27). Za każdym bowiem występem w Stanach Zjednoczonych Bernhardt deklarowała, że to już jej ostatnie tournée w tym kraju (gwoli sprawiedliwości, nie inaczej robiła Modrzejewska).

Bibliografia

Bartal, Israel, *The Jews of Eastern Europe, 1772-1881*, tłum. Ch. Naor, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2002.

Bauman, Zygmunt, *Modernity and Ambivalence*, Polity Press, Cambridge 1991.

Bergman-Carton, Janis, *Negotiating the Categories: Sarah Bernhardt and the Possibilities of Jewishness*, „Art Journal" 1996, t. 55, nr 2, s. 55-63.

Berlanstein, Lenard R., *Historicizing and Gendering Celebrity Culture: Famous Women in Nineteenth-Century France*, „Journal of Women's History" 2004, t. 16, nr 4, s. 65-91.

Boyarin, Daniel, Daniel Itzkovitz, Ann Pellegrini, *Strange Bedfellows: An Introduction*, [w:] *Queer Theory and the Jewish Question*, red. D. Boyarin, D. Itzkovitz, A. Pellegrini, Columbia University Press, New York 2003, s. 1-18.

Cała, Alina, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864-1897). Postawy, konflikty, stereotypy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

Danielewicz, Bolesław, *Ludność miasta Warszawy w obrazach graficznych (według spisu jednodniowego z 1882 roku)*, Drukarnia Stanisława Niemiery, Warszawa 1887.

Donald, James, Ali Rattansi, *Introduction*, [w:] *„Race", Culture and Difference*, red. J. Donald, A. Rattansi, Sage Publications, London 2005, s. 1-8.

Finkielkraut, Alain, *The Imaginary Jew*, tłum. K. O'Neill, D. Suchoff, University of Nebraska Press, Lincoln 1994.

Garb, Tamar, *Introduction. Modernity, Identity, Textuality*, [w:] *The Jew in the Text: Modernity and the Construction of Identity*, red. L. Nochlin, T. Garb, Thames and Hudson, London 1995, s. 20-30.

[Gawalewicz, Marian] Quis, *Pokłosie*, „Kłosy" nr 863, 11 I 1882, s. 30.

Gilman, Sander L., *Salome, Syphilis, Sarah Bernhardt and the „Modern Jewess"*, „The

German Quarterly" 1993, t. 66, nr 2, s. 195-211.

Glenn, Susan A., *Female Spectacle: The Theatrical Roots of Modern Feminism,* Harvard University Press, Cambridge 2000.

Glenn, Susan A., *Kobiecy spektakl. Teatralne korzenie nowoczesnego feminizmu*, tłum. A. Łuksza, „Almanach Antropologiczny Communicare", *Aktorka/emancypacje*, 2017, nr 6, s. 17-31.

Got, Jerzy, *Gwiazdorstwo i aktoromania w teatrze polskim XIX wieku*, „Pamiętnik Teatralny" 1970, nr 3, s. 294-310.

Heaney, Tamara, Sean Redmond, *Introduction*, [w:] *A Companion to Celebrity*, red. P. D. Marshall, S. Redmond, Wiley Blackwell, Chichester 2016, s. 401-405.

Hess, Jonathan M., *Deborah and Her Sisters: How One Nineteenth-Century Melodrama and a Host of Celebrated Actresses Put Judaism on the World Stage*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2017.

Młoda Polka [Hoffmanowa, Klementyna], *Pamiątka po dobrej matce, czyli ostatnie jej rady dla córki*, G. Sennewald, Warszawa 1862.

Ilnicka, Maria, *Z życia*, „Bluszcz" nr 4, 25 I 1882, s. 25-26.

Inglis, Fred, *A Short History of Celebrity*, Princeton University Press, Princeton 2010.

Jarosińska, Izabela, *Edukacja nie-sentymentalna. O kształceniu dziewcząt różnych stanów w XIX wieku*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016.

Jenson, Joli, *Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization*, [w:] *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, red. L. A. Lewis, Routledge, London 1992, s. 9-29.

Kaszewski, Kazimierz, *Przegląd Teatralny*, „Kłosy" nr 865, 26 I 1882, s. 54-55, 58.

Kuchtówna, Lidia, *Sara Bernhardt w Warszawie*, [w:] *Warszawa Teatralna*, red. Lidia Kuchtówna, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1990, s. 107-117.

„Kolce" nr 46, 12 XI 1881, s. 362.

„Kolce" nr 3, 14 I 1882, *Kibić Sary*, s. 18.

Kosiński, Dariusz, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.

Krzywoszewski, Stefan, *Długie życie. Wspomnienia*, t. 1, Księgarnia „Biblioteka Polska", Warszawa 1947.

„Kurier Poranny" nr 305, 3 XI 1881, s. 3.

„Kurier Poranny” nr 311, 9 XI 1881, s. 5.

„Kurier Poranny” nr 358, 28 XII 1881, s. 1.

„Kurier Poranny” nr 7, 7 I 1882, s. 1.

„Kurier Poranny”, nr 8, 8 I 1882, s. 3.

„Kurier Świąteczny” nr 4, 15 I 1882, s. 4.

„Kurier Świąteczny” nr 5, 22 I 1882, s. 3

„Kurier Warszawski” nr 6, 6 I 1882, s. 2–3.

Levitov, Karen, *The Divine Sarah and the Infernal Sally: Bernhardt in the Words of Her Contemporaries*, [w:] *Sarah Bernhardt: the Art of High Drama*, red. C. Ockman, K.E. Silver, The Jewish Museum, New York and Yale University Press, New Haven – London 2005, s. 125-143.

Librowicz, Zygmunt, *Z wrażeń kapociarza*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1878.

Łuksza, Agata, *Triumf krytyki, poddaństwo fanów. O zapoznanym piractwie teatralnym w teatrze dziewiętnastego wieku*, „Dialog” 2020, nr 2, s. 201-215.

Marshall, P. David, *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2014.

„Mucha” nr 2, 13 I 1882, s. 3.

„Nowiny” nr 7, 7 I 1882, s. 3.

„Nowiny” nr 8, 8 I 1882, s. 2.

Ockman, Carol, *When Is a Jewish Star Just a Star? Interpreting Images of Sarah Bernhardt*, [w:] *The Jew in the Text: Modernity and the Construction of Identity*, red. L. Nochlin, T. Garb, Thames and Hudson, London 1995, s. 121-139.

Pellegrini, Ann, *Performance Anxieties: Staging Psychoanalysis, Staging Race*, Routledge, New York – London 1997.

Prus, Bolesław, *Kroniki*, t. 5, oprac. Z. Szweykowski, red. nauk. J. Baculewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.

„Przegląd Tygodniowy” nr 1, 1 I 1882, s. 1.

Reymont, Władysław, *Ziemia obiecana*, t. 2, Gebethner i Wolff, Warszawa 1920.

Roberts, Mary Louise, *Rethinking Female Celebrity: The Eccentric Star of Nineteenth-Century France*, [w:] *Constructing Charisma: Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth-Century Europe*, red. E. Berenson, E. Giloi, Berghan Books, New York – Oxford 2013, s.

103-116.

Sauter, Wilmar, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Reception*, University of Iowa Press, Iowa City 2000.

Sauter, Wilmar, *Cyclic Perseverance and Linear Mobility of Theatrical Event*, [w:] *Representing the Past: Essays in Performance Historiography*, red. Ch.M. Canning, T. Postlewait, University of Iowa Press, Iowa City 2010, s. 117-141.

Sienkiewicz, Henryk, *Dzieła*, t. 53, *Uzupełnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1952.

Sobieraj, Tomasz, *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku. Studia i szkice*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.

Solomon, Alisa, *Re-Dressing the Cannon. Essays on Theatre and Gender*, Routledge, New York 1997.

Tuszyńska, Agata, *Maria Wisnowska: Jeśli mnie kochasz – zabij!*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2003.

„Tygodnik Ilustrowany" nr 352, 23 IX 1882, s. 202.

Umińska, Bożena, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001.

Walczewska, Danuta, *Legenda Sary Bernhardt*, [w:] *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 167-192.

Wanko, Cheryl, *Patron or Patronised?: „Fans" and the Eighteenth-Century English Stage*, [w:] *Romanticism and Celebrity Culture, 1750-1850*, red. T. Mole, Cambridge University Press, New York 2009, s. 209-226.

„Wiek" nr 5, 7 I 1882, s. 3.

„Wiek" nr 6, 9 I 1882, s. 3.

„Wiek" nr 22, 28 I 1882, s. 3.

[Zaleski, Antoni], *Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez baronową X.Y.Z.* , t. 1, wyd. 2, Księgarnia J.K. Żupańskiego i K.J. Heumanna, Kraków 1888.

Zawadzki, Bronisław, *Sara Bernhard i Helena Modrzejewska*, „Tygodnik Ilustrowany" nr 318, 28 I 1882, s. 62-63.

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/sarabernardyzacja-kwestia-zydowska-i-upadek-moralny

didaskalia
gazeta teatralna

mediacje

„Live Factory 2: Warhol by Lupa”

Wystawa – instalacja – spektakl?

Ada Ruszkiewicz

Live Factory 2: Warhol by Lupa. Exhibition – Installation – Performance?

The article, which is a part of the author’s master thesis, aims to analyze the installation in the Museum of Contemporary Art in Kraków – *Live Factory 2: Warhol by Lupa*. The installation is based on the stage design for Krystian Lupa's theatre production *Factory 2* which was inspired by the concept of Andy Warhol's Silver Factory. The article attempts to define the relationship between *Live Factory 2*, *Factory 2* and Warhol’s Factory as well as the status and the character of *Live Factory 2* and its potential of being the information about Lupa's performance.

Keywords: archivisation; documentation; installation; *Factory 2*; Krystian Lupa

W latach 2012-2017 w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego realizowano projekt *Źródła i mediacje. Wytwarzanie i analiza źródeł w sztukach wykonawczych.* Jego celem było krytyczne przyjrzenie się dotychczasowym założeniom towarzyszącym refleksji nad sztukami performatywnymi oraz dominującym strategiom dokumentacyjnym i związanym z nimi metodologiom, przy jednoczesnej próbie wypracowania zarówno nowego języka, jak nowych metod badawczych i archiwizacyjnych, uwzględniających rozwój technologiczny i współczesne teorie teatru i

performansu. Jednym z tekstów opublikowanych w ramach projektu jest *Mit efemeryczności teatru* Doroty Sajewskiej. Autorka definiuje go jako mit, „w którego ramach teatr funkcjonuje jako przestrzeń niepowtarzalnego i bezpośrednio doświadczanego żywego działania, a zarazem jako miejsce wydarzenia podlegającego nieodwołalnemu procesowi znikania" (2015, s. 80). Narodził się on na początku XX wieku i był ściśle połączony z procesem „emancypacji widowiska od dramatu oraz badań nad teatrem (historii teatru) od literaturoznawstwa (historii literatury)" (tamże), a więc z początkiem myślenia o teatrze w kategoriach autonomiczności. Moment uznania teatru za sztukę efemeryczną autorka wiąże z podjęciem refleksji nad możliwymi sposobami jego dokumentowania. Oczywiście, próby zapisu przedstawień czynione były już wcześniej, nie wynikały one jednak ze świadomości odrębności teatru i – co wydaje się w tym kontekście najważniejsze – pozbawione były zaplecza teoretycznego.

Za jedną z pierwszych prób utworzenia ram instytucjonalnych dla praktyk dokumentacyjnych (na polskim gruncie) Sajewska uznaje powołanie w 1925 roku Polskiego Instytutu Teatrologicznego przy Związku Artystów Scen Polskich. Zwraca przy tym uwagę na towarzyszący tego typu inicjatywom paradoks: wbrew postulatom odseparowania teatru od literatury, większość działań mających na celu jego „ocalenie" polega na próbie przełożenia doświadczenia teatralnego na tekst (na przykład recenzje czy szczegółowy opis działań scenicznych), zamykając go z powrotem w logocentrycznej narracji, jednocześnie wyrzucając poza dyskurs to, co jest istotą teatru i performansu – ciało i cielesność. „Proces archiwizacji polegać miał bowiem na transpozycji nietrwałej (materialnie) natury przedstawienia w materię słowną, w możliwie obiektywne opracowanie przedstawienia, które stałoby się z kolei swoistym metaźródłem dla (również mających postać tekstu) rekonstrukcji badaczy teatru" (tamże) – pisze Sajewska. Problem ten

pozostaje aktualny w latach siedemdziesiątych, uznanych przez autorkę za przełomowy okres w historii dokumentacji polskiego teatru. Sajewska odwołuje się, między innymi, do toczącej się w 1975 roku dyskusji „na temat sposobów dokumentacji teatru oraz rekonstrukcji przedstawienia" (tamże, s. 83), a także do opublikowanego dwa lata wcześniej tekstu Stefanii Skwarczyńskiej *Sprawa dokumentacji spektaklu teatralnego*. W innym tekście, napisanym wspólnie z Tomaszem Platą, Sajewska przywołuje z kolei publikowane do początku lat osiemdziesiątych *Próby zapisu* – rubrykę w „Dialogu", zainicjowaną przez Konstantego Puzynę. Formuła *Prób zapisu* zostaje przedstawiona w następujący sposób:

> Archiwist/k/a był/a wysyłany/a na spektakl, uczestniczył/a w nim zazwyczaj wielokrotnie, po czym wracał/a do redakcji z rozbudowanym tekstem. Opis miał być neutralny, choć oczywiście nie udało się wyeliminować subiektywnego spojrzenia na scenę. […] Z jednej strony o formie zapisu decydowały predyspozycje, kompetencje, wreszcie pamięć archiwisty/ki, z drugiej zaś materia konkretnego przedstawienia (2014, s. 120).

Chciałabym w tym miejscu powrócić do tekstu Skwarczyńskiej – jako że jest on wielokrotnie cytowany w wypowiedziach dotyczących teatralnej dokumentacji, ważne wydaje mi się przywołanie jego głównych założeń. Według Skwarczyńskiej, punktem wyjścia wszelkich działań badawczych jest próba (tekstowej) rekonstrukcji przedstawienia, gdyż to ona właśnie, wobec ulotności teatru, stanowi główny przedmiot analizy, mogąc być niezależnie funkcjonującym opisem, ale też podstawą dalszych rozważań teoretycznych. Za kluczową w tym procesie autorka uznaje obecność dokumentów, będących nośnikami informacji o „oryginalnym" wydarzeniu.

> Od ich jakości, ilości i autorytatywności a także od umiejętności, z jaką badacz wyczyta dane widowiska z dokumentów pozornie nieważnych, jak na przykład rachunki za rekwizyty, zależy stopień pełni rekonstrukcji, a także jej wartość naukowa, mierzona na mocy historycznej wiedzy o teatrze prawdo podobieństwem jej adekwatności w stosunku do odpowiedniego widowiska (1973, s. 130).

– pisze Skwarczyńska. Zwraca przy tym uwagę na trudności, jakie stoją przed badacz(k)ami polskiego teatru i życia teatralnego w związku z ograniczoną liczbą dostępnych materiałów i ich rozproszeniem. Taki stan rzeczy wynika, według autorki, nie tylko z tego, że część zbiorów została zniszczona lub zaginęła w trakcie wojny, ale także z braku powszechnej świadomości wagi działań dokumentacyjnych. Skwarczyńska postuluje konieczność wprowadzenia prawnych regulacji, zobowiązujących teatry do archiwizowania podejmowanych w ich ramach przedsięwzięć. Postulat ten autorka rozwija, przedstawiając wzorcową listę dokumentów widowiska, wprowadzając podział na „dokumenty dzieła" i „dokumenty pracy" (wspomina przy okazji o konieczności uwzględnienia w zapisie przedstawień perspektywy widzów oraz relacji łączącej aktorów i publiczność). Wśród tych pierwszych Skwarczyńska wymienia rejestracje filmowe, nagrania dźwiękowe, tekstowe opisy i zapisy przebiegu przedstawienia (wykonane przez widzów i przez asystenta reżysera), fotografie (kostiumów, scenografii, aktorów prywatnie i w roli), partytury (muzyczne, choreograficzne), egzemplarz reżyserski, afisz, program, recenzje i inne publikacje poświęcone spektaklowi, a w końcu dane o frekwencji wraz z charakterystyką publiczności. Z kolei do „dokumentów pracy" zalicza notatki i nagrania z prób (dźwiękowe i audiowizualne), zapis zmian w projektach kostiumów czy

scenografii, sprawozdanie z przygotowywania programu przedstawienia, a także spis wydarzeń towarzyszących. W idealnym modelu pracy uzupełnieniem tych materiałów byłyby informacje dotyczące „organizacji teatru, jego zaplecza ekonomicznego, finansowego, technicznego, składu jego personelu, jego planów i dokonań repertuarowych etc.” (Skwarczyńska, 1973, s. 133).

Jak słusznie zauważa Sajewska, propozycja Skwarczyńskiej z jednej strony wydaje się niemożliwa do zrealizowania, z drugiej jednak ma charakter konstytuujący dla obowiązującego i obecnie modelu teatralnego archiwum (zob.: Sajewska, 2015, s. 84). Modelu, który w ostatnich latach zaczyna być poddawany krytycznej analizie (czego przykładem jest właśnie tekst Sajewskiej czy też cały projekt *Źródła i mediacje*). Tym krytycznym refleksjom towarzyszy zwrot ku cielesności i materialności (postrzeganej w perspektywie nowego materializmu), obecny we współczesnych teoriach teatru i performansu, przede wszystkim tych wypracowanych przez Rebeccę Schneider i Dianę Taylor[1]. Jak zauważa jednak Dorota Sosnowska:

> Wszystkie te ujęcia prowadzą więc do paradoksu, skoro między ciałem a dokumentem istnieje tak kluczowe napięcie, jedyną formą badania cielesności [performansu] pozostaje działanie. Nawet jeśli działanie przestaje być efemeryczne i nie podlega już utracie, nadal pozostaje nieuchwytne. Jak badać efemerydy? Jak przytaczać je jako dowód? Jak pisać historię na podstawie performansów? Czy da się ją pisać? Jeśli nie, jak ją uprawiać? Jaki jest status tych niematerialnych świadectw w nauce? (http://re-sources.uw.edu.pl/reader/cialo-jako-archiwum-wspolczesne-teor…)

W tym kontekście niezwykle ciekawa wydała mi się otwarta w 2017 roku w krakowskim Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK instalacja *Live Factory 2: Warhol by Lupa*, stworzona przez Krystiana Lupę na bazie scenografii do jego przedstawienia *Factory 2*. To przypadek o tyle szczególny, że rzadko zdarza się, by scenografia teatralna pojawiła się w muzeum w praktycznie niezmienionym kształcie. Równie rzadka jest praktyka udostępniania scenografii widzom. Właśnie tej realizacji postanowiłam się więc przyjrzeć, próbując określić charakter doświadczenia, z jakim łączy się taka strategia „wystawiania" teatru w muzeum.

Factory 2

Premiera *Factory 2* odbyła się 16 lutego 2008 roku na Scenie Kameralnej Starego Teatru w Krakowie. Początkowo spektakl funkcjonował jako *Fabryka*, ostatecznie jednak przyjęto tytuł *Factory 2* z podtytułem *Zbiorowa fantazja inspirowana twórczością Andy'ego Warhola*. Punktem wyjścia do teatralnych poszukiwań była tytułowa Silver Factory (Srebrna Fabryka) – nowojorska pracownia Andy'ego Warhola z lat sześćdziesiątych, miejsce spotkań muzyków, artystów, aktorów, przestrzeń artystycznych eksperymentów. Odwołania do działalności Warhola stanowiły podstawę spektaklu i były w nim obecne na wielu poziomach (chociażby na poziomie wizualnym). Trudno jednak myśleć o *Factory 2* jako o próbie performatywnej prezentacji historii Silver Factory, a tym bardziej jako o próbie jej wiernej rekonstrukcji (w klasycznym rozumieniu tego słowa). Elementy biograficzne i faktograficzne, choć się pojawiały, nie grały w przedstawieniu kluczowej roli. Były raczej inspiracją, punktem wyjścia do teatralnych poszukiwań i „fantazji". Dużo ważniejsze (w znaczeniu: takie, którym poświęcało się więcej uwagi w recenzjach i tekstach towarzyszących premierze) wydawały się techniki i praktyki artystyczne wypracowywane w ramach Srebrnej Fabryki,

które włączono do pracy nad spektaklem (takie jak, na przykład, nieustanna obecność kamery czy improwizacje). Ponadroczna praca nad spektaklem, jego eksperymentalny charakter, czas trwania (około siedmiu godzin) tworzące specyfikę tego teatralnego doświadczenia – wszystko to sprawiło, że przedstawienie dość szybko zyskało miano wyjątkowego. Nie powinno więc dziwić, że jego historia nie zakończyła się wraz ze zniknięciem z repertuaru Starego Teatru. Scenografia (autorstwa Lupy) nie została – jak to się zazwyczaj dzieje – ani zniszczona, ani przeznaczona do wykorzystania w innych przedstawieniach[2]; została przeniesiona do MOCAK-u, gdzie funkcjonuje jako stała ekspozycja.

Factory 3[3]

Informacje o przenosinach scenografii *Factory 2* do MOCAK-u pojawiły się w mediach w lutym 2016 roku. Przestrzeń dla scenografii (mniejszą od przestrzeni scenicznej) wyznaczono w głównym budynku Muzeum, tuż obok jednego z najbardziej rozpoznawalnych MOCAK-owskich obiektów – instalacji *Między* Stanisława Dróżdża – i w takim miejscu, że chcąc zobaczyć wystawę stałą, trzeba przejść tuż obok niej.

Inspiracją dla scenografii spektaklu Lupy była, oczywiście, Warholowska Silver Factory (a dokładnie jej fotografie, gdyż pracownia przestała istnieć pod koniec lat sześćdziesiątych, a budynek, w którym się znajdowała, został wyburzony). W pospektaklowych recenzjach jej opis – o ile się pojawia – ogranicza się najczęściej właśnie do tego stwierdzenia, czasami wskazuje się na jej najbardziej charakterystyczne elementy: srebrne ściany, czerwoną kanapę i ekran projekcyjny (a więc na te meble i obiekty, które na poziomie ikonograficznym odsyłają bezpośrednio do nowojorskiej Fabryki). Obecnie więc jedynymi powszechnie dostępnymi nośnikami wiedzy o jej pierwotnym

(to znaczy – tym obecnym w przedstawieniu) wyglądzie są fotografie i rejestracja spektaklu. Rejestracja rozpoczyna się w momencie, w którym publiczność zaczyna zajmować miejsca. W tym samym czasie na scenę wchodzą aktorzy i aktorki, siadając na ustawionych na środku sceny kanapach (ustawionej centralnie czerwonej i stojącej obok niej ciemnozielonej, skórzanej) i bordowym fotelu, a także na chaotycznie porozstawianych srebrnych krzesłach. Jest jeszcze jedna kanapa, pod tylną ścianą, obok niej ustawione jest srebrne pianino, a przy prostopadłej ścianie – srebrne metalowe szafki. Srebrne są też drzwi i ściany – te bliżej widowni zostały pokryte folią, te w głębi – pomalowane farbą. Tworzącą sufit ażurową konstrukcję, przez którą biegną srebrne rury, przez większość nagrania zasłania wielki ekran projekcyjny – chyba największy tutaj obiekt scenograficzny (przynajmniej takie sprawia wrażenie). Po lewej stronie (patrząc od widowni) we wnęce znajduje się niewidoczna przez większość czasu (wciąż mówię tu o rejestracji) „reżyserka” – z plątaniną kabli, pudłowym telewizorem i konsolami. Miejsce to widać wyłącznie na zbliżeniach, podobnie jak fotografie na ścianach i napisy czy rysunki, wykonane przez twórców i twórczynie *Factory 2* przed premierą i po niej. Z przodu, bliżej publiczności, po obu stronach sceny ustawiono reflektory i fotograficzne blendy, a po prawej, tuż obok statywu z kamerą, przymocowano do podłogi lustrzaną półkulę dyskotekową, która cały czas się obraca, odbijając światło. Mniej więcej w połowie rejestracji następuje wyciemnienie, a tuż potem na scenie pojawia się mobilny pokój, którego granice wyznacza stalowa rama (od strony widzów pomalowana na czerwono). W środku znajduje się kanapa, fotel, stół i materac. Oświetlone jest tylko jej wnętrze, pozostała część sceny pozostaje wyciemniona, za to na ekranie nad sceną wyświetlany jest zapis sceny rozgrywającej się w przestrzeni, w której znajdują się te same meble, co w pokoju (choć w nieco

innej konfiguracji). Pokój znika w taki sam sposób, w jaki się pojawił. Po raz drugi pojawia się na początku drugiego aktu. Tym razem znajduje się w nim tylko materac, stopniowo dochodzą jednak kolejne meble i rekwizyty: kanapa, toaletka (czyli stół z ustawionym na nim lusterkiem) i krzesło. W trakcie sześciogodzinnego nagrania spektaklu zmian scenografii jest stosunkowo niewiele i polegają one raczej na rearanżacji przestrzeni i przesuwaniu obecnych na scenie mebli niż na pojawianiu się nowych (właściwie jedynym wyjątkiem jest mobilny pokój). Brak zmian podyktowany jest w dużej mierze tematem przedstawienia, dotyczącym przecież konkretnego miejsca, a poza tym idealnie współgra z sytuacją sceniczną, którą charakteryzuje bezcelowe trwanie. Przestrzeń gry nie ogranicza się jednak wyłącznie do sceny. Jak napisała jedna z recenzentek, Joanna Sokołowska:

> Scenografia podobnie jak przestrzeń i czas wychodzą poza obszar tradycyjnej sceny. Filmowane miejsca poza teatrem, które wyświetlane są na monitorach nie tylko na scenie, ale również poza nią [czyli na monitorach we foyer – AR], podobnie sceny kręcone w różnym czasie a następnie wyświetlane w trakcie przedstawienia dają wrażenie wszechobecności klimatu Fabryki (2008).

I rzeczywiście, włączenie materiałów filmowych i medialnego zapośredniczenia w strukturę przedstawienia sprawia, że przestrzeń gry ulega rozszerzeniu, a scenografia – rozumiana jako przestrzeń działania – nie ogranicza się do obiektów obecnych bezpośrednio na scenie. I tak, na przykład, w słynnej, ponadpółgodzinnej rozmowie telefonicznej Warhola (Piotr Skiba) i Brigid (Iwona Bielska) – czy też raczej jej telefonicznego monologu – tylko Warhol obecny jest na scenie, Brigid widać wyłącznie na

ekranie. Pozorna nażywość tej sytuacji ujawnia się dopiero podczas przerwy, gdy widzowie opuściwszy salę wychodzą wprost na znajdującą się na parterze przy szatni szklaną „klatkę", w której za biurkiem, na fotelu siedzi Brigid/Bielska ze słuchawką w dłoni. Klatka minimalnie różni się jednak od tej widocznej wcześniej na ekranie – czyżbyśmy mieli więc do czynienia z gotowym nagraniem i próbą mistyfikacji nażywości? To jednak wystarczy, by wszystkie kolejne projekcje z jeszcze większą mocą niż dotychczas odsyłały do rzeczywistości pozascenicznej.

Dodatkowych, pod pewnymi względami bardziej szczegółowych informacji na temat użytych w spektaklu materiałów i mebli dostarczają dwa dokumenty: *Spis elementów dekoracji spektaklu Factory 2* i *Spis mebli do spektaklu Factory 2*[4].W *Spisie mebli…* zostają wymienione kolejno: stół srebrny owalny, dwa stoły stalowe z blaszanym blatem, stolik drewniany biały, stolik owalny biały, czerwona kanapa, kanapa skórzana w kolorze zielonym, kanapa w kolorze łososiowym, kanapa pluszowa w kolorze bordowym, fotel pluszowy w kolorze różowym, fotel pluszowy z frędzlami, fotel fryzjerski, fotel dentystyczny, srebrne pianino, srebrna szafa na garderobę, dwie srebrne szafy stalowe z drzwiczkami, stalowy aparat telefoniczny wiszący, dwanaście krzeseł drewnianych, giętych w kolorze srebrnym, dwa metalowe krzesła barowe, duże lustro ścienne, muszla klozetowa ze spłuczką, materac lniany w kolorze szarym. Dopiero zestawienie tej listy z przedmiotami wchodzącymi w skład instalacji uświadamia, które elementy zniknęły z tej przestrzeni, gdyż na pierwszy rzut oka niewiele różni się ona od teatralnej scenografii. Ze wszystkich kanap użytych w spektaklu do muzeum przeniesiono trzy: czerwoną (w muzealnym katalogu oznaczoną jako replika kanapy Warhola), bordową i zieloną (które, co prawda, pojawiają się na zamieszczonym w katalogu planie instalacji, ale już bez podpisu). Liczba krzeseł, stołów i foteli również została ograniczona, a materac zlikwidowany. Zrezygnowano także z

mobilnego pokoju i szklanej „klatki” wykorzystanej w scenie we foyer. Wiszące na ścianach zdjęcia-inspiracje, kadry z nowojorskiej Silver Factory, uzupełniono zdjęciami z prób i spektaklu, a także dokumentacją fotograficzną z otwarcia instalacji. Namiastką ekranu projekcyjnego staje się górny fragment tylnej ściany instalacji, gdzie wyświetlany jest zapętlony monolog Warhola/Skiby o nagości, telewizor z nagraniem „urodzin Warhola” ustawiony przed czerwoną kanapą, a także dwa stanowiska z materiałami audiowizualnymi. Zlokalizowane po obu stronach instalacji dotykowe ekrany ustawione na metalowych stołach umożliwiają obejrzenie rejestracji wybranych screen testów (Piotra Polaka, Iwony Bielskiej, Tomasza Wygody, Urszuli Kiebzak, Sandry Korzeniak, Krzysztofa Zawadzkiego, Małgorzaty Hajewskiej-Krzysztofik i Katarzyny Warnke), improwizacji (*Coca-cola i śmierć*, *Edie i Paul*, *Velvet* i *Mary w niebieskiej pościeli*), fragmentu próby (*Dali choruje*), fragmentu przedstawienia (*Noc*) i fragmentu pospektaklowego spotkania z Mary Woronov, Holly Woodlawn i Paulem Morrisseyem, współtworzącymi Warholowską Silver Factory. Sam układ mebli i obiektów niewiele się zmienił względem scenicznego oryginału, jest właściwie wiernym odzwierciedleniem scenografii z pierwszych scen rejestracji. Wydaje się więc, że ewentualne przesunięcia wynikają przede wszystkim z potrzeby dostosowania scenografii do nowych warunków przestrzennych.

Można wymieniać kolejne meble i rekwizyty, które obecne są na nagraniu, a nie pojawiły się w MOCAK-u, czy też porównywać wygląd ścian w obu aranżacjach (teatralnej i muzealnej), szukając nowych (lub też nieobecnych) rysunków i napisów, ale tego typu zestawienia niewiele mówią o charakterze instalacji. W tym kontekście niezwykle istotny wydaje mi się tekst Zofii Kerneder-Giemborek, konserwatorki pracującej przy powstawaniu *Live Factory 2*, opublikowany w wydanym rok po otwarciu instalacji katalogu.

Autorka opisuje w nim pracę nad przenosinami scenografii, zwracając uwagę na to, że rekonstrukcja odbywała się „z jednej strony na podstawie dokumentacji fotograficznej spektaklu (rozmieszczenie rekwizytów), ale z drugiej, co ważniejsze, za sprawą wyobrażenia twórcy [Krystiana Lupy – AR], które pomogło określić zakres interwencji" (Kerneder-Giemborek, 2017, s. 45). Nie bez przyczyny bowiem Lupa figuruje w muzealnych opisach nie tylko jako autor scenografii, ale i autor instalacji, która – pod wieloma względami podobna i składająca się z tych samych elementów, co scenografia – stanowi jednak odrębną (choć nie oznacza to, że całkowicie niezależną) całość. Kerneder-Giemborek we fragmencie poświęconym działaniom konserwatorskim pisze:

> […] polegały [one] w głównej mierze na oczyszczeniu elementów instalacji z tego, co nie ma znaczenia dla ogólnej atmosfery dzieła lub zakłóca odbiór pierwotnego założenia estetycznego przestrzeni: usunięcie brudu nagromadzonego na przedmiotach przez wiele lat przechowywanych w teatralnych magazynach, uzupełnienie ubytków, w taki sposób, by znaleźć granicę pomiędzy efektem upływu czasu, a intencją artysty, przy jednoczesnym zachowaniu dbałości o zabezpieczenie oryginalnych elementów, takich jak rysunki Lupy, aktorów oraz gości związanych z Fabryką Warhola (tamże).

Przegląd dokumentacji fotograficznej z montażu instalacji[5] pozwala lepiej zrozumieć, jakiego typu działania autorka miała na myśli. Znajduje się tam seria zdjęć przedstawiających kolejne etapy czyszczenia mebli, a także konserwatorkę nakładającą na obdarte krzesła nową warstwę srebrnej farby. Inne materiały ikonograficzne pokazują z kolei Lupę odwzorowującego na

podstawie zdjęć niektóre ze ściennych rysunków[6]. Te działania nie mają jednak wyłącznie odtwórczego charakteru. Zmiana przestrzeni (i co za tym idzie – kontekstu) zostaje wzięta pod uwagę i tak, na przykład, Lupa obrysowując na podłodze lustrzaną półkulę, dopisuje przy niej „MOCAK" (podobne dopiski pojawiają się też w kilku innych miejscach). Jednak ciekawsze od pytania o zabiegi konserwatorskie i ewentualne zmiany wydaje mi się pytanie o zamierzony efekt i celowość tych zmian. Tym tropem zdaje się też podążać Kerneder-Giemborek, zwracając uwagę na to, że podczas gdy w tradycyjnie pojmowanej praktyce muzealniczej najważniejsze są kategorie materialnej autentyczności, oryginalności, unikalności (i to one świadczą o wartości dzieła), to w sztuce współczesnej nadrzędna jest idea. „Materia jest często tylko nośnikiem idei, która stanowi faktyczne dzieło sztuki, jak ma to miejsce w *Factory 2*" – pisze. Co prawda, tak postawiona teza zdaje się zbyt upraszczać sprawę, odbierając przedmiotom i materii jakąkolwiek sprawczość (chociażby potencjalną). Niemniej jednak kierunek, w którym podąża ta myśl, wydaje mi się słuszny. W takim ujęciu bowiem ważniejsza od stworzenia wiernej rekonstrukcji staje się próba uchwycenia i odtworzenia charakteru *Factory 2* i towarzyszącej spektaklowi atmosfery[7].

Ustanowienie nowej przestrzeni działania

Oficjalne otwarcie instalacji odbyło się 14 marca 2014 roku. Aktorzy i aktorki pojawili się na nim w kostiumach ze spektaklu, determinując charakter tego wydarzenia, wybiegającego poza tradycyjne praktyki muzealnicze.

> Aktorzy Lupy zeszli już na dobre ze sceny Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, ale – jak się okazuje – nie zapomnieli swoich ról. Wernisażowi wystawy *Life Factory 2* [!]

> towarzyszył performans [!], w trakcie którego srebrna trupa wyłoniła się – niczym efemeryczne twory z *Traktatu o manekinach* – z niebytu, by raz jeszcze odegrać nie tyle zaprzeszłych gości Warhola, ile […] bycie w Fabryce. […] Przyszli w rytmie piosenek Nico, by znów trwać w srebrnej rupieciarni i pogrążać się w czynnościach frapujących, aczkolwiek mało spektakularnych (rzecz w tym, że ze zwykłego siedzenia w obdartym fotelu dentystycznym i upiornego mruczanda może się zrodzić jakaś fundamentalna kwestia – na przykład: doskonały wizerunek) (Müller, 2016).

– pisała o otwarciu instalacji Alicja Müller. Jej relacja, wraz z opublikowaną w „Didaskaliach" recenzją Zuzanny Berendt i pracą magisterską Julii Lizurek, to jedyne teksty dotyczące wernisażu, do których udało mi się dotrzeć (nie licząc zapowiedzi radiowych i prasowych). Teoretycznie, tak niewielka liczba publikacji nie powinna dziwić, wszakże do muzealnych wernisaży nie przywiązuje się zbyt dużej wagi. Niesłuszne byłoby jednak sprowadzenie tego spontanicznego performansu do kategorii wydarzenia towarzyszącego czy „atrakcji wieczoru". Dla Berendt wernisaż był oficjalnym zakończeniem „działania srebrnej fabryki Krystiana Lupy jako przestrzeni teatralnej gry"; to „pożegnanie" i „ostatni moment życia spektaklu" (2016, s. 127-128), poprzedzające przekazanie tej przestrzeni widzom. Inną – choć, wbrew pozorom, niezupełnie sprzeczną z tekstem Berendt – interpretację tego wydarzenia przedstawia Lizurek, pisząc:

> Moim zdaniem doszło wtedy do przypomnienia *Factory 2*. Rebecca Schneider określiłaby to mianem kolejnego wcielenia performansu, które ustanawia pamięć o nim. Twórca wystawy, sam Lupa, czyni ze scenografii – ukrytej wcześniej w magazynach Starego Teatru –

> artefakt i miejsce pamięci, przypominające odbiorcom o „przełomowej" inscenizacji. Lupa otwiera archiwum poprzez cielesną obecność widzów i aktorów i w ten sposób wszyscy uczestniczący w wystawie aktualizują przedstawienie z przeszłości. Ustanawiają nowe archiwum. Odczytywałabym to jako swoisty manifest artysty: choć przedstawienie zostało zdjęte z afisza, może być w nieskończoność rekonstruowane (2017, s. 10).

Niezwykle trafna wydaje mi się propozycja Lizurek, by potraktować teorię wypracowaną przez Schneider jako klucz do analizy wernisażu. W wielokrotnie przywoływanym i cytowanym tekście *Performans pozostaje* Schneider przygląda się „miejscu performansu w kulturze archiwum" (2014, s. 21), już na wstępie podważając zasadność powszechnego utożsamiania efemeryczności ze znikaniem i uznawania performansu za przeciwieństwo ocalania, jako aktów zdeterminowanych przez „kulturowy wzorzec patrylinearnej, zachodniej (związanej z kulturą białych) logiki archiwum" (tamże). Logiki, zgodnie z którą większą wartość przypisuje się dokumentom – autonomicznym, materialnym „resztkom" – niż samemu wydarzeniu (performansowi). Badaczka zwraca uwagę na to, że:

> To w logice archiwum przeznaczeniem performansu jest zniknięcie, natomiast *mimesis* (zawsze w chaotycznej i skomplikowanej relacji z tym, co performatywne) jest, zgodnie z długą historią postaw antyteatralnych, deprecjonowana lub wręcz ze strachem odrzucana jako niszcząca dziewiczą idealność wszystkich rzeczy nazywanych „oryginałem" (tamże, s. 25).

W konsekwencji to właśnie performatywne powtórzenia i praktyki cielesnych

rekonstrukcji Schneider uznaje za zdolne do przekroczenia i podważenia tej logiki. Dorota Sosnowska w komentarzu do tez postawionych przez Schneider pisze:

> Performans staje się więc najbardziej stabilną maszyną pamięci, największym archiwum przepisującym historię na ciało, zawieszającym granicę między tym, co martwe, a tym, co żywe. […] Performans nie jest efemeryczny, lecz powtarzalny, stabilny i przekraczający trwałość dokumentów. Pamięć ciała przekazywana poza dyskursem – w akcji i działaniu staje się miejscem historii (http://re-sources.uw.edu.pl/reader/cialo-jako-archiwum-wspolczesne-teor…).

W tym kontekście ponowne przyjęcie przez aktorów i aktorki ról z *Factory 2* można odczytać jako idealny przykład przywołania pamięci o spektaklu, a zarazem jego kontynuację (czy też może raczej – jego kolejną odsłonę).

Performans, który odbył się w trakcie wernisażu, służył jednak jeszcze czemuś innemu. Obecność Lupy wraz z aktorami i podjęte przez nich działania performatywne uznaję bowiem za niezwykle znaczący, symboliczny gest przeniesienia, ustanowienia i namaszczenia nowej przestrzeni gry i działania. Instalacja mogłaby być jedynie zbiorem artefaktów, pozostałością wydarzenia należącego bezpowrotnie do przeszłości. Jednak pojawienie się bohaterów i bohaterek *Factory 2* uniemożliwia dalsze postrzeganie jej w takich kategoriach. Od tego momentu pełnoprawnie staje się ona przestrzenią, w której inscenizacja może znaleźć „przedłużenie” (czego dowodem jest wernisaż). I właściwie bez znaczenia jest to, czy aktorzy i aktorki kiedykolwiek pojawią się w niej ponownie – ważna jest sama

możliwość ich powrotu, która zostaje wpisana w tę przestrzeń wraz z ich pojawieniem się na wernisażu. W tym kontekście fakt, że ukazało się tak mało recenzji i tekstów poświęconych instalacji, nie ma większego znaczenia. Kluczowa staje się dokumentacja fotograficzna, która, udostępniona w ramach instalacji (w specjalnie do tego przeznaczonym pomieszczeniu), zaczyna funkcjonować na dwa sposoby. Z jednej strony, zaświadczając o performansie towarzyszącym otwarciu, legitymizuje przestrzeń, w której się znajduje, jako tę, w której przebywali i którą naznaczyli swoją obecnością bohaterowie i bohaterki *Factory 2*. Z drugiej strony, dopiero dzięki tej dokumentacji i pokazaniu jej w muzeum wernisaż zostaje postawiony na równi z procesem pracy nad spektaklem i jego kolejnymi pokazami (choć komplikacje wprowadza fakt, że przedstawiające je fotografie znajdują się w osobnym pomieszczeniu), przez co może zostać uznany za wydarzenie o charakterze konstytutywnym[8].

Uznanie instalacji za „przedłużenie" spektaklu nie oznacza jednak, że po przeniesieniu scenografii do muzeum nie zmienił się jej charakter. Wręcz przeciwnie – wraz ze zmianą miejsca zostaje ona wpisana w nowe konteksty, a sposób wystawienia, czy też raczej udostępniania jej widzom wprowadza nowe sposoby postrzegania i doświadczania tej przestrzeni, charakteryzujące się, między innymi, bardziej bezpośrednim kontaktem z jej elementami. Wszystkie te zmiany pociągają za sobą szereg pytań: o status instalacji, o jej relację z „oryginałem" (za który można uznać zarówno przestrzeń sceniczną *Factory 2*, jak i nowojorską pracownię Warhola) i zakres jej autonomiczności, o zapisane w niej informacje dotyczące przedstawienia, a także o pozycję i charakter obecności widzów (o ile określenie „widzowie" jest w tej sytuacji wciąż adekwatne).

Widz, użytkownik, a może aktor?

> **Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK we współpracy z Narodowym Starym Teatrem im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie otwiera nową przestrzeń w ramach swojej Kolekcji.** Pokażemy w niej interaktywną instalację **Krystiana Lupy** *Live Factory 2*, zbudowaną na bazie scenografii do jego sztuki ***Factory 2***, której premiera odbyła się w 2008 roku. Odwiedzający MOCAK będą mogli **wejść** w obszar pracy, **dotknąć** ścian i mebli, **zasiąść** na kopii kanapy Warhola i **oglądnąć** [!] zapisy z warsztatów teatralnych, które poprzedzały powstanie spektaklu [pogrubienia oryginalne – AR][9].

Powyższa zapowiedź pochodzi ze strony internetowej MOCAK-u, podobny opis widnieje na ścianie sąsiadującej z instalacją; to jedyny komentarz tekstowy, jaki jej towarzyszy. Znamienne są zastosowane tu pogrubienia (na wystawie już się one nie pojawiają), podkreślające (a zarazem projektujące) wpisany w nią aktywny sposób odbioru wystawy, tak różny od bierności (albo raczej – zupełnie innej aktywności) teatralnego widza/widzki. Zabieg udostępnienia scenografii publiczności muzealnej wydaje się jednym z bardziej istotnych przesunięć dokonanych wobec jej scenicznej wersji. Warstwę przestrzenną i wizualną przedstawienia charakteryzował bowiem tradycyjny podział na scenę i widownię. Szklana klatka we foyer, choć zainstalowana w miejscu przyporządkowanym publiczności, nie przełamywała tego podziału, wyznaczała jedynie nową sferę gry, odseparowaną mikroscenę. Jednak nawet w przypadku tradycyjnych (pod względem architektonicznym) przedstawień, publiczność może zyskać dostęp

do przestrzeni scenicznej, na przykład w ramach wydarzeń towarzyszących. Wciąż nie są to jednak analogiczne sytuacje i doświadczenia. Scenografia zupełnie inaczej funkcjonuje na scenie – chociażby ze względu na całe zaplecze techniczne, nieobecne w muzeum, inny też jest jej status oraz kontekst odbioru. Poza tym, wejście w przestrzeń spektaklu obecnego w repertuarze zazwyczaj jest poprzedzone jego oglądaniem (choć możliwa jest też odwrotna kolejność) i służy poszerzeniu tego doświadczenia, ma wartość poznawczą, kontekstową, a przede wszystkim – edukacyjną, służy poznawaniu teatralnego zaplecza (dosłownie). W przypadku *Factory 2* trudno mówić o odsłanianiu kulis, gdy scenografia zostaje poddana procesowi muzealnej adaptacji i dostosowania do nowych warunków (i nowych celów). Wyłaniają się za to nowe możliwości – wejście w ramy interaktywnej (z założenia) instalacji wiąże się z zyskaniem sprawczości i dopuszczalną ingerencją w zastaną rzeczywistość. Jest jeszcze jedna, niezwykle ważna różnica: nie wszyscy wchodzący w przestrzeń *Live Factory 2* mogą się odwołać do doświadczenia oglądania przedstawienia, a nawet jeśli mogą, to jest to doświadczenie naznaczone czasem i narracjami, jakie narosły wokół spektaklu. Czemu służy więc udostępnienie tej przestrzeni gościom MOCAK-u? Jaka wiedza (i w jaki sposób) zostaje im przekazana za jej pomocą? By odpowiedzieć na te pytania, chciałabym wyróżnić trzy możliwe strategie poruszania się (zarówno dosłownie, jak i metaforycznie) w ramach instalacji: widza/widzki, użytkownika/użytkowniczki i aktora/aktorki.

Strategia pierwsza: widz/widzka

Bogata dokumentacja fotograficzna[10] (prób, spektaklu i wernisażu) i audiowizualna (nagrania screen testów czy improwizacji), zgromadzona w ramach instalacji sprawia, że możliwe jest przyjęcie perspektywy, zgodnie z którą przestrzeń *Live Factory 2* jest jedynie tłem[11] dla prezentowanych zdjęć

i rejestracji. W takim ujęciu *Live Factory 2* jest nie tyle instalacją artystyczną, ile dość klasyczną wystawą, tyle że zorganizowaną w formie instalacji[12]. Mówiąc inaczej: największą wagę przywiązuje się do materiałów ikonograficznych i to one są głównym źródłem wiedzy o spektaklu, pozostałe elementy scenografii mają, przede wszystkim, znaczenie kontekstowe. Zdjęcia mogą więc dostarczać informacji na temat tych elementów spektaklu, które nie weszły do instalacji: kostiumów, świateł czy rekwizytów. Podobny status (do statusu materiałów wizualnych) zyskują, w takim ujęciu, widoczne na ścianach zapiski – hasła, podpisy, cytaty i rysunki, tworzone w czasie pracy nad przedstawieniem, w trakcie jego grania, a także później – po przeniesieniu scenografii do MOCAK-u, będące świadectwem procesualnego charakteru *Factory 2*. Na ich podstawie jesteśmy w stanie (częściowo) odtworzyć historię spektaklu Lupy, na przykład dzięki zapisanym na ścianach i na podłodze miejscach i datach kolejnych pokazów zagranicznych. Specyficzną pozycję zajmują autografy Mary Woronov i Holly Woodlawn, które jako jedyne zostały oznaczone muzealnymi tabliczkami i uwzględnione na opublikowanym w katalogu planie instalacji. Ich szczególny status wynika z tego, że pochodzą one z innego porządku, są znakiem wtargnięcia realności w fikcyjną, poddaną artystycznej kreacji rzeczywistość. Jednocześnie jednak problematyzują – i tak dość skomplikowaną – relację łączącą *Factory* Lupy z Factory Warhola. W tym kontekście równie istotny jest fragment filmowego zapisu pospektaklowego spotkania, w którym wzięli udział Paul Morrissey oraz właśnie Mary Woronov i Holly Woodlawn. Zresztą nagrania są jednym z najciekawszych elementów instalacji (być może dlatego, że – w przeciwieństwie do zdjęć dostępnych też w internecie – poza MOCAK-iem nie zostały upublicznione). Materiał filmowy realizowany w trakcie prób, dokamerowe screen testy i improwizacje (także te, które nie weszły do spektaklu) są kolejnym źródłem informacji na temat etapów

powstawania przedstawienia, a udostępniony wraz z nimi fragment spektaklu jest jedynym (w kontekście instalacji) zapisem warstwy dźwiękowej *Factory 2*[13]. Jednocześnie jednak sposób udostępnienia nagrań wcale nie sprzyja ich szczegółowej analizie i pracy badawczej. Widz/ka może je oglądać na jednym z dwóch dotykowych ekranów – klikając na ikonkę ze stopklatką, przechodzi się do wybranej rejestracji. Materiały pozbawione są jakiegokolwiek komentarza (poza tytułem), co, z jednej strony, daje duże możliwości interpretacyjne, ale z drugiej – nie pozwala uwzględnić, na przykład, okoliczności, w jakich powstawały screen testy (na potrzeby instalacji, wraz z improwizacjami, zostają one zresztą określone jako „warsztaty teatralne"), co wydaje mi się kluczowe dla ich odbioru. Czy więc, wobec braku dodatkowych informacji, nagrania te zaczynają funkcjonować w sposób autonomiczny? Jakie (nowe) znaczenia mogłyby się w takiej sytuacji ujawnić? Trudność w oglądaniu nagrań wynika też z kwestii technicznych – czas trwania poszczególnych fragmentów nie jest podany, nie ma też możliwości cofnięcia czy zatrzymania nagrania (byłoby to równoznaczne z powrotem do menu wyjściowego z ikonkami-stopklatkami). W dodatku, choć widać, że część materiałów została poddana montażowi, nigdzie nie znajdujemy informacji na temat autora (ani nagrań, ani montażu). W jakimś stopniu oddaje to sytuację widza teatralnego, który również nie miał dostępu do takich informacji i dla którego decyzja o wyjściu ze spektaklu była decyzją nieodwracalną. Jednak, wobec takiego sposobu prezentacji materiałów audiowizualnych, znacznie zmniejsza się ich wartość informacyjna – trudne staje się, na przykład, robienie notatek. Wydawałoby się, że mimo tych utrudnień, już sama możliwość korzystania z dotykowych ekranów i wybierania fragmentów, które chce się obejrzeć, sprawia, że kategoria „biernego" widza przestaje być adekwatna. W praktyce jednak, jeżeli zachodzi jakakolwiek zmiana, jest ona niewielka – szczególnie wobec faktu,

że muzealne ekrany zaczęły się zacinać i samodzielne korzystanie z nich przestało być możliwe (do każdej zmiany oglądanego nagrania potrzebna jest pomoc któregoś z pracowników MOCAK-u).

Strategia druga: użytkownik/użytkowniczka[14]

Podczas wystąpienia wygłoszonego w ramach konferencji *Muzeum w świetle reflektorów. Wystawa – naukowe laboratorium czy artystyczna kreacja*, Aleksandra Janus i Dorota Kawęcka, autorki projektu *Inne Muzeum*[15], zwracały uwagę na potencjał interaktywnych strategii wystawienniczych (w kontekście muzealizacji teatru):

> Jeśli obiekt w muzeum ma nie tyle prezentować sam siebie, ile wskazywać na coś, czego jest śladem czy znakiem (ponieważ samo zdarzenie, którego był częścią, jest obecnie znacznie bardziej nieuchwytne), nie może zostać całkowicie oderwany od przestrzeni działania, dla której został stworzony. Myśląc o tej przestrzeni działania, stajemy więc przed wyzwaniem, by coś z doświadczenia, jakim jest teatr, przekazać zwiedzającym w doświadczeniu muzealnym i by prezentowane w nim obiekty znaczyły właśnie w tym kontekście. Odpowiedź na to wyzwanie może wydawać się zaskakująco prosta – na wyciągnięcie ręki mamy bowiem techniki i technologię, które pozwolą nam wyczarować widzom teatr w muzeum – interaktywna, nowoczesna ekspozycja, czy może nawet bardziej niż interaktywna […] to hasło-klucz (2012).

Teoretycznie, zgodnie z muzealnym opisem, instalacja Lupy idealnie wpisuje się w postulowaną przez autorki interaktywność. Pojawia się jednak pytanie

o to, co przez to pojęcie rozumiemy i czy samo nazwanie instalacji interaktywną taką ją czyni. W publikowanym w „Dwutygodniku" *Alfabecie nowej kultury* interaktywność została zdefiniowana jako „wzajemne oddziaływanie", a więc „zacieranie się granicy między nadawcami i odbiorcami" (Filiciak, Tarkowski, 2009). Jakiego typu działania i reakcje są możliwe w ramach *Live Factory 2*? I czy rzeczywiście zwiedzający instalację stają się jej użytkownikami, mającymi realny wpływ na jej kształt i przekazywane w jej obrębie treści? Czy mogą stać się współtwórcami nowych znaczeń? Doskonałym przykładem interaktywności zaprojektowanej w ramach instalacji mogłyby się wydawać dotykowe ekrany. Przyjęcie takiej perspektywy utrudnia jednak to, że nie można z nich samodzielnie korzystać. Zresztą nawet gdy ekrany funkcjonowały bez zakłóceń, zakres działań widzów był mocno ograniczony – ich ingerencja ograniczała się do wyboru oglądanego fragmentu (i ewentualnej decyzji o przerwaniu oglądania).

> Przez instalację Lupy nie sposób przejść, nie dotykając tworzących ją obiektów, nie ocierając się niechcący o ściany albo innych zwiedzających. Żeby obejrzeć którykolwiek z materiałów wizualnych, trzeba na czymś usiąść – żeby coś zobaczyć z bliska, trzeba zanurzyć się głębiej (2017, s. 37).

– pisała o doświadczeniu przebywania w przestrzeni *Live Factory 2* Anka Herbut. W tym kontekście jej „użytkowanie" nabiera zupełnie nowego znaczenia. Do tej pory scenografia nosiła ślady pracy nad spektaklem, stanowiła zapis doświadczenia aktorów i aktorek współtworzących *Factory 2*. Herbut określiła zapiski na ścianach jako „ślady, które dziś ogląda się jak znaki dawnej obecności w opuszczonym domu" (tamże, s. 36). Z kolei Berendt pisała:

> Palimpsest, którego warstwy zaświadczają o wielomiesięcznej pracy nad powtórzeniem Factory Warhola, staje przed widzem niemal jak hermetyczne dzieło sztuki, na którym proces twórczy odcisnął znamiona o jedynie przeczuwanych źródłach. Instalacja jest więc swojego rodzaju przestrzennym i synchronicznym zapisem różnych etapów procesu powstawania *Factory 2* (Berendt, 2016, s. 128).

Procesu, który nie kończy się wraz z przeniesieniem scenografii do muzeum. Udostępnienie jej oglądającym to jedynie jego kolejny etap. Od tego momentu przestrzeń zaprojektowana przez Lupę zaczyna wchodzić w zupełnie nowe relacje, które każdorazowo ją zmieniają. Tym razem jednak to nie obsada *Factory 2*, ale osoby odwiedzające MOCAK pozostawiają po sobie ślady obecności. Mogą one być widoczne na pierwszy rzut oka, na przykład poprzestawiane krzesła czy poprzesuwane meble. To jednak zmiany stosunkowo rzadkie, też dlatego, że nic do nich nie zachęca. Czasami zdarza się, że ktoś dopisze na ścianie nowe hasła – o tym, że część z nich powstała już w muzeum, świadczą daty. Najczęstsze i, według mnie, najbardziej znaczące (choć subtelne i dokonywane nieświadomie) są zmiany związane ze „zużywaniem się przestrzeni". Każda kolejna osoba siadająca na folii narzuconej na czerwoną kanapę coraz bardziej ściera nadrukowane na niej banany, każde przesunięcie mebla, ale i wejście w tę przestrzeń przyspiesza ścieranie się srebrnej farby na podłodze, coraz mniej widoczne stają się też zapisane na niej daty i miejsca spektakli. Za każdym razem więc, oglądając instalację, widzimy ją w nieco innej odsłonie, coraz bardziej „zużytą" i naznaczoną obecnością osób, które ją zwiedzały.

Strategia trzecia: aktor/aktorka

> To on [widz] ma nadać instalacji rys doświadczenia efemerycznego, jednorazowego. Ma ingerować swoją obecnością w instalację, zmieniając jej tożsamość i każdorazowo na nowo ją ożywiając. Ma stać się elementem niezaplanowanym i nieprzewidywalnym. Jest przy tym obserwowany tak, jak w spektaklu Lupy obserwowani byli aktorzy. Ma jednak ułatwione zadanie – nie musi mierzyć się z własnym wizerunkiem utrwalonym za pomocą kamery. Jego wizerunek rejestrowany jest na bieżąco przez innych odwiedzających ekspozycję widzów (Herbut, 2017, s. 34).

Powyższy cytat z tekstu *Powtórzenie oryginału* Anki Herbut wprowadza trzeci typ obecności w przestrzeni instalacji: zwiedzające ją osoby, podlegając spojrzeniu innych, (nie)świadomie przyjmują funkcje aktorów/aktorek. Podobna myśl pojawia się w tekście Zofii Kerneder-Giemborek: „W miejscu aktorów pojawiają się widzowie, których obecność staje się jakby przedłużeniem spektaklu, improwizacji" (2017, s. 44). Teoretycznie, każda osoba wchodząca w przestrzeń instalacji staje się aktorem/aktorką – nawet jeśli jej działania ograniczają się do biernego oglądania zgromadzonych materiałów – o ile znajdzie się ktoś, kto na nią patrzy. W kontekście *Live Factory 2* interesują mnie jednak takie działania podejmowane przez zwiedzających, które w szczególny sposób skupiają na sobie uwagę innych, ujawniając (mimo wszystko nie zawsze dostrzegalny) sceniczny potencjał scenografii. Podczas moich wizyt w MOCAK-u dwukrotnie zdarzyło się, że ktoś zaczął grać na pianinie (raz do grającego chłopaka dołączyła śpiewająca koleżanka). Te spontaniczne koncerty

momentalnie przyciągały osoby z innych części muzeum, zaintrygowane tą, dość nietypową w takim miejscu, aktywnością. Co ciekawe, większość słuchaczy nie przekraczała granicy instalacji, pozostając w miejscu, w którym w *Factory 2* znajdowała się widownia. Równie ważne wydają mi się te momenty, w których stajemy się świadkami tego, jak ktoś sobie robi zdjęcia[16]. Pozowanie i robienie zdjęć jest przecież dokładnym (choć najprawdopodobniej nieświadomym) powtórzeniem działań aktorów i aktorek w *Factory 2* – nieustannie fotografowanych i fotografujących, nagrywanych i nagrywających. Choć w takim ujęciu zwiedzający wystawę zastępują niejako obsadę spektaklu Lupy, ona w pewien sposób wciąż jest w tej przestrzeni obecna. „Zmienia się wprawdzie kontekst, a więc i funkcja scenografii, obecność aktorów w jej obrębie zastąpiona zostaje nagraniami z prób, dokumentacją spektaklu" – pisała Kerneder-Giemborek (tamże). Jednak, jak w przedstawieniu aktorzy i aktorki musieli rywalizować o uwagę ze swoimi zapośredniczonymi wizerunkami, tak teraz ich zapośredniczone wizerunki (w fotografiach i nagraniach) znajdują się w sytuacji „zagrożenia" wobec nażywości ich muzealnych „zastępców i zastępczyń".

Powyższe strategie zwiedzania *Live Factory 2* nie wyczerpują, oczywiście, wszystkich możliwości przebywania i działania w obrębie instalacji, nie są też propozycjami autonomicznymi. Wręcz przeciwnie, założenie ich odrębności i wzajemnej nieprzenikalności byłoby dość naiwne i uniemożliwiałoby jakąkolwiek głębszą analizę, gdyż pociągałoby za sobą tezę o niezależności poszczególnych elementów scenografii (na przykład jej warstwy ikonograficznej i materialnej). Taka perspektywa nie brałaby więc pod uwagę skomplikowanych relacji, jakie zachodzą pomiędzy nimi, a przecież, stanowiąc dla siebie wzajemnie punkty odniesienia, są one uwikłane w niekończący się proces wzajemnej legitymizacji i gry z historycznymi pierwowzorami tej przestrzeni. Z zaproponowanymi przeze

mnie strategiami wiąże się jednak jeszcze jedna, niezwykle istotna kwestia. Siłą rzeczy wynikają one z moich doświadczeń zdeterminowanych znajomością spektaklu (choć nieoglądanego na żywo). Specyfika MOCAK-u sprawia natomiast, że na instalację nie trafiają wyłącznie osoby świadome istnienia jej scenicznej wersji. Co prawda, została ona opatrzona muzealnym komentarzem, jest to jednak komentarz dość skrótowy, który – jak się domyślam – niewiele pomoże osobom nieznającym kontekstu. Z kolei w ramach instalacji na próżno szukać jakichkolwiek dodatkowych informacji. W tym kontekście jeszcze silniej wybrzmiewa pytanie o to, na ile *Live Factory 2* jest reminiscencją spektaklu, a na ile autonomicznym dziełem, funkcjonujące w zupełnie inny sposób i w nowych kontekstach.

> Koncepcja Lupy nawiązuje do srebrnego okresu Factory, kultowego miejsca, założonego w Nowym Jorku przez **Warhola**. Spotykali się tam najsławniejsi **artyści, muzycy** i **aktorzy świata**. […] Życie w Factory było permanentnym **performansem**, w którym każdy wyciskał z siebie maksimum **indywidualności**. Warhol brał w tym udział, ale przede wszystkim obserwował i kręcił filmy. Lupa posunął ten eksperyment o krok dalej, rezygnując równocześnie z fizycznych wyzwalaczy na rzecz narkotyków symbolicznych. Z grupą aktorów zainicjował krakowskie Factory. […] Uczestnicy nowojorskiego Factory z zainteresowaniem obserwowali eksperyment Lupy. Kilku z nich przyjechało do Krakowa i w dowód aprobaty podpisało się na ścianach dekoracji [pogrubienia oryginalne – AR][17].

Na podstawie przywołanego powyżej muzealnego opisu instalacji, tekstów zebranych w związanej z nią publikacji oraz wywiadów, dostrzec można

pewne przesunięcie interpretacyjne, jakie dokonało się wobec narracji towarzyszących przedstawieniu. O wiele mocniej (ale zarazem bardziej ogólnikowo i jednowymiarowo) podkreślany jest związek *Factory 2* z Silver Factory Warhola, wobec czego scenografia (a w konsekwencji i instalacja) jawi się jako replika nowojorskiej pracowni (i to – zgodnie z narracją uruchomioną w opisie – replika wierna, bo zaaprobowana przez współpracowników Warhola). Znamienne są też internetowe recenzje i wpisy osób odwiedzających MOCAK. „Dzięki tej scenografii można poczuć atmosferę nowojorskiego Factory założonego przez Warhola”[18] czy „Jestem prawie u Andy’ego”[19] – to tylko niektóre z komentarzy dołączonych do zdjęć instalacji opublikowanych na Instagramie. Zresztą sam Lupa zwracał uwagę na konieczność zachowania tej przestrzeni wobec braku istnienia „Factory 1” (określenie Lupy), dodając, że „[Factory] nie istnieje tylko w MOCAK-u. Tu gdzieś jest tajemna informacja, która prowadzi nie tylko do naszego przedstawienia, tylko prowadzi gdzieś w głąb czasu”[20].

Skomplikowana sieć powiązań

Zarówno w spektaklu, jak i w muzeum jedną z reprezentacji Warhola jest manekin. Choć może być traktowany po prostu jako kukła Warhola (pod taką nazwą figuruje w katalogu), w niektórych interpretacjach niejako zastępuje on „żywą obecność aktorów”[21] (Berendt, 2016, s. 128) w przestrzeni instalacji. Symboliczna obecność Lupy przejawia się z kolei w naturalnych rozmiarów fotografii przedstawiającej reżysera, naklejonej na jednej ze ścian, tuż za drzwiami, z podpisem „Private. Don’t enter”. W opisie instalacji czytamy: „Artystyczne **spotkanie Lupy z Warholem** [!] wcale nie dziwi. Psychicznie są do siebie podobni”. I choć, oczywiście, tego typu analogie pojawiały się już przy okazji przedstawienia[22], w muzeum wybrzmiewają one szczególnie mocno (na poziomie ikonograficznym świadczą o tym, między

innymi, liczne zdjęcia Lupy i Warhola-manekina). Wydaje mi się, że muzealne narracje, akcentujące związki łączące obie Fabryki (i obu ich twórców), częściowo wynikają ze strategii promocyjnej MOCAK-u i wiążą się z założeniem, że ci, którzy nie znają teatru Lupy (lub się nim nie interesują) przyjdą do Muzeum, by zobaczyć pracownię (o wiele bardziej znanego) Warhola. Można wręcz odnieść wrażenie, że na muzealny eksponat wybrano właśnie tę, a nie inną scenografię nie tylko ze względu na legendę *Factory 2*, ale także ze względu na Warhola, którego obecności w Muzeum Sztuki Współczesnej nie trzeba tłumaczyć.

Live Factory 2 bez wątpienia jest projektem nietypowym, a przez to – niezwykle ciekawym. Z pewnością taka strategia wystawiennicza jest o wiele bardziej adekwatna niż tradycyjna ekspozycja gablotowa, jako że (teoretycznie) pozwala uniknąć, tak typowego dla muzealnych przenosin, ryzyka wyrwania teatralnych obiektów z kontekstu przedstawienia i pozbawienia (czy też osłabienia) ich potencjału performatywnego. Trudno jednak sobie wyobrazić dokumentowanie w podobny sposób wszystkich spektakli (zresztą byłoby to niemożliwe ze względów technicznych – część elementów scenograficznych jest bowiem wykorzystywana ponownie). W tym kontekście pojawia się też pytanie o to, czy naprawdę na oglądanie udostępnionych w ramach instalacji materiałów (takich jak nagrania czy fotografie) wpływa współobecność mebli i obiektów ze spektaklu. Z łatwością można sobie przecież wyobrazić ich funkcjonowanie w zupełnie innej przestrzeni (na przykład w internecie). Co więc zmienia fakt, że oglądamy je właśnie w ramach instalacji? O ile sama przestrzeń na udostępnione dokumenty nie ma wpływu (przynajmniej z mojej perspektywy), o tyle obecność tych materiałów w tym konkretnie miejscu nie jest bez znaczenia. Mają one bowiem wartość legitymizującą, potwierdzają „prawdziwość" *Live Factory 2* (choć zarazem pozwalają dostrzec zmiany i przesunięcia względem

„oryginału”), ustanawiają i wzmacniają więzi pomiędzy przestrzenią muzealną, sceniczną i historyczną (nowojorską pracownią Warhola). Z drugiej strony jednak przedstawienie jedynie wybranych dokumentów w jakimś stopniu fałszuje wiedzę o spektaklu (o ile przyjmiemy, że istnieje jakakolwiek „prawdziwa” wiedza), a muzealna instalacja w pewnym stopniu przejmuje wizualną reprezentację *Factory 2*, niejako wypierając dotychczas z nim związaną ikonografię. Zanika, na przykład, pamięć o szklanej klatce we foyer, a także pamięć o kolejnych zmianach scenografii. Paradoksalnie więc, *Live Factory 2*, będąc nośnikiem wiedzy o spektaklu Lupy, wiedzę tę poddaje nieustannej modyfikacji, tworząc niejako własną, nową narrację. Powyższa interpretacja jest jednak możliwa wyłącznie wtedy, gdy założymy, że historia *Factory 2* zakończyła się wraz z zejściem spektaklu z afisza i przyjmiemy tezę o nienaruszalności oryginału, a w konsekwencji – o całkowitej odrębności każdej z dwu przestrzeni. Taka perspektywa wydaje mi się, mimo wszystko, niemożliwa do zaakceptowania – wszystko wskazuje wszak na to, że relacje łączące wszystkie Fabryki są zbyt silne, by mówić o pełnej autonomiczności każdej z nich.

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020
DOI: 10.34762/bewz-7f50

Autor/ka

Ada Ruszkiewicz (ada.michalina@gmail.com) – absolwentka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Numer ORCID 0000-0002-0342-5982.

Przypisy

1. I tak na przykład Sajewska możliwości podważenia logiki dotychczas rządzącej archiwum (zgodnie z którą pytanie o ciało w ogóle się nie pojawia) dopatruje się, za Schneider, w praktykach cielesnych rekonstrukcji, zob.: Sajewska, 2015, s. 85.
2. O tym, co dzieje się ze scenografią i jej elementami po zdjęciu spektaklu z afisza, pisze Katarzyna Waligóra, zob.: Waligóra, 2017, s. 80.
3. Określenie „Factory 3" zaczerpnięte zostało z tytułu recenzji Zuzanny Berendt (2016) i tekstu Maryli Zielińskiej (2018).
4. Dokumenty udostępniono mi do wglądu w Archiwum MOCAK-u.
5. Fotografie udostępniono mi do wglądu w Archiwum MOCAK-u.
6. Do takich wniosków dochodzę na podstawie serii zdjęć, na których Lupa rysuje na jednym z muzealnych filarów, trzymając w ręku tablet – jak podejrzewam, ze zdjęciem oryginalnego rysunku.
7. „Odtworzenie atmosfery spontaniczności", „oddanie klimatu i nieodzieranie rekwizytu z jego teatralności przez myślenie o nim w muzealny sposób", „oddanie ogólnej atmosfery dzieła" – takimi słowami Kerneder-Giemborek określa główne zadania towarzyszące przenosinom scenografii do muzeum.
8. O roli dokumentacji w procesie identyfikacji performansu jako performansu pisze, między innymi, Paul Auslander, zob.: Auslander, 2014, s. 42.
9. Pełny opis dostępny pod adresem: https://mocak.pl/live-factory-2-warhol-by-lupa (dostęp: 21 IX 2019).
10. Włączenie zdjęć w przestrzeń instalacji stanowi rozwinięcie idei z pracy nad przedstawieniem, kiedy to na ścianach poprzyklejano wydruki fotografii przedstawiających Warholowską pracownię.
11. Jest to, oczywiście, tło dość specyficzne, o szczególnym znaczeniu symbolicznym.
12. O różnicy pomiędzy instalacją jako niezależną formą artystyczną (*installation art*) a instalacją jako formą aranżacji wystawy (*installation of art*) pisze, między innymi, Claire Bishop, zob.: Bishop, 2005, s. 6.
13. W początkowym okresie, tuż po otwarciu instalacji, odtwarzano z offu zapętlony fragment piosenki związanego z Silver Factory zespołu The Velvet Underground, później jednak z tego zrezygnowano.
14. Kategorię „użytkownika" wprowadza i szerzej definiuje, między innymi, Maryla Hopfinger, pisząc o praktyce korzystania z komputera, w ramach której „podważony zostaje tradycyjny podział ról na nadawcę i odbiorcę", zob.: Hopfinger, 2003, s. 28.
15. Szczegółowe informacje dotyczące projektu dostępne są pod adresem: innemuzeum.pl (dostęp: 22 IX 2019).
16. Przestrzeń instalacji jest pod tym względem niezwykle atrakcyjna i popularna.
17. Pełny opis dostępny pod adresem: https://mocak.pl/live-factory-2-warhol-by-lupa (dostęp: 21 IX 2019).
18. Materiał dostępny pod adresem: instagram.com/p/BR1XC55g9Az (dostęp: 26 IX 2019).
19. Materiał dostępny pod adresem: instagram.com/p/BJqowPagYln/ (dostęp: 26 IX 2019).
20. *Urodziny Factory – spotkanie z Krystianem Lupą i aktorami |MOCAK*, youtube.com/watch?v=sz_1bAbNtE0 (dostęp: 26 IX 2019).
21. Berendt pisze: „Figura ma twarz nie Andy'ego Warhola, ale Piotra Skiby" (2016, s. 128).
22. Na powiązania między Warholem i Lupą wskazywali, między innymi, Adam Nawojczyk (zob.: *Faktoryjka*…, 2008, s. 19) czy Piotr Skiba (zob.: tamże, s. 24).

Bibliografia

Auslander, Paul, *Performatywność dokumentacji performansów* [w:] *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. D. Sajewska, T. Plata, Wydawnictwo Krytyki Politycznej/Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego/Komuna//Warszawa, Warszawa 2014.

Berendt, Zuzanna, *Factory 3*, „Didaskalia" 2016 nr 133-134.

Bishop, Claire, *Installation Art: A Critical History*, Tate, London 2005.

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

Filiciak, Mirek; Tarkowski, Alek, *Alfabet nowej kultury: I jak interaktywność*, „Dwutygodnik", VIII 2009, https://www.dwutygodnik.com/artykul/362-alfabet-nowej-kultury-i-jak-int… [dostęp: 22 IX 2019].

Herbut, Anka, *Powtórzenie oryginału*, [w:] *Live Factory 2: Warhol by Lupa*, red. B. Fekser, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków 2017.

Hopfinger, Maryla, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003.

Janus, Aleksandra; Kawęcka, Dorota, *Między muzealizacją teatru a teatralizacją muzeum – gromadzenie, wystawianie, odgrywanie* [w:] *Muzeum w świetle reflektorów. Wystawa – naukowe laboratorium czy artystyczna kreacja? Materiały z międzynarodowej konferencji zorganizowanej 12-14 października 2011 r. przez Muzeum Historyczne Miasta Krakowa*, red. A. Kowalska, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2012.

Kerneder-Giemborek, Zofia, *O tym, jak rekwizyt teatralny staje się eksponatem muzealnym* [w:] *Live Factory 2: Warhol by Lupa*, red. B. Fekser, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków 2017.

Lizurek, Julia, *Reżyseria wizerunkiem. Krystian Lupa i Tadeusz Pawlikowski*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Dariusza Kosińskiego, Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Kraków 2017 [praca została mi udostępniona przez autorkę].

Müller, Alicja, *PILNE: Krystian Lupa zaaranżował (Life Factory 2: Warhol by Lupa)*, Internetowy Magazyn „Teatralia", 15 III 2016, https://www.dawne.teatralia.com.pl/pilne-krystian-lupa-zaaranzowal-life… (dostęp: 18 IX 2019).

Sajewska, Dorota, *Mit efemeryczności teatru*, „Dialog" 2015 nr 1.

Sajewska, Dorota, Plata, Tomasz, *Wstęp* [w:] *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. D. Sajewska, T. Plata, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna//Warszawa, Warszawa 2014.

Schneider, Rebecca, *Performans pozostaje* [w:] *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. D. Sajewska, T. Plata, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna//Warszawa, Warszawa 2014.

Skwarczyńska, Stefania, *Sprawa dokumentacji widowiska teatralnego*, „Dialog" 1973 nr 7.

Sokołowska, Joanna, *Fabryka ludzkich charakterów*, „O.pl", 18 VI 2008, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/56937,druk.html (dostęp: 17 IX 2019).

Sosnowska, Dorota, *Ciało jako archiwum – współczesne teorie teatru i performansu*, http://re-sources.uw.edu.pl/reader/cialo-jako-archiwum-wspolczesne-teor… (dostęp:15 IX 2019).

Waligóra, Katarzyna, *„Koń nie jest nowy". O rekwizytach w teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Zielińska, Maryla, *Factory 3,* [w:] *Post-teatr i jego sojusznicy*, red. T. Plata, Instytut Teatralny, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2018.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/live-factory-2-warhol-lupa*

didaskalia
gazeta teatralna

mediacje

Między globalnością a lokalnością

National Theatre Live i uniwersalizowanie teatralnego zdarzenia

Michał Lachman Uniwersytet Łódzki

Between the Global and the Local. National Theatre Live and the Universalisation of the Theatrical Event

The article examines film productions of London's National Theatre, which are based on its most famous performances. The author discusses the techniques used to produce cinematic versions of the plays and analyses the methods of re-creating the theatrical experience as well as the way it affects the models of theatre reception. His starting point is the thesis that this form of transmitting the theatrical experience serves to impose a specific, mainstream cultural model whose impact is strengthened by the use of new media. Subject to the media treatment, the theatrical experience becomes more intense and gives the spectator an illusion of more direct contact with the work than a traditional visit to the theatre. The processed experience has the potential to create new cultural models whose predominant characteristic is the pleasure of reception.

Keywords: British theatre; London's National Theatre; National Theatre Live

Kiedy w 2009 roku po raz pierwszy wyemitowano na żywo spektakl z Teatru Narodowego w Londynie, nikt nie przewidywał, jak ogromny sukces odniesie to przedsięwzięcie. *Fedra* Racine'a w reżyserii Nicholasa Hytnera, z Helen Mirren w roli głównej, pokazana została jednocześnie w siedemdziesięciu

kinach w Wielkiej Brytanii i w dwustu na całym świecie (NT website). Spektakl nadawano na żywo, bez wcześniejszego montażu, a widzowie zgromadzeni w salach kinowych mieli sposobność współuczestniczenia w żywym wydarzeniu teatralnym, którego doświadczali za pośrednictwem cyfrowo przetworzonego sygnału. W ciągu ostatnich dziesięciu z górą lat przedsięwzięcie zainicjowane przez National Theatre rozwinęło się do ogromnych rozmiarów, nie tylko prezentując najlepsze spektakle londyńskiej sceny w tysiącach kin, ale także systematycznie kształtując i wychowując niemal milionową widownię o zasięgu globalnym (por.: NT website; Barker, 2013). Popularność tej formy udostępniania dzieła teatralnego, jak również złożoność mechanizmów jego działania nie dają się łatwo opisać przy użyciu pojęć krytycznych używanych w analizach teatru telewizji lub filmowych adaptacji dramatów Szekspira. Analogii do formy dystrybucji teatralnego doświadczenia wytworzonego przez Teatr Narodowy w Londynie należy szukać raczej w transmisjach z takich przyciągających globalną widownię wydarzeń jak mecze piłkarskie[1]. Zarówno sposób relacjonowania wydarzenia, czyli przekaz na żywo oparty na bezpośrednim montażu obrazu z wielu kamer, jak i globalność odbioru, generująca szczególny model wspólnego, zapośredniczonego doświadczenia, odkrywają złożoność tego zjawiska, które być może zwiastuje nowe modele społecznego uczestniczenia w kulturze.

Sam sposób przygotowania sceny, kostiumów i aktora do spektaklu, który będzie emitowany na żywo, wytwarza naddatek treści, swoistą intensyfikację przekazu, zanim jeszcze jego cyfrowy impuls zostanie wysłany w świat. Ponadto praca wielu kamer, przede wszystkim ich precyzyjne rozmieszczenie na planie widowni, określa i determinuje perspektywy patrzenia, ogranicza i zarazem faworyzuje oko idealnego, zaprojektowanego przez realizatorów widza. Ten wirtualny twór, na którego miejscu zasiądzie realny widz kinowy w rozrzuconych po świecie salach multipleksów, widzi konkretne treści,

wychwytywane dla niego z całości scenicznego świata przez sterowane na żywo kamery. Jednak to, co jest jedynie fragmentem całościowej rzeczywistości sceny (zob.: Bay-Cheng, 2007, s. 43), w której rozgrywa się akcja spektaklu, podlega intensyfikacji i przerysowaniu, ponieważ kamera widzi ostrzej i czuje mocniej niż przeciętny widz w sali teatralnej. Na tę złożoność samej materii doświadczenia nakłada się charakter przekazu, który ulega przetworzeniu, a jego transmedialna natura, przekroczenie granicy miedzy sztuką teatru a sztuką filmową, dokonuje się z pełnymi konsekwencjami przekładu semiotycznego oraz w ramach zupełnie nowej modalności odbioru dzieła. Ostatecznie zmienia się również status i oddziaływanie przekazywanych treści, które z prezentacji o lokalnym zasięgu przeistaczają się w uniwersalny impuls niosący ze sobą silny wzorzec kulturowy, aplikowany w sam środek odmiennych tradycji i praktyk artystycznych, dokonując przy tym redefinicji kulturowych funkcji w ramach instytucji pośredniczącej w ich przekazywaniu.

Nowe zdarzenie teatralne

Londyńscy twórcy koncepcji teatru nadawanego na żywo od początku mieli świadomość, że wytwarzają nowy rodzaj zdarzenia teatralnego[2]. Jego istotą jest próba wbudowania realności w wirtualność, zakładająca, że bezpośredniego doświadczenia teatru nie uda się odtworzyć. Można jednak w taki sposób przygotować jego formę, żeby kinowy obraz dawał sposobność przeżycia i utożsamienia się z przekazem scenicznym w podobny sposób, w jaki dzieje się to podczas tradycyjnego spektaklu. Doświadczenie to umiejscowione zostaje między realnością a wirtualnością, ponieważ forma ta łączy w sobie cechy teatru i kina, nie będąc żadną z tych sztuk w czystej postaci. W ten sposób wciąga widza kinowego w nową przestrzeń oddziaływania i odbioru, oferując szereg technicznych i formalnych

zabiegów, które pozwalają zbudować, zrekonstruować czy też odtworzyć emocje, odczucia i wrażenia teatralne, często z większą intensywnością i plastycznością.

Wytworzenie doświadczenia teatralnego w sali kinowej możliwe jest przede wszystkim dzięki precyzyjnie zaplanowanej realizacji, nad którą czuwa osobny reżyser wraz z dużą grupą współpracowników. Koncepcję produkcji dostosowuje się za każdym razem do specyfiki przedstawienia, a ostateczne decyzje podejmowane są we współpracy z reżyserem teatralnej wersji spektaklu. Typowa realizacja filmowa z Teatru Narodowego w Londynie opiera się na pracy pięciu do ośmiu kamer, których obraz miksowany jest na żywo (zob.: NT website). Widownia kinowa oraz jej wrażenia artystyczne uznawane są za priorytetowe, dlatego kamery zajmują najlepsze miejsca na widowni, umożliwiając najpełniejszy ogląd sceny i najwierniejsze śledzenie dynamiki zmieniającej się akcji (zob.: tamże). Ustawieniu pracy kamer poświęcone są dwie osobne próby, podczas których operatorzy wraz z reżyserami planują szczegółowy scenariusz ujęć (zob.: tamże)[3]. Precyzyjnie określa się tu nie tylko zmiany ujęć z panoramicznych na zbliżenia, plan ogólny bądź bliski czy amerykański, ale także długość trwania poszczególnych sekwencji zdjęć wraz z opisem tego, co powinno się znaleźć w danym kadrze. Właśnie te elementy najsilniej wpływają na modalność odbioru kinowego, stanowiąc podstawę do budowania i intensywnego współodczuwania pierwotnego zdarzenia teatralnego, a nawet nadawania jego zrekonstruowanej wersji większej intensywności niż w oryginale.

To powoduje, że realizator odpowiedzialny za kontrolę pracy kamer na żywo staje się w dużym stopniu współtwórcą filmowego spektaklu, budując jego spontaniczną, żywą strukturę. Pomimo precyzyjnie zaplanowanego scenariusza, to właśnie wrażliwość tej osoby oraz emocjonalne

zaangażowanie w rytm, tempo i nastrój poszczególnych scen nadają przekazowi kinowemu walor życia, dziania się, prawdziwego doświadczenia, w którym pulsują autentyczne emocje. Tim van Someren, realizator wielu transmisji z Teatru Narodowego, twierdzi, że kluczowe okazuje się odejście od schematów wypracowanych w popularnych formach telewizyjnych. Widz zainteresowany spektaklem granym na najważniejszej scenie w Wielkiej Brytanii nie oczekuje montażu przypominającego telewizyjny *talk show* ani ujęć rodem z sitcomu *East Enders*. „Musisz wyczuć rytm" – podkreśla Someren – „Kiedy masz do czynienia z farsą, potrzebujesz całej masy cięć. Z Szekspirem jest inaczej, wszystko rozwija się wolniej" (Trueman, 2013). Someren zgadza się z tezą, że przekaz teatralny zostaje w procesie produkcji wzmocniony. Dzieje się tak z jednej strony dlatego, że często kamery są bliżej akcji niż jakikolwiek widz. Z drugiej, ponieważ montażowi na żywo przyświeca zasada wychwytywania kluczowych momentów napięć, węzłowych punktów akcji, które determinują zarówno sens dzieła, jak i dynamikę jego odbioru. W tym technicznym aspekcie produkcji kryje się wiele sposobów na intensyfikację doświadczeń i konkretyzację sensów. Someren zauważa: „[…] jeśli uda się pokazać łzy na twarzy Toma Hiddlestona [w *Koriolanie* z 2014 roku], to świetnie, ale jeśli złapiesz ujęcie jego zapłakanej twarzy razem z wyrazem twarzy przyglądającej się mu żony, to wywołasz jeszcze silniejsze wrażenie" (Handley, 2016).

Nierzadko materialność przedstawienia teatralnego wymaga upiększenia i przeróbek na potrzeby kamery. Rzeczywistość sfilmowana wygląda realistycznie pod warunkiem, że została precyzyjnie ucharakteryzowana. Dlatego aktorzy mają inne fryzury niż w teatrze, nakładają inny make-up, krew używana podczas scenicznych walk musi mieć zmieniony odcień; niejednokrotnie scenografia wymaga przemalowania, a kostium – innego barwienia (zob.: Handley, 2016)[4]. Te zabiegi, które budują poczucie

autentyczności, realizatorzy określają mianem „liveness”[5]. Zdaniem twórców, można tę kategorię dzieła opisać jako „odczuwanie zdarzeniowości” zapośredniczone „wzmocnionym doświadczeniem oferowanym widzowi”, a także jako możliwość oddania „wyjątkowości atmosfery” oryginalnego przedstawienia, wraz z jego niepowtarzalnym charakterem (NT Live Pdf, s. 24, 26). Zatem za jeden z ważniejszych atrybutów tej formy uznaje się umiejętność ocalenia „wyjątkowości” i „niepowtarzalności” w medium z definicji przystosowanym do wielokrotnej reprodukcji. Czynnik unikalności, obecnej w odbiorze widza w momencie kontaktu z zapisem cyfrowym, umożliwia przeniesienie zdarzenia teatralnego poza fizyczną scenę, ocalenie poczucia teraźniejszego dziania się, a w związku z tym zawieszenie charakterystycznego dla obrazu filmowego poczucia zapośredniczenia.

Teatr zapośredniczony

Chociaż projekt Teatru Narodowego w Londynie jest pod wieloma względami pionierski, nietrudno odwołać się do długiej tradycji rozważań, które wskazują na złożone relacje między filmem i kinem a teatrem. Kluczowa jest w tym kontekście analiza wzajemnego oddziaływania na siebie kina i teatru oraz wynikających z tego konsekwencji dla kształtu oraz społecznego odbioru dzieła filmowego stworzonego na podstawie tekstu dramatycznego i przy wykorzystaniu przedstawienia teatralnego.

Związki teatru z filmem rozwijają się od czasów, gdy kino stało się pełnoprawną sferą artystycznego działania, i trudno wskazać moment, w którym teatr i film weszły w relację wzajemnej wymiany i inspiracji[6]. Kino od samego początku kojarzyło się nie tylko z nową estetyką, ale także z nową energią, która pomagała tradycyjnym gatunkom dramatycznym przetrwać w świadomości widzów, pozostawić trwalszy, niż sam spektakl, ślad w historii

teatru oraz zyskać swobodę formalną, jaką konwencjonalna realizacja sceniczna nie mogła się poszczycić[7]. André Bazin w swoich rozważaniach nad nową formą sztuki, którą nazywa „teatrem sfilmowanym", zwraca uwagę, że dość wcześnie doceniono walory filmu, nie tylko jako medium doskonale przystosowanego do upowszechniania rozmaitych form teatralnych, ale także dającego im możliwość przetrwania i rozwoju (zob.: Bazin, 2005, s. 76-80)[8]. Bazin wskazuje również na dwa sposoby filmowej adaptacji teatru; pierwsza (zwykle nieudana ze względu na sztuczność) to statycznie sfilmowane przedstawienie odegrane na scenie; druga to sztuka zaadaptowana na potrzeby kina i w wyniku przenikania się teatru i filmu tworząca złożoną wielowarstwową strukturę (zob.: tamże, s. 83)[9]. Tylko w przypadku tak pełnego zespolenia dwóch mediów przekazu dochodzi do „połączenia siły i dynamiki kina z teatralną formą" (tamże, s. 86).

Za przykład udanego dzieła, które realizuje właśnie ten walor adaptacji, Bazin uznaje *Henryka V* w reżyserii Laurence'a Oliviera z 1944 roku (zob.: tamże, s. 87). Dokonując „sfilmowania teatru", Olivier nie stara się ukryć teatralności. Wręcz przeciwnie, teatralność to jeden z tematów tego filmu, dostarczający nie tylko klamry fabularnej, ale dopełniający poszczególne sceny i ich sens. „Teatralność" została tu sfilmowana tak samo jak dramat Szekspira. Film otwiera prolog, w trakcie którego widzowie przyglądają się makiecie Londynu, wiernie odtwarzającej historyczny wygląd miasta. Najazd kamery na budynek teatru The Globe przenosi akcję na elżbietańską scenę i wtłacza ją we wszystkie charakterystyczne dla tej epoki konwencje teatralne. Dalsze części filmu, sceny bitwy pod Azincourt, kręcone są już w plenerze, a konwencje teatru elżbietańskiego zastępuje filmowy realizm. Na koniec akcja filmu powraca do budynku teatralnego i do formalnych wyznaczników szekspirowskiej sceny. Strategia łączenia dwóch języków czy też dwóch żywiołów zapewnia doskonałą symbiozę teatru i filmu, w wyniku której obie

te sztuki nie tracą swoich specyficznych cech, wzmacniając jednocześnie wspólny przekaz (zob.: Davies, 2000, s. 163-170)[10]. Zdaniem Bazina, sprawne łączenie konwencji teatru i filmu prowadzi do „intensyfikacji", a ta, w jego przekonaniu, „odkrywa i wydobywa na światło dzienne wiele szczegółów i detali, które na scenie teatralnej pozostają niezauważone" (Bazin, 2005, s. 91).

Łączenie konwencji i technik w dziele, które stanowi zespolenie dwóch sztuk i mediów przekazu, oraz intensyfikacja doświadczenia widza kinowego wyznaczają dwie zasadnicze cechy tego gatunku. W kontekście analizy National Theatre Live na plan dalszy schodzą rozważania dotyczące tego, czy sfilmowany spektakl należy uznać za adaptację sztuki, czy raczej za dokumentację spektaklu[11]. Istotniejsze wydaje się bowiem przedstawienie i analiza gotowego dzieła jako niezależnej całości, jako zbioru technik i zabiegów, które składają się na jego formę, a także analiza emisji sfilmowanego przedstawienia teatralnego. Kamera nie tylko przekazuje obrazy, wizualne kompozycje, ale przede wszystkim oddaje doświadczenie oglądania, zawarte zarówno w filmowanej na żywo scenie, jak i w obrazach widowni, proscenium, balkonów i lóż, czy cieni aktorów rzucanych na boczne ściany audytorium. Tematem całego przekazu staje się „oglądanie" spektaklu, „doświadczanie" teatru (w uproszczeniu: „wizyta w teatrze"), którego ważną, ale nie jedyną częścią są zdarzenia dziejące się na scenie.

Oko doskonałe

NT Live narzuca swoim widzom konwencję patrzenia, wypracowaną precyzyjnie koncepcję wizualności, definiując przy tym nie tylko własny wysterowany model recepcji, ale także psychoemocjonalną konstrukcję akcji. Akcja ta jest modelowa, doskonała, jest perfekcyjną wypadkową najlepszych

ujęć, kalkulowanej synchronizacji ruchu kamer z ruchem scenicznym, kompozycji kadrów zawierających ekstrakt scenicznego dziania się[12]. Konsoliduje się w ten sposób i utrwala to, co Martin Jay nazywał „perspektywą kartezjańską", w której projektowany jest „kartezjański podmiot", mający do dyspozycji geometrycznie wykreślony obraz logicznej i spójnej rzeczywistości (por.: Bolter, Grusin, 2000, s. 24; Jay, 1988). W tej formie przekaz tworzony w ramach NT Live to spektakl doskonały, wzorcowy, nieosiągalny dla widza teatralnego, a dostępny jedynie dla kinowego. Żaden teatroman nie odtworzy perfekcyjnej „ścieżki", jaką dla przedstawienia kinowego wyznaczają ujęcia kamer, chwytające najważniejsze momenty akcji, fragmenty przestrzeni, zbliżenia twarzy. „Żywy" widz teatralny jest tu odbiorcą ułomnym, gdyż jednostkowe impulsy, emocje, a nawet spadki koncentracji powodują, że część istotnych elementów umknie jego uwagi. Warto zatem przyjrzeć się zarówno scenariuszom, które zawierają precyzyjny zapis pracy kamer, jak i nagraniom. Ruchy kamer, zbliżenia, a także kompozycja kadrów odkrywają techniczną stronę tworzenia tego szczególnego przekazu medialnego[13].

W scenariuszu pracy kamer tekst sztuki wydrukowany jest po prawej stronie kartki, natomiast lewa część pozostawia wolne miejsce na zapis typu i sekwencji ujęć. Umożliwia to precyzyjną synchronizację mówionego tekstu i akcji z opisem obrazu przekazywanego przez kilka zmieniających się kamer. Do sfilmowania jednego przedstawienia potrzeba od ośmiuset do tysiąca ujęć. Opisy pracy kamer zawierają informację o ich ruchu, którego celem jest śledzenie dynamicznej akcji, rodzaju planu (zbliżenie albo oddalenie), a także adnotację dotyczącą kompozycji kadrów. Wszystkie decyzje są znaczące i wynikają z założonej koncepcji klarowności, logiki i sekwencyjności zdarzeń, które odsłaniają preferencje estetyczne realizatorów – a pośrednio również tradycji teatralnej i filmowej, z jakiej wyrastają. Każdy najazd kamery, każde

cięcie i zbliżenie należy zatem traktować jak deklarację estetyczną, znaczącą nie tylko w planie treści, ale w wymiarze założonego modelu widzenia, estetyki wizualności, schematów narracyjnych i potrzeby zamanifestowania koncepcji sztuki, która w tym przypadku preferuje jasną psychologiczną motywację, naturalistyczne przedstawienie emocji, synchronizację ruchu ciała i słowa, racjonalizm argumentacji, wynikanie przyczynowo-skutkowe, a także społeczny wymiar gestu.

Najprostsze wskazówki dla operatora kamery odnoszą się do jej ruchu. W scenariuszu do *Otella* w jednej z początkowych scen nakazuje się jej „ruch w prawo", by „złapać Otella w kadrze" (Szekspir, *Otello*, 2013, s. 13). We *Frankensteinie* scena, w której potwór budzi się do życia za dużą przegrodą przypominającą sprężystą błonę, pokazana zostaje przez kamerę powoli wędrującą z lewej do prawej strony sceny i stopniowo zwężającej kadr, by w końcu skupić się na drżącej postaci (por.: Boyle, *Frankenstein*, 2011, 6 min). W *Audiencjach* (*The Audience*), opowiadających o cotygodniowych spotkaniach Elżbiety II z kilkunastoma kolejnymi premierami jej rządu, następujące instrukcje precyzyjnie ujmują zachowanie kamery oraz kompozycję obrazu: „Widownia w dole kadru. Przytrzymanie do wyciemnienia. Wchodzi lokaj. Kamera w prawo w trakcie gdy mówi. Bardzo powoli zbliżenie, pełna postać. [Na tyle szeroko, żeby uchwycić dwóch służących wchodzących z prawej i lewej str.]" (Morgan, *The Audience*, 2013, s. 1). Sterowane ruchy kamery oraz wskazówki dotyczące elementów, które muszą znaleźć się w kadrze, pełnią funkcję przewodnika dla oka widza, prowadzonego od punktu do punktu, śledzącego rozwój akcji i koncentrującego się na ustalonych znaczących szczegółach, koniecznych do pełnego zobaczenia i „doświadczenia" scenicznych zdarzeń. Podczas szczególnie nerwowego monologu Margaret Thatcher w *Audiencjach* zmieniające się szybko ujęcia pokazują to mówiącą premier, to reagującą

negatywnie na jej słowa królową. Widz kinowy otrzymuje zatem synkretyczny ekstrakt czy też kompendium ich relacji; sumaryczny i wycinkowy reportaż z ich spotkania, a zarazem znaczące, zuniwersalizowane podsumowanie polityki tamtych czasów (zob.: Morgan, *The Audience*, 2013, s. 104).

Kamera jako przewodnik oka skupia uwagę na szczegółach, wyjmuje z całości część szczególnie ważną, tę część, na której osadza się kluczowy emocjonalny ładunek danej sceny bądź intelektualny walor. W *Otellu* scenariusz nakazuje kamerze zbliżenie na Jagona, który znajduje chustkę Desdemony, potem kamera śledzi niczego nieświadomą Emilię w kierunku wyjścia, a opis sceny kończy następująca wskazówka dla operatora: „Trzymaj Jagona na wyjściu Emilii" (Szekspir, *Otello*, 2013, s. 91), co jeszcze bardziej uwypukla stopień niewiedzy wszystkich bohaterów na temat złej natury Jaga. Autorytarnie i kategorycznie kontroluje się uwagę widza, kiedy zostaje ona skierowana na zegarmistrzowsko precyzyjne zbliżenie dłoni Benedicta Cumberbatcha w roli potwora, który z trudem próbuje wydostać się na świat zza błony okalającej jego budzące się do życia ciało. Taki sam zabieg zbliżenia i koncentracji uwagi zastosowany zostaje w *Przeświecie* Davida Hare'a, opowieści o odradzającej się miłości starszego mężczyzny do młodszej kobiety. Moment, w którym ręce bohaterów na krótką chwilę stykają się ze sobą, jest kluczowy dla odnowionej, zaskakującej i nieprzewidywalnej relacji dwojga ludzi (zob.: Hare, *The Skylight*, 2014, 1.01 min). W realizacji filmowej powiększony na przedłużonym zbliżeniu gest splecionych rąk urasta do rangi kluczowego zwrotu akcji, podczas gdy w odbiorze scenicznym może umknąć uwagi widza, a jego wymowę zapewne przytłoczy natłok przedmiotów wypełniających realistyczną scenografię. Istotne jest w tym przypadku to, że realizacja filmowa podąża logicznie i konsekwentnie od jednej cezury do drugiej, od jednego klarownie ustanowionego zwrotu akcji do kolejnego, zapewniając nie tylko gładkie

przejścia między etapami opowiadanej historii, ale także dostarczając niepodważalnej motywacji psychologicznej dla działań i słów postaci. Taka montażowa płynność i spójność, a może nawet hiperrealizm, warunkuje inne rozumienie i odbiór dzieła niż to, które właściwe jest widzowi teatralnemu. Część elementów scenicznej realizacji umyka uwadze widza teatralnego, co sprawia, że obraz scen oraz całości dzieła staje się niepełny i na swój sposób niedopowiedziany. Czy jest przez to gorszy? Czy raczej poprzez miejsca niedookreślenia, subiektywne odczytanie, zmienną intensywność uwagi, dialektykę albo subiektywną epickość oglądu widz teatralny uwalnia się od jedynej modelowej ścieżki odbioru, by dostrzec niespójności i nieciągłości maskowane perfekcyjnym filmowym montażem?

Mimo że spektakle filmowane są z wielu ruchomych kamer, ich obraz jest zdecydowanie bardziej statyczny niż we współczesnym kinie, a zawartość kadrów, noszących znamiona ustawionej kompozycji, przywołuje na myśl studyjną fotografię. To przejście od filmu do fotografii otwiera wiele ścieżek interpretacji, odsyłając jednocześnie do takich teoretyków i twórców jak Aby Warburg i Bertolt Brecht. Co za tym idzie, przedstawienia nadawane na żywo z Teatru Narodowego w Londynie uznać można nie za dzieła filmowe, a za zbiór obrazów bądź szczególny rodzaj atlasu wizualnego. Nagrania spektakli rozumiane jako zbiór fotografii stają się wyselekcjonowanymi znaczącymi śladami wizualnej wrażliwości, zmontowanymi w sposób, który odsłania wzór i regularność dające pojęcie o modelu kultury stojącym u ich powstania. Owe ruchome zdarzenia wizualne to atlasy przypominające Brechtowski *Kriegsfibel*, wizualny „elementarz wojny", analizowany przez Georges'a Didi-Hubermana, a także *Atlas Mnemosyne* Warburga w tym sensie, że są one – jak pisze Didi-Huberman o zdjęciach Brechta, „elementami pamięci wizualnej" (2011, s. 32) czy „montażem cytatów" układającym się w pewien „materiał narracyjny" (Didi-Huberman, 2011, s. 70). Tak więc owe starannie

dobrane ujęcia filmowe są również swoistą „mapą" większej całości w takim rozumieniu, jakie nadał temu pojęciu Warburg w swoich kompozycjach plansz, zawierających zdjęcia sztuki renesansowej (zob.: Johnson, 2012, s. 11). Układając reprodukcje w zmieniające się konstelacje, Warburg tchnął w nie energię „pośmiertnego życia", zamkniętą w nowej ramie interpretacyjnej (tamże, s. 9); zarazem jednak eksponował nieciągłość i synkretyczny charakter ich układu, dając tym samym wyraz „kulturowemu kryzysowi" modernizmu (tamże, s. 13, 16).

Na tym kończą się podobieństwa między twórczością Warburga i Brechta a przedstawieniami z National Theatre. O ile zbiór wizualnych artefaktów, za jaki uznać można sfilmowane przedstawienia z Londynu, wskazuje na model kultury, która je wytworzyła, o tyle jego estetyczna spójność odbiega od dialektycznej i eliptycznej metody zaproponowanej przez Warburga i Brechta. Brechtowskie zbiory fotografii drugiej wojny światowej, opatrzone krótkimi epigramatycznymi wierszami i wydane jako *Kriegsfibel*, Didi-Huberman nazywa „małymi maszynami dialektycznymi" (2011, s. 45), ponieważ przyjmując dialektyczny stosunek do przedstawienia rzeczywistości, oddawały ją w sposób „problematyczny" i wskazywały na istniejące w niej „skazy", na jej „nierozstrzygalność" oraz ukryty „nieład" (Didi-Huberman, 2011, s. 116). W ten sposób Brecht ukazywał „immanentną konfliktowość" różnych modeli opowiadania, dokonując ich demontażu i ponownego złożenia (tamże, s. 130). O ile u Brechta każdy zabieg montażowy okazywał się metodą na „zajęcie stanowiska" (tamże, s. 127), które ujawnia nieciągłość rozumienia, a także jego polityczne podłoże, o tyle w produkcjach National Theatre mamy do czynienia z montażem spójnym, pozbawionym „skaz" i nieciągłości, doskonale logicznym i eksponującym jedynie konflikty fabularne, które poprzez emocjonalne zaangażowanie widza maskują skrywane aporie i kontrasty poznawcze. Poprzez taką formę twórcy również

„zajmują stanowisko”, ale odsyła ono do kultury iluzji, modelu emocjonalnej identyfikacji, antydialektycznej poprawności, której celem jest nie dekonstruować, a maskować, dostarczając widzowi gotowych protez i pomostów wspierających rozumienie i odczuwanie.

Elementów pomagających budować poczucie iluzji oraz „rozwiewać wątpliwości” interpretacyjne jest w kadrach komponowanych przez producentów filmowych z Teatru Narodowego wiele. Kiedy w przedstawieniu na podstawie sztuki Toma Stopparda *Rosencrantz i Guilderstern nie żyją* dwaj tytułowi bohaterowie rozprawiają z wyższością o szaleństwie Hamleta, kadr filmowy ukazuje duńskiego księcia rozłożonego wygodnie na fotelu nad sceną, ironicznie przysłuchującego się wypowiedziom dawnych kolegów ze studiów (zob.: Leveaux, 2017, 2.42 min; Stoppard, 2017, s. 204). Intelektualna wyższość Hamleta, z którego Stoppard robi arcyinteligentnego i bezwzględnego manipulatora, staje się niepodważalna poprzez wizualną kompozycję kadru. W *Otellu*, w monologu Jagona przestrzegającego Otella przed poddaniem się zazdrości, w kadrze widzimy obu aktorów i obserwujemy reakcje Otella na tę inteligentną prowokację. Nie ma wątpliwości, że słowa Jagona sieją spustoszenie w sercu dowódcy, a jego ukazana w zbliżeniu mimika dopowiada i ilustruje ten fakt ze zwielokrotnioną intensywnością (zob.: Szekspir, 2013, s. 82). Podobny naddatek interpretacyjny otrzymuje widz kinowy, oglądając *Frankensteina*, kiedy twór Frankensteina znajduje Biblię, z której będzie się uczył ludzkiej mowy. Ten fragment filmowany jest z góry – tak, by w kadrze pomieścił się aktor oraz rozświetlona setkami żarówek i przypominająca gwiaździste niebo górna część sceny. Interpretacyjna funkcja tego ujęcia, nie całkiem dostępna dla widza teatralnego, otwiera nowy kontekst w scenie „edukacji” stwora. Wreszcie w *A Disappearing Number* autorstwa Simona McBurneya i teatru Complicité, opowiadającym o indyjskim geniuszu matematyki i jego

związanej z prowadzeniem badań przeprowadzce do Cambridge, przedstawione zostają tragiczne losy grupy postaci dotkniętych śmiercią najbliższych. Końcowa scena zmienia się w swoisty lament nad zmarłymi, by w perfekcyjnie skomponowanym kadrze pokazać całą ich grupę, ustawioną w znikającym za kulisami szeregu zjaw. Obrazowi filmowemu towarzyszy matematyczny wywód o szeregu liczb ciągnących się w nieskończoność i dających możliwość kontaktu nawet z najodleglejszymi pozycjami w ciągu. Związek tej zmienionej w metaforę matematycznej formuły z grupą postaci ustawionych w jednej znikającej w ciemności linii, puentuje sztukę, której tematem jest pocieszenie, jakie oferuje matematyka zwykłemu człowiekowi (por.: McBurney, 2010, s. 170)[14].

Taki właśnie system nawiązywania relacji wizualnych w kadrach i ujęciach filmowych generuje skojarzenia i sensy słabiej obecne w bezpośrednim oglądzie teatralnym. Dominuje tu strategia dopowiadania znaczeń: obok naddatku wizualnego związanego z zaawansowaną technologią filmową, w londyńskich produkcjach mamy do czynienia z naddatkiem treści, który na zasadzie muzealnego audiobooka prowadzi widza od jednej ekspozycji do drugiej, opatrując ścieżkę zwiedzania kompatybilnym wzrokowym komentarzem. Przedsięwzięcie Warburga porównywane jest niekiedy do mapy w jej pierwotnej funkcji „orientowania się we wrogim kosmosie" (Johnson, 2012, s. 10), z tym że w jego przypadku chodzi o wytyczanie nieznanych ścieżek poprzez kulturę Zachodu w jej krytycznych momentach napięć (Johnson, 20102, s. 11). Jako próba mapowania spektaklu teatralnego, filmowe realizacje z National Theatre bardziej przypominają mapy Google'a, w których oglądamy kartograficzną reprodukcję doskonale znanych przestrzeni. Celem takiego działania jest zasada przyjemności, gwarantująca symbiotyczne zaangażowanie w emocje już posiadane, wymagające jedynie intensyfikacji i technologicznego wzmocnienia, a nie krytyczne odkrywanie

niepokoju i niepewności w zetknięciu z nieznanymi treściami. Podstawą takiego odbioru jest „identyfikacja” i stwarzanie przewidywalnego „ja” odbiorcy, a zatem odczuwana przez widza „przyjemność patrzenia” ma źródło w konkretnych „pragnieniach”, które odzwierciedlają „obsesje psychiczne” wytwarzającego je społeczeństwa (Mulvey, 1992, s. 98-99, 96, 97)[15].

Zasada przyjemności jest tym dominującym aspektem produkcji Teatru Narodowego w Londynie, który określa również materialne warunki odbioru sfilmowanego spektaklu. Z definicji nie zakładają one bowiem żadnej niedoskonałości, żadnego informacyjnego szumu, żadnych zakłóceń percepcyjnych czy zaburzenia wizji. Wdrukowują w świadomość widza perfekcję pośredniczących w ich przekazywaniu układów scalonych. Ta inskrypcja doskonałości wyklucza gorsze bądź złe widzenie, oglądanie spektaklu pod niekomfortowym kątem, z miejsc niedających stuprocentowej widzialności sceny, w formie źle skomponowanego kadru. Teatr okazuje się w zestawieniu z cyfrowym przekazem materialnie niedoskonałym nośnikiem sensów, naznaczonym zamazaniem i zaburzaniem wizji, szumami w przekazie, które jednak ostatecznie zaświadczają o jego niepodrabialnej autentyczności. Można powiedzieć, że owa autentyczność doświadczenia nie może konkurować z hiperpoprawną wizualnością sfilmowanej akcji, ale osadza się w somatycznym doświadczeniu ciała, które dostępne jest widzowi teatralnemu, zmuszanemu do nie zawsze wygodnego wychylania się w celu zobaczenia szczegółów gry, wytężającego słuch, by dosłyszeć dźwięki zagłuszane przez innych widzów lub stłumione przez odległość od sceny[16]. Czy ten dyskomfort cielesny może w jakimś sensie odkrywać inny wymiar „doskonalenia poznania zmysłowego”, na które powołuje się Richard Shusterman, tworząc podstawy swojej estetyki pragmatycznej (zob.: Shusterman, 2015, s. 358)? Fizyczny dyskomfort teatralnego doświadczenia,

Shustermanowska „intensyfikująca” doświadczenie „praca nad ciałem” (tamże, s. 373), posadowiona na „podłożu organicznym” ludzkiego organizmu (John Dewey, cyt. za: Shusterman, 2015, s. 61), niknie w przekazie cyfrowym, ponieważ to kamera podwieszona na ruchomym statywie dokonuje karkołomnych wychyleń, by uchwycić jak najlepsze ujęcie dla widza wygodnie unieruchomionego w sali kinowej.

Filmując aurę, filmując kanon

Jeśli rzeczywiście w odbiorze sztuki zasadniczą domeną czucia pozostaje ciało jako receptor, przekaźnik, a także archiwum opisujące materialny wymiar kontaktu z konkretnym gatunkiem sztuki, czyli specyficzne „wyposażenie motoryczne”, o którym pisał John Dewey, inne np. dla teatru, a inne dla muzeum (John Dewey, cyt. za: Shusterman, 2015, s. 62), to filmowanie teatralnego spektaklu potencjalnie niweluje pewne doznania. Nie tylko uwalnia ciało kinowego widza od zdefiniowanej przestrzeni teatralnej widowni, ale także odbiera dziełu teatralnemu aurę konstytuującą je jako część szerszego doświadczenia, na które składa się obecność w budynku teatralnym, a także droga do teatru („O, retrospektywa Felliniego” – zauważam, mijając plakaty kinowe w drodze do kas Teatru Narodowego), wygląd budynku z zewnątrz, kolorystyka plakatu, gładka powierzchnia programu teatralnego, krótka rozmowa z obsługą widowni. Ten rytualny obieg wrażeń, ale i cielesnych czynności, w całości składających się na pojęcie „teatr”, potencjalnie ginie na wzór Benjaminowskiej aury w momencie ryzykownego przeniesienia w świat cyfrowego przekazu filmowego. Znamienne, że doświadczenie widza zasiadającego na sali kinowej nie zastępuje doznań i fenomenu sali teatralnej, a to zasadnicze zerwanie ciągłości bądź znaczące przesunięcie nie może zostać po prostu zrekompensowane kinowymi warunkami recepcji.

Twórcy filmowych przedstawień znaleźli jednak sposób nadrobienia tego, związanego z niedosytem poznawczym, specyficznego braku. W miejsce zwykłego nagrania przedstawienia sprawnie i nieinwazyjnie prezentują „wizytę w teatrze" wraz z całą towarzyszącą jej otoczką. Tematem relacji przygotowywanych w ramach National Theatre Live jest bowiem „teatralność" teatru, jego „bycie częścią" – geografii Londynu, pejzażu miejskiego. Jest to rodzaj wyzwania rzucanego niewiedzy widza, przekładającego się na użyteczność spotkania z reżyserem, na potrzebę zajrzenia do sali prób, wreszcie na rozbudzoną chęć sprawdzenia, jakie inne przedstawienia NT ma w ofercie. Londyńskie przedstawienia filmują właśnie rozbudowaną aurę teatralności, gdy w zwiastunach kinowych pojawia się ujęcie oświetlonego na kolorowo budynku teatru wraz z panoramą Tamizy i London Eye[17]. Ktoś, kto kupił bilet na *Audiencje*, zobaczy na ekranie swojego multipleksu widzów wchodzących na widownię Teatru Gielgud na londyńskim West Endzie, skąd nadawana jest ta relacja, obejrzy reklamy innych spektakli Teatru Narodowego, przyjrzy się zdjęciom z prób, przypomni sobie poczet premierów brytyjskich, ułożony chronologicznie od czasów drugiej wojny aż do dziś (bo, jak wspomniałem, przedstawienie właśnie o nich opowiada), powróci do reklam innych przedstawień, znów obejrzy ten sam zestaw zdjęć z prób, zapozna się z głównymi sponsorami, a wreszcie wysłucha wstępu Emmy Freud, opowiadającej o historii National Theatre Live (zob.: Lough, 2013, 1-18 min).

W zasadzie każda produkcja londyńska rozpoczyna się w ten sam sposób, by w przerwie powrócić do ujęć widzów teatralnych pijących wino, czytających program teatralny, dyskutujących o tym, co zobaczyli, lub zajadających lody firmy Ben and Jerry, które sprzedaje się w Narodowym w trakcie przerw. Czas przerwy wykorzystany bywa również na prezentację rozmowy z twórcami przedstawienia; na przykład z Peterem Morganem (autorem

scenariusza *Audiencji*), Nicholasem Hytnerem (reżyserem *Otella*) czy Simonem McBurneyem (autorem scenariusza i reżyserem *A Disappearing Number*). Obok siebie prezentowane są zatem twarze Helen Mirren czy Benedicta Cumberbatcha i rozgadanych widzów zasiadających w pluszowych fotelach; monologi scenicznych postaci i opinie autorów adaptacji. To zestawienie (choć nie zrównanie) poziomów kulturowej komunikacji odtwarza i relacjonuje sieć powiązań, jakie wygenerował „teatr" rozumiany jako społeczna, nie „tylko" artystyczna instytucja.

Oprawa promocyjno-intelektualna, w jaką wmontowane zostaje sceniczne przedstawienie, nie tyle dostarcza wiedzy potrzebnej do jego zrozumienia, ile sugeruje model praktyk kulturowych, wskazując na sposób ich odgrywania. Pokazuje, jak uczestniczyć w zjawisku, którego centralną, choć nie jedyną, częścią jest konkretny spektakl zagrany na scenie. Chodzi o przekazanie kanonicznego wzorca odbioru, który dostarcza instrukcji „zachowania się": odnoszenia się do kulturowego artefaktu, prezentowania właściwego stosunku wobec niego. W ten sposób propaguje się nie dzieło, a sposób patrzenia i odbioru (por.: Bal, 2003, s. 17, 19). W gruncie rzeczy chodzi tutaj o artefakt będący produktem uprzywilejowanej kultury środka, bogatego mainstreamu, dość pruderyjnej moralności. Prowokację wobec tego przywileju akceptuje się tu tylko wtedy, gdy istnieje dla niej racjonalne uzasadnienie, a w zasadzie model kontroli. Ten dyskurs siły ma moc jeszcze bardziej kodyfikującą kanon[18]. Po pierwsze, chociaż nie w pełni jasne są kryteria doboru przedstawień przeznaczonych do prezentacji w ramach National Theatre Live, można wyobrazić sobie, że obok ich artystycznego i komercyjnego sukcesu niebagatelną rolę odgrywa również „przystępność" ich struktury fabularnej, transparentność gry aktorskiej i techniki scenicznej, czyli ogólna weryfikowalność wobec świata, jaki wszyscy znamy. Modele poznawcze obecne w takim „dobrze skrojonym" i zasadniczo konsumpcyjnym

dziele teatralnym odbijają w większości obraz świata, który widz wnosi ze sobą na widownię wraz z kieliszkiem wypełnionym schłodzonym prosecco.[19] Oznacza to, że z wyselekcjonowanego grona przedstawień, które w formie cyfrowego przekazu uzyskają swoistą „nieśmiertelność”[20], wyrugowane zostają produkcje, których krytyczny, anarchizujący czy dialektyczny potencjał uniemożliwia wpisanie ich w preferowaną przyczynowo-skutkową sekwencję ujęć i kadrów. Nietrudno wyobrazić sobie scenariusz, w którym przedstawienie już na wczesnym etapie produkcji wpisuje się w model przyszłej filmowej realizacji, tak jak dzieje się to od dawna na przykład z koncertami muzycznymi nadawanymi *live* na potrzeby globalnej widowni (zob.: Auslander, 2008, s. 25; Bay-Cheng, 2007, s. 37).

Niebagatelną rolę odgrywa w tym przypadku problematyczne istnienie kanonu w wymiarze globalnym. W szerokim kontekście społecznym dostarczanie silnych wzorców definiujących praktyki kulturowe wpływa jednoznacznie na modele odbioru oraz na napięcia w ramach lokalnych reżimów poznawczych. Dystrybucji modeli odbioru towarzyszy również promocja konkretnych wartości oraz idącego za nimi przymusu mimetycznego (por.: Bal, 2003, s. 18, 22). Filmowe odbicie teatralnego przedstawienia, rozmontowanego i złożonego ponownie (por.: Pavis, 2001, s. 104), uzyskuje więc niejako własne niezależne życie: jak wskazują Brechtowskie fotograficzne dzienniki, „montaż oznacza faktycznie zajęcie stanowiska” (Didi-Huberman, 2011, s. 127). Z kolei Warburg pisał, odwołując się do oddziaływania sztuki renesansu na współczesnych artystów, że ten „napierający w dwójnasób zbiór wrażeń” (Warburg, 2011, s. 113), odciska piętno daleko poza granicami geograficznej lokalizacji. Zdynamizowane „życie po życiu” teatralnego spektaklu (na wzór *Nachleben* Warburga) obrasta nowymi znaczeniami i praktykami, wytwarzając wartość najbardziej dziś poszukiwaną: wrażenie „bezpośredniości” (Bolter, Grusin, 2000, s. 9,

23-24)[21]. Podróżujące obrazy wnikają w tkankę społeczną, zmieniają oczekiwania, redefiniują kanon i dystrybucję prestiżu. Są też obrazem instytucji porzucających wsobność, wymuszając na nich komunikację zewnętrzną (por.: Dijk, 2006, s. 29) i ujawniając obecność sieci praktyk (por.: Wolff, 1993, s. 40, 49), które nigdy nie zastygają w jednej formule, lecz budują archiwum gestów i znaczeń, kształtujących emocjonalną tożsamość odbiorcy przetworzonego doświadczenia teatralnego.

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020
DOI: 10.34762/qf87-y264

Autor/ka

Michał Lachman (michal.lachman@uni.lodz.pl) – adiunkt w Zakładzie Angielskiego Dramatu, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się historią i teorią współczesnego teatru i dramatu brytyjskiego oraz irlandzkiego. Opublikował *Brzytwą po oczach. Młodzi doświadczeni w angielskim i irlandzkim dramacie lat dziewięćdziesiątych* (Kraków 2007) i *Performing Character in Contemporary Irish Drama* (Palgrave 2018). A także przekłady: William Hogarth, *Analiza piękna* (Gdańsk 2008) i Eli Rozik, *Korzenie teatru* (Warszawa 2011) oraz dramaty Billy'ego Roche'a, Christiny Reid (Kraków 2009) i Franka McGuinnessa (Warszawa 2012). Współpracuje z „Dialogiem" i „Didaskaliami". Prowadzi stronę „Łódź w Kulturze", gdzie publikuje swoje recenzje teatralne. Numer ORCID: 0000-0002-6273-825X.

Przypisy

1. Zob. analizę wczesnych sezonów NT Live porównującą ich dramaturgię oraz sposób prezentacji do scenariusza Super Bowl, finałowych meczy futbolu amerykańskiego: Paterson i Stevens, 2013.
2. Jak podkreśla David Sabel (dyrektor działu mediów cyfrowych w Teatrze Narodowym w Londynie), teatralna relacja na żywo stanowi „unikalne doświadczenie", które samo w sobie „wytwarza wartość artystyczną" (NT Live Pdf, s. 9).
3. W rzeczywistości cykl produkcyjny przedstawienia emitowanego w ramach National Theatre Live jest o wiele bardziej złożony i składa się z ponad dziesięciu etapów przygotowawczych (NT Live Pdf, s. 25).
4. Podobne zmiany wprowadza się w ustawieniu świateł i dźwięku (zob.: NT Live pdf).

5. Termin wprowadzony do analizy widowisk przez Philipa Auslandera (*Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge 1999), który tu rozumiany jest nieco odmiennie od zamierzonej przez autora definicji.
6. Tu warto zwrócić uwagę na wczesne studium Allardyce'a Nicolla pt. *Film and Theatre* z 1936 roku i jego rozważania nad uniwersalnym charakterem teatralnej prezentacji oraz zindywidualizowanym obrazem, który dominuje w filmie (s. 165).
7. Już w epoce kina niemego adaptacje literatury i dramatu miały ambicje stworzenia dzieła filmowego „odtwarzającego artystyczne walory" oryginału. Ogromną zaletą nowego medium była możliwość docierania do wielu odbiorców (Cartmell, 2012, s. 2).
8. Na przykład komedia, farsa i wodewil znalazły kontynuację i dopełnienie w twórczości takich filmowych gwiazd jak Max Linder, Buster Keaton, Stan Laurel i Oliver Hardy, a wreszcie Charlie Chaplin. Dopiero technika filmowa pozwoliła rozwinąć w pełni akcję, konflikt i charakterystykę postaci w kierunku typowej slapstickowej formy (por.: Bazin, 2005, s. 76-80).
9. Sposoby filmowania teatru i dramatu podobnie przedstawia Patrice Pavis (2001, s. 123).
10. Nie od początku doceniano ten hybrydyczny walor adaptacji. W początkach XX wieku niektórzy uznawali ją za połączenie sztuk, które niszczy zarówno literaturę, jak i film. Virginia Woolf określała filmowe adaptacje literatury jako „małżeństwo pełne wzajemnej zawiści" (Cartmell, 2012, s. 2).
11. Na przykład Patrice Pavis jest zasadniczo sceptyczny wobec telewizyjnych i filmowych adaptacji teatru. Poza tym, że są one „niesłychanie wybiórcze w selekcji scen i wątków", dramat i teatr, zdaniem Pavisa, niedobrze adaptuje się do nowego medium (Pavis, 2001, s. 124, 119).
12. Szczegółowy opis pracy kamer można znaleźć w analizie autorstwa Martina Barkera (2013, s. 14-19)
13. Scenariusze pracy kamer (*camera scripts*) oraz nagrania przedstawień znajdują się w archiwum Teatru Narodowego w Londynie. Cytując z drukowanych scenariuszy, podaję zarówno sygnaturę tomu, jak i stronę wydruku. Odwołując się do fragmentów nagranych przedstawień, podaję sygnaturę nagrania oraz czas bieżący omawianego fragmentu. Przy tej okazji chciałbym podziękować Fran Horner z archiwum teatralnego za umożliwienie mi korzystania ze zbiorów NT.
14. Podstawą scenariusza była dla McBurneya książka *Apologia matematyka* Godfreya H. Hardy'ego.
15. Warto tu wspomnieć o tym, że przemysł kulturowy narzuca widzom konkretną paletę wartości wzorcowych. Odstępstwo od ich „racjonalnego" i preferowanego modelu skazuje widza na marginalizację (por.: Sedgman, 2018).
16. O ciele w sztuce jako koniecznym nośniku doświadczenia estetycznego pisze Mieke Bal, w duchu estetyki Deweyowskiej uznając, że ludzkie patrzenie „zakorzenione jest w biologii" oraz że obrazy przemawiają „w całości do ciała osoby patrzącej" (Bal, 2003, s. 9, 10).
17. Podobnie jak w filmowej adaptacji *Henryka V*, o której wspomina André Bazin. Por. NT Live trailer: https://www.youtube.com/watch?v=JQjUYsDt6_k.
18. Na tej samej zasadzie, na jakiej typowa (filmowa) adaptacja ma wymiar „konserwatywny", ponieważ funkcjonuje w ramach „ugruntowanej kultury literackiej" (Saunders, 2006, s. 9).
19. Badania widowni oglądającej spektakle NTLive wskazują, że widzowie najczęściej wybierają lokalne kina, nie podróżują daleko w poszukiwaniu spektakli oraz uznają kino za miejsce „własne" i swojskie, a zatem bezpieczne, w przeciwieństwie do teatru czy opery,

kojarzących się z elitarnością (zob.: Barker 2013, 32).
20. Tylko sfilmowane produkcje teatralne składać się będą na jedyne dostępne „archiwum przyszłości" (Bay-Cheng, 2007, s. 38), z którego skorzystają przyszłe pokolenia, analizując dorobek czasów przeszłych.
21. „Bezpośredniość" opisywaną jako zestaw „przekonań i praktyk" (Bolter, Grusin, 2000, s. 30).

Bibliografia

Auslander, Philip, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London and New York 2008.

Bal, Mieke, *Visual Essentialism and the Object of Visual Culture*, „Journal of Visual Culture" 2003 nr 2 (1), s. 5-32.

Barker, Martin, *Live To Your Local Cinema: The Remarkable Rise of Livecasting*, Palgrave, Basingstoke 2013.

Bay-Cheng, Sarah, *Theatre Squared: Theatre History in the Age of Media*, „Theatre Topics" 2007, nr 17 (1), s. 37-50.

Bazin, André, *Theatre and Cinema*, [w:] *What Is Cinema Vol. 1*, tłum. i red. H. Gray, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2005, s. 76-125.

Bolter, Jay David; Grusin, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 2000.

Boyle, Danny (2011), *Frankenstein*, Mary Shelley [film], Teatr Narodowy w Londynie, sygnatura: RNT-D-1-12.

Cartmell, Deborah, *100+ Years of Adaptations, or, Adaptation as the Art Form of Democracy*, [w:] *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, red. D. Cartmell, Wiley-Blackwell, Chichester 2012, s. 1-15.

Davies, Anthony, *The Shakespeare Films of Laurence Olivier*, [w:] *Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, red. R. Jackson, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 163-83.

Didi-Huberman, Georges, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł, J. Margański, Nowy Teatr, Korporacja Ha!art, Warszawa–Kraków 2011.

Djik, Jan van A.G.M., *The Network Society. Social Aspects of New Media*, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi 2006.

Handley, Lucy, *Filming National Theatre Live with Tim van Someren*, „The Telegraph" 2016, https://www.telegraph.co.uk/theatre/national-theatre-live/filming-with-… (dostęp: 26 III

2020).

Hare, David (2014). *The Skylight / Prześwit* [skrypt scenariusza filmowego, wydruk], Teatr Narodowy w Londynie, numer sygnatury: RNT-D-1-63.

Jay, Martin, *Scopic Regimes of Modernity*, [w:] *Vision and Visuality*, red. H. Foster, Bay Press, Seattle 1988, s. 3-23.

Johnson, Christopher D., *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Press, Ithaca, New York 2012.

Leveaux, David (2017), *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead / Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*, Tom Stoppard [film], Teatr Narodowy w Londynie, sygnatura: RNT-D-1-53.

Lough, Robin (2013), *The Audience*, Peter Morgan [film], Teatr Narodowy w Londynie, sygnatura: RNT-D-1-25.

McBurney, Simon (2010), *A Disappearing Number*, [skrypt scenariusza filmowego, wydruk], Teatr Narodowy w Londynie, numer sygnatury: RNT-D-2-3.

Morgan, Peter (2013), *The Audience*, [skrypt scenariusza filmowego, wydruk], Teatr Narodowy w Londynie, numer sygnatury: RNT-D-1-25.

Mulvey, Laura, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 95-107.

Nicoll, Allardyce, *Film and Theatre*, Thomas Y. Crowell Company, New York 1936.

NT Live Pdf, https://media.nesta.org.uk/documents/nt_live.pdf (dostęp: 26 III 2020).

NT Live website, http://ntlive.nationaltheatre.org.uk/about-us (dostęp: 26 III 2020).

Paterson, Eddie; Stevens, Lara, *From Shakespeare to Super Bowl: Theatre and Global Liveness*, „Australian Drama Studies" 2013 nr 62, s. 147-163.

Pavis, Patrice, *Theatre At the Crossroads of Culture*, tłum. L. Kruger, Routledge, London and New York 2001.

Saunders, Julie, *Adaptation and Appropriation*, Routledge, London and New York 2006.

Sedgman, Kirsty, *The Reasonable Audience. Theatre Etiquette, Behaviour Policing, and the Live Performance Experience*, Palgrave, Cham, Switzerland, 2018.

Shusterman, Richard, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowski i in., Aureus, Kraków 2015.

Stoppard, Tom (2017), *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead / Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* [skrypt scenariusza filmowego, wydruk], Teatr Narodowy w Londynie, numer

sygnatury: RNT-D-2-37.

Szekspir, William (2013). *Otello* [skrypt scenariusza filmowego, wydruk], Teatr Narodowy w Londynie, numer sygnatury: RNT-D-1-24.

Trueman, Matt, *The Surprise Success of NT Live*, „The Guardian" 2013, https://www.theguardian.com/stage/2013/jun/09/nt-live-success (dostęp: 26 III 2020).

Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne. Wprowadzenie*, tłum. K. Pijarski „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2011 nr 2-3, s. 110-16.

Wolf, Janet, *The Social Production of Art*, Macmillan, Basingstoke 1993.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/miedzy-globalnoscia-lokalnoscia*

didaskalia
gazeta teatralna

mediacje

W wirtualnych pokojach

Katarzyna Lemańska

Juliusz Słowacki

Balladyna

produkcja, adaptacja i reżyseria: Oskar Sadowski, muzyka: Baasch, montaż: Adrien Cognac i Wojciech Kaniewski, animacje: Sebulec, Pavlo Mazur, współpraca dramaturgiczna: Monika Winiarska, współpraca produkcyjna: As Media Agnieszka Sznajder-Leśniak, realizacja dźwięku: Kuba Sosulski

premiera internetowa: 28 maja 2020 na platformie VOD player.pl

W marcu 2020 roku, w czasie społecznej izolacji Oskar Sadowski zaproponował zaprzyjaźnionym twórcom przeczytanie na zbiorowym wideoczacie *Balladyny*. Ze wspólnej lektury zrodził się pomysł na „wirtualny wideospektakl", alternatywę dla transmitowanych w internecie rejestracji przedstawień. *Balladyna* powstała w całości w internecie za pomocą narzędzi do widekonferencji. Mottem spektaklu, dostępnego na platformie VOD player.pl, stały się słowa z *Prologu* dramatu Juliusza Słowackiego: „Wszak darem to jest Boga, że my umiemy myślą latać do siebie w odwiedziny".

W czasie zawieszenia działalności teatrów powstało wiele projektów

tworzonych z myślą o widzu internetowym i realizowanych przez aktorki i aktorów w domach, m.in. spektakl zmontowany z nagrań z telefonów komórkowych *Pole 150m2* pilgrima/majewskiego w reżyserii Seba Majewskiego w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu czy *Nowy Dekameron* w reżyserii Jacka Głomba w Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy. Nowatorstwo propozycji Sadowskiego polega na zderzeniu wglądu w prywatność aktorów w okresie izolacji, metateatralnego trybu odbioru teatru w internecie z nieoczywistą formą estetyczną. Na ekranie aktorzy widoczni są pojedynczo w oknach w układzie galerii. Poszczególne kadry-sceny to zmontowane przez Adriena Cognaca i Wojciecha Kaniewskiego filmiki nagrane przez samych aktorów – z nałożonymi na obraz efektami dostępnymi w aplikacjach komunikatorów społecznościowych. Przykładowo elfy Chochlik i Skierka (Rozalia Mierzicka i Karolina Staniec) pojawiają się w oknach czatów, na które nałożone są filtry, maski i emoji. Poszczególne sceny artyści nagrywali telefonami komórkowymi – w prywatnych przestrzeniach, podczas jazdy samochodem czy w plenerach. Katarzynę Figurę (Goplana) widzimy nad brzegiem Bałtyku i w niewykończonym lofcie, Sandra Korzeniak (Wdowa) przebywa na wsi, w drewnianym górskim domku, Marta Zięba i Maja Pankiewicz (jako Balladyna i Alina) w scenie zbierania malin spacerują w lesie. Sadowski zaproponował aktorom konkretny i spójny sposób pracy z kamerą, co przełożyło się na ciekawy efekt filmowej wielogłosowości i symultaniczności. Aktorzy patrzą wprost w ekran telefonu, czasami trzymają aparat bardzo blisko twarzy; ta intensywność spoglądania w oko kamery i bezpośredniość kontaktu z widzem sprawiają, że internetowa publiczność staje się ich równoprawnym partnerem. Aby zrealizować sceny w jednym ujęciu, tzw. mastershocie, wykonawcy mówili swoje kwestie, odsłuchując jednocześnie w słuchawkach zapis dźwiękowy zmontowanego przez Sadowskiego nagrania wideo z próby z udziałem wszystkich aktorów – razem

z timingami i reżyserskimi komentarzami. Brak cięć wewnątrz scen umożliwił uzyskanie napięcia w dialogach. Widoczne jest to w akcie drugim, kiedy Zięba na jednym mastershocie zagrała aż trzy sceny: zbierania malin, zabójstwa Aliny oraz rozmowy z Goplaną podszywającą się pod Alinę[1].

W przeciwieństwie do krótkometrażowych antologii *Homemade* Netflixa i *W domu* HBO Europe, *Balladyna* nie ma na celu dzielenia się osobistym doświadczeniem przymusowego zamknięcia, chociaż praca była rodzajem autoterapii – pozbawieni pracy w teatrze czy na planie aktorzy mogli się zaangażować w działania artystyczne (Sandra Korzeniak przyznaje: „Różne demony mnie gdzieś dopadały, fale ciężkiego kryzysu. To też dotyczyło kręcenia się w domu”[2]). *Balladyna* Sadowskiego koncentruje się jednak na temacie samotności – i w relacjach międzyludzkich, i artystycznej. Spektakl rozpoczyna się od czytania z offu fragmentów *Prologu* adresowanego przez poetę do Zygmunta Krasińskiego. Przypowieść o starym, ślepym, samotnym harfiarzu, który pomylił huk spienionego morza z tłumem słuchaczy („Oparł się więc na harfie i śpiewał pustemu morza brzegowi: a kiedy skończył, zadziwił się, że żadnego ludzkiego głosu, żadnego westchnienia, żadnego pieśń nie zyskała oklasku”), zarówno wyznacza aktualny kontekst, sytuujący nas w czasie pandemicznej izolacji, jak i pokazuje wizję przyszłości – czasów, kiedy aktorzy grają bez widzów. Chociaż Sadowski mówi, że spektakl nie jest przykładem „covidowej pracy”, to dopisuje Słowackiemu zdanie: „Chodź, zabiorę cię do teatru”. Słowa te wypowiada Popiel III-Pustelnik, któremu głosu użycza reżyser. Obalony król staje się u Sadowskiego animowanym awatarem – Złotym Słoniem, który zamiast w pustelni przyjmuje bohaterów w gmachu wirtualnego teatru (animacje: Sebulec). Sama premiera na platformie streamingowej zaplanowana była jako wspólnotowe doświadczenie „na żywo”. Widzowie mogli razem oglądać spektakl („Staniesz się częścią zdalnej Widowni, rozrzuconej po całej Polsce, która wspólnie

doświadczy czegoś zupełnie nowego!”), a po emisji odbyło się spotkanie z twórcami. Po zakończeniu przedstawienia, na prośbę reżysera, aktorzy ukłonili się mimo braku oklasków. Tym prostym gestem Sadowski odniósł się ponownie do historii samotnego harfiarza z *Prologu* Słowackiego.

Odosobnienie społeczne dotyczy także postaci z dramatu Słowackiego. W realizacji Sadowskiego są oni zagubieni w świecie wirtualnym i rozpaczliwie poszukują sensu swoich działań. Przejmujące są sceny, w których bohaterowie nie mogą się spotkać i gubią się w technologicznie zapośredniczonych relacjach, np. na wirtualnej imprezie na zamku, kiedy każdy z gości jest w osobnym oknie czatu, a wszyscy razem tańczą w rytm piosenki *Promise Me* Beverly Craven. Eskalację braku fizycznego kontaktu widać w scenie miłosnego zbliżenia Balladyny i Kostryna oraz w momencie zabójstwa Aliny, gdy ma się wrażenie, że widoczne na osobnych nagraniach aktorki zaraz spotkają się we wspólnym kadrze. Cielesny aspekt tych dwóch czynności – seksu i morderstwa – uzmysławia dotkliwą niemożność fizycznego kontaktu. Dotyk staje się atrybutem boskim – dochodzi do niego tylko między nagimi, splecionymi ze sobą Pawłem Smagałą i Sonią Roszczuk, grających alegorię Miłości. Zaskakujący efekt wprowadza do spektaklu fragment gry internetowej *World War 3*, osadzonej w realiach współczesnego konfliktu zbrojnego. Z perspektywy użytkownika komputerowej strzelanki widzowie *Balladyny* oglądają przebieg bitwy Kirkora (Marcin Kowalczyk) z Kostrynem (Jan Dravnel) odbywającej się w scenerii współczesnej Warszawy, m.in. pod Pałacem Kultury i Nauki. Gra nadbudowuje kolejne poziomy odbioru: widz obserwuje eksperiencję gracza komputerowego, *World War 3* służy prezentacji fabuły dramatu Słowackiego, a w świecie przedstawionym bitwa jest dla bohaterów nie realnym, ale wirtualnym doświadczeniem. W kontekście pandemii poruszony w przedstawieniu temat samotności w społecznej izolacji ma już charakter dokumentalny – premiera *Balladyny*

odbyła się w ostatnim tygodniu izolacji – jednak problem wyalienowania człowieka w wirtualnej rzeczywistości pozostaje aktualny.

Sadowski proponuje psychologiczną interpretację postaci Balladyny, zastanawia się, kiedy w głównej bohaterce narodziło się zło i jaki miała na to wpływ jej relacja z opresyjną, zaborczą matką. Postać Wdowy, granej przez Sandrę Korzeniak, jest wspomnieniem Balladyny, o czym widz dowiaduje się dopiero w scenie sądu nad Wdową, kiedy wypowiedź aktorki spontanicznie przerywa jej córeczka, Gaia Dravnel (to najmocniejsza scena, kiedy zanika granica między postacią sceniczną a życiem prywatnym artystki). Dziewczynka próbuje odciągnąć mamę od telefonu, przypominając o obiecanej zabawie. Reżyser włączył tę scenę, która na poziomie konstrukcji spektaklu funkcjonuje jako reminiscencja: córka Korzeniak staje się małą Balladyną. Działania tytułowej bohaterki w kreacji Marty Zięby determinuje nie tylko dzieciństwo, ale i fakt, że sama zostanie matką – przed zawiązaniem akcji jest już w ciąży z Grabcem (Maciej Grubich). Zarówno Korzeniak, jak i Zięba proponują głębokie studium swoich postaci, co w zestawieniu z eksperymentalnym montażem jest punktem ciężkości przedstawienia.

Chociaż *Balladyna* eksploruje nowe doświadczenie spektaklu internetowego, to wizja cyfrowego teatru oparta jest jednak na mocnych podwalinach teatru XIX-wiecznego. Na ekranie dominuje estetyka kampu: Balladyna i Kirkor pojawiają się w złotych, ozdobnych ramach przywodzących na myśl i zabytkowe obrazy, i ramę sceny pudełkowej. Poszczególne akty rozpoczynają się od odsłonięcia animowanej, „malowanej” kurtyny przedstawiającej erotyczne obrazy Konrada Żukowskiego, w których głównym motywem są kościotrupy, ludzkie ciało i fantastyczne zwierzęta. Zabieg ten podkreśla iluzyjność teatru i podział na scenę i widownię. Pełna rozmachu jest także decyzja o ponaddwudziestoosobowej obsadzie – reżyser zaprosił do

współpracy nie tylko aktorów teatralnych z całej Polski (w drugoplanowych rolach występują m.in. Jacek Poniedziałek, Bartosz Gelner, Dominika Biernat, Julian Świeżewski, Magdalena Celmer, Bartosz Ostrowski), ale i top modeli: Dominika Sadocha i Olę Rudnicką. Z kolei statyści tworzą queerową armię Kostryna – w widoku galerii w oknach komunikatorów widoczni są młodzi mężczyźni z nagimi torsami. Nienachalnie zaakcentowany temat widoczności osób nieheteroseksualnych wydaje się osobistym komentarzem reżysera do polskiej rzeczywistości.

Balladynę Oskara Sadowskiego charakteryzują wizualny nadmiar, efekciarskie animacje, kampowa estetyka, wyeksponowanie sztuczności i teatralności oraz świadomie korzystanie z języka, stylów i narzędzi mediów społecznościowych. Ścieżkę muzyczną do spektaklu skomponował Baash. Muzyka oddaje eklektyczny charakter przedstawienia, łącząc z elektronicznymi brzmieniami m.in. dźwięki inspirowane rave'em, tak by kompozycje oddawały nastroje bohaterów: zarówno napięcie i strach, samotność, wzburzenie. Jest w nich także dużo humoru. Oparty na formalnym eksperymencie spektakl skupia się nie tyle na interpretacji dramatu Słowackiego (warto jednak zwrócić uwagę na nowatorską interpretację relacji Balladyny z matką), ile na metateatralnym odbiorze „teatru wirtualnego", który nie udaje, że może w pełni zrekompensować – i aktorom, i widzom – brak kontaktu na żywo i ze sztuką, i z drugim człowiekiem. Dzisiaj – w zalewie produkcji realizowanych w ramach programu „Kultura w sieci" – można także spojrzeć na „wirtualny wideospektakl" Sadowskiego jako na ciekawy dokument o działalności artystów w czasie izolacji.

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020

Autor/ka

Katarzyna Lemańska – absolwentka edytorstwa i performatyki przedstawień UJ. Redaktorka w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego i sekretarz redakcji „Performera”. Członkini Komisji Artystycznej 26. edycji Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Współpracuje na stałe z „Didaskaliami” i portalami eCzasKultury i taniecPOLSKA.

Przypisy

1. W tekście wykorzystuję informacje uzyskane w trakcie rozmowy z Oskarem Sadowskim.
2. *Kultura Osobista*, z Oskarem Sadowskim i Sandrą Korzeniak rozmawia Marta Perchuć-Burzyńska, TOK.fm, z dnia 10 czerwca 2020, https://audycje.tokfm.pl/podcast/91576,Oskar-Sadowski-i-Sandra-Korzenia….

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/w-wirtualnych-pokojach*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Dwa teatry

Maksymilian Wroniszewski

Teatrze Wybrzeże w Gdańsku

Magda Kupryjanowicz, Michał Kurkowski wg pomysłu i we współpracy z Kubą Kowalskim na podstawie korespondencji i dzienników oraz wątków opowiadań Jarosława Iwaszkiewicza

Życie intymne Jarosława

reżyseria: Kuba Kowalski, scenografia i kostiumy: Kornelia Dzikowska, muzyka: Rafał Ryterski, ruch sceniczny: Katarzyna Sikora, reżyseria świateł: Damian Pawella

premiera: 24 lipca 2020

Wprawdzie Kuba Kowalski, reżyser spektaklu *Życie intymne Jarosława*, mówił w wywiadzie udzielonym trójmiejskiemu wydaniu „Gazety Wyborczej", że byłby „bardzo ciekaw rozmowy Jarosława Iwaszkiewicza o potrzebach seksualnych z innym sławnym Jarosławem. Albo z ministrem Glińskim" (Kowalski, 2020, s. 3), a i sam tytuł przygotowanego przez Magdę Kupryjanowicz i Michała Kurkowskiego dramatu wybrzmiewa ewidentnie zaczepnie, to jednak gdańskie przedstawienie nie ma w sobie nic z formy politycznego „spektaklu interwencyjnego". Owszem, na scenie pojawia się w pewnym momencie tęczowa szarfa, taka, jakiej używają gimnastyczki, ale jej

„jaskrawa ruchliwość" staje się raczej kontrapunktem dla intymnego przedstawienia, rozgrywanego w ascetycznej scenografii i przy stonowanym oświetleniu, któremu rytm nadaje starannie opracowany ruch sceniczny. I nawet wówczas, gdy na scenie rozbrzmiewają queerowe hymny – *I Will Survive* Glorii Gaynor, *I Want to Break Free* Queen, *Y.M.C.A.* Village People – to grający na żywo Rafał Ryterski przearanżowuje je tak, że czujemy raczej atmosferę kawiarnianej randki – a takich w historii związku Iwaszkiewicza z młodszym o blisko czterdzieści lat Jerzym Błeszyńskim było wiele – niż taneczny rytm Gay Pride.

Życie intymne Jarosława rozgrywa się w melodramatycznej ramie ustawionej *à rebours*: od śmierci do zauroczenia. Spektakl rozpoczyna scena przygotowania ciała zmarłego na gruźlicę Błeszyńskiego do pochówku, kończy – wspomnienie jego pierwszych wspólnych chwil z Iwaszkiewiczem. Mitologia gruźliczej śmierci „pięknego młodzieńca" miesza się w spektaklu z opisami chorego ciała i jego fizjologii, dzięki czemu melodramatyczna konwencja zostaje przełamana. Także postać Iwaszkiewicza (Krzysztof Matuszewski), nieco zgarbionego, zmęczonego, w z lekka znoszonym garniturze, zaburza rytm sentymentalnej opowieści o pokonującym przeciwieństwa losu uczuciu.

Scenografię przedstawienia tworzy konstrukcja przypominająca rusztowanie, za którą rozpościera się wielka połać folii budowlanej. To jakby negatyw (może lepsza byłaby tu metafora zdjęcia rentgenowskiego) słynnej posiadłości Iwaszkiewiczów w Stawisku, sugerujący dwojakie zamierzenie twórców spektaklu: chęć zgłębienia, rozmontowania „architektury relacji" tworzących się między wierzchołkami trójkąta Iwaszkiewicz – jego żona Anna – Jurek Błeszyński, przede wszystkim jednak wysiłek zbudowania postaci tego ostatniego. Zachowała się bowiem tylko jedna fotografia Błeszyńskiego,

a informacje na jego temat możemy czerpać wyłącznie z drugiej ręki. Fakt, ręka Iwaszkiewicza to ręka pierwszej klasy, spod której – wliczając listy, dziennik, inspirowane relacją z Błeszyńskim wątki w utworach prozatorskich i dramatach – wyszło dobre kilkaset stron zapisków, ale przecież to właśnie z tego powodu, ze względu na uporczywe powracanie Błeszyńskiego w Iwaszkiewiczowskich tekstach, staje się on tak bardzo nieuchwytny. Bo nawet gdy Iwaszkiewicz pisze w liście do Jurka: „Jesteś mi wszystkim: kochankiem i bratem, śmiercią, życiem, istnieniem, słabością i siłą" (Król, 2017, s. 143), to ujawnia się w tym fragmencie nie jakaś wielka synteza osobowości Błeszyńskiego, ale raczej nastrój Iwaszkiewicza. A że ten w kolejnych listach się zmienia i oscyluje między czułością, zazdrością, platonicznym uczuciem, erotyczną fascynacją, potrzebą udzielania pomocy (najczęściej finansowej i materialnej) i otrzymywania emocjonalnego wsparcia, to nic dziwnego, że w gdańskim przedstawieniu Jurka gra aż trzech aktorów (Piotr Biedroń, Marcin Miodek i Jan Napieralski).

Z początku wygląda na to, że będą to jednoznacznie zarysowane trzy wcielenia Błeszyńskiego: zalotny i zmysłowy Jurek Miodka, atletyczny i melancholijny Jurek Napieralskiego i Jurek jako zaczepny „chłopiec z sąsiedztwa" Biedronia. Szybko orientujemy się jednak, że rozbicie postaci Błeszyńskiego służy właśnie podkreśleniu jego nieuchwytności i uczynieniu z niej najważniejszej cechy określającej sceniczny byt Jurka, nie zaś zarysowaniu jego różnorodnych „portretów pamięciowych". Charakterologiczne różnice między trzema postaciami, które widz stara się na początku uważnie rejestrować, szybko się zresztą zacierają. I choć wydaje się, że to całkiem trafiona sceniczna strategia, nieroszcząca sobie prawa i chęci do dookreślania postaci Jurka za wszelką cenę, to jednak nie pozostaje ona bez wpływu na kreacje aktorskie i – miejscami chaotyczną – konstrukcję przedstawienia. Indywidualne role Biedronia, Napieralskiego i Miodka, który

wydaje się spośród nich najbardziej intrygujący, schodzą na dalszy plan, bowiem tworzą oni rodzaj „Jurkowego chóru", drużyny, która wprawdzie gra bardzo składnie, ale nie zapada na dłużej w pamięć.

Może to ze względu na „ustabilizowaną ekstrawagancję" pojawiającego się na scenie w kilku rolach (jako Karol, Dziad szpitalny i Lekarz) Roberta Ciszewskiego jego kreacja(e) robi(ą) największe wrażenie. Ekstrawagancję, dodajmy, niemającą nic wspólnego z aktorskim popisem, ale dowodzącą bardzo solidnego przygotowania warsztatowego. Modulacja głosu, mimika, siła gestu – kiedy trzeba subtelnego i płynnego, kiedy indziej „przegiętego" – skłaniają, by z uwagą przyglądać się kolejnym rolom tego niemalże debiutującego w Wybrzeżu aktora.

Oglądając *Życie intymne Jarosława*, można odnieść wrażenie, że mimo stonowanego entourage'u i na ogół spokojnego rytmu, w tym ledwie półtoragodzinnym przedstawieniu za dużo się dzieje. Tak jakby twórcy zdecydowali się pomieścić zbyt wiele wątków, streścić zbyt wiele emocji, przywołać nie tylko sceny z dziennika i listów Iwaszkiewicza, ale też baśniowe fantazje o Błeszyńskim, które zawarł w korespondencji (samo w sobie jest to ciekawe, ale w spektaklu nie gra), i jeszcze zahaczyć o *Kochanków z Marony*, napomknąć o tym i o tamtym… Dobrze ten nadmiar oddaje jedna z ostatnich scen, w której Anna (Anna Kociarz) rozmawia z Jarosławem na temat seksu, zwierzając się ze swojego pragnienia życia w czystości. Kiedy ten machinalnie dotyka ramion żony, Anna milknie, a przez jej twarz przechodzi grymas zdławionego podniecenia. Trudno oprzeć się wrażeniu, że ten mocny splot chrześcijańskiego mistycyzmu i erotyki, który mógłby scenicznie dookreślić postać Anny, a przy tym także jej relację z mężem, zostaje potraktowany nazbyt zdawkowo. Albo akcent jest zbyt dużego kalibru, biorąc pod uwagę raczej incydentalną obecność Anny na

scenie, albo wątek ten wtłoczony został w spektakl na siłę, a przy tym szybko ucięty, tak jakby twórcy chcieli zmieścić go jeszcze przed opadnięciem kurtyny.

Dodanie do tego wszystkiego kolejnego wątku, czyli wkomponowanie w przedstawienie fragmentów powieści *Efebos* Karola Szymanowskiego, to osobna kwestia. Z jednej strony to ciekawe posunięcie, dynamizujące spektakl i ustawiające je nie we współczesnym kodzie kampowo-queerowym, ale w kontekście ideału greckiej miłości homoerotycznej. Znajduje ono ponadto uzasadnienie w rodzinnych koligacjach Iwaszkiewicza, którego Szymanowski był dalekim kuzynem, i któremu powierzył rękopis *Efebosa*. Z drugiej jednak – jest to decyzja co najmniej kłopotliwa. Nie chodzi przy tym o mizoginiczne wątki powieści, które zresztą Kupryjanowicz i Kurkowski podają *in extenso*, uczciwie, niejako podkreślając ponadwiekowy już dystans, z jakiego czyta się dziś ten tekst. Problem leży gdzie indziej. Jest w spektaklu scena, w której bohaterowie *Efebosa* oskarżają biblijną moralność o zgubny wpływ na to, w jaki sposób kształtowała się sfera etyki seksualnej. Miłość cielesna jako grzech, nakaz prokreacji, świętość małżeństwa, pobłażliwość dla prostytucji – oto zestaw konserwatywnych zasad płynących z Biblii, które wyliczają postaci z powieści Szymanowskiego. Włączenie tej sceny w tkankę przedstawienia wiązać można – i taki był chyba zamysł twórców – z całkiem współczesną krytyką polskiego Kościoła, którego władze debatują na przykład nad tym, w jaki sposób terapeutyzować osoby homoseksualne. Można powiedzieć – krytyki takiego Kościoła nigdy dość. Ale Kupryjanowicz i Kurkowski musieli sporo z *Efebosa* powycinać, by stworzyć scenę w tym kształcie. U Szymanowskiego mowa jest w tym fragmencie, owszem, o Biblii, ściślej jednak: o „prawodawstwie Mojżeszowym". Możemy w *Efebosie* znaleźć choćby fragment, z którego dowiadujemy się, że Żydzi „potrzebowali dużo dzieci", ponieważ „byli dość nieliczną i fizycznie słabą rasą", albo że

„nierząd w jego obecnej postaci stworzyć mogła tylko pogarda dla miłości i dążenie do bezpośredniego wyzysku. A oto są cechy *par excellence* żydowskie!" (Szymanowski, 1989, s. 160-161). Podobne wątki odnajdziemy także w eseistycznej spuściźnie Szymanowskiego. Nie wiem, czy krytyka Kościoła (czy choćby „katolickiej moralności") warta jest tego, by przykrawać na jej potrzeby tego rodzaju tyradę. Daleko stąd do emancypacyjno-równościowych postulatów, a jeśli przypomnieć, jak często, i nie bez racji, podkreśla się dziś podobieństwo przedwojennej retoryki antyżydowskiej do współczesnej nagonki na osoby LGBT+, to decyzja o posiłkowaniu się w spektaklu *Efebosem* wybrzmiewa podwójnie dwuznacznie.

„«Efebos» w klasycznej grece z piątego wieku przed naszą erą znaczyło tyle, co po naszemu «poborowy»" (Majewski, 2020, s. 58) – przypomniał w „Dialogu" Paweł Majewski. Jest i w gdańskim spektaklu żołnierski wątek. Świetna jest scena, w której Napieralski, Miodek i Biedroń – jako postaci z *Efebosa* – rozprawiają o argumentach, jakimi próbuje się dowieść „anormalności" homoseksualizmu. Przechadzając się z początku w rytmie wręcz perypatetyckim, wchodzą jednocześnie po rusztowaniu, a kiedy znajdują się już na samym jego szczycie, mierzą do publiczności niczym z wieży strażniczej. Przypomina to wszak i o wojennej eksterminacji homoseksualistów (choć znając opinie Szymanowskiego na temat Żydów – choćby i spisywane na dwie dekady przed drugą wojną – wątek ten rezonuje inaczej), pośrednio może też o sile fantazmatu, jakim dla wyobraźni gejowskiej po II wojnie stała się figura żołnierza (zwłaszcza niemieckiego, zwłaszcza w mundurze oficera SS), w końcu – odnosi się do kwestii homoseksualnego pożądania, znajdującego ujście w męskich wspólnotach, które im jest silniejsze, tym mocniej bywa wypierane i kamuflowane. W czasach, gdy po ulicach maszerują grupy nazywające się „żołnierzami Chrystusa", a Marsze Równości są atakowane przez kibicowsko-

nacjonalistyczne organizacje skupiające głównie młodych mężczyzn, warto o tej zależności pamiętać.

Twórcy spektaklu mówili w przedpremierowych rozmowach, że Iwaszkiewiczów, Błeszyńskiego i domowników Stawiska potraktowali jako queerową rodzinę. To ważny trop i dobrze – mimo wszystko – że opowiedzieli o nim swoim językiem. Nie powielili emancypacyjnej estetyki ruchów LGBT+, nie „wyrażali solidarności", nie odcinali kuponów od silnie rezonującego społecznie tematu. Nie twierdzę, że ta solidarność jest niepotrzebna, a jedynie, że danie jej wyrazu na scenie teatru nie przyniosłoby korzyści ani spektaklowi, ani – zwłaszcza – owym emancypacyjnym ruchom. Przeciwnie: wygasiłoby, a przynajmniej nieco nadwerężyło, ich rewolucyjny wymiar. Trzeba przypomnieć wyrażone ponad pół wieku temu przekonanie Jeana Duvignaud, które wciąż pozostaje w mocy, mówiące o tym, że w czasach silnych społecznych napięć teatr instytucjonalny schodzi na dalszy plan, bowiem znamiona teatralności przejmują społeczne zachowania grup i zbiorowości. Nie ma potrzeby (i sensu), by w teatrze powielać te zachowania i kopiować towarzyszące im estetyki. Konieczne jest za to szukanie innego kodu, innego języka, własnego głosu, by mówić o – jak sądzę – wspólnej sprawie. Ideowo-estetyczny monolit to przecież opowieść z innej politycznej bajki.

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020

Autor/ka

Maksymilian Wroniszewski – doktorant Filologicznych Studiów Doktoranckich na UG. Współredaktor i współautor książek i katalogów: *Grzegorz Klaman. Polonia* (z Klaudią Renusch, 2016) i *Kino według Marii Janion* (z Pawłem Bilińskim, 2016), *Re: Iredyński* (ze

Zbigniewem Majchrowskim, 2018). Pisze o literaturze, sztuce i teatrze.

Bibliografia

Majewski, Paweł, *Więc czego ci jeszcze potrzeba, kotku?*, „Dialog” 2020, nr 7/8.

Poeta żyjący poza normami. Rozmowa z Kubą Kowalskim [rozm. P. Gulda], „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto” 21.07.2020.

Szymanowski, Karol, *Efebos*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 2: *Pisma literackie*, zebrała i oprac. T. Chylińska, wstęp J. Błoński, Kraków 1989.

Wszystko jak chcesz. O miłości Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Błeszyńskiego, oprac. A. Król, Warszawa 2017.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/dwa-teatry*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Przestrajanie najntisów

Piotr Morawski

Studio Teatrgaleria

Michał Buszewicz

Powrót Tamary

reżyseria: Cezary Tomaszewski, scenografia i kostiumy: BRACIA Agnieszka Klepacka i Maciej Chorąży, światło: Jędrzej Jęcikowski, wizaż: Kacper Rączkowski

premiera: 15 sierpnia 2020

Komuna Warszawa

Musical o musicalu „Metro”

reżyseria: Robert Wasiewicz, dramaturgia: Marcin Miętus, opracowanie muzyczne: Michał Skrok, wideo: Anu Czerwiński, kostiumy: Antonina Peak

premiera: 11 września 2020 w ramach HUB Kultury 2020: Teren wspólny

1.

Przełomem był chyba rok 2011. 11 listopada na ulicach Warszawy doszło do regularnych walk faszystów z Antifą i policją. W Marszu Niepodległości,

który rok wcześniej gromadził jeszcze garstkę ekstremistów, według organizatorów wzięło wówczas udział dwadzieścia tysięcy osób (zob. Borkowska, Kazimierowska, 2011). Od 2011 roku Marsz przestał być spontanicznym wydarzeniem środowisk prawicowych – coraz skuteczniej organizowany jest przez Stowarzyszenie Marsz Niepodległości, tworzony przez działaczy Młodzieży Wszechpolskiej i ONR. Kolejne były coraz liczniejsze. W stulecie odzyskania niepodległości przemarsz faszystów przez stolicę został objęty patronatem prezydenta Andrzeja Dudy i choć sam prezydent miał wziąć udział w alternatywnym marszu, oba pochody szły razem – po drodze było im i w ulicznym przemarszu, i we wspólnym działaniu.

Hasła kolejnych Marszów pokazują zaostrzanie się kursu: jeszcze w 2012 roku wołano „Odzyskajmy Polskę", rok później – w duchu *Kabaretu* Fossego oznajmiano: „Idzie nowe pokolenie!", które to pokolenie w kolejnym roku wystąpiło już pod hasłem „Armia Patriotów". Po tej konsolidacji zaczęło się szczucie: w 2015 roku pojawiło się już znane ksenofobiczne „Polska dla Polaków" z – mającym chyba łagodzić najgorsze skojarzenia – drugim członem „Polacy dla Polski". Kilka dni po tym marszu na wrocławskim Rynku Piotr Rybak spalił kukłę Żyda. Husarska tradycja kazała w 2016 roku uznać już, że jest „Polska bastionem Europy" – to był pierwszy ukłon w stronę Kościoła. Rok później – odzyskawszy przynajmniej retorycznie Polskę – wołano już: „My chcemy Boga", a na wrocławskim Marszu katolicki duchowny Jacek Międlar – nowy bohater środowisk faszystowskich – grzmiał: „Jesteśmy na wojnie ze złem i żadna talmudyczna horda nie podepcze naszego krzyża" (*Antyfaszystowska demonstracja we Wrocławiu…*, 2017). Nikt już nie próbował nawet kamuflować jawnie antysemickiego i rasistowskiego charakteru wydarzenia – Międlar krzyczał: „Nasze ulice, nasze kamienice", a na transparentach widać było hasła: „Czysta krew",

„Europa tylko biała”. Tylko rocznicowemu charakterowi i pertraktacjom z kancelarią prezydenta należy chyba przypisać mające budować wspólnotowe skojarzenia hasło: „Dla ciebie Polsko”…

Prokuratura niby prowadziła śledztwa, Piotr Rybak został skazany, Międlar ostatecznie również, choć za hejt wobec posłanki Joanny Scheuring-Wielgus. Władza jednak faszystom sprzyjała, od czasu do czasu jawnie się do nich umizgując. W wyborach do parlamentu w 2018 roku Konfederacja Wolność i Niepodległość – zrzeszająca zwolenników turbokapitalistycznej prawicy Janusza Korwin-Mikkego, katolickiego fundamentalisty Grzegorza Brauna i Ruchu Narodowego z Krzysztofem Bosakiem – wprowadziła do Sejmu jedenastu posłów. Tym samym w ławach sejmowych zasiadła frakcja chętnie wspierająca maszerujących ulicami pod zielonymi sztandarami Falangi.

Tyle że ten marsz do władzy wcale nie zaczął się przecież w 2011 roku. Nie zaczął się też wraz z kolejnymi zwycięstwami PiS-u. Faszyzm na polskich ulicach nie wykwitł nagle. Zielone sztandary z ramieniem uzbrojonym w miecz też nie wzięły się znikąd. Ta XXI-wieczna wersja dobrze zorganizowanych, karnych szturmowców to logiczny i konsekwentny ciąg dalszy historii, która została prześlepiona. Zapomniana albo wyparta. Symptomatyczna jest w tym kontekście biografia Romana Giertycha – dziś jednego z filarów liberalnej opozycji, któremu czasem wytyka się działalność w edukacji w rządzie pierwszego PiS-u. Mało kto wypomina mu zaś, że to on w 1989 roku reaktywował w III RP Młodzież Wszechpolską. Innym luminarzem związanych z PO środowisk opozycyjnych, wcześniej intensywnie działającym w prawicowych ruchach ekstremistycznych, jest Michał Kamiński, który swoją przygodę polityczną rozpoczynał w Narodowym Odrodzeniu Polski – drugim oprócz ONR-u ugrupowaniu, które rości sobie prawo do zielonego sztandaru z pięścią i mieczem.

Już na samym początku, gdy 1 maja 1990 roku Janusz Korwin-Mikke organizuje Kongres Prawicy, NOP-owcy pokazują się z faszystowskimi emblematami: „Widać na nich swastyki, odale i logo afrykanerów" – pisze Przemysław Witkowski. „Nie przeszkadza to zupełnie obradującym giertychowcom, korwinistom, monarchistom i wszechpolakom" – komentuje autor.

W latach dziewięćdziesiątych polski ruch narodowy to polityczny plankton – wewnętrznie skłócony i podzielony – znajdujący czasem schronienie przy większych podmiotach, jak ZChN, na początku dekady. Aż do wyborów w 2001, kiedy do Sejmu wchodzi pod wodzą Giertycha Liga Polskich Rodzin, pozbawiony jest jednak wpływu na politykę parlamentarną. Nacjonalistyczne ugrupowania – wówczas bardziej akcentujące swój antykomunizm i przywiązanie do historii – stawiają na mniej efektowną pracę u podstaw, rozpoczynają współpracę z faszyzującymi ugrupowaniami w Europie. Ruch nie jest jednolity ani ideowo, ani organizacyjnie: tworzą go – piszą Czesław i Ewa Maj – „partie polityczne, ugrupowania ponadpartyjne, oraz organizacje parapolityczne: instytucje narodowe, kluby myśli politycznej, instytuty wiedzy narodowej oraz środowiska polityczne skupione wokół redakcji czasopism narodowych" (2007, s. 15). Te ostatnie też zmieniają swój profil. Jeszcze w 1991 roku redakcja „Szczerbca" oznajmiała „Nie ustaniemy w walce o historyczną, narodową i kulturalną tożsamość Narodu Polskiego [sic!]", by w 1994, gdy pismo zostało przejęte przez NOP, swój cel określać już w kategoriach politycznych: „Nowy Szczerbiec to nasz wkład w Rewolucję Nacjonalistyczną [sic!], która – jak wierzymy – jest jedyną drogą do obalenia pseudowolnościowego systemu krępującego życie i rozwój naszego Narodu" (cyt. za: Tokarz, 2002, s. 27). Rzecz jasna, wówczas marzenia o nacjonalistycznej rewolucji kwitować można było ironicznym uśmiechem. Choć – stwierdzają autorzy opracowania o narodowych

ugrupowaniach politycznych w Polsce lat dziewięćdziesiątych – „do zagospodarowania politycznego była niemała część społeczeństwa gotowego poprzeć projekt narodowy, katolicki, antyliberalny, deklarujący złagodzenie skutków «terapii szokowej», związanej z reformami systemowymi w Polsce" (Maj, Maj, 2007, s. 9). Na reformach Balcerowicza faszyzujące ugrupowania na pewno wygrały: jednocząca je LPR – podobnie jak „Samoobrona" dyskontująca społeczny gniew – w 2001 roku weszły do parlamentu, by w kolejnej kadencji wejść do rządu.

Wcześniej jednak ekscesy – takie jak swastyki na zjeździe zjednoczeniowym – pozostawały bez echa, bo i wszyscy uczestniczący w tym zjeździe mieli opinię ekscentryków. Janusz Korwin-Mikke był śmiesznym panem, którego Unia Polityki Realnej ciągle odbijała się od wielkiej polityki, głosząc konsekwentnie swój ultraliberalizm gospodarczy i powtarzając, że podatki to złodziejstwo. Rodzący się na początku lat dziewięćdziesiątych faszyzm był jednak pewną egzotyką, głęboką niszą, z której, jeśli coś wypływało do mainstreamu, to ugruntowany antykomunizm i nienawiść do PRL-u, a co za tym idzie – nawet do samego słowa socjalizm. Historia rodzącego się w latach dziewięćdziesiątych w Polsce faszyzmu to historia prześlepiona. Przesłonięta przez narrację o rodzącym się kapitalizmie, aspiracjach, szybkich pieniądzach i jeszcze szybszych samochodach, karierach na miarę Rockefellera, pogardę wobec słabszych i mniej obrotnych, którzy nie otwierali słynnych szczęk pod Pałacem Kultury. I których nie stać było na przykład na bilet do teatru na *Tamarę*, którą Maciej Wojtyszko wyreżyserował w stołecznym Teatrze Studio, a która miała premierę 5 września 1990 roku.

2.

Spektakl dokładnie zinterpretowała Joanna Krakowska w *Demokracji. Przedstawieniach* (2019), ustanawiając *Tamarę* przedstawieniem założycielskim czasów transformacji. *Tamara* powróciła więc – zanim jeszcze Cezary Tomaszewski z Michałem Buszewiczem wzięli się do robienia spektaklu na trzydziestą rocznicę premiery Wojtyszki. O *Tamarze* znów zaczęto pisać i mówić, pasowała bowiem jak ulał do opowieści o czasach wielkich aspiracji i snobizmu – recenzenci prześcigali się wówczas w opisie wystawności oferowanych w pakiecie z przedstawieniem dań: pięć rodzajów sałatek z takimi cudami jak kapary, polędwica „Czarnolas", indyk, dufinki, masło czosnkowe i masło orzechowe (Żuławik, 1990). Opisywano rzędy BMW parkujących na placu Defilad czy wizytę w teatrze wicepremiera Balcerowicza dzień przed upadkiem rządu (zob. Majcherek, Piekut, 1991). Bo że oglądali wszyscy – wszyscy, którzy się liczyli – było wiadomo: i Wajda, i Osiecka, która zresztą dwa lata później w towarzystwie ministra pracy i polityki socjalnej (wówczas miał kilkumiesięczną przerwę na stanowisku) Jacka Kuronia otwierała pierwszego w Polsce McDonald'sa.

Wizyta w Studio we wrześniu 1990 roku doczekała się swojej legendy – i wówczas, jeszcze na początku lat dziewięćdziesiątych, kiedy pisano, że na spektakl przyszli nuworysze: „Właściciele warsztatów samochodowych, lakiernicy, producenci dmuchanych nocników, miękkich desek klozetowych z wodotryskiem i inni, tworzący dziś elitę III Rzeczypospolitej" (Strzemżalski), i później, gdy spektakl, jak się okazało, idealnie chwytał rzeczywistość pierwszych miesięcy transformacji, w których mieszały się porządki i hierarchie, intelektualiści otwierali McDonald'sy, a producenci desek klozetowych snobowali się na teatromanów. Czas biznesmenów w kolorowych błyszczących marynarkach i białych skarpetkach noszonych do

mokasynów.

To znamy. Normy widzialności w latach dziewięćdziesiątych opisywała Magda Szcześniak, duchologiczną perspektywę do opisu tego czasu wprowadziła Olga Drenda – by wymienić najgłośniejsze książki na temat najntisów w ostatnich latach.

I tę rzeczywistość – nawet nie paździerzową, lecz kartonową – pokazują Tomaszewski i Buszewicz, pokazuje ją duet BRACIA (Agnieszka Klepacka i Maciej Chorąży) w scenografii z kartonu i aspiracyjnych kostiumach z dżinsu i ocelotów. Zrazu twórczynie i twórcy wprowadzają widownię do muzeum, czy raczej domu aukcyjnego, gdzie licytowane są fragmenty scenografii. Prowadzący licytację Filip Perkowski kolejno wymienia: mundur d'Annunzia, reprodukcję obrazu Łempickiej, biust z ułamanym sutkiem, a nawet fiolkę z poczuciem bycia na właściwym miejscu czy wspomnienie widza z 1990 roku – wszystko na sprzedaż! Protestuje tylko, jako samozwańczy kustosz – tego muzeum, ale i pamięci – Jan Peszek, co chwila tonem zirytowanego pracownika muzealnej ochrony pokrzykując: „nie ruszać, nie dotykać".

Tamara jest dziś bowiem spektaklem muzealnym. Choć tekst Johna Krizanca był jeszcze wystawiony w 2003 roku przez Tomasza A. Dutkiewicza w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej, jednak to przedstawienie Wojtyszki przeszło do historii, bo tylko wtedy tekst ten miał szansę się zaktualizować, stać się tą Kottowską „gąbką" i wchłonąć społeczną energię początku lat dziewięćdziesiątych. *Powrót Tamary* jest spektaklem muzealnym także w innym sensie – jest to teatralny re-enactment, który właśnie z tego, co zostało w muzealnych gablotach po spektaklu stara się zrekonstruować zdarzenie sprzed trzech dekad. Siłą rzeczy pierwsza scena uruchamia więc przestrzeń mediacji między dzisiejszą publicznością a archiwum spektaklu z 1990 roku. Na scenie licytowane są resztki, pozostałości po tamtym

przedstawieniu, które teraz są wprawiane w ruch. Podobnie jak później testowane są narracje nabudowane wokół przedstawienia – stąd na scenie pojawia się intelektualna elita, która wchodzi tylnym wejściem i – jak Osiecka – uwodzi jeszcze pilnującego go młodego mężczyznę. Jest też Izabela Chełkowska-Wolczyńska (Sonia Roszczuk), scenografka *Tamary*, która za ogromne pieniądze – miała nieograniczony budżet – stworzyła pełne przepychu dekoracje, które teraz w interpretacji BRACI są tandetnymi podróbami z teatralnej butaforki. W dodatku – jak suknia grającej Alexis w *Duchologii polskiej* Jakuba Skrzywanka Nataszy Aleksandrowitch – mają tylko front, pozbawione są tyłu…

Bartosz Porczyk jako reporter biega, zbierając głosy osób stojących po bilety – odpytuje dwie licealistki, które bardzo by chciały zobaczyć przedstawienie Wojtyszki, staczkę, inżyniera; wszyscy oni – komentuje Perkowski – samozwańczo nazwali się elitą.

To też znamy – cała sekwencja o transformacyjnych aspiracjach i mającym je spełnić przedstawieniu, to w gruncie rzeczy wystawiony na scenie rozdział *Demokracji. Przedstawień* Krakowskiej: „*Tamara* wyzwalała raczej kompleksy niż aspiracje, ale zadowoliła wszystkich” (s. 49) – pisze autorka rozdziału o *Tamarze*, a na scenie powtarza te słowa Marta Zięba. Mamy więc na razie przedstawienie o przedstawieniu pokazane z perspektywy publiczności zabijającej się o bilety. Był wśród nich też ojciec obecnego teraz i coraz śmielej wchodzącego w interakcje z innymi postaciami Mariusza (Mateusz Smoliński). Ojciec miał kupić bilety sobie i żonie, która właśnie leżała na porodówce. Nie kupił, bo w ostatniej chwili bilety podrożały, żona zaś w czasie, gdy stał on pod kasą, urodziła rówieśnika przedstawienia. Rodzice Mariusza nie obejrzeli więc spektaklu. Nie było ich stać, by zostać elitą i dowodzić konwersacjami o teatralnym hicie swojej pozycji społecznej.

Publiczność w warszawskim Studio w 1991 roku na łamach „Dialogu" opisywali Wojciech Majcherek i Małgorzata Piekut. Byli na *Tamarze* kilkakrotnie – w dni powszednie i w świąteczne, na spektaklach wykupionych przez firmy i tych z publicznością „z kasy". W dogorywającym już wówczas dziale „Próby zapisu" chcieli opisać publiczność jako głównego – zdawało im się – bohatera tego przedstawienia. Nie udało się, bo choć w *Publiczności „Tamary", 1990* jest dużo obserwacji, „okazało się – komentowała redakcja w edytorialu – że daliśmy się wszyscy razem nabrać, że wbrew oczekiwaniom publiczność *Tamary* wcale nie stanowi wyrazistej osoby dramatu" (1991, s. 153). Recenzenci nie zdecydowali się na postawienie tez dotyczących zachowań widowni, choć z niektórymi dyskutowali, poprzestali więc na odnotowaniu przypadkowych reakcji. Tak przynajmniej zapowiedziany został materiał.

Owszem, opisują to, co pojawia się właściwie we wszystkich recenzjach tego czasu – przepych, jedzenie, bliskość aktorów. Uwagę zwraca jednak jedna uwaga, a nawet – wbrew wcześniejszym zapowiedziom – ostro stawiana teza. Bo choć Majcherek i Piekut z nikim o tym nie rozmawiali, orzekają, że „widz w Teatrze Studio ma chyba na ogół niekompletne wyobrażenie na temat tego, co oglądał" (1991, s. 157). Pomińmy kategoryczność tego orzeczenia wygłaszanego przez przedstawicieli krytyki teatralnej w czasie badań terenowych, które pewnie dobrze wpisywałyby się w kolonizujący dyskurs rozwijającej się wówczas intensywnie antropologii kultury. Owo niekompletne wyobrażenie polegało na tym, że – zdaniem relacjonujących – relacje między bohaterami („kto z kim sypia, a kto się w kim nieszczęśliwie kocha") były zbyt zawiłe i to zniechęcało ludzi, zwłaszcza że całości akcji nie dało się ogarnąć, bo spektakl grany był symultanicznie w kilku miejscach.

Kto z kim w willi Vittoriale sypia, jest w rzeczy samej istotne. Tekst Krizanca

uruchamia telenowelową narrację, w której – bywa – trudno jest się połapać. Znacznie istotniejsze jest jednak co innego, a to umknęło nie tylko publiczności zaaferowanej polędwicą „Czarnolas” i sałatką andaluzyjską, lecz także opisującym tę – nową również dla recenzentek i recenzentów – sytuację performatywną. Skupienie się na reakcjach publiczności, która miała być główną postacią tego dramatu, odwróciło uwagę od najbardziej konwencjonalnej sytuacji teatralnej, argument zaś o pokawałkowaniu spektaklu i niemożności opisania go w całości jest jednak kapitulacją wobec sensów, które pojawiają się nie w interakcjach z publicznością, lecz w fabule. A nawet w temacie. Na to bowiem mało kto zwracał uwagę. *Tamara* jest więc w jakimś sensie spektaklem, którego nikt nie zobaczył i nie opisał; przynajmniej tak, jak zwyczajowo opisuje się przedstawienia. Niekonwencjonalna forma okazała się być może pułapką, w którą wpadli widzki i widzowie, a także osoby relacjonujące spektakl.

A może było tak, że temat był przezroczysty. Nie chodzi o przybycie do willi d’Annunzia malarki Tamary Łempickiej, która miała go sportretować, a którą on chciał uwieść. Chodzi o samego Gabriele d’Annunzia i jego biały mundur. Nie tylko o to, że stworzył – na krótko, bo na krótko – królestwo sztuki i poezji w zajętej samowolnie Rijece, gdzie ogłosił się regentem Canaro, lecz o to, że był jednym z prekursorów włoskiego faszyzmu.

W obszernej relacji Majcherka i Piekut o faszyzmie mowa jest bodaj dwukrotnie – pierwszy raz piszą o „faszystach” (właśnie w cudzysłowie), którzy wchodzącym na spektakl sprawdzają rozdawane razem z biletami paszporty. Innym razem cytują jednego z widzów na spotkaniu z aktorami: „Zagrał pan tego faszystę, jakbym widział gestapowców na ulicy w czasie okupacji” (Majcherek, Piekut, 1991, s. 157). No właśnie – czy skojarzenie z gestapowcami było już tylko zapośredniczone przez *Stawkę większą niż życie*

i sympatyczną mimo wszystko twarz Emila Karewicza?

Pytanie o to, co tak naprawdę zostało pokazane w *Tamarze*, nie dawało chyba spokoju Buszewiczowi i Tomaszewskiemu. Cała druga część przedstawienia, gdy już opowiedziana została historia spektaklu sprzed trzech dekad i przywołane głosy komentujące narodziny sceny rozrywkowej (w teatrze prowadzonym wówczas przez Jerzego Grzegorzewskiego) i polskiego kapitalizmu, pokazuje przebieg i główne wątki z tekstu Krizanca.

Kiedy więc kartonowa kurtyna idzie w górę, odsłania się świat inny niż październierzowe lata dziewięćdziesiątych. Są lata dwudzieste, beztroski czas wiary, że po wojnie nastała epoka pokoju. Gdzieś w oddali toczy się, to prawda, jakaś rewolucja, ale w willi Vittoriale obowiązuje stary ład, a arystokracja ciągle ma władzę. Są więc i romanse, jest seks w bajkowych wnętrzach, w różnych zresztą konfiguracjach; zgodnie z arystokratyczną tradycją seksualnie wykorzystywane są również służące. Jest w tym świecie co prawda nutka nihilizmu, lecz kobiety są kobiece, a mężczyźni męscy. Sam gospodarz to bohater i patriota, który niegdyś założył własne państwo, a teraz wzoruje się na nim Mussolini, powtarzając jego bon moty. D'Annunzio (Jan Peszek), pogromca socjalistów, jest tyleż męski, ile zblazowany. Oczekiwanie na Łempicką (Sonia Roszczuk) męczy go, jej przyjazd się opóźnia, a on sam z nudów czy niecierpliwości masturbuje się i rozmawia z własnym penisem. Obrotówka z nabudowanym piętrem efektownie się kręci i mieni kolorami. Że to tanie i efekciarskie? Ale działa nawet dzisiaj!

O polityce nie mówi się dużo. Politykę się tu robi, a d'Annunzio, choć utracił już część wpływów, to akurat potrafi. Od czasu do czasu słychać pomruki – ktoś się boi faszystów, ktoś się faszystom przysłużył, malująca portret Łempicka każe gospodarzowi stanąć w pozie, jakby patrzył, jak faszyści biją kogoś na ulicy… To także faszyzm włoski, bardziej pewnie estetyczny niż

hitlerowski i – mogłoby się wydawać – mniej niebezpieczny i jadowity. W Vittoriale ceni się nade wszystko sztukę, a sztuka – futuryści! – również ceniła przecież faszyzm. „Chcemy sławić wojnę – jedyną higienę świata – militaryzm, patriotyzm, gest niszczycielski anarchistów, piękne idee, za które się umiera, oraz pogardę dla kobiet” – pisał jeszcze w 1909 roku Filippo Marinetti.

Tutaj tymczasem jest rok 1927. Mussolini wprowadził już dyktaturę. Ustawy z 1927 roku zdelegalizowały niefaszystowskie tytuły prasowe, zaczynają powstawać obozy koncentracyjne. Socjaliści są mordowani albo wsadzani do więzień. W Vittoriale tymczasem trwa nieustająca orgia. Jednak nawet nie kontekst historyczny i sytuację polityczną we Włoszech chodzi – raczej o sam gest przywołania postaci d’Annunzia i jego otoczenia, jako pretekstu do konsumpcyjnej orgii w 1990 roku w Polsce.

W pierwszej części *Powrotu Tamary* twórcy i twórczynie opowiadają; w drugiej tylko pokazują. Różnica jest istotna, bo o ile początki kapitalizmu w Polsce po 1989 roku zostają sproblematyzowane, a i temat został już oswojony, o tyle problem faszyzmu pozostaje bez żadnego prawie komentarza. Może poza rozpaczliwym głosem Mariusza – który w drugiej części przeistacza się w Maria, szofera d’Annunzia, socjalistę, chcącego go jeszcze przekonać do rewolucji – i w finale pyta, dlaczego nikt nie powiedział mu, że ta sztuka nie była o romansach i kolacji. Że była o tym, jak umiera rewolucja.

Albo – można wejść w dyskusję – jak rozwija się faszyzm. I takie postawienie sprawy, przestrojenie *Tamary* z 1990 roku z tematu kapitalizmu, byłoby niewątpliwie interesujące i otwierałoby inną dyskusję na temat lat dziewięćdziesiątych niż ta o Osieckiej, Balcerowiczu, białych skarpetkach czy szczękach pod Pałacem Kultury. Ale nie wiem, czy jest, bo choć twórcy i

twórczynie chcieliby chyba tak postawić sprawę, to jednak sposób, w jaki to robią, okazuje się mało skuteczny. Owszem, pokazywanie jest ciekawą strategią. Walter Benjamin miał mówić, że on nie opowiada żadnej historii – że tylko pokazuje. Efektem tej strategii miały być monumentalne *Pasaże*. Czy jednak pokazanie, o czym był spektakl, bez komentarza, pozwala dostatecznie wybrzmieć tematowi, który – tak chcę o tym przedstawieniu myśleć – chcieli uruchomić Buszewicz z Tomaszewskim?

Nie, nie sądzę, by w 1990 roku Maciej Wojtyszko zastawił pułapkę na widzów, którym w opresyjny sposób sprawdzano przy wejściu teatralne paszporty, witając w państwie faszystowskim, jednak pokazanie, o czym był spektakl, na którym elita się tak dobrze bawiła, i który wyznaczał pułap aspiracji, każe zadać pytanie, czy do takiego właśnie świata aspirowali Polki i Polacy w 1990 roku, żegnając się z socjalizmem i przegraną rewolucją. Czy oprócz bogactwa dóbr konsumpcyjnych w pakiecie nie było bakcyla zarazy – wtedy niezauważonego – która rozlała się dwie dekady później? Bo lata dziewięćdziesiąte można przecież opowiedzieć też jako narodziny i konsolidację prawicowego ekstremizmu w Polsce.

Być może rację ma Stanisław Godlewski, gdy pisze, że niczego by nie zmieniło, gdybyśmy wiedzieli, że „*Tamara* była o rewolucji (lub w ogóle o czymś)". Pewnie nie, ale też chodzi chyba o spekulację, co mogłoby z tej refleksji wynikać. Być może jednak jest to – jak chce autor tekstu w „Dwutygodniku" – spektakl o mechanizmach omamienia. Być może rację ma Katarzyna Niedurny, która widzi w spektaklu odtwarzanie mechanizmów odbiorczych, kiedy to dzisiejsze elity patrzą na elity z 1990 roku. Być może mamy tak naprawdę nadal do czynienia z mieszczańskim teatrem, który dystrybuuje prestiż, choć bilety na spektakle są jednak tańsze.

Być może to właśnie ja nadinterpretuję, dopisując konteksty, choć *Powrót*

Tamary – na tym też chyba też polega strategia Buszewicza i Tomaszewskiego – daje tu duże możliwości. Jest tu cała masa tropów i wątków, które można ciągnąć w dowolne strony i budować własne narracje. Co może być twórcze, choć bywa też irytujące, jak każde oświadczenie „ja tylko pokazuję". Na tym jednak polega praca archiwów, którą aktorzy i aktorki demonstrują na początku spektaklu. *Powrót Tamary* może być więc na dobrą sprawę o wszystkim – o tamtym spektaklu, o kapitalizmie, może być komercyjnym przedstawieniem, które chce powtórzyć komercyjny sukces spektaklu sprzed trzech dekad, może być efekciarską rewią albo całkiem serio wypowiedzią o przegranej rewolucji. Oczywiście sensy podpowiada rzeczywistość i ulica.

A może to jednak nie przypadek, że w szale aspiracji nikt nie zauważył, o czym było przedstawienie Wojtyszki, choć pewnie świadomość tego nic by nie zmieniła. Ale może to jest dopiero symptomatyczne?

3.

„*Tamara* (1990) i *Metro* (1991) były najbardziej wyrazistymi propozycjami teatru na nowe czasy, wychodzącymi naprzeciw aspiracjom do Zachodu, wyzwaniom rynku i zapotrzebowaniu mediów na wydarzenie" – pisała w *Demokracji. Przedstawieniach* Joanna Krakowska (2019, s. 39), oba spektakle czyniąc punktem wyjścia dla swoich rozważań na temat lat dziewięćdziesiątych. Diagnoza ta okazała się na tyle inspirująca, że poszedł za nią teatr i miesiąc po premierze *Powrotu Tamary* w Komunie// Warszawa – w ramach sezonu „Teren wspólny/Common Ground", kuratorowanymi przez Tima Etchellsa, Martę Keil i Grzegorza Reske – *Metrem* zajęli się Robert Wasiewicz i Marcin Miętus ze swoimi współpracownikami i współpracownicami.

Znów nie jest chyba żadnym zbiegiem okoliczności (jakby się te narracje układały, gdyby tak było!), że tak jak *Powrót Tamary* sięga do tematu faszyzmu, tak *Musical o musicalu „Metro”* opowiada o wykluczeniu, jest apologią poprawności politycznej i troski, której zabrakło i w kapitalistycznym szaleńczym biegu po sukces, i brakuje dziś w obliczu represjonowania również przez aparat państwa społeczności LGBT+.

O ile *Powrót Tamary* jest spektaklem otwartym, dającym się interpretować na różne sposoby, o tyle ramą dla re-enactmentu innego hitu lat dziewięćdziesiątych – *Metra* – jest komentarz Roberta Wasiewicza. *Musical o musicalu „Metro”* to queerowa wersja kultowego musicalu Janusza Józefowicza i Janusza Stokłosy. Wasiewicz w roli reżysera i Miętus jako dramaturg zorganizowali audycję, w efekcie której do roli Jana wybrane zostały Martyna Dyląg, Dominika Kimaty, Bożena Wydrowska – z których żadna, podkreślał Wasiewicz, nie jest białym heteroseksualnym mężczyzną. Do roli Ani zaangażowany zaś został zespół teatru młodzieżowego „Etna” z Piaseczna: Zuzanna Szymańska, Kinga Konończuk, Joanna Kuna, Błażej Lompart, Stanisław Kowański, Amelia Siwecka, Iga Lipiec, Maja Zapała, Natalia Pruszyńska, Kacper Budyta, Kasia Ciećwierz i Tomasz Salski. Twórcy i twórczynie rozbili *Metro* Józefowicza i Stokłosy na pojedyncze sceny, które w Komunie Warszawa zostały przearanżowane, a każda z nich na bieżąco jest omawiana przez obecnego na scenie Wasiewicza, który wyjaśnia założenia i opowiada historię powstawania przedstawienia i współpracy z amatorskim zespołem piaseczyńskiego teatru.

Metro, którego premiera odbyła się 30 stycznia 1991 roku, było opowieścią o sukcesie. Młodzi ludzie, którzy odpadli z castingu do przedstawienia, w podziemiach metra robią własne, niezależne od mainstreamu, a upór i konsekwencja sprawiają, że udaje im się je wystawić bez wsparcia

naziemnych instytucji. Sukces odnieśli też aktorki i aktorzy grający w musicalu – najpierw pokazywanym w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, a obecnie w prowadzonym przez Józefowicza teatrze Buffo – by przypomnieć nazwiska Edyty Górniak, Michała Milowicza, Katarzyny Groniec czy Roberta Janowskiego, którzy odnieśli potem sukces w show biznesie.

Metapoziom superprodukcji początku lat dziewięćdziesiątych jest jeszcze ciekawszy niż wypromowanie kilku gwiazd. Krakowska streszcza tę historię musicalowo: „milioner ogląda w telewizji program Janusza Józefowicza i oferuje mu współpracę. W Polsce zmienia się właśnie system – będzie to pierwsza w tej skali produkcja teatralna zrealizowana za prywatne pieniądze i przez ludzi zaangażowanych specjalnie do tego przedsięwzięcia. Milioner Wiktor Kubiak stwarza im idealne warunki do pracy, opłaca hotel, utrzymanie, instruktorów – tyle że wymaga od nich pracy kilkanaście godzin na dobę. Na premierę przychodzi premier rządu. Owacja. Sukces" (2019, s. 59). Potem była jeszcze klęska na Broadwayu i recenzja mówiąca o tym, że spektakl przypomina kilkakrotnie spiratowaną kasetę VHS z *Chorus Line*, gdzie zaplatała się szpulka z *Hair*. W Polsce jednak *Metro* pozostaje przedstawieniem kultowym – zagranym grubo ponad dwa tysiące razy dla dwumilionowej widowni.

O czym to jest opowieść? Bo że o sukcesie, to jasne. Autorka *Demokracji*… wymienia: o pracy ponad siły, o pragnieniu kariery ponad wszystko, o skrajnej rywalizacji, o micie Ameryki, kariery i upokorzeniu… Wasiewicz i Miętus wyprowadzają jednak swoją własną opowieść o wykluczeniu, trosce i tolerancji. W jakimś sensie też o słabości czy porażkowości, bo echa książki Jacka Halberstama *Odmieńcza sztuka porażki* pobrzmiewają w przedstawieniu.

„Odrzuceni przez mainstream tworzą nienormatywną rodzinę, która w

podziemiach metra snuje wizję świata bez stereotypów, podziałów i ograniczeń” – piszą o swoich bohaterach reżyser i dramaturg i gdzieś za tą wizją stoją marzenia rodem z amerykańskiego serialu *Pose* (2018) o nienormatywnych rodzinach z wyboru, domach, w których wszyscy czują się dobrze, o odbywających się w undergroundzie kolorowych balach, o tańcu i muzyce – tak, także o sukcesie, ale nie za wszelką cenę: raczej jak w bajce, sukces jest tu nagrodą za bycie dobrym dla innych. Czy więc *Metro* mogło być polskim *Pose*? W końcu akcja serialu również toczy się na początku lat dziewięćdziesiątych, choć po tej stronie Atlantyku, gdzie *Metro* poniosło klęskę. Tego najwyraźniej chcieliby twórcy *Musicalu o musicalu „Metro”*, którzy wprowadzają swoją opowieść i przepisują teraz sceny i piosenki z musicalu tak, by mówiły one o równości i tolerancji czy o dyskryminującym języku. Wasiewicz mówi o doświadczeniu, jakie odkłada się na ciele.

Twórcy dokonują przechwycenia *Metra* i przedstawiają je na swoich warunkach, wchodząc w polemikę z ugruntowanymi opiniami na temat przedstawienia i jego społecznego odbioru. Nie jest to już spektakl o sukcesie, nie produkuje on gwiazd: dowartościowuje osoby, które być może nie są – jak wybrzmiało to w niegdysiejszej reklamie perfum Adidasa z udziałem Józefowicza – skazane na sukces. To praca mniej efektowna, lecz bardziej efektywna.

Do współpracy oprócz trzech zawodowych aktorek i zespołu z Piaseczna zaproszeni zostali wszyscy, którzy mieli na to ochotę. Wasiewicz podzielił swoje pięciotysięczne honorarium między wszystkich, którzy się zgłosili i za pracę – której wymiar nie przekraczał jednego dnia – płacił dwadzieścia siedem złotych; a jeśli przekraczał – odpowiednio więcej. Ostatecznie udział w przedsięwzięciu wzięli: Krzysztof Lubka, Karolina Micuła, Bartek Stawiński, Iza Perez, Anna Wisz, Marta Idzikowska, Aleksandra Rogowska,

Agata M. Skrzypek, Adrianna Lisewska, Veranika Los, Dorota Stróżyńska, Joanna Chułek, Gosia Gąsiorowska, Jan Sarata, Zosia Justyńska, Agnieszka Słowikowska, Paweł Jeleniewski, Iryna Sylinnyk, Agnieszka Sterczyńska, Viera Hres, Vesna Leszczyńska, Alicja Borkowska, Aleksandra Matlingiewicz, Dawid Lipiński, Wojtek Kozak, Mikołaj Grabowski, Paweł Świerczek, Taras Gembik, Kasia Rudnik, Alicja Róża, Gloria Victis, Karol Skolmowski, Marta Grygiel, Patryk Wereszczyński, Norbert Bajan, Aneta Spirydowicz, Kornelia Kiszewska, Magdalena Widłak, Ewelina Jatczak i Maciej Miszczak. Ich prace – nagrania wideo – można oglądać po przerwie, w drugiej części spektaklu. Alicja Borkowska, aktorka, która grała w *Metrze*, występuje przed kamerą ze swoim nastoletnim dzieckiem, osobą niebinarną. Opowiada, że dla jej pokolenia problem niebinarności jest niezrozumiały, sama jednak robi wszystko, by dziecko czuło się komfortowo. Dawid Lipiński na nagraniu prezentuje rzeczy znajdujące się w jego mieszkaniu, które dla odwiedzających go mogłyby świadczyć, że gospodarz jest gejem. Mikołaj Grabowski (nie ten!), który na czas pandemii wyjechał do rodzinnego domu, wyśpiewuje z kolei tytuły książek stojących na półkach ojca – wszystkie dotyczą Boga i Kościoła – od pozycji *Inkwizytor też człowiek* Tomasza Gałuszki po *Boga urojonego* Dawkinsa…

Zmontowane filmy tworzą instalację, przedstawiającą osoby nieheteronormatywne z ich biografiami i autonarracjami, która może być i będzie prezentowana poza Komuną i poza Warszawą. Z pożytkiem edukacyjnym. Cały projekt twórców i twórczyń *Musicalu o musicalu „Metro”* ma przede wszystkim edukować. Praca z młodzieżą z teatru działającego przy Centrum Kultury w Piasecznie także miała wymiar pedagogiczny. Mam nadzieję, że spektakl będzie grany poza Komuną – najlepiej w szkołach. W najmodniejszym teatrze Warszawy teksty w rodzaju:

Wybudujemy wieżę –
Wierzę, wierzę, wierzę,
Choć różne słowa, różny kolor skór,
Byle się tylko znaleźć w pozaziemskiej sferze,
Gdzie szczyty gór

mogą brzmieć nieco naiwnie. Na pewno jest to też mówienie do przekonanych. Warto więc może spektakl pokazać tam, gdzie prawa osób nienormatywnych pod różnymi względami nie są wcale czymś oczywistym.

Nie jestem jednak aż tak naiwny, by sądzić, że niewielkie przedstawienie z niedużym budżetem może – choćby fragmentarycznie – zmieniać społeczeństwo skutecznie formatowane przez machinę szkół i edukacji publicznej, w której osoby decyzyjne uważają nieheteronormatywność za zagrożenie, by wspomnieć niedawny wpis małopolskiej kuratorki oświaty, w którym stwierdzała: „Ostrzeżenia przed skutkami działalności ideologów gender, LGBTQ+ wciąż wiele osób, w tym polityków prawicowych, lekceważy. To, co nazywają oszołomstwem, na Zachodzie jest normą. Po wirusie się szybko pozbieramy, a po Gender?" (Nowak, 2020) albo całkiem serio wygłoszone oświadczenie Rzecznika Praw Dziecka o tym, że widział plecaki wypełnione tabletkami służącymi do zmiany płci (zob. Olender, 2020).

Premiera *Powrotu Tamary* także odbyła się w cieniu wydarzeń z Krakowskiego Przedmieścia, gdzie policja kilka dni wcześniej aresztowała działaczki kolektywu „Stop Bzdurom", która zatrzymała samochód oklejony bredniami o szkodliwości ideologii gender i środowisk LGBT+, mających domagać się lekcji masturbacji w przedszkolach. Ustawiona niedawno na warszawskim placu Konstytucji tablica imitująca Miejski System Informacji z

napisem „Plac Wolnego Queeru” to raczej fantazja miejskich partyzantek niż prognoza na najbliższą przyszłość, biorąc pod uwagę również postawę liberalnego prezydenta miasta, który z ogłaszanej z przytupem w kampanii przed wyborami samorządowymi *Warszawskiej polityki miejskiej na rzecz społeczności LGBT* zrealizował tylko jedno zobowiązanie i udzielił patronatu Paradzie Równości, edukacji i mniej medialnym działaniom na rzecz społeczności nie poświęcając już uwagi. Jest więc dużo, choćby małych rzeczy, do zrobienia, by odzyskać przestrzeń i równe prawa dla funkcjonowania w niej nienormatywnej cielesności. W faszyzmie chodzi bowiem – opowiadał Jan Borowicz – „O przemodelowanie ciała społecznego”. „Estetyka – stwierdza badacz – staje się kształtowaniem ciała zarówno narodu, jak i jego poszczególnych członków. Utrzymuje się je w formie, w zdrowiu, chroni się przed zarazkami i ostatecznie ucina się elementy, które nie pasują i grożą jego zniszczeniem” (*Pancerz przed zarazą*). Taki projekt estetyzującej dyscypliny – pokazany też w pięknych ciałach faszystów na scenie Teatru Studio w *Powrocie Tamary* – nienormatywności nie dopuszcza. Jest to jednak projekt dominujący w retoryce władz i prorządowych mediów. Queerowa partyzantka ma coraz większy sens, a może jest już jedyną praktyką oporu, jaka pozostała.

Tak czy inaczej i *Powrót Tamary*, i *Musical o musicalu „Metro”* znajdują swój finał na ulicy – w przemarszach faszystów pod zielonymi sztandarami i demonstracjach społeczności LGBT+ pod tęczową flagą. Oba też, choć w różny sposób, przestrajają opowieść o latach dziewięćdziesiątych. Opowieść o transformacji gospodarczej, choć fundamentalna, przestaje wystarczać do objaśniania współczesności.

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020

Autor/ka

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

Bibliografia

Antyfaszystowska demonstracja we Wrocławiu. „Wrocław nie jest Międlara i Rybaka”, „Wprost”, 18 XI 2017, https://www.wprost.pl/kraj/10087262/antyfaszystowska-demonstracja-we-wr… (dostęp 12 IX 2020).

Borkowska, Edyta, Kazimierowska, Katarzyna, *Smutny bilans Święta Niepodległości*, „Rzeczpospolita” online, 11 XI 2011, https://www.rp.pl/artykul/750405-Smutny-bilans-Swieta-Niepodleglosci.ht… (dostęp 12 IX 2020).

Deklaracja ideowa ONR, https://www.onr.com.pl/deklaracja-ideowa/ (dostęp 18 IX 2020).

Drenda, Olga, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Karakter, Kraków 2016.

Godlewski, Stanisław, *Omamienie*, „Dwutygodnik.com”, 2020, nr 288, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9080-omamienie.html?print=1 (dostęp 18 IX 2020).

Halberstam, Jack, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

Krakowska, Joanna, *Demokracja. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019.

Krasowski, Robert, *Czas gniewu. Rozkwit i upadek imperium SLD*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2014.

Krasowski, Robert, *Czas Kaczyńskiego. Polityka jako wieczny konflikt*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2016.

Krasowski, Robert, *Po południu. Upadek elit solidarnościowych po zdobyciu władzy*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2012.

Maj, Czesław, Maj, Ewa, *Narodowe ugrupowania polityczne w Polsce 1989-2001*, Wydawnictwo Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2007.

Majcherek, Wojciech, Małgorzata Piekut, *Publiczność „Tamary", 1990*, „Dialog" 1991, nr 5-6.

Marinetti, Filippo Tomasso, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, przeł. M. Czerwiński, http://hoth.amu.edu.pl/~technix/manifest.htm (dostęp 12 IX 2020).

Niedurny, Katarzyna, *Elity patrzą na elity*, „Krytyka Polityczna" z 10 września 2020, https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/cezary-tomaszewski-powrot-ta… (dostęp 18 IX 2020).

Nowak, Barbara, Twitter: https://twitter.com/br_nowak/status/1254730705294286848, 27 IV 2020, (dostęp 18 IX 2020).

Olender, Aneta, *Widział plecak wypchany tabletkami*, „NaTemat.pl", https://natemat.pl/319965,rpd-o-srodkach-zmieniajacych-plec-pawlak-widz… (dostęp 27 IX 2020).

Pancerz przed zarazą, z Janem Borowiczem rozmawiał Przemysław Witkowski, „Dwutygodnik.com", 2019, nr 271,https://www.dwutygodnik.com/artykul/8616-pancerz-przed-zaraza.html (dostęp 18 IX 2020).

Strzemżalski, Jacek, *Odmóżdżanie*, „Konfrontacje" 1990, nr 11.

Szcześniak, Magda, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

Tokarz, Grzegorz, *Ruch narodowy w Polsce w latach 1989-1997*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.

Witkowski, Przemysław, *„Faszyzm? My jesteśmy gorsi!"*, „Krytyka Polityczna" z 2 lutego 2019, https://krytykapolityczna.pl/kraj/faszyzm-nop/ (dostęp 5 IX 2020).

Żuławik, Bożena, *Sztuka, szampan i pieniądze*, „Gazeta Bankowa" 1990, nr 44.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/przestrajanie-najntisow*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Żołnierze i żołnierki magenty

Marcelina Obarska

TR Warszawa

Wesele na Bródnie

reżyseria: Paweł Althamer, Agnieszka Olsten, scenariusz: Agnieszka Olsten, dramaturgia: Roman Pawłowski, koncepcja przestrzeni: Paweł Althamer, Józef Gałązka, Natan Kryszk, muzyka: Aleksandra Gryka, światło: Robert Mleczko

Performans odbył się 12 września w Lesie Bródnowskim w Warszawie

1.

Wszelkie deklarowane próby wytwarzania wspólnoty w ramach działań performatywnych budzą moją podejrzliwość oraz pytania o cel i intencje podejmujących je artystów i artystek. Pomimo oczywistego wymiaru wspólnotowego wydarzeń teatralnych (jest on przede wszystkim fizjologiczny, to wspólnota ciał w jednym czasie i przestrzeni), pozostaję nieufna wobec pararytualnych zapędów, by synchroniczne spotkanie obcych sobie osób zyskało duchowy aspekt. Próby uprzedniego projektowania doświadczenia mają w sobie coś napastliwego i ograniczającego moją – jako

widzki lub uczestniczki – wolność do ustanawiania własnej afektywnej relacji z tym, co widzę i pielęgnowania własnego sposobu przeżywania. Niebezpiecznym – bo lekceważącym obecne na co dzień różnice w zakresie kapitału kulturowego i ekonomicznego – fantazmatem jest samo pojęcie performatywnej wspólnoty, która znosi wszelkie podziały i staje się wyjętym z ram prozaicznej rzeczywistości świętem.

Dlatego kiedy przeczytałam, że *Wesele na Bródnie* pomyślane jest jako akt „wspólnego świętowania ponad podziałami", poczułam opisane wcześniej obawy. „Wspólne świętowanie ponad podziałami" brzmi dobrodusznie, wręcz naiwnie. Wspólne świętowanie symbolicznych zaślubin osób, których większość uczestników nie zna (w grudniu 2019 roku TR Warszawa ogłosiło „casting na nowożeńców"), może być trudne. W świętowaniu łączymy się przecież we wspólnej sprawie, sedno święta jest wówczas wszystkim znane. Co celebruje się w takim przypadku? W *Weselu na Bródnie* wspólnota była ramowana podwójnie: jako grupa uczestników wydarzenia performatywnego będącego częścią programu miejskiej instytucji oraz jako grupa gości i gościń wesela, a więc rytuału społecznego związanego z zawarciem małżeństwa. Wydarzenie w jasny sposób akcentowało więc napięcie między estetycznym a polityczno-społecznym charakterem działań performatywnych.

2.

Opowiedzieć o wydarzeniu, jakim było *Wesele na Bródnie*, można tylko poprzez przyjęcie optyki wnętrza. Choć jako osoba pisząca o spektaklach i performansach mogłabym starać się zachować bardziej zdystansowaną perspektywę i badawczy ogląd – dramaturgia *Wesela…* zakładała pełną inkluzję, która nie tyle zaciera granicę między występującymi i obserwującymi, ile w ogóle nie pozwala na wykrystalizowanie się takiego,

nawet zwiewnego, podziału. Wchodząc na okrągłą polanę bródnowskiego Grodziska (gdzie istniała najstarsza osada na terytorium dzisiejszej Warszawy), staję się od razu weselniczką, współtwórczynią wydarzenia, włączam swoje ciało w ramowo zaprojektowany performans. To przesunięcie wprowadza zaburzenie w metafizykę przedmiotu i podmiotu, redefiniuje też przyjęte w kontekście teatralnym pojęcie terytorium. Na bródnowskiej polanie nie dokonano topograficznego podziału na pole akcji i pole obserwacji. Dokonało się natomiast terytorialne złączenie w akcie działania. Po przebraniu się w kombinezon w intensywnym kolorze magenty zostałam przekierowana przez reżyserkę do tworzenia własnego totemu-palmy z jednej z gałęzi złożonych w stos na polanie. Ozdobione gałęzie posłużyć miały do zbudowania ostoi w głębi lasu na późniejszym etapie performansu.

Ortalionowe kombinezony, w które ubrana była cała weselnicza grupa, stanowiły część demokratyzujących i egalitaryzujących strategii Althamera (to bliźniaczy gest wobec tego, który artysta zastosował we *Wspólnej sprawie*, akcji artystycznej z 2009 roku. Wówczas grupa ponad stu Polek i Polaków ubrana w złote kostiumy poleciała złotym samolotem PLL LOT do Brukseli). Ten prosty gest przebrania uczestniczek i uczestników wydarzenia to performatywna wolta momentalnie wpływająca nie tylko na wizualną ekspresję *Wesela…*, ale i na zachowania weselników i weselniczek. Można zapomnieć o wszystkich przygotowanych outfitach, traci się też argument przeciwko zaangażowaniu się w malowanie brzozowych gałęzi. W kombinezonie ze sztucznego tworzywa można się ubrudzić, położyć na trawie, a także ochronić przed zbliżającym się wraz z zachodem słońca atakiem komarów. Ujednolicenie biorących udział w akcji osób jawi się też jako wspaniałomyślna próba rozmycia różnic klasowych. Jednolite stroje są na tyle proste i na tyle „kosmiczne”, że nie manifestują przynależności do żadnej frakcji estetycznej.

3.

Po weselnym posiłku (w biodegradowalnych opakowaniach dostaliśmy wędzone sery lub kiełbasy, kaszę z cebulą i kiszone warzywa), pochód magentowych weselników i weselniczek niosących strojne palmy wyruszył. Wtedy uruchomiła się inna relacja związana z patrzeniem: osoby wypoczywające w Lesie Bródnowskim – rowerzyści, biegaczki, rodziny z dziećmi – stały się tymczasową i przypadkową (choć zapewne wpisaną w zamysł akcji) publicznością kolorowego korowodu. Znaczenia wytwarzały się w obrębie tego napięcia; napięcia pomiędzy „światem na opak", karnawałem, a tym, co zwykłe i codzienne. Miałam jednak poczucie, że ta opozycja nie jest tak prosta i wyrazista. W zasadzie każda chętna osoba po wypełnieniu epidemicznego oświadczenia mogła dostać ortalionowy kostium i przejść na stronę karnawału. Wstąpienie do grona weselnego nie wymagało żadnego wtajemniczenia, a działania wpisane w performans – żadnych specjalnych kompetencji. W tym kontekście istotny jest także stosunek do przedmiotu, jaki wyłonił się w ramach procesu zdobienia gałęzi. Ta praktyka przywodziła na myśl szkolne lekcje plastyki i działania z gatunku tych nadających śmieciom drugie życie. Poprzez tworzenie totemów z plastikowych butelek po wodzie, nakrętek czy butelek po płynach do prania, nadawaliśmy i nadawałyśmy nowy status przedmiotom, które uznawane są za odpady do recyklingu. Śmieci stały się obiektami rytualnymi, zyskały nową, wyższą rangę. Zmiana kontekstu funkcjonowania przedmiotów przypomniała także o tym, że pierwiastek rytualności uruchomić można w dowolnym momencie codzienności, że święte obiekty drzemią w naszych mieszkaniach i przyśmietnikowych „wystawkach".

4.

Althamer oraz reżyserka Agnieszka Olsten, dramaturg Roman Pawłowski i odpowiedzialny za światło Robert Mleczko nadawali całości kierunek, ale ich przewodnictwo było łagodne, pozbawione presji, w zasadzie ledwo dostrzegalne. Tworzyli ramę, którą łatwo było wypełnić, która nie budziła oporu. Luźny zarys struktury otworzył też przestrzeń na namysł nad otoczeniem i własnym udziałem. *Wesele na Bródnie* składało się z serii niewymuszonych propozycji uczestnictwa. Jedną z nich była możliwość skosztowania napoju z mirabelek i ziół – do stolika z poczęstunkiem dostęp był wolny, nie było też wyznaczonego miejsca na toast. To gest o tyle istotny, o ile jest on formą negocjacji ze strukturą nie tylko samego wesela (które w tradycyjnym polskim – a w zasadzie słowiańskim – wydaniu zawiera istotne momenty kulminacyjne i opiera się na jasno wyznaczonej dramaturgii, w której między innymi jest czas na ogłaszany oficjalnie toast), ale wszelkich sytuacji społecznych toczących się według zewnętrznie nadanych reguł, które przejmują władzę nad ciałem. Jeśli uznać, że *Wesele…* skutecznie wytwarzało tymczasową wspólnotę, to była to niewymuszona wspólnota w działaniu o szkicowo wyznaczonej dramaturgii. Performans w koncepcji Althamera i Olsten był też zjawiskiem o wymiarze autotelicznym, niekonkluzywnym, skupionym na samym akcie wykonywania prostych czynności w grupie.

5.

Powrócę jeszcze do bardzo istotnej w kontekście *Wesela na Bródnie* kwestii terytorium. W wywiadzie z 2014 roku, pierwszej z cyklu rozmów *Artyści w sieci* przeprowadzonych przez redakcję „Krytyki Politycznej”, Althamer wypowiada bardzo istotne dla rozumienia jego praktyki artystycznej słowa.

Mówi o momencie, w którym pojawił się pomysł powołania Parku Rzeźby na Bródnie (to zainaugurowana w 2009 roku otwarta plenerowa wystawa rzeźb i obiektów będąca wspólną inicjatywą Althamera, Urzędu Dzielnicy Targówek i Muzeum Sztuki Nowoczesnej):

> Otrzymałem telefon od ludzi, którzy sprawują władzę w rejonie… Dojrzałem do refleksji, że park jest mój. W największym uproszczeniu, to tak jakby ktoś zapytał: „Pawle, czy chciałbyś coś zrobić w swoim parku?". I tak powstał pomysł Parku Rzeźby.

Ze słów Althamera, który mieszkańcem Targówka (osiedle Bródno to część tej dzielnicy) jest od dzieciństwa, w prosty sposób można wywieść, jaki artysta ma stosunek do idei przestrzeni publicznej. Nie jest ona rzuconą odłogiem ziemią niczyją, ale miejscem, z którego aktywnie się korzysta, które można uruchamiać na własnych zasadach. Takie podejście do przestrzeni, która w założeniu ma służyć mieszkańcom i mieszkankom miejskich osiedli, nazwać można próbą reapropriacji terytorium. W kontekście ściśle warszawskim artystyczne uruchamianie przestrzeni Bródna to także akt decentralizujący kulturalne życie miasta, włączający marginalizowane obszary do artystycznego obiegu. Przekonanie, że park jest mój, wzmaga moje – jako mieszkanki miasta – poczucie sprawczości i podmiotowości. Nie jest to oczywiście neoliberalny akt proklamacji posiadania, bo w ramach podejścia, które deklaruje Althamer, park jest tak samo jego, jak i innych mieszkanek i mieszkańców Bródna, czy wreszcie wszystkich, którzy na co dzień z niego korzystają. Uczestnictwo w działaniach Althamera zachęca więc do tego, by przyjąć inną optykę w obcowaniu z ogólnodostępną przestrzenią. Z tego powodu istotny był moment *Wesela na Bródnie*, w którym kolorowy pochód prowadzony przez Althamera skręcił w ścieżkę,

której częścią jest mostek nad podmokłą częścią lasu. Drewniana konstrukcja była akurat w remoncie, na który przeznaczono środki z budżetu obywatelskiego (poprzednia wersja kładki była zbyt wąska i uniemożliwiała sprawne mijanie się osób z wózkami i rowerzystów). Mimo że wejście na mostek zagrodzone było metalową bramką (koniec remontu planowany jest na ostatnie dni września, ale budowa w dniu performansu była w zasadzie sfinalizowana), nie przeszkodziło to osobom na czele pochodu w otworzeniu nieukończonej kładki dla weselnego korowodu. Potencjalna przeszkoda na jego trasie okazała się czymś, co można uczynić własnym i otwartym. Innymi słowy, miejsce zakazane, od którego można by się „odbić" i zawrócić – nasza kawalkada zintegrowała jako część drogi do pokonania. Symbolicznie ten gest odczytywać można jako przeciwstawienie się zamknięciu, tworzeniu obszarów niedostępnych.

6.

Według twórców i twórczyni, wydarzenie na Bródnie stanowić ma „odpowiedź na *Wesele* Wyspiańskiego" oraz prowadzić do „odczarowania polskiej mitologii". Relację z dramatem traktuję jednak w czytaniu performansu zaprojektowanego przez Althamera i Olsten jako drugorzędną. Nie mamy tu bowiem do czynienia z interpretacją literacką i trudno doszukać się w *Weselu na Bródnie* literalnych powidoków *Wesela.* Performans stanowi raczej subtelną referencję do portretu narodu polskiego, jaki sporządził Wyspiański w swoim najsłynniejszym utworze. Jak rozumiem, *Wesele na Bródnie* pomyślane zostało jako odpowiedź na zapisaną w *Weselu* opieszałość i stagnację. Zapowiedź dotycząca „zrealizowania wielkiego marzenia Wyspiańskiego o zbiorowym czynie" to dla mnie jednak deklaracja albo ironiczna – bo przecież kosmiczna zgraja magentowych weselników i weselniczek nie dokonuje żadnego znaczącego „zbiorowego czynu" – albo

precyzyjnie przewrotna – bo odsyłająca do pojęcia „słabych” i „mocnych” praktyk społecznych i politycznych gestów. Paradoksalnie bowiem moc spotkania i działania w ramach *Wesela na Bródnie* tkwiła nie w konstruktywnym ich charakterze, ale w owym niewymuszeniu, płynności dramaturgicznej, pozbawionej presji czy wyraźnych zasad atmosferze, dzięki której ponad stu osobom (w większości nieznającym siebie nawzajem) udało się spędzić razem ponad pięć godzin bez napięć. *Wesele na Bródnie* pozwoliło także dostrzec subwersywną moc humoru i emancypacyjny charakter clownady (najczęstszą reakcją mijanych mieszkańców i mieszkanek Bródna był śmiech, którym rozbrzmiewał bardzo często też pochód). Zawieszenie indywidualnej ekspresji (choć mogła się ona zrealizować na przykład w sposobie, w jaki stroiło się totem-palmę) i stworzenie tymczasowej wspólnoty w celu „weselenia się” to gesty niespektakularne, pozornie „słabe”, ale mające niebagatelne znaczenie w sytuacji, w której dopiero co wyszliśmy z traumatyzującego lockdownu. W *Weselu na Bródnie* chodziło nie tyle o złożoną dyskusję z Wyspiańskim i jego dziełem, ile o próbę negocjowania z pewnym obrazem polskości (nie w kontekście figury Narodu i towarzyszącej jej wielkiej narracji, ale polskiej codzienności – naznaczonej przez niedawne wybory i dodatkowo wyizolowanej przez okres pandemicznych restrykcji).

7.

W zbudowanej w głębi lasu ostoi – prowizorycznym kręgu wyznaczonym przez wbite w ziemię lub oparte o drzewa ozdobione gałęzie – leżąc na kocach, oczekiwaliśmy na zmierzch. Po zachodzie słońca nastąpiła kulminacja *Wesela na Bródnie*: sekwencja świetlna zaaranżowana i uruchomiona przez Roberta Mleczko, który dyskretnie, przy wtórze niepokojącej, sączącej się w leśnej ciemności muzyki wykonywanej przez

Bródnowską Orkiestrę Weselną pod przewodnictwem Aleksandry Gryki, odpalił stroboskopowe race, a następnie przytwierdzone do gałęzi czerwone lampki rowerowe. Seans świateł, który nastąpił po długim oczekiwaniu na zmierzch, był gestem dość agresywnym wobec przestrzeni, ale i budował wyraźny kontrast ze spokojnym, niekiedy nawet kontemplacyjnym charakterem *Wesela na Bródnie.* Był to zarazem moment, który, na drodze swobodnych asocjacji, można było odczytać jako interpretację chocholego tańca z *Wesela*, działania, które zatacza krąg i nie przynosi konstruktywnych wniosków ani rezultatów. W trakcie tej kulminacji zadawałam sobie pytanie: czy zrealizowało się wielkie marzenie Wyspiańskiego o zbiorowym czynie? Ponownie: myślę, że siła *Wesela na Bródnie* tkwiła właśnie w szeregu małych gestów; w strategii, którą można określić jako ontologicznie słabą. Wykonaliśmy wspólnie mały czyn spędzenia połowy soboty w gronie w większości nieznanych sobie osób, ale miał on istotny potencjał; był swego rodzaju sytuacją laboratoryjną dobrą do przyjrzenia się możliwości niemożliwości wytwarzania temporalnych wspólnot.

8.

Istotne i w przeżywaniu, i w odczytaniu *Wesela…* jest dla mnie to, że ostatecznie nie wiadomo było, czyje jest to święto. Choć TR Warszawa ogłaszał casting na pary weselne, w finałowym performansie nikt nie przyjmował roli narzeczonej i narzeczonego. Można więc stwierdzić, że było to wesele nas wszystkich, uczestników i uczestniczek. Gest ten jest istotny nie tylko dlatego, że stanowił przewrotną grę z samą zasadą i ideą wesela, ale i dlatego, że może zostać potraktowany jako akt miękkiego oporu wobec dominującej w Polsce heteronormy. Automatyczna asocjacja na linii „wesele” – „kobieta i mężczyzna” została rozbrojona poprzez rezygnację z obsadzania tej roli, rezygnację z figury łączącej się w rytuale pary. Łagodne i ledwo

dostrzegalne przewodnictwo twórców i twórczyni jest dla mnie z kolei świadectwem oddawania pola. *Wesele na Bródnie* było akcją dla nas wszystkich, nie pozorowanym aktem tokenizmu, który w pielęgnowałby dyskurs indywidualnego sukcesu twórczego. Obawy, które odczuwałam, zapoznając się z opisem performansu, zastąpiło pozytywnie nacechowane zdziwienie, że intencją tego spotkania było chyba rzeczywiście spotkanie samo w sobie; plenerowe zebranie i działanie wielu osób, które przypominało nieco wynurzenie się z wody po kilku miesiącach bytowania w głębinach, do których nie dociera światło (dla wielu osób okres kwarantanny był właśnie takim doznaniem). Bezcelowość *Wesela na Bródnie*, tego kolektywnego chocholego tańca, byłaby zatem złudzeniem, częścią słabej strategii, zgodnie z którą samo działanie jest istotniejsze od mocnej konkluzji.

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020

Autor/ka

Marcelina Obarska – teatrolożka i dramaturżka, autorka-redaktorka działu Teatr i Taniec w Culture.pl (Instytut Adama Mickiewicza).

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/zolnierze-i-zolnierki-magenty*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Moment populistyczny i populistyczny teatr

Dorota Sosnowska

Teatr Powszechny w Warszawie

Dobrobyt

reżyseria: Árpád Schilling, scenariusz: Juli Jakab, Árpád Schilling, Éva Zabezsinszkij, tłumaczenie tekstu: Daniel Warmuz, muzyka: Marcell Dargay, projekcje wideo: Szymon Rogiński

premiera: 10 lipca 2020

D*obrobyt* Árpáda Schillinga w Teatrze Powszechnym w Warszawie rozgrywa się w luksusowym hotelu. Jednak zgodnie z kliszą z filmu *Lśnienie* Stanleya Kubricka bohaterowie zamiast wypoczynku znajdą w tym koszmarnym miejscu upokorzenie, zamiast zabiegów spa – przemoc, zamiast widoku na morze – zasłaniającą świat ścianę. Zorganizowany hotelowy system z demoniczną Dyrektorką na czele ma być metaforą naszej kapitalistycznej, posttransformacyjnej, polsko-węgierskiej współczesności, w której dobrobyt nie ma nic wspólnego z ludzkim dobrostanem.

Bohaterowie spektaklu: Jakub (Wiktor Loga-Skarczewski) i Wera (Natalia Łągiewczyk) przyjeżdżają do hotelu marzeń jako zwycięzcy loterii. Mają za

darmo spędzić weekend w miejscu pełnym wygód, atrakcji i bogatych ludzi. Wita ich sama Dyrektorka (Ewa Skibińska), za chwilę Obsługa (Michał Jarmicki) przyniesie szampana. Tylko z okna apartamentu nic nie widać. Morze i plażę, symbolizowaną przez trzy punkty świetlne na odsłoniętej ceglanej ścianie sceny, zasłania nowe skrzydło luksusowego spa. Próbują jednak uratować bajkowy nastrój. Na materacu obleczonym w satynowe prześcieradło – jedyny sygnał luksusu, jaki pojawi się na scenie – uprawiają seks. Jest jak w romantycznym filmie.

W białych szlafrokach i kapciach bohaterowie próbują wtopić się w hotelową rzeczywistość. Jednak nawet ten strój, pozornie wyrównujący status materialny, nie osłania ich przed nadciągającą falą upokorzeń. Na basenie, w restauracji stale dowiadują się, że zwycięzcy loterii nie są pełnoprawnymi gośćmi. Mają zadowolić się zatłoczonym basenem (wolny tor jest zarezerwowany dla płacących gości) i szwedzkim stołem (zamiast kolacji przy stoliku). Mają korzystać i nie zgłaszać uwag. Wstępu do świata prawdziwego luksusu strzeże brutalna Obsługa. Trzeba znać swoje miejsce w hierarchii – stwierdza Dyrektorka.

Jednak bogata para (Anna Ilczuk i Arkadiusz Brykalski) – prawdziwi goście hotelu – znudzona własną pozycją, jednostajnością rzeczywistości utkanej z podległości innych, luksusu i usług, zwraca uwagę na Jakuba i Werę. W ramach perwersyjnej gry, która z początku wydaje się nakierowana na seksualne uwiedzenie, zaczynają osaczać bohaterów. Jakub – projektant systemów sieciowych dla korporacji, właściciel małej firmy o niezłych dochodach, syn przemocowej matki, którą opiekuje się sam, bo ta jest tak otyła, że nie może się ruszać, wierzy w sukces i pracowitość. Co prawda do hotelu przyjeżdża nie dlatego, że na to zarobił, ale dzięki losowi na loterii, który w dodatku kupiła znienawidzona matka, nie przeszkadza mu to jednak

wygłaszać długich tyrad o lenistwie i niezaradności tych, którzy jak hotelowa Sprzątaczka (Klara Bielawka), wydają się jeszcze niżej w hierarchii społecznej. Wera, jego sekretarka, dziewczyna pochodząca ze wsi, bez wykształcenia i jakichkolwiek zasobów, reaguje na te wypowiedzi zapadając się w sobie, kuląc do środka, jakby chciała się ochronić przed uderzeniem. On zdaje się nie widzieć, że każda wypowiedź jego nowych, bogatych przyjaciół pogrąża go jeszcze bardziej, spycha jeszcze niżej. Bierze ich pochwały, propozycje, uśmiechy za dobrą monetę. Ona pragnie uciec. I choć na moment wróci jeszcze bliskość między nimi, choć w alkoholowym uniesieniu Jakub postawi rzucić wszystko, zacząć życie od nowa, opuścić hotel i oświadczyć się Werze, nic już nie zatrzyma katastrofy. Młoda para nie ma żadnych szans, by obronić się przed dobrobytem.

Są w tym spektaklu sceny brutalnie dosłowne. Odurzony wizją luksusu i magiczną aurą swoich nowych znajomych Jakub porzuca Werę i przenosi się do apartamentu z widokiem na morze. Towarzyszy mu bogate małżeństwo. Nagle w umownej scenografii, do tej pory jedynie sugerującej poszczególne miejsca i przestrzenie, zjawia się biała kanapa, stolik kuchenny z maszynką do mięsa, palnik elektryczny i patelnia. Na ścianie pojawia się projekcja pięknego widoku. Bogaty mężczyzna mieli w maszynce kawał mięsa. To ma być burger dla Jakuba, jego kolacja-nagroda. Zmielone mięso wrzucone na rozgrzaną patelnię zaczyna pachnieć, nadając całej scenie naturalistyczny wręcz charakter. Bogata kobieta zbliża się do Jakuba, przerywa jego wypowiedzi o sukcesie, pieniądzach, zaradności i pracowitości. Rozbiera go i kładzie na stole z mięsem. Wdrapuje się na niego, jednak, jak się okazuje, bogatym ludziom wcale nie chodziło o seks. Spomiędzy jej nóg leci mocz prosto na ciało Jakuba. Kiedy ona kończy, śmiejąc się perliście, bogaty mężczyzna wyciera z kolei o klatkę piersiową bohatera umazaną własnymi odchodami rękę. Jakub podnosi się i kuca na stole. Jak zwierzę, nago, także

wydala pod siebie. Niczym śmiertelnik ukąszony przez wampira – bo ze sceny na scenę bogate małżeństwo coraz bardziej przypomina nieumarłych – Jakub zmienia się w jednego z nich. Prawie. Kulminacją spektaklu będzie bowiem jego ponowne spotkanie z Werą. Ona uwięziona przez obsługę ma zostać sprzątaczką. Jakub ma dla niej propozycję – jeśli odda mu trochę swojej krwi, on będzie mógł zostać w hotelu, a ona odejść. Jednak Wera do końca nie chce się poddać. Odmawia, krzyczy, wyzywa Jakuba od tchórzy. Ten w amoku wbija sobie w brzuch nóż – przyniesiony, by pobrać od niej krew. Umiera na jej rękach. Dyrektorka podsumowuje: „Miał się tylko trochę poświęcić, a złożył się w ofierze". Oskarża Werę o to, że jest najgorszą osobą na świecie. W ostatniej scenie rozwiewane przez ogromny wiatrak koperty z loteryjnymi losami lecą na publiczność. Podmuch targa pozostawioną na scenie Werą.

Zaproponowane przez Schillinga rozpoznania dotyczące naszej rzeczywistości, której modelem ma być potworny hotel, nie są zaskakujące ani szokujące. Hegemonia kapitału, wampiryczny charakter pieniądza, perwersyjność bogactwa, opresyjność hierarchicznych relacji opartych na statusie majątkowym nie tylko wciąż determinują codzienność, ale są także stałym przedmiotem krytyki, a nawet intensywnej walki prowadzonej w różnych częściach świata. Spektakl nie dodaje tu nic nowego, opiera się raczej na schematach i stereotypach, by podejmowaną przez siebie krytykę wzmocnić i wyostrzyć w perswazyjny, jeśli nie wręcz dydaktyczny sposób. Trudno jednak nazwać przyjętą przez reżysera konwencję. Fabularny charakter spektaklu, realistyczni główni bohaterowie, naturalistyczne momenty i celowo uboga scenografia wchodzą ze sobą w silne napięcie, powodując rodzaj dezorientacji. O czym właściwie opowiada *Dobrobyt*? Jak rozumieć jego dydaktyczne przesłanie?

Modelem systemu, opresji i hierarchii jest w tym spektaklu hotel, ale niewidoczny, zredukowany do materaca, czterech barowych stołków, kanapy i białych szlafroków. Nie ma na scenie apartamentów, mebli, zastawy, designerskich wnętrz i sprzętów. Miejsce, które uruchamia akcję, które staje się sceną dramatu i więzieniem bohaterów, nie materializuje się przed widzem. Pozostaje wręcz demonstracyjnie skromne, niemal ubogie. W tej umownej przestrzeni bohaterowie zachowują się bardzo dosłownie. Nagość, seksualność, agresja, fizjologia nie mają jednak charakteru performatywnego rozerwania iluzji, nie ustanawiają wyjścia z reżimu reprezentacji – wręcz odwrotnie. Brutalnie dosłowne sceny podbijają jeszcze porządek teatralnego realizmu, unicestwiają intelektualny dystans między postacią i jej działaniem. Niewidoczny hotel produkuje nachalnie widoczne, ostentacyjne zachowania, ukryty przed oczami widzów system wytwarza mające kłuć w oczy sceny i gesty. Kapitalizm – nawet jeśli nie widać jego zasad i materialnego umocowania – wydaje się więc w odczytaniu Schillinga natrętnie obecny, wulgarnie dosłowny, ale i mało wyrafinowany. Jego głównym narzędziem jest schemat i stereotyp, które – co może bardziej zaskakujące – miałoby także stać się narzędziem antykapitalistycznego oporu.

W świetnym tekście na temat teatru Schillinga publikowanym na łamach „Didaskaliów" i przedrukowanym w programie do spektaklu, Paweł Sztarbowski analizuje działalność reżysera na tle pojęcia populizmu. „Populizm – pisze – to czysty ucisk, ciągły ucisk i kontrola w imieniu ludu. Właśnie dlatego populizm bardzo dobrze pasuje do globalnego kapitalizmu" (Sztarbowski 2020). Skupiony na wytwarzaniu tożsamości, przeciwstawny pluralizmowi, populizm upraszcza rzeczywistość, sprowadzając ją do czarno-białych konfliktów, w których głównym wrogiem staje się nieostro definiowana elita. Autor zastanawia się: „Czy zatem antyelitaryzm Schillinga, rezygnującego z pracy w międzynarodowym obiegu teatralnym na rzecz

działań na węgierskiej prowincji, jest gestem populistycznym? Schilling często mówi, że elity polityczne i kulturalne zajmują się tylko Budapesztem, a propaganda rządowa sprawia, że ludzie na prowincji odcięci są od prawdziwych informacji" (Sztarbowski, 2020). Według Sztarbowskiego Schilling umyka populizmowi, bo mimo dydaktycznego wymiaru własnego teatru nie pogrąża się w moralizatorstwie, nie ogranicza do prostych diagnoz – próbuje raczej uruchamiać zmianę społeczną, uczyć krytycznego myślenia, mobilizować obywateli. Czy jednak w *Dobrobycie* nie doszło do znaczącego przesunięcia? Czy rozegranie dramatu na kontraście między romantycznym, heteronormatywnym aktem seksualnym bohaterów a fizjologiczną perwersją bogatych ludzi nie ociera się niebezpiecznie o moralizatorstwo? Czy uczynienie jedynym źródłem oporu dziewczyny ze wsi, która jest związana tym samym z naturą i ma naturalne poczucie wolności, nie jest skrajnym populistycznym uproszczeniem wizji ludu? Czy obsadzenie w roli wampirycznego źródła zła dewelopera wygłaszającego nadęte mowy o współczesnej kulturze, architekturze i luksusie nie jest ustawianiem się w kontrze do nieostro zdefiniowanej elity?

W książce *W obronie lewicowego populizmu* francuska myślicielka Chantal Mouffe przedstawia radykalny projekt polityczny. Określając współczesność pogrążonego w kryzysie neoliberalizmu jako „moment populistyczny", dający ogromną przewagę siłom politycznym posługującym się populizmem jako strategią, Mouffe nawołuje do stworzenia populizmu lewicowego. Za Ernestem Laclau definiuje populizm jako „dyskursywną strategię tworzenia politycznego podziału społeczeństwa na dwa obozy i wezwania do mobilizacji «słabszych» przeciw «tym u władzy»" (Mouffe, 2020, s. 12). Dodaje: „Nie jest to ideologia i nie można temu przypisać żadnej konkretnej treści programowej. Nie jest to też ustrój polityczny. Jest to sposób uprawiania polityki, który może przybrać różne formy ideologiczne w zależności od czasu

i miejsca i który jest możliwy w różnych ramach instytucjonalnych" (Mouffe, 2020, s. 12). W związku z tym należy przechwycić i zdefiniować na własne potrzeby kategorię słabszych. Wytworzyć w śmiałym politycznym geście własny lud: pluralistyczny, różnorodny, inkluzyjny, dbający o środowisko, queerowy, emigrancki, prekarny… Używając populistycznej strategii sporu i konstruowania wroga, można wtedy według Mouffe uprawiać skuteczną politykę i doprowadzić do prawdziwie demokratycznych zmian. W podsumowaniu autorka stwierdza: „Podkreślałam, że celem lewicowej strategii populistycznej nie jest ustanowienie «reżimu populistycznego», ale skonstruowanie zbiorowego podmiotu zdolnego rozpocząć ofensywę polityczną, mającą na celu ustanowienie nowej formacji hegemonicznej w ramach liberalno-demokratycznych. Ta nowa formacja hegemoniczna powinna stworzyć warunki dla uzdrowienia i pogłębienia demokracji" (Mouffe, 2020, s. 57).

Jak skonstruować taki podmiot zbiorowy? Jak wytworzyć wielogłosowy, zróżnicowany, niewykluczający lud? Wydaje się, że to pytanie może być interesujące zwłaszcza w kontekście teatru i sztuk performatywnych. Bowiem to właśnie w ramach teorii performansu pojawia się refleksja dotycząca przekroczenia reprezentacji – zarówno w jej estetycznym, jak i politycznym sensie, a więc myślenie o takiej konstrukcji podmiotu politycznego, która nie wpada w pułapkę ujednolicającej tożsamości. W swojej już klasycznej, wciąż jednak dyskutowanej książce *Unmarked* Peggy Phelan formułuje kategorię nieoznaczoności (*unmarked*) zakorzenioną w Lacanowskiej psychoanalizie, filozofii poststrukturalnej i feminizmie. Nieoznaczoność ma przede wszystkim wydobywać polityczną siłę bycia niewidocznym i niewidzianym. Phelan pisze: „Umieszczając podmiot w tym, co nie podlega reprodukcji w ramach ideologii widzialności, próbuję na nowo dowartościować wiarę w podmiotowość i tożsamość, które nie podlegają

reprezentacji. To nie to samo, co nawoływanie do większej widzialności tych dotąd niewidzianych" (Phelan, 1993, s. 1).

Co komentatorzy Phelan rzadko podkreślają, *Unmarked* oferuje przede wszystkim krytykę polityki widzialności dominującej w teoriach krytycznych i kulturoznawstwie od lat osiemdziesiątych i głoszącej, że bycie widzianym oznacza polityczną sprawczość. Dla Phelan skupionej na naznaczonym płcią i rasą innym jest wręcz odwrotnie: bycie widzianym oznacza nazwanie, utrwalenie znaku, zaaresztowanie w reprezentacji. Phelan stwierdza: „Gdyby wizualna reprezentacja równa była władzy, wtedy prawie naga, młoda, biała kobieta powinna rządzić zachodnią kulturą" (Phelan, 1993, s. 10). W dodatku jeden reprezentujący innych także nie jest transparentną i niewinną strategią. Dlatego też reprezentacja, która zawsze produkuje pewien nadmiar (pokazuje więcej niż zamierza) i nigdy nie jest totalna (nie potrafi pokazać wszystkiego) musi zostać naruszona, zdestabilizowana poprzez to, co niemożliwe do zobaczenia. Nieoznaczone to podmioty niemożliwe do określenia i nazwania. Niereprezentowane i niereprezentujące niczego zyskują prawdziwie polityczny potencjał.

Wydaje się więc, że to właśnie logika performansu mogłaby stać się kluczem do wytworzenia populistycznego podmiotu – tak złożonego i zróżnicowanego, że osiągającego swą sprawczość nie w reprezentacji i widzialności, a w cielesnej obecności i nieoznaczoności. W spektaklu Schillinga tymczasem białe, heteronormatywne ciała są reprezentacją grup społecznych, kategorii, idei. Mimo drastycznych scen nie osiągają statusu obecności, a jedynie nachalną widzialność. Płynący spomiędzy nóg bogatej kobiety płyn to przecież teatralny trik wzmacniający reprezentację jako reżim teatru i polityki. Niewinny, zagubiony i prosty lud w postaci Wery nie jest żadną alternatywą dla hotelowego systemu. *Dobrobyt* nie przynosi zmiany, a

jedynie uproszczoną i przygnębiającą diagnozę rzeczywistości, z której nie ma ucieczki. Czy to nam dzisiaj wystarczy?

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020

Autor/ka

Dorota Sosnowska – kulturoznawczyni zajmująca się teatrem i performansem. Adiunktka w Zakładzie Teatru i Widowisk IKP UW. Autorka książki *Królowe PRL. Sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości* (2014). Wiceprezeska Fundacji Propaganda.

Bibliografia

Sztarbowski, Paweł, *Árpád Schilling: Strzaskać skorupę teatru*, „Didaskalia" 2020, nr 156, https://didaskalia.pl/pl/artykul/arpad-schilling-strzaskac-skorupe-teat… (dostęp: 27 IX 2020).

Mouffe, Chantal, *W obronie lewicowego populizmu*, tłum. B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020.

Phelan, Peggy, *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, London – New York 1993.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/moment-populistyczny-i-populistyczny-teatr*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Kto tu wpuścił panią Moru

Magda Piekarska

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu

Pani Moru

tekst i reżyseria: Sebastian Majewski, choreografia Wojciech Marek Kozak

premiera: 4 września 2020

Teatr w Wałbrzychu rozpoczyna sezon spektaklem, który został postawiony na jednym z najbardziej podstawowych teatralnych budulców – na słowie. *Pani Moru* jest wizualnie ostentacyjnie wręcz uboga. Sebastian Majewski na powitanie świata, który wyłania się po katastrofie, napisał szorstką, uwierającą i zgrzytliwą bajkę, w której jak w potłuczonym zwierciadle przegląda się nasz świat.

Kiedy wybuchła pandemia, Szaniawski znalazł własny na nią sposób, daleki od pomysłów na wrzucanie do internetu kolejnych zapisów spektakli. Co nie oznacza, że nie był online – online dziś przecież muszą być wszyscy. W ramach projektu „Szaniawski w kapciach" artyści nadawali z miejsc izolacji, wygłaszali przed kamerami telefonów i komputerów autorskie orędzia na

Międzynarodowy Dzień Teatru, a recenzenci i reżyserzy prezentowali pozycje z wymarzonego repertuaru na kwiecień, który ostatecznie z wiadomych przyczyn nie mógł zostać zrealizowany. W tych wszystkich działaniach najważniejsze było podtrzymanie kontaktu z widzem, przypominanie, że mimo lockdownu teatr, choć w ograniczony sposób, to jednak działa. W ramach przygotowań do premiery *Pani Moru* Szaniawski zamieścił na swojej stronie internetowej m.in. cykl rozmów z reżyserami spektakli, których produkcja została przerwana z powodu pandemii, ale też z dyrektorami innych wałbrzyskich instytucji kultury. Aktorzy odpowiadali na pytania zadawane przez krytyków teatralnych, ci, którzy mieli pojawić się na wałbrzyskiej scenie w nowym sezonie, mówili o swoich nadziejach związanych ze startem w teatrze, a wszyscy nagrywali odgłosy pandemii – w domu, ogrodzie, w lesie i na łące. Jeśli ktoś śledził te przygotowania i znał wcześniejszy, majowy projekt Szaniawskiego, spektakl online *Pole 150 mkw* z pandemicznymi monologami aktorów, mógł się spodziewać kolejnej autotematycznej opowieści. Czy *Pani Moru* nią jest? Jeśli odrobinę tak, to w bardzo nieoczywisty sposób. W dodatku teatralny autotematyzm to zaledwie jeden z wymiarów opowieści.

Można powiedzieć, że nic tu, poza słowem i jego aktorską interpretacją, nie zostało obliczone na to, żeby nas, widzów zaczarować. Światła są techniczne – pokazują całą przestrzeń sceny, nie rozbijając jej na plany, a aktorzy równie dobrze widzą nas, rozsadzonych na widowni, w maskach, co my ich. Ta zamierzona dziwaczność teatralnej sytuacji znajduje odzwierciedlenie w obrazie widzianym ze sceny, na którym nawet podczas premierowego spektaklu widać, że zajęta jest zaledwie połowa miejsc. W dodatku z twarzy zwróconych w stronę sceny trudno wyczytać jakąkolwiek reakcję. Nawet brawa są przytłumione, jakby te puste miejsca między widzami zakłóciły przepływ energii. Coś się wydarzyło, świat, również ten teatralny, wypadł z

ram – dla obu stron od początku jest to ewidentne.

Proces charakteryzacji z teatralnych garderób został przeniesiony na tył sceny – aktorzy rwą i tną biały papier, lepiąc z niego taśmą klejącą kostiumy, malują sobie na policzkach czerwone rumieńce, oznaki zdrowia lub wręcz przeciwnie, zwiastującej chorobę gorączki. Na naszych oczach zamieniają się w Arlekinów i Kolombiny, postaci jak z commedii dell'arte, jakoś jednak ułomne, niedoubrane, niedocharakteryzowane. Wrażenie surowości pogłębia jeszcze brak muzyki – jedynym wyjątkiem jest fragment menueta, wyśpiewywany a capella przez aktorów. Elementem wymykającym się zasadzie pozornej improwizacji pod hasłem „zrób sobie teatr" jest zawieszony nad sceną ekran, na którym widzimy układane ze ścinków papieru kombinacje słów. To okno prowadzi na zewnątrz, poza przestrzeń spektaklu, a kombinacje układają się w suchą, hasłową kronikę pandemii, w którą wpisuje się też perspektywa teatru: „pierwsze zarażenie w Wuhan", „pierwsze teorie o pochodzeniu wirusa", „wprowadzenie społecznej izolacji w RP", „orędzie Weroniki Szczawińskiej na Międzynarodowy Dzień Teatru", „finansowanie badań nad szczepionką", „działania antykryzysowe rządu RP" czy „teorie Edyty Górniak". Jeszcze zanim przedstawienie rozpocznie się na dobre, odbieramy podstawowy komunikat zawarty w formie – przygotujcie się, taka teatralna przyszłość nas czeka. Trzeba będzie zaciskać pasa i żeby przetrwać, zrezygnować z ozdobników, oprzeć się na tym, co podstawowe, na samej istocie sztuki, bez której nie ma ona racji bytu. Oszczędność – to hasło będzie nam towarzyszyć.

Tyle w formie. A w treści? Do królestwa rządzonego przez królewską parę (Irena Sierakowska i Piotr Mokrzycki), w którym żyje się na tyle dostatnio, że można porzucić wszelkie troski, także te o przyszłość świata, i w spokoju oddać się pracy nad tworzeniem nowych słów. Pewnego dnia okazuje się

jednak, że ta praca może być niebezpieczna – nowe słowa zaczynają żyć własnym życiem i wprowadzają do królestwa chaos. Tak stało się ze słowem „wirus", które wyszło z retort królewskiego alchemika (Ryszard Węgrzyn) i które, uwolnione, wywołuje kolejne niosące zagrożenie pojęcia – „zarażenie", „ognisko", „pandemia", „mydło", „maseczka", „reżim", „sieć", „zoom", „onlajn". Ten pandemiczny słowniczek trzeba opatrzyć nowymi definicjami, „praca zdalna" oznacza więc nowe niewolnictwo, a „tarcza" nową walutę, „poczta" staje się urną wyborczą, a „spłaszczenie" nowym działem mechaniki. Są jeszcze słowa upiory: „hołota" czy „eliminacja społeczna", problem w tym, że kluczowe do niedawna słowo „demokracja" właśnie przestało istnieć i nie za bardzo jest się do czego odwołać.

Słowa namnażają się jak wirusy i wkrótce nie będzie przed ich pandemią ratunku. Kłopot też w tym, że w królestwie nie ma lekarzy (albo nikt ich nie słucha), więc jedynym autorytetem w dziedzinie narodowego zdrowia staje się Prezydent Internetu (Michał Kosela), który wygłasza rozmaite sprzeczne ze sobą diagnozy, dla każdej z nich zbierając natychmiast grono popleczników. W dodatku mnożą się teorie spiskowe, a teatralna scena, na której artyści mogliby w sprawie wirusa coś rozsądnego powiedzieć, zostaje zamknięta, zasypana ziemią i obsiana. W tej sytuacji trudno spodziewać się czegoś więcej niż katastrofy.

Pani Moru (w tej roli inspicjentka wałbrzyskiego teatru Anna Solarek) wypowiada w spektaklu zaledwie kilkadziesiąt słów. Przez większość spektaklu jej milcząca postać przechadza się po scenie, domalowując postaciom ozdoby na papierowych kostiumach. Odzywa się dopiero w finale – mówi, że nigdy nie przybywa niezaproszona. Kto ją zaprosił? W spektaklu Majewskiego drzwi dla epidemii uchyla samo społeczeństwo, rozleniwione, gnuśne, znieczulone wygodnym życiem i zobojętniałe na targające światem

kryzysy. Bo kiedy wszystko jest na miejscu i na czas, nikt nie martwi się o kredyty we frankach, o jakość demokracji, ani nawet o klimat. Ta gnuśność otwiera drzwi dla galopującej głupoty, sprawia, że stajemy się podatni na spiskowe teorie, zaczynamy wierzyć, że wirus-świrus to jedna wielka ściema, że powstał po to, żeby Bill Gates mógł nam wraz ze szczepionką wszczepić kontrolujący nasz umysł chip, a niektórzy (i to wcale nie nieliczni) z nas są w stanie reagować agresją na sugestię założenia maseczki w miejscu publicznym. Sytuacja pandemii burzy obraz świata, do jakiego przywykliśmy, więc wolimy się go kurczowo trzymać niż wykonać wysiłek przestawienia umysłu na nowe tory.

Literacka forma baśni, którą przyjął Majewski, powoduje istotne konsekwencje dla dramaturgii spektaklu – oto dostajemy przedstawienie, w którym postaci nie tyle kreują odrębne role, ile tworzą chór opowiadaczy, z którego co i rusz wyłaniają się soliści. Owszem, mamy tu Króla, Królową, Alchemika, Błazna, Multimilionera czy Prezydenta Internetu, ale monologi bohaterów usłyszymy rzadko, częściej będziemy świadkami tego, jak żonglują między sobą narracją, odbijając ją od siebie nawzajem jak tenisową piłeczkę. Aktorzy nie tyle wchodzą w interakcje, ujawniając w nich uczucia i emocje swoich postaci, ile opowiadają kolejne rozdziały baśni. To buduje dystans do opowieści, pogłębiony dominującą w spektaklu trzecioosobową narracją. Specyfika gatunkowa baśni plus wizualna forma „popsutej" commedii dell'arte biorą całą historię w nawias, jakby z automatu nadając jej status metafory. Biorąc pod uwagę długość przedstawienia (trwa zaledwie godzinę), zaskakująco pojemnej. *Pani Moru* odzwierciedla bowiem całe spektrum aspektów pandemii – polityczne uwikłanie walki z wirusem, podziały społeczne, które za jej sprawą pogłębiły się o kolejny poziom, tak samo, jak niewymienione w pandemicznym słowniku *Pani Moru*, bo starsze od epidemii pojęcie postprawdy, które w ostatnich miesiącach dostało

nowego paliwa. Jest to przypowieść o manipulacjach władzy i o pogubionym społeczeństwie. I o teatrze, który trzeba mozolnie, od podstaw odbudowywać. Niełatwa, zgrzytliwa bajka, która może nie wzbudza euforii tuż po obejrzeniu, ale długo nie pozwala o sobie zapomnieć, uwierając jak kamień w bucie.

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020

Autor/ka

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

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/kto-tu-wpuscil-pania-moru*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Sztuka dobrze skrojona

Katarzyna Niedurny

Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie

Eliza Orzeszkowa

Nad Niemnem. Obrazy z czasów pozytywizmu

reżyseria: Jędrzej Piaskowski, adaptacja i dramaturgia: Hubert Sulima, scenografia i kostiumy: Anna Met, muzyka: Jacek Sotomski, choreografia: Szymon Dobosik, reżyseria świateł: Paulina Góral

premiera: 28 czerwca 2020

Dwór, salon, imieniny pani domu. Dwór leży w Korczynie nad Niemnem. Salon gromadzi w tej chwili sporą część ziemiańskiej rodziny Korczyńskich, a także ich przyjaciół i sąsiadów. Imieniny obchodzi zaś Emilia (w tej roli Edyta Ostojak), rozczarowana małżeństwem i pięknie nieszczęśliwa, tak jak nieszczęśliwi są inni uczestnicy przyjęcia. Na granicy tego świata funkcjonują Marta i Justyna (obie rozpoczynają spektakl, stojąc przed zasłoniętą kurtyną). Tęsknie wyglądają na otaczające dwór pola. Marta (Marta Ledwoń) wspomina swoją młodość i nieszczęśliwe uczucie do Anzelma Bohatyrowicza, Justyna (Justyna Jankowska) szuka nadziei po

zawodzie miłosnym. W tle zaś rozmowy o pracy u podstaw, o przyszłości chłopstwa i wielkie brokatowe schody. Jędrzej Piaskowski w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie wystawia adaptację *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej.

Obrazy w tym spektaklu są piękne i przemyślane. Oglądanie zaczynamy od scenografii tworzącej nieco klaustrofobiczną przestrzeń bogatego prowincjonalnego salonu. Kilka antyków, stojąca przodem do publiczności kanapa, fotele, tapeta we wzorek. Aktorzy ubrani są w idealnie dobrane do dekoracji stroje z epoki. Grający na fortepianie Dymitr Harelau w pewnej chwili dosłownie wtapia się w tło dzięki kostiumowi w ten sam wzór co tapeta. Wiemy, gdzie jesteśmy, w tradycji jakiego teatru się poruszamy. Aktorzy wypowiadają spore fragmenty powieści Orzeszkowej – wchodząc dzięki nim w rolę i jednocześnie się od niej dystansując. W starannym odegraniu postaci pomaga im gra na pełnych emocjach, strój i charakteryzacja, aktorstwo rozbuchane, aż do celowej przesady, w dystansie zaś cytowanie obfitych fragmentów powieści, w których słowami narratora opowiadają o sobie samych. Dokładnie tak, jak zrobiła to Agnieszka Glińska w swojej adaptacji *Panien z Wilka* Jarosława Iwaszkiewicza w Starym Teatrze. Gdy zaś rozsuwają się ściany wyznaczające ciasne przestrzenie salonu i poglądów rodziny Korczyńskich, widzimy zupełnie inną scenografię – zdecydowanie bardziej monumentalną i symboliczną: wielkie słońce, prowadzące do niego brokatowe schody, czyli umownie wyznaczoną przestrzeń natury – pola, bagna i lasy. Odpowiednio zadymiona i oświetlona scena robi duże wrażenie. Scenografia tworzy obrazy ocierające się o kicz i jednocześnie mające dawać widzowi dużą satysfakcję.

Te dwa pojęcia: satysfakcja widzów i kicz budują świat przedstawienia. Satysfakcja bierze się z poczucia dobrze spędzonego kulturalnego wieczoru.

Spektakl jest długi i treściwy, ze sceny padają spore ustępy tekstu, w tym tak kojarzone z Orzeszkową opisy przyrody. To jedno z tych przedstawień, po którym z zachwytem można powiedzieć: ach, jak wiele tekstu nauczyli się aktorzy. Scenografia jest efektowna, stroje teatralne, gra aktorska tradycyjna. Jest tam rozbudowana scena ludowa ze śpiewającymi chłopami. Akcja epicka i zrozumiała. W tym świecie arystokracja jest znudzona i leniwa jak należy, chłopi pracowici, naturalni i szczerzy, młodzi pragną zmiany i postępu, starzy stoją im na przeszkodzie. Jest tam też historia miłosna, a nawet dwie. Marta swoją możliwość szczęścia przegrała, a w jej imieniu wyroki losu odwraca Justyna, decydując się na małżeństwo (a przy okazji mezalians) z miłym i robotnym Janem Bohatyrowiczem, pochodzącym ze schłopiałej szlachty zaściankowej. Przy tej okazji dziewczyna odrzuca bogatego i rozpuszczonego morfinistę Teofila Różyca (Paweł Kos) ku zdziwieniu rodziny i kolejnej satysfakcji oglądających. W tle zaś kilkakrotnie przemazują się wspomnienia o powstaniu styczniowym, po którym jest wszystkim smutno, więc mamy i wątek o Polsce.

Jest też kicz, bo przecież w XXI wieku nie da się tego wszystkiego przedstawić serio, czego świadom jest reżyser. Jędrzej Piaskowski bardzo efektownie obsługuje maszynkę teatralną. Wie, co zrobić, żeby było wzruszająco, wie, co zrobić, żeby było zabawnie. Chce usatysfakcjonować i tę ironicznie nastawioną część widowni, jeszcze bardziej podkręcając atmosferę powieści: chłopom daje fejkowego konia, rustykalnie zdobione kury z drewna, szlachcie przesadzone gesty, morfiniście wiecznie błyszczącą twarz. Ten kicz na scenie nie jest jednak kampową reinterpretacją powieści, a filuternym mruganiem do widowni. Szkoły mogą chodzić, krytyka może przyjeżdżać, wszyscy będą zadowoleni. Tak powstaje sztuka dobrze skrojona i wierzę, że przyjemna w oglądaniu, przynajmniej dla części widowni. Jednak na poziomie sensów nic ważnego z tego nie wynika.

W porównaniu z Piaskowskim Orzeszkowa jest radykalną bojowniczką, mówiącą w czasie zaborów o powstaniu styczniowym, opowiadającą o mezaliansach w momencie, gdy były rzeczywistym skandalem. Autorka zastanawia się nad pozycją kobiet w ówczesnym społeczeństwie, apeluje o reformy, pokazuje celowość pracy u podstaw. Reżyserowi zaś udaje się każdą z tych kwestii zamienić w gładki, zabawny bądź smutny obrazek. Powstanie styczniowe? Puśćmy na scenę dużo, dużo dymu (przy okazji może warto by pomyśleć o tym, że jedyną aktualizacją w czasie pandemii spektaklu nie muszą być żarty z kaszlu. Można do tego również dodać rezygnację ze środków, które jeszcze bardziej utrudniają oddychanie widzom w maseczkach), poświećmy i niech aktorzy głuchymi głosami opowiadają o tym, jak Polacy się wtedy bili, niech ojciec kłóci się z synem, wygłaszając tubalnym głosem długie tyrady. Wieś? Nie zauważmy, że modernizacja gospodarstw ziemskich i chłopska nędza nie są najbardziej palącym problemem współczesności, za to przenieśmy ten wątek z książki na scenę w stosunku jeden do jednego. A skoro mamy już chłopów na scenie, to niech sobie śpiewają piękne piosenki z charakterystycznym zaśpiewem. Ma być nowocześnie? Niech zaśpiewają piosenkę o tęczy, opowiadając o tym, że była symbolem powstań chłopskich. Poudawajmy trochę, że w tym sporze chodzi o to, żeby tęcza została uznana za symbol czegokolwiek, a nie symbol ruchu LGBT+ i wyraz szacunku wobec niego. Niech wszystko będzie ładne, gładkie i bezrefleksyjne. Pooglądajmy to przez trzy godziny i chodźmy do domu.

W tym czasie na scenie wydarzyło się wiele i nie wydarzyło się nic. Ktoś wniósł drewnianą kurę, potem ktoś ją wyniósł. Ktoś się zakochał, a ktoś odkochał, ktoś powiedział, że reformy są potrzebne, a ktoś inny, że wręcz przeciwnie. Jednocześnie spektakl był cały czas konsekwentnie taki, jak jego pierwsza scena, nie wydarzyło się w nim nic zaskakującego. Zamiast tego dodawane były kolejne obrazki mówiące o tym samym (chłopstwo jest lepsze

od szlachty, postęp od trwania w miejscu, trzeba rozwijać naród), w tej samej stylistyce (przerysowana powaga). Dobrzy pozostali dobrymi, śmieszni śmiesznymi, a Polska skomplikowaną.

W ostatniej scenie, wielkim finale, Justyna obwieszcza, że wychodzi za mąż za chłopa, syn-reformator Witold Korczyński (Michał Czyż) godzi się z przywiązanym do tradycji ojcem (Włodzimierz Dyła) i wspólnie planują zmiany. Tylko biedna Marta nie realizuje swoich marzeń. Kobieta początkowo widzi w ślubie Justyny szansę na wyrwanie się z dworu do chłopów, za którymi tęskni, za namową brata decyduje się jednak zostać. Siedzi więc na kanapie i rozpaczliwie płacze, przekonując wszystkich, że jest szczęśliwa. Justyna próbuje namówić ją do odejścia, ciągnie za rękę w stronę widowni. A kurtyna powoli opada, oddzielając od siebie dwa światy i ostatecznie zamykając Martę w polu sceny, czyli brzydkiego, zacofanego salonu. Na proscenium stoją zaś młodzi gniewni reformatorzy: popełniająca mezalians Justyna i reformator chłopstwa Witold. Patrzą wprost na widownię, światło gwałtownie gaśnie. Spojrzenie to jednak nie jest porozumiewawcze, bo co do czego mielibyśmy się dogadywać?

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020

Autor/ka

Katarzyna Niedurny – teatrolożka, dziennikarka, recenzentka. Stale współpracuje z magazynem internetowym dwutygodnik.com.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/sztuka-dobrze-skrojona*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Rykoszet

Piotr Dobrowolski

Teatr im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie

Jolanta Janiczak

I tak nikt mi nie uwierzy

reżyseria: Wiktor Rubin, scenografia: Łukasz Surowiec, Wiktor Rubin, muzyka: Krzysztof Kaliski

premiera: 19 czerwca 2020

„I tak nikt mi nie uwierzy” – powtarza kilkukrotnie Barbara. Wie, że odpowiadanie na pytania zadawane przez ojca nie ma większego sensu. Wydany na nią wyrok dla nikogo nie był zaskoczeniem. Godzi się z nim jednak nie dlatego, że czemukolwiek zawiniła, a dlatego, że złamano jej wolę sprzeciwu. W gnieźnieńskim spektaklu Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak ta niezamężna, budząca pożądanie i prowokująca plotki pasterka reprezentuje wszystkich, którzy przez wieki byli szykanowani. Uważana za upośledzoną umysłowo kobieta ze społecznych nizin staje się kozłem ofiarnym. Kto weźmie w obronę wykorzystywaną seksualnie „rozpustnicę”, oskarżoną o czary i konszachty z diabłem? Jej żonaci kochankowie, zdystansowani

krewni, zastraszone córki? A może władze miasteczka, jego elity, ławnicy, sąd? Przez całe życie pozbawiana prawa głosu kobieta nie jest w stanie bronić się przed zarzutami: jak ci, których porównywano do wszy i szczurów, a potem prowadzono na Umschlagplatz; jak uciekinierzy ze Wschodu i Południa, którym jako potencjalnym terrorystom pozwalamy tonąć w wodach Morza Śródziemnego; jak osoby homoseksualne, piętnowane przez rządzących jako zagrożenie dla polskich rodzin. Niewielu chce usłyszeć ludzi naznaczonych piętnem, budzących zabobonny lęk.

I tak nikt mi nie uwierzy to zatrważająco aktualny spektakl o zbiorowej ignorancji, która jest szczególnie dotkliwą formą przemocy. Przedstawiając represjonowanie głosu ofiar w przestrzeni publicznej, łączy ją z tematem kształtowania historii poprzez dominującą narrację, w której te ofiary traktowane są jak prowokatorki i prowokatorzy. Obrazuje zależność pomiędzy subiektywnie warunkowanymi sposobami widzenia, opisu, pamiętania i relacjonowania zdarzeń a ich wersją uznawaną za prawdę. Prezentuje w ten sposób mechanizmy rozproszonej władzy dyskursu i je obnaża.

Inspiracją dla Jolanty Janiczak była Barbara Zdunk, uważana za ostatnią w Europie ofiarę spaloną na stosie. Dramat nie ma jednak charakteru dokumentalnego, a raczej – w sposób charakterystyczny także dla wcześniejszej twórczości Janiczak i Wiktora Rubina – przeciw-historyczny. Spektakl przygotowany w przededniu pandemii w Teatrze im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie (*lockdown* opóźnił premierową prezentację o ponad trzy miesiące) dekonstruuje narrację o czarownicy spalonej w roku 1811 w warmińskim Reszlu. Twórcy przypominają, że u źródeł zbanalizowanej opowieści, wykorzystywanej jako lokalna atrakcja turystyczna, leży realna ludzka tragedia. Przetwarzając zachowane informacje oraz wypełniając

niedopowiedzenia fragmentami tekstów naukowych, które z psychologicznego punktu widzenia tłumaczą określone zachowania, tworzą alternatywną wersję historii. Pozostają przy tym wierni własnym przekonaniom etycznym i estetycznym. Podobnie jak zaangażowany, feministyczny teatr (np. *Diabły* Agnieszki Błońskiej w Teatrze Powszechnym w Warszawie), łączą temat opętania z kobiecą seksualnością. Celem Rubina i Janiczak nie jest jednak prowokowanie obyczajowej rewolucji, a piętnowanie przemocy poprzez ujawnienie sposobów jej dystrybucji.

Oskarżona o wywołanie pożaru z chęci zemsty na kochanku i pomówiona o czary pasterka spędziła cztery lata w więziennej celi. Oczerniana, poniżana i torturowana, po niezliczonych gwałtach i wielokrotnych ciążach, została poprowadzona na stos. Sceniczną prezentację inicjuje *post factum* jej ojciec (Roland Nowak), dążący do rekonstrukcji wszystkich okoliczności relacjonowanych zdarzeń zgodnie z zasadami oświeconego rozumu. Nie dopuszcza jakichkolwiek dwuznaczności, niepewności, wahań. Niczym typowy przedstawiciel współczesnego polskiego wymiaru sprawiedliwości bada wszystkie okoliczności sprawy, starając się przyłapać córkę na kłamstwie. Wielokrotnie pyta o szczegóły. Chce wiedzieć, od czego wszystko się zaczęło. Dowiaduje się, że Barbara w dzieciństwie została zgwałcona przez wuja, a później wykorzystywana seksualnie przez wielu mężczyzn. Jednak jej słowa mu nie wystarczą. Ponawia pytania. Starając się szczegółowo odtworzyć wszystkie okoliczności, inicjuje kolejne sceny spektaklu. W białej befce na szyi wciela się równocześnie w role sędziego, prokuratora i adwokata własnej córki. Nie stosuje zasady domniemania niewinności, bo to ona, odkąd jawi się jako ofiara, musi się tłumaczyć. Wymaga przekonujących argumentów: szczegółowych opisów, materialnych dowodów, fotografii, świadków. Jednak Barbara lepiej od twarzy, strojów, nazwisk, czasu i miejsc zdarzeń pamięta, że odliczała w pamięci, kiedy była

gwałcona. Dochodziła wówczas do dwustu dwudziestu ośmiu, trzystu, czterystu, a potem odmawiała litanię. Czy ofiara musi pamiętać każdy szczegół traumatycznych zdarzeń? Czy traci prawo do wyparcia złych wspomnień przez marzenia o miłości i szczęściu, w których – zawsze z towarzyszeniem pogodnej melodii (powracający i zapadający w pamięć niebanalny leitmotiv muzyczny Krzysztofa Kaliskiego) – pojawia się wesoły Parobek (Paweł Dobek), z którym chciałaby dzielić przyszłość?

Działania i wypowiedzi postaci scenicznych przypominają wizję lokalną z udziałem oskarżonej, jej ojca i pozorantów, podążających za wskazówkami oskarżonej oraz powtarzających przywoływane przez nią słowa. Zdystansowana gra nieprofesjonalnych aktorów – pracowników technicznych teatru (Sławomir Grajek, Maciej Sadowski, Bogdan Stachowiak, Marcin Wojciak) przydaje spektaklowi estetycznej surowości i podkreśla konstruktywistyczny aspekt prawdy. Uczestnicy odtwarzanych zdarzeń są – podobnie jak gromadzone przez ojca oskarżonej dowody rzeczowe – kolejnymi elementami tworzonej przez niego układanki. Bardzo ciekawie prowadzone projekcje z kamer umieszczonych ponad sceną pokazują przedmioty zebrane na szklanym stole. Pomiędzy nimi czasem pojawiają się ciała – żyjące nośniki pamięci, uczuć i emocji, sprowadzone do roli kolejnego, zobiektywizowanego dowodu. Czy męskie, warunkowane wytworzonymi nawykami, „intelektualne” spojrzenie może obiektywnie opisać los oskarżonej, która okazuje się ofiarą? Presja krzywdzących stereotypów od wieków ogranicza zdolność kobiet do wiary w siebie, limitując ich niezależność i ograniczając sprzeciw, co przyczynia się do zwiększenia ich podatności na przemoc, która wraca rykoszetem. Spektakl Rubina i Janiczak prezentuje jedną z takich sytuacji, co ojciec Barbary, jako jego narrator, sugeruje już w prologu: „Dzisiejszego wieczoru zamierzam odnieść się do wyników eksperymentu mającego dać wgląd w zjawisko utraty instynktu

samozachowawczego u kobiet”.

Czerwona peleryna, w której na scenie pojawia się Barbara, odsyła do psychoanalitycznych interpretacji opowieści o Czerwonym Kapturku. Mówią one o dziewczynce, która – przez ciekawość, prowokowaną odkrywaną dopiero seksualnością – naraziła się na „pożarcie” przez wilka, czyhającego na jej cnotę. Kapturek oznacza rodzącą się kobiecość, zgodnie z kulturowymi schematami łączoną nie tylko ze słabością, ale też z rozwiązłością i z niewiernością[1]. W wykładni zaproponowanej przez Brunona Bettelheima kolor czerwony symbolizuje gwałtowne, seksualne emocje. Czerwona czapeczka podarowana wnuczce przez babcię jest znakiem przedwczesnej przemiany dziecka w osobę atrakcyjną seksualnie, z czym samo nie potrafi sobie poradzić[2]. Zarysowana w spektaklu perspektywa przekracza granice młodzieńczej nieświadomości. Przez masturbację, będącą dla dziecka rodzajem koła ratunkowego w odpowiedzi na stres, Barbara poznaje własne pragnienia, które – w miarę dojrzewania – zmieniają się w potrzebę erotycznej bliskości. Czerwona peleryna zostaje wówczas zastąpiona przez czerwone buciki, w których Barbara wkracza w samodzielne życie. Kozaczki po matce reprezentują nie tylko seksualną dojrzałość kobiety, ale i jej atrakcyjność w oczach kolejnych mężczyzn, gotowych wykorzystywać ją bez pytania.

Historia Barbary dopowiadana jest przez jej córki (Kamila Banasiak, Martyna Rozwadowska, Joanna Żurawska). Choć łudząco do siebie podobne, wprowadzają odmienne perspektywy, poszerzając pole widzenia zdarzeń. Pierwsza przyznaje się do tęsknoty za rodzinnymi więziami, których rozpad wynikać ma z wywołanych głodem zaburzeń hormonalnych. Druga gotowa jest szukać zemsty na gwałcicielach matki, szczególnie na tym, który może być jej ojcem. Trzecia tworzy demoniczną legendę, konfabulując o

nadprzyrodzonych mocach rodzicielki, rzekomo nabytych przez nią dzięki obcowaniu z szatanem, odwiedzającym ją pod postacią kozła. Jedynym świadkiem obrony mógłby być brat oskarżonej, jednak i on nie jest całkiem bez winy wobec własnej siostry. Emocjonalną wrażliwość tej postaci świetnie wyraża Michał Karczewski, subtelnie rysując jej niejednoznaczną seksualność. Przypomina inne poboczne postaci ze spektakli Rubina i Janiczak (Kanclerza Dawida Żłobińskiego w *Carycy Katarzynie* czy Esquirola Michała Pesty w *Żonach stanu*…). Dociekliwy ojciec, choć zachowuje pozory neutralności i obiektywności, sam stawia się po stronie oprawców. Za to Parobek, którego beztroskie usposobienie łączy się z towarzyszącym każdemu jego wejściu rozjaśnieniem i pogodną melodią, wydaje się postacią z innego, wyobrażonego przez Barbarę świata. Cały zespół aktorski *I tak nikt mi nie uwierzy* postawiony został przed niełatwymi zadaniami. Szczególnej determinacji i umiejętności scenicznych dowiodła obsadzona gościnnie w roli Barbary Karolina Staniec. Znakomicie wykreowała wielobarwną, niejednoznaczną postać oskarżonej i ofiary, grając kobietę zagubioną wobec własnej seksualności, choć zdolną do marzeń; złamaną przez przemoc, od której ucieka w liczby i formułki, ale też beztroskim tonem maskującą dramatyczne doświadczenia; momentami zdystansowaną, a czasem obecną pełnią własnej świadomości i cielesności.

I tak nikt mi nie uwierzy to spektakl ukazujący pętlę wzajemnych zależności pomiędzy przemocą i utratą wiarygodności poddawanych jej osób, która skutecznie prowokuje dalszą przemoc. Twórcy obrazują dalekosiężne skutki utwierdzonych tradycją społecznych hierarchii, otwierających przestrzeń dla nadużyć i wykorzystywania ludzi stojących na ich niższych szczeblach. Rubin i Janiczak nie ukrywają przy tym własnego punktu widzenia. Nie próbują równoważyć racji kata i ofiary, jednak udaje im się uniknąć zarówno jednowymiarowości kreowanego świata, jak i schematycznego portretowania

postaw. I chociaż piętrzą poziomy fikcjonalności poprzez praktykę rekonstruowania kolejnych zdarzeń, spektakl silnie oddziałuje na emocje. *I tak nikt mi nie uwierzy* to nie tylko tytuł przedstawienia, ale też powracająca w jego trakcie deklaracja przekonań Barbary – kobiety, która jest pewna, że jej słowa nie przyniosą żadnego efektu, bo wie, że jej głos, jak głos wielu innych kobiet, nie zostanie usłyszany.

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020

Autor/ka

Piotr Dobrowolski – estetyk, teatrolog, doktor literaturoznawstwa. W Zakładzie Estetyki Literackiej IFP UAM zajmuje się dramatem i prozą w perspektywie współczesnej estetyki. Publikuje m.in. w „Dialogu" i „Czasie Kultury". Tłumacz, autor książek *Estetyka odrzucenia w dramacie i teatrze współczesnym* (2011) oraz *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej* (2019).

Przypisy

1. Postać dziewczynki wędrującej przez las do babci pozwala ukazać niepokój mężczyzn prowokowany kobiecą seksualnością, na co wskazuje Jack Zipes, analizując różne wersje *Czerwonego Kapturka*, zob. J. Zipes, *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*, Routledge, New York 1993.
2. B. Bettelheim, *Little Red Cap and the Pubertal Girl*, [w:] *Little Red Riding Hood: A Casebook*, ed. A. Dundes, The University of Wisconsin Press, Madison 1989, s. 176.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/rykoszet*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Pół żartem, pół serio

Bartosz Cudak

TR Warszawa

Wracać wciąż do domu

reżyseria: Magda Szpecht, scenariusz, tłumaczenie i dramaturgia: Łukasz Wojtysko, scenografia, kostiumy, światła: Michał Korchowiec, muzyka: Krzysztof Kaliski, choreografia: Paweł Sakowicz, wideo: Ryohei Tomita

premiera japońska 8 listopada 2019, premiera polska 6 marca 2020

W obliczu zbliżającej się katastrofy klimatycznej, której oznakami są pożary lasów, topnienie lodowców czy anomalie pogodowe, coraz bardziej popularne stają się wizje nieuchronnej apokalipsy i dystopijne opowieści. Magda Szpecht w swoim nowym spektaklu (powstałym w ramach obchodów stulecia polsko-japońskich stosunków dyplomatycznych, mającym premierę w Tokio i Warszawie) postanowiła jednak pójść o krok dalej i zastanowić się, jak może wyglądać świat tuż po nieuniknionej katastrofie. Akcja *Wracać wciąż do domu* rozgrywa się więc tam, gdzie, jak twierdzą twórcy, kończą się fabularyzowane narracje o końcu świata, a zaczynają pytania: co będzie dalej?

Spektakl rozpoczyna symultanicznie wykonywany układ choreograficzny, podczas którego aktorzy opisują niszczące świat katastrofy. Gdy scena dobiega końca, poznajemy postapokaliptyczne społeczeństwo, w którym najważniejsza jest wspólnotowość, a ludzie ponownie żyją w zgodzie z naturą. Inspirowane książką *Wracać wciąż do domu* Ursuli K. LeGuin przedstawienie proponuje wizję pozbawionego hierarchii świata, którego podstawą jest równoprawność wszystkich istot żywych i materii nieożywionej.

Fabuła opowiada o historii Mówiącego Kamienia – kobiety żyjącej na styku obszarów zamieszkiwanych przez dwa plemiona: Kesh i Kondora. W realizacji Szpecht aktorzy ubrani w neonowe, świecące, nieco kiczowate kostiumy, tworząc jeden zgrany organizm, kolejno opowiadają losy mieszkanki Miasta Umysłu. Brak podziału na jednostki i zespołowe prowadzenie narracji sprzyja przyjętej przez reżyserkę idei perfekcyjnego modelu cywilizacji, opartego na kolektywnej współpracy. Wzajemna więź i poczucie wspólnoty są budowane za pomocą wielu elementów. Należą do nich przede wszystkim: synchroniczne wykonywanie choreografii autorstwa Pawła Sakowicza, grupowy śpiew stylizowanych na plemienne pieśni, siedzenie w półkolu przy domniemanym ognisku i granie na instrumentach, wypowiadanie słów głównej bohaterki naprzemiennie lub chóralnie, a także zabawy, takie jak noszenie na barana, ściskanie i przytulanie, łaskotanie czy bieganie. W pamięć szczególnie zapadają dwie sceny podkreślające kolektywizm tego świata. W jednej z nich bohaterowie, z rosnącym zaangażowaniem i energią, wykonują rytualny Taniec Księżyca, który zapewnić ma nieograniczoną płodność i skutkować brzemiennością Mówiącego Kamienia. W drugiej natomiast jeden z aktorów (Paweł Smagała), opowiadając kolejną przygodę z życia głównej bohaterki, maluje rękami na kartonie niebieską plamę symbolizującą wszechświat. Obraz ten jest

stopniowo uzupełniany kolejnymi kolorami przez podbiegających co chwilę pozostałych członków plemienia, czego rezultatem jest abstrakcyjna kompozycja. Sceny te pokazują, że we wspólnotowym świecie nie ma miejsca na jednostkowość i indywidualność, a nawet najprostsze działania muszą być wykonywane przy współudziale grupy. Na zbiorowy wymiar kreowanego świata zwraca również uwagę ustawiona na środku sceny konstrukcja przypominająca pracę *Waltz2019* z holenderskiego pawilonu tegorocznego praskiego Quadriennale. Instalacja składa się z rusztowania pokrytego tkaniną, które umożliwia nie tylko zespołową pracę tkacką, lecz również zapewnia schronienie, miejsce do zabawy czy odpoczynku.

W spektaklu wyraźnie widać inspirację kulturą plemienną. Szpecht z rozmysłem postrzega jednak plemię nieco stereotypowo. W niektórych scenach szczepowe zachowania zostają, można powiedzieć, skarykaturyzowane, a postaci bywają infantylne, czasem nawet przygłupie. Widać to na przykład w dziecinnym, powolnym sposobie opowiadania historii Mówiącego Kamienia przez aktorów, którzy próbując nadać narracji hipnotyczny i tajemniczy ton, przerysowują ją, co w efekcie ośmiesza i odbiera powagę i opowiadaniu, i stanowiącej fundament spektaklu plemienności. Gest ten nie tylko pokazuje prawdziwe intencje reżyserki, która będąc świadoma utopii radykalnie równościowych projektów, postanawia nie tyle podważyć, ile lekko skompromitować koncepcję wspólnotowości i jej zasad, a także obnażyć kulturową sceptyczność wobec gatunku science-fiction. W historiach należących do tego nurtu czasem nie dostrzega się performatywnego i spekulatywnego potencjału projektowania alternatywnych rzeczywistości, które mogłyby posłużyć jako wzór dla nowego pokatastroficznego systemu. Traktuje się je natomiast jako przyjemne bajki na dobranoc. Szpecht, parodiując idee i problemy zawarte w powieści LeGuin, zauważa i akcentuje również ten aspekt.

Wizja sielankowej wspólnoty, na której, wydawać by się mogło, tak bardzo zależy reżyserce, jest przez nią konstruowana, a następnie drobnymi gestami demontowana i ośmieszana. Podkreśla to chociażby stosunek aktorów do widzów. Mimo wspólnotowej atmosfery, ci drudzy nie zostają zaproszeni do partycypacji, a jedyną formą wzajemnej interakcji jest wkroczenie aktora w jednej ze scen na widownię, co w żaden sposób nie wpływa na zmianę charakteru przedstawienia. Żadna komuna nie powstaje; okazuje się, że nawet postapokaliptyczna wspólnota, jak każda organizacja, ma swoje granice.

Szpecht tworzy dwuznaczne sytuacje: z jednej strony projekt wspólnoty traktuje poważnie, a z drugiej nagle go ironizuje. Dlatego też aura wspólnoty w pewnym momencie po prostu pęka niczym bańka mydlana. Staje się tak, kiedy Mówiący Kamień dostaje się w ręce plemienia Kondor, które, w przeciwieństwie do pokojowej społeczności ludu Kesh, przypomina tradycyjne społeczeństwo patriarchalne ze skłonnością do wszczynania konfliktów i dyskryminacji „innych". Bohaterka pada wówczas ofiarą opresyjnego systemu, który podporządkowuje kobiety mężczyznom i ogranicza ich wolność. Mówiący Kamień opowiada o zamknięciu i niemożliwości powrotu do Miasta Umysłu. Reżyserka, podejmując ten wątek, neguje proponowaną wcześniej wizję harmonijnego świata pozbawionego problemów. Fragment ten najdobitniej pokazuje, że utopijny projekt nie jest możliwy do zrealizowania oraz podkreśla cechy charakteryzujące wszelkie zbiorowości. W każdym systemie istnieć będą bowiem nierówności społeczne, a podział na klasy i warstwy konstytuuje również pokatastroficzny świat. Ponadto taktyka, którą obiera reżyserka, nie podważa bezpośrednio tematyzowanych idei, przedstawia je natomiast w tak abstrakcyjnej i cukierkowej formie, że ostatecznie i tak skazane są one na porażkę. Jest to również pewnego rodzaju gra z widzem, którego Szpecht próbuje oszukać,

dając do zrozumienia, że wierzy w utopijny projekt. Kto jednak potraktuje jej propozycję z przymrużeniem oka, dostrzeże krytyczny walor spektaklu, wymierzony właśnie w koncepcję wspólnotowego, harmonijnego świata.

Podobnej strategii reżyserka używa, charakteryzując relację człowieka z naturą. Z jednej strony, jak już wspominałem, przedstawienie prezentuje pozbawioną hierarchii więź z otaczającym światem i postuluje budowanie, jak można określić za Donną Haraway, strefy naturokultury. Opiera się ona na porzuceniu wiary w wyjątkowość człowieka i nawiązaniu przyjaznych kontaktów z więcej-niż-ludźmi. Z tych założeń korzysta też spektakl, którego bohaterowie wielokrotnie przypominają o zasadzie równości wszystkich gatunków, będącej kręgosłupem moralnym ich wspólnoty. Również tytuł przedstawienia, oprócz nawiązania do powieści LeGuin, w której Mówiący Kamień podejmuje wędrówkę do bezpiecznego domu, jest metaforą zwrotu cywilizacji w kierunku tego, co naturalne, a również etyczne, czyli właśnie braku gatunkowej hierarchii. Z drugiej jednak strony natura, którą tak bardzo cenią sobie mieszkańcy Miasta Umysłu, jest w przedstawieniu reprezentowana za pomocą wyświetlanych na ekranach w tle projekcji przedstawiających przyjemne widoczki i miłe zwierzęta. Te wizerunki zwierząt i roślin rodem z programów przyrodniczych, pokazane za pomocą banalnych środków artystycznego wyrazu, obnażają porażkę projektu świata naturokultury i wyśmiewają jego założenia. Emancypacja przyrody i innych niż człowiek gatunków, jak zauważa Szpecht, nie jest tak prosta do wykonania, a większość takich prób to tylko pozorne praktyki, które nie mają przełożenia na rzeczywistość. Szpecht ponownie więc balansuje na granicy poważnych deklaracji ideowych i czysto ironicznych gestów. Tak szablonowy sposób reprezentowania w spektaklu przyrody oddaje prawdziwy stosunek człowieka do niej oraz podkreśla, że natura poddana jest antropocentrycznej władzy spojrzenia. To bowiem człowiek, niczym w dokumentach Animal

Planet, podgląda ją z ukrycia. Urokliwe obrazy, których złudnym celem miało być tworzenie sielankowego nastroju społeczności Kesh, tak naprawdę ośmieszają koncepcję międzygatunkowej równości, podkreślając, że teoretyczne założenia w praktyce okazują się dość absurdalne.

Przedstawienie, tworząc alternatywną wizję świata opartego na wspólnotowości i braku gatunkowej hierarchii, zwodniczo buduje atmosferę poczucia bezpieczeństwa, próbując przekonać widzów, że utopijny projekt jest realnym ideowym manifestem. W rzeczywistości reżyserka drobnymi ironicznymi gestami nakłuwa kolektywną konstrukcję, obnażając jej nieautentyczność. Banalna i nierzeczywista oprawa przerysowuje i ośmiesza postapokaliptyczną cywilizację i uniemożliwia uwierzenie w harmonijną wizję świata. Szpecht, bazując na wspólnotowych elementach powieści LeGuin, opakowuje je w groteskową i abstrakcyjną formę, w celu podkreślenia sceptyczności amerykańskiej pisarki wobec idealnego ustroju bez podziałów i konfliktów. Nie bez przyczyny, LeGuin tak dużo miejsca swojej powieści poświęca opisowi nierówności społecznych pokatastroficznej cywilizacji, przede wszystkim patriarchalnemu społeczeństwu Kondor, które nie ma nic wspólnego z kolektywną współpracą i wzajemnym szacunkiem. Autorka pokazuje, że utopia, będąc często jedynie iluzją prawdziwej skomplikowanej rzeczywistości, tak naprawdę nie istnieje. Reżyserka, wykorzystując pesymistyczne przesłanie powieści, ukrywa problemy i antagonizmy postapokaliptycznego świata pod osłoną idyllicznego nastroju, a krytykę wymierzoną w projekt utopii formułuje bardzo subtelnie. Strategia ta zrzuca bowiem odpowiedzialność wyboru na widza, który może utożsamić się z utopijnymi ideami, ale też je odrzucić czy wręcz wyśmiać.

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020

Autor/ka

Bartosz Cudak – student performatyki UJ.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/pol-zartem-pol-serio*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Polski sen o uniwersalnej miłości

Wiktoria Tabak

Historia powstania internetowego serialu *Kontrola* to materiał na opowieść rodem z Fabryki Snów: dzięki kilku zbiegom okoliczności dwuipółminutowa etiuda nakręcona na zaliczenie stała się dziełem oglądanym i komentowanym przez miliony ludzi na całym świecie. Jak do tego doszło? Jak wygląda przepis na międzynarodowy sukces? Wszystko zaczęło się w Warszawskiej Szkole Filmowej, gdzie studiowała – wówczas osiemnastoletnia – Natasza Parzymies, która w ramach zajęć dostała zadanie przygotowania krótkiego filmu na temat erotyki. Reżyserka postanowiła przedstawić ponowne, nieoczekiwane spotkanie dwóch kobiet na lotnisku – jedna z nich pracuje tam jako kontrolerka bezpieczeństwa, druga akurat wybiera się z partnerem na wycieczkę. Niewiele dowiadujemy się o przeszłości bohaterek z lakonicznej, raczej służbowej, wymiany zdań pomiędzy nimi. Nie poznajemy także ich imion. Niemniej dzięki wycyzelowanej dramaturgii wizualnej zbudowanej w oparciu o subtelne spowolnienia kamery, estetyczne zbliżenia wyostrzające fakturę materiału i skóry delikatnie naprężającej się pod dotykiem palców otrzymujemy dzieło niezwykle komunikatywne, doskonale przedstawiające emocje, a formalnie zadłużone u takich filmów jak *Samotny mężczyzna* Toma

Forda czy *Carol* Todda Haynesa (z tego drugiego zapożyczono nawet utwór *To Carol's* skomponowany przez Cartera Burwella).

Projekt został oceniony przez profesorów na cztery i pół w pięciostopniowej skali i, jak mówi twórczyni, nikt w grupie nie miał wyższej noty[1]. Nie był to jednak koniec, lecz początek sukcesów *Kontroli*. Parzymies dodała do filmiku angielskie napisy, a następnie wrzuciła go do Internetu. Posypała się lawina wyświetleń[2] i komentarzy, w których odbiorcy i odbiorczynie z całego świata dopytywali, czy jest to fragment większej całości i gdzie można obejrzeć ciąg dalszy. Rosnące z dnia na dzień zainteresowanie skłoniło reżyserkę do podjęcia decyzji o nakręceniu kontynuacji. Przed wznowieniem prac twórczynie i twórcy utworzyli międzynarodową zrzutkę w Internecie, wkład pieniężny przekazała też Parada Równości, a Panavision Polska udostępniło sprzęt. Zebrane środki przeznaczone zostały w całości na opłacenie niezbędnych wydatków produkcyjnych, gdyż ekipa (także aktorki, aktorzy i reżyserka) zgodziła się pracować bez wynagrodzenia. I tak półtora roku później w sieci pojawił się ciąg dalszy *Kontroli*.

Kolejne odcinki emitowano nieregularnie, lecz nie miało to negatywnego wpływu na zainteresowanie serialem – liczba wyświetleń na oficjalnym profilu Parzymies utrzymywała się na poziomie dwóch-trzech milionów, choć znaczny wzrost odsłon zanotował epizod szósty (ponad osiem milionów). Warto jednak zaznaczyć, że odcinki były również udostępniane – najczęściej w formie zmontowanego pojedynczego filmiku – przez innych użytkowników i inne użytkowniczki. Siódmy, najdłuższy, bo trwający niemal czternaście minut, epizod opublikowano 15 lutego bieżącego roku i zapowiedziano w nim – w krótkiej sekwencji poprzedzającej napisy końcowe – realizację drugiego sezonu. Tym razem jednak twórczynie i twórcy, zgodnie z zapewnieniem Parzymies, nie będą już pracować za darmo[3]. Finał serii, jak dotąd, obejrzało

najmniej odbiorców i odbiorczyń (trochę więcej niż milion), lecz był to jeden z dwóch (obok epizodu piątego) najczęściej komentowanych odcinków, pod którymi liczba wiadomości przekroczyła trzy tysiące, podczas gdy w pozostałych przypadkach wynosiła około dwóch tysięcy. *Kontrolę* pokazywano na festiwalach Lovers Film w Turynie, Serial Killer w Brnie, a także w Malmö, Houston i Angleton. W Polsce prezentacja miała odbyć się w maju na cieszyńskim festiwalu Kino na Granicy, ale z powodu pandemii wydarzenie zostało przesunięte na sierpień. Ponadto francuski portal Barbieturix.com uznał dzieło Parzymies za jedną z najbardziej wciągających serii w 2019 roku[4].

Co przyczyniło się do sukcesu etiudy Parzymies? Historia burzliwej relacji dwóch młodych dziewczyn jest przedstawiona w serialu w sposób dość prosty, a momentami schematyczny – można byłoby ją podsumować słowami ze *Stefanii* Boya-Żeleńskiego: „Z tym największy jest ambaras, żeby dwoje chciało naraz". Gdy pierwszy raz śledziłam losy bohaterek *Kontroli*, dałam się uwieść warstwie wizualnej i nie zwróciłam uwagi na nadużywanie w tkance scenariuszowej zabiegów z wykorzystaniem paraleli. Dla przykładu, w drugim odcinku zbudowanym w przeważającej części z sekwencji retrospekcyjnych, dowiadujemy się, że Majka (Ewelina Pankowska) poznała Natalię (Ada Chlebicka), gdy pracowała na podwarszawskiej stacji benzynowej. Tego wieczoru była straszna ulewa, lało również podczas niespodziewanego spotkania bohaterek na lotnisku. Majka z Antkiem (Bartłomiej Kruk) lecą na weekend do Rzymu, dokąd Majka z Natalią planowały udać się tuż przed rozstaniem spowodowanym zdradą tej pierwszej. Symboliką przepełniona jest także warstwa muzyczna. Na pierwszej randce podczas karaoke Majka zaśpiewała Natalii słynną piosenkę zespołu Łzy, *Agnieszka*, która powraca w odcinku finałowym jako tło do rozgrywającej się na pierwszym planie, przepełnionej napięciem sceny

między byłymi partnerkami. Trudno nie odnieść wrażenia, że poruszamy się w polu osnutym magiczną aurą, w którym reguły dyktują mityczne przeznaczenie oraz kapryśny los.

W opisie wspomnianej powyżej zbiórki można było przeczytać, że *Kontrola* jest projektem szczególnie potrzebnym w Polsce, ponieważ relacje nieheteroseksualne ciągle bywają tu tabuizowane i generują silne antagonizmy w dyskursie publicznym. Dla zobrazowania tej tezy nakreślono sytuację, z którą realizatorki i realizatorzy serialu musieli się zmierzyć przy produkcji pierwszej części. Firma ochroniarska, której logo widniało na kostiumach aktorek i aktorów grających role pracownic i pracowników lotniska, nie chciała być kojarzona z przekazem ideologicznym filmu Parzymies i dlatego przy montażu grupa zmuszona była zamazać identyfikację wizualną przedsiębiorstwa[5]. Twórczynie i twórcy wskazali również na problem niewystarczającej reprezentacji mniejszości seksualnych w polskiej kinematografii oraz na konieczność wypełnienia tej luki. Tekst zakończono zdaniem: „*Kontrola* pokazuje, że miłość jest wartością uniwersalną, a złamane serce boli tak samo w każdej sytuacji”[6].

Takie stwierdzenie aż prosi się o wyjaśnienie. O jaką uniwersalność tutaj chodzi? Być może na poziomie reakcji biologiczno-chemicznych zachodzących w mózgu podczas zakochania odnajdziemy jakiś schematyczny wzór, lecz, w moim odczuciu, kontekst relacji miłosnej, zwłaszcza homoseksualnej i zwłaszcza w kraju, w którym homofobiczne obelgi są na porządku dziennym, często bywa istotnym czynnikiem kształtującym związek. Przyznam, że trochę zabrakło mi wyraźniejszego umocowania scenariusza w konkretnych okolicznościach geopolitycznych i społecznych. Kwestie dotyczące przeszłości i pochodzenia bohaterek, które mogły mieć znaczący wpływ na ich drogę do rozpoznania czy akceptacji swojej

seksualności, zostały zaledwie wspomniane – poniekąd oparto je też na stereotypowej opozycji między wyzwolonym miejskim lajfstajlem a bardziej konserwatywnymi, zachowawczymi przedmieściami, co wyraźnie ujawnia się w scenie na stacji benzynowej i w komentarzach koleżanki Majki z pracy (pogardliwie rzucone: „Też mi nowoczesne warszawianki", gdy Natalia przekazywała Majce kartkę z numerem telefonu). Być może do tych zagadnień twórcy i twórczynie powrócą w kolejnej odsłonie serialu.

Jeśli już o drugim sezonie mowa, to chciałabym zobaczyć w nim bardziej rozbudowane wątki podejmujące bogatą specyfikę lesbijskiego środowiska, w tym ukształtowane przez tę subkulturę sposoby funkcjonowania w społeczeństwie, które okazało się dlań wykluczające, alternatywne modele intymności czy odrębne dyskursy konstytuujące lesbijską tożsamość. Interesująca w kontekście przedsięwzięcia, którego osią narracyjną jest miłość kobiet, byłaby również próba sproblematyzowania niewystarczającej widzialności lesbijek nie tylko na gruncie popkulturowym, ale także w queerowym obiegu przedstawień kulturowych, w którym znacznie częściej można spotkać reprezentację gejowskiej (męskiej) perspektywy. Jednak mimo tych zastrzeżeń uważam, że produkcja niezależnego studenckiego projektu na wysokim poziomie realizacyjnym i technicznym (nieodstającego na tych płaszczyznach od seriali dysponujących znacznie większym budżetem i bardziej rozbudowaną infrastrukturą), podejmującego tematykę nieheteronormatywnej miłości, który w dodatku okazał się fenomenem na skalę globalną, ma ogromne znaczenie w lokalnym polu symbolicznym, chociaż wspomniana w opisie zbiórki luka wciąż domaga się wypełnienia i być może jest to szansa postawiona przed ekipą realizującą drugi sezon *Kontroli*.

Data wydania: październik 2020

Autor/ka

Wiktoria Tabak – studentka teatrologii w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Przypisy

1. Zob.: Polskie Radio Czwórka, *„Kontrola" – internetowy viral o miłości*, https://www.polskieradio.pl/10/482/Artykul/2468102,Kontrola-internetowy…, [dostęp: 30 IV 2020].
2. Film opublikowano na YouTube'ie 14 kwietnia 2018 roku; wyświetlono go 14 414 196 razy (stan z 4 IX2020).
3. Zob.: Przemysław Dobrzyński rozmawia z Nataszą Parzymies, https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2020/03/02/natasza-parzymies-kontrol…, [dostęp: 01 V 2020].
4. Zob.: https://www.facebook.com/ControlWebSeries/, [dostęp: 03 V 2020].
5. Zob.: https://www.indiegogo.com/projects/control-2-a-short-film?fbclid=IwAR0-…
6. Tamże.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/polski-sen-o-uniwersalnej-milosci*

didaskalia
gazeta teatralna

zagranica

Psychodrama dla trzech kobiet

Dorota Krzywicka-Kaindel

Salzburger Festspiele, Salzburg

Richard Strauss
Elektra
libretto: Hugo von Hofmannsthal, kierownictwo muzyczne: Franz Welser-Möst, reżyseria: Krzysztof Warlikowski, scenografia i kostiumy: Małgorzata Szczęśniak, choreografia: Claude Bardouil, światło: Felice Ross, wideo: Kamil Polak, dramaturgia: Christian Longchamp, przygotowanie chóru: Ernst Raffelsberger

premiera 1 sierpnia 2020

Ile w nas jest z Elektry? Co w jej postawie, w jej cierpieniu nas fascynuje? Czy współczujemy z nią? Czy dzielimy jej ból?

Elektra wraz ze śmiercią ojca traci ostoję, autorytet, bohatera. Miłość Elektry do ojca, zestawiana z miłością Edypa do matki, to archetyp specyficznej więzi uczuciowej między córką i ojcem, będący tematem wielu opowieści literackich i filmowych. Ale historia Elektry opowiedziana przez Hofmannsthala uwypukla dalsze, równie istotne i uniwersalne aspekty jej cierpienia. Jest krzykiem protestu wobec niegodziwości i zdrady, wobec zamachu na prawowitego władcę, wobec gwałtu na praworządności. Elektra

chce pomścić mord na ojcu, ale też odsunąć od władzy uzurpatorów: Klitajmestrę i współwinnego zbrodni Egistosa. Żądna krwi córka Agamemnona jest więc symbolem niepokornej i bezkompromisowej walki o uczciwość i przyzwoitość. W pytaniu „ile w nas jest Elektry?" chodzi wobec tego nie tylko o miłość córki do ojca, ale także o naszą postawę wobec niegodziwości w sferze publicznej. O gotowość czynu.

Chryzotemis, druga córka Agamemnona, cierpi wprawdzie nie mniej niż jej siostra, ale nie ma w niej owej determinacji, nie ma potrzeby spełnienia krwawej powinności. Otwarcie mówi o tym, że pragnie cieszyć się życiem, rodzić dzieci. Oskarża Elektrę, że jej nieustępliwa, agresywna postawa sprawia, że obie żyją jak uwięzione zwierzęta. Być może większości z nas bliższa jest natura Chryzotemis.

Najciekawszą, bo najbardziej nieoczywistą i z trudnością poddającą się osądowi jest u Hofmannsthala postać Klitajmestry. Jej współuczestnictwo w zbrodni i nieuczciwość małżeńska nie podlegają dyskusji. Ale nieszczęsna morderczyni ma świadomość własnej winy. Jej udręka prawdopodobnie nie jest mniejsza niż cierpienie Elektry. W bezsenne noce Klitajmestra rozpamiętuje śmierć Agamemnona, przed krwawymi majakami pamięci broni się, zrzucając winę na Egistosa, obwiesza szlachetnymi kamieniami i talizmanami wierząc, że w ten sposób może się ocalić, zaczarować rzeczywistość. Oszukuje samą siebie, wypiera zbrodnię, nieoczekiwanie zwierza się córce: „Gdyby twój ojciec pojawił się tutaj, mogłabym z nim rozmawiać tak jak z tobą. Może wywołałoby to u mnie dreszcze, ale przecież możliwe, że zdolna byłabym okazać mu czułość, płakać, jak to bywa, gdy spotka się dwoje starych przyjaciół" (tłumaczenie tego i wszystkich dalszych cytatów – DKK).

Tę specyfikę postaci, nakreśloną przez autora libretta, uwydatnił w warstwie

muzycznej Richard Strauss. Jeśli zachwyca nas bogactwo emocjonalne odzwierciedlone w warstwie muzycznej: u Chryzotemis w elektryzująco wysokich rejestrach, u Elektry w intensywnym, gęstym brzmieniu długich fraz, to partia Klitajmestry intryguje pełną nieoczekiwanych zwrotów zmiennością, jak chybotliwie zmienne są nastroje tej postaci. Tkliwość, rozpacz, agresja, lęk i gorycz – muzyka Straussa oddaje to rozbicie charakterologiczne: słodycz miękkich fraz sąsiaduje z gardłowym parlando.

Podczas gdy Elektra i Chryzotemis mogą być postrzegane jako symbole postaw, Klitajmestra, która wymyka się schematom, jest z nich najbardziej ludzka. Krzysztof Warlikowski zauważył i wydobył tę odrębność i złożoność postaci, a także szczególną rolę, jaką w tragicznych losach rodu Atrydów odegrała nieszczęsna królowa: przyczyną, dla której zabiła, była nie tylko chęć pozbycia się niekochanego męża, nie upokorzenie i zazdrość o przywiezioną z wyprawy wojennej brankę – Kasandrę. Cierniem tkwiącym od wielu lat w duszy królowej jest śmierć córki, Ifigenii, którą wybierający się na wyprawę wojenną Agamemnon poświęcił na ofiarę Artemidzie. Bo szalona z lęku i bólu, udręczona wyrzutami sumienia Klitajmestra nie wie, że Artemida zrezygnowała z odebrania życia Ifigenii, czyniąc ją swoją kapłanką w Taurydzie, a więc że Ifigenia żyje.

Krzysztof Warlikowski w swoich inscenizacjach kilkakrotnie snuł wątki losów Atrydów: w 1997 roku wystawiając *Elektrę* Sofoklesa w warszawskim Teatrze Dramatycznym, potem *Ifigenię w Taurydzie* Glucka (w Paryżu w 2006 roku i ubiegłego lata w Stuttgarcie), a także cytując starogreckie mity w *(A)pollonii*. Z tej właśnie inscenizacji zaczerpnął scenę, w której Klitajmestra opowiada o krzywdzie, jaka ją spotkała, wyrzucając z siebie z największym impetem ową wściekłość i rozgoryczenie. Intensywność uczuć królowej odzwierciedla krzyk, zwielokrotniony przez wtłaczające w fotel

natężenie głośników. I taki jest też początek *Elektry* w Salzburgu. Zasugerowana muzyką Straussa odrębność partii Klitajmestry wymagała zdaniem reżysera przypomnienia bolesnych faktów z jej przeszłości, stąd mocne wejście tej postaci, przypominające monolog w *(A)pollonii*. Tanja Ariane Baumgartner jako Klitajmestra też stoi przed mikrofonem, mówi mocnym, gardłowym głosem, czasem dysząc, ciężko oddychając (tekst zaczerpnięty z *Agamemnona* Ajschylosa). Opisuje zbrodnię, ale też wykrzykuje swoje racje, swoją rozpacz, udrękę nieprzespanych nocy, dni nizanych z trudem na nitkę niemiłosiernego, bo niedającego zapomnieć, nieprzynoszącego ukojenia czasu. Scenę zalewa krwawe światło. Klitajmestra ma czerwone plamy na brodzie, jakby piła krew. Zakrwawione ma również dłonie i przedramiona. Trudno powiedzieć, czy to sama Klitajmestra przeżywa wciąż na nowo, minuta po minucie te straszne chwile i powtarza codziennie jak mantrę tę gromką tyradę, czy może to wizja Elektry, która porusza ustami w rytm wypowiadanych przez matkę słów, jakby umiała ten tekst na pamięć, albo jakby domyślała się, co Klitajmestrę dręczy.

Tytułowa bohaterka opery zjawiła się chwilę wcześniej w półmroku i w muzycznej ciszy, wypełnionej natrętnym szelestem cykad. Elektra ma na sobie rozpinany sweter, który zrazu wydaje się po żałobnemu czarny, ale w momencie, gdy dziewczyna dotknie tafli wody, okaże się (dzięki mistrzowskim światłom Felice Ross) krwistoczerwony. Pod spodem ma białą sukienkę w duży kwietny wzór przypominający plamy krwi. Elektra skrada się jak drapieżny kot. Mowa zresztą o tym w didaskaliach libretta Hofmannsthala, a i jedna z dwórek nazywa ją „dzikim kotem”. Odtwórczyni tej roli, Aušrinė Stundytė przyznała w jednym z wywiadów, że jako Elektra identyfikuje się z czarną pumą. Elektra siada więc, czai jak do skoku. Przed oczami ma stale tę samą scenę z przeszłości: oto zbrodnia się dokonała. Klitajmestra, słaniając się jak półprzytomna, wypuszcza siekierę z dłoni,

wychodzi, siedzący w fotelu z papierosem Egistos próbuje ją bez przekonania zatrzymać. Na pierwszym planie stoi dziewczynka w białej sukni i bogatym kwietnym wieńcu. Podczas tyrady Klitajmestry dziewczynka podejdzie powoli do porzuconej siekiery i ją podejmie. Ta scena, która dzieje się w wielkiej gablocie będącej pałacowym wnętrzem, widoczna jest też jako projekcja na ścianie. Obraz projekcji jest czarno-biały, jak film archiwalny albo bardzo dawne, zamglone niepamięcią wspomnienie czy dręczący sen. Całe życie Elektry, od tragicznej śmierci ojca począwszy, upływa w stanie ustawicznej gotowości. Córka obserwuje matkę nie tylko napawając się jej cierpieniem, ale i studiując jej zwyczaje, aby kiedyś, gdy nadarzy się dogodna okazja – dopaść ją i wypełnić krwawą powinność.

Wyśmienicie zaaranżowana przez Małgorzatę Szczęśniak sceneria, w której rozgrywa się dramat, to łaźnia z rzędem pryszniców na metalowej ścianie. Kiedy zrobi się jaśniej, zobaczymy, że na ławkach pod ścianą równiutko ułożono w kostkę ręczniki, ale srebrzyste ściany są zaniedbane, pokryte rdzą, brudnym osadem. Przy prysznicach stoi naga pacjentka (?), którą obmywa powoli i starannie stara kobieta. Z takim samym namaszczeniem traktuje żywych i umarłych: myła z pewnością zwłoki Agamemnona i będzie też myła kolejne.

Przez cały czas opowieści towarzyszyć będą naturalnej wielkości kukły dzieci: blade duchy przeszłości, dorosłe dziś dzieci Klitajmestry i Agamemnona, które wtedy były świadkami matczynej zbrodni.

Centralne miejsce sceny zajmuje spory, długi na kilkanaście metrów basen. Agamemnon zamordowany został w pałacowej łaźni. Może to więc być po prostu realna łaźnia, do której Klitajmestra powraca wciąż jako do miejsca zbrodni, a której zły urok przyciąga także obie córki. Możliwe jednak, że to wytwór rozpamiętywań, odtworzony w ramach terapii labirynt złych

wspomnień. Elektra obserwuje rozpaczającą matkę i jej dwórki – albo pacjentki, bo być może znajdujemy się w zakładzie, w którym odbywa się psychodrama skomplikowanej historii rodzinnej. Jeśli to zakład leczniczo-terapeutyczny – bo przecież możemy się domyślać, że te trzy kobiety, Klitajmestra, Elektra i Chryzotemis, po przeżytej traumie są w leczeniu, w ramach którego oprócz ustawionej psychodramy oferowane są również kąpiele – to może to być basen zabiegowy, zaopatrzony w schody pod wodą.

Może to być też miejsce symbolicznej ablucji, w której można obmyć grzeszne ciało albo i zmyć grzechy. Łaźnia jest miejscem zbrodni, ale może się też stać miejscem oczyszczenia.

Kobiety siedzą na brzegu basenu jak nad rzeką. W wodzie pluskają się też dzieci. Może to obraz z przeszłości? Może to mały Orestes z siostrą? W tej wodzie obmywają dłonie wszyscy po kolei, jakby dotknięcie wodnej tafli w magiczny sposób miało pomóc pamięci, przywołać obrazy i emocje (Elektra, Chryzotemis, a wreszcie też Orestes), ulżyć w bólu, oczyścić z grzechu (Klitajmestra). Chryzotemis wykrzyczy Elektrze straszną wieść: „Orestes nie żyje!”, stojąc w wodzie. Ogłoszony zmarłym Orestes, zjawiwszy się nieoczekiwanie, zdejmuje buty, jakby chciał wejść do wody i przez to symbolicznie „powrócić do żywych”. Bo ta rzeka to Styks.

Najdobitniej uzmysławiamy sobie tę mitologiczną symbolikę, gdy nad wodą, wzywany przez Elektrę wspomnieniami i szlochem, pojawia się Agamemnon. Milczący ojciec idzie w rozpiętym ciężkim, ciemnym płaszczu. Powolnym krokiem zbliża się do basenu, wchodzi do niego, zmierzając w stronę obserwującej go Elektry. Stojąc w wodzie, obmywa ręce i twarz. Elektra obiecuje ojcu zemstę. Agamemnon wychodzi z wody. Zbliża się do Elektry, obraca głowę i wtedy widzimy, że na lewej skroni ma krwawą ranę.

Chryzotemis, której pojawienie się przerywa wizję Elektry, nie rozumie, albo za wszelką cenę nie chce zrozumieć siostry. Nie chce uczestniczyć w jej codziennych żałobnych rytuałach. Gibka, poruszająca się lekko jak w tańcu, ubrana w perłoworóżowy kusy kostiumik, chce cieszyć się życiem. Siostry rozmawiają, siedząc na sportowej ławie jak ptaki na pręcie w klatce: ledwo nasuwa się to porównanie, Chryzotemis śpiewa: „Siedzimy tu wiecznie jak uwięzione ptaki".

Tymczasem w przeszklonych pałacowych wnętrzach królowa z dwórkami uczestniczy w strasznym obrzędzie: naga kobieta, którą przedtem obmywała starucha pod prysznicem, jest, jak się okazuje, krwawą ofiarą, a z jej wnętrzności ma być odczytana wróżba dla Klitajmestry. Starucha kręci głową z dezaprobatą. Wróżba jest zła. Możemy sądzić, że ten proceder się powtarza. Kto wie? Może codziennie? Do skutku? Aż uda się zaczarować, oszukać fatum?

Chmury, które się przesuwają po niebie, przypominają plamy pleśni. Co jakiś czas rozbłyskują gwiazdy, jak iskry albo impulsy nagłych wspomnień.

Fabuła *Elektry* daje się streścić w kilku słowach: kochająca córka dąży do pomszczenia mordu na ojcu. Jej pragnienie się spełnia. Ale Hugo von Hofmannsthal opowiada historię Elektry niespiesznie. Bowiem nie działania poszczególnych osób, które w końcu doprowadzą do oczekiwanej i nieuchronnej śmierci Klitajmestry i Egistosa, są jego zdaniem ważne i godne wyrażenia. Najistotniejsze i zasługujące na szczegółową analizę są procesy psychiczne, to, co dzieje się w sercach i umysłach ludzi uwikłanych we wzajemne zależności, przedzierających się przez emocjonalne chaszcze.

Libretto powstałej w 1909 roku opery bazuje na napisanej kilka lat wcześniej sztuce Hofmannsthala. Pamiętajmy, że to czas narodzin Freudowskiej

psychoanalizy, która z pewnością fascynowała kompozytora, co dostrzec łatwo także w jego późniejszych operach, na przykład w *Kobiecie bez cienia.* Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że Strauss rozpisał analizę procesów psychicznych trzech neurotycznych bohaterek dramatu, nadał muzyczny kształt ich emocjom, dosłownie odzwierciedlił to, co w ich duszach gra. Sam Strauss nazwał sposób, w jaki udźwiękowił wypowiedzi swoich bohaterek, szczególnie Klitajmestry, „psychiczną polifonią" i stwierdził: „Doszedłem do skrajnych granic harmonii i wrażliwości współczesnego słuchacza" (Richard Strauss, *Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern* [w:] *Betrachtungen und Erinnerungen*, red. Willy Schuh, Zürich 1981).

Powstało niezwykłe dzieło, zachwycające zmiennością barw, bogactwem późnoromantycznej, najeżonej dysonansami harmonii tonalnej. Pod względem obsady orkiestrowej *Elektra* jest dziełem wyjątkowo rozbudowanym i obfitym brzmieniowo. Strauss, mistrz instrumentacji, napisał partyturę na ponad stu muzyków: już sama grupa tzw. kwintetu smyczkowego obejmuje sześćdziesiąt dwa instrumenty. W trosce o pełne, ale i oryginalne brzmienie kompozytor rozszerzył grupę instrumentów dętych drewnianych o rożki basetowe i nosowo i słodko brzmiący heckelfon (wynaleziony z początkiem XX wieku i po raz pierwszy wykorzystany właśnie przez Straussa w *Salome*, a później w *Elektrze*), „blachę" o – między innymi – cztery tuby wagnerowskie, aż osiem waltorni, siedem trąbek, w tym jedną basową, a grupę perkusyjną o dzwonki, osiem kotłów, kastaniety, a oprócz tego dwie (lub nawet, jako opcja, cztery!) harfy i celestę. Ten skomplikowany, monumentalny organizm poprowadził w Salzburgu znakomicie niuansując wyciszone detale i trzymając w ryzach potężne brzmienia Franz Welser-Möst.

Mistrzowskim ukoronowaniem rozwibrowanej tkanki instrumentalnej jest sposób poprowadzenia linii wokalnych. Zwłaszcza partie trzech głównych postaci żeńskich, Elektry, Chryzotemis i Klitajmestry, dają nie tylko możliwość popisowego zaprezentowania możliwości śpiewaczych, ale zdumiewają oryginalnością prowadzenia linii melodycznej, oscylowania między liryczną kantyleną a drapieżną oschłością. Wszystkie trzy śpiewaczki, znakomicie zresztą obsadzone, różniąc się charakterologicznie, mają podobną gwałtowność przeżywania uczuć, czy – nazwijmy rzecz po imieniu – skłonność do histerii. Tanja Ariane Baumgartner wydobyła rozdarcie, tragizm tej jakże ambiwalentnej postaci. Jej Klitajmestra porusza się jak w hipnotycznym transie, jest jak oślepiona rozpaczą, nienawidząca i kochająca zarazem. To nie tylko wspaniale zaśpiewana partia wokalna; to wybitna kreacja aktorska. Smukła Asmik Grigorian, rozczulająca delikatnością i wdziękiem, obdarzona sopranem o intensywnie, ale nigdy krzykliwie brzmiącej „górze", zaskoczy wielką przemianą: to ona, nie jej żądna zemsty siostra zdobędzie się na krwawy czyn, to ona będzie towarzyszyć Orestesowi. Podziw budzi Elektra Aušrinė Stundytė. Jej sopran jest ciemniejszy, „gęściejszy" niż Asmik Grigorian. Świetna jest jej umiejętność płynnego przeobrażania, wyrażającego się nie tylko w ruchach, ale także w głosie, który brzmi miękko jak aksamit, gdy próbuje namówić Chryzotemis do wspólnego dokonania zbrodni, za chwilę zaś, podczas rozmowy z Klitajmestrą, słyszymy w nim zadziorność i chłód. Potrafi być dziecinnie słaba, gdy szuka oparcia w ramionach brata, i uwodzicielska, gdy wabi Egistosa w pułapkę.

Te jakże mocne sylwetki kobiet przytłaczają wyciszonego, bezwolnego Orestesa. Może się wręcz wydawać, że zjawia się on zwabiony przez siły nadnaturalne, może prowadzony ręką bogów czy przeznaczenia. Jest małomówny, jakby zamroczony, być może pod wpływem leków, porusza się

wolno jak w transie. Derek Welton pokazuje żarliwość Orestesa tylko w głosie, pięknym, dźwięcznym i głębokim barytonie.

Straszliwy mord dokonuje się dzięki desperacji sióstr. Decyzję, że nie ma na co dłużej czekać podejmuje Elektra, dowiedziawszy się o (rzekomej) śmierci Orestesa. W nagłej ciszy słychać tylko głośny oddech Elektry i krótką konstatację: „A więc sama". I nawet kiedy Orestes już jest w pałacu, potrzebuje impulsu ze strony sióstr, skutecznych w sztuce motywacji.

Najpierw ginie z jego rąk Klitajmestra. Nie widzimy tego, ale straszny krzyk, który rozlega się w kompletnej ciemności, może oznaczać tylko jedno. Elektra rozdzierająco ponagla: „Uderz jeszcze raz!". Na pałacowej ścianie pojawia się ogromny kleks z krwi (fenomenalna animacja Kamila Polaka). Podlatuje mucha. Siada. Ciekawa, łapczywa. Potem druga i trzecia. Czwarta. Coraz ich więcej. Tak! To czerwoonokie, żądne krwi Erynie zlatują się na ucztę! Później z wnętrza pałacu, czyli gabloty, która pozbawiona światła przypomina teraz czarny sarkofag, rozlegnie się po raz kolejny przeraźliwy krzyk, tym razem Egistosa: „Mordują mnie!". Zaraz potem, wyrzucone z jego umierającego ciała rozpaczliwe pytanie – „czy nikt mnie nie słyszy?!" – jest rzeczywiście ledwo słyszalne z powodu ogłuszającego jazgotu orkiestry. Chryzotemis woła do Elektry, że się dokonało, że Orestes spełnił swoją powinność. Ale jej zakrwawione dłonie świadczą o tym, że współuczestniczyła w morderstwie.

Tymczasem krwawa plama jest coraz mniejsza, a much przybywa. Jest ich niepoliczalna chmara. Krążą coraz bardziej natarczywe, żarłoczne.

W gablocie odbywa się mycie zwłok. Na stole leży martwa Klitajmestra. Ktoś podaje Orestesowi wiadro z wodą i gąbką, aby obmył ciało matki. Ale Orestes jest bezsilny. Chryzotemis zabiera gąbkę Orestesowi i sama myje nogi

martwej matce. Jej zaangażowanie w zbrodnię zaskakuje, bo przecież nie była ona inspiratorką działania, nie chciała przykładać ręki do zemsty. A jednak ostatecznie to ona z trojga rodzeństwa zachowuje do końca zimną krew. Elektra w tym wszystkim nie uczestniczy. W uniesieniu, jak szalona (Hofmannsthal pisze w didaskaliach, że „odrzuca głowę jak bachantka"), zażywa całą fiolkę tabletek, wrzucając je sobie do ust zamaszystym ruchem.

Muchy-Erynie, które wirowały w piekielnym korowodzie, pędzą teraz wprost na nas. Plamy krwi nie widać już wcale. W ogłuszającym łoskocie instrumentów dętych i perkusji Orestes umyka chwiejnym krokiem, cały czas z tym samym nieprzytomnym, nieobecnym spojrzeniem. Po raz ostatni rozbrzmiewa leitmotiv Agamemnona, którym Elektra przywołuje ducha ojca; którym opera się rozpoczęła i którym się kończy. Trójdźwięk molowy d-a-f (-d), jak cytat (zapewne podświadomy) z *Dies irae* z *Requiem* Mozarta: „*confutatis maledictis* – przepadną potępieni".

To już trzecia, po *Kobiecie bez cienia* w 2013 roku i *Salome* w roku ubiegłym (obie wystawione w Bayerische Staatsoper w Monachium), realizacja Warlikowskiego opery Richarda Straussa. Wszystkie trzy inscenizacje, przyjęte owacjami przez publiczność i krytykę, doczekały się wnikliwych i entuzjastycznych omówień. Wagę zaproszenia polskiego reżysera do realizacji opery autorstwa Hugona von Hofmannsthala i Richarda Straussa, a więc ojców chrzestnych Salzburger Festspiele, w jubileuszowym roku tego festiwalu, można porównać z historycznym wejściem Patrice'a Chéreau, który zaproszony jako pierwszy cudzoziemiec w historii Bayreuther Festspiele wyreżyserował *Pierścień Nibelunga* w stulecie wagnerowskiego festiwalu.

***

Tegoroczne Salzburger Festspiele planowano jako wielką uroczystość jubileuszową. Trzeba pamiętać, że przed stu laty, kiedy odbyły się po raz pierwszy, Austria trwała w szoku spowodowanym stratami wojennymi. Dumne, potężne wielopaństwowe imperium rozpadło się i zamieniło w wielkogłowego potwora o rachitycznym kadłubku. Idea Maxa Reinhardta stworzenia w przepysznych dekoracjach barokowej architektury Salzburga święta sztuki teatralnej i muzycznej miała nie tylko dodać otuchy, pod hasłem „jeszcze Austria nie zginęła", ale także pomóc odzyskać znaczenie kulturze tego kraju i jej twórcom. Dwa lata upłynęły, zanim plan udało się zrealizować. Kiedy w 1920 roku, dzięki zaangażowaniu Maxa Reinhardta i skutecznie zarażonego tym pomysłem Hugona von Hofmannsthala po raz pierwszy odbyły się Salzburger Festspiele, nikt pewnie nie przypuszczał, że sto lat później ta cykliczna impreza stanie się festiwalem o światowej renomie, a zapoczątkowany jedną inscenizacją, wystawionym po raz pierwszy w 1920 roku przed katedrą salzburską *Jedermannem* Hofmannsthala w reżyserii Reinhardta, rozrośnie się do sześciotygodniowego święta muzyki i teatru.

Tym bardziej nikt nie mógł przewidzieć, że z tak wielką pompą przygotowywane obchody jubileuszu zostaną drastycznie okrojone, zarówno pod względem liczby imprez, jak i liczby widzów. To, że Salzburger Festspiele 2020 się w ogóle odbyły, zawdzięczamy nieustępliwej postawie dyrektorów, Helgi Rabl-Stadler i Markusa Hinterhäusera. Oboje walczyli jak lwy i wygrali. Festiwal się odbył ku wielkiej satysfakcji publiczności i artystów. Dzięki obostrzeniom organizacyjnym (i karności widzów) nie odnotowano ani jednego „koronnego" przypadku.

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020

Autor/ka

Dorota Krzywicka-Kaindel – muzykolog, krytyk teatralny, tłumacz i menedżer kultury. Mieszka i pracuje w Lesie Wiedeńskim.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/psychodrama-dla-trzech-kobiet*

didaskalia
gazeta teatralna

zagranica

Czas, kiedy robot opowiada historie

Izabella Pluta

La Vallée de l’étrange

koncepcja i reżyseria: Stefan Kaegi, tekst: Thomas Melle i Stefan Kaegi, dramaturgia: Martin Valdés, model ciała: Thomas Melle, animatroniczny aktor: android, wideo: Mikko Gaestel, konstrukcja androida (głowa): Tommy Opatz, Chris Kunzmann, (korpus): Andreas Mattijat

premiera: Münchner Kammerspiele, 4 października 2018, Teatr Vidy Lausanne, 25 września – 10 października 2019

Z laboratorium na scenę

Kiedy publiczność wchodzi do niewielkiej sali La Passerelle w Teatrze Vidy w Lozannie, by obejrzeć *La Vallée de l'étrange* (Dolina niesamowitości) Stefana Kaegiego, widzi scenę pogrążoną w półmroku. Po lewej stronie znajduje się biały duży ekran, poniżej jednolitego koloru dywan, a po prawej – mały stolik z laptopem oraz fotel, w którym siedzi humanoidalny robot. Postać jest nieruchoma i sprawia wrażenie wiarygodnej kopii człowieka. W przyciemnionym świetle nie są widoczne ani towarzyszące sztucznej figurze okablowanie, ani silikonowa skóra pokrywająca szkielet.

Spektakl-instalacja z udziałem zdalnie sterowanego androida i publiczności wpisuje się w nurt integrowania inżynierii robotycznej z przedstawieniem żywego planu, jak możemy to oglądać chociażby u japońskiego reżysera Orizy Hiraty lub w niektórych pracach amerykańskiej grupy Pipeline Theatre Company. Kaegi zlecił wykonanie humanoida ekipie inżynierów: Chris Kunzmann i Tommy Opatz opracowali projekt głowy, Andreas Mattijat przy asyście Jonathana Noormanna skonstruowali resztę ciała robota, a Stefano Trambusti zajął się oprogramowaniem.

Humanoid został wykonany na podobieństwo niemieckiego pisarza Thomasa Melle. W trakcie przedstawienia niejako w jego zastępstwie wygłasza wykład na temat psychologicznego zjawiska „niestabilności". To wystąpienie stało się pretekstem do rozmowy o dwóch bohaterach widowiska, których historie tworzą główną oś dramaturgii: jednym z nich jest Melle, urodzony w Bonn w 1975 roku, cierpiący na depresję dwubiegunową, drugim Alan Turing, żyjący w pierwszej połowie XX wieku brytyjski matematyk, twórca informatyki i sztucznej inteligencji.

Robot w przedstawieniu Kaegiego jest sobowtórem pisarza, który użycza mu również swego głosu w wersji niemieckiej (we francuskiej Gilles Tschudi). Ten dubbing czyni z humanoida realnego animatronicznego aktora: Melle-Robota. Pisarz oczywiście nigdy nie pojawia się osobiście na scenie, występuje jedynie jako bohater wyświetlanego zapisu wideo. Zatem jego personalizacja nie jest rzeczywista, zawsze łączy się z przetworzeniem technologicznym.

Ważnym bodźcem do zrobienia spektaklu była chęć współpracy szwajcarskiego reżysera z Thomasem Melle, który był też współautorem powstałego na użytek przedstawienia tekstu. Kaegi nałożył dodatkową warstwę dramaturgiczną w postaci materii audiowizualnej (autorstwa Mikko

Gaestel). Z jednej strony reżyser wplata w tkankę przedstawienia autentyczne fotografie głównych bohaterów, które kontrastują z wideo dokumentującym proces tworzenia widowiska. Przy czym miejscem rejestracji filmowej był nie tylko teatr, ale też laboratorium, w którym budowano humanoida. Z drugiej strony Kaegi podejmuje dyskusję na temat wybranych paradygmatów transhumanizmu: cyborgizacji, implantologii, protetyki bionicznej. Kwestie te zostają wpisane w narrację wizualną, ale też stają się pytaniami kierowanymi przez androida do publiczności.

Melle: między „niestabilnością” a sławą

Niemal na początku przedstawienia ekran uaktywnia się i wyświetla pierwsze oryginalne zdjęcie: Thomas Melle w wieku sześciu lat. Chłopiec wydaje się dzieckiem raczej smutnym. Następnie widzimy go siedemnastoletniego, na pożółkłej nieostrej fotografii. W tym czasie bohater poszukuje własnej tożsamości, co wyjaśnia publiczności Melle-Robot.

„W 2016 roku wydałem książkę *Die Welt im Rücken*”, mówi android. Ta publikacja opowiadała o chorobie. Wtedy Melle znalazł się w gronie finalistów nagrody Deutschen Buchpreis. Styl i odwaga w poruszaniu tematu tabu, jakim była depresja dwubiegunowa, budują sławę pisarza, pojawiającego się wówczas często w mediach, zapraszanego na spotkania i odczyty. Wtedy też zrealizowano film dokumentalny, którego Melle był głównym bohaterem. Fragmenty tego zapisu widzowie oglądają na ekranie. Melle-Robot opowiada, że kręcenie dokumentu było momentami absurdalne i męczące dla pisarza, podobnie jak publiczne wykłady, wprowadzające go paradoksalnie w stan samotności o takim samym odcieniu, jakiego doświadczał podczas długich godzin pisania.

Tak prowadzona przez Kaegiego narracja autobiograficzna zostaje przerwana pytaniami, które Melle-Robot zadaje publiczności: „A ty, jak się czujesz tego wieczoru? Jeśli przyszedłeś zobaczyć aktora, to wybrałeś złe miejsce. Jeśli szukasz autentyczności na scenie, to też się pomyliłeś”. Po takim intermedium android wraca do opowiadania dalszego ciągu historii Thomasa Melle.

Widowisko, jak wiemy, nie ogranicza się do jednego bohatera, drugim jest Alan Turing. Można by pokusić się o pytanie, dlaczego twórcy zdecydowali się połączyć biografie dwóch zupełnie różnych osób, pracujących w odrębnych dziedzinach, żyjących w różnych epokach. Kilka elementów zbliżających te postaci zostaje wkomponowanych w strukturę narracyjną przedstawienia. Melle był bardzo zainteresowany biografią Turinga, a nawet chciał napisać sztukę, w której naukowiec wcieliłby się w ważną postać w imaginacyjnym społeczeństwie przyszłości. Innym wspólnym mianownikiem była kwestia psychologicznej „niestabilności”, która dla Mellego jest przede wszystkim synonimem jego choroby, a dla Turinga wplata się w tragiczną historię jego homoseksualizmu. Pozostaje wreszcie „niestabilność” tytułowej „doliny niesamowitości” jako zjawiska psychologicznego, które wywołuje obecność humanoida, ponieważ widz przez czas trwania przedstawienia nieustannie się z nim konfrontuje.

Wyjaśnijmy, że termin „dolina niesamowitości”, zaproponowany w latach siedemdziesiątych XX wieku przez Masahiro Mori, inżyniera robotyki, odnosi się do uczucia niepokoju, które może zrodzić obecność androida o wysokim stopniu podobieństwa do człowieka. Pojęcie to jest echem Freudowskiego efektu „niesamowitego” (*das Unheimliche*), który wiąże się z poczuciem dyskomfortu odczuwanego w obcowaniu z antropomorficznymi przedmiotami, takimi jak lalki, manekiny, figury woskowe. Co ciekawe, od

jakiegoś czasu Melle interesował się kwestią protez i zastąpieniem człowieka robotem zgodnie z logiką bioniczną, o czym wspominał w wywiadach. Zapewne choroba skłoniła go do takich poszukiwań, ponieważ nawracająca depresja czyni jego psychikę emocjonalnie nieprzewidywalną i bardzo wrażliwą na powtarzalność gestów, zdań i sytuacji. Melle kilkakrotnie wyznał, że pragnąłby mieć sobowtóra, który mógłby go zastąpić podczas wywiadów, zwłaszcza w okresach nawrotów choroby.

Turing: między sukcesem badawczym a seksualną „niestabilnością”

Biografia Turinga łączy wybitne osiągnięcia naukowe z głęboko tragicznym życiem osobistym. Przypomnijmy, że w czasie II wojny światowej matematyk był zaangażowany w złamanie szyfru maszyny Enigma, co było wielkim osiągnięciem militarnym, ale też badawczym. Po wojnie skupił się na możliwościach językowych maszyny, co czyni go wizjonerem sztucznej inteligencji. Opracowany przez niego test Turinga to ćwiczenie, które opiera się na rozmowie ludzkiego użytkownika, zwanego sędzią, z innym użytkownikiem oraz z maszyną. Sędzia musi rozpoznać, który z uczestników nie jest człowiekiem. Jeśli mu się to nie uda, oznacza to, że maszyna przeszła test.

Materiał audiowizualny spektaklu Kaegiego zdaje się podsuwać współczesną interpretację testu Turinga. Mówi o tym jedna ze scen, w której publiczność słyszy elektroniczny, wysoki głos z offu, kierujący pytania do Melle-Robota: „Jak się nazywasz? Jaki jest twój zawód?”. Android nie odpowiada, pogrąża się w ciszy. Czy w ten sposób robot poddany jest na naszych oczach testowi, a publiczności przeznaczona jest rola niemego sędziego? Co oznacza milczenie maszyny? Może to, że nie jest w stanie zdać testu, ponieważ jest

robotem i tylko robotem, a nie pisarzem, którego iluzję obecności tworzy w tym spektaklu?

Po tej sekwencji ekran zawieszony nad sceną pokazuje zdjęcie grupy młodych ludzi siedzących na pomoście w nadmorskim porcie podczas wakacji. Na pierwszym planie jest Turing, przystojny młody chłopak. Ten beztroski, uchwycony na kliszy moment kontrastuje z równolegle opowiadaną historią naukowca, który z powodu homoseksualizmu musiał się poddać przymusowemu leczeniu hormonalnemu. Ta orientacja seksualna była wtedy w Anglii uważana za chorobę. „Chorym" podawano silne leki hormonalne, a zawarte w nich wysokie stężenie estrogenów powodowało rozwój kobiecych cech organizmu. Ku swojemu przerażeniu Turing odkrył to pewnego dnia, patrząc w lustro. W ten sposób próbowano przeprogramować jego tożsamość seksualną, zredukować niestabilność, zniwelować inność. Wtedy też powraca w historii Turinga wspomnienie Disneyowskiej *Królewny Śnieżki i siedmiu krasnoludków*, którą matematyk oglądał pod koniec lat trzydziestych XX wieku. Szczególnie zapamiętał zdanie o jabłku zanurzonym w truciźnie, które obsesyjnie powtarza w myśli. W 1954 roku Turing gryzie jabłko nasączone cyjankiem, kładąc kres swojemu życiu.

Android: między „aktorstwem" a „niestabilnością" recepcji

Tytułowa „dolina niesamowitości" jest dyskutowana przez Kaegiego w spektaklu na wiele sposobów. Wydaje się, że twórca podchodzi do niej zgoła przewrotnie. Pragnie wzbudzić w widzu wątpliwości dotyczące obecnych granic między człowieczeństwem a technologią. Natomiast wszelkie pytania sformułowane na gruncie transhumanizmu zostają w przedstawieniu bez jasnej odpowiedzi. Melle-Robot jest wszak sobowtórem pisarza, chrząka,

rusza głową i rękoma. Reżyser jednak demistyfikuje jego konstrukcję, bowiem odsłania tył mechanicznej czaszki, ujawniając okablowanie oraz mechanizm funkcjonowania.

Jeden z dokumentalnych fragmentów spektaklu przedstawia Thomasa Melle, który rozmawia z programistą i założycielem berlińskiego klubu cyborgów Enno Parkiem, osobą niesłyszącą, ze wszczepionym implantem ślimakowym. Park wprowadza nas w funkcjonowanie swojej percepcji słuchowej oraz w świat ciszy, w którym się urodził. Melle zastanawia się tutaj nad granicami człowieczeństwa, stawiając pytanie: „Czy osoba niesłysząca, nosząca implant staje się ludzką maszyną?". Kwestia implantologii bionicznej przywołuje figurę cyborga. Można dalej multiplikować pytania, bo skoro uznamy taki organizm za na wpół biologiczny, na wpół technologiczny, jak to określił lekarz José Delgado, a nieco później rozwinęła Donna Haraway (w Polsce Ewa Domańska), to: czy osoba z wszczepionym rozrusznikiem serca lub protezą słuchu staje się cyborgiem?

W konsekwencji pisarz zastanawia się na tym, czy jeśli podczas konferencji zastępuje go robot, to czy sam traci w ten sposób część swojego człowieczeństwa. Fragmenty wideo pojawiające się na ekranie rozbudowują tę kwestię. Melle odwiedza kilka laboratoriów badawczych i eksperymentuje np. z funkcjonowaniem bionicznego ramienia. Poddany zostaje również pomiarom ciała, które posłużą do zbudowania jego animatronicznego sobowtóra. Ułożenie różnych warstw silikonu na twarzy pisarza konstruuje wymowną metaforę. „To była dla mnie symboliczna śmierć" – komentuje Melle. Publiczność widzi na ekranie twarz pisarza znikającą pod warstwami silikonu tworzącymi białą maskę. Rzeczywiście, usunięcie stężałej formy staje się metaforycznym powrotem do życia. Co więcej, odcisk twarzy pisarza, z którego zostaje zrobiona twarz androida, przekształca się w

symbol aktu przekazania cech fizycznych animatronicznemu bliźniakowi.

Możemy stwierdzić, że Stefan Kaegi konfrontuje widzów z wielokrotnym zamazaniem granic między tym, co definiujemy jako „maszynę", a tym, co nazywamy „istotą ludzką", nigdy nie dając odpowiedzi. Taki reżyserski wybór zagwarantował współtwórcy Rimini Protokoll oryginalny, wielopoziomowy spektakl. Skromna scenografia autorstwa Evy-Marii Bauer równoważy technologiczny rozmach, jaki wnosi android, który jest bardzo skomplikowaną konstrukcją i wymaga obsługi kilku osób (animację opracował Chris Creatures Filmeffects GmbH, a manipulacją zajmują się Chris Kunzmann i Daniel Stiber). Trzeba podkreślić, że siłą spektaklu, który obejrzałam w wersji francuskiej, jest dubbingowa interpretacja Gilles'a Tschudiego. Aktor przekonuje swoją wyważoną grą, ponieważ w manierze teatru radiofonicznego akcentuje najbardziej dramatyczne momenty przedstawienia, tworząc złudzenie, że to właśnie robot opowiada nam historię.

Dochodzimy wreszcie do pytania, jak publiczność postrzega androida wcielającego się w niemieckiego pisarza. Czy udaje jej się oswoić „dolinę niesamowitości" i zaakceptować animatronicznego aktora, czy może czuje się nieswojo w jego obecności? Przewrotnie, Melle-Robot pyta publiczność: „A jeśli, jako pewnego rodzaju uszkodzony mechanizm, mógłbym funkcjonować bez problemu dzięki technologii? Czy straciłbym człowieczeństwo wraz z wyeliminowaniem usterek? Czy jedynie przypadkowość i wyjątkowość mojego charakteru czyni ze mnie człowieka?".

Niewątpliwie po raz kolejny twórcy zachęcają nas do ponownego przemyślenia jednej z fundamentalnych kwestii współczesnego społeczeństwa postępu: definicji istoty ludzkiej i maszyny.

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020

Autor/ka

Izabella Pluta – doktor nauk humanistycznych, krytyk teatralny i tłumacz. Obecnie prowadzi badania w Centrum nauk o teatrze i w Laboratorium kultury i humanistyki cyfrowej na Uniwersytecie w Lozannie. Jest autorką książki *L'Acteur et l'intermédialité* (2011), współredaktorką zbioru *Metteur en scène aujourd'hui – identité artistique en question?* (2017) oraz redaktorką tomu *'Salle d'attente' de Krystian Lupa. Création et transmission* (2019). Obecnie przygotowuje antologię manifestów *(Post)Digital Stage* ze wstępem prof. Steve'a Dixona (Presses universitaires de Rennes, 2021). (www.izabellapluta.com).

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/czas-kiedy-robot-opowiada-historie*

didaskalia
gazeta teatralna

teatr w książkach

Doświadczenie w zamglonym antropocenie

Agnieszka Sosnowska

Mateusz Chaberski, *Asamblaże asamblaże. Doświadczenie w zamglonym antropocenie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020

Czy sztuka ma wpływ na rzeczywistość? Czy może ją zmienić? To pytania, które zarówno w sztukach performatywnych, jak i wizualnych powracają co chwila niczym bumerang. W książce *Asamblaże asamblaże. Doświadczenie w zamglonym antropocenie* Mateusz Chaberski w interesujący sposób niuansuje relację między sztuką a skutecznością. Nie widzi w niej bowiem narzędzia wprowadzania bezpośrednich zmian w zastaną rzeczywistość, równocześnie jednak nie odmawia jej skuteczności. W tej perspektywie sztuka nie reprezentuje świata, lecz wytwarza określoną, materialną rzeczywistość. Artyści – inicjatorzy performansów naturokulturotechnologicznych – poszukują alternatywnych, nieantropocentrycznych modeli reprezentacji. Takie ustawienie perspektywy staje się możliwe dzięki zastosowaniu w analizie narzędzi, jakie proponuje dzisiaj performatyka, a skuteczność nie zostaje sprowadzona do skuteczności politycznej. Odwołuję się tutaj do projektów artystycznych, należy jednak zaznaczyć, że są one tylko jednymi z wielu analizowanych w książce

przykładów asamblaży. Autor analizuje różne sytuacje, które są badawczo intrygujące w kontekście ludzkiego doświadczenia. Co istotne, akcent zostaje położony na doświadczenie, które nie uprzywilejowuje żadnego ze zmysłów poznania.

Należy za autorem doprecyzować, że chodzi tutaj o doświadczenie w zamglonym antropocenie. Taką nazwę proponuje on dla epoki, w której obecnie żyjemy, podkreślając, że jest to jedna z wielu możliwych narracji o współczesności. Jak twierdzi Chaberski, w sztuce zamglonego antropocenu pojawiają się doświadczenia (np. projekty artystyczne czy badawcze), które projektują nowe, nieantropocentryczne sposoby bycia w świecie i myślenia o nim. Aby zrozumieć, co kryję się pod tą nazwą, musimy cofnąć się do roku 1952, kiedy w Londynie przez kilka dni utrzymywała się gęsta mgła, która pod wpływem zanieczyszczeń przemysłowych i spalin przekształciła się w toksyczny smog. Mgła nie tylko sparaliżowała ulice miasta, ale w efekcie jej wdychania zmarło dwanaście tysięcy osób. Negatywnie odbiło się to również na faunie i florze. Zamglony antropocen jest więc epoką, w której z jednej strony człowiek jest główną siłą kształtującą środowisko naturalne, doprowadzając do coraz wyraźniej widocznej katastrofy; z drugiej ludzka sprawczość ma w sobie coś z poruszania się po omacku w rzeczywistości, której nie jesteśmy w stanie w pełni pojąć. Dla autora toksyczna mgła staje się wielowymiarową metaforą zatarcia granic między tym, co naturalne, kulturowe i technologiczne, a także tego, jak doświadczamy współczesności. Wchodząc w gęstą mgłę, nie możemy polegać przecież na wzroku. Pole widzenia drastycznie się skraca. Często nie widzimy prawie nic albo nie dalej niż na wyciągnięcie ręki. Kolejne kroki stawiamy więc po omacku, wytężając wszystkie zmysły. Poruszanie się we mgle podważa charakterystyczny dla nowoczesności wzrokocentryzm. W tym sensie możemy mówić tu o kryzysie epistemologicznym.

Czytelnicy, którzy podobnie jak ja, będą sięgać po książkę, dopatrując się w tytule gry z Kantorowskim zawołaniem „ambalaże ambalaże", szybko zorientują się w swoim błędzie. Termin „asamblaż" nie zostaje tu wyprowadzony z historii sztuki, a odnosi się do myśli Manuela DeLandy, gdzie oznacza wielość składającą się z heterogenicznych elementów. Asamblaż jest bytem relacyjnym, który nie posiadając esencjonalnej istoty, ustanawia się w efekcie współdziałania jego elementów. Za wymowny przykład takiego asamblażu służy figura jeźdźca na koniu trzymającego łuk, czyli złożenie człowieka, zwierzęcia i narzędzia. „Choć jesteśmy w stanie je od siebie odróżnić, na polu bitwy tworzą one jedną całość, której właściwości nie są po prostu sumą właściwości jej poszczególnych części" – tłumaczy Chaberski (s. 145). Jak podkreśla, w zamglonym antropocenie performanse mają często charakter naturokulturotechnologiczny, czyli są ze sobą ściśle splecione i oddziałują na siebie wzajemnie. Mówiąc inaczej, w tego typu performansach zjawisk naturalnych nie można oddzielić ani od ludzkich praktyk naukowych, ani od procesów technologicznych oraz kulturowych kontekstów. Słowo „performans" zostaje tu użyte jako narzędzie krytyki esencjonalizmu, z odwołaniem do rozumienia zaproponowanego przez Brunona Latoura w *Nadziei Pandory*, gdzie oznacza ono działanie ludzkich i nie-ludzkich aktantów w eksperymentach naukowych. Dobrą ilustracją tego typu doświadczenia jest omawiany w książce projekt *Fungi Mutarium* z 2015 roku austriackiej interdyscyplinarnej grupy LIVIN. Dzięki współpracy mykologów, artystów, projektantów nowych technologii i kucharzy powstał inkubator, w którym można hodować grzyby rozkładające plastik. Chodzi o konkretne gatunki grzybów jadalnych – boczniaka ostrygowatego i rozszczepkę pospolitą – wykazujące zdolność rozkładania materiałów nieorganicznych. W efekcie nie tylko znika zaśmiecający planetę w zastraszającym tempie plastik, ale także wyhodowane zostają grzyby, które

można po prostu zjeść. Częścią projektu była degustacja dań z grzybów, które wcześniej przetworzyły plastik. Parafrazując Lowenhaupt-Tsing, do której odwołuje się autor, dochodzi tutaj do spotkania i współpracy ludzkich i nie-ludzkich sposobów istnienia (asamblaży polifonicznych), co umożliwia przeżycie na zniszczonej planecie. Jako modelowy przykład asamblaży polifonicznych służą zaś grzyby matsutake, rosnące głównie na terenach zniszczonych przez działalność człowieka – na przykład w radioaktywnych ruinach Hiroszimy. Wykazują one unikalną umiejętność przekształcania materiału nieorganicznego, jak skały czy piasek, w substancje odżywcze.

Inny wymowny przykład przytaczany w książce to praca *Ice Watch* Olafura Eliassona – islandzkiego artysty znanego z wielkoformatowych, efektownych wizualnie instalacji w przestrzeni publicznej. Zimą 2015 roku przed paryskim Panteonem stanęło dwanaście brył lodu o łącznej masie stu dwunastu ton, które pochodziły z jednego z lodowców na Grenlandii. Ułożone zostały tak, aby tworzyć kształt odsyłający do starożytnego zegara słonecznego. Ich topnienie symbolicznie odmierzało czas, który dzieli nas od katastrofy ekologicznej. Przede wszystkim jednak wielki wysiłek związany z przetransportowaniem potężnych brył lodu miał na celu zwizualizowanie zagrożenia, które pozostaje abstrakcją dla ogromnej części ludzkości. Brył można było też dotknąć, a przykładając ucho, wsłuchać się w ich subtelny dźwięk – odgłos kruszącego się lodu. Chaberski przykłada szczególną wagę do tego kontaktu między ludzkim ciałem a bryłą lodu. „Kiedy bowiem zwiedzający ich dotykali, następowała gwałtowna wymiana cieplna, w której zacierają się granice między tym, co ludzie i tym, co nie-ludzkie” – pisze autor (s. 310). Pomysł wykorzystania lodu pochodzącego z lodowców jest oczywiście bardzo kontrowersyjny i spotkał się z falą krytyki. Dochodzi do tego jeszcze kwestia skomplikowanego transportu, który okazał się nieekologiczny. Przy tej okazji autor streszcza bardzo ciekawą dyskusje

dotyczącą strategii ekoaktywizmu, pokazując, że najbardziej popularne dzisiaj modele – praktykowane na przykład przed Greenpeace – są antropocentryczne. Opierają się bowiem na założeniu, że chroniąc przyrodę, chronimy przede wszystkim ludzkie życie. Tego typu poręcznych streszczeń i omówień wykorzystywanych w analizie teorii, a pozwalających zaktualizować własny stan wiedzy, znajdziemy w książce sporo.

Asamblaże asamblaże to lektura wymagająca, niezwykle gęsta – jest naszpikowana wiedzą i odniesieniami do współczesnych teorii naukowych. Miejscami czyta się ją niczym rebus. Nic tutaj nie jest tym, czym początkowo się wydaje. Chaberski przepisuje typowy język opisu dzieła sztuki, żeby móc umieścić analizowane projekty w nowych ramach interpretacyjnych i spojrzeć na nie, przykładając soczewkę performatyki. Tam, gdzie zazwyczaj użylibyśmy sformułowania „instalacja artystyczna", autor proponuje „performans naturokulturotechnologiczny"; nie ma widzów, a są śródnostki (za Jennifer Gabrys). Przy lekturze trzeba też stale się pilnować, żeby za każdym razem, kiedy pojawia się słowo „asamblaż" odruchowo nie wiązać go ze sztuką. Zadanie nie jest proste, bo równocześnie prace artystyczne co chwila pojawiają się jako przedmiot analizy. Pierwszemu rozdziałowi towarzyszy więc leksykon, który wprowadza wyczerpujące definicje kolejnych terminów. Wyłania się dzięki temu siatka pojęciowa, którą autor operuje w kolejnych częściach książki, pokazując, że performatyce udało się wytworzyć narzędzia umożliwiające szeroką analizę palących problemów współczesności. Stworzenie tej nowej siatki interpretacyjnej – od powołania epoki zamglonego antropocenu do definiowania kolejnych pojęć – jest przedsięwzięciem niezwykle ambitnym. Od czytelnika wymaga zaś oduczenia się niektórych utartych mechanizmów intelektualnych i spojrzenia na analizowane zagadnienia przez pryzmat nowych pojęć, a także otwarcia się na nieoczywiste wnioski.

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020

Autor/ka

Agnieszka Sosnowska – kulturoznawczyni, badaczka i kuratorka w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Autorka książek *Performans oporu* (2018) oraz *Sztuka znikania. Teatralność w czasach ponowoczesnych* (2019).

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/doswiadczenie-w-zamglonym-antropocenie*

didaskalia
gazeta teatralna

teatr w książkach

Kantor – konteksty polskie i światowe

Justyna Michalik-Tomala

Theatermachine Tadeusz Kantor in Context, red. Magda Romanska i Kathleen Cioffi, Northwestern University Press 2020

Pięć lat temu uwaga naukowo-artystycznego świata skierowana była na Tadeusza Kantora i jego twórczość – za sprawą UNESCO, które poświęciło mu rok 2015. Odbyło się wówczas wiele wydarzeń (wystaw, spektakli, pokazów filmowych, warsztatów teatralnych, konferencji i sympozjów naukowych), które miały przybliżać sylwetkę Kantora tym, którzy go jeszcze nie dość znają, a także były doskonałą okazją do sprawdzenia, czy jego – jednak dość ekskluzywna – twórczość może stać się inspiracją dla nowych pokoleń artystów i badaczy.

W kwietniu tego roku nakładem Northwestern University Press przy wsparciu m.in. Instytutu im. Adama Mickiewicza ukazała się książka *Theatermachine Tadeusz Kantor in Context* pod redakcją Magdy Romanskiej i Kathleen Cioffi. Pomysł książki zrodził się – jak mówią redaktorki – właśnie w związku z przygotowaniami do obchodów Roku Kantora i, jak się wydaje, doskonale wpisuje się ona w jego założenia.

Z dzisiejszej perspektywy twórczość Kantora, w szczególności Teatr Śmierci, wydawać się może wirtuozersko skonstruowaną, szczelnie zamkniętą i perfekcyjnie funkcjonującą *Theatermachine*. Strukturą, do rozmontowania której trudno dobrać odpowiednie narzędzia. Mechanizmem pulsujących znaczeń czy też dyskursów niełatwych do przełożenia na inne, adekwatne do współczesności języki. To przeświadczenie, jak sądzę, bliskie było również redaktorkom omawianej antologii. Z tego zapewne względu punktem wyjścia stała się dla nich koncepcja teatru postdramatycznego zaproponowana przez Andrzeja Wirtha, a spopularyzowana przez Hansa-Thiesa Lehmanna w książce *Postdramatisches Theater* (1999).

Teatr postdramatyczny to teoretyczno-historyczna kategoria, która starając się opisać zmianę paradygmatu scenicznych praktyk, jaka nastąpiła w drugiej połowie XX wieku, proponuje jednocześnie nowy język, czy też nową estetykę mającą „ułatwić pojęciowe ujęcie i werbalizację doświadczenia" tych nowych form teatralnych i tym samym „wspomóc jego recepcję oraz zainicjować dyskusję na jego temat" (Lehmann, 2004, s. 12). To właśnie Lehmann, jak pisze Romanska, był pierwszym, który dzieło Kantora wkomponował w szerszy kontekst krytyczny, dając tym samym doskonałe narzędzia teoretyczne umożliwiające przemyślenie, przewartościowanie i przede wszystkim odzyskanie Kantorowskich idei, estetyki i dramaturgii dla postmodernistycznej współczesności. Książka jest więc w pewnym sensie odpowiedzią na zaproszenie niemieckiego badacza.

W gronie autorów tekstów składających się na publikację znalazły się osoby pochodzące z różnych krajów i – co ważne – będące na różnych etapach kariery naukowej czy artystycznej. Obok tych, dla których dzieło Kantora stanowi jeden z podstawowych obszarów zainteresowań badawczych znaleźli się również tacy, którzy po twórczość krakowskiego artysty sięgają rzadko.

Są to, obok wspomnianych już redaktorek tomu: Izumi Ashizawa, Mateusz Borowski, Anna Róża Burzynska, Debra Caplan, Lauren Dubowski, Katarzyna Fazan, Łucja Iwanczewska, Jacob Juntunen, Nina Király, Michał Kobiałka, Anna Królica, Martin Leach, Hans-Thies Lehmann, Agnieszka Legutko, Karolina Prykowska-Michalak, Grzegorz Niziołek, Kris Salata, Herta Schmid, Lawrence Switzky, Klaudiusz Święcicki, Tamara Trojanowska i Agnieszka Tworek.

Ta różnorodność autorów – i wynikające z niej rozmaite ujęcia badawcze – jest bardzo wartościowa. Pozwala uniknąć sytuacji, kiedy o twórczości Kantora piszą wciąż ci sami badacze, ale przede wszystkim umożliwia osiągnięcie zamierzonego przez redaktorki celu – pokazania rozmaitości kontekstów, w jakich z powodzeniem i w sposób interesujący można ją umieszczać.

Publikacja została przygotowana w języku angielskim i skierowana jest przede wszystkim do zagranicznego odbiorcy, jednak z całą pewnością może ona zainteresować również polskiego czytelnika, mimo że część badaczy z Polski w zasadzie podsumowała swoje dotychczasowe przemyślenia.

W pierwszej części książki twórczość Kantora analizowana jest w kontekście najnowszych teorii humanistycznych – m.in. nowego materializmu, zwrotu ku rzeczom, traumy, postpamięci czy posthumanizmu. Najbardziej interesuje autorów sposób, w jaki artysta traktował i do jakich celów wykorzystywał przestrzeń, czas i obiekt. Bardzo ważna, powracająca w wielu artykułach, staje się tu idea Kantorowskiego bio-obiektu, która okazuje się bardzo aktualna, jeśli chodzi o estetykę współczesnych eksperymentów teatralnych, jak również stanowi doskonałą inspirację do namysłu nad nowoczesną technologią w kontekście jej interakcji z ludzkim ciałem.

Druga część antologii prezentuje twórczość Kantora w perspektywie lokalnej, próbując określić miejsce, jakie zajmowała i zajmuje w polskiej kulturze, literaturze, sztuce i teatrze. Znalazły się tu teksty poświęcone inspiracjom, jakie Kantor czerpał z twórczości Brunona Schulza, Witkacego czy Witolda Gombrowicza, a także dokumentujące jego z kolei wpływ zarówno na współczesny polski dramat i teatr, jak i prace artystów sztuk wizualnych.

Niełatwego zadania podejmuje się Kris Salata, który omawia twórczość Kantora i Jerzego Grotowskiego. Przeprowadzając analizę porównawczą koncepcji „teatru biednego" z „teatrem ubogim" (w języku angielskim oba te terminy tłumaczy się jako *Poor Theater*) autor wskazuje na ich podobieństwa i różnice, zarówno jeśli chodzi o praktykę artystyczną, jak i założenia filozoficzne. Interesujące są również spostrzeżenia Tamary Trojanowskiej, która w tekście poświęconym spektaklowi *Wielopole, Wielopole* sytuuje pracę Kantora wobec polskiego katolicyzmu i romantyzmu, udowadniając, że poprzez stosowane przez artystę zabiegi m.in. łączenia tego, co wzniosłe, z tym, co „najniższej rangi", stara się on unieważnić, czy też wręcz zakwestionować te dwie, silnie obecne w mentalności społeczeństwa polskiego tradycje. Z kolei Agnieszka Legutko podejmuje próbę analizy porównawczej słynnej realizacji *Dybuka* teatru Habima i *Umarłej klasy*. I chociaż w licznych tekstach poświęconych twórczości Kantora autorzy podkreślali jego możliwe inspiracje inscenizacją Wachtangowa, dopiero wnikliwa, rzetelna i uwzględniająca szeroki kontekst obu realizacji analiza Legutko udowadnia, że najsłynniejszy spektakl Kantora dialoguje z tą legendarną realizacją dramatu An-skiego. Z tą wypowiedzią koresponduje poniekąd tekst Debry Caplan, która zajmuje się wpływem kultury Żydów aszkenazyjskich na sztukę Kantora. Analizując sposoby używania przez artystę ich języka i muzyki w poszczególnych spektaklach, autorka pisze, że

kreował on na swojej scenie symbiotyczne współistnienie polsko-żydowskiego świata. Stawia przy tym bardzo interesującą tezę o tym, że jako spadkobierca polsko-żydowskiej awangardy teatralnej Kantor wzywał publiczność do refleksji nad tym, jak wyglądałaby polska kultura i polski teatr, gdyby Holokaust się nie wydarzył. Innymi słowy, że Kantorowskie spektakle były wyobrażeniem tego, jaka polska scena byłaby – i powinna była być.

Ostatnia cześć książki zbiera artykuły umiejscawiające twórczość Kantora w kontekście globalnym, opisujące międzynarodowe wpływy, jakim podlegał on sam (tu pojawiają się przede wszystkim tacy artyści jak Craig, Meyerhold i Schlemmer), a także wnikliwie omawiające twórczość współczesnych artystów, którzy bardziej lub mniej świadomie czerpali lub czerpią nadal z jego dziedzictwa. Są to Luk Perceval, Alvis Hermanis, Christoph Marthaler, François Tanguy, Gisèle Vienne, Pina Bausch, Reza Abdoh, Meredith Monk, Robert Wilson, Richard Foremann czy The Wooster Group. Swoje miejsce znaleźli tu też dwaj twórcy polscy, pracujący od pewnego momentu swojej kariery w Niemczech – Andrej Woron i Janusz Wiśniewski. To zestawienie prowadzi do ciekawego wniosku. Okazuje się bowiem, że o ile zagraniczni artyści z powodzeniem potrafią na rozmaitych poziomach formalno-estetyczno-ideowych twórczo wykorzystywać Kantorowskie inspiracje, o tyle artystom wychowanym w polskiej kulturze niejednokrotnie nie udaje się ustrzec przed epigonizmem.

Jednym z najbardziej interesujących tekstów tej części jest szkic Izumi Ashizawy, umieszczający Kantora w kontekście nurtu japonizmu przenikającego polską sztukę i kulturę początku XX wieku, który – jak przekonuje autorka – wpłynął również na jego twórczość. Ashizawa omawia zasady kompozycji, perspektywy i koloru charakterystyczne dla dzieł sztuki

japońskiej znajdujących się m.in. w kolekcji krakowskiej Mangghi, aby porównać je z kompozycjami kreowanymi przez Kantora w jego spektaklach. Omawia również podobieństwa pomiędzy jego kostiumami (będącymi niejednokrotnie ucieleśnieniem idei bio-obiektów czy ambalaży) z tradycyjnymi japońskimi kostiumami teatralnymi (głównie teatru nō) pokazując, że zarówno jedne, jak i drugie wyraźnie i w sposób zamierzony determinowały ruch aktora, wpływając jednocześnie na dramaturgię i przekaz spektaklu. Pisząc o transkulturowym dialogu Ashizawa pokazuje również to, w jaki sposób twórczość Kantora wpłynęła i wpływa nadal na współczesny japoński teatr.

Książka zawiera niestety kilka nieścisłości i błędów. Wspominając tylko o tych, których sprostowanie wydaje się niezbędne, zauważyć należy, że jesienią 1938 roku Kantor tłumaczył *Budę jarmarczną* Aleksandra Błoka z Wandą Baczyńską (wówczas studentką II roku malarstwa krakowskiej Akademii), nie zaś z Ewą Jurkiewicz, którą poznał dopiero wiosną roku 1942. Nieuzasadnione jest powielanie przez jednego z autorów „sensacyjnej" informacji o tym, że Kantor w okresie zatrudnienia w niemieckim Ostinstitucie w Krakowie swoimi rysunkami dokumentował „typy żydowskie" na potrzeby okupanta. Swoje twierdzenie autor opiera na „niepotwierdzonych źródłach", podczas gdy publikowane już badania ostatnich lat przynoszą informacje przeczące takiej tezie. Nieprawdą jest również to, że Kantor grał Faktotum w spektaklu *W małym dworku* z 1961 roku. Postać ta była w pewnym sensie „mistrzem ceremonii" w tej inscenizacji, co może przywodzić na myśl późniejszą „funkcję", jaką w swoich spektaklach, począwszy od *Umarłej klasy*, pełnił artysta, nie zmienia to jednak faktu, że grał ją Tadeusz Walczak.

Pomimo tego rodzaju potknięć praca redaktorek tomu zasługuje na uznanie.

Przygotowana przez nie książka jest przede wszystkim dowodem na to, że twórczość Tadeusza Kantora w dalszym ciągu może inspirować, zaskakiwać i prowokować do dyskusji.

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020

Autor/ka

Justyna Michalik-Tomala – doktor nauk humanistycznych, autorka książki *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora* (2015), badaczka awangardy teatralnej XX wieku. Pracuje na Uniwersytecie Łódzkim.

Bibliografia

Lehmann, Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/kantor-konteksty-polskie-i-swiatowe*

didaskalia
gazeta teatralna

teatr w książkach

Noty o książkach

Marcin Sanakiewicz, *Telewizja i performans. Eksperyment z myślenia o mediach, codzienności i polityce*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020

Czym właściwie jest współczesna telewizja i jak możemy ją definiować? Jak rozumieć termin „telewizja performatywna”? Jak rytuały wytworzone przez kulturę telewizyjną niepostrzeżenie przenikają do codzienności? Kto, na jakich prawach i w jakim kontekście pojawia się w telewizji? Jak dystrybuowany jest czas antenowy? Jakie miejsce zajmuje telewizja w kształtowaniu opinii publicznej w XXI wieku? Jakie są przepływy i zależności pomiędzy telewizją a kulturą polityczną? Na te pytania (oraz na wiele innych) odnajdziemy odpowiedzi w książce Marcina Sanakiewicza *Telewizja i performans. Eksperyment z myślenia o mediach, codzienności i polityce* wydanej przez Księgarnię Akademicką we współpracy z Katedrą Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w serii Interpretacje. Publikacja podzielona jest na cztery rozdziały – *Media i cielesność*, *Technokulturowa rama widzialności*, *W stronę demokracji performatywnej*, *Performatyzacja*

kultury politycznej (interpretacje) – z których każdy precyzyjnie i szczegółowo rozwija dane zagadnienie na podstawie rozmaitych metodologicznych ścieżek począwszy od Ervinga Goffmana, przez Michaela Foucaulta, a skończywszy na Gilles'u Deleuze i Félixie Guattarim.

W 2019 roku, w obiegu mainstreamowym, miały premierę przynajmniej trzy obrazy – dwa seriale i jeden pełnometrażowy film – podejmujące tematykę #metoo. Ramą spajającą te dzieła, oprócz kwestii przemocy seksualnej, było środowisko telewizyjne. To właśnie tam, w centrum świata nieposiadającego innej funkcjonalności poza własną, kwitło królestwo mobbingu, seksizmu, manipulacji politycznych, a także rosła w siłę kultura gwałtu. *Gorący temat* (reż. Jay Roach) oraz *Na cały głos* (reż. Kari Skogland) rozpracowywały budowany przez wiele lat mit Rogera Ailesa – szefa Fox News (amerykańskiego prawicowego kanału informacyjnego). Ailes był typową szarą eminencją trzymającą w garści cały klan Murdochów. Przez wiele lat uchodziło mu na sucho molestowanie i terroryzowanie pracownic stacji, a także szereg innych nadużyć. Wzbudzał strach, ale i szacunek. Poległ dopiero wtedy, gdy dziennikarka Gretchen Carlson obnażyła jego strategie, przedstawiając policji materiały dowodowe w postaci nagrywanych przez rok rozmów, w których Ailes proponował jej awans w zamian za seks oraz notorycznie komentował i zawstydzał kobiece ciała. W *Na cały głos* odnajdziemy również szczegółowo przedstawione polityczne manipulacje szefa Fox News, które pośrednio przyczyniły się do wygranej Donalda Trumpa w wyborach prezydenckich w 2016 roku. To jemu Ailes gwarantował znacznie dłuższy niż pozostałym kandydatom czas antenowy i jawnie wspierał jego kampanię – obserwujemy zatem realny i niebezpieczny transfer pomiędzy wnętrzem (mikroświatem telewizji) a zewnętrzem (społeczeństwem). Z kolei w świetnym *The Morning Show* (reż. Mimi Leder) przyglądaliśmy się losom prowadzących poranny program – uśmiechniętym

twarzom, które codziennie budzą Amerykę, sprzedając im raz po raz ten sam (można by powiedzieć: wyzuty z emocji, ale jednak nie, ciągle rezonujący) piękny amerykański sen, zbierający jednak krwawe żniwo wśród osób go podtrzymujących.

Mamy do czynienia z wyraźnym wzrostem zainteresowania tematyzowaniem medium telewizji w dziełach kultury. Nie chodzi jednak wyłącznie o przedstawianie zaplecza miejsca, do którego wielu i wiele wciąż chce się przedostać, a które dla zwykłych śmiertelniczek i śmiertelników pozostaje poza zasięgiem, lecz o pokazanie telewizji w znacznie szerszym kontekście. O rozpracowanie narosłych wokół niej mitów – nie tylko, by demagogicznym gestem wskazać zagrożenia, ale także (a może przede wszystkim), aby zauważyć jej potencjał „udziału i sprawczości w procesach kulturowych, społecznych i politycznych" (s. 11). Mam poczucie, że książka Sanakiewicza świetnie rezonuje z przywołanymi tekstami kultury i jest doskonałą skrzynką z narzędziami do analizy zarówno medium telewizyjnego, jak i jego reprezentacji. Autor rozpatruje telewizję w perspektywie trzech pojęć: obecności, istotności i sprawczości. Telewizja – w jego ujęciu – współtworzy normy kulturowe i społeczne, kształtuje praktyki dyskursywizacji rzeczywistości, a jej poetyka jest wciąż na tyle interesująca, że chętnie korzystają z niej także inne formaty. Jako medium telewizja jest nadal mocnym graczem konstytuującym rzeczywistość polityczną i społeczną – jakby wbrew wszystkim tym, którzy woleliby ogłosić jej śmierć – dystrybuuje widzialność, a w konsekwencji również i władzę. Umieszczając telewizję w perspektywie performatywnej, autor otwiera przed czytelnikami i czytelniczkami szeroko zakrojoną przestrzeń, w której nie jest ona odchodzącym do lamusa fragmentem kultury masowej, a integralnym elementem tworzącym – nierzadko poza naszą świadomością – codzienność.

Wiktoria Tabak

Niespodziewane alianse. Sztuki performatywne jutra, red. Mateusz Borowski, Mateusz Chaberski, Małgorzata Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2019

Zbiór tekstów, w których autorki i autorzy starają się odkrywać przed czytelnikiem zjawiska artystyczne sytuujące się na pograniczu działań o ustalonych konwencjach, jak również próbują przełamać tendencję do zamykania refleksji nad tego rodzaju twórczością w ramach jednej dyscypliny naukowej. Pod tym względem pozycja ta może przypominać poprzednie tomy z serii Interpretacje Księgarni Akademickiej, przede wszystkim książkę *Fikcje jako metoda. Strategie kontr[f]aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach* (red. Małgorzata Sugiera), w której – podobnie jak w przypadku *Niespodziewanych aliansów* – jednym z kluczowych zagadnień był problem użyteczności refleksji spekulatywnej w opisywaniu złożonej współczesności.

W przeciwieństwie do wspomnianego tomu, *Niespodziewane alianse* zostały podzielone na trzy części, z wieloma jednak punktami wspólnymi. I tak autorzy pierwszej z nich skupiają się przede wszystkim na poszerzeniu spojrzenia na naukę jako praktykę performatywną, pod pewnymi względami nieodległą od działań artystycznych. Szczególnie interesująco przedstawia się rozdział *Laboratorium jako przestrzeń i miejsce: performans sztuki i teorii* (Jussi Parikka), w którym odświeżona zostaje koncepcja laboratorium jako miejsca produkcji wiedzy (a także sztuki), i to nie tylko w kontekście

bodaj najbardziej rozpowszechnionego ujęcia tego zagadnienia, czyli myśli Brunona Latoura.

W drugiej części poruszony został temat zmian w obrębie pojmowania doświadczenia zmysłowego, które zachodzą w ostatnich latach w wyniku różnorakiego przeformułowywania stosunku człowieka do otaczającej go rzeczywistości. Autorki i autorzy szukają m.in. przykładów hybrydycznych form doświadczania, w których własny aparat sensoryczny zostaje uzupełniony o protetyczne narzędzia, zmieniające i uzupełniające codzienne doznania (od często już wykorzystywanych w sztuce słuchawek po wciąż rzadkie przykłady nieoczywistych urządzeń, jak np. wibrujące na ciele „wibropiksele"). Na szczególne docenienie zasługuje znaczna liczba interesujących przykładów praktyk artystycznych, których opisy odnajdujemy w poszczególnych rozdziałach tego fragmentu książki.

Wreszcie autorzy części trzeciej odnoszą się do wyzwań stawianych przed człowiekiem w zakresie budowania nowych zbiorowości, opartych na innego rodzaju więziach, wymykających się tradycyjnie pojmowanej wspólnotowości (i klasycznie ujmowanym podziałom). Z oczywistych względów na pierwszy plan wysuwa się tu problem zmian klimatycznych i projektów artystycznych nawiązujących do nowych sposobów formułowania dyskursu ekologicznego. I tu mamy do czynienia z bogatym wachlarzem przykładów projektów artystycznych, które – w duchu ekokrytycznej refleksji twórczej – próbują odrzucać utarte schematy myślenia o tym, co w świecie występuje wspólnie, a co odrębnie, na rzecz nieoczywistych połączeń – aliansów – między pozornie odległymi od siebie zjawiskami.

Maciej Guzy

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/noty-o-ksiazkach-2*