Blecharz Öhrn Duncan

didaskalia

Gazeta Teatralna grudzień 2020 **nr 160**

Przemoc i powtórzenie

Performans świadeczny

HIV/AIDS. Reprezentacje

Spis treści

PRZEMOC

Przemoc, obsceniczność, powtórzenie

Dorota Sajewska

O kim mówisz, kiedy mówisz o przemocy?

Zuzanna Berendt Anna Majewska Ida Ślęzak
Festiwal Nowa Europa. Zbliżenia: *Trzy epizody z życia*, reż. Markus Öhrn; *Bergman w Ugandzie*, koncepcja, DoP i red. Markus Öhrn

GARDZIENICE

Oświadczenie

Leszek Kolankiewicz

Stanowisko. Przeciw-historia

Marcin Kościelniak

HIV/AIDS

Anioły Ameryki

Dorota Sosnowska
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Poza homo- i heteronormą

Radosław Pindor
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Jak zwalczyć traumy? Terapia

Bartosz Cudak
STUDIO teatrgaleria w Warszawie: *Koniec z Eddym*, reż. Anna Smolar

NOWE SŁUCHANIE

Między ciałem a dźwiękiem: teatr Wojtka Blecharza

Magdalena Figzał-Janikowska
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Spektrum dźwięku

Z Wojtkiem Blecharzem i Januszem Piechowiczem rozmawia Pracownia Kuratorska

Synurbizacja

Katarzyna Lemańska
Wrocławski Teatr Współczesny: *Miejski ptasiarz*, reż. Weronika Szczawińska

PAMIĘĆ

Świadeczność

Maria Kobielska Aleksandra Szczepan
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

O sprawczości martwych ciał

Wiktoria Tabak
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

RZECZY

Object-Oriented Ontology i kapitał perfomatywny, czyli nowe spojrzenie na przedmioty w działaniu

Sylwia Mieczkowska
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

KANTOR

Potęga nie/obecności

Zbigniew Majchrowski
Katarzyna Fazan, *Kantor. Nie/obecność*, Kraków 2019

PUBLICZNOŚĆ

A kysz! Albo: proszę uciekać szybciutko

Łucja Iwanczewska
Dziady na Mickiewicza 34/36, pomysł: kolektyw „Aurora”, reż. Oskar Sadowski

Dramatyczny rok

Tomasz Raczkowski
Aasta täis dramat, reż. Marta Pulk

Opowieści z czasów izolacji

Magda Piekarska
Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu: *Cyrano*, reż. Katarzyna Raduszyńska; *Iwanow. Człowiek, który śpi*, reż. Małgorzata Maciejewska; *Pacjent 0*, reż. Wojtek Ziemilski

REPERTUAR

„Oklaski wchodzą w ucho”

Maciej Guzy
Stary Teatr w Krakowie: *Aktorzy prowincjonalni. Sobowtór*, reż. Michał Borczuch

Te wszystkie włączone przypadkiem mikrofony

Wiktoria Tabak
European Ensemble: Schauspiel Stuttgart, Nowy Teatr, Zagreb Youth Theatre: *Enter Full Screen*, reż. Wojtek Ziemilski

Stół z powyłamywanymi nogami

Witold Loska
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie: *Jedzonko*, reż. Katarzyna Szyngiera

Historia konfliktu

Katarzyna Waligóra
Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie: *Lem vs. P. K. Dick*, reż. Mateusz Pakuła

Niewykorzystany potencjał

Tomasz Kowalski
Teatr Polski w Poznaniu: *Nana*, reż. Monika Pęcikiewicz

Teatr, który był

Magda Piekarska
Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu: *I tak zrobimy wam teatr!*, reż. Seb Majewski

Przemoc i różnica

Stanisław Godlewski
Teatr Współczesny w Szczecinie: *Kaspar Hauser*, reż. Jakub Skrzywanek

Beckett 2020

Urszula Pysyk
Teatr Polski w Poznaniu: *Planeta Beckett*, reż. Agata Koszulińska, Karolina Kowalczyk, Katarzyna Minkowska, Karolina Szczypek, Jan Jeliński, Jan Kamiński, Marcin Starosta; kuratorzy: Maja Kleczewska i Łukasz Chotkowski

FESTIWALE

Inspiracje Isadorą

Stanisław Godlewski
19. Międzynarodowy Festiwal Tańca i Performansu „Ciało/Umysł” w Warszawie

ZAGRANICA

Transformacja niejedno ma imię

Kamila Łapicka
Teatro María Guerrero, Centro Dramático Nacional: *Transformación*, reż. Paloma Pedrero

TEATR W KSIĄŻKACH

Hamlet w Polsce

Marta Gibińska
Wanda Świątkowska, *Hamlet.pl. Myślenie Hamletem w powojennej kulturze polskiej*, Kraków 2019

Noty o książkach

didaskalia
gazeta teatralna

PRZEMOC

Przemoc, obsceniczność, powtórzenie

Dorota Sajewska

1.

Tarana Burke, pochodząca z biednej rodziny robotniczej z Bronxu Afroamerykanka, jest twórczynią ruchu Me Too. Powołała do życia kampanię społeczną ponad dekadę temu, w imię solidarności z czarnymi kobietami, które – podobnie jak ona – doświadczyły przemocy w dzieciństwie, były molestowane seksualnie i bezkarnie gwałcone. Pierwszy raz Burke użyła sformułowania „me too" w 2006 roku, pracując w Just Be Inc.[1], organizacji pozarządowej powołanej na rzecz zdrowia fizycznego i integralności psychospołecznej młodych *women of colour*. Jej historia zaangażowania – jak każdej rewolucjonistki – sięga daleko w przeszłość: już jako nastolatka działała w programie na rzecz poprawy losów czarnych dziewcząt w społecznościach marginalizowanych, by w czasie studiów zradykalizować swą działalność w postaci aktywizmu wymierzonego przeciw niesprawiedliwości rasowej i ekonomicznej. Dzisiaj Burke pracuje nad wspomnieniami *Where the Light Enters: The Founding of the 'Me Too' Movement*. Celem książki jest przedstawienie historycznych

uwarunkowań przemocy seksualnej w społecznościach kolorowych, a także naświetlenie sposobów przezwyciężenia indywidualnej traumy i odzyskania przez ofiary możliwości autonomicznego działania. Swoją książką Burke chce „dostarczyć ocalałym z przemocy seksualnej mapę, która pomoże im zrozumieć, że w ruchu Me Too chodzi bardziej o triumf niż o traumę i że nasze rany, choć pewnie nigdy do końca się nie zagoją, mogą stać się kluczem do naszego przetrwania" (Sameer, 2018).

W zainicjowanym przez Taranę Burke ruchu dostrzec można potencjał zmiany społecznej na miarę XXI wieku. Łącząc klasyczną dla wszelkiej emancypacji problematykę płci, rasy i klasy, Burke zwraca uwagę na głębokie powiązania między tymi obszarami, a jednocześnie wskazuje na konieczność ich radykalnej przebudowy – przez troskę i edukację, a nie przemoc i zemstę. Sięga tym samym do tradycji związanej z aktywnością lidera antydyskryminacyjnego i antyrasistowskiego ruchu praw obywatelskich Martina Luthera Kinga, odrzucającego przemoc jako strategię rewolucyjną. Podobnie jak King przekonany był o twórczej sile niestosowania przemocy w dążeniu do pokoju i równości społecznej, tak Burke dostrzega potencjał zmiany społecznej nie w odwecie za doznane w przeszłości krzywdy, lecz w afirmacji alternatywnej przyszłości. Przenosząc punkt ciężkości z eksplorowania traumy na afirmację życia, Burke zbliża się do idei „gniewu przemiany", o którym Martha Nussbaum pisze jako o momencie inicjującym poszukiwanie strategii budowania przyszłości, a nie mściwego rozliczania przeszłości (zob. Nussbaum, 2016).

Pracując na peryferiach ustroju kapitalistycznego Ameryki, Burke proponuje nie tyle jego reformę, ile wytworzenie nowej realności, w której przez empatię doszłoby do upodmiotowienia milionów czarnych kobiet („empowerment through empathy"). Burke porzuca zatem klasyczną

dychotomię „reforma socjalna czy rewolucja?”, znaną z pism Róży Luksemburg, która stawiała rewolucjonistów przed koniecznością wyboru: albo reformy ustawodawcze jedynie korygujące system kapitalistyczny, albo przewrót społeczny i całkowite przejęcie władzy politycznej (zob. Luksemburg, 1959). Z działalności Burke wyłania się utopia wspólnoty oparta na empatii i zrozumieniu jako filarach solidarności z Inną/Innym, której nie należy bynajmniej rozumieć jako formy prepolitycznej, „naturalnego” bycia razem, lecz jako alternatywę i dla kapitalizmu, i dla państwa. Podmiotowość polityczna ufundowana zostaje na integralności psychofizycznej jednostki, wspólnota zaś staje się kolektywem zdolnych do działania istnień poszczególnych. W takiej perspektywie rozumiem właśnie zaproponowane przez Taranę Burke sformułowanie „me too” – jako wychodzące zawsze od doświadczenia jednostkowego, które poprzez swoją niepowtarzalność jest różne od „my”. Nawet jeśli tworzy z innym „ja też” wspólnotę.

W ostatnich latach oddolną działalność społeczną Tarany Burke niemal całkowicie przesłoniły skandale seksualne związane z producentem filmowym Harveyem Weinsteinem. W obliczu śledztwa przeprowadzonego przez „The Times” w Hollywood historie młodych Afroamerykanek straciły na znaczeniu, na popularności zyskał natomiast sam temat molestowania seksualnego. Jednocześnie doszło do istotnego przesunięcia w dyskursie na temat przemocy seksualnej wobec kobiet – z koncentracji na problemach środowisk zmarginalizowanych społecznie i upośledzonych ekonomicznie na zainteresowanie kręgami elity kulturalnej. Stało się to za sprawą opublikowanego 15 października 2017 roku przez Alyssę Milano tweeta, nawołującego kobiety do solidarnego ujawnienia doświadczeń związanych z molestowaniem seksualnym. To znaczące przemieszczenie sensu z ruchu Me Too na kampanię #metoo zrodziło we mnie nieufność i kazało postawić

szereg pytań: Czy naprawdę współczesna rewolucja musi się wydarzyć w mediach społecznościowych, stanowiących obecnie kluczową platformę propagandową dla świata politycznego zdominowanego przez nowy nacjonalizm i prawicowy autorytaryzm? I – co pośrednio wiąże się z pytaniem poprzednim – czy rzeczywiście rewolucja musi przyjść dzisiaj do nas z konserwatywnej Ameryki i to ze skrajnie kapitalistycznego jej centrum – obracającego niewyobrażalnymi sumami przemysłu filmowego Hollywood? A także – co wydaje się kluczowe w kontekście dzisiejszej globalnej fali normatywizacji zachowań seksualnych, a także przybierającej na sile przemocy rasistowskiej – czy figurą współczesnej rewolucji ma stać się biała, heteroseksualna kobieta, pochodząca z uprzywilejowanej klasy społecznej?

Żeby było jasne: tekst ten nie jest bynajmniej próbą zakwestionowania istoty i skali problemu nadużyć seksualnych. Nie mam wątpliwości, że za sprawą podejmowanej współcześnie debaty o relacjach między płciami wielu i wiele z nas (przynajmniej w kulturze zachodniej) uzmysłowiło sobie kwestię przymusu i wykorzystywania seksualnego zarówno w obrębie własnej intymności, jak i w perspektywie społecznej. Tekst ten nie jest również zapisem historii ruchu #metoo, którego zasięg globalny wymagałby pogłębionych studiów, obejmujących badania specyfiki kulturowej, klasowej, etnicznej, religijnej, a także zawodowej analizowanych środowisk i społeczeństw. Esej ten jest natomiast subiektywną refleksją na temat dyskursu medialnego wokół tego ruchu i możliwych skutków społeczno-politycznych dyscyplinowania seksualności w polu sztuki. Skoro – jak przekonywał niegdyś Michel Foucault – istnieje głębokie powiązanie między ujarzmianiem seksu a rozwojem kapitalizmu, warto przyjrzeć się wytwarzanej przy okazji ruchu #metoo wiedzy i zastanowić się, na ile jest ona narzędziem emancypacji, a na ile wpisuje się w logikę kapitalistyczną, represjonującą eksces seksualności w sferze pracy i produkcji i jaką rolę

odgrywa w tym aspekcie przekaz medialny.

Mam rodzaj wewnętrznej niezgody na to, by kompulsywna rzeczywistość mediów społecznościowych narzucała badaczom i badaczkom kultury tematy warte dyskusji i walki politycznej. Uważam, że te media, stymulujące do maksymalnej wyrazistości wypowiedzi i hasłowego formułowania opinii, nie są odpowiednią platformą ani dla debaty publicznej, ani dla przebudowy społecznej. Co nie znaczy, że nie mogą być skutecznym narzędziem organizującym ruchy społeczne czy protesty grup i środowisk. Choć media społecznościowe zachowują pozory przestrzeni demokratycznej i wspólnotowej, coraz wyraźniej odsłaniają się jako miejsce przecięcia cyfrowego kapitalizmu i prawicowej ideologii cyfrowej. Z jednej strony są narzędziem cybernacjonalizmu, z drugiej kapitalistyczną platformą alienacji – manipulującą i uzależniającą jej użytkowników, pozbawiającą ich kontroli nad własną prywatnością, przechwytującą generowane przez nich dane i zamieniającą je w zysk. Dlatego też w perspektywie analizy dyskursu traktuję media społecznościowe jako przejaw rozpadu współczesnych społeczeństw demokratycznych, klęski radykalnych działań emancypacyjnych i scenę realizacji obsceniczności władzy. Obscenicznością współczesnej władzy nazywam język konserwatywnego patriarchatu, podstępnie skradziony działaniom subwersywnym i emancypacyjnym, medialnie zawłaszczony i przekształcony w kontrrewolucyjną hiperrealność.

Najbardziej widocznym wcieleniem, albo po prostu symptomem tak rozumianej obsceniczności mediów jest dzisiaj Donald Trump. Obsceniczność dotyczy tu przede wszystkim naruszenia wiarygodności aktu mówienia w przestrzeni publicznej, a także cynicznego wykorzystania ukrytych w zbiorowej nieświadomości fantazmatów i realnie istniejących w społeczeństwie uprzedzeń, co najwyraźniej przejawia się w obliczonym na

sukces wyborczy wprowadzeniu do dyskursu politycznego treści podżegających do nienawiści rasowej i seksualnej[2]. W swojej książce *Trump's Counter-Revolution* Mikkel Bolt Rasmussen pokazuje, jak międzyklasowa koalicja białych odpowiedzialna jest za globalny faszyzm, stanowiący konsekwencję tego, co wiek temu w kontekście I wojny światowej W.E.B. Du Bois antycypował jako „demokratyczny despotyzm". Hegemonia białych nie ma charakteru narodowego, lecz jest właściwością globalnego późnego kapitalizmu, dlatego też analiza ideologicznej figury Trumpa pozwala na wiele uogólnień dotyczących współczesnych społeczeństw demokratycznych, a raczej kryzysu, w jakim się one znalazły. Rasmussen pokazuje Trumpa z jednej strony jako wyraz protestu przeciwko neoliberalnej globalizacji, z drugiej zaś „protest przeciw protestom", stanowi on bowiem „ultranacjonalistyczną odpowiedź" na nowe ruchy globalne takie, jak Arabska Wiosna czy Black Lives Matter (Rasmussen, 2018). Na tym właśnie polega kontrrewolucyjny charakter rewolucji Trumpa – na próbie wykolejania protestów i zapobieganiu artykulacji alternatyw gospodarczych, politycznych i społecznych.

W swych medialnie zapośredniczonych wystąpieniach publicznych Trump lekceważy normy demokracji, moralizuje i cenzuruje rzeczywistość polityczną tylko po to, by zakazać realnych ekscesów – anarchii, buntu, rewolucji, a zatem zahamować i stłumić obsceniczny wymiar i potencjał emancypacji. To przechwycenie obsceniczności realizuje się nie tylko w wulgarnych wypowiedziach, w których Trump tak przesuwa granice mówienia o (politycznie) Innym, że język odrywa się od nadawcy i sam staje się performansem przemocy – manifestacją rasizmu, mizoginizmu, homofobii. Tony Fisher słusznie zwraca uwagę, że obsceniczna retoryka Trumpa przybrała iście teatralny charakter, ponieważ, „podobnie jak teatr, nazywa ona jakąś prawdę, sama nie będąc prawdą" (Fischer, 2019, s. 111).

Obsceniczność, głęboko związana z polem wizualności i widzialności, przejawia się również w medialnym wizerunku Trumpa, który wyróżnia seryjne powtórzenie tych samych gestów: skierowanego do góry w napięciu palca wskazującego i zawsze otwartych ust, uwypuklających sam moment mówienia. Ta namolna, natrętna obecność akurat tych dwóch części ciała nie jest w kontekście obsceniczności przypadkowa – to, co wyznacza normę komunikacji: służące do formułowania wypowiedzi usta i perswazyjnie wspierający wypowiedź językową uniesiony palec stają się refleksem spoglądających na nas z medialnego obrazu odbytu i fallusa.

Choć pozornie eksponowana jest „norma", w istocie chodzi o przejęcie tego, co owa „norma" wyklucza – radykalnej inności, która zwłaszcza dotyczy „słonecznego anusa", stanowiącego swego rodzaju „broń homoseksualną"3, skierowaną przeciwko kulturze patriarchalnej. Ponieważ to w tym otworze manifestuje się osadzona w moralności powszechna fobia cielesności, odbyt często stanowił obiekt radykalnej sztuki, badającej granice ciała i obsceniczności, eksplorującej relacje miedzy formą i bezformiem, porządkiem i nieporządkiem, życiem i śmiercią. To, co w sztuce awangardy spod znaku Georges'a Bataille'a, Jeana Geneta, Pierre'a Molinara czy Rona Atheya stanowiło miejsce transgresji kulturowych zakazów i ekspresji subwersywnej seksualności, zostało dziś przechwycone i zawłaszczone przez patriarchat. Tak oto rodzi się przygnębiające wrażenie, że kultura współczesna straciła swoje peryferie, marginesy, podatne na zranienia miejsca, w których możliwe byłoby przekraczanie norm, łamanie zakazów, podejmowanie kontrkulturowych aktywności, przeprowadzanie działań rewolucyjnych.

Obserwując antydemokratyczne i antyemancypacyjne skutki oddziaływania mediów społecznościowych, za pomocą których dziś tak skutecznie

reprodukuje się seksistowską i rasistowską politykę patriarchatu, nie mam wątpliwości, że – choć są skuteczną platformą informowania (się) – nie mogą one być właściwym narzędziem dla radykalnej przebudowy społeczeństw. Mam natomiast głębokie przekonanie, że media są mrocznym narzędziem konsumpcji i kapitalizmu, które wpływa również na lewicowe strategie i taktyki działania, każąc produkować wciąż nowe wyraziste tematy, być na czasie, *en vogue*. To nie jest nisza, z której wyrosnąć może rewolucyjna myśl. To raczej przestrzeń powszechnie dostępnej, akceptowalnej, a zatem nieradykalnej krytyki kapitalizmu, która bardzo chętnie – podobnie jak prawa strona – posługuje się moralizowaniem. Wybiera się tematy, które są modne, poucza się innych, zaspokajając zarazem potrzebę moralnego opowiedzenia się po słusznej i pewnej stronie. W takiej perspektywie postrzegam radykalną zmianę, jaka zaszła za sprawą globalnego rozpowszechnienia ruchu #metoo w mediach społecznościowych. Zmianę, w której odwet zastąpił empatię, a moralność zastąpiła gniew przemiany. Ten moralizatorski ton to dla mnie największe zagrożenie dla emancypacji. To przycinanie ekscesu polityczności, transgresyjnego charakteru rewolucji, pozwalających na formułowanie utopii niemożliwego. Chcę nadal wierzyć, że rewolucje toczą się na ulicach. Że zaczynają się od rodzących się często na marginesach idei politycznych, a swoje ucieleśnienie znajdują w odwadze ludzi działających i pragnących wolności. Wolności, która – jak mówiła Róża Luksemburg – jest wolnością ludzi myślących inaczej.

2.

Z obscenicznością współczesnej władzy patriarchatu nie da się walczyć, reprezentując pozycje liberalne. Slavoj Žižek wskazuje, że obsceniczny suplement to w istocie eksces *superego*, ujawniający odwrotność prawa symbolicznego, które reguluje życie społeczne (zob. Žižek, 2001, s. 38-42).

Obsceniczność władzy to zatem coś w rodzaju „wypartego spodu” demokracji liberalnej, która – choć oficjalnie przeciwstawia się rasizmowi, szowinizmowi czy homofobii – to jednak poprzez swoje praktyki i instytucje w gruncie rzeczy je potwierdza i sankcjonuje. Dobrze tłumaczy ten paradoks Tony Fisher na przykładzie amerykańskiego systemu penitencjarnego:

> To, co Trump licencjonuje poprzez demagogiczną mowę, to nic innego, jak dezawuowane, obsceniczne uzupełnienie liberalizmu. […] Można zobaczyć, jak to działa w kontekście społeczeństwa, które strukturalnie wykorzystuje biedę i nędzę, przestępczość i kary, a przede wszystkim rasizm w celu zorganizowania i nadzorowania logiki produktywności w społeczeństwie. […] Dlatego ksenofobiczny dyskurs Trumpa sam w sobie jest obscenicznym wyrazem niewypowiedzianego rasizmu licencjonowanego i tolerowanego przez liberalizm – i dlatego sekretne serce liberalizmu, jeśli naprawdę się mu przyjrzeć, okazuje się głęboko nieliberalne (Fisher, 2019, s. 111).

Na gruncie polskim to ukryte i mroczne sprzymierzenie demokracji liberalnej z obscenicznością władzy autorytarnej reprezentuje dyskurs „Gazety Wyborczej”. Z jednej strony mamy tu do czynienia z wyraźnymi aktami przeciwstawienia się w słowie przejawom represji politycznej, społecznej, etnicznej czy obyczajowej i opowiadania się po stronie wolności, z drugiej zaś z zachowawczymi poglądami, zatrzymującymi eksces emancypacji, konieczny do radykalnej zmiany społecznej. Najdobitniej ten paradoks awersu i rewersu liberalizmu objawił się w dyskursywnym studzeniu radykalizmu działań kolektywu Stop Bzdurom, który anarchistycznym działaniem odpowiedział na propagowaną w przestrzeni publicznej homofobię. Po ataku na furgonetkę z

homofobicznymi hasłami, a następnie happeningu zawieszenia tęczowych flag na pomnikach, aresztowana została jedna z aktywistek – Margot. Jej gest, aktywistyczny i afirmatywny, przypominający raczej sytuacjonistyczne działania *detournement* niż wpisywanie się w polski paradygmat ofiary, szybko stał się symbolicznym znakiem możliwej zmiany społecznej, która realizuje się dziś w antyaborcyjnej rewolucji kobiet.

Na akcję Margot zareagowało zarówno środowisko LGBTQ, jak i heteronormatywni zwolennicy Polski jako kraju, w którym seksualność (każda) nie podlega represji. Karol Radziszewski, malarz od lat aktywnie walczący o prawa gejów, namalował obraz *Zatrzymanie Margot*, tematyzując ten moment jako polskie Stonewall, jako akt założycielski alternatywnej historii Polski. Zarazem w autoironicznym, metaartystycznym i afirmatywnym geście umieścił tę sytuację w konwencji malarstwa historycznego – we właściwie nienegocjowalnym obszarze negocjacji między obrazami Jana Matejki a *Guernicą* Pabla Picassa.

Jednocześnie pojawiły się głosy liberalne, podejmujące próbę „oswajania", „łagodzenia" radykalności gestu Stop Bzdurom. Przykład takiej normatywizującej subwersywny akt polityczny wypowiedzi stanowi opublikowany niedawno w „Gazecie Wyborczej" komentarz Marcina Króla dotyczący propagandy rządowej, coraz ostrzej uderza w osoby o odmiennych niż heteronormatywna orientacjach seksualnych. Choć profesor krytykuje działania obecnego rządu, to jednocześnie opowiada się za ograniczeniem „nadmiernej skłonności do uwypuklania sfery seksualnej", legitymizując swoją wypowiedź tak odwołaniami historycznymi, jak i doświadczeniami z życia prywatnego:

> Natomiast to, co wtedy arystokracja angielska, polska, Katarzyna

> Wielka i Bóg wie kto robili po cichu, to dzisiaj wszyscy ludzie w zachodnim cywilizowanym świecie, którzy mają takie skłonności robią jawnie. To może kogoś irytować, taka może nadmierna skłonność do uwypuklania tego. Ja uważam, że w ogóle sfera seksualna należy do sfer intymnych i nie powinno się tego uwypuklać. Właściwie wszyscy moi przyjaciele, którzy byli gejami […] nie ukrywali tego, ale też nie afiszowali się z tym. I szczerze mówiąc, ta wersja nieafiszowania się mnie bardziej odpowiada. Aczkolwiek – tu profesor postanowił złagodzić nieco swe stanowisko – rozumiem, że tam, gdzie prawa są ograniczane, tam trzeba o nie walczyć (Wysocka-Schnepf; Fabjańska, 2020).

Konsternację wywołał we mnie jednak dopiero ten fragment wypowiedzi, w którym Marcin Król wyrażał wprawdzie krytyczny stosunek do obozu rządzącego, zarazem jednak przekonywał, że w głębi duszy Jarosław Kaczyński nie może być homofobem. „Nie wierzę, żeby Jarosław Kaczyński miał przekonanie, że ludzie LGBT są innymi ludźmi. Jest to robione tylko i wyłącznie dlatego, żeby ludzie nie narzekali na pandemię, a przede wszystkim na kryzys gospodarczy”. Oto perspektywa konserwatywnego liberała (w jego oczach seksualność zawsze stanowi temat zastępczy i podrzędny wobec „prawdziwych problemów”), a jednocześnie obrońcy klasowo rozumianej tolerancji (bezimienni „idioci”, o których pisze Marcin Król, tak, ale Kaczyński nie może być przecież homofobem, bo jest przedstawicielem inteligencji warszawskiej). Rzecz jednak trzeba nazwać po imieniu, Jarosław Kaczyński jest peryferyjnym wariantem tej samej obsceniczności władzy patriarchalnej i autorytarnej, którą reprezentuje Donald Trump – władzy nowego globalnego nacjonalizmu.

Te niebezpieczne związki władzy współczesnego patriarchatu i liberalizmu

manifestują się nie tylko w wypowiedziach mężczyzn, ale również i kobiet liberałek, które – jak Agata Bielik-Robson – „nie lubi wojny kulturowej i nie będzie jej zaogniać” tylko dlatego, by radykalniej wesprzeć ściganych dziś niczym przestępcy ludzi o innej orientacji seksualnej. W tym rodzaju chłodnego dystansu wobec lewicowych strategii działania, jaki cechuje podejście liberalne, manifestuje się niezrozumienie powagi sytuacji politycznej. Prowadzić to może do zbagatelizowania totalitarnego oblicza polskiej polityki i polskiej rzeczywistości, która *de facto* jest peryferyjnym odbiciem globalnego faszyzmu. Przekonanie, że „każda jednostka ma prawo do życia, wolności i własnego poszukiwania szczęścia, do którego rzecz jasna należy także swobodny wybór erotycznej satysfakcji” (Bielik-Robson, 2020), sprawdza się być może w normalnej dla liberała/liberałki rzeczywistości – czyli w rzeczywistości liberalnej – ale nie w kontekście autorytarnego systemu państwowego, zmierzającego krok po kroku w kierunku penalizacji obywateli ze względu na ich odmienną seksualność. Mój przyjaciel artysta zauważył, jak zwykle przenikliwie, że kryterium orientacji seksualnej niedługo przestanie się liczyć, a tym samym „chronić” przed bezwzględnością władzy, która uprawia otwarty antyhumanizm. „Dziś ludzie myślą: «jestem hetero, nic mi grozi», ale to tylko test, jak i na ile społeczeństwo broni atakowanych. A to oznacza, że niedługo pojawią się nowe kategorie wykluczonych”[4]. Dzisiaj na jednych, jutro na innych znajdzie się paragraf. Być może w obliczu takiego niebezpieczeństwa warto – drodzy liberałowie – podjąć ryzyko solidarności z radykalną innością: seksualną, etniczną czy klasową.

Współczesny patriarchat ma w polskim dyskursie politycznym również i swój kobiecy obsceniczny suplement. Jego najbardziej dobitnym wcieleniem stała się Julia Przyłębska, która jako prezes Trybunału Konstytucyjnego wydała 22 października 2020 roku fatalny wyrok, odbierający polskim kobietom prawo

do przerywania ciąży w przypadku stwierdzonej wady genetycznej płodu. Ten zamach na wolność, który uruchomił – mam głęboką nadzieję – zwycięską rewolucję, jest *de facto* przekształceniem bezwzględnych restrykcji, wprowadzonych do polskiego prawa w 1993 roku. Restrykcji będących efektem władzy Kościoła katolickiego, odpowiedzialnego zarówno w polu symbolicznym, jak i realnym za współczesny totalitaryzm w polskiej polityce. W tle, gdzieś na horyzoncie polskiej kultury i polskiej transformacji, pojawia się figura papieża Jana Pawła II, wielkiego propagatora zakazu tzw. aborcji eugenicznej[5], a zarazem kolejnego obscenicznego wcielenia władzy patriarchalnej. Ta centralna dla zrozumienia polskiego wariantu współczesnego autorytaryzmu figura na dobrą sprawę nigdy nie została rozliczona przez środowisko „Gazety Wyborczej" w kontekście odpowiedzialności za przemoc systemową polskiego Kościoła katolickiego wobec uprzedmiotowionych przez zakaz aborcji kobiet, wobec molestowanych przez księży dzieci, a także (pośrednio) wobec plagi AIDS w Afryce na skutek głoszonego zakazu stosowania prezerwatyw jako niedopuszczalnej w świetle etyki Kościoła metody antykoncepcji. Nie mam wątpliwości, że odbywająca się dziś krucjata wobec kobiet i queerów to zemsta za ujawnienie przestępstw na tle seksualnym dokonywanych przez duchownych, które to nadużycia przez lata tuszowane były (i to nie tylko w Polsce) przez papieża Jana Pawła II.

Jeśli zatem homofobiczna i antyfeministyczna propaganda PiS-u ma dziś cokolwiek zasłaniać, to nie są to problemy gospodarcze, lecz skompromitowana wiarygodność Kościoła katolickiego, który tę władzę stworzył, który ją legitymizuje, i który gwarantuje jej przetrwanie.

3.

Problematyka seksualności kobiecej i nienormatywnej stała się w ostatnim czasie głównym tematem medialnym w Polsce. Przekształciła się w obiekt sporów ideologicznych między poszczególnymi partiami i ich zwolennikami, między dziennikarzami i aktywistami, między teoretykami i artystami. Przeniknęła tak głęboko do wszystkich obszarów kultury – sztuki, religii, polityki, edukacji – że można chyba już mówić o „ideologii LGBT" i „dyskursie aborcyjnym" jako o kolejnych Foucaultowskich urządzeniach seksualności. W tym kontekście, dość nieoczekiwanie, na nowo ożyła również debata #metoo, z impetem ponownie wkraczając do teatru – przestrzeni traktowanej dotąd raczej jako pole eksploracji wolnej seksualności niż jej dyskursywnej represji. Stało się to za sprawą opublikowanego w „Gazecie Wyborczej" 7 października 2020 roku artykułu Witolda Mrozka oraz zamieszczonego w „Dwutygodniku" wyznania aktorki Mariany Sadovskiej. Oba teksty, które odsłonić miały przemoc fizyczną i psychiczną, uprawianą w latach dziewięćdziesiątych przez dyrektora-lidera OPT „Gardzienice" Włodzimierza Staniewskiego, spotkały się z natychmiastową reakcją środowiska teatralnego. Pociągnęły za sobą z jednej strony poparte wyznaniami kolejnych mobbingowanych i molestowanych kobiet komentarze, wskazujące na konieczność podjęcia tematu przemocy (także seksualnej) w gardzienickim teatrze, z drugiej zaś strony głosy negujące albo fakty, albo samą istotę problemu. Temat znalazł się w centrum dyskusji badaczek i badaczy teatru na zebraniu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, podczas którego podjęto decyzję o poświęceniu kolejnego, V Zjazdu PTBT „wielostronnemu omówieniu zagadnień etyki w teatrze i badaniach teatralnych"[6].

Wydaje mi się, że w kraju, w którym zasady i procedury państwowe zastąpiła

uznaniowość, w którym politycy wykorzystują swoją pozycję, by piętnować ludzi, a księża, by niszczyć dzieciom życie, błędem – by tak rzec – strategicznym jest uruchamianie dyskusji na temat etyki w teatrze. Nie dlatego, że temat uważam za nieważny, ale dlatego, że istnieje niebezpieczeństwo, iż nieświadomie stać się można sojusznikiem urzędującej władzy, która dąży do normatywizacji zachowań seksualnych i kryminalizacji tych, którzy wykraczają poza wyznaczaną przez ową władzę granicę „normy". Dyskusja o etyce zawsze dotyczy moralności, a ta z kolei wiąże się z wartościami, normami, kategoriami, wyznaczającymi życie społeczne danej zbiorowości lub danej wspólnocie narzucanymi. Moralność i związana z nią poprawność polityczna otwiera drzwi dla cenzury i/lub autocenzury. Świetnie uchwycił tę ambiwalentną zależność Karol Radziszewski w obrazie *Umowa* (2019), z ironicznym dystansem przedstawiając (wykluczającą przyjemność) paralelność aktu fellatio z aktem podpisywania kontraktu seksualnego. Oto dlaczego niepokoi mnie zainfekowany moralizatorskim tonem dyskurs denuncjujący nadużycia władzy i molestowanie seksualne w teatrze. Nie ma w tej dyskusji prób refleksji analitycznej, są subiektywne sądy, emocjonalne opinie, jednoznaczne wyroki, które wkraczając w pole porządku prawnego, przekraczają kompetencje teatrologiczne; jest wreszcie personalizacja przemocy, która uniemożliwia *de facto* odkrycie jej strukturalnego i systemowego charakteru. Włodzimierz Staniewski urasta tu do rangi demonicznego protagonisty sensacyjnych opowieści, podczas gdy jest zaledwie jednym z wielu wcieleń skrajnie hierarchicznej władzy, jaka cechuje teatr jako instytucję. Podtrzymuje jednocześnie zapoczątkowaną już na przykładzie teatru Jana Fabre'a, Teatru Akademickiego czy Teatru Bagatela dyskusję na temat powiązania przemocy instytucji teatralnej z seksualnością. Skutkująca nadużyciami hierarchiczność władzy w teatrze nie ma jednak, w moim przekonaniu, nic

wspólnego z moralnością, tylko z anachronicznym modelem władzy instytucjonalnej w Polsce, która skupiona jest niemal zawsze w rękach jednej osoby (i to nieważne, jakiej płci) i która przez tę osobę, również w polu seksualnym, bywa niestety wykorzystywana.

Niemniej za sprawą podszytego postulatami etycznymi języka debaty o „Gardzienicach" pojawia się wrażenie, że oto grupa teatrologów, strażników i strażniczek moralności, postanowiła wymierzyć karę reprezentantowi nie tylko patriarchatu, ale i, niejako przy okazji, teatralnej kontrkultury. Ta ostatnia – choć głosiła idee wspólnotowości – w mojej perspektywie zawiodła na całej linii przede wszystkim w nieumiejętności rezygnacji z autorytaryzmu i niemożności stworzenia nowego modelu pracy teatralnej. Poprzez skupienie się na wątku molestowania dochodzi jednak do odwrócenia uwagi od analizy przemocy instytucjonalnej, funkcjonującej także w teatrze współczesnym. Miecz zemsty dosięga tu w końcu starszego pana, którego wpływ na teatr od lat jest właściwie znikomy. Cięcie natomiast omija współczesne instytucje, omija tych, którzy tu i teraz, w samym centrum, sprawują władzę i z których część w taki lub inny sposób, w mniejszym lub większym stopniu, jej nadużywa. Dopóki nie zmieni się autorytarnego charakteru zarządzania teatrem, dopóki kompleksowymi instytucjami kulturalnymi nie będą kierować zespoły i kolektywy, które uniemożliwiają reprezentowanie partykularnych interesów i manifestowanie się osobowości autorytarnych, dopóty teatr będzie skazany na nadużycia władzy. Taka zmiana wymaga jednak nie dyskusji o etyce, lecz o reformie strukturalnej, która powinna obejmować zarówno wprowadzenie relacji poziomych do instytucji, jak i zadbanie o równowagę genderową i etniczną na stanowiskach decyzyjnych. Kolektywne zarządzanie instytucjami nie jest bynajmniej projektem utopijnym, lecz rzeczywistością w krajach bardziej demokratycznych i w większym stopniu wielokulturowych niż Polska. Uwzględniający oba parytety

mechanizm wyrównywania dysproporcji znakomicie ujawniłby głęboko istniejące w polskiej monokulturze stosunki władzy i przemoc strukturalną. Wówczas nie tylko płeć okazałaby się bowiem faktorem dyskryminującym, lecz również przynależność do mniejszości etnicznej, „tło migracyjne" czy też po prostu bycie obywatelem innego kraju.

Reformy instytucji nie należy mylić z rewolucją, w ramach której umieszczano już od samego początku akcję #metoo, również poza teatrem (Krakowska, 2017). Choć kwestia przemocy instytucjonalnej w teatrze to temat niezwykle istotny, to jednak, jak mi się wydaje, wcale dla tej debaty niekluczowy. Przyjęcie za punkt wyjścia świadectw kobiet-aktorek, ich wyznań dotyczących molestowania, jakiego doświadczały ze strony mężczyzny-reżysera, skłania do refleksji, że stawką jest tutaj (ponownie) problematyka seksualności. Seksualności rozumianej zresztą w sposób tradycyjny, w której rolę ofiar przyjmują kobiety, sprawców zaś mężczyźni. Co w kręgach intelektualnych i artystycznych, do których ta debata bezpośrednio się odnosi, jest jednak obrazem nie oddającym w pełni rzeczywistości. Na kwestię utrwalania konserwatywnej binarności płci zwracał już uwagę Grzegorz Niziołek, pisząc, że za sprawą antypatriarchalnej retoryki akcji #metoo fundamentalne znaczenie polityczne zyskuje różnica między kobietą-ofiarą a mężczyzną-prześladowcą (Niziołek, 2017). Tak oto za sprawą „nowej rewolucji" relacje seksualne sprowadzone zostają (ponownie) do skrajnie binarnych podziałów. Podziałów, które *de facto* reprodukują heteronormatywną matrycę. Czy naprawdę to jedyna forma seksualności, o której mamy myśleć i w której się realizować? Czy po to przez ostatnie dwadzieścia lat walczyłyśmy/walczyliśmy o widoczność – my zróżnicowane/i: kobiety, feminiści, naukowczynie, lesbijki, transy, queery – by teraz oddać, w imię akcji #metoo, pole dla relacji damsko-męskich spod znaku patriarchatu? Czy

doświadczanie niebinarnych relacji seksualnych, związków poliamorycznych, wolności wyboru własnej płci, eksplorowania nieprokreatywnej przyjemności erotycznej należy złożyć na ołtarzu seksualności rozumianej w tak anachroniczny sposób?

Głęboko nie zgadzam się na zawłaszczanie języka opisującego sytuacje przemocy, jakie mają miejsce w domu, w szkole, na uczelni, w parafii, z sytuacjami, które wydarzają się w teatrze. Tak, uważam, że teatr jest sferą szczególną, zwłaszcza jeśli chodzi o seksualność. Teatr to robienie w człowieku, w tej delikatnej materii, która w swej istocie narażona jest na przekroczenia. A także, która siłę bierze z przekroczeń. Przekroczenie jest przede wszystkim ruchem – ruchem o nieokreślonym celu, a zarazem o charakterze estetycznym (etymologicznie odwołuje się przecież do słowa „kroczyć", a zatem „iść wolno, dużymi krokami, dostojnie"). Z nieteleologicznego charakteru gestu estetycznego, jakim jest przekroczenie, bierze się jego nieprzewidywalność. Ta ambiwalencja transgresji w moim doświadczeniu teatralnym najdobitniej bodaj zamanifestowała się za sprawą performansu Joanny Szczepkowskiej, który odbył się w ramach premiery spektaklu Krystiana Lupy *Persona. Ciało Simone* w Teatrze Dramatycznym 22 lutego 2010 roku. W trakcie przedstawienia aktorka przy słowach „tu jeszcze dalej można pójść" pokazała pośladki, „wypięła się" niejako na reżysera i jego metody badania granic w teatrze. Gest Joanny Szczepkowskiej traktować można z pewnością jako akt sprzeciwu wobec nadużyć władzy reżyserskiej wobec aktorki (czy szerzej: wobec aktorów jako grupy podporządkowanej reżyserowi i realizującej jego fantazje). Odwet niezgadzającej się na ten typ pracy twórczej aktorki, choć zawierał element prywatności, skonceptualizowany został jako forma estetyczna, rozrywająca w sposób bezwzględny ramę przedstawienia i w jednej chwili pozbawiająca reżysera władzy nad misternie utkanym spektaklem. Jednocześnie Joanna

Szczepkowska podkreślała dobitnie, że jej gest wymierzony był nie tyle w samego Lupę, ile w nieobliczone na efekt eksperymenty artystyczne dokonywane za publiczne pieniądze. Za „ekstremalny przykład” (Pacewicz, 2010) nieprofesjonalnego teatru eksperymentalnego aktorka uznała Teatr Dramatyczny, w którym wówczas jako wicedyrektorka znajdowałam się w pozycji władzy.

Wiele mnie to doświadczenie nauczyło. Nie tylko tego, że – jak niedawno zauważyła Katarzyna Waligóra (2020) – po wyjściu z Teatru Dramatycznego dostrzegłam w działaniu aktorki feministyczny gest skierowany przeciw dominacji reżysera, ale również tego, że teatr jako na wskroś hierarchiczna instytucja nie jest moim miejscem. Po latach zrozumiałam także, że feminizm nie musi być *per se* postępowy. Może być też – jak w przypadku Joanny Szczepkowskiej – konserwatywny, a nawet reakcyjny. Feministyczny gest aktorki, natychmiast sprzedany mediom i chętnie przez nie przechwycony, był bowiem jednocześnie gestem homofobicznym i prosystemowym. A także politycznie skutecznym – w 2012 roku w końcu (jak mówiono na mieście) „przegoniono pedałów z Dramatycznego” i zapanował w nim poważny patriarcha, gwarantujący instytucjonalny teatr środka i niebudzący już niczyjego sprzeciwu. Od tego czasu teatr również jako medium przestał mnie właściwie interesować, a moje zainteresowania artystyczne i działania praktyczne podryfowały w niszowe pole sztuki wideo, performansu i choreografii.

Podczas gdy w przypadku *Persony* kwestia przekroczenia rozegrała się w polu hierarchicznej relacji władzy między aktorką i reżyserem oraz w kontekście nienaruszalności granic profesjonalizmu w teatrze instytucjonalnym, to w ostatnim przedstawieniu Krystiana Lupy z 2020 roku w Teatrze Powszechnym *Capri – wyspa uciekinierów* transgresja dotyczyła

sfery seksualnej i związana była z doświadczeniem zbiorowej (homo)przyjemności, a nie z indywidualnym (homofobicznym) protestem. Mam tu na myśli scenę orgii w III akcie spektaklu, będącej radykalnym wariantem rzymskich Liberaliów, święta celebrującego dojrzewanie chłopców do męskości. Radykalnym, gdyż eliminującym obecność kobiet, nawet w aspekcie reprodukcyjnym. Zainscenizowane w finałowej części święto odbywało się w zamkniętym kręgu samozwrotnej i samowystarczalnej męskości, wśród mężczyzn-aktorów, którzy w zbiorowej ekstazie czczą fallusa jako obiekt religijny i seksualny zarazem. Scena celebrująca swobodę seksualną, choć żywiła się transgresją estetyczną, wymierzona była w oczywisty polityczny kontekst polskiej homofobii za rządów PiS-u. Fallus w teatrze zastąpił wszechobecny w przestrzeni społecznej krzyż. Oba te przypadki transgresji, choć związane z jedną metodą twórczą, dobrze pokazują, jak głęboko kwestia przekroczenia w teatrze uwikłana jest w szereg czynników pozaestetycznych. Transgresyjność gestu estetycznego powiązana jest z jednej strony z kontekstem (społecznym, politycznym, instytucjonalnym, wreszcie historycznym), z drugiej zaś ze zgodą lub niezgodą uczestniczących w danym przedsięwzięciu aktorów i aktorek.

O tym, że w teatr wpisana jest transgresja (wraz z naszkicowaną tu jej ambiwalencją), wiedzą wszyscy, którzy na teatr nie patrzą okiem bezstronnego obserwatora i chłodnego teoretyka, lecz którzy doświadczyli w jakikolwiek sposób pracy teatralnej. Jej podstawą jest ludzkie ciało i ludzka psychika, których chęć eksplorowania jest powodem wyboru tej właśnie sztuki. Konfrontacja z seksualnością jest zatem wpisana w ten zawód *per se*, i dlatego badania teatru nie da się oderwać od praktyki. Podobnie zresztą jak seksualności, której nie da się poznać bez praktyki, bez doświadczenia i bez badania granic przyjemności, bólu, pragnienia. Pięknie sformułował to kiedyś Bataille, pisząc, że „erotyzm jest doświadczeniem, którego nie

możemy obserwować z zewnątrz, jak jakąś rzecz” (Bataille, 2007, s. 145). Seksualność manifestuje się zatem w praktyce, a raczej w praktykach mnogich, przez co nie daje się sprowadzić do obiektu teoretycznego. Seksualność, jeśli oddzielić ją od normatywnej idei reprodukcji będącej fundamentem tego, co Freud nazywał „kulturową moralnością seksualną”, pozwala także na eksplorowanie relacji władzy. Ta z kolei nie zawsze jest patriarchalna, choć opiera się czasem na przemocy, a chyba zawsze na grze z dychotomiami – aktywności i pasywności, masturbacji i penetracji, sadyzmu i masochizmu, oralności i analności. Tę dającą się zaobserwować w polu seksualności ambiwalencję władzy i przemocy warto, w moim przekonaniu, stosować do oglądu i refleksji o teatrze.

4.

Zawsze uważałam temat przemocy za nadrzędny dla moich badań kulturowych. Wtedy, kiedy pisałam doktorat rozpatrujący dyskurs wokół histerii jako urządzenia seksualności kobiecej i aparatu dyscyplinowania ich dążeń emancypacyjnych czy wtedy, kiedy przygotowywałam rozprawę habilitacyjną poświęconą przemocy wojennej – wojnie jako manifestacji kultury gwałtu na ciałach jednostek i instytucjach życia zbiorowego, jako performansowi systemu kapitalistycznego i triumfowi systemu patriarchalnego. Badając teatr, czynię to nie jako teatrolog, lecz jako kulturoznawczyni. Oznacza to, że zajmuję się refleksją nad performatywnymi manifestacjami kultury – i to zawsze tej konkretnej kultury w tym konkretnym kontekście. Moja perspektywa jest fenomenologiczna i krytyczna zarazem. Badam przejawy kultury, nie oceniając ich pod względem moralnym czy obyczajowym, gdyż zdaję sobie sprawę z historycznej i kulturowej względności wartości, zwyczajów, ludzkich praktyk i zachowań. W tym także seksualnych. Ponadto interesują mnie bardziej pytania niż

stwierdzenia, wątpliwości niż pewności, hipotezy niż wyroki. Ponieważ moje podejście cechuje relatywizm kulturowy, trudno zgodzić mi się z sytuacją, w której miarą analizy przemocy strukturalnej i systemowej stają się własne zasady moralne. Nie mogę zatem przystać na wzięcie współodpowiedzialności postulowanej w obecnej debacie na temat wypadków molestowania i mobbingu w polskim teatrze.

Po pierwsze, problematyczne wydaje się negocjowanie tak szerokiego spektrum doświadczeń pod jednym hasłem „kultury gwałtu". Nie uważam, że przekraczanie integralności psychofizycznej w życiu codziennym można porównywać z naruszaniem granic cielesnych w sztuce, podobnie jak nie da się zestawić brutalnej przemocy wobec kobiet stosowanej w domach z praktykami upokorzenia w teatrze albo pedofilii w Kościele katolickim z uwiedzeniem aktorki przez reżysera (czy na odwrót). Wszystkie sytuacje przecięcia przemocy i seksualności zasługują na odrębną analizę, która musi uwzględniać nie tylko kontekst interpersonalny, uwarunkowania społeczne, charakter relacji międzyludzkiej, ale i precyzować rozumienie przemocy w danym przypadku. Jest oczywistością, że samo pojęcie przemocy w ostatnich stuleciu przeszło radykalną zmianę – zarówno w obszarze jurysdykcji, jak i w życiu codziennym. Podczas gdy na początku XX wieku przemoc konotowana była przede wszystkim z krzywdą cielesną, to pod wpływem doświadczenia Holokaustu doszło do znaczącego przesunięcia w badaniu przemocy – odtąd kluczowe stały się konsekwencje psychiczne przemocy cielesnej, a także wprowadzenie w centrum dyskursu ofiary jako podmiotu. To przesunięcie punktu ciężkości doprowadziło ostatecznie do refleksji na temat przemocy w całkowitym oderwaniu od cielesności – dlatego możemy dziś mówić o przemocy symbolicznej (Pierre Bourdieu) i strukturalnej (Johan Galtung), a także o ich rozmaitych przejawach, takich jak *hate speech* czy przemoc instytucjonalna. Dlatego też za istotniejszą od dyskusji o etyce w teatrze

uważam refleksję nad specyfiką i wymiarami przemocy w teatrze. Ta z kolei z pewnością wymaga sformułowania szeregu pytań, z których wymienię zaledwie kilka: W jakim stopniu w samą instytucję teatru wpisana jest przemoc? W jaki sposób przemoc słowna wiąże się z przemocą fizyczną? Czy przemoc seksualna związana jest esencjalnie z konkretną płcią? Czy kobiety mogą przyczyniać się do konsolidacji męskiej władzy? Jaką rolę odgrywa w tej kwestii orientacja seksualna? Czy przemoc zawsze ma charakter patriarchalny? Czy wreszcie teatr jako instytucja publiczna powinien być obszarem poddanym prawnym procedurom i ustawom w takim samym stopniu jak szkoła czy parlament? Czy też odwrotnie – teatr ma zachować swoją autonomię miejsca, w którym poprzez eksplorowanie i inscenizowanie sytuacji przemocy badane są mechanizmy, które do niej prowadzą?

Po drugie, w debacie na temat „Gardzienic" niepokoi mnie brak zróżnicowania w refleksji nad statusem ofiary, nad kwestią jej pasywności i aktywności, możliwości obrony lub jej braku, zgody lub niezgody, wyboru lub bezwyjściowości. Przede wszystkim chodzi mi jednak o swoistą inflację tego pojęcia, która może prowadzić zarówno do dewaluacji tej jakże istotnej dla kultury, społeczeństwa, historia i prawa figury, jak i do wtórnej traumatyzacji lub wiktymizacji osób, które dotąd nie odczuwały, że są ofiarami. Nadmierna eksploatacja pojęcia ofiary skutkuje także redukcją jej skomplikowanej psychologii. Bycie ofiarą (podobnie zresztą jak sprawcą) stanowi ukształtowaną w procesie socjalizacji i inkulturacji predyspozycję, tzn. jest wynikiem oddziaływania stosunków społecznych i ekonomicznych na jednostkę. Wpływ na poczucie bycia ofiarą mają także kwestie związane z traumatycznymi doświadczeniami z dzieciństwa reprodukowanymi w życiu dorosłym na wielu planach – osobistym, rodzinnym, publicznym, zawodowym. Istotny wydaje się wreszcie fakt, że status ofiary – podobnie jak definicja przemocy – zmieniał się w historii, a sama pozycja ofiary

charakteryzuje się ambiwalencją, zależną od kultury i religii. Pojęcie ofiary stosowane w debacie na temat mobbingu w teatrze nie uwzględnia tej kompleksowości – badacze i badaczki skupiają się wyłącznie na subiektywnym wyznaniu, na osobistym poczuciu bycia skrzywdzonym.

Po trzecie, zastanawiam się, na ile uzasadniony jest cechujący tę debatę anachronizm. A jeśli tak, to jak daleko w przeszłość ma sięgać gest odkrywania praktyk przemocowych? Jak bardzo ma ingerować w nasze wybory jako badaczy i badaczek teatru i kultury? Czy wolno uczyć nam na zajęciach o ekscesie, obsceniczności, transgresji w sztuce, omawiać *Salò* Pasoliniego, *Satyricon* Felliniego i *Nimfomankę* von Triera, czytać ze studentami Sade'a, Bataille'a, Geneta, Gombrowicza, Jelinek, oglądać *Lokatora* Polańskiego, *Nocnego portiera* Cavani i *Solar Anus* Rona Atheya? Na ile biografie twórców, ich prywatne perwersje, ekscesy seksualne i kryminalne powinny wpływać na interpretację ich dzieł? Czy tego typu wybory w polu dydaktyki mają podlegać ocenie powołanej w tym celu komisji ds. etyki? Czy jako wykładowcy i wykładowczynie mamy obawiać się konsekwencji w związku z prezentowaniem treści uznanych za ekspresję przemocy? Stawiając te pytania, nie tyle chcę prowokować, ile wskazać na niebezpieczeństwo tkwiące w postulatach moralnych stawianych nauce o teatrze czy nauce o kulturze, na zagrożenie wprowadzenia cenzury w pole sztuki, czym nieświadomie można zbliżyć się do logiki rządzącej Polską władzy autorytarnej i propagowanej przez nią „nowej moralności". Pamiętajmy też, że sama kategoria przemocy ma charakter historyczny, a to oznacza, ze to, co dziś uznawane jest za „nieprzemocowe", może jutro, retroaktywnie, jako przemoc zostać zdefiniowane.

Po czwarte, zastanawiam się, jaką płeć kulturową reprodukuje ta debata. Niebezpieczne wydaje mi się powielanie stereotypu kobiety jako osoby

pozbawionej możliwości samodzielnego działania i podejmowania autonomicznych decyzji. Czy rzeczywiście kobieta w teatrze jest zawsze tak bezsilna wobec mężczyzn, również wtedy, gdy są to ludzie w pozycji władzy? Czy faktycznie aktorki, reżyserki, dramaturżki nie mają wyboru modelu pracy twórczej? Czy przymusem jest wejście w hierarchiczny układ mistrz-uczeń? I czy jedynym sposobem na rozwiązanie rzeczywistego problemu przemocy w teatrze jest podszyta moralizowaniem lustracja sumień twórców i badaczy teatralnych?

5.

Nigdy nie zachwycałam się teatrem Włodzimierza Staniewskiego, podobnie jak nigdy nie byłam adoratorką teatru Krystiana Lupy. Dostrzegałam mistrzostwo wokalne i taneczne w „Gardzienicach" oraz niezwykłą umiejętność eksplorowania nieświadomości człowieka w teatrze Lupy. Jednocześnie zawsze raziło mnie – już na poziomie estetyki, bez potrzeby wnikania w kulisy ich życia prywatnego czy erotycznego – uporczywe dążenie tych reżyserów do transgresji scenicznej za pomocą aktorów i aktorek. Trudno było mi zrozumieć, że jako performer/ka można dobrowolnie przez lata poddawać się presji i terrorowi pracy twórczej, przeżywać „histerie" na próbach i prywatne dramaty za kulisami, tylko dlatego, by móc pracować z kimś, kto stylizuje się na geniusza. Ale starałam się, również jako wicedyrektorka Teatru Dramatycznego, nie oceniać niczyich wyborów życiowych i artystycznych. Na mnie jako widza ten transgresyjny teatr reżysera po prostu nie działał. Czasem nawet dawał w moich odczuciu efekt dość komiczny – przy całej powadze gestu przekroczenia normatywności teatru zawsze i tak kończyło się na teatrze reprezentacji. Gardzienickie wspólnoty kobiet posłusznie podporządkowujące swoje ciała rytmowi i dyscyplinie narzuconej przez Staniewskiego, czy patologiczne postacie

kobiece o ciałach chorych, często nieatrakcyjnie przedstawionych w teatrze Lupy skutecznie zniechęcały mnie do fascynacji światami twórczymi, reprodukującymi (choć z różnych perspektyw) stereotypy genderowe na temat kobiet. Niemniej zawsze uważałam, że twórcy – zarówno reżyserzy i reżyserki, jak i biorący udział w zbiorowej kreacji aktorki i aktorzy, mają prawo do własnych estetyk.

Podobnie jak samej sobie – jako widzowi – przyznawałam prawo do subiektywnych wyborów, które odczuwałam jako spójne z moim światopoglądem, z moimi potrzebami estetycznymi i pragnieniami politycznymi. W teatrze współczesnym umiejętnością przenikliwego patrzenia na samo medium jako maszynę reprodukującą seksistowskie modele normatywnego społeczeństwa dysponował w moim przekonaniu René Pollesch. Od lat dziewięćdziesiątych rewolucjonizował samą instytucję teatru, nie tyle wprowadzając ustawy regulujące zachowania między płciami, ile realizując w praktyce niehierarchiczny, antyseksistowki model pracy twórczej. Ani nie dzielił postaci na kobiety i mężczyzn, ani nie przydzielał ról ze względu na płeć (biologiczną) – jego teksty mogły być grane przez każdego, kto się na to zdecydował. W ten sposób dawał aktorkom i aktorom poczucie wolności współtworzenia, co zawsze procentowało ich niezwykłą energią na scenie (cudowna Sophie Rois!) i czym sam kwestionował własną pozycję jako mężczyzny-reżysera (nie jestem geniuszem!). W żadnym innym teatrze nie doświadczyłam jako widz większej wolności w traktowaniu płci i seksualności niż w obdarzonym potencjałem zmiany społecznej teatrze Pollescha.

Jako badaczkę kultury zajmującą się rozmaitymi wymiarami przemocy najbardziej ciekawiła mnie natomiast sztuka transgresji, której dokonuje się na sobie, a nie na innym. Kiedy badasz granice normy, kiedy szukasz

rewersu, kiedy drążysz obsceniczność, zacznij od eksploracji siebie. Własnego ciała, którego używasz, kontekstu społecznego, w którym żyjesz, struktury, w której pracujesz. Zawsze fascynowała mnie i nadal fascynuje sztuka, która traktuje obsceniczność jako narzędzie subwersywne wobec norm kultury, a nie represjonujące moralność. Która demonstracyjnie stosuje strategie przemocy, by odsłonić „transparentne" w życiu społecznym mechanizmy jej kształtowania i oddziaływania. Która przez powtórzenie ekstremalnej przemocy rozrywa transparentność wizualności. Która poprzez odtwarzanie znaczeń społecznie ustalonych poszukuje luki w dominującym systemie, dąży do zerwania z reżimem estetycznym i ze zrytualizowanymi formami władzy. Moją percepcję estetyczną i spojrzenie krytyczne niewątpliwie ukształtowała tradycja kobiecego performansu kontynuowana przez radykalną queerową scenę *body art*. Z jednej strony działania Carolee Schnemann, VALIE EXPORT, Any Mendiety czy Cindy Sherman, których radykalizm polegał na powtarzalności i potencjalnej odtwarzalności gestów przemocy patriarchalnej, na cielesnej archiwalności doświadczenia kobiecego przeciwstawionej efemeryczności męskiego performansu, na niemożności oddzielenia oryginału od kopii, źródła od efektu działania. Wszelkie przeformułowania, dokonane przez performans kobiecy, naruszające stabilność kategorii podmiotu – jako źródła i celu performansu, czyniły z powtórzenia narzędzie emancypacyjne. Z drugiej strony dla artystów queerowych strategie powtarzalnego działania cielesnego polegały bądź na ponownym kodowaniu norm seksualnych w celu uzyskania efektu dragowej imitacji, kopiowania i symulacji, bądź na uderzeniu w samo centrum kultury patriarchalnej poprzez rytualną celebrację jej największej fobii – anusa, jak w przypadku Rona Atheya, bądź też poprzez radykalną wizualizację doświadczenia HIV/AIDS jako represjonowanej przez władzę patriarchalną choroby nienormatywnej

seksualności, jak miało to miejsce w twórczości Davida Wojnarowicza czy Franco B.

To performerki kobiece, artyści i artystki queerowi wypracowali strategie, które dziś zajmują kluczowe miejsce w refleksji artystycznej nad mechanizmami władzy i przemocy, i które pozwalają na odsłonięcie różnicy pomiędzy normatywnymi i wywrotowymi praktykami powtarzania. Czynili to na marginesach sztuki instytucjonalnej, jednocześnie wprowadzając w samo centrum performansu obsceniczność jako narzędzie radykalnej krytyki władzy. Umieszczali zatem represjonowane przez kulturę normatywną zachowania (seksualne) w miejscu, do którego obscena należą – na scenie[7]. Przekroczenie w sztuce performansu rozumiałam zatem jako przekroczenie formy estetycznej w kierunku bezformia, które oznacza nie tyle całkowite odrzucenie formy, ile odsłonięcie miejsca, z którego można spojrzeć z ukosa na rzeczywistość i rządzące nią prawa, i z którego można zacząć kształtować nowe formy doświadczenia.

Przypomnienie, że pożądanym miejscem dla obsceniczności jest pole sztuki, wydaje mi się absolutnie kluczowe w kontekście powrotu faszyzmu jako obscenicznej resztki kultury patriarchalnej. Nie ustanawiajmy zatem norm moralnych dla sztuki! Nie wprowadzajmy za sprawą politycznej poprawności cenzury do teatru! Otwórzmy scenę dla obscenów, bo oto

> To, co *wyparte* z męskiej kultury i męskiego społeczeństwa, teraz powraca – i chodzi tu o powrót burzliwy, kompletnie rujnujący, po prostu przewrót o niespotykanej jeszcze sile i największej skali represji, gdyż przy końcu epoki fallicznej, kobiety (i queery! – D.S.) będą albo zniszczone, albo zapłoną (Cixous, 1993, s. 158; przekład lekko zmieniony).

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020

Autor/ka

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

Przypisy

1. Zob. więcej na temat celów tej organizacji: www.justbeinc.wixsite.com (dostęp: 8 XI 2020)
2. O antydemokratycznym wymiarze medialnych wystąpień Trumpa ciekawie pisze Tony Fischer w *Obscene Public Speech*: „Obsceniczność odnosi się tutaj nie tylko do czynów mających na celu obrażenie, ale do wypowiedzi, które naruszają ustalone standardy politycznego działania w celu ich całkowitego obalenia. Wymienię dwa typy takich wypowiedzi: obsceniczność mizoginizmu i rasizmu, choć było ich więcej. To właśnie z powodu tej obsceniczności jego polityczne bycie showmanem jest zarówno skuteczne, jak i niepokojące. Im bardziej skandaliczne, prowokacyjne i podżegające jest jego przemówienie, tym większą siłę oddziaływania zdaje się mieć na zdecydowaną część elektoratu" (Fischer, 2019, s. 109).
3. Tak o anusie mówi Ron Athey, nazywając go „homosexual weapon" (zob. Johnson, 2008, s. 506).
4. Z prywatnej korespondencji autorki z przyjacielem.
5. Piszę na ten temat szeroko w tekście *Archeologia traumy aborcyjnej* (Sajewska, 2017).
6. Taki komunikat Zarządu PTBT otrzymałam drogą mailową 14 października 2020 roku o godzinie 21.40.
7. O tej przynależności obsceniczności do sceny, wbrew powszechnemu przekonaniu o znaczeniu obscenów jako o czymś, co znajduje się poza sceną, pisał Leszek Kolankiewicz. W tym kontekście warto przywołać cytat z dzieła Warrona *De lingua Latina*: „Turpe ideo obscaenum, quod nisi in scaena palam dici non debet" – „Rzeczy szpetne zwie się *obscaenum*, ponieważ nie powinny być wypowiadane jawnie, chyba że na scenie" (Kolankiewicz, 2019, s. 4).

Bibliografia

Bataille, Georges, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

Bielik-Robson, Agata, *Liberałów stawia się przed wyborem: albo jesteście z nami do końca, albo jesteście przeciw nam. To niemądre*, „Wyborcza.pl", 22 VIII 2020, https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,26227762,liberalow-stawia-sie-prze… (dostęp: 21 X 2020).

Cixous, Hélène, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty drugie" 1993 nr 4/5/6.

Fischer, Tony, *Obscene Public Speech*, [w:] *The Routledge Companion to Theatre and Politics*, red. P. Eckersall, H. Grehan, Routledge, London, New York 2019.

Johnson, Dominic, *Perverse Martyrologies: An Interview with Ron Athey*, „Contemporary Theatre Review" 2008 t. 18, nr 4.

Kolankiewicz, Leszek, *Scena i obscena*, „Didaskalia" 2019 nr 154.

Krakowska, Joanna, *Rewolucja czy rabacja?*, „Dwutygodnik", XI 2017, https://www.dwutygodnik.com/artykul/7510-konformy-rewolucja-czy-rabacja… (dostęp: 29 X 2020).

Luksemburg, Róża, *Reforma socjalna czy rewolucja?*, [w:] tejże, *Wybór pism*, tom 1, Książka i Wiedza, Warszawa 1959.

Niziołek, Grzegorz, *(Kontr)rewolucja seksualna*, „Dwutygodnik" XII 2017, https://www.dwutygodnik.com/artykul/7536-kontrrewolucja-seksualna.html (dostęp: 29 X 2020).

Nussbaum, Martha C., *Anger and Forgiveness: Resentment, Generosity, Justice*, Oxford University Press 2016.

Pacewicz, Piotr, *Komu ja ją pokazałam*, „Wyborcza.pl", 22 II 2010, https://wyborcza.pl/1,75410,7586810,Komu_ja_ja_pokazalam_.html (dostęp: 8 XI 2020).

Rao, Sameer, *#MeToo Founder Tarana Burke Writes Memoir, 'Where the Light Enters'*, "Colorlines", 2 II 2018, https://www.colorlines.com/articles/metoo-founder-tarana-burke-writes-m… (dostęp: 21 X 2020).

Rasmussen, Mikkel Bolt, *Trump`s Counter-Revolution*, Zero Books 2018.

Sajewska, Dorota, *Archeologia traumy aborcyjnej*, „Didaskalia" 2017 nr 139-140, s. 13-20.

Waligóra, Katarzyna, *Joanna Szczepkowska przerywa spektakl*, „Didaskalia" 2020 nr 159, https://didaskalia.pl/pl/artykul/joanna-szczepkowska-przerywa-spektakl (dostęp: 8 XI

2020).

Wysocka-Schnepf, Dorota; Fabjańska, Weronika, *Prof. Król: Szarża PiS-u na LGBT ma zastąpić pandemię i kryzys gospodarczy. Do niektórych idiotów to trafia*, „Wyborcza.pl”, 1 X 2020, https://wyborcza.pl/7,82983,26360053,prof-krol-szarza-pis-u-na-lgbt-ma-… (dostęp: 21 X 2020).

Žižek, Slavoj, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 38-42.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/przemoc-obscenicznosc-powtorzenie*

didaskalia
gazeta teatralna

PRZEMOC

O kim mówisz, kiedy mówisz o przemocy?

Zuzanna Berendt
Anna Majewska
Ida Ślęzak

Festiwal Nowa Europa. Zbliżenia

Trzy epizody z życia

koncepcja, reżyseria, scenografia: Markus Öhrn przy współpracy z Dorit Chrysler (kompozytorka, theremin), Arno Waschk (kompozytor, pianista, dyrygent), maski, kostiumy, rekwizyty: Makode Linde, tekst: Myra Åhbeck Öhrman, dźwięk: Eskil Lövström

premiera: maj 2019

Bergman w Ugandzie

koncepcja, DoP i redakcja: Markus Öhrn

premiera: maj 2014

I

Tytuł spektaklu Markusa Öhrna oraz materiały dotyczące przedstawienia mogą sugerować, że obejrzymy trzy historie połączone wspólnym mianownikiem – wątkiem „nadużyć w środowisku pracy” (zob. Nowy

Teatr). *Trzy epizody z życia* są jednak rozpisaną na części historią dotyczącą nie tylko nadużyć władzy, ale przede wszystkim brutalnej seksualnej przemocy, której sprawcą jest zajmujący w strukturze przedstawienia centralne miejsce artysta – reżyser i choreograf.

W rozmowie z Piotrem Gruszczyńskim (Gruszczyński, Öhrn, 2020) Öhrn stwierdził, że przemoc seksualna przedstawiona w *Trzech epizodach z życia* ma reprezentować nie tyle działania jednej osoby (można przypuszczać, że postać choreografa jest inspirowana Janem Fabrem, oskarżonym o mobbing i molestowanie przez członkinie i członków współpracującego z nim zespołu Troubleyn), ile wskazywać na systemowy charakter przemocy w teatrze. Reżyser deklarował, że rozpoznaje swoje uwikłanie jako twórcy będącego częścią środowiska artystycznego, milcząco wspierającego kulturę gwałtu. Jak twierdzi, w spektaklu wykorzystuje tę pozycję, aby skłonić publiczność, złożoną także z osób związanych z rynkiem sztuk performatywnych, do refleksji nad ich współudziałem w normalizacji nadużyć władzy.

Deklarowanym przez Öhrna celem projektu jest więc wezwanie odbiorców spektaklu do przyjęcia odpowiedzialności za własne uwikłanie w strukturalną przemoc. Sposobem realizacji tego celu ma stać się teatralna reprezentacja aktów przemocy seksualnej i psychicznej. Skoro reżyser decyduje się na gest odtworzenia jej na scenie, pojawia się jednak pytanie, w jaki sposób w spektaklu sproblematyzowana zostaje jego pozycja jako artysty będącego częścią systemu normalizującego przemoc i zajmującego w nim silną pozycję. Ze względu na to, że główną metodą demaskowania przemocy przez twórcę *Trzech epizodów z życia* jest tworzenie jej reprezentacji, należy rozważyć, czy próba ujawnienia jej mechanizmów nie skutkuje ich wzmocnieniem przez powtórzenie i zastosowanie środków estetycznych

wyjątkowo efektownych i efektywnych pod względem oddziaływania na emocje. Warto przy tym zwrócić uwagę na to, w jakiej relacji istnieje przemoc reprodukowana w porządku reprezentacji oraz ta występująca poza nią. Nie mają one takiego samego statusu i dlatego niebezpieczne jest stawianie między nimi znaku równości. Taki gest umożliwiłby na przykład utożsamienie doświadczenia aktorki grającej postać doświadczającą przemocy i osoby doświadczającej przemocy, co jest oczywistym nadużyciem. Między przemocą występującą w porządku reprezentacji i przemocą poza nim istnieje jednak mocna więź, z której korzysta reżyser, starając się oddziaływać na poczucie odpowiedzialności publiczności za realną przemoc w polu sztuk performatywnych poprzez reprodukcję przemocy w ramach dzieła stworzonego w tym polu i dzięki jego środkom. Innym aspektem tej więzi jest związek wytwarzanych w polu kultury reprezentacji przemocy (będącej często przemocą mężczyzn wobec kobiet) z legitymizacją tej przemocy w polu społecznym, co jest problemem często poruszanym przez feministyczne badaczki mediów. Rozważając ten problem, zastanawiałyśmy się, czemu służy w spektaklu strategia przedstawiania przemocy seksualnej oraz jak ma ona wpłynąć na widzów w zamyśle Öhrna, a jak wpływa w rzeczywistości. Śledząc relacje pomiędzy reprezentacją i wyznaczającym jej ramy reżyserem a publicznością, chcemy przeanalizować tę strategię i jej konsekwencje oraz skonfrontować je z deklarowanymi przez twórcę założeniami artystycznymi. Interesują nas również związki pomiędzy sposobem konstruowania reprezentacji nadużyć władzy w spektaklu a podobnymi strategiami sytuowania się wobec problemu przemocy, z jakich korzysta reżyser. W zakończeniu tekstu zestawimy *Trzy epizody z życia* z innym projektem Öhrna pokazywanym w ramach festiwalu Nowa Europa. Zbliżenia – instalacją filmową *Bergman w Ugandzie.* W obu z nich podjęto próbę zdemaskowania strukturalnej przemocy (w jednym patriarchalnej, a w

drugim – kolonialnej) poprzez jej powtórzenie. Analizując sposoby realizacji tej strategii w obu projektach, przedstawimy jej konsekwencje.

II

Historia prezentowana jest w formie nagrania wyświetlanego na umieszczonym na scenie ekranie. Kolejne epizody zostały zrealizowane z niewielką liczbą cięć, a kamera prowadzona z ręki pozwala przedstawiać sceny przemocy szczegółowo i w niepokojących zbliżeniach. Każda część trwa około półtorej godziny, co wzmaga afektywne reakcje publiczności. Przemoc w spektaklu, choć dosłowna, nie jest jednak realistyczna. Szczegółowej inscenizacji nadużyć władzy towarzyszą zabiegi artystyczne służące ich teatralizacji – performerki i performer noszą charakterystyczne dla teatru Öhrna groteskowe maski z wytrzeszczonymi oczami i rozwartymi ustami. Aż do trzeciej części nie słychać ich głosów – kwestie, wygłaszane głównie przez reżysera, wyświetlane są na planszach, co nawiązuje do estetyki kina niemego. Teatralizacji scen przemocy służy również towarzyszący im komentarz muzyczny wykonywany na żywo przez Janet Rothe i Jakoba Öhrmana – jedyne osoby znajdujące się fizycznie na scenie podczas przedstawienia. To także jedyni twórcy wymienieni w obsadzie spektaklu – nie znamy tożsamości performerek występujących w nagraniu.

W *Trzech epizodach* Öhrn nie zdecydował się na rekonstrukcję żadnej z rozpoznanych dotychczas spraw związanych z ujawnieniem przemocy w teatrze. Przedstawił jednak sytuacje, jakie mogłyby się wydarzyć ze względu na systemowo zaprogramowane nierówności pomiędzy uczestnikami procesu twórczego, które aktualizują się na różne sposoby w jego trakcie. Nierówności te dotyczą sprawczości, pozycji symbolicznej i dostępu do różnych form zabezpieczeń (prawnych, instytucjonalnych, środowiskowych).

Reżyser jest tutaj instancją decyzyjną, odpowiedzialną za kształt spektaklu, a jednocześnie tym, kto kapitalizuje jego potencjalny sukces. To osoba, która zabiera głos i jest słuchana, a w sytuacji oskarżenia (w której za dowody służą jedynie zeznania osoby pokrzywdzonej, co prowadzi do konfrontacji „słowa przeciwko słowu”) jego dyskurs jest silny i legitymizowany przez środowisko. Z kolei performerki realizują wizję reżysera, a ich pozycja, a nawet obecność w zespole, jest uzależniona od jego woli.

III

Pierwszy epizod przedstawia próbę spektaklu tanecznego. W białej, pozbawionej okien sali widzimy reżysera oraz trzy tancerki, które rozgrzewają się, a później zaczynają wykonywać kolejne wskazówki choreografa. Kiedy na próbę spóźniona dociera czwarta dziewczyna, po krótkiej wymianie zdań z reżyserem dowiadujemy się, że jej dzisiejszy sukces albo porażka zdecydują o tym, czy zostanie przyjęta do zespołu. Układ sił w jego obrębie jest wyrazisty. Do choreografa należy decyzja o akceptacji bądź odrzuceniu dziewczyny, a członkinie grupy rywalizują z nową performerką i utrudniają jej odnalezienie się w sytuacji. Taka konstrukcja relacji władzy sprawia, że przemoc i antagonizm mają zadziałać jako katalizator zdolności twórczych performerek. Kiedy twórca w procesie artystycznym sięga po tego rodzaju przemoc, dla publiczności pozostaje ona najczęściej niewidoczna. Spowija ją legitymizowana przez środowisko aura „tajemniczości” lub wiąże umowa pomiędzy uczestnikami, często oparta na zastraszaniu lub szantażu. Na tym etapie Öhrn wydaje się pytać o to, czy jako publiczność opowiadamy się za nieinterwencją i uświęcaniem nienaruszalności relacji reżysera i performerek, a dalej również za ideą koniecznych poświęceń na rzecz procesu twórczego.

Reprezentowanie przemocy wytwarzającej się w relacjach opartych na dominacji jednej ze stron jest pierwszą spośród dwóch głównych strategii Öhrna. Druga polega na prowokowaniu reakcji szokowych związanych z estetyką przedstawienia. Od samego początku choreografię wykonywaną przez tancerki można określić jako nasyconą erotyzmem. Kobiety ocierają się o siebie, wykonują ruchy przywodzące na myśl kopulację, podążając za wskazówkami reżysera zdejmują kolejne części garderoby aż do całkowitej nagości. Na pokazie spektaklu, w którym uczestniczyłyśmy, widzowie i widzki zaczęli opuszczać salę w momencie pojawienia się na próbie (z inicjatywy reżysera) trzech rodzajów substancji, imitujących ludzkie wydzieliny. Ich znaczenie symboliczne – wieczność życia, witalność, odrodzenie – miało według twórcy kluczowe znaczenie dla jego wizji artystycznej. Były to mianowicie krew menstruacyjna, sperma i kał. Substancje te zostały wykorzystane do przeprowadzenia swojego rodzaju rytuału inicjacyjnego, w ramach którego kolejne działania wykonywane przez stałe członkinie zespołu na nowej performerce miały doprowadzić do symbolicznego włączenia jej do „wspólnoty".

IV

W pierwszym epizodzie Öhrn bazuje nie tylko na strategii wywoływania wstrętu czy szoku estetycznego. Istotnym elementem konstrukcji dramaturgicznej i całego spektaklu, i jego poszczególnych części jest umiejętnie stosowana przez reżysera zasada antycypacji. W pierwszym epizodzie stara się on zaszokować publiczność błyskawiczną eskalacją przemocy, od pierwszych sygnałów naruszania granic nowej tancerki do smarowania jej bezwolnego ciała ekskrementami – wszystko to wydarza się podczas jednej próby. Zasada antycypacji opiera się natomiast na włączeniu

do dramaturgii spektaklu zapowiedzi kolejnych wydarzeń, które są następnie konsekwentnie realizowane. Kiedy reżyser otwiera szafkę zawierającą trzy substancje, wiemy, że wszystkie muszą zostać użyte. Podobnie, kiedy choreograf zaprasza tancerkę do pokoju hotelowego na rozmowę o dalszej współpracy, wychodzimy na przerwę, przewidując dalszy przebieg przedstawienia.

Drugi epizod nie szokuje błyskawiczną eskalacją przemocy. Na tym etapie wiemy już, jakiej skali nadużyć możemy się spodziewać, dlatego napięcie budowane jest poprzez antycypację kolejnych zdarzeń. Już ujęcia pokoju hotelowego zapowiadają, co się w nim wydarzy: na stole stoi bukiet lilii, kwiatów symbolizujących niewinność. Naokoło ułożone są przekąski, między innymi szynka parmeńska, którą reżyser karmi potem tancerkę. Owija nią winogrona i wciska tak uformowane kulki przez szparę ust w masce, którą ma na sobie performerka. Ona wyciąga język, aby wciągnąć klinujące się kawałki jedzenia.

Estetyka Öhrna karmi się groteskowym nadmiarem. Akty przemocy są obsceniczne i wydaje się, że jest ich za dużo. Każde przekroczenie granic cielesnej autonomii zawiera w sobie antycypację kolejnego naruszenia, co wywołuje poczucie nieuchronności dalszych wydarzeń i wzmacnia wrażenie, że to reżyser ma pełną kontrolę nad sytuacją. Od wpychania jedzenia do ust choreograf przechodzi do łapania za kolano, potem rozrywa tancerce rajstopy i robi jej minetę, na którą ta nie wyraża zgody. Po gwałcie oralnym reżyser chowa się w łazience, a jego ofiara dłuższą chwilę leży w bezruchu, aby upewnić się, że niebezpieczeństwo minęło i akt nie będzie kontynuowany. Öhrn podważa przekonanie o tym, że nadużycia władzy legitymizowane w procesie artystycznym ograniczają się do sali prób. Poprzez przedstawienie gwałtu odbywającego się poza miejscem pracy, w

sytuacji „prywatnej”, ale związanej z hierarchią zawodową, ujawnia, w jaki sposób przemoc doświadczana w sytuacji zawodowej przenika do życia osobistego. Dla reżysera rozmowa o karierze performerki w warunkach „nieformalnych” to możliwość wykorzystania jej seksualnie w sytuacji, która ze względu na brak świadków i nieneutralność gruntu spotkania (pokój hotelowy jest przecież wynajęty przez niego), jest dla niego bezpieczniejsza. Z kolei dla młodej kobiety zarówno odmowa uczestnictwa w półprywatnym spotkaniu, jak i przyjście na nie wiąże się z ryzykiem. W pierwszym przypadku jest to ryzyko utraty możliwości rozwoju zawodowego, w drugim ryzyko narażenia się na przemoc i seksualną i inne nadużycia ze strony mężczyzny.

V

Ostatnia część *Trzech epizodów z życia* jest godzinnym monologiem choreografa, rodzajem mowy obronnej o niejasnym statusie. Rozgrywa się nie na sali sądowej, a w sytuacji przywodzącej na myśl konferencję prasową. Artysta broni się sam. Publiczność zalana zostaje potokiem argumentów podkreślających bezzasadność oskarżeń wobec tego, kto przez poprzednie cztery godziny na naszych oczach dopuszczał się manipulacji i aktów przemocy. Reżyser maskuje przemoc pozorną troską o swoje współpracownice, teraz siedzące za nim ze spuszczonymi głowami. One nie mają głosu – jedynie przyzwalają na opowiedzenie swoich historii, nawet jeśli ciężar przywoływanych wspomnień zwala je z nóg i doprowadza do histerycznego płaczu. Artysta opowiada o kolejnych trudnych sytuacjach życiowych, z których „wydobył swoje tancerki”. Historie mają być dowodem na jego troskliwość i altruizm, jednak demaskują się jako świadectwo wyrachowanego osaczania współpracownicy w trudnym dla niej momencie

życia i rozgrywania poczucia zobowiązania, które pozwala za każdą przysługę uzyskać zapłatę wielokrotnie przekraczającą jej wartość.

Struktura *Trzech epizodów z życia* pracuje tak, by w centrum znalazł się mężczyzna, artysta, ten, który mówi prawdę. Na podstawowym poziomie jest to bohater, którego monologu wysłuchujemy w ostatniej części, a w wymiarze metateatralnym Markus Öhrn, moralizator i jednocześnie inscenizator sięgający po efektowne środki. W tym, że Öhrn każe nam się „zajmować" artystą, jest coś perwersyjnego również na tym poziomie, na którym prezentowany w Nowym Teatrze spektakl włącza się w dyskurs na temat ruchu #metoo, a przez to i w jego osiągnięcia. Osoby, które doświadczyły w pracy artystycznej tego rodzaju przemocy, jaka została przez Öhrna pokazana na scenie, nie zajmują już miejsca biernych i niemych ofiar, które istnieją tylko o tyle, o ile zaistniały kiedyś w relacji do tego, który był sprawcą ich krzywd. Wniesiono pozwy, udzielono wywiadów, wydano oświadczenia. Choć reżyser *Trzech epizodów* artykułuje zainteresowanie „stanem rzeczy", to wyraża je w taki sposób, by móc zrealizować przed publicznością precyzyjnie zorkiestrowany pokaz przemocy. W ramach swojego spektaklu realizuje konserwatywny model rytuału ofiarnego, w którym złożona zostaje kobieta, a zbawczym rezultatem jej cierpienia ma być przemiana świadomości widzów.

Öhrn nie poprzestaje na reprodukcji wizerunku niemej ofiary tylko na poziomie fabuły spektaklu. Robi to również, wytwarzając w finale spektaklu sugestywny, symboliczny obraz. Jednym z elementów retorycznych wystąpienia reżysera jest historia o sarnie, którą potrącił samochodem, a następnie – kiedy uznał, że nie przeżyje – dobił i kazał wypchać. Anegdota ta, której materialnym śladem jest wypchane zwierzę znajdujące się na blacie stołu, pełniącego funkcję mównicy, ma być koronnym dowodem jego

wrażliwości. Po skończonej przemowie choreograf opuszcza salę, a wraz z nim wychodzą wspierające go współpracownice. Z sarną zostaje tancerka, która oskarżyła reżysera o molestowanie i nadużycia – to jej cierpienie obserwowałyśmy przez ostatnie kilka godzin. Podczas przemówienia milczała, siedząc na krześle skulona pod gradem spojrzeń. W finale spektaklu staje obok martwego zwierzęcia i kładzie na nim dłoń – obie są ofiarami męskiej przemocy, przywileju dającego sobie prawo do dysponowania życiem i ciałem tych, które nie zajmują dominującej pozycji w patriarchalnej strukturze władzy. Cierpienie ich obu zostało zawłaszczone i przekształcone w dzieło sztuki.

Rozpoznanie wspólnego losu kobiety i zwierzęcia uruchamia konserwatywne i esencjalistyczne rejestry, w których stanie po stronie ofiar oznacza zaledwie pozwolenie im na ten gest krótkiego zjednoczenia we wspólnocie słabych i niemych. Ten gest nie ma politycznego potencjału – nie jest transgresywny, ale sentymentalny, stanowi wentyl na marginesie patriarchalnej dominacji, ostatecznie tylko wzmacniający niepodważalność struktur władzy.

VI

Dla określenia relacji pomiędzy Öhrnem i wykreowaną przez niego postacią choreografa oraz pozycji, jaką zajmuje reżyser przedstawienia, istotne jest dostrzeżenie sposobów ujmowania obecności widowni w spektaklu. W dwóch pierwszych epizodach, kiedy poszczególne osoby z publiczności wstawały i kierowały się do wyjścia, muzycy obecni na scenie odtwarzali z głośników zdanie: „Dziękujemy, do zobaczenia”. Pełniło ono dwojaką funkcję. Stanowiło jednocześnie wpisanie widzów w strukturę przedstawienia i ekspresję świadomości reżysera dotyczącej tego, że spektakl może wywołać reakcję

odrzucenia. Wpisanie w estetykę pierwszego epizodu takiej reakcji prowokuje do zadania pytania o to, kim jest widz, którego Öhrn chce zaszokować. Projektuje się go jako stereotypowego reprezentanta mieszczańskiej publiczności, przekładającego ponad transmisję sensów w ramach dzieła konieczność zachowania *decorum*, i którego reakcję na sceny o zabarwieniu erotycznym czy obsceniczne da się łatwo przewidzieć. Wykorzystane w tej części substancje oraz działania fizyczne, do których wykonywania reżyser zachęca performerki, przywodzą na myśl performanse akcjonistów wiedeńskich, którzy tworzyli je właśnie jako sprzeciw wobec mieszczańskiej (i dodatkowo – katolickiej) mentalności. Czy strategia przełamywania estetycznego *decorum* jest jednak rzeczywiście skuteczna jako strategia szokowa, kiedy wykorzystuje się ją w instytucji, której program nie odzwierciedla owego mieszczańsko-katolickiego etosu (a za taką instytucję można uznać Nowy Teatr, w którym odbył się spektakl)? A może Öhrn jest zwyczajnie bardziej zainteresowany demonstrowaniem skuteczności swoich pomysłów reżyserskich niż włączeniem się w debatę o przemocy w teatrze?

Motywacja wychodzących niekoniecznie musiała być przecież zbieżna z projekcją reżysera. Reakcje afektywne na reprezentacje przemocy mogą być rozmaite i nie mieszczą się w wąskiej kategorii mieszczańskiego oburzenia. W szczególnie trudnej sytuacji zostają postawione osoby, dla których nieoczekiwane (w pierwszym epizodzie) doświadczenie oglądania reprezentacji przemocy mogło mieć traumatyczny wymiar. Za sprawą komentarzy dobiegających z offu na każdą osobę wychodzącą z teatru zostaje skierowany wzrok, uwaga i osąd wszystkich zebranych. W ten sposób reżyser wystawia emocje i wrażliwość opuszczających teatr widzów na widok publiczny. Afekty, jakie mogą towarzyszyć znalezieniu się w takiej sytuacji, opisuje Katarzyna Niedurny w artykule *Epizod z życia* (Niedurny, 2020). Jak

pisze, pierwsza część przedstawienia wzbudziła w niej tak intensywny lęk, że czuła potrzebę natychmiastowego opuszczenia sali. Nie wstała jednak z miejsca, nie chcąc znaleźć się w centrum uwagi podczas ataku paniki. Doświadczenie, którym dzieli się z czytelnikami, pokazuje, że przyjęta przez Öhrna strategia ujawniania reakcji widzów na reprezentacje przemocy może ją umacniać i reprodukować. Dzieje się tak w wyniku ukształtowania relacji między twórcą i publicznością według opozycji: silny, aktywny reżyser – słaba, pozbawiona możliwości działania widzka.

Przywołanie i wzmocnienie głosu Niedurny, opisującej jedną z możliwych reakcji widzki na strategie reprezentacji realizowane przez Ohrna, wydaje nam się ważne również w kontekście publicznego odbioru jej tekstu. W wypowiedziach komentujących *Trzy epizody z życia* w mediach społecznościowych Niedurny zarzucano brak profesjonalizmu i nierespektowanie etyki dziennikarskiej. Powodem tej krytyki miał być fakt, że Niedurny odważyła się opisać swoje afektywne doświadczenie oglądania pierwszego epizodu, zamiast przeprowadzić aspirującą do obiektywizmu analizę całego spektaklu. Choć recenzentka wyraźnie podkreśliła, że wyszła z teatru w czasie pierwszej przerwy, a osobiste doświadczenie, które opisuje, umieszcza w kontekście pierwszego epizodu przedstawienia, spotkała się z napastliwymi i nierzadko mizoginicznymi uwagami. Podobne reakcje na artykuł sprawiły, że rozmowa odbywającą się w komentarzach na Facebooku nie odnosiła się do podstawowego tematu rozwijanego przez Niedurny, jakim jest umocnienie przemocy poprzez jej sceniczną reprodukcję, lecz zastąpiły ją sprzeczki na temat obowiązków krytyczki teatralnej. W wyniku tego, zarówno traumatyczne doświadczenie autorki, jak i problem, na który chciała zwrócić uwagę, zostały odsunięte na bok i przemilczane.

W trzecim epizodzie praktyka demonstracyjnego żegnania widzów

opuszczających salę nie jest kontynuowana. Choreograf zwraca się w nim bezpośrednio do tych, którzy pozostali w teatrze. Jego wypowiedź jest oskarżeniem skierowanym z jednej strony do osób związanych ze środowiskiem artystycznym, a z drugiej do publiczności niezwiązanej zawodowo z rynkiem sztuki. Według choreografa osoby te są uwikłane w kulturę gwałtu, którą wspierają poprzez celebrowanie figury artysty-demiurga. Wywodzi się ona z interpretacji modernistycznego modelu sztuki, wedle której realizacja wizji artystycznej twórcy, uznanego za geniusza, usprawiedliwia akty przemocy z nią związane, a w skrajnym ujęciu nie jest bez nich możliwa. Według choreografa publiczność ponosi odpowiedzialność za ugruntowanie figury artysty-demiurga ze względu na voyeurystyczną przyjemność, jaką czerpie z oglądania przedstawień przemocy lub przedstawień powstałych w wyniku przemocowego procesu pracy. Jego zdaniem widzowie sublimują własne agresywne popędy poprzez uznanie sztuki za pole praktyk społecznych, w której są one nie tylko dopuszczalne, ale też konieczne.

Ci, którzy zdecydowali się zostać do końca, zamiast pożegnania słyszą oskarżenie, które mogą rozumieć jako krytykę ich decyzji o obejrzeniu całego spektaklu. W wyniku takiego projektowania pozycji i sprawczości widzów w przedstawieniu przemówienie choreografa staje się rzeczywistym oskarżeniem kierowanym przez Markusa Öhrna do publiczności. Nie utożsamiamy jednak reżysera i wykreowanej przez niego postaci w prosty sposób. Pierwszy stosuje przemoc, drugi (tylko?) ją pokazuje. Pierwszy za cel stawia sobie artystyczną transgresję, drugi rozbudzenie świadomości. Co ich łączy? Obaj czerpią z przemocy siłę. Bohater trzech epizodów siłę twórczą, Öhrn zaś siłę retorycznego wyrazu. Siłę oskarżenia o instrumentalizowanie przemocy i kobiecego cierpienia w przypadku bohatera neutralizuje fikcyjność świata, w którym rozgrywa się jego historia – jest ona

przecież przypowieścią, a nie kronikarskim zapisem wydarzeń. W przypadku Öhrna jednak trudno znaleźć uzasadnienie wykorzystania strategii artystycznej polegającej na drobiazgowym odtwarzaniu aktów przemocy, które stanowiłoby próbę przekroczenia systemu zdemaskowanego przez twórcę. Pornograficzne w sposobie obrazowania, brutalne sceny uprzedmiotowienia i upokarzania kobiet, molestowania i gwałcenia jednej z nich służą temu, żebyśmy skierowali swój wzrok ku artyście-demiurgowi.

W wywiadzie Gruszczyńskiego reżyser *Trzech epizodów z życia* oświadcza, że nie pójdzie na żaden spektakl Jana Fabre'a, odkąd wie o nadużyciach władzy w zespole Troubleyn. Można więc przypuszczać, że gest wyjścia z teatru traktuje jako skuteczną formę sprzeciwu wobec przemocy. Jeśli rzeczywiście tak jest, pojawiają się dwa pytania. Czy bojkotowanie spektakli przemocowych twórców nie jest jedynie sposobem symulowania istotnych działań zmierzających do systemowej zmiany? I czy za sprzeciw wobec nadużywania władzy przez twórców o silnej pozycji symbolicznej i środowiskowej można uznać gest wyjścia z sali, który został w spektaklu zaprojektowany i ujęty w z góry narzuconą ramę znaczeniową przez reżysera reprodukującego przemoc w teatrze pod pozorem wprowadzania strategii krytycznych?

W *Trzech epizodach z życia* Markus Öhrn projektuje na widzów swoje wyobrażenia o ich postawie wobec patriarchalnej wizji artysty oraz manipuluje interpretacją ich zachowań w reakcji na dosłowną i brutalną reprezentację przemocy. Jednocześnie twórca nie podjął w przedstawieniu refleksji nad własną odpowiedzialnością wobec problemu nadużyć władzy, jaki stara się krytycznie przedstawić, korzystając z silnej pozycji, którą zajmuje jako reżyser. Strategia Öhrna nie prowadzi do podważenia zasad przemocowej kultury panującej w środowisku teatralnym. Przeciwnie,

reżyser działa w zgodzie z jej zasadami, co pozwala mu potwierdzić swoje tezy na temat fenomenu artysty-demiurga poprzez powtórzenie aktów przemocy – zarówno w wymiarze teatralnej reprezentacji, jak i poprzez sposób modelowania relacji z widownią.

VII

W nieco inny, acz równie ambiwalentny, typ voyeuryzmu wciąga nas instalacja wideo *Bergman w Ugandzie*. Analiza podobieństw między projektami pozwoli lepiej uchwycić trudności wynikające z demaskatorskiej strategii Öhrna. *Bergman w Ugandzie* prezentuje praktykę performatywną, która narodziła się w slumsach Kampali, stolicy Ugandy, gdzie w niewielkich salach kinowych video jockeye (VJ-e) na żywo tłumaczą, komentują i objaśniają pokazywane filmy – najczęściej nollywoodzkie i sztuk walki. Tłumacząc filmy na język luganda, zapewniają dostęp do kultury osobom uboższym i mniej wykształconym. Często przekształcają wymowę filmów i dostosowują ją do lokalnego kontekstu np. poprzez zmianę sensów czy aktualizację historii. Występy VJ-ów to widowisko samo w sobie, a ci najpopularniejsi gromadzą spore grono fanów, zyskując status celebrytów.

Instalacja wideo *Bergman w Ugandzie* powstała w wyniku współpracy Öhrna z jednym z popularniejszych z nich: VJ-em HD. Reżyser zaproponował mu, aby ten wziął na warsztat *Personę* Ingmara Bergmana. Opis umieszczony na stronie Nowego Teatru obiecuje nam, że w tym projekcie „europejski odbiorca ma możliwość spojrzeć na twórczość tego reżysera z perspektywy afrykańskiej, oczami ugandyjskiego widza – w innym świetle ujrzeć europejski dorobek kulturowy. To niepokojące i odświeżające odwrócenie” (Nowy Teatr). Widzowie oglądają instalację, siedząc pomiędzy dwoma ekranami: na jednym widzimy dzieło Bergmana, na drugim salę jednego z

kampalskich kin, rejestrowaną z perspektywy ekranu. Obserwujemy widownię oraz siedzącego na jej przedzie VJ'a. Z powodu ustawienia ekranów nie możemy patrzeć na oba jednocześnie. Stoimy przed wyborem: oglądać oryginalną *Personę* albo jej adaptację wytwarzaną przez VJ HD. Komentator mówi w języku luganda, a jego słowa są tłumaczone na angielski w formie napisów. Jego performans składa się zarówno z opisów działań osób widocznych na ekranie, jak i krytycznych uwag dotyczących modelu egzystencji prezentowanego przez Bergmana. VJ HD zwraca uwagę na różnice w stosunku do zaburzeń psychicznych i samobójstw między Ugandą a europejskimi państwami opiekuńczymi. W kontekście pielęgniarki mającej towarzyszyć głównej bohaterce wspomina o brakach w dostępie do pomocy medycznej w jego kraju. Wielokrotnie problematyzuje dystans, jaki widzowie mogą odczuwać wobec obrazu, jego powolność i duszną atmosferę. Wydobywa z zauważonych przez siebie różnic kulturowych również aspekty komiczne – wyśmiewa opalanie się bohaterek na plaży i ich dążenie do posiadania ciemniejszej skóry oraz lekceważąco wypowiada się o tym, co w krajach europejskich uchodzi za życiowy problem.

Nie uczestniczymy w tym widowisku – co można powiedzieć o publiczności widocznej na nagraniu – raczej podglądamy je, próbując przejrzeć się w tym, jak widzi nas, Europejczyków, afrykański widz. Öhrn, oddając *Personę* komentarzowi i analizie ugandyjskich twórców, chciał stworzyć rodzaj adaptacji filmu, będącej krytycznym odczytaniem z pozaeuropejskiej perspektywy. To zwielokrotnienie odbić – kolonizatorzy patrzą na skolonizowanych patrzących na kolonizatorów – ma w założeniu podważyć europejski uniwersalizm. Gest miał ujawnić, na jak kruchych fundamentach się on opiera oraz jak nieuniwersalna jest stworzona w jego ramach wizja podmiotowości. Nietrudno jednak zauważyć, że adresatem projektu jest biała europejska publiczność – ta sama, która w sali Nowego

Teatru patrzy na to, jak na nią patrzą. Wydaje się zatem, że Öhrn podejmuje próbę zdemaskowania strukturalnej przemocy poprzez jej powtórzenie w sposób podobny do zastosowanego w *Trzech epizodach z życia*. W tym wypadku nawet zaakceptowanie narracji o odwracaniu wektorów spojrzenia wymaga pewnej dozy dobrej woli, ponieważ *de facto* to nadal Europejczycy wykorzystują inne praktyki kulturowe, żeby dowiedzieć się czegoś o sobie. W grę wchodzi tutaj nie tylko podglądanie sytuacji kulturowo dla nas obcej, ale również zaaranżowanie jej na nasz – europejskiej publiczności – użytek. Organizacja seansu, podczas którego procesowi przekładu poddawany jest film Bergmana, była inicjatywą Öhrna. Struktura nierówności ponownie zostaje więc utwierdzona poprzez powtórzenie, które, choć z założenia krytyczne, reprodukuje tylko od dawna znane rozpoznania, a w niektórych aspektach jest wręcz reakcyjne. Jak zauważa Lindiwe Dovey w tekście na temat projektu, reżyser konstruuje bowiem widownię europejską jako niezróżnicowaną i wewnętrznie jednolitą, co jest problematyczne zarówno z półperyferyjnej perspektywy Polski, jak i kolorowych mieszkańców Europy, którzy rozsadzają ten uproszczony schemat (Dovey, 2015, s. 108).

Kolejnym problemem jest kwestia autorstwa – w przypadku *Trzech epizodów z życia* nieznana jest tożsamość aktora i aktorek występujących w nagraniach. W materiałach o spektaklu brakuje również wyjaśnienia, dlaczego nie mamy dostępu do informacji o tym, kto wziął udział w zrealizowanym przez Öhrna nagraniu. W związku z tym jako widzki możemy zdać się jedynie na spekulacje co do przyczyn tej decyzji oraz przeanalizować jej następstwa. Zasadniczym skutkiem zachowania w tajemnicy danych osobowych performerów jest umocnienie się figury Öhrna jako tego, kto niemalże samodzielnie kreuje przedstawienie i odpowiada za nie. Wydaje się to problematyczne w kontekście ekstremalnego charakteru zadania aktorskiego, jakie stanęło przed perfomerami występującymi w *Trzech*

epizodach z życia. Z kolei w przypadku polskiego pokazu *Bergmana w Ugandzie* doszło do symptomatycznego prześlepienia autorstwa. Otóż w informacjach pojawia się następujące zdanie: „Wykorzystano fragment filmu *Persona* (1966) Ingmara Bergmana z pomocą techniki VJ HD". Pseudonim komentatora został potraktowany jako „technika". Ten oczywisty błąd nie miałby jednak racji bytu, gdyby sam Öhrn rozpoznawał VJ HD jako współtwórcę adaptacji *Persony*. Tymczasem tak nie jest. Dovey w swoim tekście przytacza także maile wymieniane między nią a reżyserem. Öhrn odmawia propozycji zaproszenia współpracującego z nim VJ na festiwal filmowy w Londynie. Jak tłumaczy, utrzymanie struktury czyniącej z niego białego Europejczyka płacącego Ugandyjczykowi za tłumaczenie filmu jest jedynym sposobem, aby nie stępić krytycznego ostrza projektu. Uznanie współautorstwa VJ HD uczyniłoby tę pracę, według reżysera, jedynie poprawiającym nastrój projektem o wymianie kulturowej (tamże, s. 109). Innym aspektem niedowartościowania autorstwa VJ-a HD jest aranżacja pokazu *Bergmana w Ugandzie* jako instalacji, co umożliwiało publiczności bezproblemowe opuszczenie sali w dowolnym momencie (z czego zresztą część widzów skorzystała). Ponadto podczas warszawskiej prezentacji instalacja nie została opatrzona polskimi napisami, co niektórych widzów zmuszało do podjęcia dodatkowego wysiłku, a innym uniemożliwiało odbiór praktyki translatorskiej VJ-a HD. Öhrnowi zależało na pokazaniu mechanizmu kulturowego przekładu w zaaranżowanych przez siebie warunkach, a nie dowartościowaniu praktyki performatywnej kampalskiego komentatora, stąd też prawdopodobnie wyniknął brak zainteresowania zachowaniem integralności jego występu.

W tym impasie ponownie widać wszystkie ograniczenia proponowanej przez Öhrna strategii krytycznej. Nie potrafi on wyjść poza demaskatorskie powtórzenie i świadomie odmawia tworzenia alternatyw wobec tej strategii.

Praktyka artystyczna VJ-a HD jest Öhrnowi potrzebna o tyle, o ile staje się przydatna w badaniu statusu figury mistrza europejskiego kina oraz refleksji nad uniwersalnością języka tego kina. Sytuacja umieszczenia widowni festiwalu Nowa Europa pomiędzy dwoma jednakowej wielkości ekranami pozornie egalitarnie dystrybuuje uwagę pomiędzy dwa fenomeny kulturowe. Możemy zwrócić wzrok ku kanonicznemu dziełu lub ku praktyce performatywnej, która to dzieło destabilizuje. Jakkolwiek zdecydujemy się postąpić, ostatecznie jednak będziemy zajmować się „wielkim artystą kina", bo w ten sposób zramowany został projekt.

W *Trzech epizodach z życia* w centrum naszej uwagi miał się znaleźć przemocowy reżyser utożsamiający się z modernistyczną figurą artysty-demiurga. Z kolei w instalacji wideo centralną pozycję zajmuje Ingmar Bergman, a na poziomie meta również sam Öhrn, aranżujący sytuację kulturowego przekładu *Persony* dla europejskich widzów. Deklarowana przez Öhrna chęć przeprowadzenia krytyki strukturalnej przemocy wpisanej w produkcję sztuki w spektaklu i dekonstrukcji mitu dzieła przemawiającego uniwersalnym językiem w instalacji wideo w obu przypadkach prowadzi nie do dekonstrukcji, a do umocnienia owych struktur i owego mitu.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020

Autor/ka

Zuzanna Berendt – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

Anna Majewska – studentka wiedzy o teatrze i prawa UJ.

Ida Ślęzak – studentka kulturoznawstwa i filozofii na Uniwersytecie Warszawskim. Laureatka Diamentowego Grantu poświęconego badaniem perspektyw nieantropocentrycznych w polskim teatrze. Stale współpracuje z miesięcznikiem „Dialog”.

Bibliografia

Dovey, Lindiwe,*‘Bergman in Uganda’: Ugandan Veejays, Swedish Pirates, and the Political Value of Live Adaptation*, [w:] *The political of adaptation. Media Convergence and Ideology*, red. D. Hassler-Forest, P. Nicklas, 2015.

Gruszczyński, Piotr; Öhrn, Markus, *Rozmowa z Markusem Öhrnem*, https://www.facebook.com/128038100590355/videos/785117765579769 [dostęp: 26 X 2020].

Niedurny, Katarzyna, *Epizod z życia*, „Dwutygodnik” 2020, nr 291, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9146-epizod-z-zycia.html [dostęp: 4 XI 2020].

Nowy Teatr w Warszawie, *Bergman w Ugandzie,* https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/bergman-w-ugandzie [dostęp: 26 X 2020].

Nowy Teatr w Warszawie, *Trzy epizody z* życia, https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/trzy-epizody-z-zycia [dostęp: 26 X 2020].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/o-kim-mowisz-kiedy-mowisz-o-przemocy*

didaskalia
gazeta teatralna

GARDZIENICE

Oświadczenie

Leszek Kolankiewicz

Otrzymaliśmy od prof. Leszka Kolankiewicza oświadczenie będące jego odpowiedzią na publikacje, w których pojawiały się głosy na temat współodpowiedzialności polskich uniwersyteckich badaczy teatru za sytuację przemocy w Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice". Wedle niektórych świadectw mieli być oni świadomi tej przemocy, ale bagatelizowali to i przemilczali. Tego rodzaju oskarżenia i sugestie pojawiły się w artykule Witolda Mrozka *Mobbing i molestowanie w legendarnym teatrze. Wszyscy słyszeli, nikt o tym nie mówił* na łamach „Gazety Wyborczej" (https://wyborcza.pl/7,75410,26371962,mobbing-i-molestowanie-w-gardzieni…), w tekście Mariany Sadovskiej *Coming out* opublikowanym w „Dwutygodniku" oraz w komentarzach Agaty Adamieckiej-Sitek oraz Pawła Soszyńskiego (https://www.dwutygodnik.com/artykul/9125-coming-out.html). Paweł Soszyński przywołał w swoim komentarzu kilka nazwisk badaczy teatru, w tym prof. Leszka Kolankiewicza.

Oświadczenie Leszka Kolankiewicza było przedmiotem dyskusji – wraz z tekstem Doroty Sajewskiej *Przemoc, obsceniczność, powtórzenie* opublikowanym w „Didaskaliach" – podczas zebrania Zakładu Teatru i Widowisk z udziałem zaproszonych gości, które odbyło się 20 listopada. Zwróciliśmy się do organizatorów tego zebrania o możliwość nagrania i opublikowania zapisu tego spotkania – ale spotkaliśmy się z odmową. Poniższe oświadczenie publikujemy bez pełnej jednomyślności w zespole redakcyjnym „Didaskaliów".

Zespół redakcyjny „Didaskaliów"

Leszek Kolankiewicz. OŚWIADCZENIE

…jestem naturalny, chcę być naturalny

Nie chcę być uroczysty! Ale w jakiż sposób
Ja mogę nie być uroczysty, jeśli głos mój
Rozlega się uroczyście?
...dziwne, ach bardzo
Dziwne jest to że mówię.
Ale gdybym milczał
Milczenie moje też byłoby dziwne.
...Przypuśćmy, że powiem
To wszystko i więcej jeszcze...
Lecz to powiedzenie
Znowu brzmi uroczyście, w jakieś OŚWIADCZENIE
Mnie się przemienia...
Witold Gombrowicz: *Ślub*, a. I

Z prawdziwą przykrością dowiedziałem się z publikacji w „dwutygodniku.com”[1] o przemocy, jaka miała mieć miejsce w zespole „Gardzienic”. Jest jasne, że wszelkie akty przemocy i krzywdzenia, jeżeli zostaną udowodnione, powinny zostać osądzone i ukarane.

We wspomnianych publikacjach oraz w komentarzach do nich zarzucono krytykom i badaczom współodpowiedzialność, choćby tylko w charakterze milczącego świadka. Ponieważ w tym kontekście pojawiło się też moje nazwisko, odniosę się do tych zarzutów.

1

Moje kontakty z „Gardzienicami”, założonymi i kierowanymi przez Włodzimierza Staniewskiego, nawiązały się na polu mojej własnej pracy badawczej i z czasem rozszerzyły się na pole współpracy między Ośrodkiem

a Katedrą, a potem Instytutem Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

Zacznę krótko od kwestii instytucjonalnych.

Specyfiką uprawianego przez nas kulturoznawstwa było od początku połączenie refleksji teoretycznej z praktykami, które na gruncie kształcenia studentów i studentek realizowało się przede wszystkim w ramach specjalizacji Animacja kultury. Kiedy w 1991 roku, jeszcze jako Katedra, oficjalnie otwieraliśmy tę specjalizację, część instytucji, z którymi zaczynaliśmy stałą współpracę, ja wskazałem – był wśród nich Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice". Studenci i studentki jeździli do podlubelskiej wsi na kilkudniowe sesje warsztatowe przeprowadzane według uzgodnionego programu, zawsze pod opieką kogoś z naszych pracowników albo doktorantów. Regułą było, że po odbyciu takiej sesji warsztatowej – zresztą tak samo, jak po stażach w innych instytucjach – studenci i studentki sporządzali raporty; to nawet był warunek zaliczenia. Według mojej najlepszej wiedzy nikt nigdy ani w tych raportach, ani w relacji ustnej nie zgłosił skargi ani nie zasygnalizował swojego niepokoju z powodu sytuacji nacechowanych przemocą. Wiele raportów czytałem; swego czasu nawet opublikowałem ich wybór[2]. My w IKP-ie wysoko ceniliśmy gardzienicki trening ciała i głosu aktora-tancerza-śpiewaka, a także ćwiczenia z temporytmu i kontaktu we wspólnych działaniach; podobne elementy wydobywali w swoich raportach studenci i studentki. Te tak zwane sesje warsztatowe dla naszych studentów i studentek organizował i koordynował z ramienia „Gardzienic" Mariusz Gołaj[3]. (Warto może zauważyć na marginesie, że w ramach tej specjalizacji mieliśmy trzech stałych partnerów: Fundację i Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów" w Sejnach, Nordisk Teaterlaboratorium w Holstebro w Danii oraz Fachbereich Kunst und Musik

niemieckiego Uniwersytetu w Bielefeld, z którym współpraca realizowała się podczas Sommerakademie w Scheersbergu). Naszą specjalizacją kierowali kolejno Grzegorz Godlewski i Iwona Kurz, a w latach mojej dyrekcji najpierw Małgorzata Litwinowicz-Droździel, opowiadaczka ze Studni „O”[4], a po niej Zofia Dworakowska. I to właśnie Dworakowska – badaczka i aktywistka ukształtowana w kręgu Aldony Jawłowskiej, socjolożki i zaangażowanej w życie społeczne działaczki – przeorientowała naszą specjalizację na instytucje łączące aktywność artystyczną z zaangażowaniem społecznym, opierające swoje działania na relacjach niehierarchicznych, poziomych i otwartych oraz partnersko współpracujące ze społecznościami lokalnymi[5]. Ponieważ „Gardzienice”, jak wiele innych instytucji kultury czy nauki, nie mieściły się w tych założeniach, nasza współpraca z nimi na polu dydaktycznym dobiegła wtedy końca.

Już jako dyrektor IKP-u zaprosiłem w 2006 roku Włodzimierza Staniewskiego wraz z jego zespołem do udziału w jubileuszu naszego trzydziestolecia i przedstawienia wykładu, połączonego z pokazem pracy, zatytułowanego *„Gardzienice” – praktykowanie humanistyki*; tytuł wykładu był ukłonem w naszą stronę – powtórzeniem tytułu tekstu Zbigniewa Osińskiego z 1982 roku[6]. (Na podobnej zasadzie na naszym jubileuszu wystąpili Wojciech Krukowski i jego Akademia Ruchu z dwiema akcjami: *Uczty duchowe* oraz *Światło i ciążenie*, a Studnia „O” z *Oceanem opowieści* na temat doświadczeń absolwentów naszej specjalizacji, Andrzej Mencwel poprowadził debatę z Krzysztofem Pomianem, a ja z Ludwikiem Flaszenem). Staniewski już wtedy nie cenił sobie współpracy ze mną i gdy w następnym roku publikował w „Dialogu” tekst swojego wykładu u nas, o słowo wstępne poprosił mojego kolegę, Wojciecha Dudzika, który pominął moje nazwisko, żeby nie drażnić autora[7]. Jako dyrektor IKP-u wziąłem w 2008 roku udział w sympozjum zorganizowanym w SWPS-ie z okazji – tym razem –

trzydziestolecia „Gardzienic”. Ale wystąpiłem tam już w charakterze weterana, u boku Ludwika Flaszena i Włodzimierza Pawluczuka; moje wystąpienie zostało przez Zbigniewa Taranienkę, monografistę Ośrodka i organizatora sympozjum, uznane za wspomnienie uczestnika wczesnych Wypraw. (Te Wyprawy wspominałem już w książce *Wielki mały wóz* z roku 2001, która swój tytuł wzięła między innymi od słynnego wózka „Gardzienic”). Dosłownie powiedziałem wtedy o Wyprawach „Gardzienic” tak, nawiązując do sceny z filmu *Mulholland Drive*: „Są jak pieśń tej artystki, która sama może omdlała i już upadła, ale której pieśń z całą mocą – nieposkromioną i nieprzebrzmiałą, buntowniczą i wywrotową – wciąż rozlega się w powietrzu”[8]. Staniewskiego to zdanie ubodło, chociaż zawierało moją ocenę pierwszej połowy fetowanego trzydziestolecia – jako dokonania nieprzebrzmiałego, trwałego.

W następnym jubileuszu „Gardzienic”, w roku 2017, pod wysokim patronatem politycznym, już nie wziąłem udziału. Tak jak wcześniej nie wziąłem udziału w I Zjeździe Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, który w 2013 roku prezes Wojciech Dudzik zorganizował w nowej siedzibie „Gardzienic” – po gruntownej rewitalizacji i wielkiej rozbudowie pałacu (w latach 2012-2016 pracowałem na Sorbonie i nie byłem członkiem PTBT). Zresztą do dziś tej nowej siedziby nie odwiedziłem – o osławionych zdobieniach bramy opowiadała mi Małgorzata Dziewulska.

Biorę odpowiedzialność za charakter i jakość współpracy Instytutu Kultury Polskiej UW z Ośrodkiem Praktyk Teatralnych „Gardzienice” w ciągu siedmiu lat mojej dyrekcji: 2005-2012. To ja, gdy ruszała nasza specjalizacja Animacja kultury, zaproponowałem tę współpracę, która po dwudziestu latach, w roku 2011 – za mojej dyrekcji – ustała, wskutek inicjatywy nowej kierowniczki, Zofii Dworakowskiej.

A teraz o związkach z „Gardzienicami” na polu mojej własnej pracy badawczej.

Moją pierwszą publikacją na temat „Gardzienic” było w 1987 roku *Etnooratorium – świętych obcowanie* w „Res Publice”. Pewien rezonans miał *Teatr zarażony etnologią*, który Janusz Degler przedrukował w *Problemach teorii dramatu i teatru*, pełniących w owym czasie rolę podręcznika, co uważałem za dowód teatrologicznej nobilitacji. Najwięcej napracowałem się przy opisie spektaklu *Carmina Burana*, który sporządziłem specjalnie do rubryki „Dialogu” (gdzie wcześniej Osiński zmieścił swój opis *Guseł*) i który przedrukowałem w książce *Wielki mały wóz*[9]. Moja współpraca ze Staniewskim i z jego zespołem zamierała stopniowo – aż zamarła na dobre w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych. Kiedy dokładnie? Teraz nie mogę sobie przypomnieć, bo nie stało się to nagle, jak w wypadku Osińskiego. Jarosław Fret, który krótko był członkiem zespołu, a po odejściu odbywał wyprawy na własną rękę i z czasem założył Teatr ZAR, gdzie sam reżyseruje, przypomniał mi ostatnio, że gdy on pracował w „Gardzienicach” – w roku 1994 – już mnie tam nie spotkał. Najbardziej intensywne kontakty miałem ze Staniewskim w ciągu paru lat jego pracy nad spektaklem *Carmina Burana*, którego premiera odbyła się w 1990 roku. Ale już w słynnej Wyprawie na Gotlandię w 1992 roku, po części zorganizowanej przez moich dawnych studentów, nie uczestniczyłem (wzięli w niej udział, jeśli dobrze pamiętam, Ireneusz Guszpit i Janusz Majcherek). Ponieważ w latach 1978-1982 byłem pochłonięty współpracą z Grotowskim przy *Teatrze Źródeł*, to obliczam teraz, że moje ściślejsze związki z „Gardzienicami” trwały w sumie jakieś dziesięć lat – z ponad czterdziestu lat historii zespołu. Poza tym, jak widać, chodzi o stare dzieje.

Od Wyprawy do Bobrowego i Baranicy w Zamojskiem w 1979 roku – podczas

wyjątkowo śnieżnej zimy stulecia – i od *Guseł* oraz *Żywotu protopopa Awwakuma*, które zobaczyłem na początku lat osiemdziesiątych, aż do *Metamorfoz* – spektaklu z 1997 roku – byłem autentycznie olśniony prowadzoną tam pracą artystyczną i kulturalną, przyglądałem się jej z niekłamanym entuzjazmem. Z kilku powodów. Nie tylko dlatego, że była ona dziełem świetnego zespołu – podaję tylko obsadę *Guseł*: Olaf (Henryk) Andruszko, Jan Bernad, Piotr Borowski, Krzysztof Czyżewski, Mariusz Gołaj, Iga (Jadwiga) Rodowicz, Tomasz Rodowicz, Małgorzata Sporek (Czyżewska), Jan Tabaka, Wanda Wróbel, Anna Zubrzycka (Zubrzycki). Czy możecie sobie wyobrazić bezbrzeżny, iście wybuchowy potencjał tego zespołu? Towarzyszyłem jego pracy także dlatego – i właśnie dlatego – że została ona od samego początku ustanowiona jako (celne rozpoznanie Osińskiego) „praktykowanie humanistyki”[10] i odbywała się w ścisłej współpracy, ba, symbiozie z teatrologami, muzykologami, etnologami, orientalistami, religioznawcami, socjologami, kulturoznawcami, a w końcu z filologami, znawcami antyku, którzy w „Gardzienicach” z czasem – od połowy lat dziewięćdziesiątych – zyskali może najbardziej okazałą reprezentację. Pierwsi byli Osiński, teatrolog, i Włodzimierz Pawluczuk, socjolog, ja dołączyłem już po nich, i chyba w tym samym czasie, co teatrolog Ireneusz Guszpit. (Jednak w przeciwieństwie do tych trzech i wielu innych, nigdy nie uczestniczyłem w żadnej zagranicznej wyprawie „Gardzienic”). Pierwszą zorganizowaną przez „Gardzienice” sesją naukową, w jakiej wziąłem udział, było w 1987 roku międzynarodowe sympozjum *Przyroda słowa w kulturach teatralnych* – uczestniczyliśmy w nim wraz z dwoma kolegami z IKP-u: Michałem Bonim i Grzegorzem Godlewskim (oprócz Pawluczuka i Guszpita był tam też szekspirolog Piotr Sadowski, no ale przede wszystkim byli specjaliści od szamanizmu: Małgorzata Łabęcka-Koecherowa, Michael Oppitz i Raphael J. Zwi Werblowsky); w roku 1990 wziąłem z kolei udział w

sympozjum *Praktyki teatralne wobec ekologii* – u boku Małgorzaty Dziewulskiej, Michała Klingera, Janusza Majcherka, Włodzimierza Pawluczuka, Zbigniewa Taranienki i Marka Zagańczyka, a z zagranicy między innymi Paula Allaina i Richarda Gough. Te sympozja były okazją do zetknięcia się ze wspaniałymi ludźmi – to na jednym z nich mogłem osobiście poznać Joe Chaikina, który dawał performans *Wojna w niebie* z Jackiem Ostaszewskim (no i zawarłem też znajomość z samym Ostaszewskim, którego podziwiałem od czasów zespołu Osjan). Ale te sesje i sympozja to była przede wszystkim okazja do wymiany myśli i idei, zawsze w międzynarodowym gronie specjalistów, co w latach osiemdziesiątych – latach biedy, kryzysu i izolacji – było nieocenione. Jeśli o mnie chodzi, to wniosłem do tej wymiany koncept „teatru zarażonego etnologią", neologizm „etnooratorium" na oznaczenie gardzienickich „oper ruchomych" jako realizacji Artaudowskiej wizji poezji w przestrzeni, wreszcie interpretację Wypraw jako nowego „przymierza teatru z życiem" w dobie schyłkowego PRL-u[11]. (To ostatnie było oczywistym nawiązaniem do głośnego wtedy *Teatru zdradzonego przymierza* Dziewulskiej). Na teoretyczne aspekty mojej współpracy naukowej z „Gardzienicami" miałem okazję spojrzeć po latach w toku debaty ze Staniewskim, którą poprowadził Grzegorz Ziółkowski w ramach konferencji naukowej, zorganizowanej w 2004 roku przez Uniwersytet Wrocławski wspólnie z Ośrodkiem Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych; zapis tej debaty ukazał się też w „Performance Research"[12].

Wierzę, że w żadnym z moich tekstów na temat pracy artystycznej i kulturalnej „Gardzienic" nie uchybiłem etosowi badacza-humanisty: teatrologa i kulturoznawcy. Nie cofam i nie zmieniam ani jednego zdania – żadnego się nie wstydzę i nie żałuję. I podtrzymuję ocenę: „Gardzienice" to imponujące dokonanie teatru polskiego, mają swoje

w pełni zasłużone miejsce w jego historii.

Oskarżenia, kierowane ogólnie pod adresem badaczy, zawierające charakterystykę najnormalniejszych i całkiem prawidłowych dociekań w dziedzinie nauk humanistycznych, tylko że przedstawianych w nieco zdemonizowanej formie, sprowadzają się do znanej tezy Foucaulta, że nie ma wiedzy, która nie zakłada i nie tworzy relacji władzy. Ale żeby się przekonać o jej słuszności, możemy rzecz analizować choćby na przykładzie uniwersytetu, gdzie przecież się naucza i wtajemnicza w arkana dyscyplin naukowych, gdzie nie brakuje wśród nauczycieli i nauczycielek przywódczych osobowości i gdzie się nieustannie współtworzy dyskurs i dekonstruuje go. Tylko co miałoby w tym być sensacyjnego?

Mnie osobiście zarzucono, że byłem obecny na wielu próbach „Gardzienic" pełnych krzyku i wyzwisk i że pozostawałem na te połajanki głuchy, nieprzytomnie i bezkrytycznie zauroczony metodą pracy zespołu. Ale to pomyłka, chyba o jeden most za daleko.

Ja nie uczestniczyłem w próbach „Gardzienic". Nie byłem więc świadkiem tych wyzwisk czy innych ekscesów.

Jeżeli nie liczyć Wypraw, kiedy to uczestnicy brali udział we wszelkich działaniach i kiedy siłą rzeczy wszyscy oglądali przygotowania do *Spektaklu wieczornego*, nigdy nie zostałem w „Gardzienicach" zaproszony na zamkniętą próbę i nie zabiegałem o to. Dziś, po upływie trzydziestu lat, mogę sobie przypomnieć jedną próbę otwartą: w Krakowie repetycję przed gościnnym pokazem spektaklu *Carmina Burana* z udziałem Jacka Ostaszewskiego, no a w późniejszych latach, w okresie pracy nad *Metamorfozami* czy następnymi spektaklami inspirowanymi malarstwem wazowym, kilka prób inscenizowanych w ramach tak zwanych pokazów

pracy. Tam nie było – rzecz jasna – żadnego ubliżania, obelg. Czy to możliwe, żeby tak bardzo nie dopisywała mi pamięć? Ale nawet Tadeusz Kornaś, w końcu monografista „Gardzienic”, mówi, że i on nigdy nie uczestniczył w próbach do któregokolwiek ich spektaklu – może więc obecność badaczy na próbach wcale nie była tam jakimś nagminnym zwyczajem?

Przyjmijmy, że największe zło działo się jednak nie na próbach, tylko w ukryciu – tak że mogło zostać objęte obietnicą milczenia ze strony aktorek: milczenia wobec lekarza i wobec spowiednika. A skoro wobec nich – i nawet wobec siebie nawzajem – to jak miałby w to uzyskać wgląd badacz teatru? Tak się złożyło, że do zespołu „Gardzienic” należała, chyba nawet przez dwanaście lat, moja bliska znajoma, późniejsza dramatopisarka i reżyserka – a także sama doktor nauk humanistycznych i autorka tekstów o metodzie pracy w „Gardzienicach” – z którą poznaliśmy się jeszcze na początku lat siedemdziesiątych, kiedy to razem działaliśmy w teatrze studenckim (nie podaję jej nazwiska, bo nie wiem, czy by sobie tego życzyła): otóż ona przez wszystkie lata naszej przyjaźni w żadnej rozmowie ze mną nie zająknęła się o przemocy w tym zespole. Skoro takie osoby, jak ona, same nie alarmowały, to na jakiej podstawie miałbym czegoś podobnego oczekiwać od innych członków i członkiń zespołu, z którymi zawarłem znajomość – ciepłą, ale nie bliską?

Niedawno rozmawiałem z Krzysztofem Czyżewskim, autorem ważnych dla naszej specjalizacji Animacja kultury esejów, takich jak *Etos amatora* czy *Tkanka łączna*, który należał do zespołu „Gardzienic”, a potem porzucił Staniewskiego i założył w Sejnach Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” – zapytany przeze mnie wprost, stwierdził bez wahań, że gdy on pracował ze Staniewskim (a więc w latach 1978-1983), przemocy w zespole nie było. Potwierdza to też w swoim świadectwie (dotyczącym 1978 roku)

Katarzyna Małyszko, nawet jeżeli to, co ją spotkało, mieści się, jak pisze, w pojęciu molestowania.

Anachronizm, jaki się popełnia w obecnej dyskusji, jest dwojaki.

Po pierwsze, stosunki wewnątrz zespołu zmieniały się w ciągu ponad czterdziestu lat jego istnienia. Dziś osoby słabo zorientowane w tej dość długiej historii mogą odnieść wrażenie, że było tam zawsze tak samo i że zawsze działy się tam rzeczy opisywane przez Elżbietę Podleśną, która do „Gardzienic" należała w latach 1990-1995, czy Marianę Sadovską, członkinię grupy w latach 1992-2001. W końcówce lat siedemdziesiątych i w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych aktywność Ośrodka sprowadzała się do Wypraw, a w toku Wypraw, które odbywały się „pod otwartym niebem"[13], wszystko przez cały czas, dzień i noc, było na widoku. (Podczas wspomnianej Wyprawy do Bobrowego i Baranicy zazdrościliśmy Johnowi Heilpernowi, autorowi książki *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa* ‹*Rozmowa ptaków. Epopeja Petera Brooka w Afryce*›, naprawdę ciepłego śpiwora, do którego się wczołgiwał, układając do snu na ławie w nieogrzewanej wiejskiej świetlicy). Jeśli zaś chodzi o pracę stacjonarną, to siedzibą Ośrodka we wsi Gardzienice była wówczas zrujnowana, remontowana latami kaplica poariańska i stara chałupa Kutrzepów: ani w jednej, ani w drugiej raczej nie dałoby się niczego ukryć. Zresztą w tamtym okresie założenie było dokładnie odwrotne: że wszystko, cokolwiek się w intensywnym czasie wspólnego praktykowania robi, jest jawne, bo jest częścią kreowanego sposobu życia[14]. Nie było tam miejsca na przemoc – przemoc byłaby wręcz nie do pomyślenia. Warto może napomknąć, że ja zaliczam się do rówieśników pierwszego składu aktorskiego „Gardzienic" i że z niektórymi z nich – na przykład z Igą Rodowicz, Olafem Andruszką, Mariuszem Gołajem, Tomaszem Rodowiczem, Piotrem Borowskim – znałem

się, tak jak z samym Staniewskim, jeszcze z czasów tak zwanej kultury czynnej we wrocławskim Laboratorium Grotowskiego. (Dopiero Małgorzata Sporek ‹Czyżewska› i Dorota Porowska to nasze byłe studentki). Z tego powodu jakoś nie odczuwało się w kontaktach z „Gardzienicami" różnicy wieku, wszyscy tam byli na koleżeńskiej stopie. Z czasem ta sytuacja zaczęła się zmieniać, ale to już nie moja bajka.

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych, od czasu wspomnianego sympozjum *Przyroda słowa w kulturach teatralnych* w 1987 i V Międzynarodowych Spotkań Teatralnych w Warszawie w 1988 roku, gdy zespół zaczął pracę nad spektaklem *Carmina Burana*, spędziłem wiele godzin na rozmowach ze Staniewskim: o pieśniach wagantów ze zbioru odnalezionego w Beuern i o kantacie Carla Orffa, o *Tristanie i Izoldzie* w rekonstrukcji Josepha Bédiera i w wizji Richarda Wagnera, o miłości mistycznej w kulturze średniowiecznej, no i oczywiście o jungowskiej interpretacji motywu zniknięcia Merlina – te rozmowy toczyły się przeważnie u mnie na Koncertowej.

> Siedzieliśmy kiedyś ze Staniewskim u mnie, na Koncertowej, przy szklaneczce wina i kłóciliśmy się. Spór szedł o reżysera, który jawnie, nawet natarczywie kręci się, uwija pośród aktorów, dodając im niejako ostrogi, już w toku akcji, w przedstawieniu. Staniewskiego chyba drażniły moje uwagi, pewnie wyglądały mu na porównanie z Kantorem; oponował. Wtedy ja z innej beczki: posłuchajmy – mówię – pewnego chóru. Nastawiłem płytę. Były to *Carmina Burana* Carla Orffa

– Staniewski dopiero po chwili domyślił się, o co mi szło –

> przy „plangite” wiedziałem, że to zobaczył: ten chór to jakby jego aktorzy, a on… on co rusz wypada na środek, wali z całej siły w talerze i znika[15].

Przypomniałem początek mojego studium o spektaklu *Carmina Burana*, bo zawiera on świadectwo, gdzie w głównej mierze realizowała się w tamtym okresie moja współpraca z „Gardzienicami” oraz jak postrzegałem relację między reżyserem a aktorami i aktorkami.

Ale uderzenia w talerze, żeby pobudzić aktorów i aktorki do bardziej intensywnego działania, to nie to samo, co rękoczyny. Zapytajmy więc, czy gdybym jednak był świadkiem sytuacji opisywanych teraz przez Sadovską, Podleśną i inne aktorki, nie czułbym, że coś jest nie w porządku?

Moja odpowiedź brzmi: gdybym był świadkiem aktów przemocy i krzywdzenia, z całą pewnością bym zareagował. Gdyby jednak szło o to, że reżyser krzyczy i ciska się na próbie – nie. To przecież były inne czasy: inne formy komunikowania się artysty, inne miejsce reżysera w zespole. Co nie zmienia faktu, że skoro Staniewski wymagał od aktorek i aktorów „Gardzienic” maksymalnego, może nawet nadludzkiego wysiłku, powinien go odpowiednio uszanować. W tej sprawie jestem całkowicie z nimi solidarny.

Była wzmianka o Kantorze. Reżyser, a właściwie artysta teatru, który zdominował dwudziestowieczny teatr reformy, miał mieć – słowa są Craiga – całkowitą i niepodzielną władzę nad sceną[16]. Taką władzę miał Kantor. Jan Kott o Kantorze, już po jego śmierci:

> Ostatni raz widziałem go w Paryżu. Był to jego festiwal i jeden z

największych triumfów: wystawy, wszystkie jego spektakle [*Umarła klasa*, *Wielopole, Wielopole*, *Niech sczezną artyści* i *Nigdy tu już nie powrócę*] przy wypełnionych do ostatniego miejsca salach. I trzydniowe sympozjum w Centre Pompidou od rana do późnego popołudnia, znowu przy pełnej sali, z przemówieniami ekspertów i sław, przerywanymi nieustannie krzykiem Kantora. Krzyczał na wszystkich mówców. Jak w czasie prób na mechaników i aktorów. Strasznie krzyczał. Wszystko było zawsze nie tak. Za wcześnie, za późno, obok. Był i na tych obradach w Centre Pompidou największym aktorem jak każdego wieczoru na scenie. I jak w Krakowie, nawet kiedy przechodził przez plac Mariacki. Był sam własnym i z niczym nie dającym się porównać teatrem. Pisałem o nim, że jak Charon przewozi umarłych, ale przywraca zapomniane. Nawet kiedy umarli wracają jak kukły. Charon także wracał. Ale Kantor, który umarłe przywracał żywym, sam już nie wrócił. Spalał się w tym nieustępliwym krzyku o absolutnego Kantora. Aż się spalił[17].

Kott też genialnie uchwycił i utrwalił gest Kantora, który obecny w przestrzeni między sceną a widownią ponaglał swoich aktorów, będących jakby sobowtórami manekinów – jak sztywni albo jak craigowskie nad-marionety – zniecierpliwionym trzepnięciem palców.

Władza Staniewskiego nad sceną i szalejącymi na niej aktorami i aktorkami dochodziła do głosu w jego nagłych okrzykach albo zaśpiewach. Ale on zawsze preferował tempo *presto*. Wyreżyserowane przez niego spektakle, w których tyle się działo, niezwykle dynamiczne, oszałamiające, nie trwały nawet całej godziny.

Tak więc drugi anachronizm popełnia się w odniesieniu do kontekstu społecznego i kulturowego. Dziś czytającym wyznania Mariany Sadovskiej, Elżbiety Podleśnej czy innych aktorek może się wydawać, że w latach dziewięćdziesiątych można było dokonać coming outu zupełnie tak jak w czasach #metoo, tylko nikt z badaczy do tego nie zachęcał. Jednak w tamtych czasach ludzie wcale nie koili rozstrojonych nerwów na zajęciach jogi, nie leczyli masowo depresji, nie zgłaszali się chętnie i otwarcie na psychoterapię, jak robią to dziś. Inny panował klimat. Wtedy szukający pomocy odważali się najwyżej coś wyznać w bezpiecznym kręgu grupy terapeutycznej. Nie było FB!

I inne panowały poglądy na temat społecznych funkcji sztuki.

2

Kto powiedział, że teatr – w ogóle sztuka – to bezpieczna zabawa? Aktorzy/aktorki i tancerze/tancerki tworzą swoją sztukę, posługując się własnym ciałem i własną psychiką, co wystawia ich na próby częściej niż zwykłych śmiertelników.

Wspomnijmy najpierw o treningu jako etapie przysposobienia do zawodu i ważnej części rzemiosła artystycznego. Bywa on podobny nawet do treningu cyrkowców/cyrkówek i do treningu sportsmenów/sportsmenek. A o tym wiemy, że jest rzeczywiście ekstremalny. Ćwiczy się do utraty tchu, do ostatka sił, do upadłego – ćwiczenie czyni mistrza. Ale nawet zwykłe techniki ciała opanowujemy, powiada Marcel Mauss w klasycznym tekście antropologicznym, dzięki tresurze (*le dressage*), takiej samej jak tresura zwierząt, tyle że stosowanej przez ludzi dobrowolnie do siebie i do własnych dzieci. Antropolog powoływał się na kolegę, badacza kultury maoryskiej,

który w odniesieniu do nauki kobiecego stylu chodzenia użył angielskiego wyrazu *drill* – niewymagającego chyba tłumaczenia.

Przekazywanie technik ciała zawsze opiera się na autorytecie. Na autorytecie mistrza oparta jest też nauka technik pozacodziennych (*extra-daily body techniques*), jakimi są techniki aktorów/aktorek i tancerzy/tancerek. Trening bywa srogi. Taki jest trening w induskim teatrze kudijattam (kūṭiyāṭṭaṁ) i w tańcu ćhau czy też w japońskim teatrze nōgaku (nō i kyōgen), żeby wymienić tylko formy wpisane przez UNESCO na listę reprezentatywną niematerialnego dziedzictwa ludzkości. Może nie jest aż tak bezlitosny, jak ten, który w *Kill Bill* przechodzi u mistrza kung-fu (gōngfu) „Czarna Mamba" (rozdział ósmy *Okrutne nauki mistrza Pai Mei*), niemniej jest o wiele bardziej wymagający niż trening zachodni. Jednak i nasz bywa forsowny: ponieważ zajmuję się tym typem teatru, w którym się go praktykuje – zwanym niekiedy, niezbyt ściśle, teatrem fizycznym – to dość dobrze zdaję sobie sprawę, ile on kosztuje tancerzy/tancerki i aktorów/aktorki: że wychodzą z niego obolali, wykończeni, ledwie żywi[18].

Gdzie trening degeneruje się i przybiera kształt ostrego drylu, jak w wojsku, tam bezkarnie hula przemoc. Pokazał to Kubrick w pierwszej części *Full Metal Jacket*. Jak to dość często wygląda w sporcie wyczynowym, odsłonił na przykładzie gimnastyki artystycznej film Marty Prus *Over the Limit*, demaskujący przemoc psychiczną wobec Margarity Mamun, mistrzyni olimpijskiej z Rio, ze strony Iriny A. Viner, trenerki czterech złotych i czterech srebrnych medalistek olimpijskich, prezeski rosyjskiej federacji gimnastycznej.

Jednak z drugiej strony wiadomo, że dobrowolne poddanie się żelaznej dyscyplinie ciała – postawy, ruchów, temporytmu – to przygotowanie i warunek wyzwolenia energii tak zwanych doświadczeń szczytowych (*peak*

experiences), o jakie może chodzić w pracy aktora/aktorki nad twórczym przeżywaniem, ale też sposób na ich bezpieczne, kontrolowane powtórzenie w twórczym procesie realizacji (jak w dwudzielnym schemacie systemu Stanisławskiego). Na tym polega rzemiosło.

W teatrze nie idzie, oczywiście, o jakieś popisy sprawnościowe, chociaż tańce artystów tak zwanej opery kantońskiej (*yuèjù*), też wpisanej na listę UNESCO, w scenach walki z użyciem ostrej broni i elementów chińskiego boksu z klasztoru Szaolin, to prawdziwe sztuczki kaskaderskie. Od aktora i aktorki widzowie oczekują przecież jakiegoś śmiałego wyczynu, tego, że pracując nad rolą, dadzą z siebie wszystko, może nawet – niemodny frazeologizm – poświęcą się na ołtarzu sztuki. Dwie figury aktora/aktorki wyróżniły się w dwudziestowiecznym teatrze europejskim: nad-marioneta Craiga[19] i męczennik Artauda[20]. W teatrze polskim dwie kongenialne ich realizacje to aktorzy i aktorki Cricot 2 w *Umarłej klasie* Kantora w wypadku tej pierwszej oraz Ryszard Cieślak z Teatru Laboratorium Grotowskiego w tytułowej roli *Księcia Niezłomnego*. Ale czarna legenda Grotowskiego mówi, że nawet jeśli Cieślak dzięki swojemu aktowi całkowitemu zasłużył na miano *acteur-emblème des années soixante* (aktora-symbolu lat sześćdziesiątych), to zapłacił za to zbyt wysoką cenę. Sztuka aktorska to jednak ryzykowne majstrowanie w psychice. Jeśli jest trudna i wymagająca, uprawiana z pasją, a nie łatwa, lekka i przyjemna, jeśli świadczy o zdecydowanej chęci dojścia do ostatnich granic, to przypomina – porównania są Thomasa Manna z okresu pracy nad *Doktorem Faustusem* – bitwę albo burzę morską: jest niebezpieczna. Jednak nie wyrusza na wspinaczkę wysokogórską ktoś, kto ma lęk wysokości albo cierpi na zawroty głowy: nie każdy musi pokonać szlak Orlej Perci – Ścieżka nad Reglami też jest piękna.

Tak jak psychoanaliza to „niebezpieczna metoda” (pamiętacie film Davida

Cronenberga o Freudzie, Jungu i Sabinie Spielrein?), tak też niebezpieczna jest relacja: reżyser/reżyserka – aktor/aktorka. W psychoanalizie pułapką jest przeniesienie. Jak trudno się przed nią ustrzec, pokazują całe dzieje psychoterapii: od historii Junga i Sabiny Spielrein, którą on leczył jako dziewiętnastolatkę, by kilka lat później uznać w niej swą kochankę, a w końcu niezwykle utalentowaną koleżankę po fachu – do historii Wojciecha Eichelbergera i jego pacjentki, a następnie stażystki i współpracownicy, z którą psychoterapeuta miał romans, inkryminowany przez Polskie Towarzystwo Psychologiczne. W pracy reżysera/reżyserki z aktorami/aktorkami niezwykle ważna jest profesjonalna rama, jednak nie zawsze – tak samo jak w psychoterapii – jest ona w stanie uchronić strony przed przekroczeniami, szczególnie wtedy, gdy reżyser/reżyserka oddziałuje z mocą magnetyzera, odprawiającego jakieś międzyludzkie seanse, w których – jak w *Ślubie* czy w *Pornografii* Gombrowicza – ludzie stwarzają siebie nawzajem, oddolnie i przyziemnie, niekiedy w tonacji ciemnej i dzikiej[21].

Ale jest, oczywiście, zasadnicza różnica między mimowolnym przekroczeniem ramy relacji profesjonalnej – tak jak to chyba się stało w wypadku Junga i Sabiny Spielrein – gdy wybuch namiętności prowadzi do transgresji zawodowej i obyczajowej, wywołując skandal, a premedytowanym wykorzystywaniem takiej ramy – w teatrze na przykład relacji między reżyserem/reżyserką a aktorem/aktorką – do molestowania. To pierwsze to jak gdyby wypadek przy pracy, to drugie to przestępstwo (artykuł 199 KK).

O tym, jaka seansami pracy w „Gardzienicach” rządziła metoda, pisała w 1998 roku Joanna Wichowska:

> Na przykład scena histerii Psyche (Mariana Sadowska [Sadovska]). Zbudowana jest, jak wiele innych w spektaklu [*Metamorfozy*],

według zasady momentalnych przeobrażeń – metamorfoz. Rządzi nią wahadłowy ruch emocji; od rozpaczy do ekstazy, od przerażenia do autoagresji. Emocje jednak ujęte są w karby struktury, kontrolowane w sposób absolutny. Żaden mięsień twarzy nie powinien drgnąć bez przyzwolenia aktora. Gdzie szukać inspiracji dla takiego zadania aktorskiego? Ot, powiedzmy, w naturze kobiecej. Każda kobieta nosi w sobie potencjalną erupcję histerii. Można to sprawdzić; od razu, na gorąco – żeńska część Akademii [Praktyk Teatralnych] wciągnięta jest w działanie. Kilka sekund na odegranie ataku histerii; po kolei, bez wstępów. Staniewski: „To ma być teatr – nie dajcie się ponieść”[22].

Instrukcja jest jasna: nie dać się ponieść emocjom, powinny one być ujęte w karby struktury, w bezwzględny sposób kontrolowane – to ma być teatr. Przypomina to, znaną z traktatów Zeamiego, koncepcję przyglądania się przez aktora własnej grze spojrzeniem z oddali – „spojrzeniem oderwanym”[23], czy też „dystans wobec siebie”, zalecany przez Michaiła Czechowa[24]. Łatwo powiedzieć, trudniej stosować, szczególnie tam, gdzie dominuje romantyczny model sztuki, z transgresją jako horyzontem twórczych wyzwań i frenezją jako stylem odpowiadania na nie. Ale początki „Gardzienic” to czasy, kiedy inaczej wyobrażano sobie powiązanie twórczości z chorobą[25] i w ogóle z cierpieniem, inne też przypisywało się znaczenie ekstazie twórczej. Wciąż w modzie była koncepcja Kazimierza Dąbrowskiego rozwoju poprzez dezintegrację pozytywną i jego *Posłanie do Nadwrażliwych* ciągle krążyło wśród ludzi przepisywane na przebitkach.

Przede wszystkim jednak obowiązywał wzorzec reżysera jako craigowskiego artysty teatru będącego w istocie charyzmatycznym przywódcą zespołu. Jego władza nad sceną ma być – powtórzmy – całkowita i niepodzielna, tak jak

władza dyrygenta nad orkiestrą[26]. W dyrygowaniu aktorami/aktorkami Staniewski jest podobny do Kantora – obaj to spadkobiercy i beneficjenci wspomnianego wzorca. Mieliśmy nie podziwiać efektów, jakie osiągali ze swoimi zespołami? Skoro członkowie i członkinie tych zespołów dawali z siebie wszystko, osiągali prawdziwą maestrię w wykonywaniu oryginalnych partytur działań, skomponowanych w całości wywołujące głębokie przeżycia i nośne znaczeniowo, chyba za włożony w to wysiłek – może nawet poświęcenie – należało im się uznanie widzów, krytyków i badaczy. *Gusła*, *Żywot protopopa Awwakuma*, *Carmina Burana*, *Metamorfozy*: każdy spektakl nasycony, każdy inny, rewelatorski – i każdy niezapomniany.

W wypadku „Gardzienic" wielką nowością, a przy tym wyzwaniem dla badaczy, było wtopienie spektaklu w większą całość: w pierwszych latach w kontekst Zgromadzenia i w ogóle Wyprawy, potem już tylko w kontekst wizyty w Ośrodku, zawsze ustrukturowanej, a właściwie zainscenizowanej przez gospodarzy. Wynikło to z inicjalnego zainspirowania się Bachtinowską wizją kultury ludowej jako kultury śmiechu – karnawałowej. A

> karnawał nie zna podziału na wykonawców i widzów. Nie zna nawet zaczątków rampy. Rampa zburzyłaby karnawał (tak jak i odwrotnie – zniesienie rampy zburzyłoby widowisko teatralne). Karnawału się nie ogląda – w nim się żyje. Żyją w nim wszyscy

– pisał Bachtin. Karnawał jest więc

> nie formą teatralno-widowiskową, a jak gdyby realną (chwilową) formą samego życia; życia nie odgrywanego jedynie, ale przeżywanego niemal naprawdę (w okresie karnawału). Można to

> sformułować inaczej: w karnawale gra samo życie, rozgrywając (bez sceny, bez rampy, bez aktorów, bez widzów, czyli bez całej specyfiki artystyczno-teatralnej) drugą, swobodną formę swego urzeczywistnienia, swoje odrodzenie i odnowienie[27].

Mówiąc innymi słowami, dla Staniewskiego i „Gardzienic" ideałem pragmatyki artystycznej było doświadczenie *communitas* – doświadczenie, jakiego mieli dostępować wszyscy uczestnicy kilkudniowych Wypraw, ze Zgromadzeniami jako ich momentami kulminacyjnymi. A w doświadczeniu *communitas* nie ma miejsca na (określenie Pawluczuka) dystans do formy, jakiego w normalnym odbiorze wymagałby spektakl teatralny. I sam Staniewski, i współzałożyciele „Gardzienic" podejmowali w ten sposób dziedzictwo kultury czynnej, której byli swego czasu współtwórcami, a w której nie było miejsca na spektakl teatralny jako wyodrębnioną formę. Od teatrologów wymagało to zmiany narzędzi na kulturoznawcze: etnologiczne, socjologiczne, antropologiczne – jak wtedy, kiedy bada się święta. I taka była cena za zasmakowanie – poprzez udział w praktykach „Gardzienic" – owej chwilowej, ale jak gdyby realnej *communitas*.

Czaiły się tutaj różne niebezpieczeństwa.

Niejako automatycznie nasuwa się na przykład pytanie: czy w „Gardzienicach" reprodukowała się struktura sekty? Bez wątpienia zespół od początku definiował swoją misję kulturalną jako opozycyjną i wręcz schizmatycką wobec całego środowiska teatralnego, na plan pierwszy wysuwając jej innowacyjny charakter. I na pewno spoiwem wewnętrznym zespołu była wspólnota doświadczeń – Wyprawy traktowane „jako sposób życia" (Pawluczuk) – wspólnota wytwarzająca niepowtarzalną atmosferę, w jakiej kształtowało się morale wszystkich jego członków i członkiń. Z

pewnością też wymagano od nich, żeby się aktywnie angażowali w działalność zespołu, nie szczędząc sił i ofiar. Wreszcie nie ulega wątpliwości, że lider zespołu nie tylko formułował jego orientację ideową i stylistyczną, ale też że rygorystycznie egzekwował ich realizację. Czy to było tyranizowanie, w dodatku w patriarchalnym stylu? I osławione sekciarskie pranie mózgów? Które miałoby być możliwe dzięki odizolowaniu członków i członkiń zespołu od szerszego społeczeństwa z jego *common sense*. Ale to na pewno nie w czasie Wypraw, będących przecież wychodzeniem do społeczności tradycyjnych, animowaniem ich – świętowaniem wspólnie z nimi (w kontrze do idei Święta Grotowskiego, który miał predylekcję do praktyk pustelniczych).

Jednak gdy takie zespoły, jak Teatr Laboratorium Grotowskiego czy „Gardzienice" Staniewskiego – i w jednym, i w drugich dopatrzono się w końcu sekt twórczych[28] – porównamy do bractw cechowych z ich tradycją terminowania w zawodzie i wtajemniczeń w sekrety rzemiosła, z pielęgnowaną w nich relacją: mistrz – uczeń, to okaże się, że ich organizacja wewnętrzna i pragmatyka niekoniecznie są takie wyjątkowe i godne napiętnowania. Różnica byłaby taka, że tam rządzi tradycja – ciągła albo (re)konstruowana – tu natomiast guru, mniej lub bardziej samozwańczy.

To jednak różnica mająca zasadnicze znaczenie w czasach, gdy liczą się sztuki społeczne, łączące aktywność artystyczną z zaangażowaniem, urzeczywistniającym się z założenia w relacjach poziomych i otwartych – i niehierarchicznych, bez guru. „Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze?" – Kott pytał Grotowskiego, który przez teatry zbuntowane na Zachodzie był swego czasu witany

jak wielki guru. Uczył środków gwałtownych. Przemieszały się

właśnie wtedy ostatecznie języki rewolucji społecznej i seksualnej, mistyki i anarchii: Marks z Freudem, zen z Mao, Lenin z Artaudem. „W stanie powszechnego skarlenia, w jakim jesteśmy, metafizyka wejdzie w umysły tylko przez skórę" [Antonin Artaud: *Teatr Okrucieństwa (Pierwszy Manifest)* ‹1932›, w: tegoż *Teatr i jego sobowtór*, s. 134]. Młodzi ludzie z radykalnych grup teatralnych uważali, że rewolucja może wejść w umysły także tylko przez skórę. Grotowski wydawał się tym, który nauczył, jak ćwiczyć skórę zarówno dla metafizyki, jak i dla rewolucji. Musiał jednak minąć pewien czas, zanim okazało się, że są to jednak różne ćwiczenia[29].

Czyżby teraz z kolei na Staniewskiego przyszedł czas, aby zmierzyć się z głośnym pytaniem: Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze?

Rewolucja pyta.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020

Autor/ka

Leszek Kolankiewicz – kulturoznawca, antropolog widowisk. W l. 2005-2012 dyrektor Instytutu Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, w l. 2012-2016 dyrektor Centre de civilisation polonaise na Sorbonie. Członek Centralnej Komisji do spraw Stopni i Tytułów. Były przewodniczący Komitetu Nauk o Kulturze PAN. Członek Polskiego Komitetu do spraw UNESCO, były przewodniczący Zespołu ds. niematerialnego dziedzictwa kulturowego w MKiDN. Autor książek: *Na drodze do kultury czynnej* (1978), *Święty Artaud* (1988, 2001), *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna* (1995, 2007, 2016), *Dziady. Teatr święta zmarłych* (1999), *Wielki mały wóz* (2001).

Przypisy

1. Mariana Sadovska: *Coming out*, przeł. Joanna Wichowska, „dwutygodnik.com” nr 292, październik 2020: https://www.dwutygodnik.com/artykul/9125-coming-out.html; Elżbieta Podleśna: *Przemoc dzieje się w ciszy*, „dwutygodnik.com” nr 292, październik 2020: https://www.dwutygodnik.com/artykul/9173-przemoc-dzieje-sie-w-ciszy.html.
2. *Raporty studentów: Gardzienice*, oprac. i wstęp Leszek Kolankiewicz, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1995, nr 2.
3. Mariusz Gołaj: *Sesje warsztatowe Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”*, w tomie zbiorowym: *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, red. Grzegorz Godlewski i in., Warszawa: Instytut Kultury Polskiej UW, 2002.
4. Wcześniej Studnia „O”, związana licznymi nićmi z Katedrą, a potem Instytutem Kultury Polskiej, wzięła też udział w Zgromadzeniu, zorganizowanym w 1996 r. na UW z okazji wykładu Howarda Brentona *Inside „The Golden Ass”* (*We wnętrzu „Złotego osła”*), poświęconego jego pracy nad adaptacją teatralną powieści Apulejusza, przygotowywaną dla „Gardzienic”.
5. Nb. rozprawa doktorska Dworakowskiej *Współczesny polski teatr alternatywny w perspektywie antropologicznej* (2011) miała, trochę wbrew tytułowi, nachylenie socjologicznokulturowe – moja współpraca z autorką w charakterze promotora wiele mnie nauczyła. Z czasem Dworakowska doprowadziła do przekształcenia specjalizacji Animacja kultury w kierunek studiów Sztuki społeczne.
6. Naukowo pracą artystyczną i kulturalną „Gardzienic” zajmowali się wszyscy kolejni kierownicy Zakładu Teatru i Widowisk w IKP-ie: Osiński (kierował Zakładem do r. 2003), ja (przez kolejne sześć lat) i Wojciech Dudzik (od r. 2009). Nic więc dziwnego, że opracowania na jej temat to ważna część dorobku naukowego Zakładu, może nawet w jakimś sensie jego znak rozpoznawczy.
7. Wojciech Dudzik: *Praktykowanie Gardzienic*; Włodzimierz Staniewski: *„Gardzienice” – praktykowanie humanistyki*, „Dialog” 2007, nr 5.
8. Leszek Kolankiewicz: *Utopijne terytorium „Gardzienic”*, w tomie zbiorowym: *Teatr Obiecany. 30 lat „Gardzienic”. Sympozjum w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej, Warszawa, 22-23 stycznia 2008*, oprac. i red. Wojciech Dudzik, Zbigniew Taranienko, wstęp Zbigniew Taranienko, Warszawa: Wydawnictwo Academica, 2008, s. 78.
9. Leszek Kolankiewicz: *Etnooratorium – świętych obcowanie*, „Res Publica” 1987, nr 5; tegoż *Teatr zarażony etnologią*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3-4 (przedruk w tomie zbiorowym: *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór, oprac. Janusz Degler, t. 2: *Teatr*, wyd. 2 zmienione i uzup., Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2003); tegoż *Notatki przed spektaklem: „Carmina Burana”*, „Dialog” 1992, nr 5; tegoż *Próby zapisu: Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” – „Carmina Burana”. Ave, mundi rosa!*, „Dialog” 1992, nr 8 (przedruk tych dwóch w: tegoż *Wielki mały wóz*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2001).
10. Zbigniew Osiński: *„Gardzienice”: praktykowanie humanistyki*, w tomie zbiorowym: *Sztuka otwarta. Parateatr II*, Wrocław: Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, 1982.
11. Leszek Kolankiewicz: *Poezja naturalna w przedstawieniach awangardowych*, „Akcent. Literatura i Sztuka” 1988, nr 2; tegoż *Ośrodek Praktyk Teatralnych – Stowarzyszenie „Gardzienice”*, wkładka do programu 5. Międzynarodowych Spotkań Teatralnych, Warszawa 16-29 listopada 1988.
12. *Teatr wobec nauki. Debata Włodzimierza Staniewskiego z Leszkiem Kolankiewiczem prowadzona przez Grzegorza Ziółkowskiego*, w tomie zbiorowym: *Teatr – przestrzeń – ciało – dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze* pod red. Magdaleny Gołaczyńskiej i

Ireneusza Guszpita, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006; *A Debate between Włodzimierz Staniewski and Leszek Kolankiewicz, led by Grzegorz Ziółkowski*, transl. by Justyna Rodzińska and Andrei Biziorek, „Performance Research", vol. 13: 2008, no 2.
13. Zbigniew Osiński: *„Gardzienice". Teatr pod otwartym niebem*, „Projekt" 1983, nr 2.
14. Włodzimierz Pawluczuk: *Wyprawa jako sposób życia*, „Kontrasty" 1979, nr 10.
15. Leszek Kolankiewicz: *Notatki przed spektaklem: „Carmina Burana"*, „Dialog" 1992, nr 5, s. 75-76. Na blok opublikowanych przeze mnie w tym numerze „Dialogu" tekstów złożyły się też: Mircea Eliade: *Miłość mistyczna i rycerstwo duchowe*, przeł. Leszek Kolankiewicz; Emma Jung i Marie-Louise von Franz: *Zniknięcie Merlina*, przeł. Robert Reszke.
16. Według Craiga reżyser powinien cieszyć się w teatrze „autorytetem, jaki obiecuje jego tytuł" i który oznacza, że winna mu być dana „całkowita i niepodzielna władza nad sceną i wszystkim, co się na scenie znajduje" (Edward Gordon Craig: *Artystom teatru przyszłości* [1911], w: tegoż *O sztuce teatru*, wybór Grzegorz Sinko, przeł. Maria Skibniewska, wstęp i noty Zygmunt Hübner, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1964, s. 42).
17. Jan Kott: *Tadeusz Kantor 1915-1990* [1991], w: tegoż *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, oprac. edytorskie Piotr Kłoczowski, wyd. 2 zmienione, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2005, s. 39.
18. Wiem, o czym mówię. Co prawda, sam nigdy nie praktykowałem treningu profesjonalnie ani wyczynowo, miałem jednak niejedną okazję, aby go zasmakować. Na zakończenie XIV Sesji Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (ISTA) „Improwizacja: pamięć, powtórzenie, nieciągłość" w Krzyżowej w 2005 r. wręczono mi uroczyście drobne upominki – w dowód uznania, że nie opuściłem żadnego ćwiczenia (byłem wtedy już 50+).
19. „Aktor [dziewiętnastowiecznego teatru gwiazd] musi odejść, a na jego miejsce przyjdzie… nad-marioneta… Jej ideałem nie będzie ciało i krew, lecz niejako ciało w transie; dążyć będzie do spowicia się w śmiertelne piękno, promieniując jednocześnie żywym duchem" (Edward Gordon Craig: *Aktor i nad-marioneta* [1907], w: tegoż *O sztuce teatru*, s. 84, 86).
20. „Aktor, który nie powtarza dwa razy tego samego gestu, ale który stale gesty tworzy… niszcząc formy, osiąga to, co może formy przeżyć… I jeśli w naszych czasach istnieje jeszcze coś prawdziwie piekielnego i przeklętego, to artystyczne zadowalanie się formami, zamiast abyśmy byli jak żywcem paleni męczennicy, co dają jeszcze znaki ze swych stosów" (Antonin Artaud: *Przedmowa: Teatr i kultura* [1935], w: tegoż *Teatr i jego sobowtór*, przeł. i wstęp Jan Błoński, noty Jan Błoński i Konstanty Puzyna, [wyd. 3,] Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press, [2010], s. 50, 51).
21. Pisałem o tym w moim studium o *Ślubie* w reż. Jerzego Jarockiego. „Kim, u licha, jest reżyser?" – pytałem tam (Leszek Kolankiewicz: *Notatki po spektaklu: „Ślub"*, „Dialog" 1993, nr 5, s. 128).
22. J[oanna] W[ichowska]: *Różne oblicza teatru: Włodzimierz Staniewski*, w: Agata Zyglewska, Joanna Wichowska, Dominika Rembelska: *Akademia Praktyk Teatralnych przy Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice"*, Lublin: Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice", 1998, s. 18.
23. „Istotne jest, aby widzieć własną sylwetkę jakby z pozycji widza, poprzez tak zwane «spojrzenie oderwane» [*riken-no ken*]. To, że aktor postrzega siebie własnym okiem, nazywamy jego «spojrzeniem subiektywnym» [*gaken*]. Czymś innym jest jednak «spojrzenie oderwane»… Aktor osiągnie «spojrzenie oderwane» wówczas, gdy utożsami się ze stanem emocjonalnym patrzącego na niego widza… chyba na tym polega nakaz: «Emocje pozostaw z

tyłu»" (Zeami Motokiyo: *Zwierciadło kwiatu*, w: Jadwiga M. Rodowicz: *Aktor doskonały. Traktaty Zeamiego o sztuce nō*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000, s. 112, 114).
24. Według niego należy „wypracować w sobie zdolność patrzenia (do pewnego stopnia) na siebie samego… z boku, jak na kogoś obcego (mowa, oczywiście, nie o przyglądaniu się sobie w lustrze, nie o pozowaniu przed nim lub przed innymi ludźmi, jak to często robią współcześni aktorzy)… Taka umiejętność w znacznym stopniu wyzwoli twoje twórcze «Ja» i zacznie coraz częściej obdarowywać cię chwilami natchnienia (inspiracji). Obudzone «Ja» jest nie tylko twórcą obrazu scenicznego, lecz i jego widzem. Znajdując się jednocześnie po obu stronach rampy, obserwuje przeżycia publiczności, dzieląc z nią zachwyt, podniecenie i rozczarowania" (Michaił A. Czechow: *O technice aktora*, przeł. i oprac. Marek Sołek, [wyd. 2,] Kraków: Wydawnictwo Arche – Stage Art, 2000, s. 114).
25. Chorobą jako metaforą egzystencjalną, urobioną przez modernistów (neoromantyków) na przełomie XIX i XX w. O ile jednak w ich czasach dominowała albo histeria, albo neurastenia, o tyle dla kultury przełomu w. XX i XXI, spadkobierczyni tamtej, charakterystyczna jest – zdaniem Sajewskiej – depresja (Dorota Sajewska: *„Chore sztuki". Choroba / tożsamość / dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2005).
26. „Między reżyserem a aktorami jest ściśle taki sam stosunek jak między dyrygentem a orkiestrą" – twierdził Craig (Edward Gordon Craig: *Sztuka teatru – dialog pierwszy* [1905], w: tegoż *O sztuce teatru*, s. 100).
27. Michaił Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a ludowa kultura średniowiecza i renesansu*, przeł. Anna i Andrzej Goreniowie, oprac., wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu Stanisław Balbus, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975, s. 64.
28. „Nie twierdzę, że Zespół [Teatru] Laboratorium jest po prostu sektą. Stwierdzam jedynie, że jego organizacja ma charakter sektopodobny, tzn. w niejednym przypominający sektę" – pisał Osiński. Ale zaraz jednym tchem dodawał, że raczej należałoby w tym wypadku mówić „o antysekcie typu aktywno-reformatorskiego, zdecydowanie przeciwstawnej wszystkim sektom pasywno-cierpiętniczym" (Zbigniew Osiński: *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980, s. 257).
29. Jan Kott: *„Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze…" (O Grotowskim)* [1970], w tomie zbiorowym: *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, pod red. Janusza Deglera i Grzegorza Ziółkowskiego, Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2006, s. 213.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/oswiadczenie*

didaskalia
gazeta teatralna

GARDZIENICE

Stanowisko. Przeciw-historia

Marcin Kościelniak

Leszek Kolankiewicz jest jednym z badaczy, którzy z imienia i nazwiska zostali wezwani przez Pawła Soszyńskiego, redaktora „Dwutygodnika”, do przyjęcia odpowiedzialności za swoje powiązania naukowe i instytucjonalne z „Gardzienicami”. Redakcja „Didaskaliów” udzieliła profesorowi Kolankiewiczowi swoich łamów na publikację oświadczenia, w którym obszernie wyjaśnia, jaka była jego wiedza o przemocy w „Gardzienicach”.

Oświadczenie Leszka Kolankiewicza jest jednak, moim zdaniem, czymś więcej: jest też wyrazem stanowiska wobec świadectw aktorek i współpracowniczek „Gardzienic”. W tej sprawie, jako redaktor czasopisma, zabieram głos.

Skoncentruję się na jednym elemencie, który wydaje mi się kluczowy. Chodzi o miejsce, w którym Leszek Kolankiewicz odnosi się do swoich prac na temat „Gardzienic”. Cytuję: „Nie cofam i nie zmieniam ani jednego zdania – żadnego się nie wstydzę i nie żałuję. I podtrzymuję ocenę: «Gardzienice» to imponujące dokonanie teatru polskiego, mają swoje w pełni zasłużone miejsce w jego historii”.

Wartość wybitnego dorobku naukowego profesora Kolankiewicza jest niepodważalna, jest to dla mnie jasne. Moja wypowiedź dotyczy czegoś innego: struktury wiedzy teatrologicznej i kulturoznawczej, tego, co w niej uznajemy za istotne, a co za drugorzędne.

Mariana Sadovska, Magdalena Bartnik, Agnieszka Błońska, Anna Bogdanowicz, Anita Bojarska, Agata Diduszko-Zyglewska, Tomasz Ducin, Katarzyna Małyszko, Katarzyna Matyka, Aleksandra Mikulska, Elżbieta Podleśna, Tomasz Rodowicz, Joanna Sarnecka, Joanna Wichowska, Aleksandra Wróblewska, Alicja Żmigrodzka. Ich świadectwa mówią o aktach przemocy, których na przestrzeni kilkudziesięciu lat dopuszczał się Włodzimierz Staniewski, wykorzystując pozycję władzy. Są to głosy o określonej odrębności, bo dotyczą konkretnych osób i ich doświadczeń. Zarazem jednak precyzyjnie wyjaśniają działanie mechanizmów przemocy patriarchalnej, które są głęboko wpisane w struktury polskiego teatru. Paweł Soszyński pytał: „czy zrewidujemy swoje zdanie o «Gardzienicach», kiedy już to wszystko wiemy?”. Nie chodzi tutaj jednak tylko o „zdanie” i nie tylko o „Gardzienicach”. Stawka i odpowiedzialność jest dużo większa.

Głosy pochodzące niemal wyłącznie od kobiet – aktorek, pracownic i współpracowniczek „Gardzienic” – są elementem „podziemnego” archiwum polskiego teatru (i kultury). Są więc rewolucyjne nie tylko dlatego, że jako ogniwo ruchu #metoo i Strajku Kobiet chcą zmienić – i, mam nadzieję, zmienią – przyszłość. Są rewolucyjne także w tym znaczeniu, że, przemeblowując archiwum „oficjalne”, zmieniają przeszłość.

Jeśli zatem przyjmujemy do wiadomości świadectwa dotyczące przemocy w „Gardzienicach”, w konsekwencji przyjmujemy zarazem, że przeszłość polskiego teatru i kultury właśnie się zmieniła, a narracje, które ją ustanawiały, wymagają rewizji. Bez tej pracy – bez bardziej sprawiedliwego

ustanawiania na nowo przeszłości – nie zmieni się także przyszłość. Tak rozumiem pracę badawczą w jednym z głównych nurtów teatrologii i kulturoznawstwa, podporządkowanym myśleniu przeciw-historycznemu.

Przyjmuję, że mogę mijać się z intencjami Leszka Kolankiewicza. Chcę jednak z całą mocą stwierdzić, że w moim przekonaniu świadectwa kobiet opowiadających o przemocy w „Gardzienicach" w sposób zasadniczy zmieniają obraz historii polskiego teatru. Przeciwne stanowisko jest – mówiąc dobitnie – aktem wykluczenia tych świadectw i ich autorek: z archiwum, a w konsekwencji z dyskursu. Jest to, dodam, wykluczenie wtórne, potwierdzające ich wykluczenie pierwotne: strukturalne, symboliczne i instytucjonalne.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020

Autor/ka

Marcin Kościelniak – teatrolog, kulturoznawca. Adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu UJ. Zastępca redaktora naczelnego „Didaskaliów". Członek komitetu redakcyjnego serii „Teatr/Konstelacje". Zajmuje się historią i politycznością teatru, sztuk performatywnych i wizualnych XX i XXI wieku. Publikował m.in. w „Tekstach Drugich", „Pamiętniku Teatralnym", „Widoku", „Dialogu". Autor książek: *Prawie ludzkie, prawie moje. Teatr Helmuta Kajzara* (2012), *„Młodzi niezdolni" i inne teksty o twórcach współczesnego teatru* (2014), *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.* (2018). Redaktor tomu z wyborem tekstów Helmuta Kajzara *Koniec półświni. Wybrane utwory i teksty o teatrze* (2012). Współredaktor książek: *20-lecie. Teatr polski po 1989* (2010), *1968/PRL/Teatr* (2016), *Teatr a Kościół* (2018).

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/stanowisko-przeciw-historia*

didaskalia
gazeta teatralna

HIV/AIDS

Anioły Ameryki

Transformacja i polski teatr polityczny

Dorota Sosnowska Uniwersytet Warszawski

Angels in America. The Transition and Polish Political Theatre

The text is an analysis of the Polish premiere of Tony Kushner's drama *Angels in America*. The drama, staged in 1995 as *Angels of America* at the Wybrzeże Theatre in Gdańsk, directed by Wojciech Nowak, has not made it into the history of Polish political theatre. However, the testimonies of its reception today allow for a complex analysis of the entanglement of political theatre in the so-called political transition. With the help of the category of 'normality', I am trying to expose the meandering paths of emancipation in the Polish theatre of the 1990s - the time of transition.

Keywords: *Angels in America*; normality; transition; political theater

26 marca 1995 roku w gdańskim Teatrze Wybrzeże odbyła się premiera *Aniołów Ameryki* w reżyserii Wojciecha Nowaka. Była to dziś zapomniana polska prapremiera dramatu Tony'ego Kushnera *Anioły w Ameryce*, który wyreżyserowany przez Krzysztofa Warlikowskiego w 2007 roku stanie się jednym z najbardziej znaczących spektakli polskiego teatru po 1989 roku. Jak pisze w wydanej w 2016 roku książce *After '89. Polish Theater and the Political* brytyjski badacz Bryce Lease:

> rewolucyjna inscenizacja Warlikowskiego […] była bezpośrednią próbą skorygowania braku konkretnego gejowskiego ruchu emancypacyjnego w Polsce, co według Kulpy i Mizielińskiej odpowiadało za nierównowagę w politycznej walce i dynamikę opresji. Warkocki twierdzi, że była to najważniejsza produkcja pierwszej dekady XXI wieku. Wyrazista inscenizacja Warlikowskiego sprowokowała nową publiczną dyskusję wokół homoseksualizmu, pozwalając na kluczowy reprezentacyjny przeciw-dyskurs wobec neokonserwatywnej Czwartej RP Kaczyńskiego i ustanowiła szeroko identyfikowany historyczny zwrot w traktowaniu i odbiorze homoseksualizmu i HIV/AIDS […] (Lease, 2016, s. 123).

Lease idąc tropem polskich badaczek i badaczy kultury queerowej w *Aniołach w Ameryce* widzi swoistą kulminację twórczości Warlikowskiego, szczytowe osiągnięcie jego teatru i znaczący zwrot w polskiej kulturze. Nawet jeśli rzeczywiste oddziaływanie *Aniołów* na sferę publiczną nie było aż tak istotne, rola spektaklu w kształtowaniu dyskursu inności, tożsamości, polityczności wydaje się niemożliwa do pominięcia. Jak podsumowuje Lease:

> *Anioły w Ameryce* nadały wyraźną formę możliwości teatru, który nie próbował uniwersalizować specyficznie gejowskich tożsamości, ale skoncentrował się na ich widzialności jako ekspresji ich wyjątkowości (Lease, 2016, s. 124).

To stwierdzenie, choć wpisuje się w dzisiejszą recepcję spektaklu, a nawet ustanawia wizję polskiego teatru politycznego zgodną z najnowszym rozumieniem polityczności, pozostaje w jawnej sprzeczności z tym, jakie

znaczenie inscenizacji nadawali krytycy w 2007 roku. Grzegorz Niziołek wskazywał na kształtowanie wspólnej przestrzeni przez Warlikowskiego: „wspólnej dla aktorów i widzów, wspólnej dla postaci scenicznych należących do różnych wątków opowieści, wspólnej dla świata zewnętrznego i wewnętrznego, wspólnej dla teatru i życia" (Niziołek, 2008, s. 181). Joanna Krakowska pisała, porównując Warlikowskiego do Badiou, o projekcie uniwersalizmu zawartym w inscenizacji. Stwierdzała, że: „każdy z bohaterów mierzy się z czymś, co niesie niewyobrażalne cierpienie w planie subiektywnego doświadczenia i co daje się zuniwersalizować jako immanentny składnik ludzkiej kondycji" (Krakowska, 2007). Jacek Cieślak, w najczęściej chyba przywoływanej recenzji opublikowanej w „Rzeczpospolitej", porównywał wręcz *Anioły* do *Dziadów* Mickiewicza (Cieślak, 2007). To właśnie ta umiejętność przełożenia amerykańskiego dramatu, uczuć homoseksualnych bohaterów, doświadczenia HIV/AIDS na uniwersalny język wspólnoty; to Prior w koronie cierniowej i fiolecie ukazujący się jako cierpiący Jezus; to redukcja tego, „co nazbyt amerykańskie, bezpośrednio polityczne czy nadmiernie ezoteryczne" (Krakowska, 2007), metaforyzacja erotyki, wykasowanie z przedstawienia rasy (w realizacji Warlikowskiego Belize nie jest czarnoskóry) i tym podobne zabiegi miały według krytyków odpowiadać za sukces *Aniołów*.

Można więc przyjąć, że znaczenie *Aniołów w Ameryce* dla polskiego teatru wiąże się właśnie z ustanowieniem – wciąż żywego i ożywianego – pola negocjacji między tym, co wspólnotowe i tym, co indywidualne, zachodnie i polskie, politycznie sprawcze i politycznie poprawne, poszerzaniem rozumienia normy i jej wywracaniem w geście jawnej subwersji. W zależności od przyjętego punktu widzenia znaczenia kolejnych scen i postaci poddają się ciągłym renegocjacjom, odzwierciedlając tym samym zawikłany proces zmian społecznych i obyczajowych w Polsce, a także zmieniające się

rozumienie polityczności i politycznego zaangażowania teatru. Od gestów uniwersalizujących doświadczenie innego, próbujących wpisać nienormatywność we wspólnotę wartości chrześcijańskich, po konstruowanie tożsamości zakorzenionej w inności i celebrującej inność jako wolność od wspólnoty – *Anioły w Ameryce* poddając się rozbieżnym zabiegom interpretacyjnym, pozwalają uchwycić samo sedno polskiego projektu emancypacyjnego realizowanego w teatrze, który w tym rozłamaniu zdradza swój głęboki związek z transformacją ustrojową i produkowanymi przez nią paradoksami. Z tego punktu widzenia zapomniana prehistoria tego spektaklu, jego odrzucona teatralna genealogia wydaje się warta przypomnienia i namysłu.

***

Polska prapremiera *Aniołów* jest właściwie jedynym spektaklem teatralnym wyreżyserowanym przez Wojciecha Nowaka. Trzydziestoośmioletni wtedy twórca miał za sobą udany debiut filmowy, *Śmierć dzieciorobа* z 1990 roku, i trzy spektakle teatru telewizji, z którym zresztą, mimo że zajmuje się głównie reżyserią telewizyjnych seriali (*Ojciec Mateusz*), jest związany do dziś. W gdańskim Teatrze Wybrzeże zjawił się w okresie, kiedy ta instytucja przechodziła poważny transformacyjny kryzys. Jak pisała Joanna Puzyna-Chojka, wczesne lata dziewięćdziesiąte to okres marazmu wywołanego złym zarządzaniem, brakiem pieniędzy, ale także brakiem pomysłu na nowy repertuar przyciągający widzów próbujących się odnaleźć w nowej rzeczywistości. W latach 1991-1993 dyrektorem naczelnym Wybrzeża był Stanisław Michalski, który wcześniej łączył funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego (1988-1991), a jeszcze wcześniej był kierownikiem artystycznym tego teatru (1982-1987). Puzyna-Chojka stwierdza: „Wytrawny aktor nie radził sobie w sytuacji utraty stabilności ekonomicznej, wobec

konieczności podjęcia walki o widza, którego oczekiwania trzeba było na nowo rozpoznać” (Puzyna-Chojka, 2019, s. 64). Próbując sprostać finansowym wyzwaniom, dyrektor wynajmował pomieszczenia teatru na kantor czy bazar (ulokowany we foyer jako Letni Salon Wybrzeża). Próbował także zarządzać parkingiem, gdzie jako dozorcy dorabiali aktorzy i pracownicy techniczni.

W sezonie 1993/1994 na jego miejsce powołana została Ewa Bonk-Woźniakiewicz, ekonomistka i doktor prawa, która miała zrealizować nową wizję zarządzania instytucjami kultury w Polsce przez niezależnych ekspertów spoza świata artystycznego. Bonk-Woźniakiewicz zaczęła dynamicznie zmieniać instytucję, załatwiać prawa do prapremier zachodnich sztuk, ściągać do teatru nowych reżyserów. Funkcje administracyjne w teatrze zyskały anglojęzyczne nazwy, a w budynku teatru pojawiły się kawiarnia i księgarnia. Wedle koncepcji nowej dyrektorki miało to być „miejsce społecznego skupienia” (Puzyna-Chojka, 2019, s. 68), przyciągające widzów także w ciągu dnia, oferujące zajęcia edukacyjne i artystyczne. Po pierwszym sezonie zrezygnował Krzysztof Babicki, dyrektor ds. artystycznych, i przez kolejny sezon nikt nie został powołany na to stanowisko. Kiedy więc do pracy nad *Aniołami* przystąpił Nowak – jako jeden z nowych, młodych artystów – to Bonk-Woźniakiewicz kierowała działalnością administracyjną i artystyczną teatru przy wsparciu Rady Artystycznej z Jerzym Koenigiem na czele. Jak podsumowuje tę dyrekcję Puzyna-Chojka: „Mimo imponującego doświadczenia menadżerskiego nie udało się Bonk-Woźniakiewicz przeprowadzić w pełni głębokiej reformy strukturalnej Teatru Wybrzeże” (Puzyna-Chojka, 2019, s. 68). Nie udało się też teatrowi zdobyć wysokiej pozycji artystycznej. Pojawili się sponsorzy, poszły do góry ceny biletów, co pozwoliło trochę odetchnąć budżetowi, pojawiły się strategie promocyjne i system rezerwacji biletów, nastąpiła

także redukcja zespołu artystycznego – ze stu dwudziestu osób do sześćdziesięciu (w tym czterdziestu aktorów) – wszystkie te transformacyjne recepty na zmodernizowanie instytucji kultury nie zdołały jednak ukształtować jej tożsamości, utrzymując teatr w kryzysie, co jednak paradoksalnie otworzyło przestrzeń interesującym mnie wydarzeniom.

***

Anioły Ameryki oparte były na pierwszej części dramatu Kushnera *Nowe tysiąclecie nadchodzi*[1] w tłumaczeniu Marty Gil-Gilewskiej, opublikowanym w „Dialogu" w 1994 roku (Kushner, 1994). Druga część dramatu, ukończona przez autora w 1993 roku i zatytułowana *Pierestrojka*, została pominięta zarówno w publikacji, jak i scenicznej realizacji. Przełoży ją, wraz z nowym tłumaczeniem części pierwszej, dopiero Jacek Poniedziałek na potrzeby spektaklu Warlikowskiego. *Nowe tysiąclecie nadchodzi*, ukończone w 1991 roku, rozgrywa się w drugiej połowie lat osiemdziesiątych w Nowym Jorku. Główni bohaterowie *gejowskiej fantazji na motywach narodowych*, bo taki podtytuł ma dramat, reprezentują różne rodzaje uwikłania w tożsamość homoseksualną, polityczną i społeczną epoki Reagana.

Roy Cohn – postać autentyczna (swego czasu przyjaciel i adwokat Donalda Trumpa) – jest bezwzględnym prawnikiem robiącym karierę w politycznych kręgach dzięki manipulacjom, szantażom i przestępstwom. W dramacie dowiaduje się, że jest chory na AIDS i odpowiada swojemu lekarzowi:

> Mam stosunki z mężczyznami. Ale w przeciwieństwie do prawie wszystkich, którzy to robią, ja przyprowadzam faceta, z którym się pieprzę, do Białego Domu, a prezydent Reagan uśmiecha się do nas i ściska mu dłoń. […] Roy Cohn nie jest homoseksualistą. Roy Cohn

> jest heteroseksualistą, który posuwa chłopaczków. […] Nie, Henry, nie. AIDS mają homoseksualiści. Ja mam raka wątroby (Kushner, 1994, s. 44).

W śmierci towarzyszyć mu będzie zjawa Ethel Rosenberg, słynnej ofiary makkartyzmu, którą Cohn – jak twierdzi – wsadził na krzesło elektryczne. Kolejnym bohaterem jest Louis Ironson, informatyk pracujący w sądzie, Żyd i partner Priora Waltera, który jest chory na AIDS. Louis nie potrafi wytrwać przy chorym ukochanym. Zostawia go i cierpi. Próbuje jakoś skonstruować swoją tożsamość, ale wciąż rozsypuje się na niełączące się ze sobą fragmenty wartości, pożądania, miłości, strachu i cierpienia. Pochylając się nad zemdlonym Priorem, który nie był w stanie dojść do łazienki i wydala w spodnie krew, Louis modli się: „Na pomoc. Na pomoc. O Boże, Boże, Boże, pomóż mi, nie mogę, nie mogę, nie mogę" (Kushner, 1994, s. 45). Prior za to urasta w swej chorobie do rangi proroka. To jego na końcu tej części dramatu odwiedzają tytułowe anioły i to on ma nieść nowinę światu.

> Ten dźwięk, ten dźwięk, to… Co to takiego, jakby ptaki albo co, jak jakiś naprawdę wielki ptak. Boję się, ja… nie, nie, strach, znajdź złość, znajdź… złość, krew mam czystą, umysł w porządku, mogę się oprzeć naciskom, jestem gejem i przywykłem do nacisków, kłopotów, jestem twardy, silny i… Och. O mój Boże. Ja… (*spogląda na krocze. Wzbiera w nim podniecenie seksualne*) Uuuuuu… jestem napalony, jestem tak… co się dzieje… muszę mieć gorączkę albo co… Och! Proszę, proszę! Coś się zbliża, boję się, wcale mi się to nie podoba, coś nadchodzi, a ja… Och! (Kushner, 1994, s. 76).

Kiedy zalewa go feeria kolorowych barw, Prior komentuje: „Boże

Wszechmogący… Bardzo w stylu Stevena Spielberga” (Kushner, 1994, s. 77). Tymczasem wyłaniający się z ruin sypialni, w którą przed chwilą trafił niczym meteor, anioł pozdrawia Priora: „Pozdrowienia, Proroku; Wielkie Dzieło rozpoczęte; Przybył Posłaniec” (Kushner, 1994, s. 77).

Jest jeszcze druga para: Joe i Harper Pitt. Mormoni przybyli do Nowego Jorku z Salt Lake City. On jest prawnikiem, asystentem sędziego, dającym się wplątać w intrygi Roya Cohna, ukrytym homoseksualistą. Pożądanie obudzi w nim Louis, który w jego ramionach będzie z kolei próbował ukoić poczucie winy. Nic z tego jednak nie wyjdzie. Harper jest uzależniona od valium i w wywoływanych przez narkotyk odlotach spotyka się z Priorem, który uświadamia jej, z czym tak kryje się jej mąż. Ostatnią centralną postacią dramatu jest Belize: czarnoskóry transwestyta. To on jest medium Kushnerowskiej polityczności. Sprawnymi ruchami pielęgniarza opatruje cierpiące ciało Priora, zapewniając ludzką bliskość, której nie sprostał Louis. W rozmowie z tym ostatnim mówi:

> Nie masz żadnych podstaw oprócz swojej… Wiesz, dobrze wiedzieć, że się nie zmieniłeś; nadal jesteś honorowym obywatelem ziemi niczyjej i powiem ci, że po tym, jak wygłosiłeś tę bielszą niż biel tyradę o niedostrzeganiu różnic rasowych, musisz mieć cholerny tupet, żeby nazywać mnie antysemitą (Kushner, 1994, s. 66).

Po czym komentuje rozterki Louisa:

> Myślałem o tym bardzo długo i nadal nie rozumiem, co to jest miłość. Sprawiedliwość jest prosta. Demokracja jest prosta. Te rzeczy nie są ambiwalentne. Ale miłość jest bardzo trudna. I obraca

się przeciwko tobie, jeśli pogwałcisz jej twarde prawa (Kushner, 1994, s. 69).

***

W 1995 roku w Teatrze Wybrzeże te postaci i ich dramaty pojawiały się na scenie z imponującą scenografią Marka Chowańca. Wielkie czarne płyty pleksi według zachowanych projektów i rysunków raz oznaczały ściany nowoczesnych wieżowców, raz pozbawione domowego ciepła wnętrza szpitala, innym razem ulice wielkiego, dusznego miasta. W ich prześwitach, tam, gdzie otwierały się w nich małe drzwi czy szpary, tętniło jednak życie symbolizowane przez ciepłe światło i sprzęty codziennego użytku. Jak pisała dla „Teatru" Joanna Chojka, wówczas dwudziestosześcioletnia krytyczka teatralna: „Scenografia Marka Chowańca, budowana z ogromnych, ruchomych płaszczyzn, wypełnionych pleksiglasem i mnożącymi byty lustrzanymi foliami, pozwoliła […] na manipulowanie głębią – nowojorska klatka, utworzona ze szklanych ścian drapaczy, odsłaniała swoje szczeliny, pęknięcia, prowadzące do innych, równoległych światów" (Chojka, 1995). Przeszkadzały jej jednak rwące według niej rytm spektaklu zmiany dekoracji:

> Kushner domaga się wprowadzenia na scenę ekipy technicznej wymieniającej sprzęty na oczach widzów – bez żadnych wyciemnień. Ten pomysł jednak się nie sprawdza, mimo pewnej konsekwencji, która każe przypisać – przynajmniej w gdańskim przedstawieniu – tym czarno odzianym „sprzątaczom" jakąś niezwykłą rolę (żałobników? grabarzy?) (Chojka, 1995).

Inaczej o tym zabiegu pisała Anna Jęsiak w „Dzienniku Bałtyckim":

> Świetne rozwiązania scenograficzne Marka Chowańca, który znakomicie poradził sobie z ciągłą zmianą miejsca scenicznej akcji, częstą równoległością zdarzeń i epizodami przekraczającymi sferę realizmu, dobra muzyka Briana Locka, a nade wszystko co najmniej kilka bardzo dobrych ról (Kiszkis, Labijak, Gzyl, Nieczuja-Urbańska jako tranwestyta Belize) (Jęsiak, 1995).

Atmosferę scenicznego Nowego Jorku budowała także wspomniana przez Jęsiak i chwalona we wszystkich recenzjach muzyka Brytyjczyka Briana Locka. Uczeń Góreckiego i Lutosławskiego, absolwent warszawskiej Akademii Muzycznej im. Chopina, zajmował się już wówczas głównie muzyką filmową. Zaproszony do pracy nad *Aniołami*, Lock stworzył rodzaj krajobrazu, z „pojedynczymi dźwiękami fortepianu sączącymi się jak krople deszczu" (Chojka, 1995).

W roli Roya Cohna wystąpił Jerzy Kiszkis. Alina Kietrys w „Głosie Wybrzeża" pisała: „Rola Jerzego Kiszkisa (Roy) jest bodaj największym zaskoczeniem, bo nastąpiła swoista metamorfoza osobowości aktora. Roy jest manipulujący, bezwzględny" (Kietrys, 1995). Choć, jak zwracała uwagę Chojka, jednocześnie w tej roli kluczem do postaci okazała się groteska (Chojka, 1995). Roy jest siwy, z łysiną na środku głowy i wąsami, w eleganckim czarnym garniturze i płaszczu. Na jednym ze zdjęć widać, jak pada na scenę wyłożoną lśniącą pleksi tuż przy parkowej ławce, która wnosi niespodziewany element życia w tę bezduszną przestrzeń. Nad nim pochyla się Ethel Rosenberg (Wanda Neuman) w staroświeckim stroju, rękawiczkach i kapeluszu z woalką.

Louisa zagrał Grzegorz Gzyl. Ciemnoblond włosy, okrągła, łagodna twarz. W skórzanej kurtce i dżinsowej koszuli jest kimś wówczas nowoczesnym. Jak

pisze Kietrys: „Strach jeszcze zdrowego Louisa i poszukiwania nowego partnera mają swoisty wymiar prawdy psychologicznej” (Kietrys, 1995). W jednej z udokumentowanych scen, jeszcze zanim Louis odejdzie, przytula Priora, obejmując go potężnymi ramionami. Stykają się głowami. Jest w tym obrazie coś gruntownie nieerotycznego, pozbawionego seksualności.

Rolę Priora powierzono Jackowi Labijakowi. Drobny i szczupły pojawia się na scenie w eleganckim, choć nieco przegiętym stroju, w szpitalnej koszuli i haftowanym szlafroku. Jego wizerunek jest najbardziej plastyczny. Ulega zmianom, pozwalając na uchwycenie procesu chorobowego. Chojka pisze: „Świetnie zaprezentował się również Jacek Labijak, budując postać Priora przede wszystkim ze strachu przed śmiercią, sygnalizowanego podskórną nerwowością gry na granicy histerii” (Chojka, 1995). Małgorzata Jarmułowicz w „Gazecie Studenckiej” stwierdza: „Na gwiazdę przedstawienia wyrósł […] przede wszystkim Jacek Labijak […] przejmująco prawdziwy (także dzięki warunkom zewnętrznym) w ekspresyjnie zagranym dramacie ludzkiego osamotnienia i strachu w obliczu śmierci” (Jarmułowicz, 1995, s. 12-13). Na jednym z najbardziej przykuwających uwagę zdjęć ze spektaklu Prior w szlafroku i damskiej peruce maluje szminką usta, jak w lustro patrząc w macewę. To prawdopodobnie nagrobek z pierwszej sceny, kiedy na cmentarzu Louis chował swoją babcię i słuchał przemowy Rabina. Tutaj jednak staje się medium śmierci i choroby zarówno naznaczającej, jak i emancypującej seksualną tożsamość Priora. Zarazem w tym zdjęciu dochodzi do zaskakującej prefiguracji wątków debaty politycznej, która toczy się w Polsce do dziś, a w której antysemityzm i wykluczanie osób nieheteronormatywnych zasilają się nawzajem, dostarczając sobie języka i obrazów nienawiści. Zarazem to właśnie trudna, marginalizowana społecznie tożsamość: seksualna, narodowa, religijna będzie tworzyła oś teatru politycznego w Polsce. Co wydaje się istotne, Jacek Labijak wspomina[2], że

umalowanie ust szminką na scenie – jego aktorski pomysł – było jak przełamanie tabu, uwolnienie i przekroczenie. Stawką nie była indywidualna tożsamość aktora, a próba pokazania inności, zobaczenia siebie jako innego i stworzenia lustra, w którym ci inni będą mogli się przejrzeć i rozpoznać, odkrycia swojego ciała i cielesności w nowym kontekście na scenie. Gest ten zapisał się w pamięci Labijaka jako radosny i celebracyjny, wykonywany w poczuciu mocy i wagi społecznej teatralnego obrazu, ale też formujący nowe aktorstwo w nowej rzeczywistości.

Role Joego, Harper, Belize nie zapisały się w recenzjach. Na zdjęciach widać mężczyznę (Jacek Mikołajczak) w garniturze, z ciemnym zarostem na twarzy i błyszczącym kolczykiem w uchu. W ręku nieodłączna skórzana teczka. Dziewczyna (Katarzyna Łukaszyńska) w obszernej koszuli i spódnicy w stonowanych barwach ma włosy w nieładzie i trochę nieprzytomne spojrzenie. Belize (Marzena Nieczuja-Urbańska) jest z kolei wcieleniem ekstrawagancji. W zaskakującym geście obsadzenia w roli transwestyty kobiety, kobiecość zostaje przerysowana, oddana za pomocą balowej sukni, długich sztucznych rzęs, biżuterii i eleganckiego szala. Nie jest czarnoskóra.

Mimo pochwał scenografii, muzyki, aktorstwa spektakl nie spodobał się żadnej z recenzentek. Małgorzata Jarmułowicz pisała:

> Reżyser gdańskiego spektaklu Wojciech Nowak rzeczywiście oszczędził widowni (i aktorom!) co drastyczniejszych obrazów, poskracał też – i słusznie – fragmenty „zagadane” politycznymi wywodami bohaterów. Nie zmieniło to faktu, że podstawowym nośnikiem znaczeń jego przedstawienia pozostać miał mimo wszystko sam tekst sztuki […] wzbogacony rzecz jasna tym wszystkim, co powinna nadbudować nad nim gra aktorów. Niestety

> tylko nieliczni z wykonawców [Kiszkis, Labijak – przyp. aut.] wychylili się w tej grze poza granice beznamiętnej poprawności i w rezultacie trzy akty sztuki zamiast głęboko poruszyć – raczej głęboko znużyły swoją drętwotą (Jarmułowicz, 1995, s. 12).

Znudzona czuła się też Barbara Kazimierczyk, której spektakl „się dłużył" (Kazimierczyk, 1995), podobnie jak Annie Jęsiak:

> Miałkość treści skądinąd oczywistych wpisanych w kontekst, który mimo wszystko wydaje się obcy nie tylko widzowi, lecz także realizatorom […]. Odniosłam wrażenie, że do tekstu, jak i do tematu, podeszli oni jak do przysłowiowego „jeża", z pewnym dystansem. I to musiało zaważyć na całości, która w drugim akcie niebezpiecznie się „rozlazła", tracąc dramaturgiczną wartkość (Jęsiak, 1995).

Joanna Chojka, także znudzona spektaklem, stwierdzała, że Nowakowi nie udało się „niestety posklejać tego niedoskonałego dramaturgicznie, konstruowanego techniką filmową tekstu w jakąś przekonywającą i interesującą całość" (Chojka, 1995). W jej poczuciu dramat Kushnera – ukończony w 1993 roku – zdążył się już politycznie zdezaktualizować. Retorycznie pytała:

> Czy dzieło Kushnera ze swoimi jawnymi ambicjami publicystycznymi, ale i z wyrazistą warstwą alegoryczno-mistyczną, może być ważne również dla nas? Czy egzotyka obyczajowa da się przełożyć na inny sposób odczuwania, osobliwą „europejską" wrażliwość? […] O czym mogłyby być *Anioły Ameryki* wystawione w

> purytańskiej Polsce 1995 roku, gdzie problem mniejszości seksualnej i AIDS wciąż błąka się na odległym marginesie, spychany tam przez cały arsenał problemów uwikłanych w narodową mitologię, która wciąż wydaje się ważniejsza? (Chojka, 1995).

Alina Kietrys podsumowywała, wyraźnie wskazując na przyczynę okrzykniętej przez recenzentki porażki gdańskiego spektaklu:

> Słowem mamy przedstawienie prapremierowe, o tzw. bulwersującym temacie (wszak problemy homoseksualistów ciągle wywołują społeczne emocje), ale również mamy do czynienia z dość płaskim tekstem, którego nie udało się uratować teatralizacją (Kietrys, 1995).

Warto na chwilę zatrzymać się nad tym znudzeniem i znużeniem, które odczuły autorki wszystkich pięciu recenzji.

Z pewnością można założyć, że debiut teatralny Nowaka niósł wyzwania, którym reżyser nie w pełni sprostał. Spektakl mógł mieć słabe tempo, mogło siadać napięcie. Aktorzy skonfrontowani z językiem i postaciami, które były czymś zupełnie nowym, mogli sobie nie poradzić i stworzyć role nieprzekonujące, drętwe. Jednak, jak widać z przytoczonych cytatów, to nie reżyseria i aktorstwo, nie dekoracje i muzyka stawiały oglądającym największy opór. To tekst Kushnera był w ich odczuciu „miałki” (Jęsiak, 1995), „płaski” (Kietrys, 1995), przepełniony „politycznym rezonerstwem” (Chojka, 1995), obcy polskiej rzeczywistości i wrażliwości[3]. Mimo że poskracany, pozbawiony „drastycznych obrazów”, dramat nadal nie pozwalał się przyswoić. Ucieczka w nudę była ucieczką od tego, co zgodnie ze słowami

Joanny Chojki miało pozostać „na odległym marginesie” w „purytańskiej Polsce 1995 roku” (Chojka, 1995) zajętej według niej sprawą narodową i wspólną tożsamością. W książce *Polska do wymiany* Przemysław Czapliński analizując *coming out*, a właściwie *coming off*[4], Juliana Stryjkowskiego dokonany w utworze *Milczenie* z 1993 roku, przenikliwe analizuje podobny odruch odbiorców. Mimo że krytycy potraktowali książkę jako „odrabianie zaległości” i ważny gest zerwania z charakterystyczną dla totalitaryzmu nietolerancją, to właśnie „milczenie”, niewyrażalność męsko-męskiego pożądania, jego niewidzialność miały być warunkiem akceptacji czy też absorbcji inności w zbiorową tożsamość. Utwór i jego krytyka „utrwalały istnienie Odmieńca[5], lecz sytuowały go na marginesach; zachęcały go do wyznania i zarazem wyznaczały granice jego ekspresji” (Czapliński, 2009, s. 307). Choć literatura lat dziewięćdziesiątych będzie według Czaplińskiego zadawać coraz trudniejsze pytania o tożsamość płciową, obrazować „rozmaite cierpienia wynikające z dominacji heteroseksualnej normalności” (Czapliński, 2009, s. 308), jedną ze ścieżek tak zwanej asymilacji, obok emancypacyjnych prób „zdetronizowania normalności” (Czapliński, 2009, s. 308), pozostanie utrzymywanie Odmieńców na marginesach i traktowanie ich twórczości jako „egzotycznej wypowiedzi o doświadczeniach obcych dla wszelkiej normalności” (Czapliński, 2009, s. 308). W tej perspektywie znużenie recenzentek okazuje się więc afektywną reakcją odsyłającą inność w sferę obcości, egzotyki i milczącej obojętności.

***

To rozpoznanie znacznie jednak komplikuje krótka wzmianka o spektaklu w tekście Pawła Grochowskiego *Precz z tolerancją*, opublikowanym w gejowskim piśmie „Filo” wydawanym w Gdańsku od 1986 (najpierw „w podziemiu”, a od 1990 roku legalnie) przez poligrafa i aktywistę Ryszarda

Kisiela. Autor stwierdza:

> Ja mogę tylko wyznać, że w trakcie przedstawienia zdarzało mi wzruszać, zdarzało mi się zaśmiać, zdarzało się czymś zafrapować, ale i zdarzało nudzić, zaś w całości nie wyczułem niestety żadnego głębszego przesłania, żadnej myśli na tyle ważnej, by pobudzała mnie ona potem do refleksji. Być może dla heteryckiej części widowni sztuka wniosła pewne odkrywcze spostrzeżenia, jak to, że gejem może okazać się każdy, nawet najbardziej nie pasujący do stereotypu facet, albo to, że w związkach gejowskich też chodzi przede wszystkim o miłość, a nie tylko o seks (Grochowski, 1995, s. 12).

Co jeszcze bardziej uderzające, swoje znużenie autor także przypisuje nie tylko mankamentom scenicznej realizacji, ale właśnie tekstowi Kushnera:

> Myślę, że *Anioły Ameryki* to jednak sztuka należąca do lokalnego, amerykańskiego „folkloru", która nie zrobi furory nie tylko w Polsce, ale i w większości innych krajów starego kontynentu (Grochowski, 1995, s. 12).

Jak wiadomo, sztuka zrobiła w końcu furorę nie tylko w Europie, ale też właśnie w Polsce. Na łamach środowiskowego, zaangażowanego, szerzącego wiedzę na temat AIDS i budującego samoświadomą gejowską przeciw-publiczność pisma stwierdzenie, że dramat Kushnera należy do „amerykańskiego folkloru", może się wydawać zaskakujące. Znużenie Grochowskiego, lustrzane wobec znużenia cytowanych recenzentek, można odczytać jako podobne poczucie obcości wobec sztuki. Co to jednak znaczy?

Podążając za myślą Magdy Szcześniak, opisującej i analizującej „Filo” w książce *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, można założyć, że stawką w recepcji *Aniołów* wcale nie była widzialność i słyszalność homoseksualnej mniejszości. Autorka przytacza tekst opublikowany w 1990 roku, w ostatnim „podziemnym” numerze „Filo”, w którym Sławomir Starosta formułuje zadania ruchu homoseksualnego w Polsce. Okazuje się, że ostatecznym celem emancypacji jest według autora „normalność”. Szcześniak komentuje:

> „Normalnie” znaczy tu „tak jak wśród heteroseksualnej reszty społeczeństwa”, nawet jeśli tamto „normalnie” w danym momencie oznacza życie w czasach radykalnej zmiany społecznej i dynamicznych procesów przewartościowania dotychczasowych systemów praktyk i odniesień (Szcześniak, 2016, s. 200).

Postulowana przez Starostę normalność staje się tym samym zarówno prawem osób homoseksualnych jak i ich obowiązkiem, narzucając ich zachowaniom, praktykom, tożsamościowym gestom ramy obowiązującej obyczajowości, europejskości, cywilizacji, przynależności do kapitalistycznego, konsumpcyjnego społeczeństwa. Starosta pisze:

> Chodzi tu o przekonanie heteroseksualistów, że my, homoseksualiści, jesteśmy tak samo normalni jak oni, ani gorsi, ani lepsi, są wśród nas i geniusze, i złodzieje, i w zasadzie to różnimy się wyłącznie tą drobną cechą, którą jest płeć naszego partnera seksualnego (za: Szcześniak, 2016, s. 200).

Recepcja scenicznej realizacji *Aniołów* pozwala więc uchwycić ciekawy

paradoks emancypacji. Dążąc do włączenia w pole normalności, unieważnia swą inność jako interesującą tylko „dla heteryków”, codzienną, banalną, „drobną”. Z kolei spojrzenie reprezentujące perspektywę normalności oddala inność jako dopuszczalną, lecz egzotyczną i marginalną. To przesunięcie inności, która jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych miała zgodnie z rozpoznaniem Czaplińskiego twórczo różnicować odziedziczoną po stanie wojennym, ujednoliconą, tożsamościową normalność, jest według autora ściśle związane z postępem ustrojowej i społecznej transformacji (zob. Czapliński, 2009, s. 285).

***

Jacek Labijak zupełnie inaczej pamięta reakcje na *Anioły*. Według niego ludzie oglądali spektakl z zaangażowaniem i wzruszeniem[6]. Sceny bliskości i cierpienia trafiały w katolicką wrażliwość, homoseksualni bohaterowie dodawali otuchy tym kryjącym się z własną tożsamością, a temat AIDS mimo diagnozowanej w recenzjach marginalności był jednak aktualny i żywo obecny, o ile nie we wspólnym doświadczeniu, to w importowanej z Zachodu kulturze wczesnych lat dziewięćdziesiątych[7]. Spektakl miałby więc wytyczać niejako niezróżnicowane politycznie pole wolności, zanim ukształtują się wyraziste postawy i konflikty. Jest to być może perspektywa zbieżna z legendą inkluzyjności „Solidarności”, którą świetnie zdekonstruował jako skażoną katolickim fundamentalizmem Marcin Kościelniak w książce *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.* (Kościelniak, 2018, s. 125-172), ale pozwala od jeszcze innej strony spojrzeć na polski projekt emancypacyjny w teatrze i jego uwikłanie w transformację. Między znużeniem a podyktowaną religijną wrażliwością empatią, między poczuciem egzotyki i obcości a zneutralizowaniem inności, między diagnozowaną przez Czaplińskiego wrogością wobec Obcego a fascynacją i potrzebą asymilacji Innego (zob.

Czapliński, 2009, s. 329), rozciąga się spektrum reakcji i artystycznych strategii, które obrazują polityczną dezorientację.

Tę dezorientację podzielił zresztą z widzami i twórcami sam Tony Kushner, który dzięki zdolnościom organizacyjnym Ewy Bonk-Woźniakiewicz w czerwcu 1995 roku przyjechał do Gdańska. Jak donosiła Anna Jęsiak, uczestniczył w warsztatach teatralnych i dyskusji o homoseksualizmie i tolerancji zorganizowanej w teatrze (Jęsiak, 1995a). Tak opisano to wydarzenie w „Głosie Wybrzeża":

> W niedzielę po spektaklu *Aniołów Ameryki* odbyło się nietypowe spotkanie widowni ze specjalistami z dziedziny psychologii społecznej, terapii narkomanów, leczenia i zapobiegania AIDS; wzięli w nim udział także Tony Kushner, przedstawiciele organizacji gejowskiej „Inicjatywa Gdańska", ksiądz katolicki i inne osoby. Wszyscy obecni nie mieli nawet szansy zabrać głosu, gdyż bohaterów dyskusji było aż dwudziestu. Cała rozmowa minęła się z celem, gdyż nie pomogła wyjaśnić żadnych kwestii ani na temat tolerancji wobec mniejszości homoseksualnych w Polsce, ani na temat kościelnej edukacji, ani leczenia narkomanów… (DSG, 1995)

Jęsiak swój tekst o wizycie Kushnera zatytułowała *Tony Kushner zaskoczony*. Można sobie tylko wyobrażać, jakie wizyta w Gdańsku zrobiła wrażenie na artyście określającym własną tożsamość jako żydowską, gejowską i lewicową, opisującym siebie jako dziecko amerykańskiego Nowego Porządku i zajadłego przeciwnika konserwatyzmu spod znaku Reagana, doświadczonym amerykańską homofobią i antysemityzmem, przekonanym o przydatności marksizmu i geniuszu Brechta (Kushner, 1997). Po obejrzeniu

inscenizacji Nowaka miał stwierdzić, że jest oryginalna i inna niż te, które widział do tej pory. Podobało mu się aktorstwo i sceniczny kształt spektaklu, był jednak zaskoczony skrótami w tekście (tak chwalonymi przez recenzentki), które wyrugowały w jego poczuciu nie tylko polityczne kwestie, ale także humor.

> Zdaję sobie sprawę z tego – powiedział – że zainteresowanie moim dramatem jest pochodną powszechnego zainteresowania problematyką AIDS i homoseksualizmu. Popularność tego utworu mnie samego trochę zaskakuje, gdyż ja traktuję go jako tekst polityczny, który obok kwestii gejowskiej porusza też zagadnienie „reaganizmu". […] *Anioły Ameryki* […] są w pewnym sensie „produktem" toczącej się w Stanach od wielu już lat publicznej dyskusji o homoseksualizmie. W kraju takim, jak Polska, gdzie otwarcie o tych sprawach mówi się od niedawna, odbiór przedstawienia jest specyficzny. Wizyta w Polsce uświadomiła mi również, że Reagan, oceniany w USA zdecydowanie negatywnie, cieszył się u was sympatią, m.in. z uwagi na poparcie udzielane Solidarności. Ale w tym samym czasie konsekwentnie niszczył związki zawodowe w Stanach. Pewne aspekty polityczne dramatu okazują się więc nieprzekładalne w innej rzeczywistości (Jęsiak, 1995a).

Polityczna dezorientacja jest więc powiązana z paradoksami produkowanymi przez zmianę kontekstu. Nie tylko Reagan w Polsce pełni rolę bohatera wolności i przeciwnika ucisku, nie tylko homoseksualizm i AIDS wciąż stanowią „bulwersujący temat", ale nawet postać Ethel Rosenberg nie niesie ze sobą tych samych znaczeń. Historia Ethel i Juliusza Rosenbergów

skazanych w 1951 roku na krzesło elektryczne pod zarzutem szpiegostwa na rzecz Związku Radzieckiego i przekazywanie informacji o broni jądrowej, była jednym z najgłośniejszych epizodów zimnej wojny. Żydzi, powiązani z Komunistyczną Partią USA, szybko stali się symbolem nie tylko amerykańskiej polityki wewnętrznej i ucisku wobec komunistów, ale także nadużywanym przykładem zachodniego zniewolenia w kontraście do komunistycznego uwielbienia wolności. W Polsce dramat Leona Kruczkowskiego *Juliusz i Ethel*, przedstawiający ich jako bohaterów i niewinne ofiary zbrodniczego systemu kapitalistycznego, został w roku premiery (1954) zrealizowany cztery razy: w Warszawie, Łodzi, Poznaniu i Polskim Radiu. Ethel nie jest więc symbolem przestępczych praktyk Roya Cohna i jego ofiarą, a raczej kojarzy się z propagandowym kłamstwem i nadużyciem. Sensy się odwracają, zaburzają i falują.

O ile jednak zaskoczony Kushner przyglądał się dziwnej politycznej rzeczywistości Polski z jasno zdefiniowanej pozycji („mam przyjaciela, który chodzi ze mną do teatru i nadał mi przezwisko Choleryczny Pedał" – Kushner, 1997, s. 25), o tyle w latach dziewięćdziesiątych gwałtowna i postępująca zmiana kontekstu związana z instalowaniem się kapitalizmu, restrukturyzacją klasową społeczeństwa, zmianą społecznego i fizycznego krajobrazu, w którym miejski teatr mógł stać się kantorem czy bazarem, a aktor parkingowym, produkowała coraz więcej politycznych paradoksów. Jest to proces do tego stopnia niejednorodny, że antropologia kultury i nauki społeczne odżegnują się od opisującego w powszechnym słowniku te zmiany pojęcia transformacji, uznając ją za pustą kategorię, dokonującą sztucznego uspójnienia rozproszonej i fragmentarycznej rzeczywistości.

***

W *Strefie przejścia. O końcu komunizmu* Boris Buden analizuje scenę upadku

muru berlińskiego jako scenę źródłową dla postkomunizmu. Napierające masy uchwycone w stanie euforii „wysypują się przez mur i jego bramy niczym zboże z rozprutego worka” (Buden, 2012, s. 17). Z czyjej jednak perspektywy patrzymy na obalenie komunizmu? Kto obserwuje upadek muru? Buden zwraca uwagę, że nie mamy dostępu do doświadczenia aktywnych mas. Fundująca postkomunistyczny porządek scena pokazuje coś innego. „Nasz obraz zmierzchu komunizmu dzieli się na ślepe zdarzenie i jego symboliczną reprezentację, którą stworzono poza nim samym” – pisze autor (Buden, 2012, s. 17). Przytaczając Kanta i jego analizę zburzenia Bastylii, Buden stwierdza, że widzami wytwarzającymi upadek muru jako wydarzenie historyczne są ci, którzy stoją z boku, po zachodniej stronie, biernie przyglądając się wypadkom i konstruując je jako symbole nowego porządku. Co ich tak zafascynowało w wydarzeniach przechodzących przez Europę Wschodnią? Wydaje się, że chodzi nie tyle o „powrót” krajów bloku wschodniego do ideałów demokracji, ponieważ kryzys liberalnej demokracji jest w tym czasie już uświadomioną rzeczywistością zachodniego życia. Cytując Rada Rihę, Buden stwierdza: „Tym, co ludzi na Zachodzie tak bardzo zafascynowało, była «przypisywana wschodnim aktorom bezwzględna fascynacja zachodnią demokracją, ich naiwna można wręcz powiedzieć ślepa wiara w nią»” (Buden, 2012, s. 18). Jest to pozycja skonstruowana i narzucona, zaprojektowana i nałożona niczym formatująca rama na procesy i wydarzenia następujące w krajach Europy Wschodniej po obaleniu komunizmu. To właśnie ją wyraża pojęcie transformacji ustrojowej. Buden wskazuje na zakorzenienie pojęcia transformacji w *transition studies*, perspektywie badawczej, która ukształtowała się w ramach amerykańskiej politologii w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, by opisać już dokonane przemiany systemowe w krajach Ameryki Południowej. Kiedy jednak transformacja zaczyna być używana do opisu przemian ustrojowych w

krajach postkomunistycznych Europy Środkowej i Wschodniej, znaczenie tej kategorii radykalnie się zmienia. Nie służy już bowiem do opisu zachodzących zmian społecznych, politycznych i ekonomicznych, ale właśnie je projektuje. Jak pisze Buden, „to przejście jest teleologiczne, to znaczy determinowane przez swój cel" (Buden, 2012, s. 36). W logice tak rozumianej transformacji przeszłość jest jednoznacznie negatywna, a przyszłość zdeterminowana przez jednoznacznie pozytywny porządek kapitalistyczny i zachodnio-demokratyczny. Przejście zaś musi się odbywać jako powtórzenie drogi Zachodu, dogonienie „reszty świata", „akces do Europy". Według Budena wiąże się to także z wyparciem pamięci o komunizmie i idącą za tym utratą fundamentu relacji społecznych przynoszącą w dalszej perspektywie konserwatywny, nacjonalistyczno-religijny zwrot, w którym społeczeństwa postkomunistyczne same siebie, wciąż patrząc oczami Zachodu, określą jako obcych, Odmieńców[8].

O ile więc transformacja nie opisuje procesów zachodzących w Polsce po 1989 roku, a raczej narzuca im sztuczną ramę nieuniknionej (nieziszczonej zresztą w świetle rozważań Budena) drogi ku kapitalizmowi i neoliberalizmowi, o tyle – jako stale obecna w przestrzeni publicznej i publicznym dyskursie – stała się jednak kategorią doświadczenia i pamięci, na co wskazują w wydanej niedawno książce *Cięcia. Mówiona historia transformacji* Aleksandra Leyk i Joanna Wawrzyniak. Piszą:

> stawiamy tezę o zasadniczym rozpadzie potocznej pamięci o transformacji na dwie narracje: modernizacyjną, wyrażającą wartości rynkowo rozumianej efektywności, unowocześniania i optymalizowania, oraz narrację „ekonomii moralnej", mówiącą o kryzysie norm, wartości i sposobów funkcjonowania wspólnoty (Leyk, Wawrzyniak, 2020, s. 9).

W sprzeczności między tymi dwiema narracjami uchwycony został paradoksalny charakter transformacyjnego doświadczenia, które, by zaczerpnąć od Budena, jako źródłowo nieopisane z perspektywy aktorów, pozostaje ślepe i produkuje symboliczne reprezentacje pogłębiające poczucie dezorientacji.

Według bułgarskiego teoretyka Alexandra Kiosseva ten charakter transformacji pozwala uchwycić pojęcie „oksymoronu normalności". Zgodnie z jego rozpoznaniem początek transformacji naznaczony jest przez marzenie o „normalnym państwie". Co to jednak znaczy? Czemu „słowo normalny stało się tak bliskie sercom ludzi" z Europy Środkowo-Wschodniej? – pyta autor. Śledząc historię pojęcia, Kiossev wskazuje na jego „wieloznaczność, historyczną zmienność, sprzeczny a nawet oksymoroniczny charakter" (Kiossev, 2008). W toku rozwoju kultury „normalnie" oznacza, tak jak przedtem, naturalnie, zgodnie z porządkiem etycznym lub zwyczajnie – tak jak codziennie. Jednak w latach dziewięćdziesiątych w krajach postkomunistycznych normalność nabiera dodatkowych znaczeń.

W powszechnym odczuciu społeczeństw włączonych do Związku Radzieckiego lub od niego zależnych, czas komunizmu jest czasem „interregnum", zawieszającym normalny, naturalny bieg historii i rozwoju państwa. Po upadku reżimu musi więc nastąpić powrót do tego, co było przedtem, do „normalności" zabranej przez totalitarną władzę. Kiossev pisze:

> Pojęcie normalności jako kontynuacji często towarzyszyło politycznemu programowi normalizacji jako „powrotu do Europy", jak przywrócenia przestrzennej jedności, „Europy jako całości". „Wyszehradzka trójka" (Polska, Węgry i Czechy) twierdziły, że zawsze były integralną częścią Europy (sam trzon Zachodu),

> podczas gdy w politycznych przemowach, publicznym dyskursie i codziennych rozmowach w Republikach Bałtyckich często stwierdzano, że „normalność” była umiejscowiona na Zachodzie i że te państwa współdzieliły mocne, północnoeuropejskie tradycje (Kiossev, 2008).

„Powrót do Europy” oznaczał więc dla bloku wschodniego „powrót do normalności”, ale jednocześnie to Europa stawała się „normalna” dopiero wraz z „powrotem” do niej wcześniej wykluczonych państw. Jednocześnie dla, jak pisze Kiossev, pogrążonych „w kryzysie orientacji” wschodnich Europejczyków, „normalne państwo” miało oznaczać funkcjonujące zgodnie z ich oczekiwaniami instytucje, prawo, porządek społeczny, bankowość, ekonomię, przemysł, szkolnictwo itd. Z tego punktu widzenia spadek po komunistycznym państwie, wciąż w latach dziewięćdziesiątych określający struktury państwowe, funkcjonowanie instytucji i społeczeństwa, był przez nich doświadczany jako „boleśnie nienormalny” (Kiossev, 2008). W końcu, co najbardziej interesujące i paradoksalne, „normalność”, została też ściśle powiązana z porządkiem neoliberalnym. W sloganie „wracamy do normalności” i społecznych akcjach podejmowanych pod tym hasłem nastąpiło bowiem połączenie wolności i prawdy ze stanem pierwotnym dla ludzkich wspólnot i ich koniecznie demokratycznym charakterem. W ten sposób niepostrzeżenie współczesna postać porządku demokratycznego i wolności powiązanej już nie tylko z wolnością jednostki, ale także rynku stały się naturalne, a więc normalne. W kontraście do społecznej inżynierii, ekonomicznych planów i kontrolowanej produkcji, wolne krążenie towarów, prywatyzacja, konsumpcja wydawały się nieść obietnicę szczęśliwego i komfortowego, a więc normalnego, życia.

W tekście Kiosseva bardzo ważną funkcję pełni porównanie rozumienia

normalności w państwach Europy Zachodniej i Ameryki Północnej z tym dominującym w Europie Środkowo-Wschodniej. Autor zwraca uwagę, że o ile w kontekście zachodnim normalność pozostaje ściśle powiązana z prywatnością i jest efektem oswajania oraz naturalizacji nowych sposobów życia powiązanych zarówno z technologią, konsumpcją, jak i moralnością, o tyle w przypadku krajów Europy Środkowo-Wschodniej normalność przynależy do sfery publicznej. Kiossev dostrzega związany z konsumpcją i pragnieniem indywidualnego, prywatnego komfortu rys społecznych rewolucji postkomunistycznych, jednak kładzie nacisk także na ich wymiar altruistyczny, publiczny i społeczny. Pęknięcie to tłumaczy pojęciem „wyobrażonej konsumpcji" (Kiossev, 2008). Zachodnie towary są nie tylko przedmiotem pragnienia, pełnią też funkcję tożsamościową, przesuwając kulturowe granice i dając upragniony akces do Europy i zachodniego świata. To, co zachodnie, staje się tym samym medium normalności rozumianej jako pożądany stan państwa i społeczeństwa. Normalności, co ważne, kruchej i utopijnej, ponieważ podskórny strach postkomunistycznych społeczeństw wciąż dotyczy własnej, nienormalnej kondycji. Chcemy być jak normalni ludzie, zdają się mówić anonimowi bohaterowie tekstu Kiosseva, chcemy mieć to, co oni, zachowywać się jak oni, jak oni konsumować i używać. Ale wciąż jest to tylko performans, skrywający rozpoznania swojej nieprzystawalności, które świetnie w kontekście polskim ujmie kategoria *homo sovieticus* – tego, który zdradza naszą nie-normalność. Jednocześnie, można dodać do rozważań Kiosseva, że rozpoznane przez kulturę transformacji własne niedopasowanie prowokuje agresję i wybuchowe przeorganizowywanie pola normalności: to oni są nienormalni, kiedy naruszają nasze – wzięte z fantazji na temat ich życia – poczucie normy. A ponieważ fantazja ta jest mediowana przez towary i ich reklamy, jej charakter jest źródłowo konserwatywny. Tym samym to, co postępowe,

szybko może okazać się nienormalne.

Ta przenikliwa analiza pozwala sformułować kluczowy dla odbioru teatralnych *Aniołów* paradoks. Dramat uznanego amerykańskiego twórcy, za który w 1993 roku otrzymał Nagrodę Pulitzera i który wystawiały teatry na całym świecie (w 1995 roku miał już za sobą trzydzieści scenicznych realizacji) wyznaczał, czym jest zachodni teatr. Zgodnie ze zrekonstruowanym przez Kiosseva „punktem pikowania" (Sowa, 2011) transformacyjnej kultury to, co przychodzi z Zachodu, jest wyznacznikiem normalności i konieczności. Jak zresztą wynika z komentarza Anny Jęsiak, tego typu motywacja towarzyszyła także omawianej premierze:

> To przedstawienie przygotowane niezwykle starannie, wielkim nakładem pracy, po raz kolejny zmusza do zastanowienia nad doborem repertuarowych propozycji i sensem walki o prawo do polskiej prapremiery. Wiadomo, że prapremierowe inscenizacje mogą liczyć na dodatkowe finansowe wsparcie, więc – z racji ekonomicznych – warto teatrowi o nie zabiegać. Z perspektywy widza może to jednak wyglądać inaczej (Jęsiak, 1995).

Prapremiery zachodnich dramatów były atrakcyjne dla teatrów nie tylko jako wyraz nadążania i budowania „normalnych", a więc podobnych do tych na Zachodzie obiegów kultury, ale także niosły potencjał finansowego sukcesu, odnalezienia miejsca teatru w nowej, „normalnej" rzeczywistości kapitalizmu. Z drugiej jednak strony „z perspektywy widza może to wyglądać inaczej" (Jęsiak, 1995), ponieważ dramat Kushnera jest, jak już było powiedziane, ekspresją tożsamości wchodzącej w intensywne napięcie z „normalnością". *Anioły* są celebracją nienormatywności, inności, różnicy. Nic

więc dziwnego, że w teatrze, który próbuje właśnie zrzucić „jarzmo przeszłości”, by zaoferować swoim widzom „normalne”, „światowej klasy” przedstawienia, głęboko polityczny dramat, nawet jeśli wystawiony w okrojonej i „znormalizowanej” wersji, budzi opór przejawiający się nieprzezwyciężalną nudą. Uznanie go za nieudany i „zdezaktualizowany” politycznie wyłania się więc jako symptom pragnienia polskiej „normalności”: zarówno tej, którą powiązać można z potrzebą tradycji i zakorzenienia w moralności, jak i tej, która wynika z przekonania o emancypacyjnym charakterze kapitalizmu i wolnego rynku[9].

Pod tym względem bardzo ciekawy jest kontekst, w jakim spektakl lokuje towarzyszący mu program. Na okładce znajduje się grafika ze słynnym człowiekiem witruwiańskim Leonarda da Vinci z dodanymi imponującymi anielskimi skrzydłami. Wiersze Konstandinosa Kawafisa (w przekładzie Zygmunta Kubiaka), jednego z największych poetów greckiego modernizmu i geja, dobrane są tak, by ilustrować zarówno potrzebę religijności („My, chrześcijanie nie ulegamy takim konceptom” – Kawafis, w: *Anioły Ameryki*, 1995, s. 2), jak i homoseksualne pożądanie („Ciągle jeszcze czuje tamtego ciała dotknięcie. Chce się z nim znowu połączyć […] Nie można wykluczyć, że ten sposób życia do okropnego doprowadzi go skandalu” – Kawafis, w: *Anioły Ameryki*, 1995, s. 15). *Amerykańska modlitwa* Jima Morrisona i *Początek choroby* Briana Jonesa budują kontekst kultury amerykańskiej i samego dramatu. Najciekawszy jest chyba jednak układ tekstów eseistycznych, które czytane razem, wchodzą w intensywne napięcie z deklarowaną w recenzjach nudą. Fragment z książki *Człowiek i śmierć* Philipa Ariésa wskazuje na antagonizm między medycyną i racjonalizmem a siłami duchowymi znajdującymi ekspresję w lęku przed śmiercią i w seksie „pod niezwykłymi dzikimi formami” (Ariés, w: *Anioły Ameryki*, 1995, s. 3). Ich potępienie diagnozuje Ariés jako krótkowzroczność. Kościół i medycyna

w jego koncepcji pozostają dziś milczące i bezradne wobec śmierci, bo odrzuciły te „dzikie formy”. Karl Jaspers we fragmencie z *Filozofii egzystencji* rozważa z kolei ludzką świadomość i wolność wobec śmierci, pisze o tragizmie, winie i niewinności, o wspólnocie i solidarności. Fragment z książki Edwarda O. Wilsona – amerykańskiego socjobiologa – jest z kolei próbą rozprawienia się z uprzedzeniami wobec homoseksualizmu. Wskazuje nie tylko na naturalny z punktu widzenia biologii status orientacji nieheteronormatywnych, ale także rekonstruuje zakorzenione w religiach i reżimach powody wykluczenia i praktyki opresji. W końcu tekst Jana Suchowiaka – do 1987 roku dyrektora Departamentu Inspekcji Sanitarnej w Ministerstwie Zdrowia i Opieki Społecznej i jednego z pierwszych polskich specjalistów od AIDS – *AIDS wprowadzenie medyczne*, wskazujący na ogromną skalę epidemii nierozróżniającej między osobami homo- i heteroseksualnymi oraz fragment z *Seksuologii. Zarysu encyklopedycznego* dotyczący homoseksualizmu mają być swoistym zwieńczeniem całości, która odwołując się zarówno do zachodnich tekstów, praktyk i wartości, do chrześcijaństwa, jak i do medycznie i biologicznie definiowanej naturalności doprowadza do granic dyskurs normalności. Gejowska kultura – od greckiego modernizmu po amerykańską współczesność – nie tylko pozwala zobaczyć w inności toż-samość, ale każe zwrócić uwagę na kulturowy i filozoficzny potencjał różnicy. Jednak zarazem wyjątkowość i indukowana przez nią wartość pozostają wciąż pod przesłoną naturalności, normalności, biologicznej wspólności.

To właśnie „oksymoron normalności” jest moim zdaniem polem polityczności, które teatr polityczny w Polsce będzie się starał zagospodarować. Tak jak *Anioły Ameryki* Nowaka, ale także *Anioły w Ameryce* Warlikowskiego produkować przy tym będzie ciągłe pęknięcie między transformacyjnym dążeniem do Zachodu i formułowanym zarówno z pozycji modernizacyjnych,

kapitalistycznych, jak i chrześcijańskich czy asymilacyjnych żądaniem uznania nienormatywnych tożsamości za normalne a emancypacyjnym gestem pokazania tego, co nienormatywne, jako radykalnie i radośnie inne. Z normalizacyjnej logiki wymyka się bowiem najważniejsze teatralne medium: ciało, które jako zarówno uniwersalne, jak i nieprzekraczalnie pojedyncze nigdy nie może być medium normalności. Malujący usta w odbiciu macewy-lustra Prior wciela inność bez względu na normalizacyjny porządek, w jaki wpisuje go spektakl, program i jego recepcja.

***

W tym momencie warto przyjrzeć się reżyserowi spektaklu – Wojciechowi Nowakowi. Jego późniejsza kariera i twórcza droga każą zadać kilka kluczowych pytań o transformację i polski teatr polityczny. Filmowy debiut Nowaka, *Śmierć dziecioroba* z 1990 roku, został dość powszechnie uznany za sukces. Akcja umiejscowiona w końcówce lat osiemdziesiątych, w małym prowincjonalnym miasteczku, gdzie najpotężniejszą postacią jest oficer SB, opowiada o Januszku – miejscowym uwodzicielu. Bohater wraca z wojska, zwolniony ze służby dzięki wypływom wspomnianego esbeka, ojca Bladej. Blada jest z Januszkiem w ciąży i chce go poślubić. Ten jednak natychmiast po powrocie zaczyna uciekać, próbując za wszelką cenę nie dopuścić do ślubu. Po drodze zalicza kolejne kobiety, pożycza pieniądze, kradnie ukradziony z rosyjskich transportów sprzęt i jest ścigany przez innych złodziei. Ściga go też Blada, jej ojciec, a w końcu także milicja. Do ślubu już prawie dochodzi – Januszek zaszantażowany aresztowaniem całego miasta przez ojca narzeczonej w końcu stawia się przed kościołem. Ale w ostatniej chwili ze swoim drużbą wsiada do samochodu i ucieka „do Ameryki”. Zanim jednak opuszczą miasto, samochód staje, a Januszek uciekając przed pogonią wskakuje do rzeki i tonie. Film zdobył kilka nagród na XVI Festiwalu Filmów

Fabularnych w Gdyni, budził też gorące kontrowersje. Co ciekawe, zagrali w nim między innymi Małgorzata Hajewska, Andrzej Hudziak, Mariusz Bonaszewski – przyszłe gwiazdy teatru Krzysztofa Warlikowskiego i Krystiana Lupy – a także Jacek Labijak.

Film Nowaka jest opowieścią o próbie wyrwania się z normalności. Bohater odrzuca model rodziny, domu, stabilizacji, który oferuje mu Blada. Narracja odsłania zresztą opresyjny i przemocowy charakter takiej normalności. Jadąc „do Ameryki" bohater pragnie sublimacji, ucieczki od schematu, w którym utknął, emancypacji. Takiej ucieczki nie może zaoferować mu Kościół, mimo poważnych rozmów z księdzem, ani żadna z kobiet, z którymi wchodzi w oparte na przemocy relacje. Wyzwolenie jednak okazuje się niemożliwe – niczym bohaterka melodramatu Januszek musi umrzeć, nigdy nie odnajdując swojego „ja". W latach osiemdziesiątych inność, choć jest przedmiotem pożądania, nie może się utrzymać przy życiu.

Kolejne realizacje Nowaka to spektakle Teatru Telewizji. Między 1991 a 2001 rokiem, kiedy zaczyna reżyserować serial *Rodzina zastępcza*, było to trzynaście produkcji. Od tekstów Gabrieli Zapolskiej (*Mężczyzna*, *Małka Szwarcenkopf*), przez Mariana Brandysa i współczesny dramat młodzieżowy, po *Golden Joe* Erica Emanuela Schmitta, Nowak podejmował bardzo różne tematy dotykające w bardziej lub mniej oczywisty sposób dynamicznie zmieniającej się w tym czasie rzeczywistości. Nie wychodził przy tym znacząco poza stylistykę samego medium.

Po tym okresie Nowak zaczyna pracować głównie przy serialach. Oprócz *Rodziny zastępczej* jest to także *Samo życie*, a od 2011 roku do dziś *Ojciec Mateusz*. W 2007 roku, kiedy premierę mają *Anioły w Ameryce* Krzysztofa Warlikowskiego, Nowak wraca do Teatru Telewizji, by zrealizować spektakl *Stygmatyczka* (wyemitowany w 2008 roku). Scenariusz Grzegorza

Łoszewskiego jest rekonstrukcją życia siostry Wandy Boniszewskiej, urodzonej na Wileńszczyźnie zakonnicy ze Zgromadzenia Sióstr od Aniołów, która w latach trzydziestych miała się ujawnić jako stygmatyczka. Po wojnie pozostała w Wilnie i w latach pięćdziesiątych została uwięziona i skazana. W 1956 roku, po uwolnieniu, przyjechała do Polski. Autor scenariusza korzystał ze wspomnień Boniszewskiej, sądowych dokumentów radzieckich, operacyjnych dokumentów służb bezpieczeństwa, a także z rozmów ze świadkami jej życia: arcybiskupem Henrykiem Gulbinowiczem i księdzem Janem Pryszmontem. Spektakl miał imponującą obsadę, z Kingą Preis w roli głównej, i opowiadał o sile duchowej bohaterki, pod której wpływem nawracali się nawet jej prześladowcy. Twórcy, w tym reżyser, zostali obsypani nagrodami na Festiwalu „Dwa Teatry" w Sopocie w 2008 roku.

Stygmatyczka otwiera całą serię spektakli telewizyjnych, które Nowak realizuje właściwie do dziś (ostatni w 2017 roku) między kolejnymi serialami, dotyczących wartości religijnych, rodzinnych, patriotyzmu, historii Polski i „skołtunienia" polskiego społeczeństwa. Współpracował między innymi z Wojciechem Tomczykiem, nagrodzonym w 2019 roku Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski za „wybitne zasługi dla kultury polskiej, za osiągnięcia w pracy twórczej" przez prezydenta Andrzeja Dudę. Trudno w tym repertuarze odnaleźć choćby ślad *Aniołów Ameryki* i potrzeby pokazania na scenie „gejowskiej fantazji". Pytanie, co się stało, musi pozostać bez odpowiedzi, choć droga, którą w swojej twórczości przeszedł Nowak, może być zastanawiającym przykładem polskiej transformacji w teatrze. Ta odwrotna od wytyczonej choćby przez książkę Bryce'a Lease'a ścieżka polityczna każe zapytać o to, jak rozumiemy historię polskiego teatru politycznego i jak konstruujemy kanon, który tę historię reprezentuje.

Spektakl Nowaka, polska prapremiera *Aniołów w Ameryce*, został wymazany

z pisanej dzisiaj historii polskiego teatru. Ponieważ realizacja Warlikowskiego powstała na podstawie nowego tłumaczenia, nie ma żadnego śladu tej prehistorii także w jego inscenizacji. Jednak ten spektakl, jego ówczesny i współczesny kontekst, mogą stać się, jak pokazałam, pretekstem, by przemyśleć związek emancypacji i transformacji w polskim teatrze. Warto także zapytać, czy wyparcie tego spektaklu nie jest również symptomem normalizacji – tym razem samej emancypacji? Czy ścieżka emancypacyjna jest prosta i oparta na logice postępu – tak jak transformacja, czy też raczej może się odsłaniać jako kluczenie, meandrowanie w przestrzeni trudnych do zaakceptowania, skomplikowanych i niejednoznacznych procesów społecznych i politycznych? Może z tej perspektywy warto odzyskać *Anioły Ameryki* dla historii polskiego teatru politycznego?

Ten artykuł, pisany w pandemii Covid-19, nie powstałby bez pomocy pani Weroniki Łucyk z Teatru Wybrzeże, której pragnę serdecznie podziękować. Dziękuję także panu Jackowi Labijakowi za długą rozmowę i podzielenie się wspomnieniami dotyczącymi *Aniołów Ameryki*.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020
DOI: 10.34762/7cn5-nq06

Autor/ka

Dorota Sosnowska (de.sosnowska@uw.edu.pl) – adiunktka w Instytucie Kultury Polskiej (Zakład Teatru i Widowisk) Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka książki *Królowe PRL. Sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości* (2014). Brała udział w projektach naukowych poświęconych problemowi dokumentacji performansu (ECLAP), teoretycznemu statusowi źródeł, archiwów i dokumentów w badaniach performansu (Źródła i Mediacje) oraz performansu i pamięci

(Performanse pamięci). Publikowała artykuły na ten temat w czasopismach polskich i zagranicznych („Performance Research", „Theatralia") oraz współredagowała książkę poświęconą pamięci teatru robotniczego (*Robotnik. Performanse pamięci*, 2017). Obecnie pracuje nad konceptualizacją ciała w sztuce i teatrze lat dziewięćdziesiątych. Jest redaktorką pisma „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej", www.pismowidok.org. Numer ORCID: 0000-0002-6073-460X.

Przypisy

1. W oryginale *Millenium approches*. W tłumaczeniu Jacka Poniedziałka z 2007 roku oddane jako *Millenium nadchodzi*. Zob. Tony Kushner, *Anioły w Ameryce. Gejowska fantazja na motywach narodowych*, przeł. J. Poniedziałek, TR Warszawa 2007, http://old.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/60351/anioly_w_ameryce_teatr_… [dostęp: 14 XII 2020).
2. Wszelkie odwołania do wspomnień Jacka Labijaka na podstawie prywatnej rozmowy z aktorem przeprowadzonej przez telefon 14 kwietnia 2020 roku.
3. Jedynie Małgorzata Jarmułowicz w studenckiej recenzji zachęcała widzów do sięgnięcia po dramat wydrukowany w „Dialogu", przekonując, że „mimo wszystko jest tego wart" (Jarmułowicz, 1995, s. 12).
4. Czapliński tłumaczy: „Wyznanie, choć szczere, należało do poetyki niewyrażalnego pożądania i nie zapowiadało realnej zmiany. W tym kontekście zrozumiałe staje się, że pisarz traktował swój *coming out* jako *coming off*" (Czapliński, 2009, s. 306).
5. Odmieniec w słowniku Czaplińskiego to kulturowo wykształcany Inny, a później Obcy. Do tej grupy zalicza on Żyda, Kobietę, Homoseksualistę, Ponowocześnika, Ubeka, Kapitalistę.
6. Ważnym kontekstem dla tak zapamiętanej reakcji publiczności może być fakt, że w 1995 roku ukazało się polskie tłumaczenie *Historii seksualności* Michela Foucault (zob. Michel Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, wstęp T. Komendant, Czytelnik, Warszawa 1995). O popularności spektaklu może też świadczyć zapisana przez Grochowskiego wzmianka o tłumach na widowni (Grochowski, 1995, s. 5).
7. Wystarczy przywołać ogromną popularność filmu *Filadelfia* w reżyserii Jonathana Demmego, który polską premierę miał w 1994 roku. Tom Hanks jako Andrew Beckett, zarażony AIDS prawnik walczący przed sądem z dyskryminacją z powodu choroby i homofobią, niezależnie od oceny emancypacyjnej skuteczności hollywoodzkiej produkcji stał się jedną z bardziej rozpoznawalnych figur kultury popularnej tego czasu.
8. Na ten proces wskazuje Przemysław Czapliński, pisząc: „W odpowiedzi na rozpoznanie nowej formacji jako trwałej («inaczej już nie będzie») i zarazem labilnej («może to dotknąć każdego») strategii ekskluzji, a także w reakcji na rozliczne zjawiska wykluczeń faktycznych (zwłaszcza bezrobocia) literatura dokonała prostego manewru: przepisała kondycję odmieńca na społeczną większość" (Czapliński, 2009, s. 323).
9. Wiarę w kapitalizm jako narzędzie emancypacji w tożsamościowych narracjach polskich homoseksualistów analizują Magda Szcześniak (Szcześniak, 2016, s. 198-214) i Przemysław Czapliński (Czapliński, 2009, s. 309-310).

Bibliografia

Anioły Ameryki, program do spektaklu w reżyserii Wojciecha Nowaka, Teatr Wybrzeże, Gdańsk 1995.

Buden, Boris, *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, przeł. M. Sutkowski, Warszawa 2012.

Chojka, Joanna, *Anioły w Ameryce*, „Teatr" 1995 nr 5, za: Encyklopedia Teatru Polskiego, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/142542/anioly-w-ameryce [dostęp: 16.07.2020].

Cieślak Jacek*, Co Polacy zrobili z marzeniami*, „Rzeczpospolita" 2007, nr 42.

Czapliński, Przemysław, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i wielkie narracje*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.

DSG, *O wszystkim czyli… o niczym*, „Głos Wybrzeża" 1995 nr 129, za: Encyklopedia Teatru Polskiego: http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/142538/o-wszystkim-czyli-o-ni…, [dostęp: 16.07.2020].

Grochowski, Paweł, *Precz z tolerancją*, „Filo" 1995 nr 69.

Jarmułowicz, Małgorzata, *Pars pro toto?*, „Gazeta Studencka" 1995 nr 5.

Jęsiak, Anna, *Homoseksualiści i wizjonerzy*, „Dziennik Bałtycki" 1995 nr 74, za: Encyklopedia Teatru Polskiego: http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/142528/homoseksualisci-i-wizj… [dostęp: 16.07.2020].

Jęsiak, Anna, *Tony Kushner zaskoczony*, „Dziennik Bałtycki" 1995 nr 130, za: Encyklopedia Teatru Polskiego: http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/142532/tony-kushner-zaskoczony [dostęp: 16.07.2020].

Kazimierczyk, Barbara, *Ameryka odkrywa śmierć*, „Wiadomości Kulturalne" 1995 nr 18, za: Encyklopedia Teatru Polskiego: http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/142539/ameryka-odkrywa-smierc [dostęp: 16.07.2020].

Kietrys, Alina, *Trudno być aniołem*, „Głos Wybrzeża" 1995 nr 74, za: Encyklopedia Teatru Polskiego: http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/142535/trudno-byc-aniolem [dostęp: 16.07.2020].

Kiossev, Alexander, *Oxymoron of normality*, Eurozine.com, 2008, https://www.eurozine.com/the-oxymoron-of-normality/[dostęp: 16 VII 2020].

Kościelniak, Marcin, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.

Krakowska, Joanna, *„Anioły w Ameryce", czyli ustanawianie uniwersalizmu*, „Dialog" 2007, nr 9, za: Encyklopedia Teatru Polskiego, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/52680/anioly-w-ameryce-czyli-… 16.07.2020].

Kushner, Tony, *Anioły w Ameryce, część I: Nowe tysiąclecie nadchodzi*, przeł. Marta Gil-Gilewska, „Dialog" 1994 nr 5.

Kushner, Tony, *Notes about political theater*, „The Kenyon Review" 1997 nr 3/4.

Lease, Bryce, *After '89: Polish Theater and the Political*, Manchester University Press, Manchester 2016.

Leyk, Aleksandra; Wawrzyniak, Joanna, *Cięcia. Mówiona historia transformacji*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2020, format epub.

Niziołek, Grzegorz, *Warlikowski. Extra ecclesiam*, Homini, Kraków 2008.

Puzyna-Chojka, Joanna, *Trans/formacja. Teatr Wybrzeże na tle przemian strukturalnych i estetycznych przełomu wieków*, [w:] *Teatr Wybrzeże w latach 1996-2016. Zjawiska, ludzie, przedstawienia*, red. J. Puzyna-Chojka, K. Kręglewska, B. Świąder-Puchowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019.

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

Szcześniak, Magda, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Bęc Zmiana, IKP UW, Warszawa 2016.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/anioly-ameryki*

didaskalia
gazeta teatralna

HIV/AIDS

Poza homo- i heteronormą

Zerwanie z binarnymi przeciwieństwami na przykładzie przedstawień HIV/AIDS w Polsce

Radosław Pindor

Beyond Homo- and Heteronormativity. Breaking with Binary Oppositions as Illustrated by Representations of HIV/AIDS in Poland

The aim of this article is to look at the categories of homo and heteronormativity with their resonance in Polish society. To visualise the specific strategies of identity performance beyond these concepts the author uses two main artistic examples created around the subject of HIV/AIDS - *Angels in America* directed by Krzysztof Warlikowski (2007) and *An Ongoing Song* by Szymon Adamczak (2019). Starting from the reconstruction of the debate about homoidentity on Polish ground, the article comes across topics such as living with the virus and struggling with gay self-identity, to finish with the new idea of moving forward from the strict categories of homo and hetero.

Keywords: HIV/AIDS; homosexual identity; identity performance; homonormativity; theatre

Na tożsamość jednostki składa się wiele elementów, w tym seksualność i sposób jej praktykowania, a także stosunek do obowiązujących norm. Jeśli heteronormatywność można zdefiniować jako dążenie do określonych przez neoliberalny system norm i ideałów, który wytwarza idealną jednostkę-konsumenta, ale także podmiot polityczny, to jak zatem rozumieć główną kategorię tej pracy – homonormatywność?

Z początku chciałbym prześledzić sposób ujmowania normy i wytłumaczyć, dlaczego dostrzegam potrzebę wytworzenia nowego sposobu patrzenia na normatywność w stosunku do homoseksualistów. Dlatego w pierwszej części tekstu skupię się na zrekonstruowaniu debaty na temat homonormatywności zdefiniowanej wobec (hetero)normatywności, żeby za pomocą performansów artystycznych zastanowić się nad pytaniem: czy zaproponowana nowa homonormatywność będzie wytworem heteronormy, czy alternatywnym sposobem funkcjonowania społecznego? Do zainicjowania i pokazania pewnej zmiany w rozumieniu tożsamości homoseksualnej posłużą mi dwa przedstawienia zbudowane wokół tematu HIV/AIDS – *Anioły w Ameryce* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego (2007) oraz *An Ongoing Song* Szymona Adamczaka (2019). Te dwa stosunkowo odległe projekty pokazały specyficzne strategie performowania tożsamości jednostki wokół tematyki życia z wirusem, co również jako ważny punkt przywołuję w dalszej części pracy. Taka refleksja pozwoli wytłumaczyć możliwości wyjścia poza binarną opozycję hetero i homo.

Homonormatywność

Jak pisze Joanna Bednarek, filozofka zajmująca się myślą feministyczną i *queer*:

> [homonormatywność] Polega […] na dążeniu do zgodności z wzorcem „normalności” zbieżnym z modelem życia fantazmatycznej klasy średniej: „normalne” jest dążenie do założenia rodziny, posiadanie stałej lub przynajmniej, w dobie prekaryzacji, uczciwej i dobrze opłacanej pracy oraz zamiłowanie do konsumpcji. Tak pojmowana normalność definiuje w istocie wzorzec obywatelstwa w

demokracji liberalnej: ci, którzy do niego nie pasują, pozostają obywatelami drugiej kategorii (2014, s. 14).

Joanna Bednarek odnosi się do rozmyślań Lisy Duggan (2003), prekursorki wykorzystywania tego terminu na gruncie amerykańskim w oparciu o tamtejszą politykę wobec osób nieheteroseksualnych. Według polskiej badaczki „homonormatywny" oznacza próbę asymilacji homoseksualności poprzez podleganie heteroseksualnym normom życia społecznego, w tym przymusowi zakładania rodziny i życiu w małżeństwie, oraz dążenie do ideałów klasy średniej. Tak pojęta homonormatywność nie oznacza normy alternatywnej osób homoseksualnych – odśrodkowego, subwersywnego modelu życia; oznacza natomiast relację pomiędzy „nadrzędną" heteronormą i wchłoniętą przez nią tożsamością mniejszościową.

Michael Warner, który wprowadził do użytku pojęcie „heteronormatywności", w *Introduction: Fear of a Queer Planet* (1991) pisał, że heteronorma utożsamiona jest ze społeczeństwem jako ogółem, a normatywność jest równa heteronormatywności. Takie myślenie, które – według niego – jest jedną ze znaczących cech współczesnej kultury zachodniej, wytwarza matrycę patrzenia na wszystkie pomniejsze projekty, starając się je „wchłonąć". W ten sposób homonormatywność jest produktem heteroświata, który próbuje zneutralizować odmienność. Na polskim gruncie w podobnym znaczeniu wykorzystała to pojęcie Magda Szcześniak w książce *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji* (2016), która próbuje prześledzić wytwarzanie się homonormy w naszym kraju.

Szcześniak interesuje się wytwarzaniem w Polsce nowoczesnej kategorii homoseksualizmu, pojmowanego jako tożsamość, od lat dziewięćdziesiątych, a więc w momencie, kiedy transformacja miała zdemokratyzować pejzaż

społeczny i tym samym uwidocznić mniejszości. Badaczka patrzy na polskie społeczeństwo z czasów transformacji i początku XXI wieku jako na efekt pomieszania standardów wytworzonych za PRL-u i tych zaczerpniętych z Zachodu. Śledzi konstrukty, które ufundowały obecny system norm w Polsce – z naczelną rolą ideałów klasy średniej. Według Szcześniak w latach dziewięćdziesiątych doszło do wyraźnego rozróżnienia między normami społecznymi sprzed transformacji (PRL-owskimi) i tymi wytworzonymi po niej. Co jednak najistotniejsze, autorka dowodzi, że „transformacja", która dotyczyła kształtowania się reprezentacji homoseksualistów, się nie dopełniła.

Szcześniak uważa, że konflikt rodzący się wewnątrz środowiska homoseksualnych mężczyzn w latach dziewięćdziesiątych polegał na zderzeniu dwóch narracji na temat emancypacji – „cioty i geja" (Szcześniak, 2016, s. 159-277). „Ciota" to przedtransformacyjny homoseksualista, który nie potrzebuje zmiany, jego tożsamość zbudowana jest na inności wobec ogółu społeczeństwa, a jego przyszłość miałaby być ufundowana na odmienności. „Gej" tymczasem to konstrukt zachodni, niepolski, wyemancypowany, znormalizowany, dumnie akceptujący swoją orientację. Autorka przywołuje przykład z *Lubiewa* Michała Witkowskiego (2006), w którym ścierają się tęsknota za starym porządkiem i seksem na „pikietach" oraz chęć adaptowania zachodnich, „ugrzecznionych" wzorców zachowań gejowskich (Szcześniak, 2016, s. 135-137).

Witkowski pokazuje zmarginalizowaną i do pewnego stopnia napiętnowaną społeczność homoseksualistów, wyrażając przy tym tęsknotę za tożsamością PRL-owskiej „cioty". Jednak przedstawione w powieści praktyki społecznego funkcjonowania homoseksualistów uważam za wysoce problematyczną reprezentację dla rodzącego się w Polsce na początku XXI wieku ruchu

emancypacji homoseksualistów. Przed transformacją homoseksualista mógł funkcjonować w społeczeństwie na dwa sposoby: mógł performować swoją orientację seksualną w ramach praktyk tożsamościowych, a zatem „być ciotą”, albo ukrywać swoją seksualność lub ją wypierać, by funkcjonować zgodnie z heteronormą. Tymczasem Szcześniak dostrzega w powieści wywrotowy, emancypacyjny dla współczesnych „ciot” charakter; próbę wytworzenia osobnego, nieheteronormatywnego sposobu funkcjonowania w społeczeństwie. Miałby to być model „słabego podmiotu”, jak u Jacka (Judith) Halberstama – jednostkowego „bycia” określonego przez subwersywny stosunek do norm, które stanowi podstawę nowej, alternatywnej wersji podmiotowości. Opiera się ona na rozwijanej przez Halberstama „sztuce porażki”[1].

Analizę praktyk homoseksualistów z powieści Witkowskiego w *Normach widzialności* zderza Szcześniak z praktykami ogólnospołecznymi (i politycznymi) w stosunku do osób nieheteronormatywnych, które określa jako „normalizację” – czyli zaakceptowanie „geja” w społeczeństwie. Trzeba nadmienić, że na te same praktyki używa się również terminu „asymilacja” (Basiuk, 2014), który również ja będę stosował wymiennie. W rozdziale *Ciotowskie praktyki oporu* autorka pyta: „czemu więc *Lubiewa* nie czytać jako kroniki praktyk oporu wobec polityki gejowskiej normalizacji; nie wymierania, lecz upartego i niekiedy radosnego trwania, przekształcania starych i tworzenia nowych praktyk nienormatywnych?” (Szcześniak, 2016, s. 261). Po czym dodaje:

> ostrze krytyki Witkowskiego wymierzone jest raczej w samą strukturę aspiracji, pragnień i wzorów, w chęć imitacji heteronormatywnego modelu życia polskiej klasy średniej. Narratorce *Lubiewa* przeszkadza bowiem nie tylko styl życia klasy

> średniej, lecz również jej skłonność do ekspansji oraz wydawania homonormatywnych ocen (Szcześniak, 2016, s. 264).

Szcześniak unaocznia zatem obecny w powieści konflikt ideowy w ramach tej samej mniejszości, konflikt między separacjonizmem i asymilacją jako sposobami budowania własnej podmiotowości w społeczeństwie. Symbolicznym wcieleniem separacjonizmu w Polsce w latach dziewięćdziesiątych jest sytuacja „ciot" z *Lubiewa*, podczas gdy wyrazem normalizacji po 2000 roku według Szczęśniak była akcja społeczna *Niech nas zobaczą*.

Akcja zorganizowana przez Kampanię Przeciw Homofobii, składająca się ze zdjęć autorstwa Karoliny Breguły, określana była przez polskich badaczy, w tym Pawła Leszkowicza i jego partnera Tomka Kitlińskiego (2005) w ich publikacji *Miłość i demokracja*, jako „polskie Stonewall". Opisywali oni tę kampanię społeczną następująco:

> Wspólnie […] zdecydowaliśmy się wziąć udział w kampanii sztuki publicznej, razem z 29 innymi gejowskimi i lesbijskimi parami Polaków. Pierwsze ujawnienie się na taką skalę w całej historii tego kraju. […] Fotografie nieznanych obywateli. Zamiast pomnika była podróżująca wystawa i kilka billboardów w miastach, które wisiały aż… przez tydzień. […] Media oszalały, pojawiły się setki artykułów i komentarzy, ludzie tłumnie przychodzili na wystawy i dyskusje z nimi związane. Po raz pierwszy przestrzeń publiczną wypełniły afirmatywne obrazy kochających inaczej […] (Kitliński, Leszkowicz, 2005, s. 7-8).

Wydaje mi się jednak, że zamieszki przy pubie Stonewall w 1969 roku, które są umownym początkiem walki o prawa osób nieheteroseksualnych w Stanach Zjednoczonych, nie mają wiele wspólnego ze zorganizowaniem wystaw sztuki w pięciu miastach w Polsce oraz postawieniem billboardów. Jednak w tej i kilku innych analizach akcji wyłania się na plan pierwszy przełomowość pojawienia się w polskiej przestrzeni publicznej reprezentacji mniejszości seksualnych (Nowak, 2013). Akcja pojawiła się na ulicach miast, zobaczyli ją więc nie tylko odbiorcy sztuki, ale wszyscy przechodnie. „Kampania miała przekonać widzów, że geje i lesbijki to zwykli ludzie i jako tacy posiadają prawo do istnienia w sferze publicznej" (Szcześniak, 2016, s. 248).

Szcześniak przytacza te dwie taktyki budowania podmiotowości gejów – normalizację i separacjonizm, aby opowiedzieć się za subwersywnym podmiotem, analizowanym na przykładzie *Lubiewa*. Nie chcę rozstrzygać, która z nich jest bardziej sprawcza lub adekwatna do sytuacji w Polsce, ponieważ obydwie mogą istnieć równolegle. Obok Michała Witkowskiego z jego skandalami towarzyskimi i ekscentrycznym ubiorem mamy przecież Tomasza Raczka i jego partnera, pisarza Marcina Szczygielskiego, którzy zostali uznani za „najpiękniejszą parę roku" w plebiscycie „Róże Gali". Te dwa skrajne modele wywołują różne reakcje społeczne, ale zarazem mogą funkcjonować równolegle w obiegu publicznym[2]. Obydwie taktyki odnoszą się nie tylko do rozumienia hetero- i homonormy, ale też do praktykowania swojej tożsamości seksualnej, która, w mojej ocenie, dotyczy homoseksualistów najbardziej – odniesienia własnego funkcjonowania do norm płci i społeczeństwa. Posłużę się w tym celu jeszcze jedną refleksją na temat „normalności", którą sformułował socjolog Erving Goffman w książce *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości* (2005). Autor przygląda się kategoriom „piętna" i „osób napiętnowanych" w opozycji do „normalsów". I

chociaż pierwsze wydanie tej książki opublikowano w 1963 roku, to w kontekście polskim mechanizmy, które zostały przez autora dostrzeżone w Stanach Zjednoczonych w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, wciąż pozostają żywe.

Goffmanowskie „piętno” to termin „na określenie atrybutu dotkliwie dyskredytującego, przy czym należy mieć świadomość, że w tym miejscu przydatny jest tak naprawdę język relacji, nie atrybutów” (Goffman, 2005, s. 33). Sama kategoria atrybutu jest ambiwalentna ze względu na możliwość napiętnowania jednego posiadacza i potwierdzanie zwyczajności innego (Goffman, 2005). Do wytłumaczenia tej zależności posłużę się przykładem zaczerpniętym z *Powrotu do Reims* Didiera Eribona (2019). W pewnym momencie literackiego powrotu do własnych robotniczych korzeni francuski filozof, socjolog i zadeklarowany gej opisuje, jak wraz z próbą zmiany statusu społecznego zmieniał się jego język:

> Podobnie musiałem na nowo nauczyć się mówić: zapomnieć o błędnych zwrotach i wymowie, o regionalizmach […], wyzbyć się akcentu z północno-wschodniej Francji i ludowej intonacji, przyswoić sobie bardziej wyszukane słownictwo, budować zręczniejsze gramatyczne sekwencje… słowem stale kontrolować swój język i wymowę (Eribon, 2019, s. 94).

Sposób mówienia może stać się piętnującym atrybutem, jeżeli znajdzie się w niesprzyjającej sytuacji czy kontekście. Odkryta zostaje tutaj nie, w myśl Austinowskiej teorii aktów mowy, niefortunność wypowiedzi, ale nowa sprawczość robotniczego akcentu w środowisku intelektualistów (Austin, 1993). Na tę ambiwalentną sprawczość piętnowania wpływa natychmiastowa

rozpoznawalność lub znikoma zauważalność atrybutu – w przypadku Eribona sposób mówienia, ale także wytwarzająca się tożsamość homoseksualna. Według spostrzeżeń z *Piętna*, dyskryminacja podmiotów to przywilej przede wszystkim „normalsów", jak Goffman określa tych, którzy nie wyłamują się spod ciążącej normy (Goffman, 2005, s. 35). Pojęcie piętna pojawia się wówczas „tam, gdzie wszystkie strony mają jakieś oczekiwania co do tego, że przedstawiciele określonej kategorii powinni nie tylko popierać określoną normę, ale także wcielać ją w życie" (Goffman, 2005, s. 37).

Wydaje mi się, że taki sposób postrzegania cechy czy atrybutu wiele mówi o postrzeganiu homoseksualności w polskiej rzeczywistości i jej stygmatyzacji ze względu na wygląd lub sposób bycia. Atrybutem „gejowskości" może stać się więc sposób mówienia, intonacja, barwa głosu, charakterystyczne kolory ubrań, owo „przegięcie". Zatem wszystko, co może zostać odebrane jako zaprzeczenie heteronormy.

Co więcej, dochodzą tutaj Butlerowskie „interpelacje", które w mediach publicznych czy sytuacjach społecznych są w stosunku do osób nieheteroseksualnych na porządku dziennym. Badaczka spostrzega, że:

> Bycie nazwanym za pomocą jakiegoś słowa nie oznacza po prostu, że ma się przez to utrwaloną tożsamość. Człowiek obrzucony raniącym przezwiskiem zostaje zlekceważony i poniżony. Ale przezwisko wydobywa także inną możliwość: bycie przezwanym otwiera również paradoksalnie pewną możliwość społecznego istnienia, wprowadza w czas i życie języka wykraczające poza stojące za przezwiskiem intencje. Zatem raniące wezwanie może wydawać się przygniatające lub paraliżujące adresata, lecz może również wywołać nieoczekiwaną i otwierającą nowe możliwości

> odpowiedź. Jeśli wezwanie jest interpelacją, to zniewaga wystawia się na ryzyko, że powoła do życia w mowie podmiot, który użyje języka przeciw niej. Kiedy wezwanie jest raniące, realizuje ono swą siłę wobec tego, kogo rani (Butler, 2010, s. 10).

Butler opisuje akt mowy jako ten, który ustanawia podmiot, poprzez stygmatyzację. Obroną przed tymi „raniącymi słowami" jest ich przewartościowanie, co uwidoczniła zmiana znaczenia słowa *queer*: „Zmiana wartościowania wpisanego w słowa takie jak «queer» (pedał) wskazuje, że możliwe jest «odwrócenie» mowy w innej postaci przeciw temu, kto jej użył, że słowa można cytować na przekór ich pierwotnym intencjom i skutecznie odwracać ich skutki" (Butler, 2010, s. 23). Dodatkowo akt interpelacji podlega takiemu samemu ambiwalentnemu odbiorowi, jak to opisywał Goffman. Różnica jest następująca: o ile Goffman rozprawiał się z samym napiętnowaniem, o tyle Butler próbuje przepracować znieważającą moc aktu mowy, żeby nadać mu nową, afirmatywną siłę. Na koniec swoich rozważań we wstępie, badaczka formułuje swój cel tak:

> W *rzeczy* samej, jeśli zależy nam na światach, które pewnego dnia staną się możliwe do pomyślenia, wypowiadanie, czytelne, to otwieranie na to, co wykluczone, i mówienie tego, co niewypowiadane, staje się częścią samej „zniewagi", którą trzeba popełnić, aby poszerzyć obszar językowego przetrwania (Butler, 2010, s. 52).

Wydaje mi się, że sprawczość języka i związane z nim pole uznawalności podmiotu ujawnia się również poza obszarem czysto dyskursywnym, ale przede wszystkim w ucieleśnionych praktykach. A zatem ta strategia byłaby

wyrazem homonormy, rozumianej już nie jako wytwór heteroseksualnego świata, ale jako akt wytwarzania nowego sposobu funkcjonowania gejów.

Dlatego w dalszej części artykułu chciałbym zastanowić się nad takimi sposobami wytwarzania performansu gejowskiego, kulturowych praktyk homoseksualistów, które w dzisiejszej Polsce pozwalają przewalczyć dyskryminujące stereotypy „cioty" i „pedała" i skojarzeń związanych z tym terminem w ramach artystycznych przedsięwzięć. Takie przykłady wytwarzania reprezentacji homoseksualistów powstały wokół choroby AIDS i w wielu kręgach kulturowych utorowały drogę nowym narracjom o gejowskiej egzystencji.

Przekroczenie heteronormy

Temat HIV i AIDS nigdy w Polsce nie wybrzmiał z należytą siłą. Momenty, w których mówiło się do tej pory o HIV/AIDS, nie prowadziły do działań dążących do społecznego przepracowania lęku przed wirusem (Iwanczewska, 2020), ale paradoksalnie to na polu pracy z chorobą wytworzone zostały dwie strategie, na podstawie których można opowiedzieć o wyboistej drodze kształtowania się podmiotowości homoseksualistów w Polsce.

Zanim przejdę do analizy przykładów artystycznych, chciałbym wytłumaczyć się z formy HIV/AIDS. W uproszczeniu, HIV (ludzki wirus niedoboru odporności) może wywoływać chorobę AIDS (zespół nabytego niedoboru odporności). Dziś zakażenie wirusem niekoniecznie prowadzi do wywołania choroby. Odpowiednia terapia farmakologiczna umożliwia normalne funkcjonowanie, a także w niektórych przypadkach pokonanie wirusa. Ma to znaczenie, kiedy pomyślimy o epidemii z końca XX wieku jako o sile, która zmieniła na wiele lat polityczny i społeczny aspekt funkcjonowania

homoseksualistów jako dewiantów o niemoralnych praktykach seksualnych. W rzeczywistości „choroba gejów” dotyczyła nie tylko mniejszości seksualnej, ale wszystkich mających kontakt z zakażoną krwią, stygmatyzując narażone na ów kontakt grupy społeczne. Zapis HIV/AIDS podkreśla różnicę pomiędzy osobą zakażoną wirusem HIV (seropozytywną) a chorą na zespół symptomów nazywany w skrócie AIDS, a więc jest także próbą zniesienia stygmatyzującej opinii o „wyroku śmierci” dla osób żyjących z tą przypadłością[3].

W tym kontekście możemy przyjrzeć się przykładom przedstawiania w Polsce homoseksualistów poprzez chorobę AIDS. Chciałbym cofnąć się do 2007 roku, kiedy to w Warszawie odbyła się premiera spektaklu *Anioły w Ameryce* Krzysztofa Warlikowskiego. Krajem rządziła wtedy partia populistyczno-prawicowa, od kilku lat powstawały też ugrupowania aktywistyczne, które próbowały przeprowadzić wciąż niedokonaną emancypację nieheteroseksualnych jednostek[4]. Warlikowski, po wyreżyserowaniu przełomowych dla teatru w Polsce *Oczyszczonych* (2001) na podstawie dramatu Sarah Kane stał się na polskiej scenie prekursorem w tworzeniu reprezentacji podmiotów homoseksualnych. Sięgnięcie przez niego po amerykański dramat o gejach i epidemii HIV/AIDS w Ameryce musiało więc odcisnąć piętno na polskiej kulturze. Widziałem adaptację dramatu Tony’ego Kushnera po raz pierwszy w 2016 roku i nie mogłem przejść obok niej obojętnie. Z tym, że Polska jest tutaj rozpatrywana w domyśle, jako twór, który musi dorosnąć lub dopiero powstać, żeby zidentyfikować się ze światem przedstawionym. Z mojej perspektywy ten moment w historii polskiego teatru sprzed trzynastu lat najwyraźniej pokazał dysonans pomiędzy hetero- i homonormą w konstruowaniu reprezentacji homoseksualistów, w jakimś stopniu obecny do dzisiaj (do czego jeszcze wrócę).

Warlikowski poprzez spolszczenie języka dramatu, ale nie świata przedstawionego, stworzył spektakl o rzeczywistości, której wychodząc z teatru nie można było – i nie można wciąż – dostrzec w naszych realiach. Akcja dramatu obejmuje wątek prawnika (Roya), który przeżywa na nowo przeszłość w chorobowych halucynacjach i próbuje dokonać przedśmiertnej refleksji nad swoim życiem. Jest to w gruncie rzeczy wątek o przemianie – życia opartego na wykorzystywaniu słabszych, wygrywaniu za wszelką cenę, aż do spotkania z nieuniknioną śmiercią. Wątek pary gejów – Priora i Louisa, z których pierwszy umiera na AIDS, skupia się na powinności, empatii i trosce o drugiego człowieka. W finale partnerzy muszą się rozstać i pogodzić ze śmiercią. Trzeci wątek dotyczy małżeństwa mormonów – Joego i Harper. Kiedy Joe odkrywa swój homoseksualizm, obserwujemy rozpad małżeńskiej relacji. Kushner zaangażował dodatkowo siły metafizyczne w postaci aniołów-przewodników. Udzielają one duchowego wsparcia bohaterom, w zastępstwie innych („ludzkich”) podmiotów. Pełnią też funkcje rezonerów. Dramat wieńczy epilog, w którym postaci podejmują refleksję na temat ówczesnego świata, rządów Ronalda Reagana i końca zimnej wojny, z naciskiem na palące problemy Rosji i Bliskiego Wschodu.

Od razu należy zapytać, co wspólnego mają tak odległe, niekoniecznie znane wątki z amerykańskiego życia z Polską. Reżyser nie wpisał atrybutów „polskości” w spektakl, więc jaka była jego sprawczość w rodzimym kontekście kulturowym? Spektakl Warlikowskiego nie mówił o naszym kraju, a o uniwersalnych wartościach społecznych. W znamiennej scenie dramatu Joe (grany przez Macieja Stuhra), odkrywając swoje homoseksualne skłonności, trafia do klubu, w którym spotyka Louisa (granego przez Jacka Poniedziałka). Jest to któryś z etapów ich splecionych losów, ale wiemy, że Louis odgrywa w życiu Joego rolę przewodnika po homoseksualności – wyzwolonego geja, który pokazuje mu „branżowy” świat. To moment

przełomowy dla Joego, który dzwoni do matki i przeprowadza z nią dramatyczną rozmowę telefoniczną. Została ona pokazana jako rozmowa dwóch osób przy stole, patrzących w stronę publiczności. Widzimy tylko głowę mężczyzny wystającą znad stołu, a matka siedzi na krześle obok. W pewnym momencie Joe wykrzykuje słowa, których wcześniej się brzydził: „jestem gejem". Coming out za pomocą zwrotu „jestem gejem" zostaje wielokrotnie wykrzyczany. Ten moment, w którym postać grana przez znanego aktora wykrzykuje wyznanie, niewątpliwie przełamywał społeczną normę – wówczas raczej nie dochodziło do publicznych coming outów (oczywiście inną kwestią pozostaje fakt, że Maciej Stuhr jest publicznie rozpoznawany jako modelowy przykład heteroseksualnego mężczyzny). Po latach widzę, że spektakl Warlikowskiego stwarzał możliwość wypowiedzenia ze sceny, przez aktora, słów, których wstydziła się wymówić większość polskich gejów. Zwłaszcza że wątek Joego tematyzował wyzwolenie spod heteronormy i próbę jej wykorzystania na własnych warunkach. Nie udaje się to jednoznacznie postaci, ale nie powraca ona już do swojego wcześniejszego życia, więc możemy uznać, że zmiana, chociaż nie spektakularna, się dokonała.

Wystawienie tego dramatu w Warszawie, w czasach, gdy wszystko wskazywało na to, że doganiamy Zachód, mogło stać się polem znaczącej reprezentacji dla homoseksualistów z jeszcze innego powodu. Warlikowski pokazał mężczyzn homoseksualnych jako niejednorodny zbiór jednostek w sytuacjach nienormatywnych, a zarazem w sposób niespotykany w Polsce w pierwszej dekadzie XXI wieku[5]. Wątek Roya (prawnika, granego przez Andrzeja Chyrę) stał się obrazem zakłamania heteroświata i wyzwaniem dla heteronormy. Kiedy u Roya zdiagnozowano AIDS, w rozmowie z lekarką mówi: „Roy Cohn nie jest homoseksualistą. Roy Cohn jest heteroseksualistą, który się zabawia z chłopakami" (Kushner, 2007, s. 71). Jego rozmowy z

medyczką i współpracownikami wyrażały zatem obłudę osób o skłonnościach homoseksualnych. Świadczy też o tym kolejna scena, w której Joe przychodzi do Roya na zakrapiane spotkanie. Uczestnikiem imprezy jest także inny wysoko postawiony starszy mężczyzna. Oglądamy zatem rozmowę trzech dobrze sytuowanych mężczyzn o konserwatywnych poglądach, podszytą homofobicznymi, ksenofobicznymi, i rasistowskimi lękami, wiedząc, że dwóch z nich kamufluje w ten sposób swoją homoseksualną tożsamość. W Warszawie, mieście prawników i finansjery, musiało to wybrzmieć szczególnie silnie. Sprawczości tego przedstawienia nie można oczywiście zmierzyć – nie odbył się nagle ogromny festiwal deklaracji znanych osób na temat swojej tożsamości seksualnej. Znaczenie miało raczej samo wypowiedzenie tego, co w rzeczywistości pozateatralnej było przemilczane.

Zestawienie Joego i Roya, ich taktyk przetrwania w heteronormatywnym społeczeństwie, pokazuje niejednorodność i skomplikowanie „homoseksualisty" jako tożsamości i rozszerza wachlarz cech przypisywanych homoseksualistom. Podobnie jak relacja wyzwolonych gejów, Priora (granego przez Tomasza Tyndyka) i Louisa (Jacka Poniedziałka). Na przykładzie tego wątku widzimy bowiem funkcjonowanie homoseksualnego związku, pokazywanego na scenie najczęściej w sytuacjach symultanicznych z małżeństwem Joego i Harper, i obie te relacje krytycznie oświetlają się nawzajem. Chyba nie powstała od tamtego czasu w polskiej sztuce i kulturze popularnej żadna bardziej zniuansowana reprezentacja związku dwóch mężczyzn. Znaczące było też to, że aktorzy, którzy wcielali się w gejowskie postaci, uwierzytelniali je swoją postawą w życiu. Jacek Poniedziałek dokonał coming outu na łamach dziennika „Fakt", a Tomasz Tyndyk zrobił to dwa lata po premierze *Aniołów…* w magazynie „Replika". Fikcja i rzeczywistość złączyły się na scenie.

Wracając do jednego z głównych tematów sztuki, HIV/AIDS, trzeba podkreślić, że był on w tym spektaklu raczej tłem dla pokazania uniwersalistycznej historii o bliskości, trosce i odpowiedzialności za drugiego człowieka. Wątki, które przesądziły o rewolucyjności tego dramatu na gruncie amerykańskim, a także o jego aktualności społecznej i politycznej, w polskim przedstawieniu nie wybrzmiały szczególnie silnie. Ale nie taki był cel przedstawienia. Warlikowski wykorzystał dramat Kushnera po to, by wyjść poza perspektywę amerykańską. Nie obserwujemy już tylko prawników z USA i obyczajowych historii podszytych metafizyką. Myślę, że może tutaj pobrzmiewać jeden z najważniejszych celów teatru: ten spektakl pokazywał widzom hipotetyczną przyszłość, to, jacy moglibyśmy być. I nie chodzi o utożsamienie się z konkretnymi postaciami, ale raczej o płynące z dramatu przesłanie o solidarności i etyce społecznej. Pokazuje to wyraźnie ostatnia scena warszawskich *Aniołów w Ameryce*, która nie przedstawia, jak w dramacie, manifestu politycznego i rozważań na temat jutra z perspektywy zachodniej. Tuż przed pierwszym rzędem widzów, na fotelach, w pełnych kostiumach zasiadły natomiast wszystkie postaci. Między nimi trwa rozmowa o życiu i ich osobistej przyszłości. Roy kłóci się z kimś przez telefon. Joe prosi żonę o wybaczenie. Prior i Louis przekomarzają się i ostatecznie rozstają. Zakończenie w planie fabularnym jest w gruncie rzeczy takie samo jak u Kushnera – uwolnienie widzów od emocji tej opowieści i pozwolenie na spojrzenie na nią z dystansu. Słowa kończące dramat pojawiają się również w spektaklu:

> A teraz do widzenia.
> Jesteście cudowni, wszyscy.
> I błogosławię was: Niech Życie Trwa.
> Zaczyna się Wielka Praca (Kushner, 2007, s. 369).

Warlikowski bezprecedensowo dał nadzieję na zmianę w społeczeństwie w czasach rządów prawicowej partii.

Wiadomo, że problemy nowojorskich gejów w obliczu epidemii AIDS były (i wciąż pozostają) niedostępne dla polskiego odbiorcy – przez samą odległość tematów, z którymi nasze społeczeństwo się nie mierzy i nie mierzyło. Przemieszane wątki historyczne (jak choćby sprawa Rosenbergów – domniemanych szpiegów komunistycznych w Stanach Zjednoczonych) i społeczne (jak postępująca choroba spowodowana wirusem HIV) mogły służyć uwidocznieniu gejów – w myśl zasady, że społeczeństwo polskie już „dorosło". To, co możliwe na scenie, pokazało rozdźwięk między światem przedstawionym dramatu a rzeczywistością pozateatralną. Mimo takiego dysonansu dostrzegam ówczesną siłę obrazów i zmianę w wytwarzaniu się matrycy przedstawiania homoseksualistów poprzez HIV/AIDS, a tym samym zalążek nowego projektu, który otwiera społeczeństwo polskie na inność. Dzięki *Aniołom w Ameryce* dokonało się przejście: od myślenia o asymilacji i separacjonizmie jako praktykach grupowych oraz „ciotach" Witkowskiego do pokazania różnorodności i niejednoznaczności tożsamości homoseksualisty.

Warlikowski, przenosząc ten dramat do Warszawy, uczynił zatem gest, który mógłby stać się przykładem mobilności kulturowej, którą rozumiem za Stephenem Greenblattem jako sieć połączeń i transportowania idei czy wytworów kultury z jednego kontekstu kulturowego w drugi, gdzie zaczynają one funkcjonować w nieco innej formie i funkcji (2011, s. 42-46). Gest przeniesienia dzieła na wskroś amerykańskiego w polski kontekst przyczynił się do konfrontacji problemów takich jak homofobia, nienormatywne związki, Inny, z lokalną heteronormą, a zatem sprawdził, czy i jak one rezonują. Warlikowski i Kushner opowiedzieli o tym, co w Polsce się nie wydarzyło, jakie warunki kulturowe nie zostały wytworzone i co pozostaje jeszcze do

zrobienia lub przemyślenia na lokalnym gruncie.

Tożsamość postaci homoseksualistów w spektaklach Warlikowskiego opiera się wyłącznie na orientacji seksualnej. Z dzisiejszej perspektywy widzę, że ma to swoje ograniczenia. Strategia Warlikowskiego polegała na przedstawianiu homoseksualności samej w sobie, a nie jednostkowych tożsamości – w myśl zasady Davida Halperina, że seksualność poprzedza praktyki kulturowe gejów (2012).

Podmiotowość w życiu z Innym

Dlatego chciałbym przejść do innego sposobu opowiadania o homoseksualizmie poprzez doświadczenie życia z wirusem HIV – spektaklu *An Ongoing Song* w reżyserii Szymona Adamczaka (2019). Projekt Adamczaka zrodził się jako spektakl dyplomowy w DAS Theatre w Amsterdamie, a jego holenderska premiera odbyła się 10 września 2019 roku. Miejsce premiery nie jest tu bez znaczenia, ponieważ typ obrazowania wynika z zachodniego myślenia autora i zmian, jakie zaszły w zachodniej Europie w kwestii widzialności społecznej gejów. Bogata sieć połączeń pomiędzy doświadczeniami samego twórcy, jak również materiały przygotowane do projektu pozwalają wejść w podmiotową relację „ja – wirus". Spektakl powstał na bazie zmagań twórcy z chorobą, przez co pozwala zdiagnozować intymny świat artysty jako człowieka seropozytywnego.

Widzowie wchodzą w przestrzeń sceniczną przez przecięte na pół, łososiowe, bardzo przyjemne w dotyku płótno. Materiał kontrastuje fakturą z ułożonymi na podłodze podniszczonymi deskami. Na scenie, po lewej stronie, znajduje się jeszcze niewielkie laboratorium – ogródek ułożony z opakowań po

tabletkach, wazoników, butelek i probówek oraz kwiatów. Na siedzeniach dla widzów leżą ulotki. Można przeczytać na nich „(Nigdy niewysłany) list do kogokolwiek, ale spośród wszystkich mężczyzn, ten list adresowany jest najbardziej do ciebie, właśnie do ciebie”[6], który w późniejszej części spektaklu odegra swoją rolę.

Godzinny performans tworzy dwóch mężczyzn – Szymon Adamczak i Billy Mullaney. *An Ongoing Song* rozpoczyna się od ruchu performerów. Adamczak, który ma oczy zasłonięte lateksową opaską, i Mullaney, jego przewodnik – wykonują etiudę chodzenia po deskach. Adamczak, nie korzystając ze wzroku, wciąż pozbawiany przez partnera gruntu pod nogami, stara się zachować równowagę. Materialność doświadczenia przywołana została tutaj w sposób namacalny – w postaci podłoża z desek, które nie pozwala na pewny krok. Zmagania Adamczaka z materią rozgrywane są także w kontakcie z płótnem, które staje się pułapką, kokonem. Te dwie etiudy, z chodzeniem po desce i wyzwalaniem się ze zwoju materiału, przypominają ponowne narodziny, odnalezienie się w nowej sytuacji. Mullaney występuje w spektaklu w podwójnej roli – jako ciało obce, które atakuje człowieka, ale także jako towarzysz jego drogi. Akrobacje dwóch podobnie ubranych mężczyzn układają się czasem w jedno ciało zmagające się z brakiem równowagi. Nie bez powodu oddany widzom list, odczytywany przez Adamczaka w różnych momentach przedstawienia, tworzy klamrę dramaturgiczną. Każde z późniejszych działań rozprawia się z postrzeganiem HIV/AIDS w kulturze – „metafory, metafory, metafory” z początkowej części listu materializują się w pierwszej części spektaklu w ruchu i ciele aktorów.

Mullaney i Adamczak prowadzą pomiędzy sobą jeszcze inną grę – nie tylko ciał, ale i słów. Prowadząc rozmowę w konwencji „szybkich randek”, zadają sobie kilkakrotnie pytania: „czy wolałbyś być [pojawiają się różne

propozycje]? czy nie być zarażonym HIV”. Słowa wracają również w liście, którego fragment odczytuje osoba z widowni na prośbę Adamczaka. Potem rozmowa powraca jeszcze w jednym momencie przy „ogródku”. Obaj performerzy siadają tu, by wziąć pigułkę. Również widzowie zostają nią poczęstowani; co tworzy efemeryczną wspólnotę.

Rola obserwatorów lub nawet uczestników zostaje tutaj skonceptualizowana –sytuacja stawia widzów w pozycji patrzących na zmagania artysty, ale i ich doświadczających. Spektakl, jak już wiemy, przedstawia drogę Adamczaka w radzeniu sobie z własną seropozytywnością. Dostajemy się do jego świata, jesteśmy zaproszeni do uczestnictwa w historii, która już się w jakimś stopniu dokonała. Przecież list jest datowany na dziewiątego października 2017 roku. Wtedy mnie, widza, przy tym nie było, ale czy to oznacza, że performatywna siła znaczeń przenoszona przez sceniczną obecność aktora doświadczonego chorobą mnie nie dotyczy? Czy w takim przypadku nie jest to empatyczne wyzwanie, a nie tylko przedstawienie sytuacji, od której mogę się zdystansować? Adamczak, publicznie przedstawiając swoje doświadczenie pracy i życia z wirusem HIV, uzmysławia widzom szereg międzyludzkich, bazowych zjawisk – potrzebę tolerancji, pomocy czy współobecności. Najbardziej ujęło mnie niewypowiedziane przed spektaklem, ale zaaranżowane zaproszenie odbiorcy do rozmowy po wydarzeniu. Adamczak nie deklaruje przecież wprost w trakcie spektaklu, że jest zakażony wirusem. Dowiedziałem się o tym dopiero w rozmowie po spektaklu, która otworzyła widzów na zupełnie inny, bardziej osobisty i jednostkowy poziom artystycznego przetwarzania własnych doświadczeń. To, co odróżnia *An Ongoing Song* od *Aniołów w Ameryce*, to, paradoksalnie, brak uniwersalizacji doświadczenia, które u Warlikowskiego było tak znaczące. Adamczak pokazuje nam siebie, a odbiorca sam musi zdefiniować swoją relację z seropozytywnym człowiekiem.

Spektakl uruchamia jeszcze jeden poziom materialności doświadczenia, w którym najważniejsze staje się już nie samo ciało w kontekście wirusa, ale materialne ciała występujące na scenie. Pomiędzy Adamczakiem i Mullaneyem przez całe przedstawienie tworzy się niedające się łatwo opisać napięcie. Z jednej strony to homoerotyczne pożądanie, a z drugiej same ruchowo-akrobatyczne zmagania ciał. Pod koniec spektaklu kostiumy obydwu performerów zostały połączone klamrami, a tym samym dwa ciała ludzkie połączone w jedno z wirusem. Przywołany przeze mnie list pozwala jednocześnie domyślać się, jak doszło do zarażenia:

> Może mogę sobie ciebie przypomnieć, ze szczegółami. Może mogę spróbować sobie ciebie przypomnieć, na próżno. Może mogę znać twoje imię. Niech zostanie zapomniane. Imię mężczyzny. I prezent, który mi zostawił. Moglibyśmy zaśpiewać piosenkę o nieznajomych kochankach. Śpiewaj ze mną, w końcu nie pamiętasz mojego imienia (mam nadzieję). O mrocznych czasach, w których się spotkaliśmy. O głupiej ufności, którą niegdyś w sobie nosiłem. Nic na to nie poradzimy, więc czemu o tym nie zaśpiewać. Niekończąca się pieśń o tobie i o mnie. Na zawsze niewidoczna więź (Adamczak, 2019).

Susan Sontag pisała, że „zarażenie się AIDS drogą kontaktów seksualnych, uważane przez większość osób za nieszczęście, które chory sam na siebie sprowadził, osądzane jest surowiej niż inne sposoby zakażenia – głównie dlatego, że AIDS ma być wynikiem nie tylko nadmiernej swobody seksualnej, lecz również perwersji” (2016, s. 107). Jednak spektakl rozprawia się również z tym ujęciem. Intymna obecność dwóch męskich ciał nie pozwala myśleć o ich związku w kategoriach winy, ponieważ nie ma tutaj ofiary. Jest

za to człowiek, który radzi sobie „jakoś” w nowej, jakkolwiek trudnej, sytuacji.

To przestawienie wciela zatem moją tezę, że odejście od binarności „cioty” i „geja”, a tym samym od Goffmanowskiego piętna, pozwala skupić się na czymś innym. Może na afekcie lub empatii, a może tylko na trosce o drugiego człowieka? Jakkolwiek by to ująć, nie bez znaczenia jest to, że spektakl powstał w społeczeństwie, w którym nieheteronormatywne pożądanie straciło widzialność, a pojawiły się inne obrazy dotyczące człowieka, a nie jego seksualnej odmienności. To także sprawia, że projekt w Polsce trafił do grupy widzów „uświadomionych”, a jego sprawczość na większą skalę nie jest możliwa. Nie uważam nawet, że taki był cel Adamczaka. Jednak popularyzatorska siła użytej tutaj strategii mogłaby odnieść pożądany efekt zmiany wyobrażenia społeczeństwa – i na temat HIV/AIDS, i na temat homoseksualizmu, które w kontekście polskim w odbiorze spektaklu zostały dla mnie połączone.

An Ongoing Song (Trwająca piosenka), z którą artysta będzie musiał żyć, pokazuje możliwość przekroczenia społecznych lęków, o których traktuje chyba najsłynniejszy, przywołany już tekst o HIV/AIDS – *AIDS i jego metafory* Susan Sontag. W spektaklu Adamczaka, podobnie jak w analizie Sontag, nie obserwujemy zmagań jednostki ze społeczeństwem. Podmiot nie stwarza się tu wobec społeczeństwa. Raczej się ustanawia w trakcie pracy ze sobą i własnym ciałem. Jak to określił Adamczak w rozmowie po spektaklu: „Jeżeli nauczę się pracować z deskami, dojdę do sposobu pracy z wirusem”. Chodzi więc o pracę nie tylko na poziomie metafor, strachu i afektów, ale przede wszystkim o wytwarzanie nowej perspektywy i samoakceptacji. Dopełnieniem tej pracy była na pewno instalacja na wystawie *Kreatywne Stany Chorobowe: AIDS, HIV, RAK* pokazywanej w Poznaniu pod koniec

2019 roku. I chociaż nie mam tu wystarczająco wiele miejsca, żeby przybliżyć sposób przedstawiania choroby i homoseksualizmu na tej wystawie, to samo pojawienie się na niej pracy Adamczaka wydaje mi się znamienne[7].

Na wystawie, poza przeniesieniem scenografii z opisywanego przeze mnie spektaklu, wyświetlono kilkuminutowy filmik *Sugar for the Pill* (2017), w którym Adamczak po raz pierwszy zażywa lek antyretrowirusowy. Mężczyzna pokazuje do kamery, jak otwiera opakowanie z lekami, zjada ciasteczko (tytułową „słodkość"). Na stoliku leżą dokumenty medyczne, pudełko z ciastkami oraz dwa kieliszki z kolorowym, najpewniej alkoholowym, płynem. Filmik kończy się słodko-gorzkim toastem z operatorem kamery – „To life!" (za życie). Tej atmosfery smutku, rozchwiania i strachu nie widać już tak wyraźnie w spektaklu. Tam mam poczucie, że to widzowie byli ustawieni w pozycji operatora kamery i wychylali kieliszek za zdrowie pogodzonego z chorobą Adamczaka.

Poza binarnymi opozycjami

Dwa omawiane przeze mnie wyżej przykłady stwarzają okazję do konkurencyjnego sposobu konstruowania tożsamości jednostki homoseksualnej, gdzie sama tożsamość seksualna nie odgrywa decydującej roli. Najważniejsze staje się etyczne podejście do jednostki – człowieka, zamiast typowego „geja". Podmiotowość pojawia się zatem wtedy, gdy przeniesiemy perspektywę patrzenia z homoseksualności zderzonej z (hetero)normatywnością na sam sposób funkcjonowania jednostki – bez nadrzędnego pytania o tożsamość seksualną. Dostrzegam zatem naglącą potrzebę wypracowania nowej koncepcji homonormy, na którą nie składałoby się zaprzeczenie heteronormy, a własne, osobiste doświadczenia

twórców. Dzięki temu uda nam się odrzucić myślenie o odpryskach normatywności, nawet w tak banalnych przejawach, jak kult ciała, młodości, konsumpcji, gdyż cechy te nie są dla jednostki konstytutywne. Najważniejsze stają się strategie czy taktyki życia[8].

U swoich podstaw *An Ongoing Song* pozwala dostrzec szansę wyjścia poza twarde tożsamościowe kategorie, by stać się próbą subwersji lub ominięcia normy w ramach indywidualnego doświadczenia, a zatem wytworzyć nowy podmiot epistemiczny.

Artykuł jest fragmentem pracy magisterskiej *Performans gejowski ostatniego dziesięciolecia w Polsce. Od przedmiotu przedstawień do podmiotu poznawczego* (2020) napisanej pod kierunkiem prof. UJ dr hab. Ewy Bal i obronionej w roku akademickim 2019/2020.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020
DOI: 10.34762/gkqg-qd38

Autor/ka

Radosław Pindor (radek.pindor@gmail.com) – absolwent performatyki przedstawień na UJ.
Numer ORCID: 0000-0002-6389-107X.

Przypisy

1. O „słabej teorii” oraz „sztuce porażki” w wytwarzaniu się „queerowego” podmiotu można przeczytać w: Halberstam, 2018.
2. Więcej o możliwości wystąpienia gejów jako wyjątków w ogólnym, normatywnym obiegu medialnym można znaleźć w: Nowak, 2013.

3. Jedną z propozycji podejmujących problematykę HIV/AIDS, a które w mojej opinii wciąż pozostają niezwykle aktualne, jest esej Susan Sontag, 2016.
4. Najprężniej działającymi ugrupowaniami z tamtych czasów, które przetrwały do dzisiaj, są Kampania Przeciw Homofobii oraz Lambda Warszawa.
5. Dwa lata przed premierą opisywanego spektaklu miała miejsce wystawa Karola Radziszewskiego *Pedały*, która również zmieniła sposób tworzenia narracji o gejach w Polsce.
6. Spektakl, w którym uczestniczyłem, odbył się 20 października 2019 roku w sali teatralnej Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie.
7. Wystawa w sposób dokumentacyjny przybliżyła kilka punktów z przeszłości na mapie Polski, w którym znalazły się tematy HIV/AIDS oraz raka. Więcej można przeczytać na przykład w recenzji: Urbaniak, 2019.
8. Do takich przykładów należy także spektakl Piotra Trojana *Grind/r* (TR Warszawa, 2015). Punkt wyjścia tego twórcy był bardzo podobny do perspektywy Szymona Adamczaka – osobiste doświadczenia i próba ich zrozumienia. Problem pojawił się jednak w samym sposobie przedstawiania seksualnych poszukiwań gejów. Trojan próbował stworzyć narrację społeczności, mniejszości na podstawie własnych doświadczeń seksualnych, co doprowadziło go do wielu uproszczeń. Dodatkowo, w pominiętych przeze mnie innych przedstawieniach można dodać tematy klasowości i prekarności, które jeszcze bardziej problematyzują pole reprezentacji gejów w Polsce. Spektakl Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego *Tęczowa trybuna 2012* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2011) poruszał w dużym stopniu właśnie problem relacji prekarycznych „kiboli" i gejów, potraktowany jako bazę do opowieści o ówczesnej Polsce. Jednak jego strategie przedstawieniowe, z dzisiejszej perspektywy, nie wydają mi się rozwijające dla koncepcji nowego rozumienia homonormatywności, służą bowiem raczej potwierdzaniu denuncjującej pozycji heteroświata.

Bibliografia

Adamczak, Szymon, *(Nigdy niewysłany) list do kogokolwiek, ale spośród wszystkich mężczyzn, ten list adresowany jest najbardziej do ciebie, właśnie do ciebie*, archiwum prywatne artysty, 2019.

Austin, John Langshaw, *Jak działać słowami?*, [w:] *Mówienie i poznawanie*, tłum. B. Chwedeńczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.

Basiuk, Tomasz, *Coming-out*, [w:] *Encyklopedia gender*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik, K. Szczuka, K. Czeczot, B. Smoleń, A. Nasiłowska, E. Serafin, A. Wróbel, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 82-84.

Bednarek, Joanna, *Queer jako krytyka społeczna*, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, 2014, http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0132_bednarek_queer_krytyka_spoleczna… [dostęp: 15 XI 2020].

Butler, Judith, *Undoing Gender*, Routledge, New York, London 2004.

Butler, Judith, *Uwikłani w płeć*, tłum. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Butler, Judith, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*¸ tłum. A. Ostolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

Duggan, Lisa, *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*, Beacon Press, Boston 2003.

Eribon, Didier, *Powrót do Reims*, tłum. M. Ochab, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2019.

Goffman, Erving, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.

Greenblatt, Stephen, *Manifest badań nad mobilnością kulturową*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia" 2011 nr 106.

Greenblatt, Stephen, *Mobilność kulturowa: wprowadzenie*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia" 2011 nr 106.

Halberstam, Jack, *Przedziwna sztuka porażki*, tłum. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

Halperin, David, *Jak uprawiać historię męskiego homoseksualizmu?*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Iwanczewska, Łucja, *Kontakt z AIDS. Polski montaż kulturowy*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja" 2020 nr 2.

Kitliński, Tomasz, Leszkowicz, Paweł, *Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2005.

Kushner, Tony, *Anioły w Ameryce*, tłum. J. Poniedziałek, TR Warszawa, Warszawa 2007, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/60351/anioly_w_ameryce_teatr_… [dostęp: 15 XI 2020].

Nowak, Samuel, *Seksualny kapitał. Wyobrażone wspólnoty smaku i medialne tożsamości polskich gejów*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2013.

Sontag, Susan, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016.

Szcześniak, Magda, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2016.

Warner, Michael, *Introduction: Fear of a Queer Planet*, „Social Text" 1991 nr 29, https://sgrattan361.qwriting.qc.cuny.edu/files/2010/09/warnerfearofaque… [dostęp: 15 XI 2020].

Witkowski, Michał, *Lubiewo*, Korporacja Ha!art, Kraków 2006.

Urbaniak, Mike, *Choroba jako praktyka artystyczna*, „Vogue.pl”, 12 XI 2019, https://www.vogue.pl/a/choroba-jako-zrodlo-sztuki [dostęp: 15 XI 2020].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/poza-homo-i-heteronorma*

didaskalia
gazeta teatralna

HIV/AIDS

Jak zwalczyć traumy? Terapia

Bartosz Cudak

STUDIO teatrgaleria w Warszawie

Édouard Louis

Koniec z Eddym

adaptacja i reżyseria: Anna Smolar, scenografia i kostiumy: Anna Met, muzyka: Jan Duszyński, reżyseria światła: Rafał Paradowski, współpraca dramaturgiczna: Alicja Kobielarz

premiera: 24 października 2020

W jednej ze scen spektaklu pada pytanie o wiarygodność historii opisanej przez Édouarda Louisa w debiutanckiej książce *Koniec z Eddym*. Jedna z postaci (Marcin Pempuś), zwracając się bezpośrednio do pisarza, którego Smolar czyni bohaterem swojego spektaklu, zastanawia się, do jakiego gatunku przyporządkować opowieść o podziałach klasowych, wykluczeniu i stygmatyzacji społecznej, w której Louis posługuje się doświadczeniami z dzieciństwa i lat nastoletnich. Czy to autobiografia, powieść historyczna, pamiętnik, czy może opowiadanie fantastyczne? Skąd mamy pewność, że opowieść o systemowej przemocy jest narracją faktograficzną? Te

prowokujące pytania, które celowo kwestionują autentyczność traumatycznych wydarzeń z życia Édouarda, podkreślają społeczny sceptycyzm wobec publicznych zwierzeń. Scena ta dobitnie zwraca uwagę na to, jak trudno, w obliczu społecznego tabuizowania problematycznych tematów, poradzić sobie z traumatycznymi doświadczeniami przeszłości. Założenie to wydaje się więc kluczowe dla Anny Smolar, która ustanawiając Édouarda Louisa postacią swojego przedstawienia, reperformuje proces zwalczania przez niego traum i przygląda się mechanizmom społecznej stygmatyzacji.

Francuski pisarz opakowując dotkliwe wspomnienia z okresu dojrzewania w narrację fabularną, konfrontuje się z brzemieniem młodości. Bazując na własnym doświadczeniu, tworzy archiwum homofobicznej stygmatyzacji i przemocy, której ofiarami padają nieheteronormatywne jednostki takie jak on. Annę Smolar najbardziej zainteresował wątek pisania autobiografii, w przedstawieniu inscenizuje spotkanie postaci autora powieści ze swoją przeszłością. W tym celu wprowadza dwóch głównych bohaterów: powieściowego Eddy'ego Bellegueule'a (Daniel Dobosz), nastoletnią ofiarę społecznego ostracyzmu, oraz dojrzałego już mężczyznę z nową tożsamością, pisarza – Édouarda Louisa (Sonia Roszczuk). Ten drugi, wrzucony w reperformans swojej przeszłości, z dystansem przygląda się traumatycznym przeżyciom i drobnymi gestami próbuje zmienić bieg wydarzeń, przezwyciężyć własne słabości, ale również zrozumieć mechanizmy i przyczyny rodzinnej stygmatyzacji. Reżyserska strategia – wprowadzenie w świat spektaklu postaci konfrontującego się ze swoją przeszłością pisarza – pozwala uchwycić to, co dla powieści kluczowe, czyli rolę, jaką odegrała ona w emancypacji autora i stworzeniu jego nowej tożsamości.

Fragmenty przedstawienia skupione wokół życia Eddy'ego zarysowują

klasowe ograniczenia małego miasteczka, którego zbiorowość funkcjonuje w systemie patriarchalnym. Model ten wyklucza wszelkie odstające od normy jednostki, a więc i nieheteronormatywnego bohatera powieści. Widać to w jednej z pierwszych scen, w której Eddy z fascynacją opowiada publiczności fabułę najnowszego odcinka programu kulinarnego. Z niesmakiem przyglądająca się temu wystąpieniu rodzina reaguje zdziwieniem, komentując co jakiś czas zniewieściałą postawę, gestykulację, zainteresowania i głos nastolatka. Scena zwraca uwagę na obowiązujący w heteronormatywnej kulturze stereotypowy obraz płci, kształtowany przez ściśle określony repertuar zachowań. Eddy pada ofiarą pierwszej rodzinnej stygmatyzacji, ponieważ przekracza dopuszczalne granice. Idąc dalej tym tropem, Smolar obrazuje kulturowy proces stawania się mężczyzną, a właściwie jego jedyną akceptowalną odmianą. W jednej ze scen chłopiec uczestniczy w treningu sportowym, nieudolnie próbując podbijać piłkę, a w innej uczy się od ojca, jak „po męsku" chodzić, mówić czy gestykulować. Presja najbliższych i brak zrozumienia powodują, że młody bohater ulega społecznym naciskom i wbrew swojej naturze kreuje się na samca alfa. Daniel Dobosz, flirtując z widzkami w pierwszym rzędzie, obrazuje jak – według dominującego paradygmatu – powinien zachowywać się jego bohater.

Scenografia autorstwa Anny Met i Stefanii Jabłońskiej, przedstawiająca przekrój pomieszczenia: przytłaczające szare ściany, skromne meble i poobdzieraną podłogę, podkreśla problemy finansowe rodziny. Nie tylko Eddy, ale wszyscy jego najbliżsi są ofiarami systemu, w którym żyją. Młody bohater zmaga się z homofobią, jego siostra (Dominika Biernat) z brakiem możliwości dalszej edukacji, matka (Ewelina Żak) z przymusem opieki nad domem, a ojciec (Rob Wasiewicz) z alkoholizmem. Tym przygnębiającym obrazem Smolar przekazuje, że problem stygmatyzacji, której doświadcza

Eddy, zawsze jest częścią większego mechanizmu – w tym wypadku małomiasteczkowej mentalności i ekonomicznych ograniczeń. Tragizm dominującego systemu akcentują kostiumy. Górna część kostiumów zasłania szyję i imituje garb. Zabieg ten ogranicza ruchy aktorów, czyni je sztywnymi i nienaturalnymi. Symbolikę deformujących kostiumów najdobitniej odzwierciedla scena, gdy Édouard podczas spotkania z matką zdejmuje z niej karykaturalną marynarkę. Wyswobodzona z ciężaru kobieta pojawia się w błyszczącej sukni i zaczyna dostrzegać swoją urodę. Gest ten dobitnie pokazuje, jak ciężkim brzemieniem są prowincjonalne ograniczenia i ubóstwo, za którymi zawsze kryją się patriarchalna przemoc i polityczna opresja. To w nich tkwi źródło społecznej stygmatyzacji. Scena podsumowuje także rolę, jaką w przedstawieniu odgrywa konfrontujący się z własną przeszłością Édouard. „Wyzwalając" matkę, zmienia historię swojego życia i buduje nową tożsamość. Odcina się tym samym od poniżających mechanizmów, co pozwala na przepracowanie traum.

Aspekt ten widać również w scenach ponownych spotkań z ojcem, podczas których dorosły bohater próbuje zrozumieć przyczyny rodzinnej dyskryminacji. Potrzebę konfrontacji z rodzicem w celu pozbycia się urazów obrazuje scena eleganckich spotkań pisarza celebryty. Smolar parokrotnie wykorzystuje tu technikę stop-klatki: Édouard przerywa paryskie pogawędki i biegnie porozmawiać z siedzącym na proscenium ojcem. Zabieg ten doskonale odzwierciedla status straumatyzowanej jednostki, która pod wpływem afektów na każdym kroku doświadcza ciężaru przeszłości.

Mimo że spektakl nie został osadzony w polskich realiach, archiwum przemocy, którym jest historia Eddy'ego, niesie aktualne i ważne przesłanie. Żeby to osiągnąć, Smolar stosuje dwie ciekawe strategie: brechtowskiego komentarza i autoteatru. W pierwszej z nich aktorzy, wykorzystując

melorecytację do muzyki Jana Duszyńskiego, na bieżąco komentują działania i intencje swoich bohaterów, skłaniając widzów do krytycznej postawy. Zabieg ten wielokrotnie stosują Sonia Roszczuk i Ewelina Żak. Drugą natomiast zgrabnie operuje Rob Wasiewicz, który z jednej strony wyrażaniem prywatnych opinii na temat bohatera przełamuje psychologiczne prowadzenie postaci, a z drugiej obnaża osobiste problemy związane z wykonywanym zawodem. W jednej ze scen Wasiewicz opowiada o pracy nad rolą Ojca i niemożliwości uwiarygodnienia postaci samca alfa, która kłóci się z jego nieheteronormatywnością. Problemy, z którymi styka się aktor na scenie, są podobne do tych, które nękają Eddy'ego. Tak jak Wasiewicz nie jest w stanie spełnić oczekiwań widzów, tak bohater powieści nie umie sprostać stawianym przez patriarchalną społeczność wymaganiom.

Najważniejszym momentem z punktu widzenia wspomnianej koncepcji reperformansu jest dialog Édouarda z Eddym. Pisarzowi, występującemu do tej pory głównie w roli statycznego obserwatora, puszczają wówczas nerwy. W długiej, emocjonalnej rozmowie Édouard oskarża siebie z lat nastoletnich o nękające go dziś urazy. Obwinia Eddy'ego o tchórzostwo i uległość wobec opresyjnego systemu. Młody bohater żąda natomiast szacunku wobec rodziny i nieuwzględniania jej w przygotowywanej przez pisarza autobiograficznej książce. Zderzenie tych dwóch odmiennych perspektyw pozwala dostrzec złożoność mechanizmu stygmatyzacji. Dopasowanie się, często wbrew swojej naturze, do obowiązujących norm wydaje się w momencie wykluczenia jedynym sposobem przetrwania. W przyszłości może wzbudzić jednak wstyd i pretensje wobec samego siebie, czego przykładem jest postawa pisarza. Spotkanie Eddy'ego z Édouardem wieńczy akt homoseksualnej inicjacji, której na oczach zlęknionego nastolatka odważnie dokonuje dorosły bohater. Gestem tym uwalnia się z jarzma heteronormatywnej przeszłości, a odtwarzany przez Smolar proces

przepracowywania traum kończy się pomyślnie.

Anna Smolar, wykorzystując autobiograficzny wątek powieści Édouarda Louisa, tworzy wielopłaszczyznowe studium na temat wykluczenia społecznego – jego mechanizmów i zróżnicowanych praktyk. *Koniec z Eddym*, sytuując wątek dyskryminacji w szerszym kontekście, jest ważnym głosem w dyskusji wokół współczesnych polskich praktyk stygmatyzacyjnych, których ofiarą padają kolejne grupy społeczne. Zdecydowaną siłą spektaklu jest przyjemny i subtelny sposób prowadzenia akcji: zderzanie trudnych tematów z zabiegami bezpośredniego zwrotu do publiczności i drobnymi komicznymi gestami. Dzięki temu przedstawienie nie przytłacza, ale skłania do refleksji nad pozycją dyskryminowanych jednostek. Reperformując ponadto proces przepracowywania traum, spektakl niesie terapeutyczny potencjał. Dla wszystkich, którzy zetknęli się ze społecznym wykluczeniem, przedstawienie Smolar będzie istotnym przeżyciem.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020

Autor/ka

Bartosz Cudak – student performatyki UJ.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/jak-zwalczyc-traumy-terapia*

didaskalia
gazeta teatralna

NOWE SŁUCHANIE

Między ciałem a dźwiękiem: teatr Wojtka Blecharza

Magdalena Figzał-Janikowska Uniewersytet Śląski

Between Body and Sound: The Theatre of Wojtek Blecharz

The article attempts a synthetic overview of Wojtek Blecharz's major theatrical projects, including specifically his opera productions, such as *Transcryptum*, *Park-Opera*, *Body-Opera*, *Fiasko* (*Fiasco*) and *Rechnitz-Opera* (*Anioł Zagłady* (*The Exterminating Angel*)). What these shows have in common is a clear tendency to transcend traditional operatic conventions, associated with both the form of the genre and its reception.

The composer's musical and theatrical experiments focus on sound – its performativity and inseparable link to corporality. The privileging of the body and musical gesture goes hand in hand with enhancing the visual aspect of music, which makes it possible to see even Blecharz's autonomous compositions in terms of performance and often also instrumental theatre. This article presents the operatic work of Blecharz against the background of contemporary theories related to the performativity of music and its intermedia contexts.

Keywords: Wojtek Blecharz; opera, musical theatre; performativity; body

W centrum większości projektów teatralnych Wojtka Blecharza znajduje się dźwięk – nie tylko jako główna materia, tworzywo spektaklu, ale także temat i zagadnienie poddawane szerszej refleksji estetycznej i filozoficznej. Kluczowa dla kompozytora i reżysera jest przede wszystkim kwestia percepcji akustycznej – sprzeciwianie się utartym konwencjom odbioru

dźwięku, do których przyzwyczaiły nas sale koncertowe i sceny teatrów.

> W pewnym momencie poczułem […], że powielamy takie same wzorce i modele percepcyjne od pokoleń, ale mała jest refleksja nad tym, dlaczego w ten sposób przyjmujemy sztukę. Mam wrażenie, że jako słuchacz – obojętnie, czy jest to opera, koncert, teatr – moje ciało, moja fizyczność znika w momencie rozpoczęcia się koncertu, zostaje mi niejako odebrana. Moją rolą jest wtedy uczestniczenie w estetycznym doświadczeniu, ale głównie poprzez zmysły słuchu i wzroku, bo nie mogę się ruszać oraz wyrażać swoich emocji, a to zaprzecza faktowi, że percepcja jest ucieleśniona, a świat odbieramy „całym ciałem" (*Na co dzień zajmuję się tym…*, 2017).

Powyższa refleksja zawiera nie tylko krytykę wymierzoną w instytucjonalne ramy kodyfikujące sposoby słuchania muzyki, ale także próbę zdefiniowania własnego stosunku do dźwięku i jego percepcji. W kompozycjach Wojtka Blecharza niezwykle silna jest potrzeba wyrażania muzyki poprzez ciało. Kwestia cielesności jest ściśle związana zarówno z proponowaną praktyką wykonawczą, jak i samym procesem odbioru dźwięków, który ma być doświadczeniem na wskroś somatycznym. Uprzywilejowanie ciała oraz gestu muzycznego idzie w parze z dowartościowaniem wizualnego aspektu muzyki, co sprawia, że nawet autonomiczne kompozycje Blecharza rozpatrywać można w kategorii performansu, a często także teatru instrumentalnego. Rozwiązania zaczerpnięte ze sztuk wizualnych czy teatru tańca nierzadko są immanentnym elementem jego utworów. Charakterystyczną cechą twórczości Blecharza jest nieustanne poszukiwanie inspiracji poza muzyką – operowanie rozmaitymi kodami kulturowymi, włączanie w obręb kompozycji treści filozoficznych, literackich, popkulturowych, a także

autobiograficznych. Komponowanie jawi się tu jako szerszy proces „instalowania” dźwięku w przestrzeni kulturowej, a także wydobywania jego performatywnego potencjału. Strategia ta bliska jest metodzie tworzenia, którą irlandzka kompozytorka Jennifer Walshe określiła w swym manifeście z 2016 roku terminem Nowa Dyscyplina:

> „Nowa Dyscyplina” to termin, którego zaczęłam używać w ostatnim roku. Pozwala mi powiązać ze sobą kompozycje zasadniczo odmienne, łączące fizyczność z elementami teatralnymi, wizualnymi i muzycznymi; kompozycje wyrażające treści pozamuzyczne, które odwołują się do tego, co nie słuchowe. Utwory, które wymagają aktywności słuchowej, wzrokowej i myślowej. Utwory, które pozwalają nam zrozumieć, że na scenie są ludzie i ludzie ci mają ciała; są ciałami (Walshe, 2016).

W przypadku Wojtka Blecharza zainteresowanie cielesnością i performatywnym wymiarem muzyki zaowocowało wkroczeniem w sferę teatru – realizacjami, które układają się w spójny estetycznie autorski projekt sceniczny. Mieszczą się w nim spektakle operowe, instalacje dźwiękowe i performanse muzyczne, a także kompozycje pisane do przedstawień innych reżyserów – zawsze jednak tworzące bardzo wyrazisty komponent spektaklu, a nierzadko warstwę wysuwającą się na plan pierwszy, jak chociażby w *Schubercie. Romantycznej kompozycji na dwunastu wykonawców i kwartet smyczkowy* (2016) Magdy Szpecht, *Rodos* (2019) Wojciecha Grudzińskiego czy *Staff Only* (2019) Katarzyny Kalwat.

Opera-instalacja

Na dużej scenie teatralnej Wojtek Blecharz zadebiutował operą-instalacją *Transcryptum* (2013), zamówioną przez Operę Narodową w Warszawie. Blecharz nie tylko napisał muzykę i libretto, ale też wyreżyserował widowisko *site-specific*. Postanowił zrezygnować z tradycyjnej sceny i widowni, instalując poszczególne części opery w korytarzach i rozmaitych zakamarkach gmachu Teatru Wielkiego. Publiczność została podzielona na pięć grup, które wraz z przewodnikiem podróżowały wyznaczonymi szlakami, odwiedzając między innymi malarnię teatru, pralnię czy salę prób chóru. Poszczególne miejsca – zwykle niedostępne widzom – odpowiadały pięciu kolejnym aktom opery. Tematem łączącym wszystkie części kompozytor uczynił traumę, zapis konkretnego, jednostkowego doświadczenia, które zostaje przełożone na język dźwięków i towarzyszących im obrazów. Tytuł opery nawiązuje do terminu wprowadzonego przez izraelską artystkę wizualną i psychoanalityczkę Brachę L. Ettinger: „transkryptum to sztukobiekt czy sztukowydarzenie, sztukodziałanie czy sztukometoda, ucieleśniające transkrypcję traumy i wzajemne inskrypcje jej śladów" (Ettinger, 2016, s. 107). Operę Blecharza rozpatrywać można jako muzyczną transkrypcję traumy – dźwiękowe utrwalenie bolesnych doświadczeń kobiety, która doznaje podwójnej straty: śmierci męża i syna. Ta historia nie zostaje jednak wypowiedziana wprost – poszczególne części utworu traktują jedynie o jej fragmentach, stają się jej enigmatycznymi śladami, chaotycznymi znakami, z których właściwą opowieść buduje przemieszczający się krętymi korytarzami widz. Przewodnikiem po tym labiryncie za każdym razem jest dźwięk – to on jest „nośnikiem pamięci, spoiwem łączącym obrazy w strzępy wspomnień" (Blecharz, 2013). O możliwych odczytaniach *Transcryptum* decyduje nie tylko indywidualne

doświadczenie odbiorcy, ale także kolejność, w jakiej odwiedza on poszczególne przestrzenie teatru.

Duże znaczenie ma fakt, że zdarzenia muzyczne „zainstalowane” w różnych pomieszczeniach Teatru Wielkiego odbywały się symultanicznie, a każda z części mogła funkcjonować jako odrębna całość. Rozpoczynający operę utwór *K'an for steel drum and ca.130 sticks* powstał zresztą znacznie wcześniej – jako kompozycja zainspirowana *Branches* Johna Cage’a, czyli słynnym utworem na kaktusy i inne instrumenty organiczne. Kameralnych, koncertowych wersji doczekały się także inne utwory pochodzące z *Transcryptum*, między innymi *The Map of Tenderness* na wiolonczelę solo (akt III) czy *3rd phase* rozpisany na dwa akordeony (akt IV). Kompozycje składające się na operę-instalację łączy wspólny temat, ale nie tworzą one uporządkowanego ciągu znaczeń ani nie są powiązane tradycyjnie rozumianą akcją sceniczną. Alinearność i fragmentaryczność jako zasady kompozycyjne miały odpowiadać strukturze traumy, jej chaotycznym i nieprzewidywalnym reprezentacjom. Stąd też operowanie asocjacją, symbolem i skrótem, zarówno w warstwie dźwiękowej, jak i wizualnej.

Mimo braku narracyjnej ciągłości *Transcryptum* ma ściśle wyznaczony początek i koniec. Podczas spektaklu perkusistka Katarzyna Bojaryn wykonywała inicjalny *K’an…* w wyciemnionej sali, w dużym skupieniu przekładając i tasując cienkie drewniane pałeczki. Ten utwór, w którym niebagatelną rolę odgrywał gest, kojarzył się z rytuałem, a tym samym zapowiadał kolejne akty opery, stanowiące obsesyjne odtwarzanie klisz z przeszłości oraz przepracowywanie traumy. Proces ten staje się oczywiście także udziałem widza – za pośrednictwem dźwięków, wizualizacji i fragmentów libretta (teczki zawierające dokumentację zdarzeń) uzyskuje on bowiem dostęp do najbardziej intymnych i mrocznych sfer życia bohaterki

spektaklu, granej przez mezzosopranistkę Annę Radziejewską.

Pod względem muzycznym operę Blecharza cechuje ograniczenie środków wyrazu, w tym znaczna redukcja aparatu wykonawczego. Partytura *Transcryptum* jest rozpisana na siedmiu instrumentalistów i solistkę, choć ich partie łączą się dopiero w ostatnim akcie opery. Wcześniej widzowie obcują jedynie z brzmieniem pojedynczych lub kilku wybranych instrumentów, a także z głosem i powracającym w różnych odsłonach niepokojącym, zrytmizowanym oddechem Anny Radziejewskiej. Całość wzbogacona zostaje elektroniką. Usytuowanie poszczególnych części *Transcryptum* w miejscach na zapleczu teatru umożliwiło bardzo bliski, intymny wręcz kontakt widzów z muzykami, którego nie byłaby w stanie zapewnić tradycyjna scena. Odbiór dźwięków intensyfikowała specyficzna akustyka pomieszczeń – w ten sposób także architektura teatru stawała się rezonatorem dźwięków.

Pierwsza opera Blecharza w dużym zakresie stanowi rozwinięcie zagadnień, które dały znać o sobie we wcześniejszych utworach kompozytora. Pośród nich na plan pierwszy wysuwa się związek muzyki i ciała. Zainteresowanie cielesnością i gestem wykonawcy oraz somatycznym odbiorem dźwięku można uznać za pochodną wieloletniej współpracy Blecharza z Jackiem Łumińskim i zespołem Śląskiego Teatru Tańca. Jest ono także efektem poszukiwania inspiracji w sferach pozamuzycznych, takich jak filozofia, sztuki wizualne, taniec, teatr czy kultura popularna. Ów fizykalny aspekt muzyki oraz jej performatywny potencjał w dużym stopniu objawiły się już w takich kompozycjach, jak *Phenotype* na preparowane i amplifikowane skrzypce (2012) oraz *Means of Protection* na głos żeński, akordeon i wiolonczelę (2012). Utwory te, w których cielesność wykonawcy ma znaczenie równie istotne jak wydobywane przez niego dźwięki, można uznać

za swoiste preludium do *Transcryptum* i kolejnych projektów scenicznych Blecharza. Określenie „sceniczne” jest w tym wypadku zresztą umowne, bowiem zarówno *Transcryptum*, jak i opery powstałe we współpracy z innymi teatrami raczej przekraczają ramy tradycyjnej sceny oraz związanych z nią konwencji odbiorczych.

Park-Opera i percepcja krosmodalna

W 2016 roku w parku Skaryszewskim w Warszawie odbyła się premiera *Park-Opery*, zrealizowanej jako projekt Teatru Powszechnego w Warszawie. Jak wskazuje tytuł, „akcja” opery rozgrywa się w parku, a jej właściwym tematem są dźwięki przyrody. Na osobliwe libretto składa się dziewięć aktów – każdy z nich rozpisany został na konkretny fragment parku, po którym swobodnie poruszają się widzowie. Muzyczną wędrówkę poprzedza krótki wykład na temat historii opery i jej związków z naturą. Zaraz po nim widzowie wkraczają w niezwykle różnorodny i zmysłowy świat dźwięków, których źródłem jest przede wszystkim naturalne środowisko. Doznania odbiorców płynące z tego spotkania podlegają zaplanowanej intensyfikacji – na przykład poprzez wykorzystanie „lornetek” do podglądania dźwięku, bezprzewodowych głośników czy instrumentów zainstalowanych w parku, przeznaczonych do użytku uczestników. W *Park-Operze* Wojtek Blecharz po raz kolejny prowadzi przewrotną grę z operową konwencją – przede wszystkim odziera ją z jej monumentalności i pozbawia elitarnego charakteru. Park jako miejsce akcji to przestrzeń nie tylko otwarta, ale też prowokująca nowy typ odbioru. Proces percepcji przebiega tu według indywidualnego wyboru widza, który sam decyduje o tym, czego słucha (swobodne wędrowanie po parku jest immanentną częścią opery), jak słucha (przybieranie pozycji innych niż siedząca jest jak najbardziej wskazane) oraz jak długo słucha (w dowolnym momencie można opuścić dany obszar parku).

Podobnie jak w *Transcryptum*, celem kompozytora jest wprowadzenie widza w strukturę przedstawienia i maksymalne zbliżenie go do konstytuujących je tworzyw – w tym tego najważniejszego, czyli dźwięku. Prócz naturalnych odgłosów przyrody w *Park-Operze* można usłyszeć również utwory skomponowane z myślą o konkretnych obiektach i miejscach parku: uwerturę wykonywaną przez muzyków Sinfonii Varsovii usytuowanych dookoła Jeziora Kamionkowskiego, arię Syrenki ukrytej w oczku wodnym (głos sopranistki Barbary Kingi Majewskiej) czy minikoncert na toy piano zagrany przez Bartka Wąsika na jednej z polan. Partie chóru nagrane zostały wcześniej – tworzą je odgłosy skaryszewskich ptaków. Spacerując szlakiem wyznaczonym przez mapę, widz z pewnością natknął się również na balet, czyli grupę biegaczy ochotników wyposażonych w bezprzewodowe głośniki. Grupa ta miała tworzyć „żywą, przemieszczającą się w przestrzeni parku instalację dźwiękową, chmurę, która […] wchodziła w interakcje z ludźmi" (*Publiczność przykłada ucho*, 2016). *Park-Opera* w jeszcze większym stopniu niż *Transcryptum* zachęcała do aktywnego słuchania i samodzielnego odkrywania dźwięków. Tym sposobem to widz stawał się współtwórcą libretta, które zmieniało się w zależności od kierunku obranej trasy, stopnia zaangażowania uczestnika oraz indywidualnej wrażliwości słuchowej.

Analizując formę *Park-Opery* nietrudno zauważyć, że z jednej strony kompozytor starał się zachować wszystkie elementy konstytutywne gatunku (aria, recytatyw, chór, balet), z drugiej zaś nadał im zupełnie nowe znaczenia, podważając tym samym integralność dzieła operowego. Poszczególne akty, czy też tworzywa, z których składa się *Park-Opera*, mogą być bowiem zestawiane ze sobą w dowolnej kolejności, a także percypowane wybiórczo. W tym sensie strategia kompozytorska Blecharza jest bliska poszukiwaniom innych twórców oper współczesnych, takich jak Peter Ablinger, Heiner Goebbels czy Brian Ferneyhough, którzy spójną narrację

zastępują fragmentarycznością, kolażem obrazów i form, stawiając przy tym na aktywny udział widza w procesie interpretowania zdarzeń muzycznych[1].

Właściwych źródeł podobnego myślenia o teatrze muzycznym i operze – myślenia podpartego konceptualizmem, eksperymentem i odwrotem od instytucjonalizacji sztuki – szukać należałoby jednak już w działaniach muzyczno-teatralnych międzynarodowego ruchu Fluxus. La Monte Young, Nam June Paik, Henning Christiansen czy Dick Higgins z dużą determinacją i humorem podważali granice tradycyjnej opery, demontując jej strukturę i poszukując mniej oczywistych źródeł dźwięku. Nowe brzmienia odnajdywali w miejskim krajobrazie, przedmiotach codziennego użytku, maszynach, sprzęcie domowym bądź „umuzycznionej" cielesności i mowie wykonawców.

> Tym, co łączy różne kompozycje oraz działania, które Fluxusowcy poprzez tytuł klasyfikowali jako opery, jest przede wszystkim ironiczne badanie granic formy uznawanej za skostniałą. Wszystkie Fluxusowe „opery" biorą znaczenie tego słowa w nawias, dokonują przewartościowań i sprawdzają relewantność formuły operowego dzieła w rzeczywistości post-cage'owskiej estetyki. Ich prowokacyjne ostrze zostało stępione przez czas, jednak postawione przez tytułowanie konkretnych utworów pytania pozostają nadal aktualne (Michnik, 2016).

Eksperymenty teatralne prekursora ruchu Johna Cage'a (*Water Music*, *Water Walk* czy *Theatre Piece*), a także performanse, takie jak *Robot Opera* Paika, *Kartoffel Opera* Christiansena czy wreszcie opery Dicka Higginsa, dały podwaliny nowemu myśleniu o związkach muzyki i teatru. Zamiast tradycyjnie rozumianej narracyjności, z jaką mamy do czynienia w

klasycznych operach, artyści Fluxusu zaproponowali nowy rodzaj teatru muzycznego, w którym sfera dźwiękowa i wizualna łączą się ze sobą za sprawą formalnego konceptu, nie zaś fabuły. Mimo bardzo precyzyjnie rozpisanych partytur – przykładem niech będą utwory Erica Andersena (*Opera Without Title* lub *Opera With Title*) czy słynna *An Opera* Emmetta Williamsa – spektakle muzyczne Fluxusu w dużym stopniu otwierały się na działanie przypadku oraz aktywny udział publiczności. Aleatoryzm, symultaniczność działań i nowy status widza (nie tylko odbiorcy, ale także współkreatora zdarzeń akustycznych) to podstawa Fluxusowych oper, wyrastających niewątpliwie z dadaistycznego ducha[2]. Nie bez znaczenia pozostawała również kwestia przestrzeni, a właściwie nieodparte dążenie do wyprowadzenia widza z tradycyjnej sali koncertowej, umiejscowienie go w centrum wydarzenia, osaczenie go dźwiękiem i obrazem, a w związku z tym stworzenie nowej sytuacji percepcyjnej, uwzględniającej aktywność różnych kanałów sensorycznych.

Wydaje się, że dla analizy sposobów oddziaływania Fluxusowych eventów, utożsamianych najczęściej ze sztuką intermediów, adekwatne wydaje się wprowadzenie pojęcia percepcji krosmodalnej, czy też – jak proponuje Hannah B. Higgins (2002) – estetyki krosmodalnej, uwzględniającej interakcje różnych zmysłów (słuch, dotyk, zapach, smak i wzrok). Według badaczki już *Theatre Piece No. 1* Johna Cage'a z 1952 roku pokazał, że artystom zgromadzonym w Black Mountain Collage nie chodziło tylko o przypadkowe zestawienie działań z obszarów różnych dyscyplin artystycznych (koncert Davida Tudora, *White Paintings* Roberta Rauschenberga, wykład Johna Cage'a na temat buddyzmu zen czy taniec Merce'a Cunninghama), ale przede wszystkim o wzajemne przenikanie się zmysłów, niejako wpisane w „logikę tego dzieła" (Higgins, 2014, s. 209). Polisensoryczność, interdyscyplinarność i immersyjność Fluxusowych

eventów wyznacza pewien model widowiska, który znalazł kontynuację w praktyce wielu kompozytorów XXI wieku. Bez względu na to, jaką etykietą opatrzyć ich twórczość – prócz wspomnianej Nowej Dyscypliny szerokie zastosowanie znajduje tu także kategoria muzyki relacyjnej Harry'ego Lehmanna[3] – dostrzegalny jest wyraźny zwrot ku performatywności i intermedialności utworów muzycznych. To właśnie gdzieś na tym biegunie – między Fluxusowym *event score* a dzisiejszym zwrotem performatywnym w muzyce – sytuuje się również twórczość teatralno-muzyczna Wojtka Blecharza.

„Ucieleśnianie" dźwięku

Brak tradycyjnie pojmowanej narracyjności, poszukiwanie nowych źródeł i przestrzeni dźwięku, a także zwrócenie się w stronę cielesności wykonawcy i widza – to cechy wyróżniające opery i spektakle-instalacje Wojtka Blecharza. Powinowactwo z Fluxusem widoczne jest zarówno w kwestii podejścia kompozytora do materiału dźwiękowego (eksperymentowanie z instrumentarium, wykorzystywanie zjawisk akustycznych niebędących wynikiem gry na instrumencie), jak również w zakresie projektowania relacji z odbiorcą (interaktywność, polisensoryczność, zniesienie dystansu między widzem a wykonawcą, wychodzenie poza salę koncertową lub teatralną). Do tej pory najpełniejszą realizacją wszystkich tych zamierzeń okazała się *Body-Opera*, której premiera odbyła się w 2017 roku w Nowym Teatrze w Warszawie[4].

„Ta opera jest dedykowana twojemu ciału" – to komunikat, który rozpoczyna spektakl i jednocześnie zaprasza do sensualnego „doświadczania" kolejnych partii utworu. Już sama aranżacja przestrzeni, autorstwa Ewy Marii Śmigielskiej, zapowiada zniesienie operowych konwencji i przyzwyczajeń

odbiorczych. W hali widowiskowej Nowego Teatru usunięto wszystkie fotele i zastąpiono je matami do praktykowania jogi. Każde ze stanowisk wyposażone zostało w elektryczną poduszkę, koc oraz czarne pudełko z gadżetami, które na różnych etapach trwania spektaklu okazują się przyborami intensyfikującymi proces słuchania. Namiastką sceny był prostokątny podest, dzielący halę na dwie równe części.

W ascetycznych wręcz warunkach, bez operowego przepychu i blichtru, zainicjowano dwugodzinny muzyczny seans, którego tematem jest słuchanie – sposób percypowania i przetwarzania bodźców akustycznych przez ciało. „Nie musimy traktować *Body-Opery* jako utworu" – mówił tuż przed premierą kompozytor – „to może być po prostu wstęp do kolejnego koncertu, albo wskazówka, w jaki sposób otwierać się na dźwięk" (*Body-Opera jest wskazówką…*, 2017). Podobnie jak w *Park-Operze*, Blecharz nie szuka punktów zaczepienia w fikcji, literaturze czy porządku fabularnym – zamiast tego proponuje widzowi zwrócenie się w głąb własnego ciała, postrzeganego nie tylko jako rezonator dźwięków, ale także swoisty instrument. Pierwszą z propozycji alternatywnego, antyoperowego słuchania jest uwertura, którą widzowie percypują w mroku, leżąc na matach. Pozycja leżąca jest zresztą pozycją rekomendowaną podczas większości scen spektaklu. Uwertura, na którą składają się fale akustyczne o różnym natężeniu, jest rodzajem kilkunastominutowego „masażu dźwiękowego", którego odbiorca doświadcza dzięki wibrującym głośnikom przetwornikowym ukrytym w poduszkach. Po relaksacyjnym prologu następuje rozgrzewka – trening techniką *resonance*, który w formie wideokonferencji prowadzi Wiebke Renner. Proponowane przez nią ćwiczenia oddechowe i mięśniowe mają za zadanie pobudzić pewne partie ciała, tak by usprawnić i zintensyfikować proces odczuwania dźwięków.

W *Body-Operze* słuchanie muzyki ma charakter somatyczny – poszczególne fragmenty spektaklu mają na celu uruchomienie różnych zmysłów, pośród których słuch jest tylko jednym z narzędzi odbiorczych. Koncepcja wykonawcza i percepcyjna kolejnych partii muzycznych zakłada uaktywnianie wzroku, smaku, węchu, a także poszczególnych części ciała. Przykładem owych polisensorycznych doznań może być *Candy Aria*, podczas której widzowie jedzą strzelający w ustach cukier, a intensywność wrażeń słuchowych potęguje zapach rozpylanych perfum. Finał spektaklu polega z kolei na percypowaniu muzyki z opaską na oczach i stoperami w uszach, co sprawia, że dźwięki pochodzące z poduszek i ukrytego w nich głośnika docierają do odbiorców przede wszystkim poprzez ciało – za pośrednictwem wibracji. Można zatem stwierdzić, że „multimodalne doświadczenie zmysłowe", które – jak przypomina Higgins (2016, s. 212) – stanowi dziedzictwo awangardy I i II połowy XX wieku, jest niejako wpisane w partyturę spektaklu i dotyczy tyleż wykonawców, co publiczności.

W dedykowanej ciału operze Blecharza muzyka dociera do widza z różnych źródeł i w wielu odsłonach: pojawia się w wersji instrumentalnych improwizacji na żywo, w postaci materiału nagranego na taśmę (głosy zaproszonych do współpracy artystek czy autocytat – utwór *Techno* ze spektaklu *Soundwork*), a także jako efekt aktywnego uczestnictwa odbiorców (oddechy, szelesty, wspólna mantra, eksperymenty z akustyką ciała). Istotną częścią warstwy muzycznej spektaklu są także cytaty z klasycznych dzieł operowych – fragment *Walkirii* Richarda Wagnera, tenorowa aria *Nessun dorma* z *Turandot* Giacomo Pucciniego czy *Scherza infida* z późnobarokowej opery *Ariodante* Georga Friedricha Händla. Wszystkie te utwory przywołane zostają jednak w nowych warunkach percepcyjnych – znacznie odbiegających od standardów sali koncertowej czy teatralnej.

Muzykę na żywo wykonuje jedynie dwójka instrumentalistów – kontrabasistka Beltane Ruiz Moline i perkusista Alexandre Babel. Sposób, w jaki muzycy wydobywają dźwięki z instrumentów, odbiega jednak od tego tradycyjnego – powstają one na skutek uderzania dłonią w pudło rezonansowe, pocierania o instrumenty różnymi partiami ciała, czy wreszcie zestawiania ich brzmienia z okrzykami, tupnięciami oraz głośnym, spazmatycznym oddechem. Istotną rolę w kreowaniu dźwiękowego pejzażu *Body-Opery* odgrywają lastry – blaszane płyty, pozwalające na uzyskanie efektów brzmieniowych o bardzo zróżnicowanej dynamice. Co ważne, widowiskowy charakter ma sam sposób obcowania wykonawców z tymi idiofonami. W eksperymentalnej operze Blecharza na plan pierwszy wysuwa się bliska relacja ciała i instrumentu – z jednej strony oparta na testowaniu możliwości wykonawczych i akustycznych, z drugiej zaś budująca sieć zaskakujących interferencji. Co najważniejsze, jej odbicie odnajdujemy również na poziomie doświadczenia widza, bowiem – jak pisze Higgins – „muzyka z samej swej definicji inicjuje współdzielenie doświadczenia cielesnego, słuchowego, dotykowego i tymczasowego" (2016, s. 213).

Proces „ucieleśniania" muzyki, to znaczy eksponowania jej performatywnego wymiaru poprzez interakcję z ciałem wykonawcy, to zagadnienie, któremu Blecharz poświęca sporo uwagi, zarówno w utworach autonomicznych, jak i tych powstałych dla teatru. Kompozytorowi obce jest traktowanie ciała muzyka wyłącznie jako narzędzia – za każdym razem staje się ono istotnym elementem performansu, nośnikiem znaczeń, źródłem asocjacji oraz kodów wizualnych i dźwiękowych. Tendencję tę, której doskonałą egzemplifikacją jest *Body-Opera*, można odnaleźć także w spektaklach realizowanych we współpracy z innymi reżyserami. W *Schubercie. Romantycznej kompozycji na dwunastu wykonawców i kwartet smyczkowy* Magdy Szpecht (Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 2016) muzyczny gest

instrumentalistów nie tylko prowokuje działania sceniczne, ale też wyznacza strukturę całego przedstawienia. Widoczne jest to zarówno w scenach cytujących poszczególne części *Kwartetu smyczkowego d-moll „Śmierć i dziewczyna”* Franza Schuberta, jak również w kompozycji *Liminal Studies* Blecharza, stanowiącej uzupełnienie głównego motywu muzycznego i zarazem swoiste laboratorium ciała i dźwięku. Również w *Staff Only* Katarzyny Kalwat (Biennale Warszawa/TR Warszawa, 2019) obserwujemy proces „ucieleśniania” zdarzeń akustycznych – warstwę muzyczną tego spektaklu tworzą aktorzy migranci w oparciu o rytmizację mowy, śpiew oraz grę na instrumentach perkusyjnych. Ich frustracja, gniew i rozczarowanie, wynikające z ograniczeń systemowych dotykających artystów obcokrajowców, przełożone zostają na niezwykle bogaty i precyzyjny język dźwięków, ujawniający swe właściwości performatywne i subwersywne. Blecharz zastosował tu technikę podobną do tej, która charakteryzuje jego wcześniejszy spektakl *Soundwork* (TR Warszawa, 2016) – poszczególne gesty, ruchy i działania aktorów zyskują zatem znaczenia muzyczne.

W *Body-Operze* performatywny wymiar muzyki[5] potęguje obecność tancerza Karola Tymińskiego. Jego choreografia jest rodzajem spontanicznej odpowiedzi na zdarzenia akustyczne – obrazuje proces zmagania się z materią dźwiękową, jej nieprzewidywalnością, dynamicznością i chaotycznością. Ruchy Tymińskiego nie opowiadają żadnej historii, nie przekazują konkretnych znaczeń – są po prostu somatyczną reakcją na dźwięk, jego swoistym „ucieleśnieniem”. Taniec jest w tym przypadku czystą wizualizacją muzyki.

Body-Opera niezwykle szeroko i wielopoziomowo eksploruje relację między ciałem a dźwiękiem, zwracając uwagę na materialność i performatywność tego drugiego. Ujmując to inaczej, to właśnie ciało, osadzone w konkretnej

przestrzeni i czasie, nadaje muzyce funkcję performatywną:

> Performatywność dźwiękowa w teatrze rodzi się […] w zetknięciu z żywym ciałem aktora, z przestrzenią, a przede wszystkim w bezpośrednim kontakcie z odbiorcą przedstawienia, który staje się współtwórcą obrazów i sensów wyłaniających się przy udziale muzyki. […] Owa specyficzna korelacja cielesności, przestrzenności i dźwiękowości z jednej strony uwydatnia materialność przedstawienia, dążąc do ekspozycji fenomenalnego statusu poszczególnych jego elementów, z drugiej zaś powoduje zakłócenie stabilności tradycyjnego procesu percepcyjnego polegającego na odczytywaniu przez widza znaczeń arbitralnie narzucanych przez wykonawców (Figzał, 2017, s. 208-209).

Co ciekawe, w *Body-Operze* znaczeń arbitralnie narzuconych przez twórcę spektaklu jest w istocie niewiele. Widz niemal cały czas zachęcany jest do samodzielnego odkrywania poszczególnych zdarzeń akustycznych oraz przypisywania im (ewentualnych) subiektywnych asocjacji. Antyfabularność oraz brak konkretnych semantycznych przyporządkowań to cechy, które stawiają spektakl Blecharza w opozycji do klasycznych dzieł operowych, opartych na libretcie i rozwijanej w sposób muzyczny akcji. Zakwestionowana zostaje tu nie tylko funkcja podstawowych elementów formalnych opery, ale także projektowany przez nie model odbioru. W tym kontekście największe znaczenie ma rezygnacja z tradycyjnej sceny oraz zastąpienie jej environmentalną aranżacją przestrzeni, w której dystans między wykonawcami i odbiorcami zanika, a ich cielesna współobecność staje się źródłem właściwego doświadczenia teatralnego i muzycznego.

Projekty takie jak *Park-Opera*, *Body-Opera*, *Soundwork* czy krakowski *House of Sound* (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 2017) łączy koncentrowanie się na dźwięku, jego parametrach, sposobach wytwarzania oraz percypowania. Z tej grupy przedstawień i instalacji wyłamuje się opera *Transcryptum*, w której poza muzyką istotną rolę odgrywają zręby konkretnej historii, kompletowanej przez widza w trakcie kolejnych aktów.

Wyraźniejszy zwrot ku narracji, choć jeszcze nie fabule, następuje w dwóch późniejszych realizacjach scenicznych – operze *Fiasko*, której premiera odbyła się w 2018 roku w Staatstheater w Darmstadt, oraz instalacji *Czarny kwadrat. Gra muzyczna*, zrealizowanej w tym samym roku w warszawskim Domu Kultury Kadr. Wspólna dla obu projektów jest nie tylko otwarta i performatywna forma, umożliwiająca swobodne (bądź determinowane reżyserskimi wskazówkami) poruszanie się po zastanych przestrzeniach, ale także temat, jakim jest rozpad określonego systemu kulturowych regulacji. W przypadku *Fiaska* chodzi o degradację porządku ekologicznego i społecznego; w przypadku *Czarnego kwadratu* – językowego i semantycznego.

Operę *Fiasko*, która powstała we współpracy z Małgorzatą Wdowik i kolektywem reżyserskim K.A.U., można postrzegać jako opowieść o kryzysie Europy oraz poszukiwaniu nowych wspólnotowości, gwarantujących odbudowę więzi i utraconej równowagi między człowiekiem, kulturą i naturą. Poszukiwanie to ma charakter utopijny, na co zwraca uwagę współtwórca spektaklu Matthias Schönijahn (zob.: Schönijahn, 2018, s. 6-8).

Właściwym librettem opery *Fiasko* jest film – dokumentacja podróży twórców poza granice Unii Europejskiej. Zarejestrowane obrazy i towarzyszące im dźwięki prezentują różne odsłony lasu, traktowanego tutaj jako metafora relacji człowieka i przyrody. Projekcjom tym odpowiadają partie wykonywane

na żywo przez trio muzyków (Stefanie Mirwald, Sylvia Hinz, Rupert Enticknap). Warstwa brzmieniowa *Fiaska* to swoisty kolaż dźwięków, łączący rozmaite stylistyki i praktyki wykonawcze, eksperymentujący z instrumentarium, a także niestroniący od cytatów i zapożyczeń. Słusznie jednak zauważa Antoni Michnik, że punktem wyjścia tej złożonej struktury jest oddech – „w tym wypadku tchnienie jednostki zestawione zostaje z szumem przyrody, z którym pozostaje w ciągłym dialogu" (*Nigdy więcej nie poszliśmy do lasu…*, 2020). Rola, jaką w tej polifonicznej przestrzeni odgrywa widz, podobnie jak w *Park-Operze* czy *Body-Operze*, opiera się na słuchaniu aktywnym i selektywnym. Publiczność – trochę jak wędrowiec w lesie – może podążać różnymi ścieżkami, co po raz kolejny zwraca uwagę na wysoce partycypacyjny charakter projektów scenicznych Blecharza.

Na interaktywności i partycypacji widza opiera się także *Czarny kwadrat. Gra muzyczna*[6] – instalacja performatywna zrealizowana z aktorkami grupy Teraz Poliż. Główną inspiracją dla tego projektu, wyreżyserowanego przez Blecharza, była jednoaktówka *Czarny kwadrat* Anny Świrszczyńskiej. Z tekstu, który sytuuje się na styku teatru absurdu i groteski, wydobyto przede wszystkim jego jakości brzmieniowe. Tych zresztą w teatralnych miniaturach poetki nie brakuje:

> W jednoaktówkach Świrszczyńska kreuje światy przedziwne, wymykające się zrozumieniu i uporządkowaniu. Obrazy te jawnie burzą logiczny porządek rzeczywistości, znamionują oryginalną wyobraźnię poetycką, wrażliwość na walory brzmieniowe słowa, nadrealizm (Puzio, 2019, s. 46).

W *Czarnym kwadracie* Blecharza widz podąża więc za dźwiękiem – głównym

przewodnikiem po piętrach i zakamarkach warszawskiego domu kultury jest śmiech. W poszczególnych przestrzeniach instalacji nieustannie odbijają się zresztą słowa Świrszczyńskiej: „Jesteś przecież człowiek. Jeśli nie potrafisz urzeczywistnić absurdu, umrzesz” (1984, s. 78). Postaci, rekwizyty, wizualne symbole i pojedyncze kwestie wywiedzione z dramatu stają się źródłem muzycznych sytuacji performatywnych, w które włączony zostaje widz. Sam proces przemieszczania się przywodzi na myśl labirynt z *Transcryptum*, jednak w przypadku *Czarnego kwadratu* są to raczej wędrówki indywidualne, wymagające większego zaangażowania i partycypacji odbiorcy. Wchodząc w interakcję z dźwiękiem, słowem i ciałami aktorek-przewodniczek, widz staje się bowiem współtwórcą performansu.

Rechnitz. Opera: brzmienie zbrodni

„Nie sięgam do literatury, patrzę na to, co mi bliższe, przede wszystkim na sztukę współczesną” (*Body-Opera jest wskazówką…*, 2017) – mówił Blecharz w jednym z wywiadów towarzyszących premierze *Body-Opery*. Mimo radykalnego odcięcia się od źródeł literackich, które widoczne jest w pierwszych autorskich projektach operowych, kompozytor nigdy nie rezygnuje całkowicie z libretta, lecz konstruuje je w oparciu o środki pozaliterackie. W *Park-Operze* jego treścią były odgłosy przyrody, w *Body-Operze* – aktywizacja i otwieranie ciała na dźwięki, zaś we *Fiasku* narrację budował zrealizowany wcześniej materiał filmowy. Strategia ta, polegająca w pewnym sensie na ucieczce od tekstu literackiego jako podstawy operowego uniwersum, zakwestionowana została dopiero w spektaklu *Rechnitz. Opera (Anioł Zagłady)*, zrealizowanym we współpracy z Katarzyną Kalwat.

Rechnitz… to piąta z kolei opera Blecharza. W odróżnieniu od poprzednich napisana do konkretnego tekstu literackiego – poruszającego dramatu

Elfriede Jelinek o zbrodni w Rechnitz w marcu 1945 roku. Pierwszą wersję opery, określoną przez twórców jako performatywną, zaprezentowano podczas 61. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" na scenie TR Warszawa. Ostatecznie w niewielkim tylko stopniu różniła się ona od pełnej wersji scenicznej, pokazanej pięć miesięcy później na tej samej scenie, z zachowaniem tych samych elementów scenograficznych i podobnie kształtujących się relacji proksemicznych. Rozszerzeniu uległy natomiast pewne partie muzyczno-tekstowe.

W obu wersjach na plan pierwszy wysunęła się kameralność i performatywność przedsięwzięcia. Opera została rozpisana na dziesięciu wykonawców – szóstkę aktorów i towarzyszący im kwartet wiolonczel. W realizacji nie biorą udziału zawodowi śpiewacy – wykonawcami wszystkich partii tekstowo-muzycznych są aktorzy dramatyczni. Zabieg ten znalazł uzasadnienie w głównym koncepcie formalnym utworu, jakim było wyeksponowanie recytatywu i odnalezienie muzyczności w tekście dramatu. Niezwykła polifoniczność i rytmiczność charakteryzująca pisarstwo Jelinek ułatwiła zresztą przeprowadzenie tego procesu. Zatem nie aria, a recytatyw zyskuje w *Rechnitz. Operze* pierwszorzędne znaczenie. Co ciekawe, kompozytor zmienia też zasadniczą funkcję tego elementu strukturalnego opery:

> Melodeklamacja nie służy tutaj prezentacji akcji – tej zresztą próżno szukać w dramacie Jelinek. Recytatyw staje się środkiem pogłębiającym znaczenia tekstu, pozwalającym wybrzmieć jego ukrytym sferom. Umuzycznienie wypowiedzi nie tylko wzmacnia jej siłę, ale też ułatwia interpretację poszczególnych fragmentów utworu (Figzał-Janikowska, 2018, s. 106).

Elfriede Jelinek zatytułowała swój utwór *Rechnitz (Anioł Zagłady)*, nawiązując do filmu Luisa Buñuela z 1962 roku, przewrotnej przypowieści o kruchości i relatywności norm kulturowych i etycznych. Buñuel pokazuje grupę arystokratów, którzy nie mogą się wydostać z wytwornego przyjęcia, w związku z czym stopniowo zamieniają się we wrogich sobie barbarzyńców. Ich rażące i łamiące konwenanse zachowanie nie równa się jednak z bestialskim mordem, jakiego dokonano na zamku w austriackim Rechnitz w ostatnich miesiącach wojny. Podczas balu wydanego przez hrabinę Margit von Batthyány urządzono „polowanie" na dwustu przymusowych robotników żydowskiego pochodzenia, przetrzymywanych w piwnicach zamku. Po dokonaniu masakry goście hrabiny – oficerowie lokalnego SS i Gestapo – powrócili do zabawy. Zbrodnia została zatuszowana, a jej sprawcy nigdy nie zostali ukarani.

Sztuka Jelinek jest próbą przywołania tamtych wydarzeń, upomnienia się o to, co wyparte i przemilczane. To szczegółowa relacja z miejsca zbrodni, łącząca kilka perspektyw: dziennikarską, literacką, faktograficzną i surrealistyczną. O tym, co zdarzyło się na zamku w Rechnitz, opowiadają uwięzieni w nim posłańcy. Przyjmują różne tożsamości, zmieniają się także tony ich wypowiedzi: głosy świadków, oskarżycieli i oprawców mieszają się ze sobą, tworząc wielogłosową narrację. Blecharz i Katarzyna Kalwat doskonale wyczuwają zmiany tych tonów, mimo że w tekście Jelinek nie ma dialogów ani wyodrębnionych podmiotów mówiących. Płynna, dynamiczna i gęsta lawina znaków, skojarzeń i aluzji do współczesności, jaka tworzy dramat, w spektaklu Blecharza i Kalwat zostaje ujarzmiona dzięki muzycznej precyzji, obejmującej zarówno sposób funkcjonowania słowa, jak i gestu. Poszczególne partie tekstu przypisane zostały konkretnym aktorom, którzy za sprawą modulacji głosowych, powtarzanych motywów dźwiękowych oraz zabiegów rytmizacji mowy wydobywają nie tylko ukryte sensy, ale także

„brzmienie” języka zbrodni. Szczególne miejsce w tej polifonicznej strukturze zajmuje głos hrabiny (Magdalena Kuta). Jej kwestie, przechodzące od szeptu przez demoniczny śmiech po spazamatyczne i ekstatyczne okrzyki, układają się w okrutne, podszyte ironią zeznanie, które wybrzmiewa niczym pokawałkowana, złowieszcza aria. Głosy pozostałych aktorów budują z kolei rozmaite konteksty dla zbrodni w Rechnitz – testują jej warianty, parafrazują, dekonstruują, ale też mistyfikują i zacierają ślady, uniemożliwiając dotarcie do prawdy. Poszczególne zeznania przeczą sobie i nie przynoszą rozstrzygnięć – urywają się bądź przechodzą w nowy wątek. Fragmentaryczność charakteryzująca tekst Jelinek staje się także nadrzędną zasadą kompozycyjną opery: pojedyncze frazy nie wybrzmiewają do końca, nieustannie nakładają się na siebie, prowadząc momentami do zamierzonej kakofonii. Są oczywiście fragmenty, w których polifoniczność zamienia się w zgodny chóralny zaśpiew, jak w przypadku zacytowanej przez Jelinek frazy pochodzącej z *The Hollow Men* T.S. Eliota: „Oto jak kończy się świat!”. W spektaklu słowa te intonuje jeden z aktorów (Cezary Kosiński), następnie przetworzone zostają w charakterystyczny muzyczny *leitmotiv*, podejmowany wokalnie przez resztę wykonawców.

Rechnitz. Opera Blecharza bliska jest formie performatywnego słuchowiska. Dwie najważniejsze sfery spektaklu wyznaczają siedzący za pulpitami z partyturą aktorzy oraz usytuowani na podwyższeniu sceny muzycy. Elementy dekoracyjne ograniczone zostają do symbolicznego trofeum myśliwskiego oraz „znoszonych strojów wieczorowych” posłańców, co jest wyraźnym nawiązaniem do wskazówek inscenizacyjnych autorki (Jelinek, 2016, s. 329). Określenie „słuchowisko performatywne” wydaje się najbardziej trafne, bowiem poza muzyką niezwykle istotną rolę odgrywa tutaj cielesna ekspresja wykonawców. Dotyczy to zarówno aktorów, jak i wiolonczelistów, których muzyczne gesty ściśle korespondują z tekstową warstwą opery. „Kwartet

wiolonczel symbolizuje to, co ostało się z pałacowej orkiestry z czasów dawnej świetności” – tłumaczył kompozytor (Blecharz, 2018). Co ciekawe, to właśnie wiolonczela pojawia się w scenach apokaliptycznych wizji w filmie Buñuela. „Historia zawsze tylko stroi swoje instrumenty, ale rzadko na nich gra” – pisze Jelinek w *Rechnitz* (s. 336). Spektakl Wojtka Blecharza i Katarzyny Kalwat potraktować można jako muzyczną próbę zestrojenia się z historią i pamięcią, ujawniającą jednocześnie niewydolność języka jako narzędzia, które służyć ma dawaniu świadectwa. Zastosowane tu umuzycznienie mowy w postaci recytatywu bynajmniej nie czyni jej bardziej przejrzystą, ale zwraca uwagę na dwie kluczowe kwestie: wieloznaczność przekazu oraz szczególnie istotną w tym przypadku performatywną moc słowa.

Rechnitz. Opera zajmuje dość szczególne miejsce pośród dotychczasowych realizacji scenicznych Blecharza. Z jednej strony jest kontynuacją poszukiwań skoncentrowanych na dźwięku, jego performatywności i nierozerwalnym związku z cielesnością, z drugiej zaś dalece wykracza poza horyzont akustyczno-somatyczny. Dźwięk staje się w tym wypadku nośnikiem znaczeń – pomostem między historią, literaturą i postpamięcią. Pomaga wyrazić to, co niewyobrażalne i niemożliwe do opisania – ujawnia się tu zatem jego nowa, semantyczna funkcja.

* * *

Performatywne praktyki współczesnych kompozytorów nie są zjawiskiem nowym – zwrot ku cielesności, materialności oraz rytualności wydaje się naturalną konsekwencją odwrotu niektórych twórców od muzyki absolutnej, czy też po prostu uświadomienia sobie faktu, że „ciała wykonujące muzykę są jej integralną częścią, że są obecne i ważne” (Walshe, 2016). Można też spojrzeć na tę tendencję z nieco szerszej perspektywy: wykonywanie muzyki

w obecności publiczności zawsze mieści się w kategoriach performansu, a doświadczenie wizualne i cielesne staje się wówczas nieodłączną częścią procesu percepcyjnego. Przywołując słowa Georges'a Aperghisa, jednego z czołowych twórców tzw. nowego teatru muzycznego, można stwierdzić, że zawsze „istnieje w muzyce ukryty element teatru" (*Hidden Theater*, 2017).

Sceniczne projekty Wojtka Blecharza dają się wpisać w nakreślone wyżej trendy widoczne we współczesnej sztuce kompozytorskiej, wyróżnia je jednak bardzo indywidualne, skonceptualizowane podejście do materiału dźwiękowego. Zagadnienia, którym poświęca kompozytor swe realizacje teatralne, oscylują zwykle wokół podobnych tematów: relacji ciała i dźwięku, procesu słuchania, partycypacji widza czy też (jak w *Rechnitz* czy *Czarnym kwadracie*) także semantycznej funkcji języka muzycznego. Wątki te za każdym razem podejmowane są jednak na nowo – w poszczególnych utworach scenicznych zmienia się nie tylko kontekst kulturowo-filozoficzny, jakim zostają obudowane, ale także zaprojektowana sytuacja percepcyjna czy koncepcja wykonawcza. W ten sposób przedstawienia muzyczne Blecharza postrzegać można jako projekty o charakterze laboratoryjnym, otwartym, w których nie proponuje się radykalnych i obligatoryjnych rozwiązań, a jedynie testuje pewne możliwości. Dotyczą one oczywiście tych obszarów kultury audialnej, które aktualnie interesują kompozytora.

Poruszanie się na styku różnych form (opera, instalacja, performans) i dyscyplin sztuki (muzyka, film, wideo-art, taniec) pozwala usytuować spektakle Blecharza w nurcie teatru multimedialnego, wymagającego od widza uruchomienia wielu kanałów sensorycznych. Nie można jednak zapominać, że tym, co w przedstawieniach kompozytora wydaje się najistotniejsze i co bez wątpienia stanowi ich znak rozpoznawczy, jest nieustanna próba otwierania czy też uwrażliwiania odbiorcy na dźwięk. Ma

to szczególne znaczenie, gdyż spektakle te bardzo często skierowane są do widzów teatrów dramatycznych.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020
DOI: 10.34762/0xfn-hz12

Autor/ka

Magdalena Figzał-Janikowska (magdalena.figzal@us.edu.pl) – teatrolog, kulturoznawca, doktor nauk humanistycznych. Adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Recenzentka teatralna, autorka książki *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym* (2017), redaktorka książek *Dramat i doświadczenie* (2014) i *Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru* (2019). Prowadzi badania poświęcone muzyce scenicznej oraz eksperymentalnym formom teatru muzycznego. Numer ORCID: 0000-0002-6913-2648.

Przypisy

1. Więcej na temat wybranych strategii kompozytorskich twórców współczesnych oper zob. Tomasz Biernacki, Monika Pasiecznik, *Po zmierzchu. Eseje o współczesnych operach*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2013.
2. Warto przypomnieć, że sam John Cage, patron Fluxusu, za jednego ze swoich mistrzów uważał Marcela Duchampa. Fascynacja Cage'a twórczością jednego z czołowych przedstawicieli ruchu Dada oraz wieloletnia przyjaźń obu artystów zaowocowała słynnym performansem muzycznym *Reunion*, który odbył się w Toronto w 1968 roku. Na temat tego wydarzenia zob.: Lowell Cross, *„Reunion": John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess*, „Leonardo Music Journal" 1999, t. 9.
3. Pojęcie muzyki relacyjnej zostało wprowadzone przez Harry'ego Lehmanna w odpowiedzi na tożsamościowy kryzys stosowanej do tej pory kategorii Nowej Muzyki oraz brak terminologicznego odpowiednika dla twórczości kompozytorskiej XXI wieku, która w dużym stopniu opiera się na relacji z innymi mediami oraz treściami pozamuzycznymi. Zob. Harry Lehmann, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, przeł. Monika Pasiecznik, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016 (rozdział *Muzyka relacyjna*).
4. W wyniku awarii systemu elektrycznego nie doszło do planowanej prapremiery tego utworu podczas festiwalu w Huddersfield, gdzie ostatecznie zaprezentowano tylko jego fragmenty.
5. Więcej na temat performatywności muzyki w teatrze zob. Magdalena Figzał, *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego,

Katowice 2017 (rozdział IV: *Performatywny wymiar muzyki scenicznej*). Por. również artykuł Jana Topolskiego na temat performatywnych praktyk współczesnych polskich kompozytorów: Jan Topolski, *Performuj albo…*, „Dwutygodnik" 2017 nr 210, https://www.dwutygodnik.com/artykul/7168-performuj-albo.html [dostęp: 30 IV 2020].
6. Premiera instalacji performatywnej *Czarny kwadrat. Gra muzyczna* odbyła się w październiku 2018 roku. Rozwinięciem tego projektu jest utwór *Czarny kwadrat. Sonata for keyboard and tape*, którego premierowe wykonanie z udziałem aktorek grupy Teraz Poliż odbyło się w lipcu 2020 roku.

Bibliografia

Biernacki, Tomasz; Pasiecznik, Monika, *Po zmierzchu. Eseje o współczesnych operach*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2013.

Blecharz, Wojtek, *Notatki*, [w:] *Projekt P* [program], Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2013.

Blecharz, Wojtek, *od kompozytora* [fragment zapowiedzi spektaklu na stronie internetowej TR Warszawa], http://trwarszawa.pl/spektakle/rechnitz-opera-aniol-zaglady/ [dostęp: 16 IV 2020].

Body opera jest wskazówką, w jaki sposób otwierać się na dźwięk, z Wojtkiem Blecharzem rozmawiał Filip Lech, „Culture.pl" 14 VII 2017, https://culture.pl/pl/artykul/wojtek-blecharz-body-opera-jest-wskazowka… [dostęp: 12 IV 2020].

Ettinger, Bracha L., *Transkryptum: tropienie śladów pamięci z/w/z myślą o Innym*, przeł. A. Chromik, A. Kisiel, „Narracje o Zagładzie" 2016 nr 2.

Figzał, Magdalena, *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Głosy pamięci*, „Opcje" 2018 nr 3.

Hidden Theater, z Georges'em Aperghisem rozmawiała Cathy Bijur, „VAN Magazine", 11 IX 2017.

Higgins, Hannah B., *Intermedial Perception or Fluxing Across the Sensory*, „Convergence: The Journal of Research into New Media Technologies" 2002 t. 8, nr 4.

Higgins, Hannah B., *Art and the Senses: The Avant-Garde Challenge to the Visual Arts*, [w:] *A Cultural History of the Senses in the Modern Age*, red. D. Howes, Bloomsbury Academic, London 2014.

Jelinek, Elfriede, *Rechnitz (Anioł Zagłady)*, przeł. M. Muskała, [w:] Monika Muskała, *Między Placem Bohaterów a Rechnitz*, Korporacja Ha!art, Kraków 2016.

Lehmann, Harry, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, przeł. M. Pasiecznik, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

Michnik, Antoni, *Konceptualizm, ironia, intermedia – „Opery" Fluxusu*, „Glissando", 16 IX 2016, http://glissando.pl/aktualnosci/konceptualizm-ironia-intermedia-opery-f… [dostęp: 12 IV 2020].

Na co dzień zajmuję się tym, żeby uwrażliwiać odbiorcę, z Wojtkiem Blecharzem rozmawiała Ewa Chorościan, „Meakultura", 18 VIII 2017, http://meakultura.pl/artykul/na-co-dzien-zajmuje-sie-tym-zeby-uwrazliwi… [dostęp: 10 IV 2020].

Publiczność przykłada ucho, z Wojtkiem Blecharzem rozmawiała Izabela Szymańska, „Gazeta Wyborcza" 2016 nr 164, dodatek Co Jest Grane, 15 VII 2016, przedruk: http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/225830.html?josso_assertion_id=2C0EC9… [dostęp 12 IV 2020].

Puzio, Anna, *Ucieleśnione imaginacje. O „Rozmowie z własną nogą" Anny Świrszczyńskiej*, „Tekstoteka Filozoficzna" 2019 nr 8, http://tekstotekafilozoficzna.pl/wp-content/uploads/2019/07/TF_8_2019_c… [dostęp: 16 IV 2020].

Nigdy więcej nie poszliśmy do lasu. O „Fiasku" Wojtka Blecharza, Małgorzaty Wdowik i kolektywu K.A.U. [dyskusja z udziałem Antoniego Michnika, Joanny Zabłockiej i Karoliny Rospondek], „Glissando", 6 I 2020, http://glissando.pl/aktualnosci/nigdy-wiecej-nie-poszlismy-do-lasu-o-fi… [dostęp: 16 IV 2020].

Schönijahn, Matthias, *Vier stimmen oper ist nicht genug!*, [w:] *Fiasko* [program], Staatstheater Darmstadt 2018.

Świrszczyńska, Anna, *Czarny kwadrat*, [w:] tejże, *Teatr poetycki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

Topolski, Jan, *Performuj albo…*, „Dwutygodnik" 2017 nr 210, https://www.dwutygodnik.com/artykul/7168-performuj-albo.html [dostęp: 30 IV 2020].

Welsh Jennifer, *Nowa dyscyplina*, przeł. A. Klichowska, „Glissando" 2016 nr 29, http://glissando.pl/aktualnosci/manifest-jennifer-walshe-i-odpowiedzi-j… [dostęp: 12 IV 2020].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/miedzy-cialem-dzwiekiem-teatr-wojtka-blecharza*

didaskalia
gazeta teatralna

NOWE SŁUCHANIE

Spektrum dźwięku

Z Wojtkiem Blecharzem i Januszem Piechowiczem rozmawia Pracownia Kuratorska

Przedstawiamy skrócony zapis spotkania podsumowującego rezydencję artystyczno-badawczą kompozytora Wojtka Blecharza i wibroakustyka Janusza Piechowicza (Katedra Mechaniki i Wibroakustyki AGH) realizowaną w ramach projektu Biopolis. Projekt Biopolis to cykl rezydencji artystyczno-badawczych skoncentrowanych tematycznie na kwestiach relacji międzygatunkowych w metropoliach zagrożonych skutkami kryzysu ekologicznego. W ramach pierwszej rezydencji, która odbyła się w sierpniu 2019 roku, artystka multimedialna Karolina Grzywnowicz pracowała z zespołem badawczym w Ogrodzie Botanicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. We wrześniu 2020 roku odbyła się rezydencja choreografki i performerki Agaty Siniarskiej, która w czasie pracy rezydencyjnej, poświęconej poszukiwaniu alternatywnych sposobów mapowania przestrzeni oraz organizacji wiedzy, odbywała spotkania konsultacyjne z ekspertami w dziedzinie nauk o środowisku oraz aktywistami miejskimi i ekologicznymi. Rezydencja Blecharza i Piechowicza jest ostatnią zrealizowaną w ramach

projektu. Projekt tworzy grupa Pracownia Kuratorska, w skład której wchodzą: Zuzanna Berendt, Maciej Guzy, Anna Majewska, Ada Ruszkiewicz i Weronika Wawryk. Więcej informacji na temat Pracowni Kuratorskiej, projektu oraz poszczególnych rezydencji można znaleźć na stronie www.pracowniakuratorska.fundacjaperformat.com.
Rezydencja artystyczno-badawcza Wojtka Blecharza i Janusza Piechowicza w ramach projektu Biopolis została zrealizowana dzięki środkom pochodzącym ze Stypendium Twórczego Miasta Krakowa oraz środkom Fundacji PZU.

Przed spotkaniem Wojciech Blecharz zaproponował jego uczestniczkom i uczestnikom wykonanie utworu *A Face Like Yours* Avivy Endean w formie ćwiczenia pobudzającego percepcję słuchową.

Zuzanna Berendt: Jednym z kluczowych założeń projektu Biopolis było nawiązanie interdyscyplinarnej współpracy pomiędzy artystami, badaczami związanymi z naukami ścisłymi i nową humanistyką oraz aktywistami. Z Karoliną Grzywnowicz podczas pierwszej rezydencji oprócz członkiń Pracowni Kuratorskiej pracowali performatyk Mateusz Borowski, kuratorka Aleksandra Jach, badaczka instytucji kultury Aleksandra Janus oraz botaniczka Alicja Zemanek. Osoby te tworzyły zespół, który w różnym wymiarze czasowym towarzyszył artystce. Podczas rezydencji Agaty Siniarskiej przyjęty model współpracy oparty był na krótkich spotkaniach konsultacyjnych z naukowcami (Jacek Madeja, Anna Zielonka), aktywistą miejskim Zbigniewem Janczukowiczem oraz Pauliną Kramarz, która łączy pracę naukową z działaniem na polu aktywizmu ekologicznego. Wojtek Blecharz i Janusz Piechowicz, z którymi spotykamy się dzisiaj, żeby podsumować ich pracę rezydencyjną, przez dwa tygodnie prowadzili w trybie zdalnym regularne rozmowy oparte na wymianie doświadczeń, które obaj

nabyli przez lata, zajmując się dźwiękiem artystycznie i naukowo. To pierwsza rezydencja w ramach projektu Biopolis, w której udało nam się zainicjować tak ścisłą współpracę między artystą i naukowcem.

Chciałybyśmy w związku z tym zacząć od pytań o sytuację, w której znaleźliście się jako rezydenci projektu Biopolis. Co znaczyło dla was to spotkanie? W jaki sposób dzieliliście się wiedzą i jakie tematy były dla was najważniejsze podczas pracy?

Janusz Piechowicz: Dyskusje z Wojtkiem wciągnęły mnie w inny świat akustyki niż ten, w którym przebywałem przez wiele lat swojej praktyki zawodowej. Rozpoczynałem tę współpracę z przekonaniem, że muzyka polega na wydobywaniu dźwięków przyjemnych dla odbiorcy i jest tożsama z muzyką klasyczną. Zajmuję się wibroakustyką, a więc dziedziną nauki, w ramach której wypracowuje się sposoby maksymalnego stłumienia dźwięków, aby uczynić je jak najmniej szkodliwymi i uciążliwymi. Podczas naszych rozważań zgodziliśmy się, że maszyny i urządzenia techniczne bazują na tym samym mechanizmie powstawania dźwięku co instrumenty muzyczne. W obu przypadkach mamy do czynienia z drgającymi strunami czy powierzchniami. Co więcej, Wojtek pokazał mi wiele możliwości tworzenia muzyki, która nie musi być aż tak bardzo uporządkowana jak muzyka klasyczna. Przykładem takiego komponowania jest choćby utwór *Odlewnia stali* Aleksandra Mosołowa. Dźwięk, który znam z praktyki (kilkakrotnie byłem w halach odlewni stali), wykonywany jest tu przez orkiestrę i przypomina to, co zostało w mojej pamięci, a jednocześnie brzmi zupełnie inaczej.

Wojtek Blecharz: Dla mnie bardzo ciekawe było to, że na początku musieliśmy sobie nawzajem wytłumaczyć, w jaki sposób myślimy o dźwięku, jak jego pojmowanie różni się z perspektywy akustyka i z perspektywy

kompozytora. W tym drugim przypadku hałas jest takim samym materiałem muzycznym jak trójdźwięk czy gama. Na przykład w muzyce współczesnej wykorzystuje się różnego rodzaju szumy. Nie ma podziału na dźwięki pożądane i niepożądane. Wszystkie dźwięki są „piękne”. W zeszłym roku byłem na rezydencji we Włoszech, w Umbrii, gdzie mieszkaliśmy wśród wzgórz i wydawało nam się, że jesteśmy w akustycznie wyjątkowej sytuacji, w małym raju na ziemi. Tymczasem w oddali, za wzgórzami, przebiegała autostrada, która skażała ten krajobraz nieustannym szumem samochodów. Którejś nocy poszliśmy ze skrzypaczką do lasu okalającego zamek i przeprowadziliśmy ćwiczenie polegające na wykonywaniu dźwięków szeleszczących i delikatnych, które imitowały dźwięki autostrady, nadając im muzyczny charakter. To był utwór dedykowany drzewom rosnącym na tamtejszych polach, które nie mogą migrować, uciekając przed antropogenicznym hałasem, więc są ciągle wyeksponowane na jednostajny, monotonny szum. Pomysł polegał na maskowaniu niepożądanego dźwięku autostrady poprzez dodawanie dźwięków, które są do niego podobne. Tego rodzaju techniki są stosowane na przykład w słuchawkach, które redukują szum zewnętrzny, a także w działaniach inżynierii ekoakustycznej np. na terenach zielonych. Doświadczenia z rezydencji w Umbrii przytoczyłem podczas rozmowy z Januszem o ekoakustycznych sposobach redukcji hałasu. Był to jeden z momentów, w których nasze światy się skrzyżowały.

Z kolei innym razem rozmawialiśmy o farmach wiatrakowych, znajdujących się nad morzem. Gigantyczne wiatraki wywołują olbrzymie drgania rozchodzące się po skałach, do których te urządzenia są przytwierdzone. Dźwięk w wodzie podróżuje dużo szybciej niż w powietrzu, a wiatraki powodują zanieczyszczenie hałasem pod wodą. Aby temu zaradzić, jak mówił Janusz, stosuje się „tamy bąbelkowe”, które rozpraszają dźwięk wibracji pod wodą. Kiedy o tym usłyszałem, od razu przyszedł mi do głowy pomysł, żeby w

przyszłości napisać utwór na bąbelki okalające głowę, którą wkłada się pod wodę.

Ada Ruszkiewicz: Wspomniałeś o różnicach w definiowaniu pojęć, które wyniknęły z waszych rozmów. Czym dla was są takie pojęcia jak: dźwięk, hałas, cisza, muzyka?

W. B.: To bardzo trudne zagadnienie. John Cage zwykł mawiać, że dla niego dźwięk Szóstej Alei w Nowym Jorku jest ciekawszy niż muzyka w filharmonii, bo w filharmonii wie, czego może się spodziewać, a kiedy słucha dźwięku ulicy, ciągle jest czymś zaskakiwany. Odnajdywał w tej przypadkowości olbrzymią muzyczność. Dla niektórych muzyka jest uporządkowanym następstwem dźwięków, a inni muzyczność odnajdują się w czymś dużo mniej zorganizowanym. Do tego dochodzą jeszcze różnice w tłumaczeniach wymienionych przez ciebie pojęć. Na przykład słowo „hałas" w języku polskim ma bardzo specyficzne znaczenie, kojarzy się z czymś głośnym, przeszkadzającym. Z kolei w języku angielskim to słowo tłumaczy się jako *noise* – mamy przecież muzykę noise'ową, wykorzystującą biały szum i innego rodzaju szumy, które bynajmniej głośne być nie muszą. Język polski jest niezwykle bogaty pod względem onomatopei występujących w nazwach różnego rodzaju dźwięków takich jak trzask, łomot, grzmot, stukanie, pukanie, chrobotanie, szum, szuranie i tak dalej.

J. P.: Ja akurat do tych kategorii mogę odnieść się dość precyzyjnie. W języku technicznym dźwięk jest zaburzeniem środowiska sprężystego, rozchodzącym się w sposób falowy. Innymi słowy, żeby dźwięk istniał, musimy mieć z jednej strony drgania, które powodują to zaburzenie, a z drugiej ośrodek (np. powietrze czy ciecz), w którym się on rozchodzi. Wysokość dźwięku charakteryzowana jest z kolei częstotliwością: dźwięki o niskiej wysokości są niskoczęstotliwościowe, dźwięki wysokie są

wysokoczęstotliwościowe. Właściwie w wibroakustyce mamy trzy pasma dźwięku: pasma niskoczęstotliwościowe, czyli tak zwane infradźwięki o częstotliwości do 20 Hz, dźwięki pasma audio o częstotliwości od 20 Hz do 20 kHz, którymi wibroakustyka zajmuje się najczęściej oraz ultradźwięki, czyli pasmo powyżej 20 kHz. Oczywiście te granice są tylko umowne i zawsze możemy przesuwać je w jedną bądź w drugą stronę – w zależności od tego, do czego jest nam potrzebna dana analiza. Dla nas, akustyków, dźwięk to materiał, z którego trzeba wydobyć maksymalną liczbę informacji, a analizując go możemy na przykład wyszczególnić częstotliwości charakterystyczne dla pracy danych elementów urządzenia lub jego możliwych uszkodzeń. Możemy też wykorzystać sygnały akustyczne jako sygnały diagnostyczne. One są bardzo przydatne, bo możemy słuchać maszyn w trakcie pracy, nie wyłączając ich i na bieżąco diagnozując ich stan, stopień zużycia, występowanie stanu przedawaryjnego lub awaryjnego.

Anna R. Burzyńska (głos z publiczności): Chciałabym podjąć wątek sygnału diagnostycznego w odniesieniu do historii medycyny. Do przełomu XIX i XX wieku diagnoza medyczna była dokonywana głównie uchem: „na ucho” nie tylko badano pracę płuc, tętno, bicie serca, ale nawet stwierdzano ciążę. Lekarz musiał mieć niezwykle wyczulony słuch i ponadprzeciętną pamięć brzmienia zdrowego ciała i ciała zmienionego czy chorego. Ciekawe wydaje mi się to, że w momencie, w którym lekarze częściej wykorzystują wzrokowe metody badania, diagnozowanie akustyczne niejako przeniosło się na obszary ekologiczne: ekoakustycy mówią, że zdrowie ekosystemu można ocenić na ucho – wysłyszeć, jaki jest stan środowiska w danym miejscu. Chciałam panów zapytać o przykłady – czy to artystyczne, czy naukowe – traktowania sygnału dźwiękowego jako czegoś, co może nam posłużyć do diagnozy stanu danego zjawiska.

J. P.: To, o czym pani mówi, jest bardzo powszechnym zjawiskiem. Sygnałem dźwiękowym są na przykład ultradźwięki wykorzystywane w badaniach USG. Ultrasonografia jest jedną z najbardziej podstawowych metod diagnostycznych. Wykorzystuje się także dźwięki niskich częstotliwości, czyli wspomniane już przeze mnie infradźwięki, w takich procesach, które możemy określić jako terapeutyczne. Skąd takie zastosowanie? W naszym ciele wszystkie organy są zanurzone w ośrodku płynnym – w taki sposób są utrzymywane w swojej pozycji. A skoro wszystko w nas – można powiedzieć – pływa, to każdy organ ma własne częstotliwości drgań. Dzięki temu, że to wiemy, pojawia się możliwość sterowania dźwiękami o określonych częstotliwościach i terapeutycznego oddziaływania nimi na nasz organizm. Nie jestem w tym zakresie specjalistą, ale wiem, że istnieją firmy, które prowadzą badania nad możliwością zagęszczania kości dźwiękiem czy organizują terapie wyciszające z wykorzystaniem dźwięków.

W tym kontekście przychodzi mi również do głowy wykład Berniego Krause (Amerykanina, który zajmuje się od ponad czterdziestu lat nagraniami pejzaży dźwiękowych), w którym przedstawia on sytuację na łąkach w Stanach Zjednoczonych. Firma prowadząca selektywną wycinkę drzew zapowiedziała, że jej działania nie spowodują żadnych strat i zmian środowiskowych. Krause przygotował analizę spektrogramów na podstawie nagrań sprzed wycinki i po jej zakończeniu, udowadniając, że do zmian doszło, mimo że na zdjęciach z obu okresów praktycznie żadnych różnic nie było widać. Zmiany w akustyce tego lasu były wręcz ogromne. Z pejzażu dźwiękowego tego miejsca ubyła praktycznie połowa częstotliwości sprzed wycinki, co oznacza, że z lasu zniknęła część zwierząt generujących biogeniczne dźwięki.

W. B.: W temacie związków medycyny i dźwięku dodam jako ciekawostkę, że

struktura koronawirusa została niedawno przetransponowana na dźwięki (to wideo można znaleźć na YouTube). Stworzony w ten sposób dźwiękowy obraz ma pomóc w przyszłości naukowcom w studiowaniu mutacji wirusa – jeżeli będzie się zmieniało to brzmienie, ta melodia, którą przypisano do koronawirusa, to będziemy wiedzieć, że uległ on mutacji. W pewnym sensie jest to rozwinięcie dawnej praktyki nasłuchiwania organizmu ludzkiego – teraz lekarze też mogą nasłuchiwać, ale w trochę innym wymiarze.

J. P.: Nasłuchują nie tylko lekarze, ale też operatorzy maszyn. Każdy operator, który kilka lat pracował przy maszynie, doskonale zna jej dźwięki. Pojawienie się niestandardowego dźwięku jest więc sygnałem, że coś się dzieje. Obecnie odchodzi się od diagnozowania stanu maszyn ludzkim uchem, tę funkcję przejęły akcelerometry i mikrofony.

Z. B.: Słuchowe diagnozowanie maszyn wskazuje na to, że dźwięk w eko- i wibroakustyce jest nie tylko elementem, który technicy starają się stłumić i wyeliminować, ale także źródłem informacji pożądanych przez specjalistki i specjalistów w tej dziedzinie. Mówiąc krótko, to całe bogactwo różnych aspektów wykorzystania brzmień. Wojtku, z jakimi aspektami dźwięku pracujesz jako kompozytor?

W. B.: W 2017 roku w TR Warszawa przygotowałem spektakl *Soundwork*, w całości poświęcony różnym aspektom dźwięku. Miałem wtedy jakąś duchową obsesję, cały czas myślałem o tym, że dźwięk jest miłością mojego życia, że jestem pracownikiem dźwięku, a moja praca jest pracą rzemieślnika. W tym spektaklu zawarte było też to, o czym sami muzycy zapominają. Dla muzyków i odbiorców muzyki jest ona czysto estetycznym doświadczeniem, intelektualnym, abstrakcyjnym procesem, który dociera do naszej wyobraźni. Zapominamy przy tym o podstawowych faktach na temat dźwięku, między innymi o tym, że dźwięk jest wibracją i energią. Czasami zdarza się, że

kompozytorzy tworzą nudne utwory, bo zapominają o energetycznym wymiarze dźwięku. Pytanie o to, czy jako artyści jeszcze rozmawiamy o muzyce, czy już rozmawiamy o dźwięku, jest bardzo skomplikowane.

Z. B.: Twoja wypowiedź wskazuje na to, że myślenie o relacji hałasu i muzyki w kategorii opozycji nie jest już użyteczne. Tworząc projekt Biopolis, chciałyśmy przekroczyć binarne podziały modelujące zachodnioeuropejskie myślenie. Jednym z nich jest opozycja pomiędzy naturą i kulturą. W naszym pierwotnym, przedpandemicznym założeniu kuratorskim Wojtek Blecharz i Janusz Piechowicz mieli badać audiosferę parku Krakowskiego. Postrzegaliśmy go jako miejsce, w którym spotykają się oczekiwania wobec tego, czym w mieście mają być przestrzenie zielone (miejsca, w których spodziewamy się doznań – również tych dźwiękowych – innych niż w pozostałych częściach metropolii) z rzeczywistością parku, który jest położony obok najbardziej ruchliwej ulicy w Krakowie. Wydaje się, że w istocie to ona definiuje jego charakterystykę (w tym audiosferę) bardziej niż fakt, że administracyjnie jest to teren zielony.

W tym kontekście chciałabym zapytać, czy w waszych praktykach opozycja między audiosferą „natury" a audiosferą zdominowaną przez ingerencję człowieka jest możliwa do utrzymania? I czy podjęcie prób jej przekroczenia jest dla was istotne?

J. P.: Kwestia relacji między człowiekiem i przyrodą jest dla mnie istotna jako badacza, mieszkańca Krakowa, obywatela i osoby „korzystającej ze środowiska"[1]. Wszyscy jesteśmy zanurzeni w środowisku oraz w dźwiękach, które w nim występują. Co więcej, jest to też zagadnienie ściśle związane z badaniami pejzażu dźwiękowego, które jako dyscyplina naukowa pojawiły się niewiele więcej niż pięćdziesiąt lat temu. W jego ramach wyróżniamy trzy grupy dźwięków. Jedna z nich to dźwięki antropogeniczne, które tworzą

ludzie i narzędzia techniczne, jakimi się posługują. Oprócz tego mamy dźwięki biogeniczne (żywej natury) i geogeniczne (natury martwej). To wszystko stwarza sytuację dźwiękową, w której przebywamy.

Park Krakowski jest ciekawą przestrzenią, w której uwidacznia się złożona relacja człowieka i przyrody. Park kojarzy się z miejscem, w którym muszą być ładne, wyasfaltowane alejki i równo posadzone rośliny. Tymczasem akustyka większości polskich parków nie zostaje wzięta pod uwagę, jakby ta sfera doświadczenia w ogóle nie istniała. Gdybyśmy chcieli pójść do parku Krakowskiego i po prostu w nim posiedzieć, to nie będą nas czekały przyjemne doznania – bliskość Alei Trzech Wieszczów i dobiegający z nich hałas niweczy chęć odpoczynku. Istnieje możliwość – i na świecie jest czynionych wiele tego rodzaju wysiłków – kompensacji antropogenicznego hałasu. Projektując tego rodzaju rozwiązania, musimy wpisać działania akustyczne w krajobraz naturalny. Dobrym pomysłem może być stosowanie rozwiązań wykorzystujących szum wody, będący dla nas dźwiękiem dającym poczucie bezpieczeństwa. Można także myśleć o wykorzystywaniu grup zieleni ściągających gatunki ptaków, których głosy podnoszą wysokość dźwięków tła akustycznego. Dzięki nim hałas dochodzący z niepożądanych źródeł staje się mniej uciążliwy ze względu na mniejszą różnicę w decybelach pomiędzy odgłosami dochodzącymi z różnych źródeł. Możliwości kształtowania krajobrazu dźwiękowego jest wiele, jednak nie jest to łatwe ani tanie.

W kontekście zmiany krajobrazów dźwiękowych pod wpływem działalności człowieka analizowaliśmy wraz z zespołem badawczym, w którym pracuję, krajobrazy dźwiękowe, wciąż jeszcze wolne od daleko idących antropogenicznych wpływów. Prowadziliśmy badania akustyczne na Spitsbergenie, gdzie pomimo trudnego krajobrazu naturalnego następuje

coraz wyraźniejsza ekspansja hałasu antropogenicznego. Do lat siedemdziesiątych na wyspę można się było dostać tylko statkiem. Później otwarto port lotniczy. Początkowo można tam było dolecieć raz na tydzień, potem dwa razy w tygodniu. Teraz prawie codziennie przylatuje samolot, przywożąc ponad dwieście osób. Pojawia się coraz więcej samochodów i skuterów śnieżnych, coraz większą moc musi mieć zlokalizowana na wyspie elektrownia, co powoduje szybkie zmiany pejzaży dźwiękowych. Dziś właściwie nie ma takich miejsc w Europie, w które człowiek nie ingerowałby akustycznie. Gdziekolwiek pójdziemy, zawsze będziemy słyszeć nieodległą drogę, linie kolejową, zakład produkcyjny czy innego rodzaju antropogeniczne źródło dźwięku. Dlatego w ramach badań na Spitsbergenie stosowaliśmy analizę „what if" – „co będzie", jeżeli wzrośnie liczba mieszkańców, samochodów itd.

Agata Siniarska (głos z publiczności): Z tego, co pan mówi, wynika, że zmiany audiosfery w związku z działalnością ludzką są bardzo dynamiczne. Chciałam zapytać o to, jak kryzys klimatyczny jest zapisany w dźwięku. Nie mam na myśli tylko intensyfikacji dźwięków przemysłowych, zastanawiam się na przykład, czy lodowiec zmienił swój dźwięk. Prowadzi się badania na ten temat?

J. P.: Szczerze mówiąc, nie wiem, jaki dźwięk wydaje lodowiec. Możliwe, że nie wydaje żadnego. Natomiast dźwięk pękającego lodowca jest bardzo charakterystyczny i znam liczne badania na ten temat. Prowadzone są m.in. przez Instytut Geofizyki Polskiej Akademii Nauk oraz Uniwersytet Gdański za pomocą hydrofonów – mikrofonów, które rejestrują dźwięki w wodzie. Pękania lodowców można zliczać, a na podstawie ich liczby ocenić temperaturę – im cieplej, tym więcej pęknięć. Każde pęknięcie oznacza osuwanie się wielu ton lodu do wody i ich odpływanie od macierzystego

lodowca. Latem pod lodowcem na głębokości od kilku do kilkunastu metrów płyną też rzeki, które wydają specyficzny szum. W Barentsburgu i Piramiden badacze rosyjscy prowadzą badania sejsmiczno-akustyczne mające na celu śledzenie ruchów sejsmicznych Ziemi i cielenia się (pękania) lodowców. Wielomikrofonowe systemy rejestracji dźwięku pozwalają na ustalenie kierunku dochodzenia fal niskoczęstotliwościowych, rejestrację amplitud i korelowanie otrzymanych wyników z pomiarami stacji sejsmicznej. Trzęsienia ziemi występujące często na Spitsbergenie emitują niskoczęstotliwościowy głuchy dźwięk, bardzo podobny do dźwięku wydawanego przez pękające lodowce – te badania pozwalają je odróżnić.

W. B.: Może opowiesz jeszcze o kosach, o których rozmawialiśmy podczas spotkań? Wydają się ciekawym symptomem tych zmian, o których teraz mówimy.

J. P.: Każdy ptak wyśpiewuje określoną liczbę melodii – każdą w konkretnym celu, na przykład zaznaczenia swojego terytorium, zademonstrowania zdolności rozrodczej czy ostrzeżenia przed zbliżającym się niebezpieczeństwem. W ostatnim czasie austriaccy uczeni zaobserwowali, że melodie kosów, które żyją w mieście, różnią się w częstotliwościach od dźwięków wydawanych przez kosy mieszkające w Lasku Wiedeńskim. Jeśli nałożymy na siebie widma dźwięków wydawanych przez ptaki, to okaże się, że pasmo częstotliwości dźwięków wydawanych przez miejskie kosy jest o 200-300 Hz wyższe niż to wydawane przez kosy żyjące poza terenami zurbanizowanymi. Przyczyną tego zjawiska jest hałas samochodowy, który lokuje się w niskich częstotliwościach (za referencyjną częstotliwość dla hałasu komunikacyjnego przyjmuje się 500 Hz), który swoim natężeniem uniemożliwia kosom porozumiewanie się we właściwym dla nich zakresie częstotliwości. W związku z tym, że ten gatunek żyje krótko, w ciągu kilku

pokoleń kosy przeniosły swoje śpiewy w wyższe częstotliwości. Podobne badania prowadzono również w Holandii w odniesieniu do sikor. Mówiąc krótko – w środowisku miejskiego hałasu ptaki modyfikują swój sposób porozumiewania się.

W. B.: To bardzo ciekawe – w twojej wypowiedzi znajduję wiele analogii do sytuacji muzyków klasycznych i orkiestr i tego, jak stroją instrumenty. W ostatnich dekadach gwałtownie podwyższany jest strój instrumentów. W XVIII wieku orkiestra stroiła się do dźwięku a^1, którego częstotliwość wynosiła mniej więcej 415 Hz[2]. Pod koniec XX wieku, gdy jeszcze chodziłem do liceum muzycznego, standardem było a^1 – 440 Hz, czyli w przeciągu dwustu lat nasz punkt odniesienia zmienił się o 25 Hz. Natomiast zaledwie w przeciągu ostatnich dwudziestu lat orkiestry zaczęło stroić się do a^1 – 444 Hz. Przez niewiele ponad dwadzieścia lat wyznacznik zmienił się aż o 4 Hz. Można to czytać na różne sposoby, ale jeden z wniosków wydaje się podobny do tego, o którym mówił Janusz w kontekście austriackich kosów – poprzez naszą ingerencję akustyczną w środowisko, świat staje się coraz głośniejszy, więc i nasza muzyka musi się przez ten hałas przebijać.

Z. B.: Wojtku, czy w twojej praktyce kompozytorskiej opozycja, o której mówiłam – między dźwiękami natury a dźwiękami wytwarzanymi przez człowieka – jest jeszcze istotna?

W. B.: Jest istotna, ale pod określonym kątem. Natura zupełnie inaczej otwiera nasze zmysły na odbiór dźwięków, prowokuje do wykorzystywania nowych sposobów słuchania. Zagadnieniu relacji między dźwiękami natury a dźwiękiem skomponowanym, które jest mi bardzo bliskie, poświęciłem kilka prac, m.in. *Park-Operę*, która została skomponowana na brzmienie warszawskiego parku Skaryszewskiego. W tej pracy poszczególne akty tradycyjnej formy operowej są przetransponowane na różne fragmenty

przestrzeni. W trakcie naszej rozmowy z Januszem bardzo często wracaliśmy też do książki *Soundscape. The tuning of the world* R. Murraya Schafera, kanadyjskiego ekoakustyka, który spopularyzował termin *soundscape* (pejzaż dźwiękowy). Dużą uwagę przywiązywał do zmienności dźwięków. Przeczytałem tę książkę bardzo późno, bo dopiero podczas przygotowywania doktoratu, ale to właśnie ona otworzyła moje kompozytorskie uszy i oczy. Zdałem sobie sprawę, że ta książka powinna stanowić podstawę edukacji muzycznej zamiast harmonii tonalnej, która jest pewnego rodzaju reliktem i odnosi się do bardzo konkretnego miejsca i momentu w historii muzyki. Mam nadzieję, że ekoakustyka i świadomość słyszenia środowiska staną się coraz ważniejsze w nauczaniu młodych muzyków. O tym, jak słuchać dźwięków otoczenia i jak otwierać swoje zmysły, pisze Pauline Oliveros w książce *Deep listening*,czyli *Głębokie nasłuchiwanie*.

Schafer i Oliveros to dwa nazwiska warte przywołania w tym kontekście, ale chciałbym wspomnieć o jeszcze o jednej osobie, której twórczość jest jedną z moich największych inspiracji – Peterze Ablingerze, austriackim kompozytorze i jednym z ojców sound artu. Ablinger jest twórcą m.in. *Opery krajobrazowej*, która miała swoją premierę w 2008 roku. Zasadził wtedy jej pierwszy akt – tym aktem jest arboretum, które powstało na polu, pomiędzy Czechami, Austrią i Niemcami – na „wygwizdowiu”, jak nazywa to Krzysztof Marciniak (który zresztą napisał świetny artykuł na ten temat w „Glissando”). Ogród ten na poziomie wizualnym inspirowany jest tłem obrazów Piera della Francesca. Składa się się z dwudziestu drzew, których gatunki Ablinger dobrał pod kątem dźwięków, jakie wydają, szumiąc na wietrze. Na powstanie aktu tej opery trzeba było czekać minimum dwadzieścia lat, a jego brzmienie zmienia się w zależności od pory roku. Zimą możemy słuchać bardziej kameralnej wersji tej muzyki, bo wtedy „grają” tylko drzewa iglaste. Natomiast latem mamy pełną paletę barw

orkiestry drzewnej.

Z. B.: Podczas rezydencji rozmawialiście też o tym, że Internet staje się archiwum dźwięków, kolekcjonowanych przez różne podmioty – zarówno przez amatorów, jak i jednostki naukowe, w tym Akademię Górniczo-Hutniczą w Krakowie, gdzie pracuje Janusz Piechowicz. Jak przebiega proces zapisu dźwięków oraz korzystanie z gromadzących je archiwów?

J. P.: Informacja jest w tej chwili jedną z najbardziej wartościowych rzeczy, jakie człowiekowi udaje się wyprodukować, a następnie chronić. Dźwięki przemijają, nie będą z nami wiecznie. U progu XXI wieku zrealizowano europejski grant badawczy poświęcony stu wybranym krajobrazom dźwiękowym w Finlandii. Na początku przeprowadzono wśród Finów ankietę, w której mieli wskazać dźwięki, jakie ich zdaniem warto zarejestrować w celu archiwizacji. W wyniku tego projektu zachowano kilka unikalnych dźwięków, dziś już nieobecnych. Pani Joanna Link w ramach pracy magisterskiej nagrywała dźwięki wydawane przez nieużywane już narzędzia rolnicze. Niedługo nikt nie będzie nawet pamiętał, jak brzmiała kosa. Gromadzenie dźwięków jest istotne również dlatego, że krajobraz dźwiękowy ulega przemianom na skutek antropogenicznych zmian krajobrazowych, czyli budowy dróg, osiedli, infrastruktury kolejowej. W wyniku tych ingerencji zwierzęta migrują, a dźwięki, które zarejestrowaliśmy dwadzieścia lat temu, w niektórych rejonach Polski już nie istnieją. Inną kwestią jest potrzeba zachowywania unikalnych dźwięków, jak na przykład dźwięk Dzwonu Zygmunta. Gdyby zdarzyła się nieprzewidziana katastrofa, będziemy mogli zrekonstruować ten dźwięk za sprawą zapisów jego oryginalnego brzmienia. Gdyby Oskar Kolberg miał magnetofon sto pięćdziesiąt lat temu, to o ile więcej mielibyśmy informacji o kulturze ludowej! Ze względu na brak właściwej technologii mamy znacznie więcej

słownych i wizualnych zapisów przeszłości niż dźwiękowych.

W. B.: Odpowiem na to pytanie cytatem z książki *The Soundscape* Murraya Schaffera, który wykorzystałem w spektaklu *Dom Dźwięków* zrealizowanego w Małopolskim Ogrodzie Sztuki:

> Brzmienie świata się zmienia, ludzkość zamieszkuje świat z nieznanym dotąd środowiskiem akustycznym.
> Zanieczyszczenie hałasem jest globalnym problemem świata.
> Jaka jest relacja między ludzkością i dźwiękami środowiska i co dzieje się, kiedy te dźwięki się zmieniają?
> Zanieczyszczenie hałasem powstaje, gdy nie słuchamy uważnie, szum to dźwięk, który nauczyliśmy się ignorować.
> Które dźwięki chcemy zachować, popierać, zwielokrotniać?
> Musimy spróbować raz jeszcze odnaleźć sekret nastrojenia harmonii świata.
> Czy w przyszłości będą muzea dla nieistniejących już dźwięków?
> Kontemplacja absolutnej ciszy stała się przerażającą wizją dla zachodniego człowieka.[3]

Drugi cytat, który chciałbym przytoczyć w formie odpowiedzi, pochodzi z *Nowej Atlantydy* Francisa Bacona z 1626 roku. Można powiedzieć, że Bacon przewidział wszystkie urządzenia, którymi dzisiaj dysponujemy: muzykę elektroniczną, magnetofony (które nazywał „kuframi do nagrywania dźwięku”).

> W domach dźwięków próbujemy i badamy wszystkie rodzaje dźwięków oraz ich powstawanie. Układamy harmonie, jakich wy nie

używacie, łącząc ćwiartki tonów, oraz tak bardzo miłe dla ucha tony drżące. Posiadamy instrumenty, których nie znacie, o dźwiękach giętkich i dźwięcznych. Lekkie brzmienia przedstawiamy jakby były ciężkie, tony głębokie jakby były ostre. Tworzymy przeróżne dudnienia i świergoty z całym ich potencjałem. Potrafimy wytwarzać i naśladować wszelkie dźwięki artykułowane i głoski mowy ludzkiej, ale też głosy zwierząt i śpiew ptaków. Znamy sposoby, by pogłębiać i poszerzać umiejętność słyszenia. Posiadamy szeroki zakres technik odwracania głosu, który wy zwiecie echem. Wywołujemy je też sztucznie, przy czym polega ono nie tyle na wielokrotnym odbijaniu czy odrzucaniu głosu, jak na wzmacnianiu go, to znów osłabianiu. W pewnych wypadkach dźwięki artykułowane oddawane są inaczej niźli w brzmieniu pierwotnym. Znamy również metody by przenosić dźwięki na odległość w kufrach, rurkach i osobliwych liniach[4].

Anna Majewska: Chciałabym rozwinąć wątek zapisu odchodzących dźwięków w kontekście archiwów antropocenu oraz ich relacji z naszym myśleniem o czasie. Wobec globalnych zmian ekologicznych powodowanych procesami tak złożonymi w perspektywie czasowej (i przestrzennej), że przerasta to naszą wyobraźnię, podejmowane są próby przekształcenia tradycyjnych sposobów konceptualizacji czasu. W tym kontekście interesuje mnie, jaki jest status zapisu „wymierających dźwięków” wobec naszej teraźniejszości i przyszłości. Dlaczego chcemy pamiętać te dźwięki? Czy chodzi tylko o zachowanie ich jako pamiątek, mających pozwolić osobom, które będą żyć z konsekwencjami destrukcyjnej ekspansji człowieka, na uzyskanie dostępu do tego, jak było kiedyś? Myślę, że archiwum dźwięków, które wymierają, może mieć też inny potencjał. Może na przykład istnieją

sposoby, aby wykorzystać zapisy znikających dźwięków w przekształcaniu naszej teraźniejszości i ustanawianiu przyszłości.

J. P.: Czasem zapisy takich zjawisk, z których wartości dzisiaj nie zdajemy sobie sprawy, jutro okazują się potrzebne. Przykładem tego mogą być rekonstrukcje dźwięków średniowiecznych miast używane współcześnie w grach komputerowych. Kilka lat temu student Filip Żedleń w ramach pracy magisterskiej rejestrował odpowiedzi impulsowe lasu w różnych porach roku, aby tworzyć ścieżki dźwiękowe do gier. Dzięki sporządzanym przez niego zapisom odgłosy przyrody włączone do ścieżki dźwiękowej sprawiały wrażenie naturalnych i różnorodnych. Nagrania prowadził w Puszczy Niepołomickiej – kolejnym miejscu, którego *soundscape* gwałtownie się zmienia. Być może w przyszłości trzeba będzie odtworzyć w grach dźwięk tradycyjnych narzędzi rolniczych – wtedy przydatne mogą się okazać zapisy sporządzone przez studentkę prowadzącą wspomniane przeze mnie badania. Wspólnie z zespołem badawczym tworzę bazę dźwięków ze Spitsbergenu. Nikt nie robił tego przed nami i nie wiadomo, czy ktoś zdąży to zrobić po nas. Za dziesięć lat będzie to zupełnie inny krajobraz dźwiękowy. Jeszcze do niedawna nie mieliśmy możliwości zapisu takich dźwięków, więc staramy się je zbierać, bo nie wiadomo, do czego mogą posłużyć w przyszłości.

W.B.: Warto zastanowić się nad celem archiwizowania dźwięków i zachowania ich na przyszłość w kontekście szóstego masowego wymierania gatunków, z którym mamy teraz do czynienia. W nagraniach Berniego Krause, o których wspomniał Janusz, zawarte jest świadectwo anihilacji dźwięku – nie tyle stopniowego przemijania, ile nagłej, wielkiej, masowej straty. Co roku znikają kolejne gatunki zwierząt, insektów, roślin. W pewnym momencie krajobraz dźwiękowy łąk i lasów stanie się krajobrazem księżycowym. Z muzyki, jaką widzimy na spektrogramach Krausego, która

była gęsta, bogata, polifoniczna, zostaje nam tylko kikut, rachityczny szkic tego, co było wcześniej. Musimy rejestrować odchodzące pejzaże akustyczne, aby w przyszłości, kiedy będzie je można usłyszeć jedynie w muzeach dźwięków, ludzie mogli doświadczyć tego, jak kiedyś brzmiała łąka i poszerzyć w ten sposób wyobraźnię dźwiękową.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020

Przypisy

1. W rozumieniu Ustawy z 27 kwietnia 2001 r.: Prawo ochrony środowiska (tekst jedn. Dz.U. z 2020 r. poz. 1219).
2. A^1 to jeden z dźwięków oktawy, o określonej częstotliwości (wedle oficjalnej miary – 440 Hz), który został przez Międzynarodową Organizację Normalizacyjną przyjęty jako wzorcowy ton muzyczny, pozwalający na uniwersalne strojenie instrumentów. W przypadku orkiestr strojenie do jednego konkretnego tonu (o określonej częstotliwości) ma zapewnić odpowiednią synchronizację brzmienia poszczególnych instrumentów.
3. Cytat w zmienionym kształcie, w tłumaczeniu własnym Wojciecha Blecharza za: R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Vermont 1994, s. 3 i n.
4. Cytat w zmienionym kształcie za: F. Bacon, *Nowa Atlantyda*, przeł. W. Kornatowski, PAX, Warszawa 1954, s. 122.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/spektrum-dzwieku*

didaskalia
gazeta teatralna

NOWE SŁUCHANIE

Synurbizacja

Katarzyna Lemańska

Wrocławski Teatr Współczesny

David Lindo

Miejski ptasiarz

scenariusz: Weronika Szczawińska, Piotr Wawer jr, reżyseria: Weronika Szczawińska, dramaturgia i opracowanie muzyczne: Piotr Wawer jr, scenografia i kostiumy: Marta Szypulska, ruch sceniczny i współpraca koncepcyjna: Agata Maszkiewicz, reżyseria światła: Jan Sławkowski

premiera: 25 września 2020

We foyer Wrocławskiego Teatru Współczesnego wiszą zdjęcia twórców spektaklu *Miejski ptasiarz* opatrzone komentarzami na temat ich osobistych relacji do ptaków. Można się np. dowiedzieć, że choreografka Agata Maszkiewicz ma dwie kury, a reżyserka Weronika Szczawińska lubi obserwować wrony w warszawskim parku Skaryszewskim[1]. Ten prosty zabieg może także w widzach zrodzić potrzebę opowiedzenia o swoich przygodach związanych z ptakami. Zaraz po spektaklu dowiedziałam się, że znajoma przywołała ostatnio za pomocą gwizdka pójdźkę, nazywaną tak od charakterystycznego wysokiego głosu samca: „puuijć”, komuś innemu

papuga zjadła pieprzyk z policzka, a zaprzyjaźniona para uratowała ostatnio pisklęta. I chociaż oparłam się pokusie podzielenia się publicznie wspomnieniem o tym, jak skoczył mi na plecy kogut i mocno dziobnął, to spektakl skłonił mnie do poczytania o birdwatchingu, czyli amatorskim obserwowaniem ptaków, i o życiu tych stworzeń. Zaciekawiona sprawdziłam na stronie internetowej Xeno-canto nagrania wrocławskich ptaków – w centrum miasta są pierwiostki i bogatki zwyczajne, muchołówki żałobne, wrony siwe czy mewy śmieszki. *Miejski ptasiarz* według scenariusza Weroniki Szczawińskiej i Piotra Wawra juniora – pozbawiony linearnej narracji, zbudowany na mistrzowskich aktorskich etiudach o obserwacji i zachowaniu ptaków – ma na celu uruchomić w widzach szczególny rodzaj otwartości na osobistą relację. Nie tylko z ptakami; zachęca także do wspólnego doświadczania – jeśli nie do birdwatchingu, to do uważnego słuchania i bycia razem i w teatrze, i w naturze.

Przedstawienie powstało z inspiracji autobiograficzną książką *The Urban Birder* Davida Lindo, brytyjskiego obserwatora ptaków, autora książek i artykułów o naturze, ornitologii i birdwatchingu. Jeden z aktorów cytuje fragment autobiografii: mimo że jako dziecko Lindo, po obejrzeniu w telewizji filmu Alfreda Hitchcocka, bał się ptaków, to uwielbiał oglądać je przez kupioną na raty lornetkę. Robił z tych obserwacji notatki. Na okładce brytyjskiego wydania *Miejskiego ptasiarza* jest zdjęcie autora uzbrojonego właśnie w lornetkę i notes. Za Lindo twórcy spektaklu proponują mały eksperyment: zmieńmy optykę patrzenia. Na Scenie na Strychu krzesła ustawione są z czterech stron pomieszczenia, tak że widzowie mogą oglądać nie tylko aktorów, ale i siebie nawzajem. Ta obserwacja jest zwielokrotniona: widzowie oglądają ptasiarzy podpatrujących – pojedynczo i stadnie – ptaki, w które sami się w końcu wcielają (by jako ptaki także przyglądać się i otoczeniu, i sobie nawzajem). Pod siedzeniami znajdują się lornetki –

zachęcona przez aktorów publiczność sięga po sprzęt, aby przekonać się, że przez okular wszystko widoczne jest w innej skali, co wpływa na jakość obserwacji. Zanim jednak nauczymy się patrzeć („Jak zaczynasz widzieć, to widzisz”), to musimy nauczyć się słuchać. Spektakl rozpoczyna się długą sekwencją ciszy, w której aktorzy – Mariusz Bąkowski, Anna Błaut, Krzysztof Boczkowski, Anna Kieca, Miłosz Pietruski, Jerzy Senator, Paulina Wosik – pojawiają się jeden po drugim na scenie. Ubrani w szare, luźne, wygodne kostiumy (zaprojektowane przez Martę Szypulską), wtopieni w miejskie tło, nasłuchują ptaków i wypatrują ich w atmosferze niestrudzonego wyczekiwania. Ze sposobu poruszania się aktorów – pełnego napięcia skradania się, czujności gestów, skupienia – można wywnioskować, że głównymi narzędziami ptasiego obserwatora są uważność i cierpliwość.

Zmieniona optyka, którą za Lando proponuje Szczawińska, opiera się nie tylko na zmianie sposobu patrzenia, ale także na zmianie perspektywy – z antropocentrycznej na ptasią. Twórcy zwracają uwagę, że życie tych stworzeń jest bardzo podobne do ludzkiego: im lepiej poznaje się ptaki, tym łatwiej dostrzega się, jak dużo mamy z nimi wspólnego. Odczuwanie emocji, komunikacja oparta na kodach dźwiękowych, umiejętność przystosowania do zmiennych warunków środowiska, wynikających np. ze zmian klimatu, globalna migracja – rozróżnienie na osobniki osiadłe i wędrowne, ekspansja terytorialna, wykształcone relacje społeczne i rytuały godowe (u ptaków także są relacje homoseksualne i adopcja potomstwa) – to tylko kilka wspólnych obszarów, na które uwrażliwia spektakl. Obserwowanie ptaków pozwala słuchać i patrzeć bardziej świadomie, uczy kontemplacji i *mindfullness*, dzięki którym człowiek staje się ściślej połączony ze światem i naturą. Z kolei kulturowy punkt widzenia proponuje postać Krzysztofa Boczkowskiego, pojawiającego się na scenie w strojach Birdmana, Wielkiego Ptaka z *Ulicy Sezamkowej*, czarnego łabędzia czy kruka. Boczkowski

(reprezentujący podobnie jak cały zespół najwyższy poziom gry) swoimi nieoczekiwanymi, groteskowymi wejściami rozbija powagę – podanej jednak w dowcipny sposób – ekokrytycznej narracji.

Jerzy Grotowski w tekście *Hipoteza robocza. Teatr Laboratorium po dwudziestu latach* (1979) mówił o „ekologii międzyludzkiego" – tworzonej w okresie parateatralnym, gdzie „substancją [działań teatralnych] jest kontakt, obcowanie między ludźmi" – oraz o „ekologii pozaludzkiego", łączonej z projektem Teatr Źródeł, który miał być „odpowiednikiem świadomości ekologicznej w dziedzinie technik dramatycznych". W obu przypadkach „siłą rzeczy – człowiek jest podmiotem" (Grotowski, 2012, s. 681, 685). W okresie pareateatralnym Grotowski uznał, że doświadczenie Święta, oparte na spontanicznym współbyciu i współdziałaniu w odświętnych warunkach twórczego działania – czynnego uczestnictwa, służy uwrażliwieniu percepcji, pracy nad sobą. Szerzej niż w intencji Grotowskiego definiowana „ekologia międzyludzkiego", przez pryzmat której można spojrzeć na wrocławskie przedstawienie, stwarza warunki do spotkania człowieka z drugim człowiekiem i naturą, co przekłada się na odnowienie więzi międzyludzkich, stworzenie rodzaju symbiozy czy harmonii prowadzących do odnowienia całości życia społecznego. Sama Szczawińska mówi o swoich ostatnich realizacjach, *Miejskim ptasiarzu* czy *Rozmowach o drzewach* (por. Skrzypek, 2019), jako o „geście ekologicznym" w teatrze rozumianym jako sztuka wspólnotowa, której celem było odzyskanie utraconych więzi z przyrodą. Podobnie jak każdy człowiek ma relację z przyrodą, istnieje także w relacji do ptaków – tylko czasami o tym nie wie. Kontakt z tymi stworzeniami może – jak pokazują swoim zachowaniem sceniczni birdwatcherzy – uruchomić w człowieku rodzaj wdzięczności, uwrażliwić percepcję ludzką i na naturę, i miasto.

Przeważnie ptaki i ich śpiew budzą poczucie bezpieczeństwa. Julian Treasure, ekspert z dziedziny dźwięków i komunikacji, potwierdza, że: „Śpiew ptaków jest dźwiękiem, który większość ludzi uważa za uspokajający. Jest tego przyczyna – przez setki tysięcy lat nauczyliśmy się, że kiedy ptaki śpiewają, sprawy mają się dobrze. To wtedy, kiedy milkną, powinniśmy się martwić" (Treasure). Ile ptaków słyszysz w parku, gdzie one są, skąd rozchodzi się ich śpiew? – to niektóre z ćwiczeń na uważne słuchanie. Aktorzy kilkakrotnie w trakcie spektaklu imitują różne sposoby wydawania dźwięków, śpiewu i porozumiewania się ptaków. Oprócz charakterystycznego „kuku kuku" kukułki, wszystkie inne, nawet głosy najpospolitszych polskich ptaków – mimo powtarzania ich sobie po cichu – szybko wyleciały mi z pamięci. „Wit tak tak", „tur tun tul", „syt tak tak" – zanotowałam po spektaklu zapamiętane dźwięki, ale żadnego z nich nie przyporządkowałam do konkretnego ptaka, chociaż w spektaklu padały nazwy: kopciuszek zwyczajny, świergotek drzewny, drozd śpiewak, pleszka, rokitniczka czy muchołówka szara. Olbrzymią satysfakcję dało mi nauczenie się jakichkolwiek ptasich odgłosów zidentyfikowanych w miejskim szumie, który otacza nas na co dzień: wróbla: „cilp szelp errr tetet", mewy: „ke ke pieeee", jerzyka: „ssrriirr ssrriirr". Zespół teatru nie tylko zanurzył widzów w ptasiej fonosferze (opracowanie muzyczne, scenariusz i dramaturgia: Piotr Wawer junior), ale wpisał te głosy w pejzaż dźwiękowy miasta. Tworzą go materiały najczęściej widoczne na ulicach: beton, plastik, poliester, szkło. To z nich wykonane są przedmioty, które z koszy na śmieci czy chodników i trawników porywają ptaki. Aktorzy – w świetnych etiudach ruchowych, pełnych energii i dopracowanych w najmniejszych gestach – przedstawiają charakterystyczne cechy, ułatwiające identyfikację poszczególnych gatunków ptaków: puchówki, wrony, gołębia czy sroki. Miłosz Pietruski bawi się ceramicznymi figurkami ptaszków, a na palcach ma ceramiczne rogi,

przypominające szpony ptaków drapieżnych, którymi szura po betonowych płytkach lub metalowych elementach, Jerzy Senator szeleści, ocierając rękawy puchowej kurtki, Anna Kieca w czarnej, obcisłej sukni z trenem wyciąga ustami z betonowego kosza na śmieci opakowania chrupek, które żarłocznie zjada, Mariusz Bąkowski – w szaro-pomarańczowym garniturze – mlaskając, żuje żelki-dżdżownice z hałasem wyjmowane z plastikowego opakowania, Anna Błaut i Paulina Wosik zdobią się w długie sznury błyszczących sztucznych korali – wprawione w ruch paciorki wydają głośny dźwięk (nad ruchem scenicznym pracowała z aktorami Agata Maszkiewicz).

Marta Szypulska zbudowała scenografię miasta w skali mikro, jakby widzianego z lotu ptaka. W centrum znajduje się metalowo-betonowa przebieralnia z zamontowanymi kolcami przeciw gołębiom. Na betonowych płytach chodnikowych rosną miniaturowe drzewa, a pojedyncze płyty wyłożone są sztuczną trawą. Brak wody pitnej (co uzmysławiają metalowe kratki kanalizacyjne i studzienka, w której ptasiarze chowają martwego ptaka) i zieleni (z betonu wyrastają tylko pojedyncze sztuczne kwiaty) to tylko dwa najważniejsze z licznych problemów miejskiej awifauny. I chociaż obserwacja ptaków w parkach i w ulicznych zaroślach – na przykładzie opisanej wyżej sceny „miejskiej kakofonii” – pokazuje synurbizację ptaków, czyli proces ich szybkiej adaptacji do specyficznych i zmieniających się warunków panujących w mieście, to by przedstawiciele najpopularniejszych gatunków, takich jak wróble, nie wymarły, musimy ograniczyć ilość betonozy, plastiku, w który zawinięte są źródła pokarmu, i zanieczyszczenie powietrza. Spektakl nie podejmuje szerszej dyskusji o zagrożeniach i ochronie ptaków w skali lokalnej i globalnej (temat kłusownictwa wprowadza Boczkowski, który z furią roztrzaskuje szklane figurki ptaków kolbą strzelby) ani o mechanizmach wpływu zmian klimatu na ptaki i środowisko ich życia. W zakończeniu przywołana jest historia ostatniego kulika eskimoskiego.

Gatunek ten zamieszkiwał tereny arktycznej Kanady i Alaski, prawdopodobnie wyginął, m.in. w wyniku kłusownictwa, w 1963 roku. „Ostatni z kulików” niestrudzenie poszukuje partnerki, a kiedy mu się to udaje, samiczka postrzelona umiera[2]. Szczawińska stroni jednak od moralnej demagogii, pokazuje jedynie na przykładzie obserwacji życia ptaków inne, chociaż zaskakująco bliskie ludziom, spojrzenie na rolę natury. Kiedy w zakończeniu przestawienia psuje się stojące w parku urządzenie informacji dźwiękowej, z którego wydobywały się ptasie trele, widzowie ponownie zostają w ciszy.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 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. „Uważność w obcowaniu z naturą może się stać podstawą nowego porozumienia z widzami. Sama uwielbiam obserwować wrony w parku Skaryszewskim, są bardzo inteligentne, rozwiązują worki ze śmieciami i żywią się kebabami z ulicy Francuskiej”; *Teatr da więcej*, z Weroniką Szczawińską rozmawia Aneta Kyzioł, Polityka.pl, 11 lutego 2020, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1941514,1,teatr-da-wie… [dostęp: 16 XII 2020].
2. To odwołanie do książki *The Last of the Curlews* Freda Bodswortha (1955) i inspirowanego nim telewizyjnego filmu animowanego o tym samym tytule wyprodukowanego przez Hanna-Barbera Productions (1972).

Bibliografia

Grotowski, Jerzy, *Hipoteza robocza. Teatr Laboratorium po dwudziestu latach*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Pollastrelli, T. Richards, I. Stokfiszewski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław – Warszawa 2012.

Skrzypek, Agata, *Rola drzewa*, „Didaskalia" 2019 nr 154, s. 78-79, https://didaskalia.pl/sites/default/files/content/attachments/didaskali… [dostęp: 16 XII 2020].

Treasure, Julian, *Cztery sposoby, na jakie wpływa na nas dźwięk*, tłum. M. Szudejko, TED Global 2009, https://www.ted.com/talks/julian_treasure_the_4_ways_sound_affects_us?u… [dostęp: 16 XII 2020].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/synurbizacja*

didaskalia
gazeta teatralna

PAMIĘĆ

Świadeczność

Leksykon świadków rozproszonej Zagłady

Maria Kobielska Uniwersytet Jagielloński
Aleksandra Szczepan Uniwersytet Jagielloński

Testimoniality: A Lexicon of Witnesses to the Dispersed Holocaust

The authors use the adjective ‘testimonial’ (orig. ‘świadeczny’), i.e. ‘bearing witness, confirmed by testimonies’ to propose an analysis of bottom-up figurations of the role of witness, which are present in communities living in the vicinity of uncommemorated sites of the dispersed Holocaust. The eponymous ‘testimoniality’, or the disposition for bearing testimony or being a witness, is examined as a special situation in which the sites of past violence engage witnesses, both human (e.g. neighbours and guardians) and non-human: the landscape, the biotope, objects, various gestures and relations. By proposing categories grounded in the material gathered during field research, the authors analyse functions which can be referred to as testimonial, or seeking to give testimony to the past. The result is a lexicon of testimonial actors, practices, objects and words.

Keywords: witness, Holocaust, genocide, gesture, Polish culture of memory

Polszczyzna, podobnie jak niemiecki, a inaczej niż angielski, do opisania złożonych relacji charakteryzujących proces zeznawania przed sądem, potwierdzania prawdziwości czegoś czy relacjonowania zdarzeń z zagwarantowaniem ich faktyczności używa kilku słów o wspólnym rdzeniu. Wśród nich podstawowe to: świadek, świadectwo, świadczyć – podmiot,

przedmiot, czynność. I choć współczesny uzus językowy nie podsuwa form przymiotnikowych i przysłówkowych, te jednak istnieją, notowane przez wszystkie większe słowniki, od Lindego po Doroszewskiego. Ten pierwszy pisze więc, że „świadeczny” to „świadczący, na świadectwo służący”, ale też „świadectwami potwierdzony”, a zrobić coś „świadecznie” to „w obecności świadków” (Linde, 1807-1814, t. III, s. 472). Począwszy od Lindego, wszystkie słowniki (Zdanowicz, 1861, t. II, s. 1677; Karłowicz, 1900-1927, t. VI, s. 766) notują też koronny przykład użycia tego przymiotnika: „Znajdowano liczne kości, świadeczne klęski nieprzyjacielskiej” z *Historii narodu polskiego* Adama Naruszewicza. I to właśnie „świadeczność” – dyspozycja do dawania świadectwa i bycia świadkiem – będzie nas tu interesować.

Świadeczność chciałybyśmy rozważyć w kontekście nieupamiętnionych miejsc po przemocy[1], tak powszechnych w polskim – i wschodnioeuropejskim w ogóle – krajobrazie. Lokalizacje te, związane z XX-wiecznymi ludobójstwami i konfliktami etnicznymi, czyli miejsca egzekucji, grzebania ofiar, ale też wywózek czy przymusowej pracy, choć często pomijane w lokalnych i ponadlokalnych kulturach pamięci, mogą też wytwarzać wokół siebie „świadeczne otoczenie”. Świadeczność będzie nas zatem interesować jako szczególna sytuacja, w którą takie miejsca angażują zarówno świadków ludzkich: sąsiadów czy opiekunów, jak i nie-ludzkich: krajobraz, biotop, obiekty im poświęcone i z nimi związane, wreszcie rozmaite gesty i relacje. Podążając tropem słownikowym, w poczet świadecznych aktorów zaliczymy wszystkich i wszystko „świadectwo dających” – tego, który „daje świadectwo na sądzie pod przysięgą” oraz tego, „który co widzi i słyszy”; ale też to, „co jest lub było w czasie pewnej czynności na widoku, chociaż rzecz martwa” (Zdanowicz, 1861, t. II, s. 1677) – oraz wszystkich i wszystko „za świadectwo służące”, tak jak „świadeczne kości” z cytatu powyżej. Zakładamy zatem, że

świadeczność to dyspozycja do świadczenia: zarówno gotowość do złożenia zeznania, jak i zdolność dostarczania ważnych danych, a sytuacje świadeczne wydarzają się w formie heterogenicznych dynamicznych asamblaży łączących rozmaitych agentów i praktyki. Sytuacyjny i rozproszony model myślenia o świadeczności wynika też z samej plastyczności i samozwrotności tego rdzenia: można świadectwo dawać lub czynić, na świadectwo brać; świadczyć kim, świadczyć się, świadczyć komu; stawać na świadka, być świadkiem, powoływać świadka na czyjeś świadectwo. Interesującym nas aktorom, obiektom i praktykom nie przypisujemy więc cechy świadeczności (czy bycia świadkiem) na zasadzie wyprzedzającej, esencjalnej charakterystyki, ale obserwujemy, jak w rozproszony sposób wytwarza się ona w szczególnych sytuacjach, których próbie systematyzacji będzie poświęcona dalsza część tego tekstu.

Ponadto świadeczność jako sytuacja będzie nas interesować w odniesieniu do pierwotnego członu pożyczonej frazy – słynnego bon motu Mieczysława Porębskiego „polskość jako sytuacja", który miał denotować „obszar polskości w świecie zdarzeń" (2012). Przez analizę rozmaitych funkcji oraz praktyk wytwarzających się wokół miejsc przeszłej przemocy pragniemy zwrócić uwagę na skomplikowany status świadka w polskiej powojennej kulturze pamięci. W toczącej się od końca lat osiemdziesiątych dyskusji na temat roli polskich „świadków" Zagłady – wywołanej filmem Claude'a Lanzmanna, wyartykułowanej przez Jana Błońskiego i rozwijanej szczególnie ostatnio w kontekście kategorii *bystander* – właśnie kwalifikacja tych uczestników wydarzeń jako świadków (również jako odpowiednik *bystander* w polskim przekładzie książki Hilberga) budzi największą krytykę: mówi się więc raczej o ułatwiaczach i beneficjentach, uwikłanych obserwatorach, gapiach, widzach, postronnych (m.in. Fulbrook, 2012, 2019; Gross, 2014; Janicka, 2014/2015; Sendyka, 2018, 2019). Świadka różni od nich, jak pisze

Roma Sendyka, podjęcie „wysiłku świadczenia” (2018, s. 118). Wydaje się, że genealogii tego sprzeciwu można upatrywać w zakorzenieniu dyskusji w zachodnim paradygmacie rozumienia figury świadka jako ocalałego, który posiadł szczególną „moralną jasność”, jak celnie dowodzi Carolyn Dean (2017, s. 631). Ocalały stał się ikoną, paradygmatycznym świadkiem, a atrybucja ta nabiera znamion kwalifikacji moralnej, jej wykładnia natomiast znacznie przekracza dotychczasowe konteksty, przede wszystkim sądowe. Ten fenomen doskonale dokumentuje właśnie *Shoah* Lanzmanna, który „trzecich” z triady Hilberga postrzega wyłącznie jako naocznych – tych, którzy patrzyli i rejestrowali wypadki, obdarzeni jedynie kolektywną sprawczością biernej masy. Postronny w tej optyce nie może być świadkiem. Dodać wreszcie należy, że świadek ocalały z Zagłady to osoba naznaczona pamięcią niebywałego cierpienia, która siłuje się nie tylko z traumą, naznaczającą jego lub jej życie po Wydarzeniu, ale także z poczuciem winy, straty i nieusuwalnym obowiązkiem świadczenia (tak przejmująco oddanym w formule Paula Celana „Nikt nie zaświadczy za świadka”). W przypadku świadków naocznych Zagłady – choć nierzadko również ofiar wydarzeń wojennych – kluczowe jest pozostawanie depozytariuszem nie swojego cierpienia oraz afektywny i etyczny rezonans, jaki ta kondycja wywołuje.

Jednak przyczyn niepewnego statusu świadka w polskiej kulturze pamięci można by poszukać też gdzie indziej: wydaje się, że ta kategoria właściwie nie została na polskim gruncie zaadaptowana. Kiedy w Izraelu podczas procesu Eichmanna wykuwała się figura świadka jako moralnego autorytetu, w polskim dyskursie lat sześćdziesiątych dotyczącym drugiej wojny światowej dominowały kategorie bojowników i męczenników, a więc postaci, których tożsamość wytwarza się według znanych skryptów militarno-patriotycznych i religijnych, prześlepiających unikatowość doświadczenia drugiej wojny i cywilnego wymiaru jej okrucieństwa, a także zróżnicowanie

losów polskich obywateli w zależności od ich pochodzenia etnicznego. Świadek pozostawał przede wszystkim aktorem postępowania sądowego, świadkiem procesowym, aż do lat dziewięćdziesiątych, kiedy to nabiera znaczenia w kontekście religijnym (świadek wiary) oraz właśnie inspirowanej zachodnim dyskursem figury świadka-ocalałego. Można natomiast spekulować, czy przyczyną tej długotrwałej nieobecności świadków w polskim dyskursie nie jest fakt, że w kontekście Zagłady pierwszymi postępowaniami były tzw. procesy sierpniowe, w których na rzecz sprawców antyżydowskiej przemocy składali często fałszywe zeznania ich sąsiedzi i rodzina. W pewnym ogólnym sensie – choć dalekie jesteśmy od przypisywania temu rzeczywistej sprawczości – mogło to uczynić figurę świadka ambiwalentną. Wyparta pamięć o tym dwuznacznym statusie i wielostronnym uwikłaniu, a także postrzeganie zagłady Żydów przez pryzmat rywalizacji z wojenną martyrologią narodową mogły w tej interpretacji uniemożliwić wyklarowanie się jednoznacznej i waloryzowanej pozytywnie figury świadka Zagłady.

Nasza próba wysondowania świadeczności jako sytuacji w kontekście polskiej kultury pamięci wychodzi od lokalnej specyfiki figury świadka (i jej niepewnego statusu), a jednocześnie traktuje tę kategorię niejako bez bagażu, jaki nadały jej dyskusje o świadectwach ocalałych i roli polskich aktorów w Zagładzie. Chcemy myśleć o tych drugich przede wszystkim jako – jak sformułował to Ryszard Nycz – „[pozostających] w relacji partycypacji wobec wydarzeń, które były [ich] udziałem, również tych, które wykraczały poza możliwości naocznej obserwacji” (2018, s. 9). Proponując kategorie ugruntowane w materiale zebranym podczas badań terenowych[2], pragniemy zastanowić się przede wszystkim nad oddolnymi figuracjami roli świadka, które napotkałyśmy w społecznościach przyległych do miejsc przeszłej przemocy – nie tyle więc rozstrzygać o uwikłaniu, ile zanalizować funkcje,

które nazwać można świadecznymi, ponieważ podejmują wysiłek dawania świadectwa o przeszłości – nawet jeśli z tą przeszłością nie mają indeksalnego związku. Każda z funkcji, które staramy się poniżej uchwycić, nie musi wyczerpywać charakterystyki działania konkretnego świadka: w ich praktyce może nachodzić na siebie więcej opisanych przez nas aspektów, a niektóre z nich wydają się szczególnie do tego predestynowane. W konsekwencji przyjętych założeń rozluźniłyśmy kryteria, za pomocą których oddziela się badania świadków-ocalałych od postronnych, naocznych od postpamiętających itd. W naszym zestawieniu uwzględniamy, biorąc pod uwagę funkcję przybieraną wobec trudnej przeszłości, różnie usytuowane wobec tej przeszłości osoby, ale także wchodzących w świadeczne asamblaże nie-ludzkich agentów i performatywne praktyki.

Koronny

Nasza rozmówczyni i przewodniczka po miejscach rozproszonej zagłady Żydów w Radecznicy (województwo lubelskie), Marianna Zybała, opisując relacje między nimi a ludźmi, którzy przechowują pamięć o nich, spontanicznie użyła szczególnego sformułowania. Mówiąc o jednym z porzuconych grzebalisk, którego szczegóły (zarówno co do lokalizacji, jak i zaszłych tam wydarzeń) są nieznane, wytłumaczyła jego sytuację słowami: „nie było tutaj świadka koronnego”[3]. Świadka koronnego, a więc kogoś takiego, jak jej nieżyjący już mąż, Stanisław Zybała (1930-2014), zbierający i utrwalający wszelkie dane o losach żydowskich mieszkańców wsi, który sam jako chłopiec przeżył wojnę w Radecznicy i był naocznym świadkiem Zagłady od kul, by użyć określenia Patricka Desbois (2019). Pisał o sobie: „Z tego widoku została we mnie jakaś fotograficzna klisza i tkwi we mnie do dziś” (2001, s. 7). To właśnie kondycja bycia świadkiem niemal biernym, ale naocznym, rejestrującym wypadki z odległości kilku metrów, zdecydowała o

jego późniejszej dyspozycji.

Warto zatrzymać się przy opozycji między naocznością a „koronnością”: jak jasno wynika ze wspomnień Zybały, bycie naocznym obserwatorem nie było niczym wyjątkowym: on sam widział kilka egzekucji lub ich następstwa, a śmierć Żydów wydarzała się na oczach całej wsi. „Koronność” Zybały zdaje się tkwić w tym przejściu od bycia „fotograficzną kliszą” do aktywnego strażnika pamięci, której brak zaczepienia zarówno w praktykach zbiorowych, jak i w przestrzeni. Naoczność można uznać za wywoływacz koronności, nie chodzi tu jednak o prostą relację, w której ta druga byłaby przez tę pierwszą bezpośrednio warunkowana: może ona podlegać przesunięciom i okazuje się jednym z możliwych początków więzi z miejscem po przemocy. Więź ta w wypadku świadka koronnego przejawia się w ponawianych później świadecznych staraniach: w przypadku Zybały była to niestrudzona działalność kronikarska, w której nie pomijał udziału w Zagładzie granatowej policji, struktur lokalnej władzy i nieżydowskich cywilów, archiwalna i kartograficzna, odbywanie upamiętniających spacerów, wreszcie – powiadomienie Komisji Rabinicznej do spraw Cmentarzy (działającej przy Biurze Naczelnego Rabina Polski) o radecznickich „bezkadiszowych mogiłach”, jak nazywał miejsca po Zagładzie od kul, co ostatecznie doprowadziło do ustawienia przez Fundację Zapomniane pomnika w jednym z nich[4].

Zastanawiając się nad uderzającym określeniem użytym przez Mariannę Zybałę, wykraczając już także przy tym poza jej intencję, sięgnęłyśmy raz jeszcze do słowników języka polskiego (Linde, 1807-1814, t. II, s. 1086; Zdanowicz, 1861, t. I, s. 527; Karłowicz, 1900-1927, t. II, s. 480; Doroszewski, 1958-1960, online). „Koronny” to więc główny, zasadniczy, decydujący lub najważniejszy. Co jednak ciekawe, a nawet zaskakujące,

przykłady, jakie przywołują dawniejsze słowniki, wprowadzają ambiwalencję co do obszaru, na jakim ta szczególność występuje: pojawia się tu koronny łotr, pijak, oszust, złodziej i łajdak, w nowszym słowniku Doroszewskiego – koronny osioł. Określenie to w słownikowych przykładach okazuje się więc predestynowane do ironii, oznacza celowanie w zachowaniu godnym potępienia.

Zbierając razem te podpowiedzi, można pokusić się o reinterpretację sensu bycia „świadkiem koronnym". Byłby to więc świadek główny i najważniejszy, arcyświadek. Niekoniecznie musi się to pokrywać z naocznością; „świadek koronny" podejmuje wysiłek świadczenia, wokół którego mogą narastać różnorodne i nieskończone praktyki. Chce być świadkiem i szuka sposobów, aby być świadkiem możliwie najlepszym. Jego świadectwo miałoby dzięki temu być sprawcze: mieć moc uruchomienia trudnej pamięci. „Koronność" świadka jest jednak jednocześnie – przynajmniej w oczach innych – ambiwalentna. Jeśliby wziąć pod uwagę sugestie współczesnej polszczyzny, „świadek koronny" to współpracujący z wymiarem sprawiedliwości sprawca przestępstwa, który w zamian za złagodzenie kary zeznaje przeciwko swoim wspólnikom; ktoś, kto decyduje się świadczyć wbrew swojej grupie, na jej niekorzyść, będąc jej współwinnym członkiem, jednocześnie więc musi otrzymać ochronę przed jej ewentualną odwetową reakcją. Charakterystyka ta przylega do opisu sytuacji nieżydowskiego Polaka, który podejmuje się mówienia o żydowskiej krzywdzie i cierpieniu, upamiętniania jej, przy uwzględnieniu elementu współodpowiedzialności przedstawicieli własnej wspólnoty za ich śmierć, a jednocześnie zwraca uwagę na jego potencjalnie skomplikowane motywacje.

Tak nakreślony typ idealny „świadeczności koronnej" łączyłby więc co najmniej cztery istotne czynniki: więź z miejscem po przemocy powstającą na

skutek intensywnego przeżycia (zwłaszcza naoczności), równie intensywne, aktywne starania podejmowane w kierunku świadczenia, ich – przynajmniej częściową – skuteczność, wreszcie zgodę na ryzyko z nimi związane. Wszystkie te elementy mogą występować w różnych postaciach i różnym nasileniu; naszym celem nie jest, rzecz jasna, stworzenie matrycy pozwalającej wydzielać koronnych spośród świadków, ale możliwość sytuowania ich świadecznej działalności wobec tego typu idealnego.

Za przykład może posłużyć kolejny przypadek. W październiku 2015 roku Fundacja Zapomniane wystawiła w lesie na pograniczu gmin Trześniów i Haczów (województwo podkarpackie) pomnik upamiętniający zamordowanych Żydów, którzy zostali w tym miejscu pogrzebani[5]. Kluczową rolę w doprowadzeniu do tego upamiętnienia odegrał Roman Wojtuń, mieszkający w pobliskim Turzym Polu, urodzony w latach pięćdziesiątych. Więź z miejscem, o której była mowa, nie ma więc w tym wypadku nic wspólnego z naocznością. Buduje się ona na innego rodzaju bezpośredniej przyległości: po pierwsze, na pokrewieństwie – Roman Wojtuń jest wnukiem Doroty Wojtuń, mieszkanki Haczowa, która ukrywała późniejsze ofiary i w konsekwencji, po denuncjacji przez sąsiadów, została wywieziona do obozu pracy w Niemczech, gdzie zmarła już po zakończeniu wojny; po drugie, na ciągłym przebywaniu w przestrzeni związanej z wojenną i rodzinną historią (Czech, 2018, s. 4). W 2013 roku Wojtuń skontaktował się z Komisją Rabiniczną ds. Cmentarzy. Przeprowadzone przez nią badania pozwoliły precyzyjnie potwierdzić wskazaną przez niego na podstawie rodzinnego przekazu lokalizację grobu, udokumentować tożsamość części ofiar oraz historię ich śmierci – co istotne, sprawcami zbrodni byli Polacy, granatowi policjanci z posterunku w Haczowie. Wojtuń przekazał również część swojego gruntu pod wspomniany pomnik.

Polskie sprawstwo zbrodni w Haczowie stawiało przed inicjatorami upamiętnienia szczególne trudności. Nie powstrzymało to jednak Wojtunia, który zarówno podczas uroczystości odsłonięcia pomnika, jak i na przykład w przygotowanym dla Telewizji Rzeszów materiale o „bolesnej i trudnej prawdzie historycznej" i „miejscowym tabu" otwarcie poruszał kwestię przemilczanego polskiego udziału w Zagładzie. Zaangażował się też w dalsze działania wokół pamięci: w kolejnych latach jako przedstawiciel Społecznego Komitetu na Rzecz Upamiętnienia Żydów Zamordowanych w Turzym Polu współorganizował obchody Dnia Pamięci, doprowadził do wystawienia kolejnego pomnika poświęconego żydowskim ofiarom, zabierał publicznie głos, zarówno opowiadając o rodzinnej historii, jak i szerzej uzasadniając potrzebę pamięci (Czech, 2018; Boroń, 2019; Józefczyk, 2019). Świadeczna działalność, wychodząca od osobistego doświadczenia, nie kończy się więc wraz z osiągnięciem pierwotnego celu, ale intensyfikuje się, rozszerza. Roman Wojtuń wchodzi w rolę oficjalnego świadka przeszłości (patrz dalej: świadek powołany), organizuje i animuje pamięć o niej, podejmując ryzyko zadrażnienia relacji z własną grupą, ale i skutecznie się z nią komunikując.

Porucznik

W przeciwieństwie do klasycznego świadectwa opartego na własnym doświadczeniu świadka, świadeczność jako dyspozycja okazuje się przenoszalna. Marianna Zybała była dla nas najbardziej ewidentnym przykładem takiej możliwości: przeprowadziwszy się do Radecznicy już po wojnie, nie znała z własnego doświadczenia jej wojennej historii. Spędziła w niej jednak resztę życia wraz z mężem, „koronnym świadkiem" przeszłości, będąc towarzyszką i równoprawną uczestniczką inicjowanych przez niego praktyk świadecznych. Gdy w 2013 roku przyjeżdżają do Radecznicy przedstawiciele Komisji Rabinicznej ds. Cmentarzy, stan zdrowia Stanisława

Zybały, który udziela im wskazówek, nie pozwala już na oprowadzenie ich po okolicy. Na świadeczny spacer zabiera ich więc Marianna Zybała, podejmując i powtarzając przyswojone świadectwo męża. Później, także po jego śmierci, podejmuje się tego jeszcze wielokrotnie, będąc i naszą przewodniczką po radecznickich miejscach rozproszonej Zagłady.

Można więc powiedzieć, że po śmierci Stanisława Zybały funkcję, jaką pełnił on w lokalnej kulturze pamięci, przejmuje jego żona: kontynuuje świadczenie, animuje, rewindykuje pamięć, bierze odpowiedzialność, ocenia. Fakt, że nie była naoczną świadkinią konkretnych wydarzeń, ma dziś, jak się okazuje, mniejsze znaczenie. Funkcja ta jest także uznawana przez wspólnotę: po śmierci męża to ona jest postrzegana jako ekspertka od lokalnej przeszłości, to ona – dla przykładu – zabierała głos w czasie uroczystości odsłonięcia wspomnianego pomnika w radecznickim lesie 2 września 2016 roku, aby zaświadczyć o historii miejsca i opowiedzieć o ofiarach.

Pewną możliwość uchwycenia specyfiki tego wariantu świadeczności podsuwa nam określenie, jakiego użył biskup Mieczysław Cisło w czasie tej uroczystości, mówiąc: „jest pani Marianna takim żywym świadkiem po swoim mężu”. Marianna Zybała nie świadczyłaby więc o swoim mężu i jego świadectwie, ale po nim. Przyimkowa formuła „coś/ktoś po kimś” może konotować następstwo czasowe, hierarchię, a także dziedziczenie – zarówno przedmiotu, jak i cechy wyglądu czy charakteru. Fraza „po mężu” działa w tym kontekście szczególnie: po mężu można mieć zwłaszcza nazwisko, a więc tożsamość. Świadeczność okazuje się przenoszalna poprzez intensywne wkomponowanie w egzystencję.

To przyswojenie świadecznej dyspozycji nie jest jednak po prostu dziedziczeniem/spadkobraniem – wymaga decyzji i działań, wysiłku

podejmowanego przez „zastępczą” świadkinię. Dla uchwycenia złożoności tej świadecznej sytuacji proponujemy więc dodatkowe określenie, raz jeszcze sięgając do dorobku leksykografów: praktykę tę proponujemy nazwać poruczeniem. Mariannie Zybale z zaufaniem powierzone, przekazane zostało świadeczne zobowiązanie, oddana pod opiekę krucha pamięć, a ona sama zobowiązania tego się podjęła. W *Słowniku* Lindego (1807-1814, t. II, s. 903) pojawia się „porucznik” jako „dozorca, opiekun, któremu co poruczono”, a także depozytariusz testamentu: „porucznik wierny, któremu się testamentnik woli swej zwierzył”. „Świadkini-poruczniczka” to ktoś więcej niż dziedziczka czy spadkobierczyni. Określenie to konotuje po pierwsze, zaufanie, na mocy którego dokonuje się zawierzenie poruczniczce przez świadka, w tym wypadku koronnego; po drugie, przekazanie jej nieznanej powszechnie wiedzy; po trzecie, podjęcie przez nią „opiekuńczej” aktywności, troski o nieupamiętnione miejsce. Wreszcie, poruczenie różni się od najczęstszej charakterystyki spadku także tym, że raczej nakłada potencjalnie ryzykowne, trudne zobowiązanie, niż wyposaża w zasoby.

Poruczenie, opierając się na decyzji i działaniu, nie musi zależeć od więzów o rodzinnym charakterze. Inną świadkinią-poruczniczką, podejmującą świadectwo Stanisława Zybały, byłaby Regina Smoter-Grzeszkiewicz, jego o pokolenie młodsza (urodzona w 1956 roku) uczennica i współpracownica. Zybała i Smoter-Grzeszkiewicz figurują jako współautorzy opracowań dotyczących historii okolicy, ponadto w swoich bardzo licznych indywidualnych pracach regionalistycznych Smoter-Grzeszkiewicz wciąż na nowo powraca do rozmaitych wątków lokalnej przeszłości, w tym szczególnie do lokalnej historii wojny i Zagłady. Można postawić hipotezę, że współpraca z Zybałą, poruczającym jej swoją wrażliwość i zaangażowanie, staje się punktem wyjścia jej własnej systematycznej świadecznej – popularyzatorskiej i zanurzonej w regionalnej tożsamości – działalności; jako całość jej

aktywność wpisuje się w obszar historii publicznej, mediującej pomiędzy lokalnym a ponadlokalnym obiegiem. Ważnym elementem jej świadecznej ekspresji jest poezja: spośród kilku tomów na szczególną uwagę zasługuje poświęcony Zagładzie *w dymie kominów ich pieśń…* (2005). Do wywołania historii żydowskich mieszkańców Zamojszczyzny Smoter-Grzeszkiewicz używa okrzepłego w polskiej literaturze lat dziewięćdziesiątych idiomu tęsknoty za utraconym mitycznym światem sztetla. Pojawiają się u niej jednak także obrazy Zagłady – i to nie tylko obozów śmierci czy dużych gett, ale właśnie lokalnej katastrofy, egzekucji w synagodze czy na polu. W wierszach Smoter-Grzeszkiewicz ujawnia się czasem „ja" liryczne, które przemawia nie tyle z pozycji dziedziczącej obowiązek świadka postronnego, ile ocalałej: „ja szczęśliwa dziś / ocalona z Szoah" (*pozostałam…*) (2005, s. 10). Poetka myli tropy dotyczące jej własnej tożsamości, różnicując tym samym wymiary wspólnoty i afektywne porządki, których jest użytkowniczką.

Ochotnik/samozwaniec

W pewnym kontraście do poruczenia, ściśle i wielorako wiążącego depozytariuszy, opisać można inny sposób przyjęcia funkcji świadecznej: akces, którego motywacja wydaje się bardziej przygodna. Taki świadek nie jest związany własnym naocznym doświadczeniem wydarzeń, poruczeniem, a czasem nawet bezpośrednią przynależnością do lokalnej wspólnoty.

Jak się wydaje, taką funkcję przybierają zwłaszcza pracownicy pamięci, operujący nie tylko na lokalnym, ale i ponadlokalnym poziomie, zajmujący pozycję swego rodzaju „zaangażowanych ekspertów" od trudnej przeszłości, starający się ujawniać lokalne dzieje nieupamiętnionego ludobójstwa w ogólnopolskiej sferze publicznej. Przykładem tej postawy może być działalność mieszcząca się pomiędzy obszarem historii, literatury non-fiction

i dziennikarstwa, uzupełniona silnym, manifestowanym na różne sposoby zaangażowaniem, jaką przybiera Mirosław Tryczyk, autor książek *Miasta śmierci. Sąsiedzkie pogromy Żydów* (2015) i *Drzazga* (2019), ustalający sprawców morderstw, a także lokalizację miejsc zagrzebania ciał żydowskich Podlasian.

Istnieją jednakże przypadki lokalne świadecznych ochotników: do tych można zaliczyć Lucjana Kołodziejskiego z Borzęcina i Pawła Domańskiego z Żabna (województwo małopolskie), miejscowych historyków. Każdy z nich poświęcił sporo wysiłku, by odtworzyć losy lokalnych mniejszości żydowskich i romskich: Domański stworzył izbę pamięci, uczestniczył w uprzątnięciu cmentarza żydowskiego i postawieniu upamiętnienia, jest też autorem monografii poświęconej żabniańskim Żydom, którzy przed wojną stanowili połowę populacji miasteczka (Domański, 1997, 2003). Natomiast Kołodziejski aktywnie działa na rzecz oficjalnych upamiętnień, jest też zapalonym odkrywcą historii wsi. Historyk dokonuje gestów niejako wbrew dominującej w dyskursie centralnym koncyliacyjnej kulturze pamięci: w nieopublikowanej monografii Borzęcina kataloguje pożydowskie domy we wsi, a sylwetki ich przedwojennych mieszkańców uzupełnia zdjęciami ilustrującymi współczesny stan zabudowań; docieka szczegółów spalenia synagogi, zniszczonej przez samych mieszkańców już po wojnie, drąży okoliczności mordu na Josku Tellermanie, ocalałym, który prawdopodobnie zginął z rąk nowych polskich właścicieli jego domu; odtwarza losy borzęckich Sprawiedliwych z uwzględnieniem odrzucenia ich po wojnie przez polską społeczność; podważa wreszcie jednostronnie pozytywny wizerunek lokalnych partyzantów działających na tych terenach po wojnie (Kołodziejski, b.d.; 2017, 2019). Kołodziejski jest więc świadkiem ochotnikiem nie tylko w znaczeniu bezinteresownego służenia sprawom wspólnoty w granicach akceptowanego przez nią horyzontu pamięci i tożsamości. Jest on też

samozwańcem, a więc tym, kto raczej przywłaszcza sobie pewną misję czy zadanie, którego nikt mu nie powierzył, przekracza granice określone przez autoafirmacyjny model polskiej pamięci (Kobielska, 2016). Pozostaje jednak na pozycji akceptowanej przez społeczność dzięki skomplikowanym procesom negocjacji, angażującym władze samorządowe, a także aktorów zewnętrznych – jak na przykład działającego na rzecz upamiętnienia żydowskiej społeczności ziemi brzeskiej profesora UJ Jonathana Webbera czy Adama Bartosza, organizatora Międzynarodowego Taboru Pamięci Romów i kierującego Komitetem Opieki nad Zabytkami Kultury Żydowskiej w Tarnowie. Za rezultat tych negocjacji i równocześnie ich dobitny przykład można uznać odsłonięcie 11 listopada 2018 roku dwudziestu dwóch tablic pamiątkowych ustawionych wokół borzęcińskiego pomnika (z 1948 roku) ku czci poległych w pierwszej i drugiej wojnie światowej. Wykonane z inicjatywy Kołodziejskiego i dzięki jego wytrwałym badaniom historycznym, upamiętniają one dwustu pięćdziesięciu mieszkańców Borzęcina, którzy zginęli w XX-wiecznych konfliktach. Obok siebie wypisane zostały nazwiska żołnierzy armii austro-węgierskiej, Legionów Polskich, obrońców Lwowa, wojny polsko-bolszewickiej, działań zbrojnych 1939-1945, ofiar Katynia, obozów koncentracyjnych, Holokaustu i Samudaripen (zagłady Romów), zastrzelonych w Borzęcinie, wreszcie trzech „żołnierzy wyklętych". Tablice zatem wpisują żydowskich i romskich mieszkańców wsi w jej oficjalną historię, czyniąc ich protagonistami jednej, tej samej opowieści, z drugiej stawiają obok siebie prześladowanych i prześladowców – jako że działalność partyzantki antykomunistycznej miała często ambiwalentny charakter.

Na marginesie warto zaznaczyć, że do pewnego stopnia analogiczną postawę „świadka-ochotnika" przybierają nieraz osoby zainteresowane aspektami przeszłości, wpisującymi się w główny nurt współczesnej tożsamościowej historii. Poszukując „lokalnych historyków", wielokrotnie spotykałyśmy na

przykład pasjonatów losów „żołnierzy wyklętych”, do których można by zastosować powyższą charakterystykę, choć o odwróconym zwrocie: intensywne zaangażowanie dotyczy tu pamięci, która stała się oficjalna i ma funkcję afirmowania narodowej wspólnoty.

Wyrodny

Ostrzej stawiając zarysowaną wyżej sprawę, wypada podkreślić napięcie towarzyszące niemal nieodzownie – jak wynikałoby ze zgromadzonych przez nas obserwacji – pamięciowym praktykom wokół nieupamiętnionych miejsc ludobójstwa. Wytwarza się ono pomiędzy tymi praktykami (i tymi, którzy je podejmują) a istniejącymi regułami kultur pamięci – tymi lokalnymi, jak również tymi typowymi dla kultury polskiej w ogóle. Skala tych napięć będzie zależeć od splotu okoliczności: sposobu podejmowania działań pamięciowych, kondycji społeczności, zewnętrznych czynników wpływających na nią w danym momencie, a przede wszystkim – od konkretnej historii danego miejsca, a zwłaszcza tego, w jakim stopniu pojawia się w niej kwestia współodpowiedzialności lub współsprawstwa lokalnej czy polskiej wspólnoty.

W Szczurowej (województwo małopolskie), gdzie w ramach Taboru Pamięci Romów co roku upamiętnia się masakrę dziewięćdziesięciu trzech Romów zamordowanych na cmentarzu przez niemiecką żandarmerię, spotkałyśmy świadkinię A.B., która, choć skwapliwie opowiadała o tym, co stało się ze społecznością romską, z niechęcią przyjmowała pytania na temat innej mniejszości, po której nie pozostał ślad – liczącej przed wojną około stu pięćdziesięciu osób wspólnoty żydowskiej. W pewnym momencie świadkini sama jednakże wprowadziła do naszej rozmowy temat, który wydaje się zarzewiem całej sytuacji świadecznej, jaka wydarza się w Szczurowej, to jest

aktywnie podtrzymywanej pamięci o Romach przy jednoczesnym milczeniu i nieobecności upamiętnień dotyczących szczurowskich Żydów. A.B. powiedziała bowiem: „Byli ludzie tacy, którzy mieli żydowskie mienia, to się… Co teraz tak mówią, że Polacy na Żydów byli, bo było takie różne…”, po chwili zaś skwitowała: „Różnie było, ale nic nie powiem”[6]. To niedokończone świadectwo dokonuje się jakby nie wprost: świadkini staje po stronie wspólnoty, nie decyduje się na zeznanie na jej niekorzyść, jednak w formie ułomnych napomknień markuje kluczową kwestię: to pamięć uwikłania ruguje z oficjalnych praktyk zbiorowych upamiętnienie tych, na których śmierci lokalna społeczność w jakiś sposób skorzystała.

W efekcie, w krańcowym wypadku, świadek podejmujący takie działanie może zostać uznany za wyrodnego członka takiej wspólnoty – *Nestbeschmutzera*, „kalającego własne gniazdo”, ostro dyscyplinowanego w związku z tym przez swoich ziomków aż do wykluczenia (Szczepan, 2020). Parametr „wyrodności” wydaje się jednak stopniowalny: praktyka wielu świadków zasadza się w tym kontekście na szczególnej, wieloaspektowej – nawet jeśli nieświadomej – ostrożności. Balansując na granicy tego, co ewentualnie jest w stanie zaakceptować wspólnota, wykorzystują oni niekiedy to, jaką zajmują w niej pozycję, aby w ważnych momentach móc sobie pozwolić na świadeczne ryzyko. Dla przykładu, Stanisław Zybała, jak się wydaje, był przez lokalną społeczność szanowany ze względu na zasługi kronikarza-regionalisty, a jednocześnie uważany za ekscentryka – w obu wypadkach mogło to mu dawać pewne przywileje, gdy zabierał głos w sprawie trudnych aspektów radecznickiej przeszłości. Pouczających przykładów dostarcza również przypadek powiatu brzozowskiego: w historii przypominanej przez Romana Wojtunia przeplata się polska wina (sprawcami zbrodni byli granatowi policjanci z Haczowa) i zasługa (ukrywanie Żydów przez jego babkę); świadcząc na kolejnych lokalnych uroczystościach o

żydowskiej śmierci, za każdym razem opowiada on też historię swojej rodziny.

Powołany

Funkcję świadka podejmować też można w postaci publicznego zadania, kiedy świadectwo przyjmuje formę pewnego dziedzictwa do przekazania. Aktu tego dokonuje świadek powołany – powołany w wyniku własnego poczucia zobowiązania i uprawnienia, ale także wzmocniony przez sieci instytucjonalne i reprezentujący dyskurs ponadlokalny. W funkcji świadka powołanego występuje na przykład Adam Bartosz podczas kolejnych przystanków Taboru Pamięci Romów. Jest on bowiem nie tylko twórcą-gospodarzem Taboru oraz mistrzem ceremonii, wywołującym kolejne postaci z władz lokalnych oraz reprezentantów społeczności romskiej do wygłoszenia okolicznościowej mowy przy odwiedzanych upamiętnieniach Zagłady w Szczurowej, Borzęcinie, Żabnie. Bartosz co roku w każdym z miejsc opowiada także historię zdarzeń z przeszłości oraz wytwarza struktury wspólnoty, na którą ceduje dyspozycję do świadczenia: teraz wy wiecie, co i gdzie się wydarzyło. „Miejsce, w którym w tej chwili się znajdujemy" (2012), „Przybyliśmy tu kolejny raz" (2017)[7] – w tych otwarciach istotne jest zarówno deiktyczne zakotwiczenie aktu świadczenia, jak i natychmiastowe powołanie zbiorowego podmiotu „my", odbiorcy i uczestnika mającej za chwilę wydarzyć się sytuacji, w której dokona się transmisja świadeczności jako dyspozycji. Na status Adama Bartosza składają się zarówno jego umocowanie w obiegach ponadlokalnych i duży kapitał symboliczny, jak i jego pozycja w środowiskach romskich, dlatego przypisać można mu funkcję pośrednika, czyli, jak definiuje tę kategorię Stephen Greenblatt, „postaci, w której skupiała się komunikacja między dwiema przeciwstawnymi kulturami" (2006, s. 252), mediującej między rozmaitymi interesami, językami i polami

identyfikacji.

Z Taborem łączy się jeszcze jedna postać, której można przypisać pełnienie analizowanej tu funkcji świadka powołanego, jednakże w odmiennej formie. Krystyna Gil, jedna z nielicznych ocalałych z egzekucji na Romach w Szczurowej, co roku pojawia się podczas celebracji i wypowiada kilka słów jako gwarantka przeszłości. Powołanie Krystyny Gil jest oczywiście szczególne – to ocalała, nie postronna – i kluczowy jest tu fakt, że stała się ona świadkinią-ikoną romskiej Zagłady: jej relacje znajdują się w dwóch największych międzynarodowych kolekcjach świadectw Holokaustu, to jest USHMM i Shoah Foundation, a także na wystawie Centrum Dokumentacji Zagłady Roma i Sinti w Heidelbergu. Ogólne ramy instytucjonalne dyskursu Holokaustu, w których wytworzyła się jej pozycja, nie są tu bez znaczenia. Legitymizacja, jaką niesie ze sobą jej świadeczna obecność, jest zatem innego rodzaju: zarówno poprzez indeksalność jej statusu ocalałej, jak i kapitał symboliczny, jaki reprezentuje.

Świadek powołany charakteryzuje się zatem uczestnictwem w wielu porządkach symbolicznych, a jego pozycję umacnia przede wszystkim pozycja w dyskursie ponadlokalnym: dlatego na przykład działalność takich postaci jak Jonathan Webber w Brzesku czy sportowiec i olimpijczyk Dariusz Popiela w Krościenku nad Dunajcem, twórca inicjatywy „Ludzie, nie liczby”, zazwyczaj okazuje się fortunna, to jest angażuje lokalną społeczność, zyskuje poparcie władz i zdobywa wsparcie finansowe.

Przygodny

Powyższe funkcje zasadzają się na rozmaitych strukturach podejmowania, przyjmowania, uzurpowania sobie czy zrzekania się dyspozycji do

świadczenia, można by natomiast odwołać się do elementarnej sytuacji wywoływania do świadczenia, czyli bycia świadkiem przez sam fakt znajdowania się w miejscu, w którym coś się wydarza. Fakt ten zwykle jest przypadkowy, trafunkowy, przygodny właśnie – kluczowa jest tu zatem swoista pasywność odbiorcy wydarzeń. Świadkowie naoczni i nauszni natykają się na wydarzenie, które później może, ale nie musi, stać się przedmiotem ich aktywności świadecznej. W interesujący sposób ten proces bezwiednej rejestracji oddaje świadectwo Zofii Kilian z Bielczy, która słyszała latem 1942 roku egzekucję dwudziestu dziewięciu Romów w lesie niedaleko Borzęcina: „Słyszałam; pisk, krzyk, płacz, szloch, «jujk», dosłownie takie wycie. No mówię, to nie do przeżycia. Nie rozumiałam ich słów" (Kołodziejski, 2008, s. 32). Odcisk z przeszłości jest materiałem opornym na opracowanie, „nie do przeżycia", rozdzierającym, niezrozumiałym, trwającym w postaci obrazów, dźwięków, afektów, pamięci ciała, komunikowalnym tylko w minimalnej formie sygnału, i często też pozostaje w tej formie spostrzeżeniowego depozytu, nie doprowadzając do żadnych działań swego depozytariusza.

Przygodną świadeczność również chciałybyśmy jednak postrzegać jako spektrum, którego jeden biegun wyznaczałoby takie niemożliwe do przyswojenia (a więc i zrelacjonowania) doświadczenie, drugi zaś – sytuacja świadka, który jest w stanie pod wpływem zewnętrznego impulsu taką relację podjąć. Od świadka koronnego różniłaby go więc przede wszystkim niekonieczność świadczenia: zdeponowane w jego pamięci doświadczenie uruchamiałoby się przy spełnieniu określonych warunków.

Kazimierz Siemczyk, prawdopodobnie jedyny żyjący dziś naoczny świadek jednej z egzekucji żydowskich radeczniczan z 1943 roku, opowiedział o niej nam, a potem także zespołowi paryskiej organizacji Yahad – In Unum[8]. Swoją

relację o egzekucji umieścił przy tym w porządku opowieści biograficznej i rodzinnej, łączącej się z lokalną historią wojenną. Narracją świadka rządziła konwencja pikareski: to wspomnienie niebojącego się niczego, wszędobylskiego chłopca. Wiedząc o tym, że żydowscy radeczniczanie są prowadzeni na rozstrzelanie, zakradł się on na miejsce, które miało okazać się miejscem egzekucji, i wdrapał na drzewo, skąd obserwował przebieg wydarzeń.

Siemczyk dostarczył szczegółowego opisu sytuacji, wskazał również precyzyjnie miejsce zbrodni. Świadek na różne sposoby próbował poradzić sobie z traumatyczną opowieścią – zarówno przywołując antysemickie kody kulturowe (jak ten o żydowskiej bierności), jak i wyrażając współczucie i przejęcie straszną wojenną rzeczywistością. Podkreślał też wyjątkowość doświadczenia wojennego, ujmując jego niepojmowalność za pomocą uderzającego sformułowania: „Posłuchajcie: człowiek, który tego strachu nie przeżył, nie wiem, nie potrafi tego myśleć”. Mężczyzna składa swoje świadectwo dzięki temu, że – wiedziony ciekawością – specjalnie postarał się zobaczyć egzekucję; w tym sensie oczywiście nie był jej przypadkowym świadkiem. Jednocześnie jednak doświadczenie to jest dla niego jednym z wielu elementów obrazu lat wojennych, które świadek podsumowuje uogólniającą formułą „oby nigdy się to nie powtórzyło”. Widok cudzej śmierci według jego własnego komentarza nie okazuje się szczególnym bodźcem popychającym w przyszłości do podjęcia świadecznych działań; jednocześnie gdy zdarza się sytuacja mobilizująca do złożenia relacji, jak wizyta zespołu badawczego, jest on jak najbardziej skłonny podzielić się swoją wiedzą i przemyśleniami. W tym sensie świadeczna przygodność nie przesądza o dokumentacyjnej wartości relacji, wskazuje jednak na obszar możliwości, a nie obowiązku świadczenia.

Gest świadeczny

W przywoływanych powyżej przykładach znaczenie ma nie tylko treść opowieści o przeszłości, którą świadkowie prezentują, ale i sam akt wypowiedzenia świadectwa oraz wskazanie miejsca przeszłej przemocy. Ten performatywny gest ustanawia łączność z przeszłością, gwarantuje referencję narracyjnej prezentacji wydarzeń. Podstawowym morfemem świadecznej gestykulacji jest więc wskazanie „to tu". Nazwany przez Romana Jakobsona „szyfterem", znak wskazania nie ma znaczenia sam w sobie, ale nabiera znaczenia jako odesłanie do czegoś innego. Jest to, jak dowodzi Rosalind Krauss, „z natury «pusty» znak, jego znaczenie jest […] gwarantowane przez egzystencjalną obecność obiektu" (2011, s. 210). Równocześnie jednak ontologiczny status nieupamiętnionego miejsca po ludobójstwie uzależniony jest właśnie od tego nieznaczącego znaku, deiktycznego gestu: jak inaczej – skoro lokalizacje te to zwykle kawałki leśnego poszycia lub fragmenty pól – upewnić się, że to właśnie tu wydarzyła się przeszłość? Szczególnym archiwum takich gestów są nagrania nieżydowskich świadków Zagłady rejestrowanie przez Yahad – In Unum: świadkowie proszeni są zazwyczaj o osobiste wskazanie punktu egzekucji lub zagrzebania ciał. Tak ustanowiona scena zbrodni staje się przestrzenią rozmaitych gestów wskazania: punktowego lub odmierzającego odległości czy rozmiary, jak wtedy, gdy świadkowie pokazują na przykład rozłożeniem ramion rozmiar dołów, w których grzebane były ofiary, lub przyłożeniem dłoni do ciała ich głębokość.

Jak zwraca uwagę Julia Creet, gest jest nie tylko „małym ruchem ciała", ale i „małym ruchem społecznym" (2006, s. 155). I tak często gesty świadków łączą w krótkim spięciu przeszłość z teraźniejszością, a także w znamienny sposób odtwarzają zarówno stosunki społeczne z przeszłości, jak i formy

żałoby i (nie)pamięci z teraźniejszości. Świadkowie wyciągają zatem rękę, by zatrzymać sąsiadów idących na śmierć, albo zasłaniają twarz w geście równocześnie naśladującym rozpacz ofiary i markującym własne emocje; ale i unoszą dłoń do gardła, by w słynnym, utrwalonym przez Claude'a Lanzmanna[9], ruchu ostrzec ofiary przed czekającą je śmiercią, a także tej śmierci – w zagmatwanej czasowości gestu – im życzyć.

W czasie wspomnianej uroczystości w Radecznicy Marianna Zybała, przemawiająca świadkini-poruczniczka, zdała mimochodem sprawę z możliwych komplikacji gestu świadecznego w odniesieniu do ciała, przestrzeni i czasu. Opowiadając o leśnej ziemiance, w której ukrywały się przed śmiercią ofiary, powiedziała:

> To taka [tu gest szkicujący rozmiar] ziemianka była, mniej więcej, bo ja tam byłam przecież i wiem, mój mąż miał wzrostu 180 cm, to tak, że do sufitu głową dostawał. […] Jeśli tam było dwanaścioro ludzi, dzień w dzień, […] to im było trochę ciasno. Jak ktoś… Wszyscy stali, to jak ktoś, jak chciał się położyć czy kucnąć, to było bardzo… Myśmy nawet tak wtedy przeżywali [sic]… Przymierzaliśmy się.

Ostatnie cytowane słowa zwielokrotniają poziomy cielesnych gestów wiążących świadków z przestrzenią, o której zaświadczają. Marianna i Stanisław Zybałowie po wojnie regularnie odwiedzali to miejsce, stale z intencją żałoby i podtrzymywania pamięci; wśród gestów, które wykonywali, znajdowały się także te stosunkowo standardowe, jak zapalanie świeczek i kładzenie kamyków na grzebalisku. Oprócz tego jednak Zybałowie wchodzili do pobliskiej, wtedy dobrze zachowanej kryjówki, i „przymierzali się" do niej:

przymierzali się więc także do sytuacji swoich żydowskich sąsiadów, niejako na próbę, na chwilę zajmując ich pozycję, w cielesnym, dosłownym sensie. Prawdopodobne przejęzyczenie świadkini, która mówi „myśmy tak przeżywali” i zaraz poprawia się na „przymierzali”, jest uderzające. Zybałowie „przeżywali”, przejmowali się, emocjonalnie reagowali na los tych, którzy właśnie nie przeżyli. Świadkowie nie mogą go z nimi przeżyć, a tylko się do niego przymierzyć, co zaznacza zarówno ich empatię wobec ofiar, jak i nieusuwalną różnicę między nimi, nawet gdy ich gesty i same ich ciała służą do zaświadczenia o przeszłości – stają się świadeczne.

Performans świadeczny

„Przybyliśmy tu kolejny raz, żeby pokłonić się duszom pomordowanych Romów” – mówił Adam Bartosz do zebranych na cmentarzu w Szczurowej w 2017 roku. „Pokłonienie się” to gest znacznie bardziej symboliczny niż indeksalne wskazywanie. W wypowiedzi Bartosza wybrzmiewa także szczególna iteratywność gestów świadecznych: podtrzymanie istnienia nieupamiętnionego miejsca uzależnione jest od powtarzanych aktów, które je ustanawiają. Te akty mogą natomiast tworzyć rozmaite indeksalne, ale i symboliczne struktury – świadeczne performanse. W tak rozumianym performansie liczy się nie tylko teatralny, oparty na odegraniu i cielesnym zaangażowaniu aktora aspekt świadecznego działania, ale też jego materialność i sprawczość: ustanawianie sceny zbrodni w przestrzeni pozbawionej widocznych śladów przeszłej przemocy, inicjowanie pewnej powtarzalnej formy upamiętnienia, wreszcie niereprezentacjonistyczna, performatywna właśnie, funkcja aktów mowy (patrz dalej: słowa świadeczne) (Kosofsky Sedgwick, 1993; Austin, 1993).

Takim zespołem świadecznych gestów będzie na przykład spacer – częsta

praktyka na przykład wśród świadków nagrywanych przez Yahad – In Unum. Ich świadectwa zwykle utrwalane są *in situ* i mogą dotyczyć zarówno pojedynczych wypadków: rozstrzelań, drogi na egzekucję, pobić, jak i rozciągniętych w czasie struktur życia społecznego, takich jak życie w getcie czy ukrywanie się. Świadectwa postronnych często łączą więc w sobie opowieści dokumentujące wszystkie fazy Zagłady, a spacer jako forma świadectwa stwarza szczególne warunki, by pokazać długie trwanie przemocy, pozornie bierne uczestnictwo w stopniowym podziale przestrzeni i tolerowanie wykluczenia żydowskich sąsiadów. Taka forma świadczenia pozwala też rozumieć dynamikę rozproszonej Zagłady: przygodność śmierci pojedynczych ofiar, relatywną widoczność wydarzeń, sieć społecznych zależności warunkujących zarówno akty ocalenia, jak i zdrady oraz formy milczenia i niepamięci o tych drugich. Wreszcie, samo miejsce po przemocy może stać się sceną zbrodni (Szczepan, 2018) w najbardziej teatralnym sensie, jakie niesie to wyrażenie: odegrania zdarzeń przeszłości przez świadka[10]. A zatem świadkowie pokazują, jak zachowywały się ofiary, na przykład klękając nad wyimaginowanym dołem, ale także co robili oprawcy: podnosząc rękę w geście strzelania. Wspomniane świadectwo Kazimierza Siemczyka również zostało nam przekazane w sposób wykorzystujący świadeczne gesty i performatywny spacer: rozmówca zaprowadził nas na miejsce egzekucji, a tam ustawił nas w miejscu, w którym według jego relacji ulokowano wówczas karabin maszynowy, ponad zgromadzonymi nad wykopem ofiarami i w pewnym oddaleniu od jego własnego punktu obserwacyjnego. Wyobrażając sobie scenę zbrodni, skupiliśmy się więc najpierw na działaniu oprawcy – potem dopiero na dramacie ofiar czy wycofanej pozycji postronnego świadka. Ten drobny przykład pokazuje, jak sposób organizacji performansu wpływa na nadawczą i odbiorczą strukturę świadectwa, często zmuszając jego słuchaczki i widzów do krytycznej

rewaluacji własnej pozycji.

Spacer może być też świadecznym performansem wynikającym z intymnego imperatywu pamięci: tak dzieje się w przypadku Stanisława i Marianny Zybałów, którzy w ramach spacerów odwiedzali miejsca rozproszonej Zagłady w Radecznicy; co więcej napisali przewodnik *Tak Cię widzę Radecznico* (2013), który tę świadeczną praktykę umożliwia kolejnym świadkom-porucznikom. Spacery stały się też podstawową formą poznawania przez nas Radecznicy – odbyłyśmy ich kilka podczas badań. W świadecznym performansie liczy się cielesne uczestnictwo w przestrzeni, w której wydarzyła się historia, ale równocześnie następuje w nim translacja gestów na symboliczny język rytuału – w spacerach projektowanych przez Zybałów mamy na przykład w kolejnych miejscach Zagłady odmówić modlitwy za zmarłych.

Formułę taką – jednocześnie symboliczną i indeksalną – przyjmuje performans zaaranżowany przez Adama Bartosza na szczurowskim cmentarzu w 2012 roku. „Żeby sobie wyobrazić, jaka to była masa ludzi, chciałbym zaproponować taką dramę" – mówi on do zebranych. Każdy ze zgromadzonych miał za zadanie wzięcie do ręki kartki z wypisanym imieniem, nazwiskiem i wiekiem ofiary, przeczytanie tych informacji na głos do mikrofonu oraz położenie na mogile. „Wyobraźmy sobie, że wszyscy, co tu jesteśmy, to jest ta grupa, która była skazana" – mówi Bartosz. W tym świadecznym performansie uczestnicy mogą uzmysłowić sobie na własnym ciele, co to znaczy być członkiem grupy o takiej samej liczebności, jak ta, którą wystrzelano w tym miejscu. Równocześnie akt odczytywania na głos imion romskich ofiar ma znaczenie stricte symboliczne: wywołuje ofiary do historii, nadaje im status godnych opłakiwania (Butler, 2011).

Obiekt świadeczny

Jak zaznaczałyśmy, sieć świadecznych relacji wytwarzających się wokół miejsc przeszłej przemocy angażuje nie tylko aktorów ludzkich. Jako „obiekty świadeczne”[11] rozważamy elementy krajobrazu, takie jak roślinność, podłoże, ukształtowanie terenu, ale także wytwory człowieka, stroniąc od jednoznacznego sytuowania ich w opozycji natury i kultury. Wynika to z założenia, że świadeczność jest dyspozycją, która wytwarza się w ramach tego sieciowego współoddziaływania; relacje wokół miejsc po przemocy mają zawsze ludzko-nie-ludzki charakter. Kamień czy drzewo, zapis czy materialny znak w przestrzeni na podobnej zasadzie „nabywają” możliwości świadecznych – poprzez dynamiczne związki, w których łączą się z ludzką pamięcią i niepamięcią. Ich charakterystyczną cechą wydaje się więc nieostateczność, wynikająca z relacyjnego modelu działania. Takim obiektem świadecznym będzie na przykład fragment korzenia, który polecają zabrać na pamiątkę czytelnikom *Tak Cię widzę Radecznico* jego autorzy, albo drewniane macewy-znaczniki, które Fundacja Zapomniane stawia w punktach rozproszonej Zagłady. Od gestu będzie obiekt różnił się z jednej strony mocniejszym zakotwiczeniem w materii (obiekt jest rzeczą w sensie fizycznym), z drugiej strony uwolnieniem od ścisłej indeksalności: ma on za zadanie nie tyle wskazanie, ile upamiętnienie, a zatem otwiera się na porządek ikoniczny i symboliczny.

Znane nam maksimum skomplikowania tego modelu reprezentuje jeden z wytworzonych przez Stanisława Zybałę obiektów odnoszących się do Zagłady w Radecznicy. Wykonany przez Zybałę *Symbol cmentarny*[12] uruchamia w tym kontekście bardzo różne, skontaminowane ze sobą mechanizmy działania. Ta drewniana płaskorzeźba przedstawia skondensowaną mapę okolicy, na której miejsca nieupamiętnionych zagrzebań zostały oznaczone macewami; kształt

macewy przybiera także rama, na której twórca umieścił daty i symbole. Jeśli potraktować ten obiekt jako mapę, będzie to mapa świadecznie sprawcza: przekształca odwzorowywaną radecznicką przestrzeń, w rzeczywistości usianą nieupamiętnionymi grzebaliskami, w cmentarz jej żydowskich mieszkańców, a więc modelowe miejsce pamięci.

Opis tego świadecznego wynalazku Zybały po prostu jako płaskorzeźbionej mapy jest przy tym uproszczeniem. Obiekt nie tylko został wykonany z użyciem różnych technik, ale i wykorzystuje serię odmiennych od siebie semantycznych mechanizmów. Będąc mapą, *Symbol cmentarny* jest też wizualną reprezentacją nieistniejących nagrobków i ich otoczenia. Metaforycznie ustanawiając wyobrażone groby (i porządek pamięci w miejsce niepamięci), posługuje się również mechanizmem metonimii: w pracę została włączona grudka ziemi, umieszczona za szkiełkiem we wnętrzu płaskorzeźby. Zlokalizowane na jej obramowaniu symbole uruchamiają różne porządki, w które można starać się wpisać trudną przeszłość: narodowy (zarys orła białego), historyczny (daty 1942-1943 oraz, według kalendarza żydowskiego, 5702-5703), religijny (macewa i tablice Dekalogu). Głowa i szpony orła widoczne są u góry i u dołu obiektu, ramowa macewa zajmuje więc niejako miejsce jego nieproporcjonalnie rozdętego ciała, co ukazuje, jak wyjaśniał autor, jego „zbrukanie zbrodnią hitleryzmu”. To niepokojące połączenie przejmującego żałobnego wyznania i nieco dziwacznej, naiwnej formy stanowi o szczególnym sposobie działania tego świadecznego obiektu. Obiektu przesadnego, obciążonego nadmiarem, ale w swoim nadmiarze wcielającego sprzeciw wobec niepamięci; sprzeciw niezgrabny, wymagający mnożenia kodów i dopowiedzeń, ale przez tę niezgrabność tym wyraźniej oddający przemożność zobowiązania, jakim jest świadeczność.

Słowa świadeczne

Nieupamiętnione miejsca ludobójstwa przez swój niejasny status nie poddają się przepracowaniu w powszechnie znanych symbolicznych skryptach. Brak dla nich obrazów, brak rozpoznawalnych narracji, brak wreszcie słów, które ułatwiłyby zrozumienie ich statusu. Dobrze oddają to artykuły prasowe dotyczące Taboru Pamięci Romów, które w rozmaity sposób próbują wpisać leśne grzebaliska w jakieś rozpoznawalne struktury symboliczne, nazywając je na przykład „ziemiami uświęconymi krwią pomordowanych rodaków" czy „miejscami martyrologii". Interesujące są więc wernakularne sposoby językowego opracowania tych lokalizacji. I tak, przywoływane wyżej miejsce egzekucji w borzęcińskim lesie mieszkańcy nazywali Cygańskimi Górkami; w Podleśnej Woli (powiat miechowski) dwie opiekunki grobu zamordowanego podczas wojny Roma mówią, że chodzą „na Cygana"; mieszkańcy Sobiboru, wybierając się w okolice obozu, idą „na getto"; w Krośnicy (powiat nowotarski) las, w którym rozstrzelano Żydów, mieszkający opodal Romowie nazywają „żydowskim"; a miejsce w Czarnymstoku (powiat zamojski), gdzie zastrzelono dwie żydowskie ofiary, to Żydów Dół. Te oddolne określenia można nazwać słowami świadecznymi – poświadczają ich status jako lokalizacji wydarzeń z przeszłości, równocześnie je upamiętniając, choć w niepełny, rwany, nie do końca stosowny sposób. Wchodząc do codziennego użytku, świadeczne słowa wyrywają denotowane lokalizacje z płaszczyzny przestrzeni funkcjonującej w czasie teraźniejszym, dokładając do jej percepcji porządek historyczny, pamięciowy, afektywny, i zmieniają zwyczajną praktykę „przechodzenia obok" w machinalną, śladową formę upamiętnienia.

Podsumowanie: badania świadeczne?

Jednym z podstawowych kół zamachowych studiów nad Zagładą jest kategoria świadka. Kto może być świadkiem, kto może o świadku pisać, kto świadczy, a kto tylko zeznaje, kto jest świadkiem prawdziwym, wewnętrznym, a kto wtórnym, zastępczym czy – jak chce Gary Weissman – nie-świadkiem[13]? Założeniem tych klasyfikacji jest, po pierwsze, połączenie figury świadka ze źródłowością doświadczenia, po drugie – przekonanie o moralnej kwalifikacji tej kategorii, po trzecie – utożsamienie świadka w badaniach nad Zagładą z jedną pozycją z Hilbergowskiej triady, to jest ofiarą. Jak jednak zaznaczyłyśmy na wstępie, świadeczność jako sytuacja może być rozważana nie tyle poprzez rekonstrukcję pozycji z przeszłości, ile raczej przez diagnozę dynamiki świadecznych przepływów w teraźniejszości. W takim ujęciu nasza pozycja jako badaczek również podlega postulatowi świadeczności. Jest określana w kontekście podjęcia przez nas dyspozycji do świadczenia: nie tylko zdobywania i przekazywania wiedzy o niepamiętanych wydarzeniach z przeszłości, ale i podejmowania badań świadecznych, czyli ponawianych prób diagnozy – również skierowanych na siebie – form pamięci, troski i świadczenia o przeszłości w społeczeństwie po ludobójstwie.

Tekst powstał w ramach projektu badawczego „Nieupamiętnione miejsca ludobójstwa w ich wpływ na pamięć zbiorową, tożsamość kulturową, postawy etyczne i relacje międzykulturowe we współczesnej Polsce” finansowanego ze środków Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (nr 121/NPRH4/H2a/83/2016), realizowanego pod kierownictwem dr hab. prof. UJ Romy Sendyki na Wydziale Polonistyki UJ. Rozszerzona wersja tego tekstu weszła w skład książki *Nie-miejsca pamięci 2. Nekrotopologie*, red. R.

Sendyka, A. Janus, K. Jarzyńska, K. Siewior, Wyd. IBL PAN, Warszawa 2020 (w przygotowaniu). Autorki pragną podziękować za pomoc Agnieszce Nieradko z Komisji Rabinicznej oraz Mariannie Zybale.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020
DOI: 10.34762/n1fp-3r02

Autor/ka

Maria Kobielska (maria.kobielska@uj.edu.pl) adiunktka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ, gdzie współtworzy też Ośrodek Badań nad Kulturami Pamięci. Literaturoznawczyni i kulturoznawczyni, członkini Memory Studies Association i Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, laureatka stypendium MNiSW dla wybitnych młodych naukowców. Autorka m.in. książki *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny* (2016). Obecnie pracuje nad projektem badawczym dotyczącym nowych polskich muzeów historycznych. Numer ORCID: 0000-0003-4083-4061.

Aleksandra Szczepan (aleksandra.szczepan@gmail.com) literaturoznawczyni i historyczka filozofii, współzałożycielka i członkini Ośrodka Badań nad Kulturami Pamięci przy Wydziale Polonistyki UJ. Autorka książki *Realista Robbe-Grillet* (2015) i artykułów naukowych. Jej zainteresowania badawcze obejmują teorie realizmu w literaturze i sztuce, reprezentacje Zagłady w polskiej literaturze i historię mówioną. Obecnie zajmuje się przestrzennymi formami świadczenia o Zagładzie. Numer ORCID: 0000-0001-9317-4058.

Przypisy

1. Roma Sendyka nazywa takie lokalizacje „nie-miejscami pamięci” (Sendyka, 2013, 2014).
2. Odwołujemy się do materiału zebranego w czasie badań wykonywanych w ramach wspomnianego wyżej grantu, w latach 2016-2019. Nasze rozmówczynie i rozmówcy to przede wszystkim mieszkańcy okolic, w których znajdują się nieupamiętnione miejsca ludobójstwa, zwłaszcza zagłady Żydów i Romów. Najważniejsze miejscowości, z których pochodzą przypadki interpretowane w tym artykule, to Radecznica (woj. lubelskie), Bielcza i Borzęcin (woj. małopolskie). Szerokie omówienie całego zebranego przez zespół badawczy materiału wraz ze szczegółowymi analizami lokalnych kultur pamięci znaleźć można w tomie *Nie-miejsca pamięci 1. Nekrotopografie* (red. R. Sendyka, M. Kobielska, J. Muchowski, A.

Szczepan), Wyd. IBL PAN, Warszawa 2020 (w przygotowaniu).
3. Rozmowa z Marianną Zybałą, Radecznica, 2 VIII 2016.
4. Zob. „Radecznica – wąwóz", https://zapomniane.org/miejsce/radecznica-wawoz/ [dostęp: 10 V 2020].
5. Za informacje dotyczące tego przypadku dziękujemy Agnieszce Nieradko z KRdsC i Fundacji Zapomniane.
6. Rozmowa z A.B. przeprowadzona przez Kingę Siewior i Aleksandrę Szczepan, Szczurowa, 28 VII 2017.
7. „Tabor Pamięci Romów 2012", https://www.youtube.com/watch?v=eYmmlQpxQ_U [dostęp: 3 II 2020]; Nagranie uroczystości w Szczurowej, 28 VII 2017.
8. Rozmowa z Kazimierzem Siemczykiem, Radecznica, 2 i 3 IX 2016; nagranie w archiwum Yahad – In Unum nr 734P, zarejestrowane 22 VIII 2017. Następujące dalej uwagi dotyczące narracji świadka oraz cytaty z jego wypowiedzi odnoszą się do rozmowy przeprowadzonej przez nasz zespół (przy czym między oboma świadectwami zachodzą daleko idące podobieństwa).
9. Przywołując ten przykład, trzeba zaznaczyć, że sekwencja scen w *Shoah*, w których pojawia się gest podcinania gardła (wykonują go kolejno świadkowie postronni, ocalały i sam reżyser), to efekt artystycznej koncepcji Lanzmanna. W przypadku niektórych ujęć (scen z Henrykiem Gawkowskim i Czesławem Borowym), gest był ponadto wywołany przez reżysera, a więc działanie świadka nie może być uznane za w pełni spontaniczne. Nie mamy tu niestety miejsca na rozwinięcie tego wątku.
10. Warto dodać, że odegranie zdarzeń z przeszłości (*reenactment*) jest istotną metodą filmu dokumentalnego (Nichols, 2008). Lanzmann w *Shoah* posługuje się nią m.in. w scenie świadectwa Abrahama Bomby, fryzjera z Treblinki, który swoją relację składa, czesząc klienta w telawiwskim salonie. Odegranie sceny zbrodni jest też podstawowym środkiem wyrazu w dokumencie *Scena zbrodni* (*The Act of Killing*, 2012) Joshuy Oppenheimera o ludobójstwie w Indonezji.
11. O przedmiotach z czasów Zagłady jako obiektach świadecznych (*testimonial objects*) i źródle artystycznych praktyk postpamięciowych pisali Marianne Hirsch i Leo Spitzer (2006).
12. Praca została przesłana przez autora w 2008 roku do Żydowskiego Instytutu Historycznego i obecnie znajduje się w archiwum ŻIH (numer inwentaryzacyjny INW-A-104).
13. Gary Weissman definiuje „nie-świadka" (*nonwitness*) jako osobę, która nie ma „bezpośrednich, rodzinnych związków z Holokaustem" (2004, s. 5), mając na myśli przede wszystkim badaczki, artystów, pisarki i edukatorów, którzy zajmują się tym zagadnieniem. W jego interpretacji nie pojawiają się w ogóle osoby, których związki z Zagładą można by określić jako bycie świadkiem Zagłady, lecz nie jej ofiarą.

Bibliografia

Austin, John, *Jak działać słowami*, [w:] tegoż, *Mówienie i poznawanie*, tłum. B. Chwedeńczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.

Boroń, Elżbieta, *„Nie chcą pamiętać, nie mogą zapomnieć"*, „Brzozowska Gazeta Powiatowa" 2019 nr 2 (168).

Butler, Judith, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*, tłum. A. Czarnacka, Książka i Prasa, Warszawa 2011.

Creet, Julia, *Na poboczu. Świadectwo i gest*, tłum. T. Mazur, [w:] *Pamięć w filozofii XX wieku*, red. Z. Rosińska, Uniwersytet Warszawski. Wydział Filozofii i Socjologii, Warszawa 2006.

Czech, Sebastian, *Holokaust – opętańcza wizja świata*, „Brzozowska Gazeta Powiatowa" 2018 nr 1 (157).

Dean, Carolyn J., *The Politics of Suffering: From the Survivor-Witness to Humanitarian Witnessing*, „Continuum. Journal of Media & Cultural Studies" 2017 nr 31, s. 5.

Domański, Paweł, *Izraelici w Żabnie*, brak wydawcy, Żabno 2003.

Domański, Paweł, *Żabno w latach okupacji hitlerowskiej (1939-1945)*, brak wydawcy, Żabno 1997.

Fulbrook, Mary, *A Small Town Near Auschwitz: Ordinary Nazis and the Holocaust*, Oxford University Press, Oxford 2012.

Fulbrook, Mary, *Bystanders: Catchall Concept, Alluring Alibi or Crucial Clue?*, [w:] *Probing the Limits of Categorization: The Bystander in Holocaust History*, red. C. Morina i K. Thijs, Berghahn, New York, Oxford 2019.

Greenblatt, Stephen, *Pośrednik*, tłum. K. Karpinowicz, M. Łukowska [w:] tegoż, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Universitas, Kraków 2006.

Gross, Jan T., *Sprawcy, ofiary i inni*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały" 2014 nr 10.

Hirsch, Marianne; Spitzer, Leo, *Testimonial Objects: Memory, Gender, and Transmission*, „Poetics Today" 2006 t. 27 nr 2.

Janicka, Elżbieta, *Pamięć przyswojona. Koncepcja polskiego doświadczenia zagłady Żydów jako traumy zbiorowej w świetle rewizji kategorii świadka*, „Studia Litteraria et Historica" 2014/2015 nr 3-4.

Józefczyk, Andrzej, *Upamiętnienie haniebnych mordów*, „Nowe Podkarpacie", 6 lutego 2019.

Kobielska, Maria, *Polska pamięć autoafirmacyjna*, „Teksty Drugie" 2016 nr 6.

Kołodziejski, Lucjan, *Ostatni świadek?*, „Kurier Borzęcki" 2008 nr 2.

Kołodziejski, Lucjan, *Praca po linii zwalczania band*, 2017, http://brzesko.ws/DesktopModules/Articles/ArticlesView.aspx?tabID=0&Ite… [dostęp: 30 X 2019].

Kołodziejski Lucjan, *Żydowska społeczność Borzęcina 1817-1942*, b.d., maszynopis.

Kołodziejski, Lucjan, *Emilia Piękosz-Hynek: ostatnia Sprawiedliwa Wśród Narodów Świata z Borzęcina*, „Kurier Borzęcki” 2019 nr 1.

Kosofsky Sedgwick, Eve, *Queer Performativity: Henry James's “The Art of Novel”*, „GLQ” 1993 t. 1.

Krauss, Rosalind, *Notatki o indeksie. Część 1*, [w:] tejże, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

„Kurier Borzęcki” 2019, nr 2, numer specjalny: *Pamiętamy 1939–1945. Mieszkańcy Bielczy, Borzęcina Dolnego i Górnego, Jagniówki, Łazów, Przyborowa i Warysia w czasie II wojny światowej*, 2019, nr 2.

Linde Samuel Bogumił, *Słownik języka polskiego*, t. I-VI, nakładem autora, Warszawa 1807-1814.

Nagranie uroczystości w Drugich Dołach w Radecznicy (inauguracja pomnika), 2 IX 2016 [nagranie własne].

Nagranie uroczystości w Haczowie/Trześniowie (inauguracja pomnika), 12 X 2015 [dzięki uprzejmości Fundacji Zapomniane].

Nagranie uroczystości w Szczurowej, 28 VII 2017 [nagranie własne].

Nichols, Bill, *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*, „Critical Inquiry” 2008 t. 30 nr 1.

Nycz, Ryszard, *My, świadkowie*, „Teksty Drugie” 2018 nr 3.

Porębski, Mieczysław, *Polskość jako sytuacja*, „Znak” 2012, nr 690, http://www.miesiecznik.znak.com.pl/6902012mieczyslaw-porebskipolskosc-j… [dostęp: 29 X 2019].

Rozmowa z A.B. przeprowadzona przez Kingę Siewior i Aleksandrę Szczepan, Szczurowa, 28 VII 2017.

Rozmowa z Kazimierzem Siemczykiem p Radecznica, 2-3 IX 2016.

Rozmowa z Marianną Zybałą, Radecznica, 2 VIII 2016.

Sendyka, Roma, *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria bystander i analiza wizualna*, „Teksty Drugie” 2018 nr 3.

Sendyka, Roma, *Od świadków do postronnych. Kategoria bystander i analiza podmiotów uwikłanych*, [w:] *Świadek: jak się staje, czym jest*, red. A. Dauksza, K. Koprowska, IBL PAN, Warszawa 2019.

Słownik języka polskiego, red. J. Karłowicz, A. A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. I–VIII, Warszawa 1900–1927 (tzw. Słownik warszawski).

Słownik języka polskiego, red. W. Doroszewski, PWN, Warszawa 1958-1969.

Smoter-Grzeszkiewicz, Regina, *W dymie kominów ich pieśń…*, brak wydawcy, Lublin 2005.

Szczepan, Aleksandra, *O wystawianiu historii. Świadek Zagłady na scenie zbrodn*i, „Teksty Drugie" 2018 nr 3.

Szczepan, Aleksandra, *Wyrodny świadek*, „Czas Kultury" 2020 nr 1.

„Tabor Pamięci Romów 2012", https://www.youtube.com/watch?v=eYmmlQpxQ_U [dostęp: 3 II 2020].

„Upamiętnienie w Trześniowie", TVP 3 Rzeszów, https://rzeszow.tvp.pl/22147360/upamietnienie-w-trzesniowie [dostęp: 30 XII 2019].

Weissman, Gary, *Fantasies of Witnessing: Postwar Efforts to Experience the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca 2004.

Yahad – In Unum, nagranie nr 734P, 22 VIII 2017.

Zdanowicz, Aleksander i in., *Słownik języka polskiego*, t. I-II, wydany staraniem i kosztem Maurycego Orgelbranda, Wilno 1861 (tzw. Słownik wileński).

Zybała, Marianna, Stanisław Rozwar, *Tak Cię widzę Radecznico*, Urząd Gminy Radecznica, Radecznica 2013.

Zybała, Marianna, Stanisław Rozwar, *Żyli wśród nas*, rękopis, Radecznica 2001.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/swiadecznosc*

didaskalia
gazeta teatralna

PAMIĘĆ

O sprawczości martwych ciał

Wiktoria Tabak Uniwersytet Jagielloński

On the Agency of Dead Bodies

The article analyses one of the projects of the Center for Political Beauty – *The Dead Are Coming* (2015). This operation was a direct response to the disgraceful practices of storing the dead bodies of refugees in plastic garbage bags in a Sicilian hospital and to burial procedures for forced migrants that were deviating from the minimum standards. The collective exhumed the mass grave, carried out the identification of the corpses, and then transported the two dead to Berlin, where they prepared burials to which politicians were invited. The author briefly introduces the activities of the German group, reconstructs the progress of this intervention and analyses the critical discourse that has developed around this project. She also uses Alfred Gell's theory of agency to establish a new way of thinking about this action – one that takes into account the agency of dead bodies and problematises their necro-subjectivity.

Keywords: Center for Political Beauty; dead bodies; agency; refugees; artivism

1.

Kilka miesięcy temu natrafiłam w Internecie na informację o projektach Centrum Politycznego Piękna (*Center for Political Beauty*). Kolektyw ten został założony w 2008 roku z inicjatywy Philippa Rucha i jest współtworzony między innymi przez André Leipolda, Cesy Leonard, Stefana Pelzera, Joschkę Fleckensteina, współpracowniczki[1] zajmujące się stroną administracyjną i

prawną, a także wolontariuszy. Ich celem jest tworzenie aktywistycznej sztuki politycznej, która antagonizuje sferę publiczną, a przy tym rani, prowokuje i wznieca bunt, dlatego określają siebie jako „zespół szturmowy ustanawiający moralne piękno, poezję polityczną i ludzką wielkość w dążeniu do zachowania podstaw humanitaryzmu" (Center for Political Beauty, 2008). Ruch twierdzi, że współczesna walka o prawa człowieka często utyka na mieliźnie centryzmu: instytucje humanitarne są podporządkowane instancjom finansującym ich działania, bardziej więc skupiają się na zwiększaniu świadomości o społecznych problemach wśród odbiorczyń niż na konsekwentnym egzekwowaniu politycznych żądań, tak aby nie narazić się na krytykę – przykładem jest Amnesty International (Ruch, 2018). W efekcie dbałość o wizerunek i interesy organizacji pomocowych nierzadko przykrywa ich polityczną nieskuteczność. Aby tego uniknąć, przedstawiciele i przedstawicielki Centrum podążają ścieżką „agresywnego humanizmu" (*aggressive humanism*) – według nich w obecnym klimacie polityczno-społecznym niekonfrontacyjne strategie walki o prawa człowieka nie są w stanie przełożyć się na polityczne efekty. Niemiecka grupa wyraźnie dystansuje się również od jednoznacznego określania siebie mianem „artystów" czy „aktywistek", wybierając strategię balansowania na granicy różnych klasyfikacji. Świadomie wykorzystuje ramy sztuki jako strukturę ochraniającą jej działania, ale jednocześnie nie chce tracić politycznej sprawczości poprzez sprowadzanie swoich projektów do sfery artystycznej. Ich operacje możemy umieścić w perspektywie artywizmu (*art* + *activism* = *artivism*). Termin ten, choć pojawił się w obiegu akademickim w latach dziewięćdziesiątych, do tej pory nie doczekał się jednoznacznej definicji, co wydaje się symptomatyczne: mamy bowiem do czynienia z wieloma, czasem bardzo zróżnicowanymi formalnie, modelami tego typu praktyk (sam aktywizm w sztuce określa się zresztą rozmaitymi pojęciami: sztuka

zaangażowana, sztuka angażująca, sztuka relacyjna, sztuka interwencjonistyczna, sztuka akcji, sztuka partycypacyjna, sztuka kontekstualna, artywizm) (Guilleux, 2019). Artywistki przechwytują kreatywne strategie oraz wzorce dramaturgiczne zaczerpnięte z pola sztuki i wykorzystują je jako ramy działań o podłożu aktywistycznym. Jak tłumaczą Stephen Duncombe i Steve Lambert, twórcy manifestu *Why artistic activism: nine reasons*, artywizm jest praktyką mającą na celu generowanie *Æfektu*: emocjonalnie rezonujących doświadczeń (afektów), które prowadzą do wymiernych zmian w polu politycznym (efektów) (2018). Stwarza więc okazję do ominięcia pozornie utrwalonych idei politycznych, ideałów moralnych oraz przemodelowania utartych wzorców poznawczych – w związku z czym często balansuje na granicy porażki, którą rozumiem tutaj dosłownie: jako nieosiągnięcie wyjściowego celu lub też po prostu brak skuteczności.

W 2015 roku Centrum Politycznego Piękna zorganizowało publiczną interwencję o tytule *The Dead Are Coming* (Zmarli nadchodzą). Była ona poprzedzona badaniami w sycylijskiej Auguście, które obnażyły niehumanitarne praktyki przechowywania martwych ciał uchodźców i uchodźczyń. Kolektyw ekshumował masowy grób, przeprowadził identyfikację zwłok, a następnie przetransportował dwójkę zmarłych do Berlina. Na tamtejszych cmentarzach przygotowano im pogrzeby, na które zaproszono niemieckich polityków. Działania te spolaryzowały sferę publiczną, wznieciły żar w powracającej co jakiś czas dyskusji na temat granic sztuki, a we mnie wzbudziły rozliczne wątpliwości – od etycznych po te dotyczące wiarygodności całej akcji. Nie uczestniczyłam czynnie w żadnej z faz tego projektu, rekonstruuję go wyłącznie na podstawie wirtualnego anglojęzycznego archiwum, internetowych recenzji oraz udostępnionych mi przez zespół materiałów. Taka pozycja sprawia, że nie jestem w stanie dowieść, czy w którymś momencie doszło do – wiadomej jedynie członkiniom

i członkom berlińskiej grupy – mistyfikacji przypominającej tę dokonaną w połowie lat osiemdziesiątych przez Jacka Kryszkowskiego, który starannie sfabrykował dokumentację wizualno-materialną poświadczającą jego fikcyjną wyprawę do ZSRR po szczątki Witkacego (Kościelniak, 2016).

Pomimo tej niepewności uważam to przedsięwzięcie za skłaniające do przemyślenia istotnej kwestii sprawczości martwych ciał oraz powiązanych z tym zagadnień dotyczących przemocy, oporu czy etyki. Szczególnie interesujące wydaje się tutaj to, że dziennikarze – głównie przeciwnicy projektu – powielali, a w konsekwencji także legitymizowali w swoich argumentacjach redukcyjny dualizm: żywe ciało (działające, podporządkowujące) i martwe ciało (bierne, podporządkowane). Zwłoki uchodźczyń przetransportowane z Włoch do Berlina były, według nich, zawłaszczonym przedmiotem używanym przez niemiecki zespół do rozgrywania partykularnych interesów. Takie ujęcie sprawy znacząco ogranicza pole dyskusji i odbiera możliwość negocjowania sensów tychże działań. Dlatego chciałabym odtworzyć dokładny przebieg tej akcji, a następnie rozszczelnić narzucone przez adwersarzy ramy interpretacyjne po to, by przekierować toczącą się w mediach debatę na inne tory. Do rewizji dyskursu krytycznego posłużę się teorią sprawczości Alfreda Gella, sformułowaną w książce *Art and Agency: An Anthropological Theory*, którą na grunt badań nad śmiercią (*death studies*) przeniosła Sheila Harper. Umieszczenie akcji *Zmarli nadchodzą* w tej perspektywie metodologicznej pozwoli rozwinąć i częściowo sproblematyzować wątki dotyczące sprawczości martwych ciał oraz ich nekropodmiotowości.

2.

Członkowie Centrum Politycznego Piękna podczas badania sytuacji przymusowych migrantów w sycylijskiej Auguście natrafili na niewielką szpitalną chłodnię, gdzie w dodatniej temperaturze przechowywano na stosie ciała uchodźców owinięte niedbale w plastikowe worki na śmieci, spod których na posadzkę wyciekała krew. Zebrany materiał wizualny przekazali niemieckiemu lewicowemu dziennikowi „Die Tageszeitung" (Taz), którego reporter Christian Jakob został wysłany na Sycylię, by przyjrzeć się historii stojącej za tymi obrazami. Napisany przez niego reportaż, wraz ze zdjęciami wykonanymi przez kolektyw, opublikowano pod tytułem *Was wir sehen müssen* (To, co musimy zobaczyć). Osią artykułu jest dziennikarskie śledztwo mające wyjaśnić sytuację. Z rozmów przeprowadzonych z przedstawicielami przedsiębiorstw pogrzebowych i lokalnymi medykami wynikało, że są oni przytłoczeni liczbą zwłok, która, w ich odczuciu, zwiększyła się po zakończeniu operacji Mare Nostrum[2] i jest efektem fortyfikacji unijnych granic oraz przesuwania szlaków migracyjnych (Jakob, 2015). Dowiadujemy się także, że choć przy niektórych osobach znajdowano dokumenty, zdjęcia bliskich czy inne materiały pozwalające na ustalenie ich tożsamości, to i tak nie identyfikowano zwłok, głównie z uwagi na brak czasu i stale zwiększającą się liczbę zmarłych. Do tego dochodziły prawne obostrzenia, zgodnie z którymi ciało po śmierci musi być do dyspozycji prokuratora przez pięć dni i dopiero po tym okresie sąd podejmuje decyzję co do dalszych działań. Później uchodźczynie chowano zwykle w grupowych mogiłach albo w pojedynczych, symbolicznych grobach na lokalnych cmentarzach (nie ustalano też przy tym ich wyznania, dlatego skromne pogrzeby odbywały się często bez poszanowania sfery *sacrum*), co sprawiało szereg problemów, w tym uniemożliwiało rodzinom zmarłych uzyskanie informacji o miejscu

pochówku, a dalej należyte przepracowanie żałoby (Jakob, 2015).

Grupa ekshumowała jeden z grobów, zidentyfikowała dwa martwe ciała (kobiety i mężczyzny), a następnie przewiozła je do Berlina, gdzie w porozumieniu z duchownymi zaplanowano uroczystości pogrzebowe – wszystko to odbywało się za zgodą bliskich ofiar i w stałym kontakcie z nimi. Pośrednictwem między rodzinami zmarłych a niemieckim kolektywem zajmował się syryjski wolontariusz Yasser Almaamoun (Draper, 2015). Koszt przewiezienia ciała i pochówku jednej osoby wynosił około piętnastu tysięcy euro; grupie udało się zebrać w internetowej zbiórce ponad pięćdziesiąt pięć tysięcy euro na ten cel[3]. Krewni, którzy przedostali się do Niemiec, nie mogli fizycznie uczestniczyć w ceremonii ze względu na zapisy w prawie azylowym, dlatego zorganizowano dla nich transmisję online. Na cmentarzu przygotowano także odgrodzone miejsca siedzące zarezerwowane dla przedstawicielek rządu, do których wysłano oficjalne zaproszenia (w tym do ministra spraw wewnętrznych Thomasa de Maizière'a oraz kanclerz Angeli Merkel) – krzesła pozostały jednak puste.

Interwencję zakończył March of the Determined (Marsz Zdeterminowanych), który przeszedł ulicami Berlina. Przed demonstracją Centrum Politycznego Piękna prowokacyjnie wrzuciło do mediów społecznościowych instrukcje[4] pomocne przy tworzeniu efemerycznych nagrobków dla nieznanych uchodźców i uchodźczyń. Władze miasta, wydając pozwolenie na manifestację, nie wyraziły jednak zgody na trwałą ingerencję w przestrzeń publiczną i zakazały wstępu na trawnik przed parlamentem. W pochodzie wzięło udział kilka tysięcy osób. Niektórzy nieśli kwiaty, krzyże i banery z napisami: „nikt nie jest nielegalny" czy „granice zabijają". Gdy marsz zbliżał się do ostatniej stacji, organizatorzy podziękowali zebranym za udział i zakończyli wydarzenie. W tym momencie kilkaset osób zaczęło szturmować

plac Republiki, burząc tymczasową zaporę. Niektórych aresztowała policja, ale udało się wykopać mniej więcej sto symbolicznych grobów, które udekorowano tablicami i kwiatami. Instalacje usunięto sprzed parlamentu następnego dnia, a trawnik niemal natychmiast wrócił do dawnego stanu, ponieważ z wizytą miała przyjechać królowa Elżbieta II (Beeke-Gretemeir, 2015). Po całym zajściu zaczęto masowo udostępniać w Internecie dokumentację fotograficzną z tego wydarzenia[5]. W efekcie prowizoryczne pomniki, inspirowane operacją Centrum, ustawiono w ponad siedemdziesięciu niemieckich miastach, a także w Austrii, Szwajcarii, Luksemburgu, Belgii, Holandii, Szwecji czy na Łotwie (Center for Political Beauty, 2015). Akcja *Zmarli nadchodzą* wyraźnie podzieliła opinię publiczną. Nie interesują mnie tutaj jednak strategie wykorzystywane przez obrońców projektu, a wyłącznie głosy krytyczne, fragmenty recenzji, które wprost odnosiły się do „użycia" przez zespół martwych ciał.

Sonja Zekri na łamach centrolewicowego dziennika „Süddeutsche Zeitung" określiła przedsięwzięcie mianem „politycznej pornografii". Według niej projekt *Zmarli nadchodzą* tylko podkreśla bezsilność ofiar europejskiego reżimu granicznego i w brutalny sposób zawłaszcza ostatnie, co im pozostało, czyli martwe ciała (2015). Twierdziła, że w tej realizacji Centrum Politycznego Piękna przekroczyło wszystkie granice sztuki i aktywizmu. Pogrzeb, w jej przekonaniu, powinien być wydarzeniem prywatnym, a nie polityczno-publiczną manifestacją. Zekri niepokoiła się również o to, kogo następnym razem wykorzysta grupa, by zwrócić uwagę po części na jakiś społeczny problem, a po części na samych siebie („Co dalej: […] czy zobaczymy dziesięciolatki pracujące na krosnach w ramach przeciwdziałania wyzyskowi małoletnich?"). Lenz Jacobsen w liberalnym „Die Zeit" stwierdził, że nadrzędnym celem berlińskiego kolektywu jest wywołanie międzynarodowego skandalu i zyskanie rozgłosu, a sam pogrzeb uznał za

marketingową kampanię pozbawioną szacunku dla zmarłych (2015). Dziennikarz przekonywał, że z uwagi na ginące na Morzu Śródziemnym osoby, cynizm europejskiej polityki migracyjnej nie powinien być usprawiedliwieniem dla równie cynicznych działań berlińskich twórczyń. Jego niechęć do narzędzi wykorzystywanych przez kolektyw – jak podkreślał – nie jest przejawem braku empatii wobec cierpienia uchodźczyń, a jedynie krytyką awangardowych aspiracji zespołu. Rüdiger Schaper w konserwatywno-liberalnym „Der Tagesspiegel" wskazywał, że interwencja *Zmarli nadchodzą* jest nieskuteczna, a robienie publicznego spektaklu z pochówku świadczy tylko o tym, że ostatecznie zatarły się granice między konwencjonalnie pojmowaną sztuką a publicystyką (2015). Shaper określił mianem „powrotu do czasów sprzed cywilizacji" zarówno to, co dzieje się na granicach Europy, jak i to, co robi Centrum, transportując do Berlina zwłoki tragicznie zmarłych. Reinhard Mohr w „Welt" ubolewał nad tym, że współcześnie nie ma takiego nieszczęścia, na którym nie dałoby się zbić kapitału i martwe ciała nie są tu wyjątkiem. Dla niego oskarżanie rządzących – przez niemiecki zespół – za nieporadzenie sobie z kryzysem migracyjnym jest hipokryzją, bo grupa sama posługuje się zwłokami po to, by móc wywyższać się nad innymi moralnie (2015).

3.

Widzimy zatem, że głównym argumentem przeciwko operacji *Zmarli nadchodzą* był etyczny opór wynikający z rzekomego uprzedmiotowienia (użycia, wykorzystania, zawłaszczenia) martwych ciał. Takie ramowanie problemu sprawia, że oponenci poniekąd odtwarzają w swoich narracjach obszar własnej krytyki. W sugestii, że Centrum Politycznego Piękna instrumentalizuje zwłoki, ukrywa się dualistyczna perspektywa, w myśl której martwe ciała mogą być wyłącznie podporządkowanymi innymi,

pozbawionymi jakiejkolwiek sprawczości przypisywanej zwyczajowo żywym. Wytwarzające się w tej sytuacji pole debaty ufundowane jest na nieredukowalnym antagonizmie: dla jednej strony zwracanie uwagi na społeczny problem za pomocą tego rodzaju środków jest nie do zaakceptowania, ponieważ powiela to pierwotną przemoc, jakiej poddawane były martwe ciała, a dla drugiej mniej radykalne sposoby przywracania godności osobom dotkniętym konsekwencjami kryzysu migracyjnego są po prostu nieskuteczne. Moim celem nie jest tutaj rozstrzyganie tego sporu, przeciwnie, uważam, że dopiero wyjście poza ten konflikt i skierowanie się w stronę nieco abstrakcyjnych rejonów analizy pozwoli nam przyjrzeć się okolicznościom z mniej upraszczającej perspektywy.

Szansę na wyjście z tego impasu przedstawia Sheila Harper w artykule *The social agency of dead bodies*. Badaczka przenosi teorię sprawczości Alfreda Gella (początkowo przeznaczoną do analizy dyskursu sztuki) na grunt badań nad śmiercią i aplikuje ją do rozważań nad sprawczością martwych ciał (2010). Harper wykorzystuje teoretyczny model antropologa jako ramę do etnograficznych badań przeprowadzonych przez nią w dwóch domach pogrzebowych – Blake's Funeral Home w Stanach Zjednoczonych i Durnford Funeral Directors w Anglii. W obu przypadkach, pomimo różnic w charakterze ceremonii pożegnalnej[6], martwe ciała stawały się społecznymi sprawcami aktywnie wpływającymi na afektywne doświadczenia żałobników. Pytania, jakie postawiła sobie badaczka, zawarły się w następujących obszarach: Jak cielesna (nekro)obecność zmarłych oddziałuje na żałobników? W jaki sposób martwe ciało jest włączane do rytuałów żałobnych? Jakie znaczenie przypisują martwym ciałom osoby uczestniczące w ceremonii pogrzebowej? Ustanowienie takiego punktu wyjścia pozwala przekroczyć utarte schematy myślowe, narzucające klasyfikacje martwych ciał w kategoriach bierności. Nie da się jednak tego wytłumaczyć i urefleksyjnić

bez odniesienia do konstytutywnych dla teorii sprawczości pojęć.

Według Alfreda Gella ludzie, artefakty, zwierzęta, rośliny, przedmioty sztuki funkcjonują jako sprawcy (*agents*) w sieci relacji społecznych – to pozwala na uwolnienie się od myślenia o żyjącym człowieku jako o „autonomicznym i samowystarczalnym podmiocie, jedynym sprawcy – to znaczy jedynym podmiocie świadomym i wolitywnym – oddziałującym w świecie" (Kawalec, 2016, s. 109). Gell rozwija relacyjną teorię sprawczości opartą na interakcji pomiędzy czterema elementami: indeksem (artefaktem lub działaniem), artystą (autorem indeksu), prototypem (wzorem indeksu) a odbiorcą (publicznością) – wszystko to stanowi strukturę systemu (*nexus*) i pozwala na wyjaśnienie związków wytwarzających się pomiędzy poszczególnymi figurami. Jest to możliwe dzięki rozumowaniu abdukcyjnemu, czyli procesom poznawczym opartym na probabilistycznym trybie wnioskowania, ukierunkowanym niejako wstecz: od efektu do przyczyny jego powstania (Harper, 2010). Abdukcja – jak wyjaśnia Janusz Barański – „ma charakter wnioskowania entymematycznego, czyli zakładającego uprzednią wiedzę posiadaną przez wnioskującego. W konsekwencji jest tu zawarty pewien element kreatywności w dochodzeniu do wniosków" (Barański, 2007, s. 104). Metoda abdukcyjna umożliwia konstruowanie argumentacji na podstawie resztek, poszlak czy szczątkowych informacji.

Każdy z tych czterech czynników – indeks, artysta, prototyp, odbiorca – może zostać umieszczony w pozycji sprawcy (*agent*) lub odbiorcy (*patient*). Jest to o tyle trudne do uchwycenia, że zachodzące między nimi relacje charakteryzują się dynamicznością, a odbiorcy zawsze są potencjalnymi sprawcami (Gell, 1998). Taką zależność możemy lepiej zrozumieć na – przytoczonym przez Gella – przykładzie psującego się w środku nocy samochodu (sprawcy) wywołującego, nieintencjonalnie, u właściciela

(odbiorcy) reakcje emocjonalne, pod których wpływem może on stać się sprawcą określonego działania, na przykład kopiąc ze złości pojazd bądź oddając go do naprawy.

Gell przedstawia możliwe konfiguracje za pomocą wzorów, które później przekłada na konkretne sytuacje. Dla przykładu: model Indeks-A → Prototyp-P mówi nam o tym, że sprawczość (oznaczana we wzorze literą „A”) została umieszczona w indeksie, a prototyp pełni tutaj rolę odbiorcy (oznaczaną we wzorze literą „P”). Antropolog tłumaczy to na przykładzie *Portretu Doriana Graya* Oscara Wilde’a. Schowany na strychu starzejący się portret tytułowego bohatera (indeks) sprawia, że Dorian Gray (prototyp) zachowuje młodość, w związku z czym sprawczość jest abdukowana z indeksu, choć prototyp jest jej bezpośrednim beneficjentem. Z kolei w wariancie Indeks-A → Artysta-P sprawczość wychodzi z indeksu, a artysta początkowo zajmuje pozycję odbiorcy. Gell wyjaśnia taki związek, poddając analizie *ready-mades*. Wówczas to istniejący już przedmiot (indeks), który artysta ogląda najpierw w pozycji widza, staje się przyczynkiem do podjęcia przez niego określonych działań, przykładowo: do umieszczenia go w ramach instytucji sztuki, czego konsekwencją będzie negocjacja bądź całkowita zmiana jego pierwotnego przeznaczenia.

Do operacji *Zmarli nadchodzą* najbardziej przystający wydaje się wariant opisany wzorem: Prototyp-A → Indeks-P, który antropolog objaśnia na przykładzie *Portretu księcia Wellingtona* Francisco Goi. Na obrazie (indeks) miał być przedstawiony realistyczny wizerunek księcia (prototyp), dlatego Goya (artysta) przed przystąpieniem do pracy musiał dokładnie przeanalizować fizjonomię monarchy (Gell, 1998). W takim przypadku sprawczość ulokowana jest w prototypie, bo to on determinuje kształt indeksu. Model ten nie uwzględnia jednak roli malarza, dlatego Gell

wprowadza tutaj dodatkowe rozróżnienie na sprawcę pierwszorzędnego (*primary agent*) i sprawcę drugorzędnego (*secondary agent*). Pierwszorzędni sprawcy mają zdolność do inicjowania działań, wydarzeń, następstw w polu społecznym za pośrednictwem woli lub zamiaru. Drugorzędni sprawcy, choć nie zawsze posiadają wolę, są niezbędni do tworzenia i manifestowania się działań pierwszorzędnych sprawców często poprzez dookreślanie ich ostatecznego kształtu bądź jako impuls wywołujący aktywność. Związek między sprawcami ma charakter relacyjny, a nie wartościujący. Zgodnie z powyższym antropolog proponuje zaktualizowany wzór: [[Książe/prototyp-A] → Goya/artysta-A] → Portret/indeks-P, gdzie sprawcą pierwszorzędnym jest artysta, a sprawcą drugorzędnym prototyp.

Podążając za tym tokiem rozumowania, powiemy, że sprawcą drugorzędnym w projekcie *Zmarli nadchodzą* były martwe ciała pochowane zgodnie z europejskimi procedurami (prototyp) – co nie zostało zrealizowane na Sycylii. Dążąc do przeprowadzenia godnego rytuału pogrzebowego (czyli według grupy: takiego, jaki mieliby obywatele i obywatelki europejskie, gdyby to one zginęły na Morzu Śródziemnym) z poszanowaniem dla wyznania ofiar, berliński kolektyw (artyści – sprawcy pierwszorzędni) ekshumował martwe ciała (indeks), których przeniesienie z masowego sycylijskiego grobu do centrum niemieckiego miasta w celu zorganizowania ceremonii pogrzebowej było działaniem rezonującym w polu społecznym. Otrzymujemy więc następującą formułę:

> [[martwe ciała pochowane zgodnie z europejskimi procedurami/prototyp-A] → Centrum Politycznego Piękna/artysta-A] → martwe ciała przewiezione do Berlina i pochowane po raz drugi zgodnie z europejskimi procedurami przy uwzględnieniu ich wyznania/indeks-P.

Możemy pójść jeszcze o krok dalej i wziąć pod uwagę rolę publiczności, która podczas Marszu Zdeterminowanych z odbiorcy przeistoczyła się w sprawcę zmieniającego przebieg wydarzenia w wyniku obalenia tymczasowego ogrodzenia przed parlamentem i wykopywania na trawniku efemerycznych mogił. Wówczas związki zachodzące między poszczególnymi elementami określimy wzorem:

> [[[martwe ciała pochowane zgodnie z europejskimi procedurami/prototyp-A] → Centrum Politycznego Piękna/artysta-A] → martwe ciała przewiezione do Berlina i pochowane po raz drugi zgodnie z europejskimi procedurami przy uwzględnieniu ich wyznania/indeks-A] → [[publiczność/odbiorca-P] → publiczność/odbiorca-A].

Jak widzimy, zastosowanie metody Gella do analizy tego przypadku daje możliwość wykroczenia poza schematyczne modele interpretacji, ale konieczne jest zachowanie przy tym precyzji pojęciowej: na czym konkretnie miałaby polegać sprawczość martwych ciał?

4.

Ewa Domańska w *Nekrosie. Wprowadzeniu do ontologii martwego ciała* zdolność martwego ciała do uzyskania statusu „relacyjnej, nie-zawsze-ludzkiej persony, stającej się zdolnym do zmiany otoczenia sprawcą (*agent*)" określa terminem „nekropersony" (2017, s. 57-58). Badaczka wyraźnie podkreśla jednak, że nie przypisuje świadomej intencjonalności martwym ciałom, a raczej „nekrosprawczość", którą możemy rozumieć jako potencjał martwych ciał do wnoszenia istotnego wkładu „w tworzenie i rozwój zarówno

ludzkiej historii kulturowej, jak i naturalnej” (s. 61). To otwiera przed nami dwie drogi. Mamy do czynienia, po pierwsze, ze sprawstwem pasywnym – możliwością „powodowania zmian w świecie kulturowo-społecznym” (s. 62). Po drugie, ze sprawstwem aktywnym – „w sensie oddziaływania na środowisko (np. wpływ obecności w ziemi dekomponujących się szczątków na chemizm wód gruntowych, skład gleby, stratygrafię)” (s. 62). W przypadku *Zmarli nadchodzą* uruchomiona została pierwsza kategoria sprawczości – projekt ten poruszał się w obszarze tematycznym zlokalizowanym „nad ziemią” (powiązanym z kulturą, społeczeństwem i politycznością), a nie w bio-humanistycznej przestrzeni „pod ziemią” (w procesach zachodzących w glebie w trakcie rozkładu szczątków), która nie została w nim sproblematyzowana[7].

Dlatego właśnie umieszczenie sprawczości w prototypie pozwala nam wykroczyć poza moralne rozstrzygnięcia i dostrzec złożoną siatkę powiązań i współzależności. Fakt, że krytyczki i krytycy poświęcili sporo miejsca w swoich tekstach na dyskursywną obronę, w ich mniemaniu, zinstrumentalizowanych przez kolektyw martwych ciał, wydaje się najlepszym dowodem potwierdzającym sprawczość zmarłych i zaprzeczającym ich rzekomej bierności. To, że martwe ciała nie działają w sposób fizyczny – nie próbuję tutaj udawać, że jest inaczej – nie oznacza, że nie wywierają one wpływu na inne ludzkie i nie ludzkie byty. W związku z tym do klasyfikacji Domańskiej dodałabym jeszcze podkategorię „nekrosprawczości afektywnej”, która niekoniecznie musi, choć może, doprowadzać do widocznej transformacji krajobrazu politycznego, ale która, przede wszystkim, aktywnie kształtuje emocjonalne doświadczenia jednostek, uaktywniając przy tym nierzadko rozmaite mechanizmy obronne psychiki.

Musimy też pamiętać, że twórcy i twórczynie projektu *Zmarli nadchodzą* nie wkroczyli w neutralny politycznie obszar i nie przekształcili go wówczas w pole napięć, po to by pracowały one na ich korzyść. To przecież od samego początku była przestrzeń starcia sił politycznych sprawujących władzę nad żywymi, które to siły doprowadziły do przymusowej migracji i wiążących się z nią dramatów, a w niektórych przypadkach do śmierci. Akcja *Zmarli nadchodzą* powstała w odpowiedzi na namacalne skutki braku działań europejskiej wspólnoty w zakresie pomocy humanitarnej ofiarom kryzysu migracyjnego, których konsekwencją było przeciążenie państw granicznych Unii Europejskiej koniecznością zapewnienia systemowego wsparcia zbyt dużej liczbie osób. Projekt ten był także bezpośrednią reakcją na haniebne praktyki przechowywania zwłok migrantek w dodatniej temperaturze i w dodatku w plastikowych workach na śmieci. Dlatego zrównanie sytuacji społecznej z sytuacją artywistyczną obecne w dyskursie krytycznym (przypomnijmy: Shaper określił mianem „powrotu do czasów sprzed cywilizacji" zarówno tragedię uchodźczyń, jak i działania Centrum, a dla Jacobsena projekt niemieckiego kolektywu jest równie cyniczny, jak europejska polityka migracyjna) zakrzywia rzeczywistość, sugerując, że interwencja niemieckiej grupy – dokonana, podkreślam, za zgodą krewnych – w tkankę miejsc spoczynku wymaga takiego samego etycznego namysłu, jak nagminne łamanie elementarnych praw człowieka. I może temu warto byłoby się przyjrzeć w pierwszej kolejności, zamiast wydawać wyroki na podstawie dualizmów odbierających sprawczość martwym ciałom, czy zamiast podejmować próby (z bezpiecznej, zdystansowanej pozycji, jaką w tej sytuacji zajmowali krytycy i krytyczki) ochrony ofiar kryzysu migracyjnego przed berlińską grupą. Tak, aby nie wpadać ciągle w ten sam impas, w którym więcej energii przeznacza się na artykulację dezaprobaty wobec przekraczania normatywnych granic w działaniach artystyczno-

aktywistycznych, niż na analizę granic narodowych, dyskursywnych i prawnych doprowadzających do śmierci tysięcy osób.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020
DOI: 10.34762/dqdh-bq77

Autor/ka

Wiktoria Tabak (wiktoria.tabak@gmail.com) – studentka teatrologii w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na UJ. Numer ORCID: 0000-0002-2435-8985.

Przypisy

1. W tekście świadomie używam wymiennie męskich i żeńskich określeń, a czasem jednych i drugich.
2. W październiku 2013 roku rząd włoski – w odpowiedzi na powtarzające się zatonięcia łodzi transportujących migrantów i migrantki do Europy przez Morze Śródziemne – uruchomił operację Mare Nostrum polegającą na wysyłaniu patrolów przeszukujących wybrzeże w odległości stu mil morskich. Dzięki tym działaniom w ciągu dwunastu miesięcy udało się ocalić około 170 tysięcy osób. Unia Europejska (ani żadne z państw członkowskich), mimo próśb włoskich polityków i polityczek, nie zdecydowała się wesprzeć finansowo projektu, dlatego został on wstrzymany w 2014 roku (jego szacunkowy miesięczny koszt wynosił dziewięć milionów euro). W miejsce Mare Nostrum pojawiła się tańsza inicjatywa Tryton (prowadzona pod kierunkiem unijnego Frontexu), której celem było patrolowanie włoskiego i maltańskiego wybrzeża do 30 mil morskich. Większy nacisk położono tym razem na ochronę unijnych granic, walkę z przestępczością transgraniczną, a mniejszy na ratowanie tonących ludzi. Budżet Trytonu początkowo wynosił trzy miliony euro miesięcznie, ale w związku ze wzrostem liczby utonięć i pod naciskiem organizacji humanitarnych został zwiększony (w latach 2015-2016) do pięciu milionów euro miesięcznie (Amnesty International, 2015), („Uchodźcy info”, 2016).
3. Datki wpłaciło 1851 osób, zob. https://www.indiegogo.com/projects/die-toten-kommen#/story, [dostęp: 23 XI 2020].
4. Instrukcje, zaprojektowane na wzór tych z IKEI, można zobaczyć pod tymi linkami: https://politicalbeauty.de/dtk/Anleitung%20mit%20Kreuz.pdf, https://politicalbeauty.de/dtk/Anleitung%20ohne%20Kreuz.pdf [dostęp: 23 XI 2020].
5. Zdjęcia można obejrzeć w zakładce projektu (zob. https://politicalbeauty.com/dead.html [dostęp: 23 XI 2020]), a także na tej podstronie: https://unknownrefugees.tumblr.com

[dostęp: 23 XI 2020].
6. Według badań Harper w Stanach Zjednoczonych oglądanie martwych ciał w domu pogrzebowym najczęściej jest wydarzeniem społecznym, w którym bierze udział rodzina, przyjaciele zmarłego, a czasem także lokalna społeczność. W Anglii natomiast oglądanie zwłok ma charakter prywatny, biorą w nim udział zwykle tylko najbliżsi, indywidualnie lub w niewielkich grupach.
7. Nie przyglądam się tutaj perspektywie ekologicznej z uwagi na to, że nie została ona podjęta w projekcie *Zmarli Nadchodzą*. Spór między stanowiskiem polityczno-kulturowym a eko-krytycznym jest tu jednak warty zaznaczenia. Ewa Domańska negatywnie odnosi się do jakichkolwiek ekshumacji, ale zaznacza, że jest to postulat niemal zupełnie utopijny przez swój, niemożliwy do zrealizowania w praktyce, radykalizm. Po śmierci ciało umieszczone w ziemi zaczyna wchodzić w relacje z materią organiczną i nieorganiczną znajdującą się w glebie, dlatego historyczka twierdzi, że naruszanie grobu jest formą nekroprzemocy (*necroviolence*), którą rozumie – za Jasonem de Leónem (autorem książki *The Land of Open Graves*) – jako ukazującą „efekty prowadzonej wobec szczątków polityki, która powoduje naruszenie grobu, a często przy okazji pobliskich szczątków i miejsc pochówków, prowadzi do błędnych identyfikacji, a z pogrzebów robi publiczne spektakle" (Domańska, 2017, s. 30). Autorka *Nekrosu* podkreśla, że w jej opinii: „Ochrona zmarłych i ich praw do nienaruszalności miejsc spoczynku, uznawana za ogólnoludzkie i ponadczasowe uniwersum, powinna bowiem, jako założenie strategiczne, stać ponad partykularnymi i doraźnymi interesami (zwłaszcza politycznymi)" (s. 47). Domańska opowiada się „za bezwzględnym szacunkiem do miejsc pochówków i ich ochroną nawet za cenę ich zaniedbania i zapomnienia" (s. 50). Historyczka wskazuje jednak na nierozwiązywalny w perspektywie krótkiego trwania konflikt pomiędzy stanowiskiem polityczno-kulturowym a ekologicznym, bowiem „zmarli i ich szczątki – jak pisze – zawsze będą uwikłani w potrzeby i oczekiwania żyjących generacji, jeżeli chodzi czy to o kultywowanie pamięci o bliskich, czy też o badania naukowe, tworzenie wiedzy o przeszłości lub politykę pamięci" (s. 51).

Bibliografia

Amnesty International, *Niezatapialny wstyd Europy sytuacja uchodźców i migrantów w centralnej części Morza Śródziemnego, kwiecień 2015*, https://amnesty.org.pl/wp-content/uploads/2015/04/Niezatapialny_wstyd_E… [dostęp: 23 XI 2020].

Barański, Janusz, *Świat rzeczy: Zarys antropologiczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

Beeke-Gretemeir, Anna, *Weggekehrte Gräber für die Queen*, „Stern", 23 VI 2015, https://www.stern.de/panorama/gesellschaft/queen-besuch--weggekehrte-gr… [dostęp: 23 XI 2020].

Center for Political Beauty, *About*, 2008, https://politicalbeauty.com/index.html [dostęp: 23 XI 2020].

Center for Political Beauty, *The Dead Are Coming*, 2015, https://politicalbeauty.com/dead.html [dostęp: 23 XI 2020].

De León, Jason, *The Land of Open Graves: Living and Dying on the Migrant Trail*, University of California Press, California 2015.

Domańska, Ewa, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017.

Draper, Lucy, *Group reburying boat migrant remains in Germany after 'inhumane' treatment*, „Newsweek", 18 VI 2015, https://www.newsweek.com/group-reburying-boat-migrant-remains-germany-a… [dostęp: 23 XI 2020].

Duncombe, Stephen; Lambert, Steve, *Why artistic activism: nine reasons*, 09 IV 2018, The Center for Artistic Activism, https://c4aa.org/2018/04/why-artistic-activism [dostęp 23 XI 2020].

Facebook „Uchodźcy.info", 30 V 2016, https://www.facebook.com/uchodzcy.info/posts/636973206458428/ [dostęp: 23 XI 2020].

Gell, Alfred, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford University Press, Oksford 1998.

Guilleux, Céline, *Artistic activism and the globalization of the art scene*, 23 X 2019, https://calenda.org/689546 [dostęp: 23 XI 2020].

Harper, Sheila, *The social agency of dead bodies*, „Mortality" 2010, nr 4.

Jacobsen, Lenz, *Diese Leichen sollen alle aufwecken*, „Die Zeit", 16 VI 2015, https://www.zeit.de/zustimmung?url=https%3A%2F%2Fwww.zeit.de%2Fkultur%2… [dostęp: 23 XI 2020].

Jakob, Christian, *Was wir sehen müssen*, „Die Tageszeitung", 21 VI 2015, https://taz.de/Fluechtlingstragoedie-an-EU-Aussengrenzen/!5205181/ [dostęp: 23 XI 2020].

Kawalec, Anna, *Sztuka sprawstwa. Antropologiczny wymiar działania/oddziaływania artystycznego*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria" 2016 nr 2.

Kościelniak, Marcin, *Jacek Kryszkowski. Uciekinier z kultury. Część 2: Wyprawa*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej" 2016 nr 14, https://www.pismowidok.org/assets/files/article-pdf/issue-14/14-kosciel… [dostęp: 23 XI 2020].

Krawczyk, Dawid, *A pod Reichstagiem wykopiemy wam groby*, „Krytyka Polityczna", 29 VI 2015, https://krytykapolityczna.pl/swiat/a-pod-reichstagiem-wykopiemy-wam-gro… [dostęp: 23 XI 2020].

Mohr, Reinhard, *Was soll der Empörungs-Zirkus in der Flüchtlingsfrage?*, „Welt", 21 VI

2015, https://www.welt.de/debatte/kommentare/article142814269/Was-soll-der-Em… [dostęp: 23 XI 2020].

Ruch, Philipp, *Polityczne Piękno*, [w:] *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce. Podręcznik* (red. F. Malzacher, steirischer herbst), tłum. E.A. Majewska, K. Szreder, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2018.

Sawka, Natalia, *Groby uchodźców pod Reichstagiem*, „Krytyka Polityczna", 28 VI 2015, https://krytykapolityczna.pl/multimedia/fotorelacje/groby-uchodzcow-pod… [dostęp 23 XI 2020].

Schaper, Rüdiger, *Warum das Spiel mit den Leichen eine politische Aktion bleibt*, „Der Tagesspiegel", 17 VI 2015, https://www.tagesspiegel.de/politik/zentrum-fuer-politische-schoenheit-… [dostęp: 23 XI 2020].

'The Dead Are Coming': Berlin activists bury refugee killed at sea, „Expatica", 19 VI 2015, https://www.expatica.com/de/uncategorized/the-dead-are-coming-berlin-ac… [dostęp: 23 XI 2020].

Zekri, Sonja, *Politische Pornografie*, „Süddeutsche Zeitung", 16 VI 2015, https://www.sueddeutsche.de/politik/tote-fluechtlinge-politische-pornog… [dostęp: 23 XI 2020].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/o-sprawczosci-martwych-cial*

didaskalia
gazeta teatralna

RZECZY

Object-Oriented Ontology i kapitał perfomatywny, czyli nowe spojrzenie na przedmioty w działaniu

Sylwia Mieczkowska Uniwersytet Jagielloński

Object-Oriented Ontology and Performative Capital, or a New Perspective on Objects in Action

The article is a critical reflection on the problem of agency of objects, which is analyzed on the basis of chair renewal in the perspective of Graham Harman's *Object-Oriented Ontology*. In the course of the analysis it appears that the theory of the American philosopher is insufficient to grasp the problem of objects activity, therefore the article proposes an authorial posthuman category - the concept of performative capital - intended to answer the question of how objects work and, simultaneously, how they exist.

Keywords: Graham Harman; OOO; speculative realism; ontology; performative capital; posthumanism; agency turn; speculative ethics

I

Dziesięć lat temu pozbawiona zostałam jednej z najcenniejszych (w moim krótkim wówczas życiu) rzeczy – mojej pięknej, drewnianej meblościanki. Wychowałam się z nią i odkąd tylko sięgam pamięcią, to wiem, że była. Znałam każdy jej słaby punkt, każde pęknięcie, wiedziałam, jak otworzyć

mały barek, żeby nie wypadł z zawiasów, i gdzie postawić nogę, gdzie się przytrzymać, żeby wyjąć sweter z najwyższej półki, gdzie leżały w niej moje kolorowanki, gdzie ubrania brata, a gdzie (moje ulubione) puzzle ze słonecznym sadem pomarańczowym. Bardzo kochałam ten mebel, sama nawet nie do końca wiedząc dlaczego. Kiedy trochę podrosłam, rodzice postanowili starą meblościankę wymienić na nową. Ze łzami cisnącymi się do oczu i pękającym małym sercem bezradnie patrzyłam, jak obcy człowiek rozbiera moje meble, deska po desce, co graniczyło dla mnie wówczas niemalże z profanacją.

Od zawsze lubiłam przedmioty. Lubiłam je tak bardzo, że nie pozwalałam wyrzucać absolutnie niczego. Ale chomikowałam nie dlatego, że „żal się pozbyć", ale dlatego, że podświadomie widziałam w nich coś więcej niż bierne artefakty, że się do nich emocjonalnie przywiązywałam na tyle mocno, że za każdym razem, wyrzucając stare rzeczy z biurka, swoje musiałam odcierpieć, bo dla mnie te pozorne śmieci przedstawiały ogromną wartość. Dlatego czułam, że to wyrzucanie jest w wobec nich po prostu niesprawiedliwe.

Kiedy rok temu, na fali „pop-recyklingu", wzięłam się do odnawiania fotela – na którego analizie, obok praktyki upcyklingu, chcę się w niniejszej pracy oprzeć – to proces ten tak mnie urzekł, że znowu poczułam tę bliskość z przedmiotem (innym niż mój telefon czy komputer), tylko tym razem, wyposażona w narzędzia poznawcze, zaczęłam zadawać sobie pytania. Dlaczego ją odczuwam? Co to jest za relacja i dlaczego mam poczucie, że nie jest jednostronna? Czym ten fotel jest, jak na mnie działa i dlaczego może działać? Jak on istnieje? I jak istnieją przedmioty? Skierowało mnie to w stronę poszukiwania odpowiedzi na pytanie dotyczące sposobu działania przedmiotów w poszczególnych praktykach, które, jako konieczna podstawa,

miałyby stać się asumptem do przemyślenia roli przedmiotów w naszym życiu, ergo naszego do nich stosunku, i być może na tej podstawie wskazać etos bycia w rzeczywistości posthumanistcznej.

II

W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat w humanistyce krytycznej dokonało się wiele istotnych zwrotów, spośród których jednym z najważniejszych był zwrot ku materialności. Przedstawiciele głównych nurtów filozofii XX wieku, zebrani pod wspólnym mianem postmodernistów, najczęściej[1] ograniczali się do badań z zakresu epistemologii, fenomenologii czy filozofii analitycznej. U podstaw filozofii postmodernistycznej leżał, jak nazywa go Wawrzyniec Rymkiewicz, gest antyfilozoficzny (2012, s. 3), który miał podważyć modernistyczny paradygmat. W centrum zainteresowania postmodernistów, którzy w pewien sposób starali się zerwać z humanistyczną matrycą, ciągle jednak pozostawał człowiek, jego doświadczenie oraz różne formy organizacji ludzkiego języka, co spowodowało wypchnięcie świata materialnego poza obręb filozofii kontynentalnej, koncentrującej się na analizie rzeczywistości li tylko zapośredniczonej przez akty interpretacji (Harman, 2013). Jak pisze Szymon Wróbel, „filozofii nie udało się przezwyciężyć humanizmu", gdyż wspierały ją „epistemologie konstruktywistyczne" a nie „aspiracje realistyczne" (2013, s. XV).

Pod koniec XX wieku teoretycy stanęli jednak w obliczu nowych problemów. Kryzys ekologiczny – czy aktualny problem pandemiczny – kryzysy polityczne, rozwój technologii, biotechnologii, nanotechnologii i sieci informacyjnych uświadomiły badaczom konieczność odejścia od centralnego miejsca podmiotu w filozofii Zachodu i potrzebę uznania nowych, pozaludzkich aktorów tworzących społeczną rzeczywistość. Rzeczy

materialne wyemancypowały się i przestały być tylko tłem dla ludzkich aktywności, zaczęły domagać się uznania swej sprawczości i wprowadzenia w dyskurs inaczej niż jako abstrakcyjne, zapośredniczone przez język pojęcia, oderwane od swojej fizykalnej istoty[2]. Aparat teoretyczny wypracowany przez filozofów postmodernistycznych, ich dotychczasowe założenia, metody i narzędzia oparte (jednak) na antropocentryzmie przestały odpowiadać na problemy teraźniejszości i – jak postuluje czołowa polska badaczka posthumanistyczna Ewa Domańska – „muszą ulec procesom uhistorycznienia" (2007, s. 53).

Zainteresowanie sprawczością w naukach humanistycznych zaowocowało zwrotem ku sprawczości (*agency turn)* i wyrastającymi z niego zwrotami: performatywnym (tamże, s. 48), materialnym i spekulatywnym. Pojawiły się nowe projekty filozoficzne, które zrewolucjonizowały tradycyjną humanistykę, w obręb badań włączając byty nie-ludzkie, w tym także przedmioty jako czynnie uczestniczące w kreowaniu naszej kultury i rzeczywistości. Kluczową rolę w procesie „przywracania" humanistyce rzeczy odegrał francuski socjolog Bruno Latour. Jego propozycja metodologiczna zarysowana w książce *Nigdy nie byliśmy nowocześni* opiera się na krytyce nowoczesnych narracji filozoficznych bazujących na radykalnym i sztucznym podziale (puryfikacji) hybryd na kulturę i naturę. Latour obiera postsocjologiczne założenie o braku dychotomii między tym, co ludzkie (społeczne), i tym, co nie-ludzkie, odsłaniając pierwotne związki, w jakie obie sfery wchodzą ze sobą nawzajem. Proponowana i poszerzana przez francuskiego badacza Teoria Aktora Sieci *(Actor Network Theory*, ANT) przyznaje więc sprawczość także czynnikom nie-ludzkim i zwraca uwagę na potrzebę badania będących rdzeniem tej teorii relacji, jakie zachodzą między poszczególnymi aktorami (aktantami) nieustannie aktualizującej się sieci, tworzonej przez więcej niż ludzki kolektyw. Za formę twórczej kontynuacji

teorii Latoura uznać można nowy materializm, wyrosły na gruncie feministycznym, w którym Karen Barad, Donna Haraway czy Jane Bennett przyznały materii rodzaj sprawstwa niebędącego wynikiem czy pochodną ludzkiej intencjonalności (Hyży, 2017, s. 59), do czego odwołam się w dalszej części artykułu. Nowy feministyczny materializm pozostaje również w bliskiej relacji z niezwykle interesującym i w pewnej mierze kontrowersyjnym projektem filozoficznym – realizmem spekulatywnym (tamże).

Jest to jeden z bodaj najnowszych i najbardziej rewolucyjnych trendów w filozofii (post)kontynentalnej, który zapoczątkowany został przez Raya Brassiera, Iana Granta, Grahama Harmana i Quentina Meillassoux. Choć spaja ich wspólna nazwa praktyki oraz antykantowska koalicja, to jednak zdecydowanie więcej ich dzieli niż łączy, badacze bowiem, wywodzący się z różnych tradycji filozoficznych, wypracowali też różne od siebie stanowiska (Wróbel, 2013). Kamieniem węgielnym realizmu spekulatywnego jest odrzucenie kantowskiego korelacjonistycznego paradygmatu, który jako pierwszy zdiagnozował i nazwał Meillassoux. Korelacjonizm zasadza się na przekonaniu o centralnej pozycji podmiotu w świecie oraz o tym, że władze kognitywne tego podmiotu determinują kształt poznawanych obiektów. W kontrze do tej antropocentrycznej perspektywy realiści spekulatywni, wychodząc od płaskiej ontologii, przyznają równość wszystkim elementom tworzącym rzeczywistość, człowieka (jak wszystko inne) redukując do kategorii przedmiotu. W odróżnieniu do korelacjonistów zakładają możliwość poznania przedmiotu niebędącego „przed-stawieniem" myśli. Realizmu spekulatywnego nie należy mylić z realizmem naiwnym (Wróbel, 2013), bo o ile realizm naiwny oscylował wokół założenia, że rzeczy są dokładnie takie, jakimi nam się jawią bezpośrednio w zmysłowym doświadczeniu, o tyle realizm spekulatywny kieruje się w stronę bardziej performatywną, „doświadczania procesu stawania się bytu" (Harman, 2012a, s. 7),

podkreślając tym samym istotę relacji oraz niemożność pełnego uchwycenia rzeczywistości, która nie wyczerpuje się w poznaniu empirycznym.

Chciałabym skupić się na frapującej koncepcji filozoficznej Grahama Harmana – *Object-Oriented Ontology* – jako najnowszej próbie odpowiedzi na fundamentalne pytania ontologiczne (czym rzecz jest) – od których należy, jak mi się wydaje, zacząć wszelką pogłębioną refleksję nad sposobem bycia i działania przedmiotów – i ontyczne (sposób ich istnienia) (Ilnicki, 2015). OOO jest świetnym materiałem, gdyż, jak deklaruje sam Harman, jest to propozycja „nowej metafizyki zdolnej do mówienia o wszystkich przedmiotach" (Harman, 2013, s. 8) i równocześnie jedna z najbardziej kontrowersyjnych współczesnych koncepcji, prowokująca skrajne (pozytywne i negatywne) reakcje. Poniżej postaram się więc prześledzić jej założenia i sprawdzić, w jakim stopniu sprawdza się ona w użyciu i pozwala odpowiedzieć na pytania zadane w pierwszej części tekstu.

III

Graham Harman, urodzony w 1968 roku amerykański filozof, profesor SCI-Arc (Southern California Institute of Architecture) w Los Angeles, zadebiutował w 2002 roku publikacją swojej rozprawy doktorskiej *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects,* poświęconej Martinowi Heideggerowi, który staje się głównym punktem odniesienia dla jego ontologii. Heideggerowska analiza narzędzia stała się dla niego bowiem asumptem do przemyślenia i stworzenia własnej matrycy filozoficznej: ontologii zorientowanej na przedmiot, którą rozwinął w wydanej dziewięć lat później i przetłumaczonej na język polski książce *Traktat o przedmiotach*[3].

W tej pracy Harman przeciwstawia się „dyktaturze bytu ludzkiego",

spuściźnie filozofii Zachodu, w której przedmiot był skutecznie wypychany poza obręb refleksji humanistycznej, zarezerwowanej dla społecznego, racjonalnego podmiotu. Rozprawę zaczyna od odrzucenia dwóch występujących (jego zdaniem) w filozofii podejść do przedmiotów, które określa mianem „podkopywania" i „rozpraszania", uznając je za z gruntu redukcjonistyczne. Pierwsza strategia, redukcja „od dołu", daje się zauważyć już od czasów myślicieli presokratejskich. „Podkopywanie" opiera się bowiem na założeniu, że pod fasadą przedmiotu ukrywa się jakaś fundamentalna zasada, substancja, *arche*, z której konkretne przedmioty dopiero się wyłaniają, która jest bardziej realna niż sam obiekt jako jej epifenomen. Przedmiot jest więc, jak określił go Harman, „zbyt głęboki". Po skrajnie przeciwnej stronie jawi się natomiast druga, (post)modernistyczna perspektywa, którą autor nazywa redukcją „do góry". „Rozpraszanie" zakłada, że przedmioty są zbyt płytkie, co znaczy, że albo ogranicza się je do kategorii korelatów ludzkiej myśli, albo rozumie (jak ma to miejsce w przypadku Latoura) jako sumę działań i relacji, w jakie ze sobą wchodzą. Obiekt jest więc tylko tym, co performuje, nie ma żadnego skrytego wnętrza poza konstytuującymi go relacjami. Oba podejścia, tak przedstawione, na swój sposób degradują pozycję przedmiotu, którą Harman w swoim projekcie stara się odzyskać. Ontologia amerykańskiego badacza sytuuje przedmiot pomiędzy tymi dwoma ekstremami – przedmiot złożony jest zarówno z relacji, jak i rzeczywistości wewnętrznej. Na poparcie swojej tezy Harman pyta retorycznie: „jeśli jestem budowniczym domów, to czy w momencie nie budowania domu nie mogę nazwać się budowniczym?"[4] Odpowiedzieć negatywna ma oczywiście unaocznić błędy rozumowania redukcjonistycznego i rozpraszającego – choć w tym miejscu można by zapytać Harmana, czy byłby budowniczym, nie wchodząc w relację z określonymi przedmiotami, ale o tym później.

Obiekt jest zawsze jednostkowy i autonomiczny, zarówno względem innych przedmiotów, jak i swoich właściwości, w czym widać pokrewieństwo z ontologią Leibniza. Harman nie zgadza się jednak z jego rozróżnieniem na monady i agregaty, zastępując je Arystotelesowską teorią[5], w której substancja może wchodzić w relacje z innymi, może się z nimi łączyć i na zasadzie fuzji tworzyć nowe substancje, ale może też się rozpadać – możliwości tych serii nie mają końca (Harman, 2013, s. 156). W obu koncepcjach pojawia się jednak pewien paradoks wyrażony w pytaniu: czy substancja pozbawiona swoich własności jest amorficzną masą? Zostaje on rozwiązany poprzez wprowadzenie pojęcia „wycofywania się" substancji. Przedmioty bowiem, jak twierdzi filozof, mają dwoistą naturę, na którą składają się: przedmiot rzeczywisty (z własnościami ejdetycznymi, koniecznymi, choć niedostępnymi ludzkiemu poznaniu), który zawsze wycofuje się w głąb siebie, niepoznawalny dla naszego umysłu, oraz przedmiot zmysłowy (wyposażony we właściwości akcydensowe, poznawalne empirycznie). „Struktura substancji jest taka, że ujawnienie jej właściwości [akcydensowych] skutkuje wycofaniem się samej substancji" (Wróbel, 2016, s. XXIV). W ten sposób Harman, jak twierdzi, unika pułapki „substancji bez właściwości" (s. XXIV).

Filozofia zwrócona ku przedmiotom oscyluje więc wokół założenia, że „świat przecinają dwa dualizmy […] różnica między tym, co rzeczywiste i tym, co zmysłowe […] i między przedmiotami a jakościami" (Harman, 2012b, s. 51). Podział ten Harman legitymizuje poprzez odwołanie się do przedmiotów intencjonalnych wskazanych przez Husserla oraz wprowadzonych przez Heideggera w jego analizie narzędzia – przedmiotów realnych. Heidegger bowiem zauważył, że narzędzie może istnieć na dwa sposoby – być obecne albo poręczne. Poręczność odnosi się do konkretnych właściwości pozwalających przedmiotowi wchodzić w relacje ze światem zewnętrznym,

ale równocześnie w tych relacjach się niejako roztopić, stać się niewidocznym, stąd pojęcie wycofywania się przedmiotu rzeczywistego. Ale ponieważ rzeczy nigdy nie wyczerpują się w relacjach, dlatego Heidegger, a za nim Harman, wskazali na drugi modus istnienia, odnoszący się do przedmiotu pozbawionego poręczności – czyli obecność odsłaniającą nieprzekraczalny próg wnętrza przedmiotu, którego niedostępna istota skrywa się w głębi, poza percepcją świata, co doskonale odzwierciedla status zepsutego narzędzia. Kiedy mianowicie narzędzie przestaje spełniać swoją funkcję, „pojawia się w umyśle jako fenomenalny obraz" (s. 58); odarte ze znaczenia, odmawiające posłuszeństwa, rozbudza świadomość „bycia" przedmiotu i równoczesną niemożliwość uchwycenia jego całościowego istnienia. Pokazuje, że jest czymś więcej, czego zarazem nie można uchwycić – uchwycić można bowiem tylko to zepsute narzędzie z jego własnościami.

Od Husserla Harman bierze natomiast innego rodzaju przedmioty (które wprawdzie status przedmiotów zyskały dopiero w OOO), a mianowicie fenomeny, nazwane przez Harmana przedmiotami zmysłowymi. W przeciwieństwie do rzeczywistych, są dane bezpośrednio, w pełnej okazałości. Fenomeny stanowią pewien, poskładany z kawałków (np. różnych kątów patrzenia, w różnych warunkach) konglomerat, dający całościowy obraz obiektu. Od Husserla autor pożycza też kategorię intencjonalności, akcentując przy tym paradoks jej dualistycznego rozumienia – z jeden strony relacja z przedmiotem pojmowana jest jako łączenie się w jedną całość, z drugiej jednak oba przedmioty w tej relacji zachowują swoją jednostkowość i autonomiczność. Ale Husserl dostarczył również rozwiązania zapewniającego wyjście z tego impasu, które stanowi kluczowy wątek filozofii OOO, mianowicie wskazał na istnienie trzeciego przedmiotu, którym jest sama relacja intencjonalna jako taka – „odrębne przedmioty znajdujące się we wnętrzu trzeciego, którym jest intencja jako całość" (Harman, 2012c, s. 36) –

co Harman nazwał przyczynowością zastępczą. Ta kategoria jest dla filozofa niezwykle istotna, gdyż, za Heideggerem, odrzucił on „możliwość bezpośredniej interakcji pomiędzy bytami [przedmiotami rzeczywistymi]” (s. 31), których kontakt zawsze wymaga pośrednika (czyli przyczyny zastępczej). Kontakt wewnątrz intencji (która jest z natury swej przedmiotem rzeczywistym, ponieważ znajduje się w umyśle) ma charakter asymetryczny, co oznacza, że w intencji tylko jeden z dwóch przedmiotów (ja jako odbierający) jest przedmiotem rzeczywistym, drugi zaś jest tylko zmysłowy. Zgodnie z zasadą wycofywania się, „pierwotna konfrontacja odbywa się zawsze pomiędzy przedmiotem realnym a zmysłowym” (s. 37). Przyczyna zastępcza jest dla Harmana jedynym sposobem na (niebezpośrednią) interakcje pomiędzy przedmiotami realnymi.

Centralne zagadnienie w *Traktacie…*, któremu badacz poświęcił niemal dziesięć rozdziałów swojej rozprawy, zajmuje ukonstytuowana na fundamencie czwórni Heideggera koncepcja przedmiotu poczwórnego. Harman zarzuca Heideggerowi przede wszystkim brak dynamizmu w jego strukturze, dlatego jego idea opiera się na napięciach i interakcjach zachodzących pomiędzy czterema biegunami, którymi są: przedmiot zmysłowy i jego zmysłowe właściwości oraz przedmiot rzeczywisty ze swoimi własnościami ejdetycznymi. Harman wyróżnia dziesięć możliwych napięć zachodzących w świecie. Napięcia w obrębie czterech biegunów zachodzą na czterech polach: istoty, przestrzeni, eidosu i czasu. Wycofanie, szczerość i przyleganie to „węzły” (relacje) przedmiotów; kontrakcja, dwulicowość i emanacja to natomiast „promieniowania” właściwości (zależności pomiędzy właściwościami). Z napięć pomiędzy poszczególnymi komponentami składającymi się na przedmiot (przedmiot rzeczywisty i zmysłowy oraz właściwości rzeczywiste i zmysłowe) tworzą się konkretne relacje, które przez Harmana zostały dokładnie opisane i sprecyzowane. Harman poprzez

wykres dokonuje swoistego „mapowania”, które nazywa ontografią.

Choć na wykresie kierunek napięć pomiędzy poszczególnymi punktami nie jest wskazany, Harman zdaje się rozpatrywać go jednostronnie – biegnie od przedmiotów rzeczywistych do przedmiotów zmysłowych. Co jednak w przypadku, kiedy napotkam przeszkodę w przedmiocie, na przykład dziurę w krześle, której nie mogę zniwelować, nie ingerując w kształt krzesła? Czy jeśli jest ona własnością zmysłową nabytą w fizycznym świecie, to czy jest także zapisem historii w przedmiocie rzeczywistym, skoro przedmiot rzeczywisty wchodzi w relacje ze światem przez pośrednictwo swoich własności zmysłowych? Czy działa na mnie przedmiot rzeczywisty, czy zmysłowy? Czy dziurę można potraktować jako nośnik jego pamięci? Jeśli ją usunę, z mojego pola widzenia zniknie część historii krzesła. Ale czy w tym wypadku zniknie część przedmiotu rzeczywistego, czy tylko zmysłowego? Bo przecież przedmiot rzeczywisty, niczym esencja, jest niezmienny? I czy na tym poziomie (defektu zmysłowego) można w ogóle mówić o przedmiocie rzeczywistym, który to defekt przecież część „tożsamości” tego krzesła stanowi? Powyższe pytania w ramach teorii Harmana wydają się nierozstrzygalne. Poniżej postaram się, na bazie własnego doświadczenia, odsłonić, że spojrzenie na przedmioty z perspektywy OOO nie tylko nie pomaga, ale wręcz utrudnia zrozumienie i dostrzeżenie sprawstwa przedmiotu.

IV

Na początek – perspektywa Harmanowska. Aby odnowić krzesło, najpierw musiała pojawić się w mojej głowie intencja – czyli po prostu chęć odświeżenia go. Odnawianie jako intencjonalny proces tworzy relacje zawierania, która także sama w sobie jest przedmiotem – w tej relacji to ja

jestem przedmiotem rzeczywistym, krzesło zaś, ponieważ jego istota jest nierelacyjna i wycofana, jest przedmiotem zmysłowym. Sam gest odnowienia zbudowany zaś zostaje na relacji szczerości wobec krzesła, jako że jestem żywo i emocjonalnie zaangażowana w jego renowację.

Żeby jednak krzesło za krzesło zostało uznane, musi mieć pewne właściwości zmysłowe oraz właściwości rzeczywiste (które pozwalają rozpoznać krzesło jako krzesło właśnie). Akcydensy, które przylegają do przedmiotu zmysłowego, Harman nazywa przewrotnie „czarnym szumem". Termin ten został stworzony jako odwrotność szumu białego, by podkreślić uporządkowany charakter obejmowanych nim akcydensów. Nie mają one nic wspólnego z identyfikacją krzesła jako krzesła, pełnią jednak inną, niezwykle ważną funkcję – są łącznikiem pomiędzy przedmiotami zmysłowymi, „jedynym możliwym źródłem zmiany w świecie" (Harman, 2012c, s. 46). Akcydensy mają wpływ na przedmiot zmysłowy, ale nie w sposób dominujący. Odnawiając mebel, zmieniam tylko jego cechy zewnętrzne – zieloną tapicerkę na czerwoną, orzech laskowy na ciemny mahoń, sprężyny na piankę. Przedmiot zmysłowy pozostaje jednak ten sam, podobnie jak przedmiot rzeczywisty. Akcydensy, jak twierdzi Harman w duchu Husserlowskiej fenomenologii, to tylko szumy utrudniające drogę dotarcia do istoty przedmiotu. Ingerując więc w cechy zmysłowe krzesła, zmieniając jego wygląd, nie sprawiam, że krzesło staje się innym obiektem, tak samo jak farbując włosy czy zmieniając ubiór nie staję się innym człowiekiem – cały czas rozpoznawana jestem jako Sylwia o konkretnym numerze PESEL. Odnowione krzesło jest tym samym krzesłem, choć odświeżonym, bardziej atrakcyjnym. Zmiana jakościowa, czyli modyfikacja cech zewnętrznych, nie zmienia jednak istoty samego przedmiotu.

Podczas odnawiania fotela natrafiłam na przebarwienia, wgniecenia i

głęboką rysę, których nijak nie mogłam pominąć, wyszlifować, zetrzeć. Mogłam być tylko wobec nich, wobec nich się jakoś zachować – albo próbować ukryć (zamalować przebarwienia, zakleić rysę, wyszlifować wgniecenia), albo pozostawić je widoczne. Kiedy więc na przedmiocie w czasie jego istnienia wyryty zostanie ślad, który pomaga unaocznić performans przedmiotu w trakcie jego odnawiania, odciska się on jedynie, zgodnie z tezami Harmana, na przedmiocie zmysłowym, który – zgodnie z zasadą wycofywania się przedmiotu rzeczywistego – staje się rezerwuarem historii przedmiotu, chociaż nie staje jego cechą jakościową (dystynktywną). Ta szrama, będąca potwierdzeniem historii przedmiotu, jest także po prostu kolejnym akcydensem. Ale takim, który stawia opór i uniemożliwia dalszą zamierzoną pracę. Akcydens, zgodnie z tym, jak przedstawia go filozof, jest jednak szumem. Nie należy do przedmiotu zmysłowego i nie odzwierciedla przedmiotu rzeczywistego. Ale to właśnie ta swoista „rana" jest dla mnie świadectwem historii mebla, tak samo jak blizna na moim biodrze jest pamiątką po wypadku rowerowym. I ta swoista „pamiątka" przedmiotu pozwala na jego performans wobec nas, pozwala mu stawić opór naszym zamiarom. Być może nie zmienia ona jego istoty (istoty bowiem z natury nie da się zmienić), ale dzięki temu akcydensowi pozwala przemówić i dokonać zmiany w świecie, zadziałać na inny przedmiot zmysłowy – na mnie. Ponadto akcydens ten zwraca uwagę na sam przedmiot i jego moc sprawczą, która objawić się może tylko na poziomie zmysłowym (według Harmana tylko świat zmysłowy jest relacyjny). Dlatego mam wrażenie, że to akcydens, bardziej niż pojęcie arbitralnej, uniwersalnej istoty określa, czym jest konkretny, jednostkowy przedmiot. Pewne akcydensy są trwalsze niż inne – jak głęboka rysa w drewnie, która mocno zaznaczyła swoją obecność na powierzchni krzesła, będąc teraz szczególnym świadkiem, śladem historii samego przedmiotu – i to one właśnie, jak mi się wydaje, określają istotę danej

rzeczy. Można więc spróbować posunąć się o krok dalej i zrobić coś, czego Harman nie robi, czyli uznać ten akcydens poniekąd za własność zmysłową i wpisaną w przedmiot zmysłowy (czyli pośrednio w przedmiot rzeczywisty). Będąc w końcu świadectwem jego indywidualności, przynależałby już więc do jednolitej jakości rzeczy, stanowiącej nie szum, ale cechę przedmiotu zmysłowego.

Może się tu jednak pojawić zastrzeżenie, że ta rysa też nie jest nieusuwalna. Nie może więc niezbywalnie przynależeć meblowi jako przedmiotowi, a jedynie meblowi jako produktowi historii. Zaklejając rysę i usuwając ją z powierzchni przedmiotu, nie usuwam jego historii i nie przywracam mu „czystej" przedmiotowości, wręcz przeciwnie – nakładam na niego kolejny jej rozdział. W perspektywie filozoficznej nie mam odpowiednich narzędzi, by analizować przedmiot rzeczywisty, który ponadto w kontekście praktyki odnawiania jako procesu nie wydaje się kategorią przydatną. Rozpatrywanie fotela w kategorii przedmiotu rzeczywistego, który – co podkreślam – zawsze się wycofuje, jest na poziomie próby zbadania jego ingerencji w rzeczywistość zupełnie niepotrzebne. Mogę stwierdzić, że owszem, jest, ale nic poza tym. Procesualność i związana z nią performatywność mojej relacji z przedmiotem nie odsyła do ontologicznego pytania „czym jest", lecz do performatywnego – „co robi".

Wydaje się więc, że Harman w pewnym sensie ucieka od samego przedmiotu, podkreśla wagę niematerialnego tworu umykającego wszelkim relacjom, w tym także niepodlegającego zmianom; akcydensy traktuje jedynie jako szum na powierzchni, utrudniający dojście do przedmiotu rzeczywistego. Tym samym, wbrew własnym zamiarom, dematerializuje przedmiot, odchodzi od niego, pozbawia go indywidualności i wyjątkowości na rzecz immanentnej, niepoznawalnej i niedostępnej istoty. Ja natomiast nie chcę tego robić, bo

mój fotel jest bardzo materialny i historyczny. Wydaje mi się, że to niedocenienie akcydensów jest ogromną wadą teorii Harmana, na akcydensach bowiem, które on sam nazywa źródłem zmiany w świecie, opiera się performatywność przedmiotu, który domaga się, bym uznała ten jego performans, bycie w świecie jako czynnego aktanta. W tej sytuacji zbędne wydają się więc rozważania nad przedmiotem rzeczywistym. Tym bowiem, który do mnie przemawia, który pozwala mi uchwycić performans i wywołać zmiany w świecie, jest przedmiot pełen akcydensów, a więc wyposażony w określony kapitał perfomatywny.

Dalej – czy widziany w perspektywie ontologii Harmanowskiej przedmiot rzeczywisty jest bez-użyteczny? Wydaje mi się bowiem, że jeśli dopiero pozbawiony funkcji przedmiot daje o sobie (swojej istocie) znać, wskazując na swoją wielowymiarowość i nieuchwytność, mogę pokusić się o stwierdzenie, że przedmiot rzeczywisty istotnie jest bez-użyteczny. Taka hipoteza z kolei implikuje, zgodne z moimi rozważaniami, myślenie o przedmiotach jako skrajnie relacyjnych bytach, wyłaniających się na drodze dynamicznych interakcji, współdziałania z innymi we wspólnej przestrzeni.

Widać to dobrze nawet w przypadku kategorii „obecności” – którą, powtarzam, obrazuje status zepsutego narzędzia – okazuje się, że owa „obecność”, czyli bycie samego przedmiotu, czy, jak chce Harman, przedmiotu rzeczywistego, mająca podkreślać niewyczerpywalność przedmiotu w relacjach, znajduje się tak naprawdę w stosunku relacyjnym – jest negacją relacji, na co zwrócił uwagę już Heidegger. Zepsute narzędzie nie jest nierelacyjne, ale jest nie-relacyjne, relacyjne negatywnie, i to tylko w kontekście relacji względem niego uprzednich, tych, do których niejako „został powołany” – zepsuty śrubokręt zdefiniujemy jako „ten, który nie wkręca śrub”, choć przecież może być relacyjny alternatywnie i na przykład

posłużyć jako wieszak. A przyjmując taką perspektywę, kwestia istoty wcale nie jest już tak oczywista.

Stwierdzenie statusu ontologicznego rzeczy komplikuje się znacznie bardziej w przypadku wykorzystania obiektów, których forma pozostaje w pełni niezmieniona, mianowicie kiedy na gruncie ucpyklingowym mamy do czynienia z przekonwertowaniem jednego obiektu w inny – na przykład słoika wykorzystanego jako klosz do lampy. O ile bowiem na podstawie myśli Harmana można prześledzić proces tworzenia się nowej substancji, o tyle tutaj do narodzin nowego przedmiotu nie dochodzi, następuje jedynie przejęcie funkcji jednego przedmiotu przez inny, bez zmian w jego wyglądzie zewnętrznym. Słoik został wyprodukowany, by pełnić funkcję zabezpieczającą i magazynującą, która poprzez zmianę relacji z określonymi przedmiotami (z jedzenia na lampę), przejmuje funkcję innego przedmiotu, który pierwotnie został do jej pełnienia przysposobiony (czyli klosza). Chociaż w tym wypadku widać jeszcze dobitniej, na czym polega wycofywanie się przedmiotu rzeczywistego i niemożność zamknięcia rzeczy w jej (jednolitym) praktycznym użyciu, to nie da się stwierdzić z poziomu ontologicznego, czy w wyniku tej ingerencji powstał nowy przedmiot. Bo z jednej strony, zdaniem amerykańskiego filozofa, relacje, w jakie wchodzą ze sobą przedmioty zmysłowe, jak akcydensy, są szumem na powierzchni i nie zmieniają tożsamości przedmiotów – ale, jak mi się zdaje, Harman ma tu na myśli relacje, jakie może reprezentować przykład książek stojących na półce. Tutaj natomiast przedmioty zmysłowe (lampa i słoik) złączone są ze sobą w taki sposób, że słoik na poziomie percepcji niejako roztopił się w lampie, ponieważ zaczął stanowić jej integralną część – klosz. Dlatego tak trudno odpowiedzieć na pytanie, z jakim tworem mamy do czynienia – lampą, czy lampą z kloszem-słoikiem. Słoik zrywa więź ze swoją własnością, nabywając inną. Definiując sytuację przedmiotu wewnątrz poczwórnej ontologii,

Harman posługuje się pojęciem rozszczepienia i fuzji, które uważa za koniecznie dla nawiązywania relacji pomiędzy przedmiotem rzeczywistym i przedmiotem zmysłowym. Ja natomiast proponuję, by te kategorie przenieść na poziom zewnętrzny i w ten sposób opisać sytuację, w której znalazł się słoik. Najpierw dokonuje się jego rozszczepienia z wczorajszymi własnościami, by następnie móc zespolić go (dokonać fuzji) z nowymi.

Na podstawie powyższych rozważań nieuchronnie narzucający się wniosek sygnalizuje, że perspektywa ontologiczna wobec takich praktyk jak powyższe jest zwyczajnie bezradna, ponieważ próbuje opisać przedmiot włączony w ten proces jako stabilny byt, a nie jako performera. Performer tymczasem nie jest ustanowiony i trwały, ale działa, wskazuje, robi, zmienia się i tym samym bierze w nawias pytania ontologiczne. W tym miejscu następuje też kolizja z Harmanem – przedmiot oderwany od swojego znaczenia i funkcji zaczyna być obecny w zupełnie inny sposób, prowokując do myślenia o przedmiotach w kategoriach (możliwej do przebudowania) konstrukcji i tym samym zwracać uwagę na ich potencjał do bycia ujętymi w inny sposób. A kiedy ontologia jest bezsilna i nie eksplikuje zasadniczych kwestii codziennego współdziałania, z pomocą przychodzą kategorie performatywne – rozstrzyganie, czym wewnętrznie przedmiot jest, a czym nie jest, ostatecznie nie ma większego sensu, bo sedno tkwi w tym performansie właśnie.

V

Teoria zaproponowana przez Harmana nie jest wolna od wad, jej fundamentem jest hipotetyczne założenie, że istnieje coś więcej, istota, której nie możemy dostrzec. Bardzo często można spotkać się z krytyką jego, jak nazywa je Marcin Rychter w posłowiu do omawianej wyżej książki, karkołomnych interpretacji. Stawia się mu zarzuty nieuwzględnienia tła

społeczno-ekonomiczno-politycznego i kondycji współczesnej rzeczywistości. I rzeczywiście trudno się z tym nie zgodzić, ale pewno ten kierunek myślenia, który tak szeroko i egalitarnie ujmuje byt, jest potrzebny i płodny. Przede wszystkim po to, żeby przedmioty zrehabilitować i przywrócić dyskursowi filozoficznemu, by podkopać uprzywilejowaną pozycję podmiotu i wskazać na ten sam ontologiczny status wszystkich bytów, zarówno ludzkich, jak i nie-ludzkich. Filozofia Harmana, co ma również ogromne znaczenie i jest niezwykle wartościowe, znalazła szeroki oddźwięk w środowisku pozaakademickim – na podstawie OOO powstały liczne spektakle, wystawy, dzieła sztuki, performanse. Bo czy w końcu nie chodzi właśnie o to, by zmienić sposób myślenia nie tylko intelektualistów, ale przede wszystkim – społeczeństwa? Stąd też bierze się u Harmana zmiana sposobu upowszechnienia filozofii, prezentowanej już nie tylko za pośrednictwem akademickich skryptów i konferencji, ale także (a może przede wszystkim) poprzez Twittera czy bloga[6], co pociąga za sobą (bardzo zresztą w naszej epoce potrzebną) zmianę grupy docelowej – a co równocześnie krytykowane jest m.in. przez Brassiera, twierdzącego, że w Internecie nie można prowadzić poważnej debaty filozoficznej (van Emmerik, 2017). Teoria jednak nie jest doskonale skończona i całościowa – można powiedzieć, że w pewnej mierze wpisuje się w postulat zwalczania totalnych teorii i idei całości, która dominowała w wielkich narracjach filozofii nowoczesnej – pytanie tylko, czy takim argumentem nie można by obronić wszelkich – nie do końca przemyślanych – koncepcji. W odniesieniu do Harmanowskich interpretacji wykładni Husserla czy Heideggera pojawiły się zarzuty o dyletanctwo, uproszczenie i niezrozumienie wielkich filozofów. Taki zarzut wydaje mi się jednak co najmniej niesprawiedliwy – szczególnie, że Harman dużą część swojego życia spędził na studiowaniu teorii wielkich filozofów (o czym świadczy chociażby temat jego doktoratu). Powoływanie się na klasyków nie

służy wiernemu przeanalizowaniu i sprawozdaniu ich teorii, ale zakłada pewne uproszczenia i nagięcia po to, by na ich podstawie zbudować własny filozoficzny „system” – kto nigdy nie naciągnął żadnej teorii, by szła w sukurs jego przemyśleniom, niech pierwszy rzuci kamień.

Realizm spekulatywny Harmana nie rości sobie praw do totalności – nie może tego robić; na pewno nie można pominąć ogromnego subwersywnego potencjału kryjącego się w jego projekcie teoretycznym, potencjału do przekraczania granic w obrębie filozofii (jak zauważa Karol Klugowski – przekraczania podziału na ontologię i epistemologię), potencjału do redefiniowania naszych wyobrażeń o przedmiotach, które nas otaczają, i o ich wpływie na rzeczywistość, zachęty do kontrintuicyjnego projektowania i postrzegania przedmiotów. W wielu momentach – których część wskazałam powyżej – pojawiają się jednak zgrzyty, nad którymi nie można przejść obojętnie.

Nie chcę wychodzić tu z pozycji krytyka OOO, szczególnie że to właśnie ta koncepcja filozoficzna zachęciła mnie do zgłębienia tematu istnienia przedmiotów. Powtórzę to raz jeszcze – niezwykle płodne i bardzo użyteczne wydaje mi się (znane skądinąd m.in. od Latoura czy DeLandy) egalitarne założenie o równości wszystkiego, co jest. Nie do końca zgadzam się jednak z formułowanymi przez Harmana zarzutami w stronę filozofów XX wieku (jak Foucault czy Heidegger) – którzy, jak pisze, nie byli w stanie przekroczyć paradygmatu antropocentrycznego – gdyż, jak zauważa Marcin Lubecki, „nie wydaje się, by pretendowały one do grona rozwiązań antyhumanistycznych – w każdej z krytykowanych tu koncepcji […] idea humanizmu jest ważna, choć nie przybiera on postaci totalizującej: człowiek staje się bowiem elementem świata, z którym musi się liczyć” (Lubecki, 2013, s. 222-223). Harman ponadto wydaje się tutaj pomijać niezwykle istotną kwestie, jaką jest

tożsamość osoby wchodzącej w relacje z przedmiotem – odbiór bowiem uzależniony jest od tego, kim jest dana osoba, od jej wiedzy, doświadczeń, wrażliwości – pytanie więc, czy rezygnacja ze swoistej „wiedzy usytuowanej", posługując się terminologią Haraway, rzeczywiście więcej odsłania (jak chce Harman) niż zaciemnia.

Bardzo ważna jest także podjęta przez Harmana próba ontycznego zdefiniowania przedmiotu, uczynienia zeń centralnego punktu filozofii – choć wątpliwy jest sposób, w jaki tego dokonuje. Nie mogę zgodzić się na hipotetyczny model przedmiotu poczwórnego, albo raczej go przyjąć i włączyć w swoje rozważania, ponieważ pozostaje on w sferze niemożliwej do sprawdzenia czy udowodnienia spekulacji. I choć Harman wskazuje na metaforyczne ujęcie swoich rozważań, sama teoria przedmiotu poczwórnego wydaje się przyjmować znamiona treści niebezpiecznie konkretnych (stanowczych), choć równocześnie, jak podkreśla Magdalena Hoły-Łuczaj – odnosząca się wyjątkowo sceptycznie do propozycji filozofa – podstawowe założenia wyłożone są przez niego w sposób mało klarowny i powierzchowny (Hoły-Łuczaj, 2014).

Także definiowanie przedmiotu poprzez podział (przedmiot poczwórny) wydaje się sztucznym i niczym nieuzasadnionym, jak z pozycji fenomenologa za Husserlem twierdzi Florian Ferro: „[…] jakości postrzegane są razem z przedmiotem w ich wielości i adumbracjach, więc nie mogą być od niego oddzielane: dlatego właśnie rozróżnienie na jakości pierwotne i drugorzędne nie ma większego sensu"[7] (Ferro, 2019, s. 568).

OOO jest z założenia systemem petryfikującym. Świat natomiast zmienia się w dynamicznym tempie, a tworzenie teorii „stabilnych" (czy raczej skupiających się na owych stabilnych aspektach istnienia), niereagujących na zmieniające się środowisko z jednej strony może dawać poczucie

wewnętrznej stabilizacji, trwałości i bezpieczeństwa, z drugiej jednak jest podejściem nieprzystającym do potrzeb (poznawczych i aksojologicznych) zmieniającego się świata. Skoro więc OOO w działaniu się nie sprawdza, wyłania się zatem potrzeba wprowadzenia w rozważania na temat przedmiotu innego modusu myślenia, w którym potraktowany on zostanie jako aktywny uczestnik relacji, chodzi bowiem o to, by „relacja, a nie rzecz [stała] się podstawową jednostką analizy", by zmienić perspektywę „z badania podmiotów, które tworzą relacje, na badanie relacji, które tworzą podmioty" (Domańska, 2008, s. 46), co z punktu widzenia tradycyjnie pojmowanej ontologii staje się zagadnieniem nieco problematycznym. By uniknąć skomplikowanej kwestii redefinicji ontologii (na przykład przez jej powiązanie z wydarzeniem – Alain Badiou), być może na potrzeby mówienia o swoistej mocy właściwej przedmiotowi lepiej byłoby wprowadzić kategorię performatywną – kładącą nacisk na badanie form i sposobów zachowań – jako kategorię opisującą, co i w jaki sposób przedmiot robi i/lub może robić, wyznaczającą miejsce przedmiotu w rzeczywistości i odpowiedzialną za specyficznie doświadczaną relacyjność. W ten sposób właśnie, z inspiracji teoriami badaczy związanymi z *agency turn*, takich jak wspomniani Manuel DeLanda, Karen Barad, Jane Benett czy Donna Haraway, narodziła się koncepcja kapitału performatywnego – stanowiąca formę konsensusu między badaniem bytu i jego działania – która tę sprawczość próbuję uchwycić i ulokować, wpisując się w trwającą w światowej humanistyce dyskusję o antropocenie i konieczności wypracowania nowej pozycji człowieka wobec świata.

VI

Kapitał performatywny byłby więc pojęciem odnoszącym się do potencjału sprawczego zakumulowanego w przedmiocie, który umożliwia mu aktywne

działanie i wywieranie realnego wpływu na rzeczywistość. Swoim znaczeniem obejmowałoby własności (cechy), manifestujące się w postaci materialnej, w jakie przedmiot w trakcie swojej egzystencji został wyposażony od momentu jego produkcji począwszy, które jednak poza poziom materialny wykraczają i działają na odbiorcę w sferze kognitywnej, prowokując do namysłu. Pragnę zaznaczyć, że ta idea pracuje w formie roboczej, ponieważ nie jest w pełni skończona i przemyślana, nie jest w związku z tym rozstrzygającym rozwiązaniem, działa raczej jako hipoteza badawcza. Na tym etapie chcę wskazać na nią jako na myślową prowokację, która, pogłębiona w dalszych badaniach, może okazać się użyteczna w kwestii przemyśliwania statusu przedmiotów.

Sama kategoria kapitału wzięła się z inspiracji teorią francuskiego socjologa Pierre'a Bourdieu, który nawiązując do spuścizny Marksa i posługując się jego siatką pojęciową, sformułował w latach osiemdziesiątych XX wieku jedną z najbardziej wpływowych koncepcji socjologicznych, mianowicie teorię kapitałów, mającą posłużyć mu jako narzędzie do analizy praktyk społecznych i wynikających z nich społecznych nierówności (Zarycki, 2009). Teoria Bourdieu służy tutaj jako punkt odbicia do dalszego poszerzenia pojęcia kapitału o byty (także) poza ludzkie. Socjolog bowiem swoją koncepcję odnosił do społeczności ludzkiej, ja zaś w tej kwestii dokonuję istotnej modyfikacji, kategorię kapitału performatywnego aplikując do opisu kondycji i statusu przedmiotów. Teoria francuskiego badacza, ujmując ją bardzo ogólnie, miała obnażyć ówczesne mechanizmy dominacji grup uprzywilejowanych i zdobywania przez nie pozycji klasowej (tamże). Kategoria kapitału performatywnego natomiast jest raczej narzędziem miękkim, które nie wytwarza mocnej ontologii przedmiotu, lecz ją zastępuje, w tym sensie, że realizuje się w działaniu i służy raczej jako narzędzie myślowe, którego użycie nie jest jednoznaczne, a w dużej mierze zależy od

badacza i jego intencji (dostrzeżenia w przedmiocie aktywnego aktora) – warto jednak pamiętać, że relację z przedmiotem Latour nazywa „brutalną przyczynowością" (Latour, 2010, s. 541), ów aspekt intencjonalny nie jest więc nieodzowny.

Na przykładzie sprawczości mebla w procesie renowacji zdołałam zauważyć, że działanie przedmiotu opiera się głównie na jego historii – działa i może zmienić trajektorie moich zamiarów wobec niego, ponieważ został wyryty na nim jakiś ślad, przez to zaś wzbudził moje zainteresowanie, a w samym procesie renowacji materialnie na mnie oddziaływał i prowokował do akcydentalnych aktywności. Przez swoje materialne świadectwo biegu zdarzeń odwoływał do czegoś, co pobudzało moją wyobraźnię. Ponadto performans mebla jest bardzo mocno skorelowany z jego wymiarem fizycznym – podczas pracy przedmiot mógł mnie zranić (drzazga) albo – dosłownie – stać się częścią mnie, wniknąć w moją materialność (wdychany pył powstały w wyniku szlifowania). Ów mebel jest materialnym bytem zakotwiczonym w rzeczywistości, jest obecny tu i teraz, a performuje jako spichlerz pamięci. Jego kapitał performatywny w tym wypadku zbudowany jest na przeszłości zakumulowanej w jego ciele fizycznym.

Użycie zaimków dzierżawczych nie jest tutaj przypadkowe – celowo podkreślam moją obecność i moje doświadczenie renowacji, idąc śladem teoretyków zajmujących się badaniem sprawczości materii, zwracających uwagę z jednej strony na niemożność pominięcia określonego uwarunkowania obserwatora, z drugiej na formę emergentnego wyłaniania się niebędących z góry określonymi podmiotów na drodze interakcji (Barad 2012; Haraway 1991, DeLanda 2012). Chcę bowiem jasno zaznaczyć, że kapitał performatywny nie jest kategorią obiektywną, esencjalistyczną, nie wskazuje na ukrytą w przedmiocie istotę, ale na mediację i współpracę

między oboma (lub więcej) biegunami relacji. Oznacza to, że nie można o nim orzekać, konstatując – element przemocowy unieruchamiający przedmiot w statycznej konstrukcji, odwołując się do derridiańskiej krytyki metafizyki, zostaje więc wykluczony – ale że wyłania się on na drodze relacji w różnoraki sposób, w zależności od bardzo wielu (nieprzewidywalnych) czynników, np. tożsamości danego człowieka. To, jak odbieram przedmiot i co z nim robię, uzależnione jest od tego, kim jestem, działanie na przedmiocie nie jest jednak wynikiem li tylko mojej recepcji, ale zderzeniem dwóch bytów, które mogą wzajemnie się kształtować i na siebie wpływać. W głośnej pracy *Vibrant Matter* Jane Bennett bezpośrednio pisze o sprawczości materii, wszelkie byty – również te nieożywione, materię nieorganiczną – opisuje jako żywe, przepełnione energią witalną, tym samym podkopuje mocny ontologiczny status człowieka i słaby „pasywnej" reszty, by zwrócić uwagę na to, że owa „wibrująca materia", „która działa zarówno w ludziach, jak i poza nimi, tworzy asamblaże o emergentnych właściwościach" (Pawlicka, 2014, s. 177). Człowiek i przedmiot nie są więc z góry określone, nie są również redukowalne do sumy swoich części, ale wzajemnie się przenikają.

W upcyklingu odbywa się swoista gra pomiędzy wymiarem przeszłym i przyszłym. Działanie przedmiotu daje się zauważyć już w samym geście umieszczenia go w nowym kontekście, rzecz bowiem narzuca czy raczej podpowiada możliwości swojego użycia, w ten sposób wpływając na sposoby, metody i koncepcje upcyklingowania przez ludzi. W przeciwieństwie do odnawiania, jego indywidualna historia nie ma większego znaczenia, jego przeszłość liczy się w innym sensie. Działanie bowiem spowodowane jest niekoniecznie akumulacją materialnych własności (choć na te także trzeba mieć baczenie), ale raczej bazuje na naszym przyzwyczajeniu do pełnienia przez rzecz określonych funkcji. Włożenie przedmiotu w nowy funkcjonalny kontekst implikuje jego sprawczość przyszłą, bo od tej pory sposób jego

oddziaływania na odbiorcę (oparty na kwestionowaniu wyobrażeń o przedmiotach), należy już do niego samego. W tym sensie jego kapitał performatywny zbudowany jest w oparciu o przeszłość (funkcję, jaką pełnił dotychczas) i przyszłość (jako polemikę z przeszłością i wytwarzanie nowego sposobu istnienia). W upcyklingu (funkcjonalna) przeszłość przedmiotu będzie kontestowana przez performans skierowany ku przyszłości, performans wykraczający poza ramy, w jakie wcześniej został wpisany przedmiot, performans oparty na sprzeczności, na dysonansie poznawczym.

Kapitał performatywny jest efektem myślenia w zaproponowanej przez Barad kategorii „posthumanistycznej performatywności", w której człowiek przestaje być centralnym punktem odniesienia dla nieczłowieka (a w moim ujęciu – rzeczy), stającego się równoprawnym uczestnikiem specyficznej gry, w ramach której wzajemnie wytwarzana jest w dynamicznym procesie przepływów materialność (Barad, 2012). Nie opiera się ona na asymetrycznej relacji, w której człowiek i jego gest względem rzeczy stanowi element konstytutywny dla ich związku w danym procesie, ale raczej na intra-akcji, która w przeciwieństwie do interakcji wskazuje na dynamizm i przepływ sił współtworzących rzeczywistość (Adamiak, 2018).

Kapitał performatywny, podobnie jak kategoria tożsamości relacyjnej Luce Irigaray, która odrzuca różnice pomiędzy byciem a stawaniem się (Szopa, 2018), może zastąpić ontologię przedmiotu w tym sensie, że pozwala mi mówić o sprawczości, nie wchodząc w ontologię – ponieważ istnienie przedmiotu (potencjalnie) umacnia się w aktach jego użytkowania (czy też w interakcjach, użytkowanie zakłada bowiem dysproporcje w relacji). Każdy przedmiot ma własny kapitał performatywny, który jest dla niego idiomatyczny, bo świadczy o nim samym (o tym konkretnym przedmiocie z tymi konkretnymi własnościami), co równocześnie ustanawia każdy

przedmiot jako (bardziej lub mniej utalentowanego) performera i – co bardzo istotne – nie neutralizuje jego odmienności poprzez sprowadzenie go do jakichś uniwersalnych sił działających w przyrodzie. O kapitale performatywnym danej rzeczy nie można zaś orzec arbitralnie, lecz – w działaniu. Nie dlatego, że przedmiot go nie ma, choć rzeczywiście nie przynależy mu ontologicznie – ale dlatego że ów kapitał wytwarza się i pracuje dzięki sieci powiązań zdiagnozowanej przez Latoura, dzięki nawiązywanym relacjom. Dlatego jego wartość nie realizuje się jednostronnie. By wybrzmieć, potrzebuje także współuczestników interakcji.

Dokonuję tutaj redukcji ontologicznej, przenosząc przedmiot z poziomu „bycia określonym" na poziom „działania". Można powiedzieć, zgodnie z najnowszymi filozoficzno-humanistycznymi trendami, że kategoria kapitału performatywnego to pojęcie opisujące sytuację, w której przedmioty nie są dane, a relacje z góry ustalone, ale które równocześnie przyznaje każdej rzeczy coś więcej niż tylko „migawkowe istnienie" w interakcji. Kapitał performatywny jest też pojęciem, które w pewnym sensie realizuje założenie Jane Bennett wyrażające się w próbie przeniesienia dychotomii bierne/aktywne czy ożywione/nieożywione z poziomu rodzajowego na poziom stopnia aktywności. W tym sensie można potraktować go jako Latourowski arsenał, który umożliwia aktorom zwycięstwo – u Latoura silniejszy jest ten, kto nawiązuje więcej sojuszów – w moim przekonaniu kapitał performatywny w pewnym sensie mógłby być, na zasadzie synergii, miejscem gromadzenia się tych sojuszów, ale nie w sensie materialnym, przestrzennym, ale metaforycznym – kapitału performatywnego nie można bowiem zredukować tylko do jednego wymiaru (historycznego), trzeba go raczej potraktować jako konglomerat pamięci, funkcji (lub jej braku), statusu przedmiotu, kontekstu, relacji i jej uczestników itd.

Harman mógłby zarzucić mi podejście „rozpraszające”. Przypomnę tylko, że rozpraszanie polega na zdegradowaniu wewnętrznej istoty przedmiotu na rzecz zewnętrznych relacji, w jakie wchodzi. Problem jednak polega na tym, że owszem, mogę założyć, że istnieje wewnętrzna rzeczywistość przedmiotu, że jest pod nim coś więcej, co się ukrywa i nie daje uchwycić. Ale gdy próbuję zbadać, jak przedmioty interreagują, rozpoznanie wewnętrznej rzeczywistości w niczym nie pomaga, bo nie jest ona kategorią użyteczną na poziomie *praxis*. Więc nawet zgadzając się z Harmanem co do tego, że istnieje istota, to w próbie uchwycenia performansu, sprawczości, działania, zmiany, muszę kategorię ontologiczną czymś zastąpić.

Kapitał performatywny w pełni wybrzmiewa i daje się zrozumieć na gruncie etycznym i politycznym. Jeśli bowiem przyznajemy sprawczość przedmiotom, nieuniknione wydaje się wprowadzenie odpowiadającej im etyki, która suponowałaby formę „aktywnego zaangażowania w «bycie-w-świecie»” (Domańska 2008, s. 92). Donna Haraway w swojej książce *Staying with the trouble* porusza problem odpowiedzialności międzygatunkowej. Wprowadza perspektywę naturokultury, która ma zwalczyć antynomię natury i kultury i wskazać na przenikanie się tych dwóch światów (Bomastyk, 2017). Przyjęcie takiej perspektywy pomaga dostrzec współudział wszystkich aktorów w kształtowaniu rzeczywistości i zdolność dawania przez nich odpowiedzi (*resnponse-ability*), zamazać granicę pomiędzy tym, co żywe, organiczne, a tym, co martwe, technologiczne. W związku z tym należy zwrócić się w stronę nieludzi i zadbać także o ich potrzeby. Nawiązując do myśli Haraway, Maria Puig de la Bellacasa w *Matters of care* przedstawia projekt etyki spekulatywnej, która wbrew normatywnej etyce polegającej na tworzeniu zasad moralnych, opiera się na wzajemnej trosce bytów ludzkich i nie-ludzkich. Etyka spekulatywna wskazuje na otwarty, niekończący się proces poszukiwania najlepszych sposobów na życie w *more than human worlds*

przez wzajemną troskę, a spekulacja ma otwierać na to, co możliwe:

> W tej książce przymiotnik „spekulatywny” odnosi się do sposobów myślenia, które poświęcone są rozwijaniu wizji innych możliwych światów, [ponieważ] parafrazując motto ruchu alterglobalistycznego, „inny świat jest możliwy”[8] (2017, s. 110).

Etyka spekulatywna może uzupełnić formy myślenia o przedmiotach o kategorię wzajemnej troski i odpowiedzialności. Koncepcja Harmana tak naprawdę nie wprowadza żadnego etosu, wzorców postępowania (Hoły-Łuczaj, 2014) – kapitał performatywny natomiast cechuje otwartość na relację, wpisany jest w niego szacunek i uznanie dla innych fluktuujących w kosmosie bytów. Tym samym kreuje aktywną postawę „baczenia na” i „liczenia się z” własnymi wytworami po to, by uniknąć sytuacji przemocowych, w których narzuca się „innym” – jak określa rzeczy Bjørnar Olsen – własną wolę. W tym sensie zaproponowana przeze mnie kategoria wpisuje się w projekt etyki posthumanistycznej.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020
DOI: 10.34762/bv6p-1m65

Autor/ka

Sylwia Mieczkowska (sylwia.mieczkowska@doctoral.uj.edu.pl) – doktorantka na Wydziale Filozofii UJ w dyscyplinie nauk o kulturze i religii, studentka edytorstwa, absolwentka teatrologii i performatyki przedstawień na UJ; jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół posthumanizmu, nowego materializmu oraz zagadnienia sprawczości przedmiotów. Współpracuje z Wydawnictwem Krytyki Politycznej, Wydawnictwem Księgarni Akademickiej i Instytutem Literatury. Numer ORCID: 0000-0001-7104-0614.

Przypisy

1. Choć oczywiście nie zawsze, koronnym przykładem jest tutaj Martin Heidegger, czołowy krytyk metafizyki obecności i, jak udowadnia Magdalena Hoły-Łuczaj, prekursor ekologii głębokiej.
2. Mam tu na myśli postrzeganie świata jako tekstu jak w przypadku poststrukturalizmu, narratywizmu i konstruktywizmu albo jako obrazu jak w zwrocie piktorialnym.
3. Po angielsku tytuł brzmi *The Quadruple Object*, odnosi się więc do czwórni (*das Geviert*) Heideggera.
4. Przykład podany przez Harmana na konferencji SONIC ACTS Festival, link do filmu na YouTube: *Graham Harman: Anthropocene Ontology*, https://www.youtube.com/watch?v=cR1A4ILPmjE&t=2149s [dostęp: 20 VI 2020].
5. Choć odrzuca cechy przypisywane tradycyjnej substancji, takie jak naturalność, niezniszczalność, prostota i realność.
6. Blog Grahama Harmana: *Object-Oriented Philosophy*, https://doctorzamalek2.wordpress.com/ [dostęp: 20 VI 2020].
7. Tłum. własne: „[…] qualities are perceived together with the object, in their multiplicity and adumbrations, so that they cannot be separated from it: this is the reason why the distinction between primary and secondary qualities does not make much sense".
8. Tłum. własne: „In this book the speculative refers to a mode of thought committed to foster visions of other worlds possible, to paraphrase the motto of the alter-globalization movement, «another world is possible»".

Bibliografia

Adamiak, Marzena, *Materia w procesie. Metafizyka splątania Karen Barad wobec aporii dyskursu o wykluczeniach*, [w:] *Feministyczne nowe materializmu: usytuowane kartografie*, red. O. Cielemęcka, M. Rogowska-Stangret, Lublin 2018, http://e-naukowiec.eu/feministyczne-nowe-materializmy-usytuowane-kartog…, [dostęp 19 IX 2020].

Barad, Karen, *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 323-362.

Bomastyk, Michał, *Donna J. Haraway, Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, „Ruch Filozoficzny" 2017, t. LXXII, nr 2, http://dx.doi.org/10.12775/RF.2017.017 [dostęp: 20 VI 2020]..

DeLanda, Manuel, *Emergence, Causality and Realism*, „Architectural Theory Review" 2012, nr 17 (1), s. 3-16, https://www.researchgate.net/publication/232819247_Emergence_Causality_… [dostęp: 20 IX 2020].

Domańska, Ewa, *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, [w:] *Rzeczy i ludzie.*

Humanistyka wobec materialności, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Instytut Filozofii UWM, Olsztyn 2008.

Domańska, Ewa, *„Zwrot performatywny" we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie" 2007 nr 5, s. 48-61, http://rcin.org.pl/Content/51247/WA248_67479_P-I-2524_domanska-zwrot.pdf [dostęp: 20 VI 2020].

Ferro, Florian, *Object-Oriented Ontlogy's View of Relations: a Phenomenological Critique*, 2019, https://www.researchgate.net/publication/336984209_Object-Oriented_Onto… [dostęp: 1 VIII 2020].

Graham Harman: Anthropocene Ontology, https://www.youtube.com/watch?v=cR1A4ILPmjE&t=2149s [dostęp: 20 VI 2020].

Haraway, Donna, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge 1991, s. 183-201, http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf [dostęp: 20 IX 2020].

Harman, Graham, *Książę sieci. Bruno Latour i metafizyka*, tłum. G. Czemiel i M. Rychter, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2016.

Harman, Graham, *Potencjalność i wirtualność*, „Kronos" 2012a, nr 1.

Harman, Graham, *O przyczynowości zastępczej*, „Kronos" 2012c, nr 1.

Harman, Graham, *Filozofia zwrócona ku przedmiotom contra radykalny empiryzm,* „Kronos" 2012b, nr 1.

Harman, Graham, *Traktat o przedmiotach*, tłum. M. Rychter, PWN, Warszawa 2013.

Hoły-Łuczaj, Magdalena, *Przedmiot poczwórny*, 2014, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/92206/holy-luczaj_prz… [dostęp: 1 VIII 2020].

Hoły-Łuczaj, Magdalena, *Radykalny nonantropocentryzm. Martin Heidegger i ekologia głęboka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.

Hyży, Ewa, *Dzielenie się światem. Nowy feministyczny realizm w ujęciu Karen Barad*, [w:] *Feministyczne konteksty. Multidyscyplinarnie*, red. E. Hyży, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017.

Ilnicki, Rafał, *Graham Harman „Traktat o przedmiotach" – recenzja*, 2015, http://machinamysli.org/graham-harman-traktat-o-przedmiotach-recenzja/ [dostęp: 1 VIII 2020].

Latour, Bruno, *Nigdy nie byliśmy nowocześni*, tłum. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.

Lubecki, Marcin, *Grahama Harmana Ontologia przedmiotu poczwórnego*, „Estetyka i Krytyka" 2013 nr 29 (2).

Harman, Graham, *Object-Oriented Philosophy*, https://doctorzamalek2.wordpress.com/ [dostęp: 20 VI 2019].

Puig de la Bellacasa, Maria, *Matters of care. Speculative Ethics in more than Human Worlds,* University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2017.

Rymkiewicz, Wawrzyniec, *Realizm Spekulatywny. Przygodność, wirtualność, konieczność*, „Kronos" 2012 nr 1.

Szopa, Katarzyna, *Nowa relacyjność. Materializm elementarny w filozofii Luce Irigaray*, [w:] *Feministyczne nowe materializmu: usytuowane kartografie*, red. O. Cielemęcka, M. Rogowska-Stangret, Lublin 2018, http://e-naukowiec.eu/feministyczne-nowe-materializmy-usytuowane-kartog… [dostęp: 19 IX 2020].

van Emmerik, Corine, *Unraveling the capitalist cosmology: Ray Brassier on the ontology of finance*, 2017, https://www.metropolism.com/en/features/32393_brassier_lezing [dostęp: 1 VIII 2020].

Wolfe, Ross, *Ray Brassier on the speculative realist „movement"*, inhttps://thecharnelhouse.org/2011/05/30/ray-brassier-on-the-speculative-… [dostęp: 1 VIII 2020].

Wróbel, Szymon, *Otchłań przedmiotu. O filozofii, która nie jest już strażniczką bytu*, [w:] G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, PWN, Warszawa 2013.

Zarycki, Tomasz, *Kapitał kulturowy – założenia i perspektywy zastosowań teorii Pierre'a Bourdieu*, „Psychologia społeczna" 2009 t. 4, nr 1-2 (10).

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/object-oriented-ontology-i-kapital-perfomatywny-czyli-nowe-spojrzenie-na-przedmioty-w

didaskalia
gazeta teatralna

KANTOR

Potęga nie/obecności

Zbigniew Majchrowski

Katarzyna Fazan, *Kantor. Nie/obecność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019

Nie ma sezonu, który by nie przynosił kolejnych publikacji poświęconych twórczości bądź osobie Tadeusza Kantora – dokumentacyjnych i interpretacyjnych, ale też świadectw „od kuchni", spisywanych przez członków zespołu lub akolitów. Swego czasu Katarzyna Fazan dokonała recenzenckiego przeglądu wybranych publikacji z jednego tylko roku (Fazan, 2016), a nie tak dawno sama wzbogaciła tę stale rozrastającą się bibliotekę o własną książkę, która zdążyła już zdobyć wysokie środowiskowe uznanie, czego wyrazem jest między innymi Nagroda Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych za najlepszą publikację książkową z zakresu wiedzy o dramacie, teatrze i widowiskach wydaną w roku 2019. *Kantor. Nie/Obecność* to monografia na rzadko spotykaną skalę, wybiegająca poza ramy wyznaczone przez tytułowego bohatera, odsłaniająca, dokąd doprowadzić może podążanie za Kantorem i jak radykalnym przeobrażeniom ulec powinien dyskurs teatrologiczny w zetknięciu z tak rozległą, tak heterogeniczną twórczością. Bez wątpienia jest to obecnie najpoważniejsze dokonanie

jednoautorskie na tym polu. Można by z tego tomu wykroić kilka samodzielnych, pełnowymiarowych książek monograficznych, i to niekoniecznie z Kantorem w roli głównej. Na przykład – o materii teatralnej. Na przykład – o spotkaniach artysty z „drugim" (konfrontacjach chcianych i niechcianych). Na przykład – o performowaniu dokumentacji artystycznej. Tyle że taki podział byłby sprzeniewierzeniem się założeniu autorki, która pragnie scalić transgatunkową twórczość Kantora w jedno dzieło w procesie, rozumiane jako dynamiczny, nieustabilizowany akt twórczy, obejmujący szkice domowe i próby z aktorami (Fazan przeprowadza znakomitą analizę sfilmowanych prób do *Dziś są moje urodziny*) oraz spektakle z publicznością, ale też akty autodokumentacyjne, a więc postpartytury, usamodzielniające się elementy scenografii, które – niekiedy replikowane – przybierają status obiektów wystawienniczych; następnie projekty archiwizacji (jak „szafy na *Umarłą klasę*") oraz wszelkie inne, równolegle formy ekspresji malarskiej i pisarskiej. A wreszcie na dzieło w procesie składa się również dokumentacja zewnętrzna, w dużym stopniu autoryzowana (przez sam wybór fotografa chociażby), zatem sesje fotograficzne i rejestracje filmowe (Fazan poddaje znakomitej analizie zróżnicowaną „aurę" dwóch filmów z *Nadobniś i koczkodanów*), świadectwa współtwórców i odbiorców, a w końcu – performanse wystawiennicze, w których dochodzi do przejęcia i rekompozycji dzieła przez kuratorów ekspozycji.

Kantor. Nie/Obecność to monografia precyzyjnie skonstruowana wedle własnych autorskich reguł, zrywająca czy to z konwencjami narracji biograficzno-diachronicznej, czy to z rozdzielnością domen twórczych. Już sam tytuł jest grą z tradycją gatunku: niegdysiejsze „życie i twórczość" czy wymyślona przez Stanisława Rośka „nekrografia" zostają zastąpione przez pełną napięcia tytułową konstrukcję. Kluczowe dla wywodu Katarzyny Fazan stwierdzenie, niejako zdanie założycielskie jej najnowszej monografii brzmi:

„Śmierć artysty bywa aktem twórczym”. Tyle że w przypadku Kantora mówić można – i to jest najciekawsze – o funkcjonowaniu w strefie przejściowej pomiędzy życiem artysty a życiem dzieła po śmierci twórcy, jakby buforze czy zonie, gdy artysta projektuje i wypróbowuje bycie nie/obecnym, chcąc kontrolować swój pośmiertny wizerunek i w jakimś zakresie powstrzymać nieuchronny rozpad dzieła teatralnego. Kantor już za życia kreuje „życie po życiu”, jego twórczość od pewnego momentu staje się reżyserowanym rytuałem przejścia na „drugą stronę”. Mickiewicz palił rękopisy, Kantor je wtórnie „dotwarza”! I z pewnością udało mu się w dużej mierze zapanować nad swym dziełem pośmiertnym, skoro w końcowej partii książki autorka dopowiada puentę „gry z nicością”, jaką podjął Kantor, „pozostawiając puste miejsce, gdzie nawet jako nieobecny przyciągnął uwagę”.

Wcześniejsze zainteresowanie liryką i listem, świadectwami osobistymi, dokumentami życia, sproblematyzowane w dwóch poprzednich książkach: *Szczera poza dekadenta. Kazimierz Tetmajer: między epistolografią a sztuką* (2001) oraz *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor* (2009), doprowadziło Katarzynę Fazan do rozbudowanego, wielorako rozumianego archiwum, również – dopowiedziałbym – jako „archiwum egzystencji”, by przywołać słynną formułę Marii Janion. Z jednej strony, jak notuje sam Kantor – Historia, wojny, wielkie ideologie, panteony… A z drugiej – „rejony zepchnięte poza oficjalną świadomość”: „biedne, / żałosne, / nieopierzone, / świecące nagim ciałem, / bezbronne, / pryszczate, / zasmarkane, / spermowate, / jakoś żałośnie i nieprzyzwoicie obnażone, / niedorozwinięte…” (Kantor, 2004, s. 80-81).

Autokomentarze i manifesty Kantora są w istocie zdecydowanie bardziej wypowiedziami lirycznymi niż programowymi deklaracjami, przypominają raczej poematy Tadeusza Różewicza, wydają się lirycznym dziennikiem

artysty, zapisywanym tokiem współczesnego wiersza wolnego. Fazan bada przemieszczenia tego, co osobiste, intymne, skryte, ku temu, co publiczne, odsłonięte, jawnie wystawione, a jednocześnie przecież zapośredniczone przez aktorów, potem przez fotografie i rejestracje filmowe, wreszcie przez kuratorskie strategie. Jak dzieło przekształca się w archiwum dzieła, w byt mityczny i w obiekt muzealny? Jak mit osobisty artysty materializuje się w przechodniej przestrzeni wystawienniczej? Dzieło po śmierci twórcy pozostaje „dziełem w ruchu", ale czy artysta jest władny (a tak chciałby Kantor) sprawować kontrolę nad jego obiegiem, jego kontynuacjami, remiksami, jego mityzacją bądź dekonstrukcją czy wymazywaniem z przestrzeni publicznej?

Dyskurs Katarzyny Fazan charakteryzuje się operowaniem antynomią, wydobywaniem ambiwalencji. Wyznaczanie pola napięć to zresztą stały rys stylu myślenia autorki. „Między autobiografią a autokreacją", „między feerią a końcówką", „między domem a cmentarzem". Tak Fazan tytułowała rozdziały w swych poprzednich książkach, podobnie i teraz: „między wystawą a wydarzeniem", „między ponowieniem a utratą", „między formą a zdarzeniem", „między symboliką a realnym", „między idolem a osobą", „ambalaże i obnażenia". Autorka zwykła ujmować badane zjawiska w figury paradoksu, antytezy czy oksymoronu: „szczera poza", „pieśń jako lament i autokreacja", „metafizyczny melodramat", „świeckie misterium okrucieństwa", „intymne Zaduszki polskie", „słabość silnego dziedzictwa". Styl monografistki, która szczęśliwie wystrzega się parafrazowania wypowiedzi Kantora, na metapoziomie najwyraźniej jednak koresponduje ze zgoła oksymoronicznym stylem samego artysty: „Cyrk Śmierci", „kołyska-trumienka", „parada zarazem triumfalna i funeralna", „ławki jak katafalki", „tragiczne automaty". Niekiedy Fazan skraca dystans badawczy, gdy pozwala sobie – i bardzo dobrze! – na takie określenie jak „krnąbrne ego

Kantora” albo gdy czyni dygresję o „relacji quasi-erotycznej”.

Kantor, tak jak go przedstawia Katarzyna Fazan, w gruncie rzeczy „uprawiał nie sztukę, lecz walkę, albo inaczej: sztukę jako walkę permanentną”, „scalał się dzięki uaktywnianiu sprzeczności, sam był polem bitwy”. Autorka opisuje proces twórczy rozumiany jako agon na wielu polach i w różnych relacjach – z ideą iluzji/reprezentacji i z efemerycznością dzieła teatralnego, z materią nieożywioną i ze starzejącym się ciałem, ze skamielinami tradycji i z konwencjonalizowaniem się gestów awangardowych, z „łatwizną” pseudoawangardy i z (po części urojonymi) naśladowcami, z krytykami wreszcie. Jakże podobny w tej walce o sławę do Gombrowicza! Najsłynniejsze dzieło Kantora, seans dramatyczny *Umarła klasa*, pośrednio ilustruje konstatację z Gombrowiczowskiego *Dziennika*: „było nas trzech, Witkiewicz, Bruno Schulz i ja, trzech muszkieterów polskiej awangardy z okresu międzywojennego”. Twórca Cricot 2 czuł się spadkobiercą awangardy Dwudziestolecia i kontynuatorem jej etosu (stąd właśnie owa „dwójka” w nazwie teatru) i jednocześnie uważał się za prekursora rewizji spadku po modernizmie (w afirmatywnym stosunku do Wyspiańskiego chociażby), toteż nieprzypadkowo wywiódł swoje przedstawienie w krakowskich Krzysztoforach właśnie z dzieł Witkacego (*Tumor Mózgowicz*), Schulza (*Emeryt*, *Traktat o manekinach*) i Gombrowicza (*Ferdydurke*). Chciałoby się sparafrazować zdanie z *Dziennika* i powiedzieć, że w drugiej połowie wieku XX znów było ich trzech, teraz jednak, po tragicznych odejściach Schulza i Witkacego, w nową konfigurację z Gombrowiczem weszli Kantor i Grotowski. Trzech, którzy przemożnie narzucili krytykom (przeciwnikom i admiratorom) własną wykładnię swych ponad wszelką wątpliwość przełomowych dokonań i sami ukształtowali swój mit – oczywiście każdy na swój sposób. Gombrowicz czynił to z jawną perswazją, po wielekroć definiując własną wielkość w *Dzienniku* oraz w rozlicznych autokomentarzach czy polemikach. Grotowski

działał inaczej: funkcjonował głównie w tradycji mówionej, budował swój mit poprzez rozproszenie oralnego przekazu wśród słuchaczy, a zasadniczym śladem miała być pamięć emocjonalna, stąd niechęć do rejestracji przedstawień. Po *Apocalypsis cum figuris*, przedstawieniu pokazywanym na całym świecie przez dziesięć lat, pozostał tylko marny technicznie zapis filmowy, dający całkiem mylne wyobrażenie o spektaklu, garść zdjęć i właściwie nic więcej – nie było przecież w *Apocalypsis* ani scenografii, ani rekwizytów (na dobrą sprawę jedyną materią był rozdarty bochen chleba, którego resztki, niczym fetysz, wynosili co śmielsi widzowie, a najsłynniejszym śladem – wosk świec na parkiecie). Jak się zdaje, Grotowski przyjął strategię celowego gubienia dokumentów pracy twórczej, dzieło miało się spełniać w akcie „tu i teraz", w ciele aktora i w opowieściach widzów-świadków. Kantor, przeciwnie, od pewnego momentu pedantycznie gromadził i „dotwarzał" dokumentację, mnożył teksty, szkice, obrazy, replikował obiekty scenograficzne i kostiumowe (ławki i manekiny z *Umarłej klasy* napotkać można nie tylko w krakowskiej Cricotece, ale na przykład w Moderna Museet w Sztokholmie), projektował archiwum.

Swego czasu nastąpił odwrót od monografii spersonalizowanych i od wielkich syntez historycznych, które rozpadły się na szereg „historii specjalnych" czy mikrohistorii. Lukę po utraconych wielkich, spójnych narracjach miały poniekąd wypełnić projekty słownikowe i encyklopedyczne (jak IBL-owski tom *Mickiewicz. Encyklopedia*), trochę na zasadzie modelu do składania: z rozpisanych na hasła wątków, epizodów, dzieł, tematów i fragmentarycznych ujęć sam czytelnik, wyzwolony spod opresyjnej władzy Wielkiego Narratora, może sobie ułożyć własną wizję nie/możliwej „całości". Tymczasem daje się zaobserwować powrót do – na nowo zdefiniowanej – biografii twórczej jako kanwy dla upersonifikowanej syntezy alternatywnej. Monografia tak bardzo heterogenicznej i transgatunkowej twórczości

Tadeusza Kantora jest niewątpliwie przestrzenią, w której mogą współistnieć różne rywalizujące narracje – mikrohistorie i perspektywa wielkich opowieści, a miejsca o niepodobnej skali zyskują podobną rangę: Wielopole Skrzyńskie i Paryż, Kraków i nadbałtyckie Łazy. Kantor, podobnie jak Miłosz, niewątpliwie znakomicie się nadaje do spisania interpersonalnej historii XX wieku: od Wyspiańskiego (okupacyjne przedstawienie *Powrotu Odysa*), poprzez Witkacego i Brunona Schulza, po Marię Jaremiankę i Jonasza Sterna. A na jego dziele szczepić można różne odnogi, reprezentowane w książce Fazan przez Oskara Schlemmera czy Jerzego Beresia.

Katarzyna Fazan sugestywnie wpisuje akty twórcze Kantora w proces, który przynależy do przewrotu paradygmatycznego: „[Kantor] Przechodzi (podobnie jak humanistyka z przełomu XX i XXI wieku) od sztuki jako estetyki o ewidentnym odcieniu zaangażowanym społecznie do poetyki doświadczenia, upolityczniając wymiar pamięci indywidualnej, czyniąc z własnej biografii i pamięci powtórzenie niewierne, twórcze i kontrowersyjne" (s. 75). Dzieło Kantora, które zdobyło światowy rozgłos, staje się w tym ujęciu wehikułem dla wprowadzenia w szerszy obieg badawczy postaci i zjawisk o bardziej niszowym charakterze, jak chociażby wspomniana Maria Jaremianka, co pozwala odnowić badanie relacji między przedwojenną a powojenną awangardą, z kolei obecność Jerzego Beresia skłania do zastanowienia nad dwiema skrajnie różnymi koncepcjami zaangażowania artystów w rzeczywistość polityczną. Sam pamiętam dobrze spotkanie Kantora ze studentami w auli Uniwersytetu Gdańskiego w grudniu 1980 roku. „Trudno mi dzisiaj w Polsce, a specjalnie w Gdańsku, mówić tylko o sztuce. A chciałbym mówić właściwie tylko o sztuce" (*Tadeusz Kantor. Responsable…*, 1981, s. 115). Kantor obawiał się wtedy łatwego sojuszu artystów ze zbiorowym zrywem, którym był przejęty i z którym w jakimś sensie się solidaryzował, ale z pewnością nie utożsamiał, a zwłaszcza nie

dowierzał solidarnościowemu populizmowi artystów. Sztukę nazywał procesem „niezwykle delikatnym”, przestrzegał przed służebnością, przed jedyniesłusznością. „Najważniejsza jest wolność” (s. 120). Powtarzał po raz kolejny to, czemu świadectwo z lat wcześniejszych dał Jerzy Bereś: „Mam list od Kantora przysłany do mnie z Paryża w 1964 roku. Ostatnie zdanie tego listu brzmi: *Ciągła tęsknota za absolutną wolnością*. To było wtedy przemożne. Ta tęsknota zaważyła nad całą działalnością Kantora. I moją też” (*Tadeusz Kantor. Niemożliwe*, 2000, s. 185). Podczas gdy rozgorączkowani twórcy prześcigali się w prosolidarnościowych gestach, Kantor niezmiennie bronił suwerenności sztuki. Zaskakując gdańskich słuchaczy medytacją, którą nazwał „testamentem Marii Jaremy” (Kordalska, Rosiek, 1981, s. 121), dawał do zrozumienia, że intymne jest polityczne. Mało kto jednak w posierpniowej, solidarnościowej aurze chciał to zrozumieć.

Praca Katarzyny Fazan ma wartość modelową – ustanawia pewien model poznawczy, który pozwala uobecnić innych artystów XX wieku, nie tylko tych wpisanych w agoniczne kontynuacje, jak Jerzy Grzegorzewski – „następca-przeciwnik”. Obok diachronicznej konstelacji, wiodącej od Wyspiańskiego po Grzegorzewskiego, wyłania się w toku lektury inna jeszcze konstelacja – synchroniczna (z uwagi na pokoleniową bliskość i w pewnym przynajmniej okresie – równoczesność twórczej aktywności): to Tadeusz Różewicz i Miron Białoszewski oraz – *horrible dictu* – Jerzy Grotowski. O tej ostatniej relacji, Kantor a Grotowski, pisali już Krzysztof Pleśniarowicz i Zbigniew Osiński. Katarzyna Fazan na dobrą sprawę wywołuje Grotowskiego raz tylko, za pośrednictwem Eriki Fischer-Lichte, podobnie raz tylko uobecnia Białoszewskiego – przy okazji *Lekcji anatomii* wspomina o *Wiwisekcjach*. I raz tylko sięga do Różewicza jako autora opowiadania z kluczem *W najpiękniejszym mieście świata* – przypominając prozatorski portret Jaremianki.

Czytając tę trudną do utrzymania w dłoniach księgę, co rusz ekwilibrystycznie zapisywałem na marginesach kolejne skojarzenia – czasem narzucające się, czasem mniej oczywiste, może i nietrafne. Na przykład gdy Fazan wskazuje na stosowaną przez Kantora przemoc przedmiotów wobec aktorów, to nieuchronnie przypomina się słynna scena monologu Marka Walczewskiego z szafą na plecach – w *Matce* wyreżyserowanej przez Jerzego Jarockiego w Starym Teatrze w 1972 roku, później przeniesionej do Teatru Telewizji. Eksperymentowanie z polem gry w Teatrze Cricot 2, odrzucenie „dekoracji" i w ogóle „sceny" na rzecz „przestrzeni" czy „miejsca" (co dziś wydaje się tak oczywiste, że aż odwieczne) chciałoby się zestawić z przestrzennymi rozwiązaniami Jerzego Gurawskiego we współpracy z Grotowskim w Teatrze 13 Rzędów w Opolu. Zanalizowana przez autorkę formuła „teatru-pułapki" pozwala powrócić nie tylko do interakcyjnych" *Dziadów* Grotowskiego, ale i do krakowskich *Dziadów* Konrada Swinarskiego z 1973 roku, które zaczynały się już w szatni, a w akcie obrzędowym dochodziło do wymieszania widzów z aktorami. Eksplorowanie szatni i publiczności w *Nadobnisiach i koczkodanach*, których premiera odbyła się w Krzysztoforach niespełna dwa miesiące po przedstawieniu Swinarskiego w sąsiednim Starym Teatrze, to uderzająca, zgoła pastiszowa zbieżność. A przecież nie można zapominać, że już w roku 1968, w happeningu *Hommage à Maria Jarema*, w konwencjonalne towarzystwo wernisażowych widzów Kantor wprowadził autentycznego kloszarda, „opoja, w ubraniu zabłoconym, przepoconym, zarośniętego i brudnego, który na placach i ulicach zarabiał noszeniem pak, a tutaj przez cały ciąg pokazu najspokojniej piłował deski piłą…" (Kantor, 2004, s. 47).

Upodobanie Kantora do „biednej" materii to również wspólny rys praktyk artystycznych stosowanych w Teatrze Osobnym Mirona Białoszewskiego i Lecha Emfazego Stefańskiego, widoczny w rekwizytach codziennego użytku i

w recyklingowych kostiumach („kroje ornatowe, kapowe, workowe, fartuchowo-szyldowe” – jak komentowali sami twórcy w 1957 roku) (Białoszewski, 2015, s. 392-397). Proszę sobie (ale koniecznie!) na nowo przeczytać *Szarą mszę* z drugiego programu Teatru Osobnego z 1956 roku (granego w mieszkaniu na Tarczyńskiej i na placu Dąbrowskiego około siedemdziesięciu razy, jak podaje Gracja Kerényi). Ta pięciostronicowa miniatura, której wykonanie trwało osiem do dziesięciu minut, jest właściwie zalążkiem metody rozwiniętej przez Kantora (z rozmachem, chciałoby się powiedzieć: nieomal monumentalnym) w kreacji *Wielopola, Wielopola* w 1980 roku.

Uderzające są zbieżności z praktykami lingwistycznymi współczesnych mu poetów, a szczególnie interesujące jest to, co Kantor zapisał w notatniku reżyserskim *Umarłej klasy*: „w GRAMATYCE ujrzałem skuteczny środek artystyczny. Słowo rozbiór mogłem łatwo zastąpić pojęciem destrukcji, rozpadu” (Kantor, 2004, s. 73-74). Rozbiór analityczny zdania stał się niejako metodą destrukcji fabuł, narracji, fikcji, wszelkich konwencji przedstawiania świata, niczym w wierszu Tymoteusza Karpowicza *Rozkład jazdy* z tomu *W imię znaczenia* (1962). Z Różewiczem dzieli Kantor upodobanie do enumeracji, do paralelizmów, do antytezy („będzie stale wychodził / i nigdy nie wyjdzie”). Do Białoszewskiego zbliżają go „kleksy fonetyczne” i praktyki przejęte z języka dziecka (opisuje je Kantor w *Miejscu dokładnym*). A to, co Kantor obrazowo nazywa „rozpasaniem lingwistycznym”, cechowało również *Szłość samojedną* (1972), przedstawienie krakowskiego studenckiego Teatru Pleonazmus, którego liderem był Ryszard Major, niekryjący inspiracji Białoszewskim.

Niewątpliwie jednak najwięcej skojarzeń w toku lektury książki Katarzyny Fazan prowadzi do twórczości Tadeusza Różewicza. Różewicz, który zbliżył

się do Grupy Krakowskiej zaraz po wojnie, zawsze cenił Kantora, mimo że mógłby rościć pretensje o pierwszeństwo pewnych pomysłów, jak chociażby „biedny” pokój w *Kartotece*, przez który przechodzą umarli (przyjaciel-topielec z dzieciństwa oraz rozstrzelany partyzant) – dwadzieścia lat przed *Wielopolem, Wielopolem*. A miejsc wspólnych jest w zestawieniu twórczości Kantora i Różewicza znacznie więcej. Wymieńmy jeszcze kilka: informelowa strategia wymieszania ciał, manekinów, lalek i przedmiotów (*Śmieszny staruszek*), kreacje bio-obiektów (konstruktor z monstrualną nogą w gipsie w *Akcie przerywanym*), kolaż tekstowy i wielowarstwowy kostium bohaterki w sztuce *Stara kobieta wysiaduje*. Jak zauważa autorka *Nie/obecności*, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Kantora interesowały „nieoczywiste rejony działań, pozostawianie tropów prac nieukończonych, a w każdym razie nieostatecznych”. Taki nieoczywisty charakter mają w tym czasie również poszukiwania Różewicza na gruncie dramatu/teatru: *Straż porządkowa (opisanie dramaturgii)* (1966) czy *Przyrost naturalny* z wymownym podtytułem *Biografia sztuki teatralnej* (1968), gdzie mowa o wizji sztuki opartej wyłącznie na ruchu, na rośnięciu żywej masy. Co ciekawe, niemal jednocześnie Różewicz i Kantor odchodzą od formy otwartej, rozbitej ku dziełom „domkniętym” (*Białe małżeństwo* – 1974, *Umarła klasa* – 1975). Notabene w *Białym małżeństwie* występuje „pusty konfesjonał”, w którym „czasem tylko coś zgrzyta, skrzypi, piszczy” – to bardzo „kantorowski” obiekt! Z kolei proces „rozrzucenia” *Kartoteki*, realizowany w toku prób z aktorami Teatru Polskiego we Wrocławiu w 1992 roku, Różewicz rozpoczął od przypomnienia szlagieru Mieczysława Fogga *Ujrzałem pierwszy siwy włos na twojej skroni*. To nie był jedynie wyraz autotematycznej ironii posiwiałego autora, ale i chęć powtórzenia „magicznego” gestu Kantora, który walcem *W starych nutach babuni* jak ze starej, zdartej płyty uruchamiał swój „seans dramatyczny” w Krzysztoforach (chwilami poeta

będzie nawet „odgrywał” reżysera-tyrana). Swym zachwytem *Umarłą klasą* Różewicz dzielił się na gorąco w rozmowie z Konstantym Puzyną i Andrzejem Wajdą (*O „Umarłej klasie”*, 1977), z ogromną estymą będzie mówił później o „wielkim teatrze” Kantora na Uniwersytecie w Ottawie 1991 roku (Różewicz, 1991), a ogłoszonej w 2005 toku sylwie o pośmiertnej obecności reżysera w materii oglądanego przedstawienia da tytuł *Bez Kantora* i zapisze: „Był (jakby) obecny”, co akurat rymuje się z tytułem książki Katarzyny Fazan. W równej mierze jest to zresztą wspomnienie Różewicza o Marii Jaremiance: „Miałem zawsze wrażenie, że Kantor bał się Marysi, była to chyba jedyna osoba – ze świata artystycznego – której się bał… Późniejszy obraz Kantora-Tyrana – jest mocno przesadzony. […] Tadeusz był kulturalnym, grzecznym człowiekiem… chociaż miał swoich «wytypowanych» ludzi sztuki, o których mówił źle lub lekceważąco…” (Różewicz, 2005, s. 156-157).

Z pewnością sam Kantor nie byłby zadowolony ze snucia jakichkolwiek paraleli pomiędzy jego „teatrem zerowym” czy „teatrem niemożliwym” a – powiedzmy – Teatrem Osobnym czy Różewiczowskim „teatrem niekonsekwencji”, a już szczególnie z „teatrem ubogim”, bo na zestawienie z Grotowskim i jego Laboratorium reagował alergicznie. Jego drażliwość na punkcie własnej wybitności i oryginalności oraz potrzeba bycia w centrum obrosła w anegdoty. Jedną z najmniej poprawnych zapisał Kazimierz Wiśniak: „Na festiwal teatralny w Adelajdzie wyjadą Wrocławski Teatr Pantomimy i teatr Kantora. Zespoły zamieszkają w tym samym hotelu. Podczas śniadania Kantor nie wytrzyma, nie zniesie widoku przybywających do sali młodych, zgrabnych mimów Tomaszewskiego, bowiem nie na jego skrzywionej fizjonomii, ale na urodziwych mimach skupi się uwaga hotelowych gości. Kantor zacznie krzyczeć, wywoła publiczną awanturę, że kręcący tyłkami pederaści odbierają mu apetyt i w takim hotelu mieszkać nie będzie!” (Wiśniak, 2012, s. 55).

Tymczasem Kantor powraca w najmniej oczekiwanych kontekstach. Oto na wystawie Karola Radziszewskiego *Potęga sekretów* w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie zimą 2019/2020 jednym z obiektów był ocenzurowany w 1976 roku katalog wystawy Galerii Foksal *Wojciech Szperl. Fotografie z seansu Tadeusza Kantora „Umarła klasa”*, z którego ówcześnie zostało usunięte zdjęcie z „nagusem”, a obok zaprezentowano kilka podobnych „nieobyczajnych” fotografii z tej kolekcji, które swego czasu wzbudziły zainteresowanie Wojciecha Skrodzkiego, krytyka sztuki o subwersywnych zainteresowaniach. Najsłynniejsze dzieło Kantora zostało tym samym wpisane w sekretną historię queerowej nie/obecności w czasach PRL-u.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020

Autor/ka

Zbigniew Majchrowski – profesor zwyczajny związany z Uniwersytetem Gdańskim, literaturoznawca i teatrolog.

Bibliografia

Białoszewski, Miron, *Proza stojąca, proza lecąca*, PIW, Warszawa 2015.

Fazan, Katarzyna, *Kantor „multipart”*, „Teatr” 2016, nr 4.

Kantor, Tadeusz, *Pisma*, wybrał i oprac. K. Pleśniarowicz, tom II: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Ossolineum, Cricoteka, Wrocław – Kraków 2004.

Kordalska, Hanna; Rosiek, Stanisław, *Historia „tekstu wyznań” Tadeusza Kantora. Od słowa mówionego do słowa powtórzonego*, „Punkt. Kwartalnik gdańskich środowisk twórczych” 1981, nr 14.

O „Umarłej klasie”. Rozmowy, „Dialog” 1977, nr 2.

Różewicz, Tadeusz, *Sztuka nienapisana*, „Dialog” 1991, nr 10.

Różewicz, Tadeusz, *Utwory zebrane. Dramat 2*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005.

Tadeusz Kantor „Responsable” – odpowiedzialny czyli Luźne uwagi o sztuce (magnetofonowy zapis fragmentów wypowiedzi Tadeusza Kantora podczas spotkania ze studentami i dziennikarzami w Uniwersytecie Gdańskim 5 grudnia 1980 roku), „Punkt. Kwartalnik gdańskich środowisk twórczych” 1981, nr 14.

Tadeusz Kantor. Niemożliwe, red. J. Suchan, Bunkier Sztuki, Kraków 2000.

Wiśniak, Kazimierz, *Życie ze sztuką splecione*, Wydawnictwo Vandere, Kraków 2012.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/potega-nieobecnosci*

didaskalia
gazeta teatralna

PUBLICZNOŚĆ

A kysz! Albo: proszę uciekać szybciutko

Łucja Iwanczewska

Dziady na Mickiewicza 34/36

pomysł: kolektyw „Aurora”, reżyseria: Oskar Sadowski, muzyka: BAASCH, dramaturgia: Anka Herbut, światła: Jacquline Sobiszewski, wideo: Adrien Cognac & PUSSY MANTRA (Marta Navrot & Jagoda Wójtowicz), charakteryzacja: Anna Piechocka, plakat: Bartek Arobal Kociemba

nagrania: Wojciech Kaniewski Adam Abramczyk, bębny: Anna Sierpowska – Movement Medicine, Agnieszka Dziewanna, Anna Szyszka, zespół tańca bojowego z wachlarzami w składzie: Lia Stula, Sylwia Domańska, Anna Juniewicz, Patrycja Pati, Ula Bogucka, dekoracje: Malwina Konopacka, Teresa, Aniela i Jula, Piotr Kowalski, inicjatywa oddolna mieszkańców kamienicy przy ulicy Mickiewicza 34/36, produkcja: wszyscy

> Towarzyszce żywota,
>
> Niewieście,
>
> Braterstwo i obywatelstwo,
>
> Równe we wszystkim prawo
>
> Adam Mickiewicz, *Skład zasad*, Rzym, 29 marca 1848 rok

„Pełen gniewu obrzęd świętokradczy”, jakim był performans – rytuał *Dziady*, który odprawiony został przy ulicy Adama Mickiewicza 34/36 na

warszawskim Żoliborzu, stanowił niewątpliwie akt sprzeciwu i oporu. *Dziady na Mickiewicza 34/36* odbyły się 31 października 2020 i były odpowiedzią na decyzję Trybunału Konstytucyjnego o zaostrzeniu ustawy aborcyjnej. Głównym aktem sprawczym tego performansu było odprawianie dziadów – starych (lubieżnych – zob. Młynarska, 2020) dziadów, dziadersów, boomerów, mężczyzn i kobiet, którzy decyzją polityczną odmówili każdej z nas prawa do decydowania o sobie, swoim ciele, życiu, seksualności; odmówili prawa wyboru. Dziadów patriarchalnych, którzy wraz z przedstawicielami polskiego Kościoła katolickiego strzegą przemocowych mechanizmów rodzinnych, ekonomicznych, społecznych, którym polskie kobiety podlegały i podlegają. Odprawianie znaczy w żoliborskim obrzędzie tyle, co przepędzanie, proszenie o odejście, o opuszczenie przestrzeni sprawowania władzy i decydowania o losie kobiet. Znaczy tyle, co: a kysz!, odejdź, zniknij, idź sobie, uciekaj szybciutko, #w….aj, „dziadu".

Leszek Kolankiewicz pisał o *Dziadach* Mickiewicza: „ten dramat ma niesłychaną właściwość, że jego inscenizacje stają się ważnym metakomentarzem do życia społecznego: inscenizacja Aleksandra Bardiniego (w 1955 roku) była komentarzem do przełomu po okresie stalinowskim, inscenizacja Dejmka stała się podnietą do protestów studenckich w 1968 roku, inscenizacja Macieja Prusa (1979 rok) zwiastowała w kolebce „Solidarności" jej narodziny (Kolankiewicz, 2000, s. 195-196).

Performans według dramaturgii Anki Herbut, w reżyserii Oskara Sadowskiego i w wykonaniu wielu aktorów, muzyków, lokatorów mieszkań przy Mickiewicza 34/36 oraz publiczności/uczestników obrzędu także wcielił tę niesłychaną właściwość Mickiewiczowskich *Dziadów* – stał się ważnym metakomentarzem do życia społecznego w Polsce. Święto Dziadów odprawione w aktualnej przestrzeni społeczno-politycznej mało miało

wspólnego ze świętem zmarłych, pracą pamięci, świętem pamiątek, współistnieniem żywych i umarłych – ich wieczną rozmową i wieczną próbą pogodzenia się, pojednania.

Na plakacie zapowiadającym wydarzenie widnieje twarz Jarosława Kaczyńskiego, biała jak papier, rysy zaznaczone ołówkiem, z oczu leją się strużki czerwone jak krew.

> Wszelki duch! jakaż potwora!
> Widzicie w oknie upiora?
> Jak kość na polu wybladły;
> Patrzcie! patrzcie, jakie lice!

Żoliborskie Święto Dziadów odbywało się naprzeciwko domu Jarosława Kaczyńskiego, to jego osoby dotyczyło pytanie, czy widzimy w oknie upiora. Nie ma też wątpliwości, że Jarosław Kaczyński (współczesne wcielenie widma Złego Pana, w performansie widmo Dziada) jest głównym bohaterem obrzędu odprawiania Dziadów. To jego uczestnicy obrzędu (gromada pod oknami) przede wszystkim chcą odprawić – bez pocieszenia, bez litości, bez jedzenia i wody – „bo kto nie był człowiekiem ni razu, temu człowiek nic nie pomoże”.

W zapowiedzi wydarzenia czytamy: „W dzień, w który kiedyś nocą odprawiano w Polsce obrzęd Dziadów zapraszamy na *Dziady Mickiewicza* na warszawski Żoliborz. Z inicjatywy mieszkańców/ek ulicy Mickiewicza powstał performans oparty na tekście polskiego wieszcza. Duchy z drugiej części *Dziadów* wracają, żeby dostać to, czego zabrakło im za życia. I niektóre to dostają. Inne zamiast dostać to, czego chcą, dostają to, czym same szczodrze obdarowywały innych i czego wcale nie chciałyby doświadczyć na własnej

skórze. Karma is bitchy. Zwłaszcza tam, gdzie część społeczeństwa musi walczyć o podstawowe prawa, a władza nie słucha swoich obywateli/ek. Którzy/e mają coś do powiedzenia”[1].

W chwili, kiedy w Polsce zrobiło się ciemno i głucho, kiedy wszyscy pytamy: co to będzie? – romantyzm znowu okazał się pewnym gestem, rytuałem, formą pamięci (Janion, 2000, s. 6). *Dziady na Mickiewicza 34/36* nie dbają jednak o święte przymierze wspólnoty, odrodzenie, przemianę, odnowienie. Twórcy wybrali na scenariusz dramaturgiczny II część *Dziadów* Mickiewicza, a to jasny sygnał (tak to odczytuję) odcięcia się od mesjanizmu. Jeśli za sprawą odprawiania Dziadów może się dokonać jakaś przemiana, to przede wszystkim świadomościowa, związana z głęboką niezgodą na kształt wspólnoty, w której przyszło nam żyć. Dariusz Kosiński pisał: „w *Dziady* Adam Mickiewicz wpisał koncepcję teatru rozumianego jako akt odbywający się tu i teraz, wywierający za pośrednictwem widzów realny wpływ na rzeczywistość” (Kosiński, 2007, s. 73). Scenariusz rytualnej przemiany rozegrany w Mickiewiczowskich *Dziadach* zawiera w sobie zadanie postawione przed każdym uczestnikiem performansu – jeśli jakaś wspólnota ustanawia się przez performans na Żoliborzu, to na pewno wspólnota gniewnych, zirytowanych, wkurzonych – niezgadzających się na przemoc władzy. Performans *Dziadów na Mickiewicza* jest głośny, wykrzyczany, prowadzony gwałtownym, ekstatycznym rytmem, jest bojowy – natężeniem dźwięków (głosów, bębnów), ruchem ciał wykonawców, odpalanymi racami – dymem, czerwienią płonących rac. Jest bojowy jak wojna, którą rząd polski wypowiedział polskim kobietom – polskiemu społeczeństwu. „To jest wojna” – skandują uczestniczki/uczestnicy protestów związanych z decyzją Trybunału. Chodzi o nasze tu i teraz, chodzi o realny wpływ na rzeczywistość – performans żoliborski i jego uczestnicy niewątpliwie odprawiali Dziady, by mieć wpływ na rzeczywistość, by ją zmienić.

Kosiński w innym miejscu pisał: „Dziś nie jestem pewien, czy moc *Dziadów* nie wynika raczej z tego, że Mickiewicz odsłonił, wyprowadził na «jaśń» zbiorowego życia arcydramat lub może archedramat – niedający się sprowadzić do słów i w słowach wyrazić, możliwy tylko do rozegrania scenariusz dochodzący do głosu i realizowany za każdym razem, gdy zbiorowość znajduje się w stanie głębokiego i fundamentalnego kryzysu zagrażającego jej istnieniu. Te realizacje oczywiście różnią się od siebie środkami wyrazu, słowami, obrazami, czasem nawet przebiegiem, ale niezależnie od tych powierzchownie odmiennych form w głębi świeci ciemnym światłem scenariusz Dziadów, którego *Dziady* wciąż wydają się najbliższe" (Kosiński, 2016).

Dziś zbiorowość (przede wszystkim zbiorowość kobiet) znalazła się w fundamentalnym kryzysie zagrażającym jej istnieniu – scenariusz Dziadów kolejny raz w polskiej historii został zrealizowany, rozegrany po to, by ów kryzys wyrazić, wykrzyczeć.

W performansie żoliborskich *Dziadów na Mickiewicza* Guślarką jest kobieta, dzieli swój głos z chórem Bogiń, które odprawiają Widma „w imię Matki, Córki, Ducha". Najpierw duchów lekkich, dzieci – Rózi i Józia, proszących o gorczycy dwa ziarnka. A kysz! A kysz! A kysz! – chóralne, zbiorowe, wspólne, mocne rozbrzmiewa w oknach i przed oknami kamienicy przy ulicy Mickiewicza.

Następnie zjawia się widmo Zosi – ducha pośredniego. Zosi, która spływa z obłoków jak tęcza (tęcza wykrzyczana i wzmocniona odpaleniem tęczowej racy). Zosi, która na głowie kraśny ma wianek, która nie mogła się zdecydować, czy chce chodzić z jakimś chłopakiem, nie chciała zamęścia, wolała za barankiem, a nie za kochankiem biegać, która nie wie, czy jest z

tego świata, zawsze jest sama. Zosi – tej, co wybrała.

Rozmowę Guślarki, chóru Bogiń i gromady z Zosią dopełnia piosenka śpiewana przez Michała Szpaka, Ralpha Kamińskiego, Marię Sadowską do muzyki skomponowanej przez Baasch.

> Tu niegdyś w wiosny poranki
> Najpiękniejsza z tego sioła,
> Zosia pasając baranki
> Skacze i śpiewa wesoła.
> Moje ciało,
> Mój wybór
> Oleś za gołąbków parę
> Chciał raz pocałować w usta;
> Lecz i prośbę, i ofiarę
> Wyśmiała dziewczyna pusta.
> Moje ciało,
> Mój wybór
> Józio dał wstążkę pasterce,
> Antoś oddał swoje serce;
> Lecz i z Józia, i z Antosia
> Śmieje się pierzchliwa Zosia.
> Moje ciało,
> Mój wybór.

Stając na ziemi i stąpając po niej, Zosia może zostać pozbawiona wyboru.

Ostatnim widmem pojawiającym się na Dziadach żoliborskich jest Widmo Dziada (u Mickiewicza Złego Pana). Głos z offu, wypowiadając kwestie

Widma Dziada, naśladuje głos Jarosława Kaczyńskiego – wiemy, kto jest duchem ciężkim, najcięższym, nieludzkim, któremu człowiek nic nie pomoże. Widzimy jego twarz w oknie (wyświetlone wideo). Chór ptaków – ptaszyc (wszystkie kobiety mówią razem) odmawia Dziadowi współczucia, empatii, litości, zrozumienia. Szarpią jadło, szarpią ciało na sztuki, krzyczą: a kysz! Nie chcą rozmawiać, negocjować, chcą odprawić Dziada bezpowrotnie.

Widmo Dziada, który nie znał za życia poszanowania dla bliźniego, dla jej/jego praw, nigdy nie zazna spokoju, zwłaszcza tu, na ziemi. Mickiewiczowska etyka powiada bowiem, że można wystąpić przeciw Bogu, ale nie można skrzywdzić drugiego człowieka, jest to bowiem największą przewiną, która nie znajdzie wybaczenia. „Zostawże nas w spokoju! A kysz!”. Chcą tego także uczestnicy obrzędu, chóralnie krzycząc: „A kysz!”.

Potem następuje głośny grzmot, jak wybuch bomby, który przerywa obrzęd Dziadów. Anna Kłos-Kleszczewska przejmująco wypowiada słowa Ducha z końca *Prologu* III części *Dziadów* Mickiewicza:

> Człowieku! gdybyś wiedział, jaka twoja władza!
> Kiedy myśl w twojej głowie, jako iskra w chmurze,
> Zabłyśnie niewidzialna, obłoki zgromadza,
> I tworzy deszcz rodzajny lub gromy i burze;
> Gdybyś wiedział, że ledwie jednę myśl rozniecisz,
> Już czekają w milczeniu, jak gromu żywioły,
> Tak czekają twej myśli – szatan i anioły;
> Czy ty w piekło uderzysz, czy w niebo zaświecisz;
> A ty jak obłok górny, ale błędny, pałasz
> I sam nie wiesz, gdzie lecisz, sam nie wiesz, co zdziałasz.
> Ludzie! każdy z was mógłby, samotny, więziony,

Myślą i wiarą zwalać i podźwigać trony (Mickiewicz, 1984).

Dziady skończone, teraz czas na polityczne wezwanie do odwagi, sprawstwa, działania, zdania sprawy z naszej ludzkiej/obywatelskiej mocy. Z wiarą, że gniew może być emocją rodzącą zmianę. Społeczny rytuał gniewu, który odbył się przy ulicy Mickiewicza, zakończyło wspólne odśpiewanie utworu Johna Lennona *Imagine*. Kolejne zwrotki wolnościowej i równościowej piosenki przerywane były wtrąceniami wykonawców adresowanymi do Widma Dziada: „Panie Kaczyński, chcemy jednego świata, nie damy się podzielić!", „Chcemy mieć wybór!", „To nasza sprawa, panie Kaczyński", „Panie Kaczyński, nie będziesz spał spokojnie!".

Rytuał Dziadów żoliborskich należy do nas wszystkich – prawa człowieka nie są bowiem kwestią światopoglądową, ale sprawą nas wszystkich. Dlatego są to polskie Dziady, nasze Dziady – przywracające wiarę w równość i wolność, w poszanowanie ludzkich praw. Performans Dziadów jasno też pokazuje, że mniej już potrzebujemy plemiennych duchów, krwi przeszłych bohaterów, retrotopijnej pamięci, unieruchomionych tradycjami tożsamości. Bardziej zaś potrzebujemy odwagi i wyobraźni politycznej – odwagi, która pozwoli odprawić dziady, i wyobraźni, która pomoże zobaczyć, że „pod asfaltem jest plaża" (by wykorzystać kontrkulturowe hasło rewolty majowej 1968 roku).

To były też moje Dziady, razem z gromadą obywatelek i obywateli krzyczałam: A kysz!

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020

Autor/ka

Łucja Iwanczewska – adiunkt w Katedrze Performatyki UJ. Autorka książek: *Muszę się odrodzić. Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza* (2007), *Samoprezentacje. Sade i Witkacy* (2010). Zajmuje się performatywnością zjawisk kultury współczesnej (szczególnie polskiej kultury potransformacyjnej). Publikuje w „Dialogu", „Didaskaliach", „Performerze". Autorka artykułów naukowych i organizatorka konferencji w ramach grantu badawczego „Polska dramatyczna". Obecnie przygotowuje monografię *Nieudane emancypacje. Sztuka i projekty polskości*.

Przypisy

1. Cytat z zaproszenia mailowego na *Dziady na Mickiewicza 34/36,* dzięki uprzejmości dramaturżki, Anki Herbut.

Bibliografia

Janion, Maria, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.

Kolankiewicz, Leszek, *Widowiska polskie a religia Dionizosa*, [w:] *Misteria, inicjacje. Materiały z lat 1999-2000*, red. D. Kosiński, Biuro Kraków 2000, Kraków 2001.

Kosiński, Dariusz, *Życie dzielimy z umarłymi*, „Tygodnik Powszechny": https://www.tygodnikpowszechny.pl/zycie-dzielimy-z-umarlymi-36419 (dostęp 15 XI 2020).

Mickiewicz, Adam, *Dziady, cz. III*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1984.

Młynarska, Paulina, *Zmierzch lubieżnego dziada. Felietony po #Me Too*, Prószyński Media, Warszawa 2020.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/kysz-albo-prosze-uciekac-szybciutko*

didaskalia
gazeta teatralna

PUBLICZNOŚĆ

Dramatyczny rok

Tomasz Raczkowski

Aasta täis draamat

reżyseria: Marta Pulk, Estonia 2019, 109 min

Dla kogo jest teatr? Czym jest? Kim jest widz teatralny i czy można go „zaprojektować”? Te pytania wydają się frapujące szczególnie dziś, gdy teatry i widzowie borykają się z ograniczeniami narzuconymi przez reżim sanitarny w trakcie pandemii wirusa SARS-CoV2. Po co właściwie nam teatr? Odpowiedzi na takie pytania (jeszcze bez kontekstu koronawirusa) poszukiwali studenci reżyserii tallińskiej szkoły teatralnej, realizując roczny eksperyment, śledzony przez kamerę pod kierunkiem Marty Pulk. Z tej filmowej obserwacji teatralnego projektu powstał *Dramatyczny rok* – dokument, który górnolotnie można byłoby określić mianem rozważania na temat natury teatru i tożsamości widza. Biorąc pod uwagę założenia inicjatorów przedsięwzięcia, mówiące o czymś w rodzaju „stworzeniu widza”, można sądzić, że w głowach młodych teatrologów rodziły się idee zmierzające do odkrywania esencji, istoty teatru przez zetknięcie go z idealnie neutralnym obserwatorem. Nawet jeśli tak było, to dzięki nałożeniu

na społeczny eksperyment obserwacji filmowej, z pracy estońskiego zespołu wyłania się jednak dużo subtelniejsza, ciekawsza historia osobistej relacji nawiązywanej ze sztuką.

Pomysł opierał się na prostej rekrutacji na krytyka teatralnego, który przez rok oglądać będzie wszystkie spektakle, jakie wystawia się w Estonii – od mainstreamowych produkcji dużych scen stolicy, po offowe i awangardowe sztuki niemal niedostrzegalne w mediach. Kluczowym haczykiem były jednak wymagania wobec kandydatów – studenci nie wymagali doświadczenia, nie poszukiwali nawet początkujących krytyków chcących rozwinąć swoją karierę. Szukali natomiast osoby, która „wie o teatrze tak mało, jak to możliwe" – zupełnego laika, który w teatrze może nawet nigdy nie był, a jego wiedza o nim nie daje nawet podstawowych narzędzi interpretacyjnych, które ma nieprofesjonalny, okazjonalny widz. Założeniem było by zbadanie, jak zachowa się taka osoba, jak będzie postrzegać twórczość artystów, pozbawioną w ten sposób teoretycznego kokonu wyprzedzającego intuicyjne odczucia odbiorców. Choć można dostrzec w tym rodzaj wystawienia teatru na próbę, to jednak głównym „obiektem" eksperymentu była tu zdecydowanie osoba podejmująca się zadania. Śmiejący się do kamery młodzi mężczyźni opowiadają, że chcą „stworzyć widza od zera", „napisać go na *carte blanche*", w oparciu jedynie o bezpośredni i osobisty odbiór sztuki (pod ich okiem). Kiełkujące w takim zarysie zalążki przemocowej hierarchii zyskują jeszcze bardziej wyraziste odcienie, gdy twórcy projektu wybierają w drodze rekrutacji Alissiję, mieszkankę rosyjskojęzycznej wioski na prowincji kraju. Nigdy nie była w teatrze, projekt traktuje trochę jako możliwość ciekawego doświadczenia (niewypowiedziane, ale odczuwalne jest uczucie chęci wyrwania się z rodzinnej wsi) i zdobycia ciekawej pracy na rok. Jej list motywacyjny wpisuje się w dość banalny standard, a na rozmowie kwalifikacyjnej gładko Alissija przyjmuje wobec tallińskich studentów rolę

prostej dziewczyny, maskującej zakłopotanie uśmiechem i całą sobą pokazującej swoją (nie)wiedzę. Nietrudno odnieść wrażenie, że czynnikiem przeważającym o jej wyborze jest jej uroda (nawet w opisie dystrybutorskim określa się ją jako „zjawiskową piękność", co nie ma przecież żadnego znaczenia w kontekście doświadczenia teatru). Wchodząc w rolę krytyczki taśmowo recenzującej wszystko w ekspresowym tempie (na każdą recenzję ma dobę) Alissija jest więc naznaczona klasowo i genderowo, stając się reifikowanym przedmiotem eksperymentu, materiałem w rękach reprodukujących relacje władzy studentów.

Kamera towarzyszy Alissiji przez cały rok, śledząc jej pierwsze wizyty w teatrach, zmaganie z tekstami, rozmowy ewaluacyjno-dyscyplinujące z kierownikami projektu, dając jej też możliwość bezpośredniej wypowiedzi na temat swoich odczuć. *Dramatyczny rok* skrojony jest jako opowieść o rozwoju owej „czystej karty", stopniowym zdobywaniu przez nią rozeznania, wyrabianiu się jako widzki i kształtowaniu – czy raczej odkrywaniu – własnego gustu. W początkowych partiach filmu narracja wydaje się dość zbieżna z założeniami eksperymentu, pokazuje oddanie głosu recenzenckiemu laikowi i obserwuje percepcję bohaterki. Jednak po jakimś czasie obrazek ten zaczyna pękać. Mniej więcej od wiosny, gdy Alissija doświadcza kryzysu i pierwszej fali przemęczenia, zaczyna być coraz bardziej niepokorną podopieczną dla swoich „przełożonych". Zaczyna odczuwać ciężar nakładanych na nią rygorów, a także coraz bardziej chyba dostrzegać opresyjność i protekcjonalność sytuacji, w której się znalazła. Alissija nie porzuca projektu i wypełnia umowę do końca, po drodze jednak dokonuje aktu swoistego buntu, wychodząc z roli obiektu badań.

Dziewczyna wyzbywa się początkowego onieśmielenia i odkrywa, że ma własne zdanie i może je wyrażać. I że jej swoboda dotyczy też innych sfer

życia, a nie tylko recenzji teatralnych. W pewnym momencie projekt staje się rodzajem platformy do innego, nieznanego wcześniej życia, a nawet do nieznanej wcześniej tożsamości. Otwarta przed Alissiją możliwość poznania życia kulturalnego nie prowadzi do zderzenia niewykształconego umysłu z wyrafinowanym światem sztuki (co *de facto* zakładali twórcy projektu), ale do personalnego wyzwolenia krytyczki-amatorki. Nie chodzi tu tylko o rozwinięcie szczerej pasji do teatru czy możliwość wyklarowania własnych upodobań. Alissija dokonuje także – a może przede wszystkim – głębokiej autorefleksji, uświadamia sobie własną pozycję w grupie (jedną z najbardziej zapadających w pamięć kwestii wypowiedzianych przez bohaterkę do kamery jest „jestem zbyt banalna dla innych krytyków, a zbyt profesjonalna dla moich znajomych") i w oparciu o te rozpoznania podejmuje trud wybicia się na własną podmiotowość, budowaną wokół kontaktu z teatrem.

Marta Pulk tworzy w *Dramatycznym roku* kameralną przestrzeń dla tego intymnego wyzwolenia dziewczyny, z uwagą i wyczuciem filmując ją w trakcie uczestnictwa w wydarzeniach, w momentach jej rozterek i uniesień. Nie ma tu narracyjnych sztuczek czy perswazji, jest za to uważna obserwacja i dialog. W Alissiji reżyserka zyskuje równorzędną partnerkę twórczego procesu – dziewczyna znakomicie czuje kamerę, potrafi odnaleźć się w specyficznej, zawieszonej między autentycznością a odgrywaniem samej siebie, dokumentalnej formie. Jej rozwijana w trakcie projektu samoświadomość daje także zdolność do wchodzenia z reżyserką w dialog, wymykania się roli filmowanej postaci. Momentami zapomina się, że oglądamy dokument i w ogóle o istnieniu bariery między nami a wydarzeniami – stajemy się częścią procesu poznawczego twórców i bohaterki.

Powraca więc przewrotnie pytanie: czym jest teatr? Dla Alissiji stał się

przestrzenią wyzwolenia, potencjałem odkrycia i rekonstrukcji swojej tożsamości. Jej historia jest bardzo osobista, ale zdaje się odkrywać pewne interesujące pola w refleksji nad widzem teatralnym. *Dramatyczny rok* pokazuje, jak teatr wpleciony jest w mechanizmy klasowej dystynkcji, jak wytwarzają się wokół niego relacje hierarchizacji, przemocy symbolicznej, manipulacji, uprzedmiotowienia i stygmatyzacji – z historii Alissiji wyraźnie przebija obraz teatru jako snobistycznego, zamkniętego kręgu, dla którego społeczeństwo to raczej przedmiot analizy, niż kontekst działania. Ale równocześnie kontakt z teatrem umożliwia emancypację, oferuje osobiste doświadczenia i otwiera perspektywy wolności – mentalnej, a w przypadku bohaterki filmu także ekonomicznej. Alissija wchodzi w środowisko teatralne i pozostaje w nim. Czy to triumf jednostki wbrew oczekiwaniom otoczenia, czy też może reprodukujący klasowe zależności awans? W *Dramatycznym roku* kłębią się różne możliwości, ale żadna nie zostaje wyniesiona do rangi oficjalnej puenty. Pulk poprzestaje na wskazaniu na wieloznaczności teatru jako przestrzeni społecznej, pokazując złożone relacje, w jakie może w nim wejść pojedynczy człowiek. Pytanie nie brzmi więc ostatecznie: „czym jest teatr”, ale: „kim jestem wobec niego”.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020

Autor/ka

Tomasz Raczkowski – antropolog społeczno-kulturowy, recenzent. Doktorant w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego. Badawczo zajmuje się społecznymi kontekstami kina i powiązanymi z nim dyskursami. W latach 2017–2020 współpracownik redakcji „Performera” i Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, stale współpracuje z portalem Film.org.pl.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/dramatyczny-rok*

didaskalia
gazeta teatralna

PUBLICZNOŚĆ

Opowieści z czasów izolacji

Magda Piekarska

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu

Cyrano

tekst na podstawie *Cyrano de Bergeraca* Edmonda Rostanda i reżyseria: Katarzyna Raduszyńska, scenografia modułowa: Karolina Mazur, przestrzeń, wizualizacje, światło i kostiumy: Paweł Walicki, premiera 23 października 2020

Iwanow. Człowiek, który śpi

tekst na podstawie *Iwanowa* Antona Czechowa i reżyseria Małgorzata Maciejewska, dramaturgia i wideo: Maciej Jaszczyński, scenografia modułowa i kostiumy: Karolina Mazur

premiera 24 października 2020

Pacjent 0

tekst, reżyseria, scenografia: Wojtek Ziemilski

premiera: 24 października 2020

P*acjent 0* Wojtka Ziemilskiego obok *Cyrana* Katarzyny Raduszyńskiej, *Iwanowa, człowieka, który śpi* Małgorzaty Maciejewskiej i *Kumulacji* Jacka

Jabrzyka wyznaczają linię repertuarową kolejnego pandemicznego sezonu w Szaniawskim. „Wiemy, jak to zrobić!” – to hasło towarzyszy od września scenie pod artystycznym kierownictwem Sebastiana Majewskiego. Czyli – wiemy, jak radzić sobie z tą trudną sytuacją, żebyśmy my i widzowie byli bezpieczni. To bezpieczeństwo ma szerokie znaczenie, bo chodzi przecież i o zdrowie, i o finanse. Decyzja, żeby wycofać się z produkcji wielkoobsadowych spektakli i postawić na realizację większej liczby monodramów ma z jednej strony zminimalizować ryzyko zakażeń w zespole (jest na to szansa, kiedy praca nad spektaklem rozgrywa się w aktorsko-reżyserskich duetach), z drugiej, zbudować taki model ekonomiczny, który przy widowni ograniczonej początkowo do pięćdziesięciu procent, a w późniejszym okresie do dwudziestu pięciu procent, zminimalizowałby ryzyko strat, zapewniając jednocześnie zespołowi ciągłość pracy, a publiczności atrakcyjny, uzupełniany o nowości program.

Dziś wiemy już, że ten przemyślany projekt okazał się niewystarczający w starciu z kolejnymi obostrzeniami – od soboty 7 listopada decyzją rządu teatry i pozostałe instytucje kultury zostały zamknięte i nie wiadomo, kiedy będzie w nich możliwy powrót – do grania, bo praca w większości wciąż trwa. Na zmianę sytuacji Szaniawski zareagował natychmiastowo – od 14 listopada wszystkie spektakle w repertuarze będą dostępne w formie streamingów na żywo, co oznacza, że z perspektywy twórców sytuacja zmieni się tylko częściowo – będą wychodzić na scenę i grać, tak jak to było wcześniej zaplanowane, tyle że bez udziału widowni.

Ten fantomowy widz, pojawiający się i stopniowo rozpływający się w powietrzu, zamaskowany, a w konsekwencji jakby zablokowany w ujawnianiu emocji, staje się ważnym punktem odniesienia dla pierwszych monodramów, których premiery już się odbyły. Z czterech, które teatr ma w repertuarze,

udało mi się zobaczyć trzy – *Pacjenta*, *Cyrana* i *Iwanowa*. Jestem jednak przekonana, że nie będzie nadużyciem, jeśli napiszę, że we wszystkich powtarza się motyw samotności, izolacji, zapośredniczonych form kontaktu, potrzeby bliskości, tego bycia razem, o którym mówi radiowiec Świeściak z *Pacjenta 0*, i desperackich prób przebicia szklanej ściany, która dzieli aktora i wykreowaną przez niego sceniczną postać od innych ludzi. Także od innych postaci, takich jak Roksana z *Cyrana*, obecna jako głos w słuchawce telefonu, ale i w pamięci bohatera, albo partnerująca Piotrowi Mokrzyckiemu Irena Sierakowska obecna na scenie jako hologram.

Prezenter z *Pacjenta 0* jest od nas, widzów, dosłownie oddzielony szybą, zamknięty jak w akwarium w studiu radiowym, umieszczonym w reżyserce dużej sceny. Nie patrzy nawet w naszą stronę, ale gdzieś w bok. Ma jednak przed sobą kamerkę, więc widzimy też zbliżenie jego twarzy na ustawionym obok kabiny radiowca ekranie. Na maleńkiej przestrzeni, wykrojonej z widowni dużej sceny, siedzi nas garstka, wliczając obsługę zaledwie osiem osób. Miejsca jest tyle, że niby mamy aktora na wyciągnięcie ręki, ale zdajemy sobie sprawę, że ten kontakt jest niemożliwy, ponieważ dzieli nas od niego szyba. Głos Świeściaka wydobywa się z kabiny wzmocniony przez mikrofon, widzimy go, on jednak przez większość spektaklu nie widzi nas. Żywa interakcja między sceniczną postacią a widzem została z tego spektaklu niemal wykluczona. Czy taki teatr czeka nas w przyszłości? – pytanie, które zadawałam sobie przed tygodniem, dziś traci na aktualności, bo chwilowo żaden żywy teatr nas nie czeka. Zresztą Wojtek Ziemilski, reżyser *Pacjenta 0*, musiał i taką ewentualność brać pod uwagę, bo od początku umożliwiał publiczności uczestnictwo w spektaklu na żywo i on-line.

Prezenter tłumaczy trochę nam, ale chyba bardziej sobie pandemię –

związane z nią strach, niepewność, poczucie chaosu. Próbuje dociec źródeł epidemii, robi przegląd internetowych forów, wchodzi w skórę trolli i internetowych polemistów. Tematy zmieniają się jak w kalejdoskopie, ale nie sposób pozbyć się wrażenia, że bardziej niż o czymkolwiek innym spektakl Ziemilskiego jest właśnie o potrzebie bycia razem, w teatrze, do którego wchodzimy, jak wszędzie, z duszą na ramieniu, mimo strachu. O potrzebie istnienia teatru, nawet gdyby miał być postawiony na głowie, o głodzie przepływu energii między sceną a widownią, nawet gdyby miał być zakłócony kolejnymi barierami.

I wiemy, że dokładnie tak samo wygląda to z drugiej strony: „Dziś jestem w sytuacji wyjątkowej" – mówi nam zamknięty w akwarium radiowiec-teatralny aktor. – „Znajduję się w studiu, w małym, dźwiękoszczelnym i sterylnym pomieszczeniu. W jednej ze ścian jest okno – gruba, pancerna szyba. Za oknem jest pomieszczenie. A tam siedzi w tej chwili osiem osób, widzów. A może powinienem powiedzieć – postaci. Nie znam ich. Nie wiem, kim są. Czuję się trochę jak na egzaminie".

To dopiero świat postawiony na głowie – nie ma w nim miejsca, w którym możemy się spotkać: on, aktor zamknięty w radiowym studiu, i my, widzowie w maskach, obsesyjnie pilnujący zachowania dystansu. Jesteśmy odizolowani, czujemy się bezpieczni w sytuacji, w której bezpośredni kontakt niesie ryzyko zarażenia, ale maski, dystans, szyba oddzielająca nas od sceny – to wszystko powoduje dyskomfort i poczucie skrępowania. Tym niemniej w jesiennym pandemicznym sezonie nie ma i nie będzie bezpieczniejszej sytuacji scenicznej, ba! publicznej nawet. „Może tak to będzie wyglądało, słuchajcie?" – mówi ze studia (sceny?) Świeściak, dotykając ręką szyby. – „Będziemy mieli takie specjalne miejsca, na przykład dawne studia radiowe, w których jak w amsterdamskiej dzielnicy czerwonych latarni będzie można

sobie przyjść i popatrzeć, za szybą. Taki peep show, tylko po to, żeby można doświadczyć czegoś innego. Właśnie nie seksu, tylko po prostu normalnego świata, trochę bardziej pokręconego może”.

Nie tylko w *Pacjencie 0* możemy przejrzeć się z naszymi lękami i tęsknotami z czasów pandemii, choć wydaje się, że spośród czterech scenicznych opowieści tylko ta dotyka tego tematu wprost. Ale dialoguje z nią także *Kumulacja* Jabrzyka z Mateuszem Flisem, teatralna wariacja na temat teorii spiskowych, oraz, w mniej oczywisty sposób, dwa pozostałe spektakle, oparte na klasycznych tekstach – *Cyrano* i *Iwanow. Człowiek, który śpi*.

Cyrano Raduszyńskiej z Michałem Koselą w roli tytułowej pojawił się w miejsce większej, zaplanowanej na poprzedni sezon produkcji. Premiera miała odbyć się 15 maja, a Katarzyna Raduszyńska chciała wyreżyserować spektakl z obsadą liczącą kilkanaście osób. Pandemia okroiła ten plan, jedno się nie zmieniło – Kosela pozostał Cyranem. Premiera odbywa się ponad ćwierć wieku po innym *Cyranie* na wałbrzyskiej scenie – w reżyserii Wowo Bielickiego, z Rafałem Walentowiczem w roli tytułowej i z siedemnastoletnią Raduszyńską w rolach kuchcika, zakonnicy i pazia. Z tej adaptacji tekstu Rostanda sprzed dwudziestu sześciu lat Raduszyńska z Koselą pożyczają szpadę i fragment kostiumu, kołnierz i pelerynę, którą ten nowy Cyrano narzuca na kombinezon astronauty. Tak, to nie pomyłka – Raduszyńska wysyła bohatera w kosmos, na inną, samotną planetę, na której spędza czas, jak my wszyscy, w izolacji. Ten pomysł nie jest wcale tak kosmiczny, jak mógłby się wydawać – poza tym, że uzasadnia sceniczną izolację bohatera, został wywiedziony z biografii prawdziwego Bergeraca, francuskiego pisarza i filozofa, którego nazwisko dał swojej postaci Rostand. Savinien Cyrano de Bergerac był autorem powieści *Tamten świat*, opowiadającej o podróży do państw Księżyca i Słońca.

Cyrano Koseli wyrusza zatem na podbój świata, ale nawet stawiając pierwsze kroki na dalekiej planecie, mówi głównie o niespełnionej miłości. Raduszyńska wypreparowała z tekstu Rostanda przede wszystkim monologi Cyrana i sceny rozmów z Roksaną. Ten superbohater, eksplorujący nowy ląd w towarzystwie łazika marsjańskiego, samotny astronauta, który czyni sobie poddaną nową, nieznaną ziemię, rozpamiętuje swoją miłosną klęskę. Komedia Rostanda zamienia się na naszych oczach w przejmującą miłosną tragedię, przy czym pozbawioną patosu – paradoksalnie ten cały miłosny ekstrakt z *Cyrana* nie wydaje się wcale melodramatyczny. Nawiasem jest sceneria obcej planety i zdystansowana narracja Koseli, który przygląda się historii swojego bohatera z perspektywy kosmosu.

A nos? Cóż za Cyrano bez nosa? Jest, oczywiście, ale raczej jako rekwizyt, po który sięga aktor w słynnym monologu, niż jako stały element charakteryzacji. Nos staje się umowny, bo czy musi chodzić o nos? Czy w obliczu porażki każdy defekt nie okazuje się wystarczający, żeby zrzucić na niego odpowiedzialność za nasze upokorzenie?

Cyrano Raduszyńskiej i Koseli trwa raptem czterdzieści pięć minut i podczas tych trzech kwadransów dostajemy jedno z najbardziej przejmujących wcieleń Rostandowskiego bohatera. Może i dlatego, że porozumienie, jakie pojawia się między widzem a sceniczną postacią, nie opiera się wyłącznie na doświadczeniu straconej miłości. W równym stopniu, a biorąc pod uwagę pandemiczną sytuację, może nawet bardziej na jego izolacji i osamotnieniu, które dziś stają się udziałem wielu z nas. W tym kontekście kończąca opowieść śmierć Cyrana, samotna, inaczej niż u Rostanda, staje się też bardziej dojmująca.

Do śmierci, do kresu nie tylko człowieczego życia, ale też trwania planety prowadzą nas w *Iwanowie. Człowieku, który śpi* reżyserka Małgorzata

Maciejewska i aktor Piotr Mokrzycki. Dostajemy studium człowieka w kryzysie, który jest odzwierciedleniem choroby toczącej świat. Tekst jest wariacją na temat zaproponowanego przez Czechowa tematu – marzenia i sny nowego Iwanowa, żyjącego w nieodległej przyszłości, nie mogą się spełnić nie dlatego, że to on odwrócił się plecami od świata, ale ponieważ ów świat obumiera.

Bohater Mokrzyckiego spędza czas w izolacji, budując w swoim odosobnieniu namiastkę życia na planecie, do której tęskni. Jest być może ostatnim człowiekiem, ostatnim żywym organizmem na niej. Iwanow tęskni do lasu i może oglądać nieistniejący już las na ekranie, żyje otoczony wypchanymi zwierzętami, bo tych prawdziwych już nie ma. Nowoczesne wynalazki pozwalają mu zachować namiastki dawnego prawdziwego życia, w tym kontaktu z drugim człowiekiem. Sara Ireny Sierakowskiej jako hologram na ekranie wydaje się obecna, niemal namacalna, jest jednak tylko powidokiem żywego ciała, sprytnie zaprojektowanym oprogramowaniem, który udaje ludzki umysł i emocje. Koszmar snu Iwanowa polega też na tym, że wykasowanie się z niego staje się niemożliwe. Nawet strzał w głowę można cofnąć, wciskając „delete”, i historia toczy się od nowa, jak w *Dniu Świstaka*, tyle że dramat bohatera nie ma w sobie nic z komedii. Depresja dostaje tu nowe paliwo – jej źródłem jest odpowiedzialność za rozpad świata, którą bierze na barki ten nowy Iwanow. Brak poczucia sensu pogłębia świadomość, że jakikolwiek pozostawiony po sobie ślad będzie pozbawiony znaczenia, bo nikt go nie odczyta. Maciejewska z Mokrzyckim czytają Czechowa na nowo i w tej lekturze znajdują tekst na pocztówkę wysłaną do nas, widzów, z niedalekiej przyszłości. Czytamy na niej: „Kula, która cię przeszyje, została już odlana”.

Z numeru: **Didaskalia 160**

Data wydania: grudzień 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/opowiesci-z-czasow-izolacji*

didaskalia
gazeta teatralna

REPERTUAR

„Oklaski wchodzą w ucho”

Maciej Guzy

Stary Teatr w Krakowie

Aktorzy prowincjonalni. Sobowtór

reżyseria: Michał Borczuch, dramaturgia i tekst: Tomasz Śpiewak, scenografia i kostiumy: Dorota Nawrot, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski, muzyka: Bartosz Dziadosz, wideo: Wojtek Sobolewski

premiera: 27 października 2020

Marcowy lockdown oddzielił pierwszą część prób do nowej premiery Michała Borczucha *Aktorzy prowincjonalni. Sobowtór* od ich kolejnych etapów. Listopadowy pozwolił na tylko kilka pokazów, zanim siódmego listopada instytucje kultury zostały zamknięte na kolejny miesiąc. Brak naturalnej dla teatru ciągłości pracy jest w spektaklu doskonale widoczny. Motyw zerwania i próby łączenia pokruszonych fragmentów przenika przedstawienie na kilku poziomach. Wokół tego, co oglądamy na scenie, unoszą się pytania o to, gdzie znajdujemy się obecnie, jako twórczynie, twórcy oraz widzki i widzowie teatralni. Jak pracować dla „25 procent”, które zastąpiło „publiczność”, a równocześnie, jak odbierać spektakl, będąc tych „25 procent” częścią. I wreszcie jak wrócić do tego, co zaczęte i nieukończone przed pandemią.

Konstrukcja spektaklu nie jest nad wyraz skomplikowana. *Aktorzy prowincjonalni*. *Sobowtór* przypomina kilka etiud na dwójkę bądź trójkę aktorów i aktorek, dość topornie ze sobą zmontowanych. Czasem na scenie widzimy tylko grających i grające dany epizod, a czasem pozostała część obsady siedzi swobodnie wokół nich, przysłuchując się dialogom. Zmianę poszczególnych części zwiastuje gong ukryty w scenografii (zainspirowanej *Benzyną* Edwarda Hoppera), za dystrybutorami paliwowymi i niewielkim drewnianym domkiem pracownika stacji.

Etiudy powielają motyw spotkania obcych sobie osób, nawiązujących intymną, często naładowaną erotycznie relację. Ich rozmowy schodzą na tematy zawodowego spełnienia, porażek, zaspokajanych pokus i niezrealizowanych marzeń. Bohaterkami – bo w większości centralne postaci etiud to właśnie kobiety – są opiekunka w domu spokojnej starości, masażystka czy kosmetyczka. W dyskusjach powracają melancholijne pytania o alternatywne życiowe scenariusze, w których wspólnym punktem odniesienia jest kariera sceniczna (aktorska, piosenkarska), czy raczej zbiór obiegowych przekonań na temat tego rodzaju zawodów (nauka tekstu jako najtrudniejszy element pracy, duża rozpoznawalność, szacunek itd.).

Klimat *noir*, który towarzyszy kolejnym spotkaniom – wywołany często przygaszanym światłem (przełamywanym silnymi, punktowymi akcentami) i stłumionym brzmieniem wypowiadanych kwestii (przy znacznie ograniczonej warstwie muzycznej) – może przywoływać na myśl inny obraz Hoppera, *Nocne marki*. Decyzję, aby w scenografii wykorzystać *Benzynę*, a nie popularne przedstawienie baru, uważam jednak za znaczącą. Przestrzeń stacji benzynowej podkreśla przygodność rozmów, ich przejściowość, równocześnie rozmywając napięcie, które mogłoby im towarzyszyć, gdyby dyskutujące pary znajdowały się w realiach amerykańskiego miasta, którego

odbiór – a więc i odbiór przebywających w nim osób – jest przecież silnie skonwencjonalizowany, głównie przez naładowane niepokojem kino gatunkowe, jak thriller czy kino *noir*. W ten sposób twórczynie i twórcy spektaklu wydobywają na wierzch wrażenie przedziwnej i zaskakującej nostalgii (zupełnie jednak niedramatycznej – bardzo surowej, wręcz graniczącej ze zobojętnieniem), której z innych spektakli Borczucha nie pamiętam.

Atmosfera ta, choć zrealizowana bardzo dyskretnymi środkami, udziela się także publiczności. *Aktorzy prowincjonalni. Sobowtór* wydają się nieangażującym percepcyjnie spektaklem, i to zarówno na poziomie sensualnym, jak i semiotycznym. Nie da się powiedzieć o tym przedstawieniu, że jest przytłaczającym doznaniem. Dominuje uczucie jednostajności, wycofania, konsekwentnej redukcji efektów i znaczeń. A jednak w miarę upływu czasu ta swego rodzaju słabość (słaba intensywność, ale też potencjalna nieatrakcyjność, mogąca wynikać z formalnej surowości) zaczyna silnie rezonować z okolicznościami, w których spektakl powstał. Niepewność, jaką twórczynie i twórcy przedstawienia zdają się świadomie wpisywać w jego założenia, należy, jak sądzę, czytać jako ucieleśnione na scenie afektywne doświadczenie dezorientacji, któremu bez wątpienia ulegają oni w ostatnich miesiącach, nie wiedząc, czy będą mogli pracować, czy będą mieli dla kogo występować i wreszcie czy będą mieli za co żyć.

Ten rodzaj niepewności znajduje najjaskrawszy obraz w kluczowym dla *Aktorów prowincjonalnych. Sobowtóra* temacie aktorstwa, które w spektaklu powraca nie tylko jako wymarzony zawód niektórych bohaterek poszczególnych etiud, ale także jako pole do głębszej refleksji nad teatrem postawionym pod ścianą. Borczuch podejmuje wielokrotnie już poruszany (zarówno w teatrze, jak i w naukowych opracowaniach) temat napięcia

między sceniczną obecnością aktorek i aktorów a rolami, które kreują w swojej pracy. W przedstawieniu mowa jednak o „sobowtórach”, a nie rolach, gdyż cechami charakterystycznymi poszczególnych postaci jest ich fizyczne podobieństwo do aktorek, które je grają (np. opiekunka z domu spokojnej starości, grana przez Dorotę Pomykałę, jest właśnie do Pomykały podobna, jak mówią jej sceniczni towarzysze i towarzyszki). Tego rodzaju konwencja raczej nie zaskakuje nowatorskością, interesujące są jednak skojarzenia, które mogą nasunąć w nawiązaniu do niej w trakcie spektaklu. *Aktorzy prowincjonalni. Sobowtór* jest bowiem pod kątem podejścia do dwoistości wpisanej w zawód aktora zaskakująco bliski choćby *Factory 2* Krystiana Lupy.

Podobieństw między tymi dwoma realizacjami jest całkiem sporo. To, że powstały w tym samym teatrze, wydawać się może rzeczą drugorzędną, ale trudno, aby uwadze pamiętających *Factory 2* widzek i widzów uszła zbieżność obsadowa obu przedstawień (w jednym i drugim przypadku na scenie widzimy Martę Ojrzyńską, Bogdana Brzyskiego, Iwonę Budner, Małgorzatę Zawadzką, Krzysztofa Zawadzkiego i Urszulę Kiebzak). Co więcej, zarówno u Borczucha, jak i Lupy próby miały podobny przebieg. Najpierw (w styczniu 2020 roku) improwizacje aktorskie przed kamerą w tych samych parach, które widzimy na scenie, potem (bezpośrednio przed premierą) próba ich przypomnienia, odtworzenia. Nagrania te zostały zresztą – tak jak u Lupy – włączone do spektaklu. Widzimy je – my, publiczność, ale też aktorki i aktorzy – wyświetlane równocześnie z odpowiadającą im sceną spektaklu. Co istotne, nagrania z improwizacji są opatrzone datą.

Podobieństwa kończą się jednak tam, gdzie zaczynamy zwracać uwagę na charakter relacji między aktorską prywatnością (która jest istotnym elementem obu spektakli) a pracą sceniczną. W *Aktorach prowincjonalnych.*

Sobowtórze następuje odwrócenie wektora oddziaływania jednej sfery na drugą, który u Lupy zdecydowanie wyraźniej skierowany był od oczekiwanego przez niego zawodowego poświęcenia ku życiu prywatnemu (wielogodzinne próby-imprezy, screen testy, słynne „My fucking me”), co ewentualnie miało później zwrotnie przełożyć się na ostateczny kształt roli. U Borczucha to prywatność (radykalnie naznaczona przez pandemię) sprawia wrażenie czynnika, który w niekontrolowany sposób ukształtował, zawirusował (nomen omen) formę spektaklu. Zawodowa niepewność utrudnia przecież pracę i w *Aktorach prowincjonalnych*. *Sobowtórze* jest do bez wątpienia widoczne. Dyskurs grania i niegrania w przedstawienia tu i tam pęka, daleko uciekając od konsekwentnego rozwoju. Trudno w końcu oczekiwać myślenia i mówienia o niegraniu, jeśli obecnie oznacza ono raczej nie tyle performowanie swojej obecności na scenie, ile sceniczną nieobecność – zamknięcie instytucji, w której się pracuje. Być może jeszcze trudniej odnieść się do styczniowych nagrań improwizacji, jeśli patrzy się na nie przez pryzmat przebytego po drodze stanu izolacji (a być może również finansowego kryzysu). Ich odtworzenie, twórcze przekształcenie (a tym bardziej okupienie tego – jak miało to miejsce w *Factory 2* – ogromnym wysiłkiem fizycznym i psychicznym włożonym w igranie z nieświadomością, budowanie napięcia, wypruwanie z siebie własnej autentyczności) wydaje się bez sensu, skoro w perspektywie tygodnia czy miesiąca sytuacja może zmienić się na tyle, że wszystko prawdopodobnie się zdezaktualizuje. Tak jak zdezaktualizował się sposób, w który postrzegaliśmy rzeczywistość jeszcze w styczniu czy lutym (a trzeba przypomnieć, że próby poprzedzające premierę odbywały się w warunkach gwałtownego wzrostu liczby zakażeń, zwłaszcza na terytorium Małopolski, więc lockdown już wtedy był prawdopodobny).

W tym świetle tytułowy „sobowtór” wydaje się nie tyle rolą, ile określeniem pozwalającym oddać stan, w jakim znajdują się aktorki i aktorzy (a możliwie,

że każda inna osoba), spoglądający w przeszłość na to, co przed pandemią. Jesteśmy nie tyle sobą, ile swoim powtórzeniem. Widzimy siebie na nagraniu ze stycznia i wiemy, że wtedy nie myśleliśmy o tym, że w marcu nagle przestaniemy pracować – patrzymy na siebie jak na kogoś innego, naiwnego i nieświadomego.

„Oklaski wchodzą w ucho" – mówi jedna z aktorek. W ciało aktorek i aktorów „wchodzi", wpisuje się dużo więcej przyzwyczajeń (pewnie nam – publiczności – trudno nawet wyobrazić sobie, ile). Pandemia tak szybko ich nie wyparła, więc zapewne muszą one towarzyszyć ich posiadaczkom i posiadaczom także w trakcie izolacji, tkwiąc w ich ciałach bezużytecznie. Nawyk staje się czymś obcym, przylepionym do nas innym ciałem, niechcianym klonem. Z tej perspektywy hopperowska nostalgia w spektaklu Borczucha byłaby tęsknotą za poczuciem braku rozdarcia między „przed pandemią" i „teraz", tym, co w pracy a tym, co w izolacji (w zapewne także za poczuciem względnego bytowego bezpieczeństwa, które do tej pory gwarantowała praca w instytucji repertuarowej).

Nie jestem zwolennikiem ujmowania teatralnego przeżycia w kategoriach jego prawdziwości bądź fałszywości, uważając te kategorie za szkodliwie nieostre i bliskie płytkiemu, binarnemu wartościowaniu „dobre-złe" (jak również niebezpiecznemu mitologizowaniu działalności teatralnej). Jednak w tym przypadku (trochę wbrew wydźwiękowi spektaklu, odkrywającego banalność i przeciętność teatru, tak samo wystawionego na epidemiczne perturbacje, jak każde inne miejsce pracy) trudno mi nie przyznać, że obecnie z o wiele większym zaufaniem podchodzę do zdystansowanych *Aktorów prowincjonalnych. Sobowtóra*, niż do jakiekolwiek innego przedstawienia, opartego na eksploatacji zdolności aktorek i aktorów, dążeniu do maksymalizacji intensywności doznań czy formalnym przepychu –

a więc poniekąd udającego, że wokół nic się nie dzieje. Środki te blakną przecież wobec faktu, że następnego dnia czy tygodnia do tego czy innego teatru w ogóle nie będzie można się wybrać.

Z krakowskiego przedstawienia wyłania się dość gorzki obraz rzeczywistości teatralnej, zwłaszcza tej zdewastowanej przez skutki pandemii. Tak samo zresztą, jak posępna jest ta rzeczywistość w filmowym pierwowzorze spektaklu, *Aktorach prowincjonalnych* Agnieszki Holland. U Holland gorzka była jednak teatralna płytkość, podatność na układy, prowincjonalna stagnacja, nieodpowiadająca ambitnej sztuce. U Borczucha to właśnie za ową płytkością, teatralną codziennością tęskni się najbardziej.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020

Autor/ka

Maciej Guzy – absolwent prawa i wiedzy o teatrze, student teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, stale współpracuje z „Didaskaliami" i „Teatraliami".

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/oklaski-wchodza-w-ucho*

didaskalia
gazeta teatralna

REPERTUAR

Te wszystkie włączone przypadkiem mikrofony

Wiktoria Tabak

European Ensemble: Schauspiel Stuttgart, Nowy Teatr, Zagreb Youth Theatre

Enter Full Screen

reżyseria: Wojtek Ziemilski, dramaturgia: Sodja Zupanc Lotker, scenografia i wideo: Wojciech Pustoła, muzyka: Jan Sigsworth, tłumaczenie scenariusza na język polski: Mateusz Rulski-Bożek, konsultacja: Sean Palmer

premiera: 29 września 2020

Najnowszy projekt w reżyserii Wojtka Ziemilskiego, *Enter Full Screen*, rozgrywa się co prawda na zoomie, ale jest grany w czasie rzeczywistym i dzięki temu przypomina o czymś podstawowym dla teatru – o wszystkich tych sytuacjach, w których coś poszło nie tak. O momentach, kiedy komuś przestał działać mikroport, kamera się nie uruchomiła – i oczywiście o takich, gdy interakcje między sceną i widownią wymykały się spod kontroli, przybierając nieoczekiwany obrót. Od wpadek nie jest wolne także korzystanie z komunikatorów wideo, dlatego w performansie Ziemilskiego dużo ciepłych uczuć wzbudziło we mnie właśnie to, co działo się poza

porządkiem, czyli momenty utraty łącza, fragmenty rozmów osób, którym przypadkiem włączyły się mikrofony czy niespodziewanie pojawiające się w prostokątach twarze widzek lub widzów, przerywające na kilka sekund spójność akcji.

Enter Full Screen powstało w ramach European Ensemble kuratorowanego przez Olivera Frljicia. Założenia tego przedsięwzięcia są proste: reżyser lub reżyserka spotyka się ze stałą, sześcioosobową grupą aktorów i aktorek (reprezentujących teatry biorące udział w projekcie) i razem realizują spektakl podejmujący wątki dotyczące europejskiej wspólnoty. Dotychczas powstały: *Erazm* Anny Smolar i *Imaginary Europe* Olivera Frljicia. Tym razem punktem wyjścia była refleksja na temat „kraju ze strefami bez LGBT". Początkowo zoom miał być jedynie miejscem prób, przystankiem na drodze do realizacji pełnowymiarowego performansu, lecz tak się nie stało i efekt oglądamy nie na scenie przy Madalińskiego, a we własnych domach.

Gdy wybiła godzina premiery, a widzowie odnaleźli drogę do wirtualnego teatru dzięki otrzymanemu wcześniej linkowi, na ekranie pojawił się scenograf Wojciech Pustoła, który stał się na moment przewodnikiem po meandrach zoomowego uniwersum. Objaśnił nam dokładnie, co włączyć, a co wyłączyć, żeby wszystko działało jak należy. Ciągle jeszcze testujemy takie formy komunikacji i naszą zintensyfikowaną obecność w wirtualnych systemach oraz relacjach, dlatego uznaję ten prosty gest za przejaw dobrej praktyki.

Właściwa akcja rozpoczyna się od sekwencji prezentującej rozmaite filtry nałożone na ciała aktorów i aktorek dzięki technologii rozszerzonej rzeczywistości (*Augmented Reality*). Co my tutaj mamy albo raczej czego nie mamy? Jest człowiek wlepiony w drzewo, wiking, cyfrowy kot na głowie Eweliny Pankowskiej, tost z jajkiem, czyjeś oczy wtopione w arbuz z gry

Fruit Ninja, kolorowe palmy i wiele więcej. Ten wstęp przypomina trochę spełniony koszmar Jeana Baudrillarda. Francuski postmodernista, naczelny przeciwnik poszerzonych cyfrowo światów, już w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku ostrzegał, że kroczymy bez opamiętania w stronę pustyni hiperrzeczywistości, w której znaki uniezależniają się od swoich rzeczywistych odpowiedników i znaczeń i stają się autoreferencyjne. Mam poczucie, że *Enter Full Screen* ogniskuje się właśnie wokół przyszpilonego przez Baudrillarda napięcia – mamy do czynienia z mapą wyprzedzającą terytorium, zatarciem granicy między rzeczywistością a obrazem, ale przede wszystkim z dojmującym strachem przed wszechogarniającą, alienującą pustką i tym, że nie odnajdziemy się w tej dynamicznie przeobrażającej się konstelacji.

Tenzin Kolsch, Claudia Korneev, Ewelina Pankowska, Adrian Pezdirc, Andjela Ramljak znajdują się w swoich domach, mimochodem zyskujemy więc okazję do zaspokojenia ciekawskich pragnień. Możemy bezkarnie przyglądać się tak wewnętrznym (mieszkania), jak i zewnętrznym (widoki za oknem) scenografiom ich prywatnych światów. Jedynie Jan Sobolewski łączy się z nami z innego miejsca. Wychodzi poza bezpieczny pokój i relacjonuje podróż do podwarszawskiej Kobyłki – najbliższej stolicy „strefy bez LGBT". Ten gest wydaje mi się nieco banalny: oto nieheteronormatywny mężczyzna w poszukiwaniu realności jedzie przyjrzeć się temu dziwacznemu miejscu i zamieszkującym go istotom. Okazuje się jednak, że jest to miasto jak każde inne: są tu kościoły, sklepy, szczekające psy, ruchliwa ulica, pędzący ludzie zajęci załatwianiem swoich spraw, chodniki, lampy, drzewa. Czy oczekiwaliśmy czegoś innego? Bardziej spektakularnego? Sensacyjnego? Czy się rozczarowaliśmy?

Przez cały ten czas Janka nawiedzają zoomowe zjawy, w które wcielają się

pozostali performerzy i pozostałe performerki. I tak Pankowska – przyjmująca postać cyfrowego jajka – w roli Ducha Zadawania Pytań dopytuje Sobolewskiego, czy czuje się samotny, a przerywający tę wymianę zdań Pezdirc jako Specjalny Kumpel Europa histerycznie zastanawia się, czy przypadkiem nie potrzebuje on jego pomocy. Twórcy i twórczynie stawiają tutaj pytanie o problematyczną od dawna relację Polski i Europy: w teorii jesteśmy wspólnotą, ale w praktyce bywa różnie. Obóz rządzący krajem nad Wisłą notorycznie wyciąga z szafy rozliczne trupy nacjonalizmu i jak mantrę powtarza, że krytyka płynąca z Brukseli do Warszawy jest częścią międzynarodowego spisku i zamachem na tradycyjne polskie wartości. Stosunek naszej władzy do „ideologii gender i LGBT" znają już chyba wszyscy, tyle że licznie podpisywane apele nawołujące do zachowywania praworządności i ochrony praw człowieka czy groźby odcięcia strumienia funduszy rozwojowych na niewiele się zdają. Europejscy włodarze wyrażają zaniepokojenie tym, co dzieje się w Polsce, ale na tym ich interwencja się kończy. Dobrze oddaje to scena, w której Janek próbuje o coś zapytać Specjalnego Kumpla Europę, a ten w pośpiechu się rozłącza. Kończy się więc na solidarnościowych frazesach. Pytanie tylko, czy ta diagnoza nie jest nam już, przynajmniej od jakiegoś czasu, znana?

Do końca performansu zwiedzamy z głównym bohaterem Kobyłkę, ale siedzimy bezpiecznie w swoich domach. Niby razem, a jednak osobno. Oglądamy relację z podróży ujętą w ramy wydarzenia artystycznego – niczego nie ryzykujemy, w każdej chwili możemy się przecież wylogować i zniknąć. Dlatego też ciekawsze w *Enter Full Screen* są dla mnie próby tematyzowania mechanizmów empatii i digitalnej ontologii współczucia niż bieżące polityczne rozpoznania. Roger Ebert, amerykański krytyk, w 2005 roku użył do opisu medium filmowego terminu „maszyna empatii", a dekadę później Chris Milk, podczas wystąpienia na konferencji TED, zaadaptował to

pojęcie do rozważań nad statusem wirtualnej rzeczywistości. Milk (twórca m.in. *Clouds Over Sidra*, projektu VR przenoszącego użytkownika w sam środek jordańskiego obozu dla uchodźców) stwierdził, że rozszerzone cyfrowo światy są skutecznym narzędziem generowania empatii i projektowania społecznej zmiany. Teza ta spotkała się z ambiwalentnym przyjęciem, ale tocząca się wokół niej dyskusja pozwoliła na sformułowanie fundamentalnego pytania o to, komu i czemu służyć ma owa „maszyna empatii".

Przeniosę to rozpoznanie na grunt projektu European Ensemble, mimo że nie mamy w tym przypadku do czynienia z wirtualną rzeczywistością (VR) *sensu stricto*, a jedynie z rozszerzoną (AR), czyli z hybrydyczną formą zawierającą i fizyczną, i cyfrową rzeczywistość – obie te techniki są jednak częścią tego, co nazywamy *Extended Reality* (XR). W pewnym momencie performansu Duch Prawdy (ponownie Pankowska) pokazuje zdjęcia zmaltretowanych osób identyfikujących się jako nieheteronormatywne, mówiąc, że tak wygląda tutejsza homofobiczna codzienność. Upublicznienie tych fotografii ma sprawić, że Janek – a w konsekwencji i my – coś poczuje, dotknie realności (Sobolewski od razu podkreśla, że to manipulacyjny chwyt). Później Andjela Ramljak proponuje wszystkim „grę w płacz" przy akompaniamencie przygnębiającego utworu *Adagio per archi e organo in sol minore* (muzyka Remo Giazotto, Tomaso Albinoni). Wygrywa ten, kto pierwszy zapłacze. Ale nawet jeżeli po naszych policzkach popłyną wreszcie łzy, to co z tego?

Zastanówmy się: widziałyśmy i widzieliśmy zdjęcia pobitych osób, współodczuwamy z dystansu, a dalej pozwalamy, by te emocje pomogły nam przetworzyć obrazy i bodźce, które otrzymaliśmy. W tej konfiguracji na pierwszym planie znajdujemy się my i nasze uczucia, a nie doświadczające nadużyć osoby, z którymi empatyzujemy. Jakie więc ma znacznie dla innych

to, że częściowo poczujemy się, „jakbyśmy byli” w czyjejś skórze, jeśli nie pójdą za tym konkretne, nawet najmniejsze, działania ukierunkowane na zmianę? Empatia staje się wówczas retorycznym chwytem służącym do podskórnego usprawiedliwiania samych siebie, a powinna raczej być przystankiem na drodze do celu, nie punktem dojścia. Twórcy i twórczynie nie wyczerpują tego tematu, przeciwnie, znacznie go komplikują, pozostawiając bez odpowiedzi rodzące się podczas seansu pytania. W jaki sposób myśleć o empatii tak, aby nie redukować jej do pustego słowa czy wytartych frazesów o przyjmowaniu cudzego punktu widzenia? Co możemy zrobić, by nasz wirtualny aktywizm (polegający na udostępnianiu postów czy umieszczaniu smutnych ikonek pod wpisami dotyczącymi przemocy) nie był papierowy? I jak przy tym automatycznie, choć czasem nieświadomie, nie dyskredytować osób, które nie mają możliwości ani warunków, by rozszerzać swoje zaangażowanie w sprawy społeczne poza media społecznościowe (pisała o tym dobitnie Johanna Hedva w *Sick Woman Theory*)? Jak rozpracować mechanizmy współczucia, by nie reprodukować symbolicznej hierarchii zawartej w relacji między obiektem współczucia a współczującym? I wreszcie: skoro już wiemy, że nie tędy droga, to którędy?

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020

Autor/ka

Wiktoria Tabak – studentka teatrologii w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Bibliografia

Baudrillard, Jean, *Symulakry i symulacja*, Wydawnictwo Sic!, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

Milk, Chris, *How virtual reality can create the ultimate empathy machine?*, „TED 2015”, https://www.ted.com/talks/chris_milk_how_virtual_reality_can_create_the…, [dostęp: 16.10.2020].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/te-wszystkie-wlaczone-przypadkiem-mikrofony*

didaskalia
gazeta teatralna

REPERTUAR

Stół z powyłamywanymi nogami

Witold Loska

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Jedzonko

reżyseria: Katarzyna Szyngiera, scenariusz: Marcin Napiórkowski, Katarzyna Szyngiera, Mirosław Wlekły, scenografia: Przemek Czepurko, Katarzyno Ożgo, kostiumy: Sylwia Lasota, muzyka: Jacek Satomski, reżyseria świateł: Paulina Góral, choreografia: Bartosz Ostrowski

premiera: 11 września 2020

Na otwarcie sezonu Katarzyna Szyngiera przygląda się temu, co ląduje na naszym stole, skąd się tam wzięło i czego wolelibyśmy na temat tytułowego „jedzonka" nie wiedzieć. Stół występuje w spektaklu również dosłownie i to nie byle jaki: można powiedzieć dostojny. Według zasiadającej przy nim rodziny wręcz arystokratyczny.

Okazja również niepowtarzalna, bo dziewięćdziesiąte urodziny Dziadka (Feliks Szajnert). Wchodzący do przestronnego, nowoczesnego studia członkowie rodziny prezentują się tyleż wytwornie, co nieco anachronicznie: brylująca w wieczorowej sukni w cętki i szaliku z futra Mama (Lidia Bogaczówna) błyszczy odrobinę zbyt mocno w minimalistycznie urządzonej

przestrzeni. Niedzisiejszy strój równoważy jednak iście nowoczesną postawą: wytworna kreacja nie przeszkadza jej w samodzielnym przygotowaniu i podaniu ponad dziesięciu dań. Pozwalam tu sobie na ironię jedynie po to, żeby zilustrować schematyczną, ale i prowokacyjną konstrukcję postaci w spektaklu Szyngiery, w ramach której nowoczesność okazuje się realizacją patriarchalnych wzorców, a bezmyślnie reprodukowane ekologiczne postawy ostatecznie szkodzą środowisku.

Początkowo sytuacja sceniczna odsyła do naturalistycznej konwencji, a aktorzy i aktorki rozmawiają bez cienia dystansu do swoich postaci. Naturalizm jednak pojawia się w *Jedzonku* o tyle, o ile odsyła do pewnego społecznego kontekstu, obrazując jakiś jego element, natomiast jeśli przestaje być pod tym względem użyteczny, zostaje porzucony. Kiedy Siostra (Katarzyna Zawiślak-Dolny) opisuje, jakby czytając wprost z katalogu, bukiet nalewanego gościom wina, to nie w służbie akcji, a raczej demonstrując konkretną konsumpcyjną postawę. Podobnie Mama z obsesją na punkcie „ekoproduktów wszystko bez pestycydów" albo rubaszny Wujek (Sławomir Rokita) twierdzący, że takie wykwintne wino to on kupuje w markecie za piętnaście złotych. Szyngiera jako kuratorka tej galerii nieco przerysowanych osobowości kierowała się zapewne względami klasowymi, ale, prawdę mówiąc, tego rodzaju wbijanie szpil miejskim snobom szybko by się wyczerpało. Na szczęście pomysł reżyserki nie kończy się na (słusznej, chociaż dość wytartej) krytyce nowego mieszczaństwa, wcinającego ze smakiem „ekologiczną wariację na temat ćwikły", podczas gdy przysłowiowe dzieci w Afryce głodują.

Wręcz przeciwnie: Szyngiera w całkiem zniuansowany sposób śledzi zazwyczaj trudno dostrzegalne linie łączące to, co znajduje się na naszym talerzu oraz to, jakie performanse związane z jedzeniem cyrkulują w

kulturze, z globalnymi, systemowymi zjawiskami i procesami. Ujawniane będą zatem etyczne konsekwencje wyborów żywieniowych (ale co należy podkreślić: nie tylko na poziomie indywidualnej odpowiedzialności) oraz zdekonstruowane zostaną tożsamości zbudowane wokół jedzenia. Każdy kęs jest tu nasycony znaczeniami, które choć czasami wydają się aż nazbyt oczywiste (kiedy Wujek narzeka, że te wyszukane wegańskie potrawy są jakieś takie pedalskie), to zazwyczaj są bardziej złożone. Tyrada Mamy o wyższości wiejskich produktów, nasycona niepokojącą tęsknotą za tajemniczą „esencją", której brak w warzywach z marketu, nie jest po prostu rozpoznaniem pustki nostalgicznych odruchów starszego pokolenia, tęskniącego do dawnej kultury produkcji i konsumpcji. Scena ta jest reakcją na ujawnienie przez Dziadka chłopskich korzeni rodziny (w dodatku ukraińskich, co doszczętnie niszczy mitologię rodu) oraz jego opowieść o traumie Wielkiego Głodu. Mama, zmieniając temat, próbuje odwrócić uwagę od makabrycznych obrazów przywoływanych przez „głowę rodziny", ale nie jest w stanie podtrzymać iluzji idyllicznej wsi: głos Bogaczówny zaczyna się łamać i przechodzi w niekontrolowany płacz. Zestawienie Hołodomoru z wielkomiejskim fantazmatem wiejskości ujawnia niebezpieczeństwo związane z idealizowaniem konkretnych modeli produkcji żywności, których realia zazwyczaj naznaczone są przemocą. Innymi słowy, tęsknota mamy odnosi się do rzeczywistości, której nigdy nie było. Szyngiera pokazuje też, że produkcja żywności jest zawsze powiązana z interesem władzy, który wcale nie musi być zbieżny z potrzebami społeczeństwa. Zwraca również uwagę na to, że ten rodzaj zbiorowej nieświadomości, do której spychamy realia i konteksty produkcji oraz dystrybucji żywności, nieodwracalnie naznaczony jest traumą. Wielki Głód służy zatem tu zatem bardziej krytyce współczesnych mechanizmów, niż analizie historycznych wydarzeń. Oczywiście nie oznacza to, że Wielki Głód został przez Szyngierę

potraktowany instrumentalnie, jedynie w celu przedstawienia pewnych uniwersalnych mechanizmów: opowieść Dziadka funkcjonuje również jako świadectwo konkretnych wydarzeń. I choć Hołodomor niewiele ma wspólnego ze współczesnymi nierównościami, które nie powstają ze względu na interesy partii, a raczej ustanawiają się w abstrakcyjnym, zdepersonalizowanym rytmie kapitału i w ramach „dziedzictwa" kolonializmu, to mimo wszystko stanowi istotne przypomnienie o tym, że produkcja żywności jest ściśle powiązana z władzą (nawet jeśli rozproszoną), zatem jej przebieg może (i wciąż jest) być źródłem przemocy.

To, co wyparte, wylewa się na scenę już w kolejnym epizodzie, który przekreśla realistyczną konwencję. Z piekarnika buchają kłęby dymu, salę zalewają kolorowe światła, po pomieszczeniu kręcą się dziwacznie ubrane postaci w ogromnych pelerynach, a z głośników sączy się muzyka. Ktoś zaczyna recytować wierszyk o grzybobraniu, który niepostrzeżenie przechodzi w opowieść o zdechłych kurach. Na ścianie wyświetlany jest film z wydeptaną, usłaną brudnymi piórami ziemią. Nagle peleryna zostaje zrzucona, odkrywając kostium oskubanej, poranionej kury z wnętrznościami na wierzchu. Dramaturgia przyspiesza w chaotyczny rytm krzyków i naprędce odgrywanych epizodów. „Wasz smród – nasze pieniądze" daje się słyszeć. To ironicznie skandowane hasło wymierzone w (największe w Polsce) fermy drobiu w Żurominie. Kto przebywał w pobliżu takiego zakładu, wie, że smród to spore niedopowiedzenie. Nie o zapachową niedogodność jednak chodzi, a o powodujący ją przemysł, generujący ogromne zyski kosztem zwierząt. Aktorzy i aktorki przekrzykują się, cytując i odgrywając fragmenty dyskusji wokół konfliktu mieszkańców wsi z właścicielami ferm (jak można się dowiedzieć, jeden z nich to poseł). Przeprowadzony zostaje również wywiad z kurami z wolnego wybiegu, opowiadającymi o realiach tego rzekomo bardziej humanitarnego sposobu hodowli. Szyngiera zwraca

zatem również uwagę na brak możliwości samorzecznictwa nie-ludzi, co odróżnia kwestię emancypacji zwierząt od innych rodzajów wykluczenia. Scenę wieńczy gorzka, ironiczna piosenka o ekofermach i szczęśliwych zwierzętach oraz jajku, czyli „darze kury dla człowieka".

Strategia zastosowana przez reżyserkę, jak by się wydawało, pochodzi z repertuaru sztuki krytycznej czy zaangażowanej, w ramach której ujawniane są mechanizmy wykluczenia, dekonstruowany jest oficjalny dyskurs, odkryte zostają relacje władzy, a fałszywe narracje rozbrajane są faktami. To oczywiście uproszczenie, ale istotne jest tu nie tyle rzetelne skatalogowanie różnorodnych strategii krytycznych, ile wyznaczenie trajektorii ich działania. Zatem niezależnie od tego, czy chodzi o artystyczną prowokację, czy o nasycony informacjami wykład performatywny, ostatecznie celem sztuki zaangażowanej wydaje się wpłynięcie w jakiś (politycznie umotywowany) sposób na świadomość odbiorcy. W tym duchu zdaje się właśnie działać Szyngiera.

Obnażana jest przecież w *Jedzonku* zbrodnicza natura hodowli przemysłowych, wytykane są szkodliwe postawy, widzowie zasypywani są statystykami i otwierającymi oczy informacjami. Dowiedzieć można się o wpływie hodowli mięsa na klimat i o tym, że przejście na weganizm wiąże się z ograniczeniem emisji CO2 o tonę rocznie; albo o tym, że rolnictwo ekologiczne wiąże się z eksploatacją o wiele większych połaci ziemi, w efekcie jest zatem bardziej szkodliwe niż współczesne metody. Podważane są związane z jedzeniem stereotypy, takie jak bezpodstawny podział na to, co „chemiczne" i „naturalne". Badany i kwestionowany jest normatywny dyskurs narosły wokół diety. Pokazywane są związki nierówności społecznych z kulturą konsumpcji oraz to, jak indywidualne postawy wpływają na globalne procesy, a także odwrotnie: związki systemowych

zjawisk z codziennością. Informacje napływają z częstotliwością uniemożliwiającą ich zapamiętanie, a jeden problem goni kolejny. Kiedy zasypywanie widzów absurdalną liczbą faktów okazuje się nieskuteczne, Szyngiera sięga po bardziej rozrywkowe środki. Wysiłek Macieja Pesty (uprzednio w roli zblazowanego Brata), przebranego za gigantyczną truskawkę GMO, w edukowaniu publiczności o genetycznie modyfikowanych roślinach jest wręcz heroiczny (a przynajmniej rozczulająco zabawny).

Wydawałoby się zatem, że *Jedzonko* to spektakl z misją, niosący rewolucyjne przesłanie, roszczący sobie prawo do transformacji zarówno dyskursu, jak i społecznej tkanki. Szyngiera utrudnia jednak tak jednoznaczne postawienie sprawy. W drugiej części spektaklu, zaraz po wyświetlanej na ścianie reklamie „Wegeneratora" (urządzenia przerabiającego chemiczne parówki w folijce na pomidory „eko bez GMO") do chłopaka Siostry (Karol Kubasiewicz) dzwoni nie kto inny, a Ziemia. Na scenę wtacza się Agnieszka Kościelniak (wcześniej w roli Kuzynki, teraz występująca jako personifikacja planety) zainstalowana w wielkiej, dmuchanej, przezroczystej kuli. Aktorka piszczy, wrzeszczy i wbiega ze złością w aktorów, a nawet w publiczność. Tłumaczeniem jej niezrozumiałych krzyków zajmuje się Kubasiewicz: „Ziemia pyta, czy jesteście z siebie zadowoleni". Pytanie nie pada jednak w stronę skruszonej swoim nieekologicznym postępowaniem widowni, tylko do twórców przedstawienia: „Po co było budować nową scenografię?", „Ile CO2 zostało wyemitowane przez podróże reżyserki i zespołu?". Kubasiewicz stara się bronić, twierdząc, że przecież słuszne przesłanie na pewno trafia do widzów. Postanawia to sprawdzić, prosząc publiczność o podniesienie ręki, jeśli spektakl przekonał kogoś do niejedzenia mięsa. Na moim przebiegu nikt się nie zgłosił. Spośród kilkuset obecnych osób siedemnaście było wegetarianami lub weganami już wcześniej. Rozczarowany aktor pyta, co w takim razie może robić, na co pada kluczowa odpowiedź: „Na pewno nie

zaangażowane spektakle. Teatr to absurdalne marnowanie zasobów”.

Choć, wydawałoby się, ta samokrytyczna deklaracja mówi sama za siebie, gest Szyngiery okazuje się dość niejednoznaczny. To oczywiście prawda, że produkowanie spektaklu niosącego ekologiczne przesłanie i wezwanie do zmian, w sposób, który z pewnością nie można nazwać ekologicznym, wydaje się naznaczony hipokryzją i wpisuje się w diagnozę Ziemi, że „teatr jest częścią problemu, a nie jego rozwiązaniem”. Tu jednak owa hipokryzja niesiona jest na sztandarze, a nieekologiczna nadprodukcja występuje w *Jedzonku* w szokującym nadmiarze. Scenografia składająca się z perfekcyjnie wykonanej (i zapewne drogiej) kuchni, masywnego stołu na kilkanaście osób oraz sporych rozmiarów drewnianej konstrukcji, została przygotowana w całości z nowych materiałów, tylko na potrzeby *Jedzonka*. Podobnie kostiumy (również nowiutkie), które choć naprawdę ciekawe, rażą barokowym wręcz ekscesem w kontekście tematyki przedstawienia. W środowisku teatralnym krąży plotka, że wymyślny kapelusz z wypchanym sępem, który dosłownie na kilkanaście sekund zakłada Mama, przygotowany został specjalnie na potrzeby przedstawienia, co oznacza, że jego produkcja wiązała się z zamówieniem wypchanego zwierzęcia. Choć, jak w pewnym momencie pada ze sceny, *Jedzonko* to „najważniejszy spektakl dla dyrektora w jego kadencji”, przyznanie wysokiego budżetu nie musi przecież oznaczać wykorzystania go w ten sposób. Szyngiera zdecydowała się na takie rozwiązanie świadomie, włączając ten wybór w sensy przedstawienia.

To oczywiście z jednej strony krytyka strategii sztuki zaangażowanej i rozpoznanie braku jej sprawczości (co jednak wydaje się dość już wyświechtaną diagnozą), z drugiej zwrócenie uwagi na rozdźwięk między produkowanymi przez teatry „wojowniczymi” spektaklami a działaniami instytucji, reprodukującej za kulisami te same problemy, które stara się

zwalczać ze sceny. To jednak można byłoby osiągnąć bez uciekania się do szkodliwych, nieekologicznych praktyk produkcyjnych. Być może Szyngiera stara się wyrazić frustrację sytuacją bez wyjścia, w jakiej znalazł się teatr w obliczu kryzysu ekologicznego. Skoro oddziaływanie społeczne spektakli nie równoważy zasobów zużytych do ich produkcji, jedyną rozsądną praktyką jest porzucenie teatru. Dla osoby żyjącej z reżyserowania spektakli (która, jak wszyscy, przecież musi jakoś się utrzymać), nie jest to wniosek podnoszący na duchu. Od takiego odczytania odwodzi jednak brak jakiejkolwiek innej oznaki poczucia porażki twórców spektaklu w obliczu tego rozpoznania.

Wręcz przeciwnie: *Jedzonko* daje się czytać jako bunt przeciwko opisanej powyżej diagnozie. Szyngiera może przecież mówić, że nie ma czegoś takiego jak etyczna produkcja. Nawet jeśli przedstawienie spełniałoby najbardziej restrykcyjne standardy zero waste, dalej można argumentować, że kapitalizm doskonale sobie radzi z zagarnianiem tego rodzaju praktyk i zaprzęganiu ich do sprzedaży zupełnie już nieekologicznych produktów. Skoro zatem promowanie ekologicznej produkcji, zamiast prowadzić do systemowych zmian, wspiera takie zjawiska jak greenwashing, a oddziaływania społecznego teatru i tak nie da się policzyć czy ująć w statystyki, to można spokojnie przestać zawracać sobie głowę problemem i produkować spektakle bez obsesyjnej samokontroli, antycypującej nieodłączne od każdej ekologicznej inicjatywy oskarżenia o hipokryzję (patrz wytykanie Grecie Thunberg picia wody z plastikowej butelki). To oczywiście czysta spekulacja (w dodatku taka, z którą trudno się zgodzić) – w przedstawieniu nie pada słowo o greenwashingu czy zdolności kapitału do wchłaniania oporu – ale do takiego „zgadywania” zmusza reżyserka, pozostawiając bez wyjaśnienia dysonans między autokrytyczną refleksją a prowokacyjnym stosowaniem stojących z nią w sprzeczności praktyk.

Kolejna możliwość interpretacji tego gestu odsyła do krytyki mieszczaństwa, o której wspominałem na początku. Szyngiera zaciekle punktuje powierzchowność rzekomo ekologicznych postaw miejskich snobów podążających za modą. Modny może być również teatr, a ostatnio popularnością cieszą się właśnie ekologiczne przedstawienia. Prowokacyjne marnowanie zasobów i uczynienie tego zabiegu jednym z najważniejszych motywów spektaklu (finał to scena bezsensownego, orgiastycznego niszczenia jedzenia) staje się w tym kontekście próbą sprzeciwienia się oczekiwaniom mieszczańskiej publiczności, pragnącej kolejnych rewolucyjnych, ekologicznych spektakli, które i tak nic nie zmienią. Problem tylko w tym, że publiczność nie sprawiała wrażenia zaskoczonej, a wręcz bawiła się świetnie. W końcu krytyka mieszczańskich postaw jest konwencją doskonale przyjmującą się w mieszczańskich właśnie teatrach. W dodatku strategia Szyngiery, zamiast przełamywać impas, w efekcie wpisuje się w obnażaną w spektaklu powierzchowność politycznego zaangażowania: przez chwilę można pouzalać się nad sobą i swoją hipokryzją czy brakiem odwagi cywilnej, a po spektaklu wrócić do domu z uspokojonym sumieniem. Jeśli zatem Szyngiera liczyła na to, że obrócenie ekologicznego teatru w teatr skrajnie nieekologiczny szokiem pobudzi publiczność do autentycznej i trwałej refleksji, to obawiam się, jest to strategia chybiona.

Trudno określić, czy to właśnie stara się powiedzieć reżyserka, czy może któraś z wcześniej prezentowanych opcji lepiej oddaje jej intencje. Choć zamierzenia twórczyni nie powinny się w zasadzie liczyć, to w przypadku *Jedzonka* publiczność zostaje do próby ich odczytania niejako zmuszona ze względu na charakter artystycznego gestu Szyngiery, który niesie realne konsekwencje, a nie daje się w żaden spójny sposób uzasadnić. Reżyserka pozostawia zatem widzów nie tylko z pytaniami o możliwość działania w obliczu kryzysu ekologicznego, ale też z bałaganem, do którego doprowadziła

już zupełnie samodzielnie.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020

Autor/ka

Witold Loska – student performatyki przedstawień UJ.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/stol-z-powylamywanymi-nogami*

didaskalia
gazeta teatralna

REPERTUAR

Historia konfliktu

Katarzyna Waligóra

Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie

Lem vs. P. K. Dick

tekst i reżyseria: Mateusz Pakuła, kostiumy i scenografia: Justyna Elminowska, muzyka: Antonis Skolias, reżyseria światła: Paulina Góral

premiera: 23 października 2020

W latach siedemdziesiątych XX wieku Stanisław Lem obejmuje patronat nad serią wydawniczą „Stanisław Lem poleca" w krakowskim Wydawnictwie Literackim. Mają w niej zostać zaprezentowane wybitne pozycje z gatunku fantasy i science fiction. Szybko jednak okazuje się, że projekt dla pisarza jest przede wszystkim źródłem problemów. Na przykład kiedy Stanisław Barańczak trafia na listę pisarzy zakazanych, tłumaczony przez niego *Czarnoksiężnik z Archipelagu* Ursuli Le Guin nie może się ukazać (trzeba było czekać do roku 1983, kiedy Wydawnictwo Literackie wydało *Czarnoksiężnika* w ramach innej serii, „Fantastyka i Groza", acz z posłowiem Lema). Kłopoty pojawiają się zresztą już wcześniej, w czasie prac nad pierwszą pozycją w serii, czyli *Ubikiem* Philipa K. Dicka.

Konflikt między amerykańskim pisarzem a Stanisławem Lemem jest punktem wyjścia spektaklu *Lem vs. P. K. Dick* napisanego i wyreżyserowanego przez Mateusza Pakułę w ramach projektu Mała Boska Komedia. Na scenie Łaźni Nowej jest ponuro i ciemno, podłogę pokrywa piach, z sufitu zwieszają się repliki skał. Ustawiono też kilka słupów telegraficznych – ostatni z nich jest przekrzywiony, jakby za chwilę miał się przewrócić. Z przodu sceny po prawej i lewej stronie stoją dwie staromodne budki telefoniczne. To dzięki nim mieszkający w Polsce Ludowej Stanisław Lem (Jan Jurkowski) będzie rozmawiał z Amerykaninem Philipem K. Dickiem (Tomasz Schuchardt) – tak jest w przedstawieniu, bo w rzeczywistości pisarze porozumiewali się listownie. Lem w spektaklu jest mniej więcej taki, jakim znamy go ze zdjęć: łysy, w charakterystycznych okularach, ubrany w brzydką pasiastą polówkę i spodnie na szelkach. Dick Schuchardta jest mniej podobny do wizerunku utrwalonego na fotografiach: nosi koszulę rozpiętą na piersi i pasek z dużą klamrą. Lem jest spięty, wycofany, neurotyczny, Dick emanuje pewnością siebie, ale jest porywczy, łatwo się ekscytuje i równie łatwo wybucha złością.

Początek spektaklu Mateusza Pakuły jest mocno faktograficzny. Polski pisarz kontaktuje się z Amerykaninem, żeby poinformować go o chęci wydania powieści *Ubik*, na co Dick przystaje. Problem jednak zaczyna się na etapie wypłacenia honorarium. Wydawnictwo Literackie odmawia zapłaty w dolarach, przesyłanie złotych do USA mijałoby się natomiast z celem, bo PRL-owska waluta jest niewymienialna za granicą. W grę nie wchodzą też żadne roszady: nie da się wymienić pieniędzy w Polsce i wywieźć ich do Stanów, Lem odmawia natomiast oddania honorarium w dolarach za jedną ze swoich amerykańskich publikacji w zamian za honorarium Dicka w złotówkach. Jest więc tylko jedna możliwość: amerykański pisarz przyjedzie do Polski, otrzyma zapłatę za swoją książkę, a następnie na miejscu przepuści wszystkie pieniądze, przeżywając urlop życia. Problem w tym, że

Dick musiałby pokryć koszty podróży w obie strony, a na to, wiecznie zadłużony, nie ma środków. Z perspektywy żyjącego od urodzenia w Stanach Zjednoczonych Dicka, argumenty Lema objaśniające zawiłości totalitarnego państwa musiały brzmieć więcej niż absurdalnie. Nic dziwnego, że czuł się oszukany, a między pisarzami doszło do kłótni. Jej finał był jednak dość niespodziewany: Dick napisał na Lema donos do FBI. List (w spektaklu przekształcony w rozmowę telefoniczną z tajnym agentem, którego głos słyszmy z offu) zachował się w archiwum. Można w nim przeczytać między innymi, że Stanisław Lem nie istnieje, a jego imię i nazwisko jest tylko kryptonimem dla komunistycznej komórki szykującej inwazję na amerykańską prozę science fiction.

To oczywiście fascynująca historia, bardzo atrakcyjna dla teatru. Spektakl reżyserowany przez Pakułę jest najciekawszy właśnie tam, gdzie opowiada o polityczno-społecznych uwarunkowaniach spotkania, do jakiego doszło między osobami zamieszkującymi dwa różne światy. Niestety po zrelacjonowaniu tej historii przedstawienie zaczyna wytracać energię. Zamiast bowiem dalej eksplorować kwestie funkcjonowania Stanisława Lema, ale też całego gatunku science fiction, w realiach komunistycznego państwa, Pakuła zajmuje się po pierwsze scenicznym porównywaniem sylwetek pisarzy, a po drugie snuciem quasi-naukowych opowieści. Na tym etapie przedstawienie staje się monotonne, a stawiane na scenie tezy dość proste. Lem, stały w małżeństwie i zaangażowany w ojcostwo, swoje neurozy wyrażający przez kompulsywne jedzenie słodyczy, był doskonałym przeciwieństwem pięciokrotnie żonatego, uzależnionego od alkoholu i narkotyków Dicka, którego wielu podejrzewa o zaburzenia schizofreniczne. W przedstawieniu do znudzenia podkreśla się te różnice, ale jednocześnie za pomocą sceny zmyślonego spotkania pisarzy bada możliwą płaszczyznę porozumienia między nimi. Czy bowiem urodzony w żydowskiej rodzinie i

ocalały w czasie II wojny światowej Lem nie potrafiłby zrozumieć urodzonego w biedzie Dicka, który w okresie niemowlęcym w tragicznych okolicznościach stracił siostrę bliźniaczkę? *Lem vs. P. K. Dick* jest jednak znacznie ciekawszy, kiedy trzyma się faktów, niż kiedy próbuje dostarczyć łatwych wzruszeń.

Zwłaszcza że twórcy co jakiś czas zdają się przypominać sobie, że ich przedstawienie powstało w ramach Małej Boskiej Komedii – programu, którego celem jest produkowanie i prezentowanie spektakli dla dzieci i młodzieży. (Swoją drogą przydatne byłoby zaznaczenie na stronie teatru, w jakim wieku powinni być odbiorcy przedstawienia, bo poruszane w nim tematy i trudny język scenicznego dyskursu dla młodszych widzów raczej nie okażą się atrakcyjne). Obok rozwijania narracji na temat spotkania pisarzy, spektakl stara się więc edukować, niezdarnie przemycając encyklopedyczne informacje na temat bohaterów i ich twórczości.

To niezdecydowanie, czy raczej opowiadać ciekawą historię, stawiać uniwersalne tezy na podstawie dwóch biografii, dawać upust własnym naukowym fascynacjom, czy może robić teatr edukacyjny dla młodzieży, niekorzystnie odbija się na dramaturgii spektaklu. Większość scen ma powolny rytm, jakby twórcy w obliczu braku pomysłów na poszczególne sekwencje starali się grać na zwłokę. Momentami jednak przedstawienie nabiera nerwowej intensywności, która raczej męczy niż ekscytuje. Najgorsze są chyba momenty fantastyczno-naukowych rozważań inspirowanych twórczością Lema i Dicka. Na przykład scena, która objaśnia działanie „mózgów w słoju”, czyli filozoficznego eksperymentu myślowego, w którym zakłada się, że odpowiednio zaawansowana aparatura stymulująca bodźce mogłaby w umieszczonym w naczyniu mózgu wywołać złudzenie rzeczywistości i prawdziwych doświadczeń. To oczywiście rodzi wątpliwość,

czy każdy z nas nie jest mózgiem zamkniętym w słoju, a to, co bierzemy za nasze przeżycia, nie jest tylko efektem stymulacji – wątek świetnie znany z filmów (choćby serii *Matrix*) inspirowanych twórczością Dicka. Koncepcja „mózgów w słoju" pojawia się też w opowiadaniu Lema *Ze wspomnień Ijona Tichego*. Już w spektaklu *Chaos pierwszego poziomu*, zrealizowanym kilka miesięcy wcześniej w Starym Teatrze, Mateusz Pakuła udowodnił, że nie tylko inspirują go teorie i spekulacje naukowe, ale także, że wierzy w siłę racjonalnego myślenia i trzymania się faktów. Zdaje się jednak, że w słusznym głoszeniu prymatu rozumu nad przesądem także można przesadzić. W *Lem vs. P. K. Dick* pojawia się scena na temat tego, co dzieje się z człowiekiem po śmierci, która bardzo przypomina jedną z sekwencji *Chaosu pierwszego poziomu*. Czyżby dramatopisarz, który po raz kolejny z kaznodziejskim zapałem przekonuje, że nie ma życia po śmierci, aspirował do bycia prorokiem ateizmu?

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020

Autor/ka

Katarzyna Waligóra – doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru na Wydziale Polonistyki UJ, krytyczka i edukatorka teatralna. Autorka książki *Koń nie jest nowy. O rekwizytach w teatrze* (2017).

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/historia-konfliktu*

didaskalia
gazeta teatralna

REPERTUAR

Niewykorzystany potencjał

Tomasz Kowalski

Teatr Polski w Poznaniu

Emil Zola

Nana

reżyseria: Monika Pęcikiewicz, adaptacja, dramaturgia, asystentka reżyserki: Wiktoria Czeladka, scenografia: Karolina Benoit, kostiumy: Paula Grocholska, muzyka: Cezary Duchnowski, choreografia: Kaya Kołodziejczyk i Kasia Kizior, kierownik muzyczny: Adam Domurat, wideo: Maciej Maćkiewicz, światła: Aleksandr Prowaliński

premiera: 18 września 2020

Opisując historię Nany, Emil Zola skupiał się przede wszystkim na krytyce społeczeństwa i panujących w nim stosunków. Zamierzenie Moniki Pęcikiewicz, która wyreżyserowała adaptację tej powieści, można chyba sformułować podobnie. W jednym z wywiadów wspominała o tym, że *Nana* jest dla niej „opowieścią o uprzedmiotowieniu kobiety, która staje się fetyszem w kręgach władzy” i jest przez męski świat sprowadzana do roli „trofeum, zabawki” (*Teatr mój…*, 2019). O ile jednak zasadność takiego odczytania trudno podważyć, o tyle strategia, jaką obrała reżyserka, próbując uczynić XIX-wieczną powieść lustrem dla współczesności, oraz

sposób, w jaki formułuje swoje diagnozy, budzą spore wątpliwości.

Zapowiadając pracę nad inscenizacją dzieła Zoli, Pęcikiewicz zwracała uwagę na możliwość opowiedzenia przedstawionej w nim historii w konwencji teatru w teatrze. Zgodnie z tym zamysłem przestrzenią gry w poznańskim spektaklu jest widownia Dużej Sceny. Zaprojektowana przez Karolinę Benoit scenografia umieszczona została na podeście zamontowanym nad teatralnymi fotelami. Jej współczesny minimalizm (kilka krzeseł i nowoczesnych foteli, podświetlony stelaż nasuwający na myśl parawan z aktorskiej garderoby lub dawnego buduaru, metalowe schody prowadzące na poziom pierwszego balkonu) kontrastuje ze zdobieniami wnętrza, podkreślając zarazem dyskretnie jego przepych. Publiczność obserwuje działania postaci z perspektywy sceny, co mogłoby sugerować, że sama zostanie w jakiś sposób poddana spojrzeniu. Tak się jednak nie dzieje, a cała ta przestrzenna ekwilibrystyka ostatecznie sprowadza się do wymiaru ilustracyjnego, uwydatniając bodaj największą słabość spektaklu – brak autotematycznej refleksji nad sposobami reprezentacji opresji.

Paradoksalnie bowiem to, że tytułowa bohaterka występuje w teatrze, ma w spektaklu Pęcikiewicz raczej drugorzędne znaczenie. Oczywiście, w świecie powieściowym także nie chodziło o jej talent sceniczny czy wokalny, co zresztą na samym początku bez ogródek stwierdzał dyrektor Variétés, zachwalając swą nową gwiazdę, na której punkcie za chwilę miała oszaleć spora część paryskich mężczyzn: „Nana ma coś innego, coś, co starczy za wszystko. […] Co za ciało, och! co za ciało” (Zola 1988, s. 8). To właśnie ciało stawiane jest tu w centrum uwagi – ciało kobiece, uprzedmiotowione i utowarowione.

Temat ten wprowadza już pierwsza scena: Sasza (Konrad Cichoń) przygotowuje Satin (Monika Roszko) do zaistnienia wśród socjety, choć

adekwatniejsze mogłoby być stwierdzenie: do puszczenia w obieg. Każe jej zdjąć ubranie, a następnie nagą zawija w przezroczystą folię, by ją „zabezpieczyć”. Zaledwie kilka chwil później przekazują ją sobie z rąk do rąk i z kolan na kolana mężczyźni siedzący na ustawionych w równym rzędzie krzesłach (to scena nawiązująca do powieściowej kolacji u Nany). Nie przerywając dyskusji o polityce, listach wyborczych i układach zawieranych dla poparcia ustaw, robią z bezwładnym ciałem Satin, co chcą – beznamiętnie i mechanicznie. Ten sugestywny, wyrazisty obraz oddziałuje bardzo mocno, zarysowując jednocześnie układ sił, który utrzymuje się przez większą część spektaklu – kobiety wciąż na nowo są poniżane, mężczyźni traktują je przedmiotowo, służą one właściwie jedynie zaspokojeniu ich samczego pożądania, nierozerwalnie związanego z potrzebą dominacji.

„Niech pan raczej powie: mój burdel” – powtarza Bordenave (Piotr Kaźmierczak), gdy mowa o prowadzonym przez niego teatrze. Kobietom w tym świecie zdaje się nie pozostawać nic innego, jak tylko podporządkować się regułom i swoje ciała uczynić przedmiotem transakcji, próbując przetrwać dzięki zdobywanym w ten sposób środkom. Ich całkowitą zależność od mężczyzn dobrze podsumowują słowa pozbawionej złudzeń Gagi (Teresa Kwiatkowska), która mówi, że „kobieta sama niczego się nie dorabia”. Wie zresztą dobrze, że jej byt zależy od powodzenia, jakim będzie się cieszyć, stąd też bezwzględnie wystrzega się jakichkolwiek sentymentów. Inne bohaterki czasem naiwnie myślą, że czeka je lepszy los, choć repertuar ról, w jakie mogą wejść, jest ograniczony.

Gdy Nana po raz pierwszy pojawia się na scenie, punktowy reflektor oświetla okolice jej łona, choć na głowie ma diadem przypominający promienistą aureolę. Nieco później zjawia się w odsłaniającym piersi, ozdobionym gwiazdkami stroju – to moment, kiedy wraca z pieniędzmi, o które upomina

się ciotka zajmująca się wychowaniem jej synka. Obiekt adoracji albo prostytutka, którą się gardzi – obie te role konsekwentnie zamykają kobietę w obrębie męskiego spojrzenia. Grająca tytułową bohaterkę Kornelia Trawkowska buduje swoją postać z dużym poświęceniem, spod wulgarności wydobywając kruchość i desperację. Zadania nie ułatwia jej jednak adaptacja autorstwa debiutującej w roli dramaturżki Wiktorii Czeladki, nazbyt często przybierająca kształt zbioru epizodów zaczerpniętych z powieści lub nawiązujących do niektórych jej wątków (z tego też powodu część postaci jest zaledwie naszkicowana).

Próbując odnaleźć się w świecie, Nana wikła się w kolejne relacje, które skutkują przede wszystkim nowymi upokorzeniami. Spośród nich najwyraziściej rozegrany zostaje wątek hrabiego Muffata de Beuville (Michał Kaleta), który najpierw wygłasza tyrady o zepsuciu i deprawowaniu dzieci przez aktorkę, później zaś zostaje jej kochankiem, doprowadzając na skraj rozpaczy swoją żonę Sabinę (znakomita, najlepsza chyba w całym spektaklu rola Ewy Szumskiej). Rozgrywana w bardzo efektowny teatralnie sposób scena prowadzonej przez hrabiego symultanicznie rozmowy z kochanką i żoną kończy pierwszą część spektaklu.

W drugiej części Nana jest już związana z Fontanem (Mariusz Adamski), w którym jest szczerze zakochana, choć narzeczony traktuje ją podle – wiadomo, że ją bije, co chwilę też wybuchają pomiędzy nimi awantury. Mimo to trwa przy nim tak długo, jak się da, pokornie mu się poddaje, w przeciwieństwie do Sabiny, która postanawia zostawić męża. Jej gest mógłby sugerować wyłom w świecie podporządkowanym patriarchalnej dominacji, nie ma jednak jak wybrzmieć, ginie bowiem natychmiast w przedziwnie rozwiązanej scenie finałowej.

Oglądamy w niej Sabinę i Fauchery’ego (Piotr B. Dąbrowski), którzy

spotykają się w loży reprezentacyjnej. Uprawiają seks, skąpani w kolorowym świetle, a towarzysząca tej scenie muzyka nadaje ich miłosnemu zjednoczeniu mistyczny niemalże wydźwięk, jakby miało ono być początkiem jakiegoś nowego świata. Czy zatem jest to celebracja autentycznego uczucia, wyzwolonego z dotychczasowych schematów dominacji? Realizacja marzenia o prawdziwej bliskości, która w najmniejszym stopniu nie wiązałaby się z tak uparcie dotąd podkreślaną koniecznością podporządkowania?

Wszystko to stawia pod znakiem zapytania całościową koncepcję spektaklu, tym bardziej że brakuje w niej jakiejkolwiek próby stematyzowania sytuacji teatralnej. Pęcikiewicz ukazuje na scenie patriarchalną opresję, nie próbuje jednak w żaden sposób zakwestionować męskiego spojrzenia, za sprawą którego kobiece ciało sprowadzone zostaje do obiektu pożądania. Wydawać by się też mogło, że przenosząc na scenę powieść Zoli, nie da się pominąć chociażby pytania o to, jaki status w teatrze mają ciała aktorek – na ile podlegają one uprzedmiotowieniu, kiedy każe im się grać postaci poddawane opresji i przemocy. Jakie znaczenie mają słowa Saszy, który każe rozebrać się Satin, mówiąc: „Sprawdźmy, jaka jesteś odważna”? Czy nie da się w nich zobaczyć odbicia praktyk reżyserskich? Czy sam proces przygotowywania przedstawienia może być wolny od relacji władzy i podległości?

Na tego typu pytania w spektaklu Pęcikiewicz odpowiedzi się nie poszukuje. A szkoda, bo tego braku nie jest w stanie wynagrodzić ani interesująca warstwa wizualna, w której kreowaniu dużą rolę odgrywają światła (Aleksandr Prowaliński) i projekcje wideo (Maciej Maćkiewicz), ani znakomita muzyka Cezarego Duchnowskiego, wykonywana na żywo przez Orkiestrę Antraktową pod przewodnictwem Adama Domurata. Poznańska *Nana* mogła być przedstawieniem ważnym, poruszającym kwestie trudne i wymagające dyskusji. Niestety, tego potencjału nie udało się wykorzystać.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020

Autor/ka

Tomasz Kowalski – teatrolog i literaturoznawca, pracuje na stanowisku adiunkta w Instytucie Teatru i Sztuki Mediów UAM. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół postaci i dzieł Williama Shakespeare'a oraz ich adaptacji, zarówno filmowych, jak i literackich. Zajmuje się także historią teatru elżbietańskiego oraz współczesnym teatrem polskim. Współredaktor (razem z Krzysztofem Kozłowskim) antologii *Szekspir. Teoria lancasterska – domysły i fakty* (2012), autor książki *W. H. Auden – szekspirolog i librecista* (2019).

Bibliografia

Teatr mój widzę nieposkromiony, rozmowa Magdy Piekarskiej z Moniką Pęcikiewicz, 15 V 2019, http://teatralny.pl/rozmowy/teatr-moj-widze-nieposkromiony,2747.html [dostęp: 9 XII 2020]

Zola, Emil, *Nana*, przeł. Z. Karczewska-Markiewicz, PIW, Warszawa 1988.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/niewykorzystany-potencjal*

didaskalia
gazeta teatralna

REPERTUAR

Teatr, który był

Magda Piekarska

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu

I tak zrobimy wam teatr!

reżyseria: Seb Majewski, tekst: Przemek Gulda, zdjęcia i montaż: Przemek Tokarski, występują: Karolina Bruchnicka, Angelika Cegielska, Dorota Furmaniuk, Joanna Łaganowska, Irena Sierakowska, Irena Wójcik, Mateusz Flis, Michał Kosela, Rafał Kosowski, Piotr Mokrzycki, Filip Perkowski, Czesław Skwarek, Wojciech Świeściak, Piotr Tokarz, Ryszard Węgrzyn

premiera online 21 listopada

Nie wystarczyły drakońskie ograniczenia, zapełnienie widowni raptem w dwudziestu pięciu procentach, frustrujące dla obu stron, oglądających i oglądanych. Odstępy, maseczki, dezynfekcja, mierzenie temperatury, testowanie aktorów, podpisywane przy każdej wizycie oświadczenia – to wszystko za mało. Drugi teatralny lockdown pogłębił frustrację, obawy, ale też obudził wściekłość twórców związanych ze sceną.

Frustrację, bo jak długo można udawać teatr w sieci. Strach, czy po kilku kolejnych miesiącach przerwy widz będzie jeszcze o teatrze pamiętał. I złość, bo jakież to, do cholery, niesprawiedliwe! Kiedy można bez większych

restrykcji spędzić wieczór w kasynie, stać w kolejce w markecie i spędzać niedziele na mszach, to nie stół do ruletki, wielkopowierzchniowy sklep czy kościół stają się w oczach rządzących rozsadnikiem wirusa, ale teatr właśnie. Celowo piszę „złość”, bo choć ludzie teatru mają prawo czuć się wkurwieni, to tego zbiorowego wkurwu jeszcze nie słychać. Twórcy teatralni duszą wściekłość w sobie. Czy usłyszymy kiedyś o teatrze, który się wściekł? Być może nigdy. Teatralny bunt dziś przegrałby z wielkoobsadowymi, pełnymi dramatyzmu i nagłych zwrotów akcji przedstawieniach na polskich ulicach. Nic dziwnego, z narracją, że halo, jesteśmy tu i jesteśmy ważni, teatralnym twórcom trudniej dziś się przebić niż kiedykolwiek wcześniej. Kiedy próbują, obrywa im się, że zadzierają nosa – tak jak dostało się od hejterów aktorce Barbarze Garstce za to, że opowiedziała, jak pandemia zmusiła ją do podjęcia pracy w sklepie. Jak przebić się przez tłum skandujący na ulicy? Jak nadać czytelny sygnał: Houston, my tu, w teatrze też mamy problem!

Teatr Polski w Podziemiu zdecydował zagrać premierę bez publiczności. *Aktorzy prowincjonalni* w reżyserii Michała Borczucha pojawili się na scenie wrocławskiej Piekarni przy pustej widowni, bez oficjeli i krytyków. Wbrew warunkom, wbrew pandemii, obostrzeniom, lockdownom, kolejnym wystąpieniom polityków premiera się odbyła. Aktor Tomasz Lulek tłumaczył ten gest głodem grania. Tylko czy teatr bez widza istnieje? Czy taki manifest, dla teatromanów przejmujący, jest w stanie kogoś spoza naszej bańki poruszyć?

Przemysław Wojcieszek nie otworzy kolejnego teatru w podziemiu, jest bardziej radykalny – planuje premierę na nielegalu, dla wybranych, starannie wyselekcjonowanych widzów. Takich, na których można liczyć – że zachowają dyskrecję i nie zaalarmują odpowiednich służb. Skoro pierwszy lockdown przetrwało nieźle zorganizowane podziemie fryzjerskie, dlaczego

drugiego nie miałoby przetrwać podziemie teatralne? Wyobraźmy sobie: sceneria jak w czasach prohibicji, tyle że nie alkohol, ale teatr staje się mrocznym przedmiotem pożądania. Bilety sprzedawane przez dilerów, oczywiście dużo drożej niż dziś, sceny na strychach i w piwnicach, w prywatnych mieszkaniach, dokąd widzowie trafiają z zawiązanymi oczami, wejście na hasło, a potem powrót w bagażnikach samochodów ze zdemontowanymi tablicami rejestracyjnymi. Teatr jak narkotyk, zakazany, a przez to jeszcze bardziej kuszący owoc.

Buntuje się też wałbrzyski Dramatyczny, który na drugi rzut pandemii przezornie się uzbroił. Pomysł Sebastiana Majewskiego na bieżący sezon, zatytułowany *Wiemy, jak to zrobić*, miał wkalkulowane niemal wszystkie ryzyka – zarówno ekonomiczne, jak i pandemiczne. Z wyjątkiem jednego – że rządzący uznają widownię wypełnioną w jednej czwartej za niebezpieczną dla zdrowia. Sezon zbudowany z monodramów, kameralnych form scenicznych, miał być odpowiedzią na restrykcje dotyczące liczby widzów i na ewentualne sprowokowane wywołanym przez pandemię kryzysem cięcia dotykające kultury. Monodramy, spektakle tańsze w produkcji, dają też szansę na bardziej intymny kontakt z widzem, także tym, który ogląda przedstawienie w gronie kilku czy kilkunastu osób. Wypuszczane w comiesięcznych setach po kilka tytułów, pozwalają wypłacić honoraria za wyjście na scenę wszystkim tworzącym je solistom. Niestety, w Wałbrzychu okazało się, że do pięciu razy sztuka – dzień po premierze *Cudownego i pożytecznego. O seksie* w wykonaniu Angeliki Cegielskiej i w reżyserii Martyny Majewskiej teatry zamknięto. A dwa tygodnie później artyści Dramatycznego wyszli na plac przed teatrem (a za sprawą online'u do naszych domów) ze swoimi kartonami, skandując: „I tak zrobimy wam teatr!".

To dostajemy w finale – i nie spojleruję tu wiele – hasło wybite na tle Dziennika Ustaw z 23 października, wprowadzającego kulturalny lockdown, zawisło na fasadzie wałbrzyskiego teatru. A co dostajemy wcześniej? Przygotowania do demonstracji – aktorzy Dramatycznego jako hasła na transparenty przepisują minirecenzje Przemysława Guldy, dziennikarza i pisarza, z jego instagramowego profilu Guldapoleca.

Teksty, na potrzeby demonstracji jeszcze bardziej okrojone, składają się zazwyczaj z dwóch, rzadziej trzech zdań – minimum słów, maksimum treści, tyle tylko, ile zmieści się na kartonie, kartce papieru, koszulce. Gulda poleca na swoim profilu filmy, książki, wystawy, koncerty, spektakle. Nie pastwi się nad tymi mniej udanymi, nawet ze słabszych próbuje wycisnąć coś pozytywnego. Spośród teatralnych poleceń autor wraz z reżyserem performansu Sebastianem Majewskim wybierają piętnaście recenzji spektakli, które miały premiery między pierwszym a drugim lockdownem – od *Solaris* z tekstem Magdaleny Drab w reżyserii Marcina Wierzchowskiego (premiera 19 czerwca w krakowskim Teatrze Ludowym), aż po pierwszą, krakowską odsłonę *Aktorów prowincjonalnych* Borczucha (Stary Teatr) i *Bezmatek* Miry Marcinów w reżyserii Marcina Libera (Konfrontacje Teatralne) – obie premiery 27 października.

Znajdziemy w tych tekstach-hasłach przebłyski ze świata, w którym żyjemy: są kobiety, które walczą o swoje miejsce w historii (*Robotnica albo 27 omdleń klasy robotniczej* Darii Kubisiak), niepodważalne i niesprawiedliwe dogmaty tkwiące w języku (*Chcę* Marty Jalowskiej, Edki Jarząb i Sebastiana Winklera), są kolejne mocne teatralne głosy w sprawie środowiska LGBT (*Cholernie mocna miłość* Aleksandry Jakubczak), jest traktat o polityce, etyce, cielesności i seksie (*Nana* Moniki Pęcikiewicz), jest radykalny głos w sprawie ekologii (*Jedzonko* Katarzyny Szyngiery), jest spektakl o innym

legendarnym spektaklu z czasu transformacji (*Powrót Tamary* Cezarego Tomaszewskiego).

Aktorzy (i nie tylko, w perfomansie pojawiają się też dyrektorzy, pracownicy techniczni i inspicjentka wałbrzyskiej sceny) przepisują recenzje Guldy na kartony, prześcieradła, kartkę papieru, płytę OSB, koszulkę, własną rękę, post w mediach społecznościowych. Transparenty przygotowują w domu aktora, w teatralnych pracowniach, na dachu samochodu, w garderobie i sekretariacie. Powtarzają gest, który w ostatnich tygodniach wydarzał się w tysiącach domów. Ale choć Karolina Bruchnicka maluje sobie też na maseczce błyskawicę, ich głos sprzeciwu stanie się pobocznym wątkiem fali, która idzie przez kraj. Swoje „I tak zrobimy wam teatr!" wykrzyczą na pustej ulicy.

I tak zrobimy wam teatr! to rozpaczliwy apel o ocalenie teatru, katalog przedstawień z czasu pandemii, siłą rzeczy niepełny, nie ma w nim choćby wałbrzyskich spektakli, które Gulda również recenzował. To zapis tego trudnego momentu w historii kultury, kiedy sztuka sceniczna stała się bardziej ulotna niż kiedykolwiek wcześniej. Opowieść o dziełach, które miały szansę istnieć przez zaledwie dwa-trzy miesiące, czasem wręcz kilka dni. Dziś nikt nie wie, czy po ponownym uruchomieniu teatrów znajdą się na powrót w repertuarach. Obejrzane przez nielicznych, w powszechnej świadomości pozostawiły nie więcej niż krótki recenzyjny komunikat, zamieszczony w mediach społecznościowych, szerowany przez użytkowników, w większości związanych ze sceną. Dla reżyserów, aktorów biorących udział w tych realizacjach „lubię to" pod postem Guldy ma dziś inny wymiar od dopieszczania ego pochwałą recenzenta – „lubią" ten wirtualny dowód, że spektakl był, że zostawił po sobie ślad. Że jeszcze miesiąc temu był teatr.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 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/teatr-ktory-byl*

didaskalia
gazeta teatralna

REPERTUAR

Przemoc i różnica

Stanisław Godlewski

Teatr Współczesny w Szczecinie

Kaspar Hauser

na podstawie powieści *Kasper Hauser* Jakuba Wassermanna w przekładzie Danuty Sochackiej-Csató

scenariusz i dramaturgia: Grzegorz Niziołek, reżyseria: Jakub Skrzywanek, scenografia i reżyseria świateł: Agata Skwarczyńska, kostiumy: Tomasz Armada, muzyka: Alex Freiheit i Piotr Buratyński (SIKSA), Konstanty Usenko, choreografia: Agnieszka Kryst

premiera: 8 grudnia 2019

Trudno pisać o *Kasparze Hauserze* w reżyserii Jakuba Skrzywanka – od czasu premiery tyle się wydarzyło. Spektakl miałem zobaczyć na początku marca 2020 roku, ale gdy już wsiadałem do pociągu, właśnie ogłoszono zamknięcie teatrów i pierwszy lockdown. Później, wiadomo – pandemia. Potem wybory prezydenckie i homofobiczna kampania polityczna, zatrzymanie Margot, śmierć Marii Janion, ponowne otwarcie teatrów, protesty przeciwko wyrokowi Trybunału Konstytucyjnego w sprawie aborcji, kolejne zamknięcie teatrów. Wszystkie te wydarzenia każą myśleć o przedstawieniu (które zobaczyłem ostatecznie jesienią) z różnych perspektyw. Można *Kaspara*

Hausera interpretować według myśli Marii Janion; skonfrontować łamaną w spektaklu chronologię z zaburzeniem czasu w trakcie pandemii; porównać przemoc mieszkańców Norymbergi z przemocą polskiej władzy. Każde kolejne wydarzenie polityczne czy społeczne zmieniało (i zmienia) wydźwięk tego przedstawienia. Podobnie jak różnorodne są interpretacje samej historii Kaspara Hausera. Niektórzy chcą w nim widzieć wcielenie „szlachetnego dzikusa", inni patrzą na jego życie jak na eksperyment antropologiczny, jeszcze inni mają nadzieję na potwierdzenie teorii o jego królewskim pochodzeniu. Być może z powodu swej wieloznaczności mit „sieroty Europy" nadal inspiruje artystów (dwa miesiące przed premierą w Szczecinie Radosław Stępień w Teatrze im. Jaracza w Łodzi przygotował spektakl *Kto zabił Kaspara Hausera?*). Jest w tej wieloznaczności i otwartości interpretacyjnej coś niepokojącego, ale o tym za chwilę.

Jakub Skrzywanek i Grzegorz Niziołek (dramaturgia), korzystając z powieści Jakuba Wassermanna, opowiadają historię Hausera od końca. Jak powtarza w pierwszej scenie Pastor (Adam Kuzycz-Berezowski): „Czas zawraca, aby naprawić to, co uległo zniszczeniu". Widzimy więc społeczność Norymbergi – wszyscy przypominają trupy. Mają pomalowane cieniami powieki, blade twarze. Ich stroje są utrzymane w różnych odcieniach szarości. Mieszkańcy miasta są do siebie podobni, nikt się nie wyróżnia. Kostiumy zaprojektowane przez Tomasza Armadę są obszerne, bufiaste, szczelnie zakrywają nogi i dłonie, a sylwetki zmieniają w powłóczyste kształty – byleby tylko ukryć ciało. To czytelny wizualny znak: jesteśmy w małej, zamkniętej, dość purytańskiej społeczności, gdzie wszyscy siebie bacznie obserwują, więc lepiej się nie wychylać. To będzie jedna z przyczyn zbiorowego mordu dokonanego na Kasparze – jego odmienność, nieprzystawanie do reszty. Kaspar (w tej roli Siksa, czyli Alex Freiheit i Piotr Buratyński) noszą obcisłe cieliste trykoty, wydają się nadzy. Jednak po chwili można dostrzec, że te

kostiumy pozszywane są ze skrawków różnych tkanin – tak jakby Kaspar Hauser był potworem doktora Frankensteina pozszywanym z kawałków ciał. To znowu świetny wizualny znak – Kaspar jest jednocześnie nagi, ale ubrany; indywidualny, ale pozlepiany z różnych innych ciał, tożsamości, wyobrażeń. Szwy w kostiumach przypominają rany, obtarcia i siniaki – pozostałości po doznanej przemocy, ale także dowody bolesnego kształtowania indywidualności.

Kontrast między Kasparem a mieszkańcami Norymbergi rozgrywany jest nie tylko na poziomie kostiumów, ale także aktorstwa. Aktorzy Teatru Współczesnego mówią do siebie ogromne partie tekstu, a Siksa – co zaskakujące – milczy. Duet Kasparów gra przede wszystkim obecnością ciał, choreografią. Nawet w finałowym monologu (który zgodnie z odwróconą chronologią jest zarazem pierwszą sceną: pojawieniem się Kaspara w Norymberdze) Alex Freiheit mówi łagodnym szeptem. To zaskakujące, bo znając repertuar Siksy czy rolę Freiheit w *Kordianie* Skrzywanka, czekałem przez cały spektakl na moment, w którym performerka „wystrzeli" (jak wisząca w tle strzelba). Ale nic się takiego nie wydarzyło. Siksa zresztą świadomie gra w tym spektaklu z własnym wizerunkiem i zamiast punkowego bluzgu słyszymy słowa o zmęczeniu i zawiedzionych oczekiwaniach. Między innymi oczekiwaniu tych, którzy liczyli, że będzie krzyk, burzenie pomników i szarganie świętości. Zamiast tego jest szept i milczenie. „I niech będą nami rozczarowani ci, którzy czegoś wymagali" – powtarza trzykrotnie Alex Freiheit, kończąc swój monolog. I fakt, że mówi to właśnie ona, sprawia, że monolog nabiera, paradoksalnie, autentycznie buntowniczego charakteru. Bo opór nie zawsze musi być walką.

Oczywiście, po ostatnich protestach, okrzykach „wypierdalać", „jebać PIS" i niszczeniu pomników ten monolog wydaje się jakby z innej epoki. Ale kto

wie, czy za chwilę nie okaże się jeszcze bardziej aktualny.

Pytanie tylko, po co właściwie Skrzywankowi i Niziołkowi historia Kaspara Hausera? W wywiadach przed premierą reżyser mówił, że szczecińska inscenizacja będzie częścią trylogii o przemocy (Maksymiuk, 2019). W jej skład wchodzą: zrealizowany już w warszawskim Powszechnym *Mein Kampf* i przygotowywany w Rumunii spektakl *Krematorium*.

W przypadku *Kaspara Hausera* artystów interesowało pytanie o genezę przemocy, dlatego zdecydowali się opowiedzieć historię od końca. Dzięki temu publiczność, zamiast śledzić intrygę, może przyjrzeć się „mechanizmom", które prowokują do agresji, nadużyć i zła.

I tu zaczynają się problemy. Bo skoro celem twórców było „badanie mechanizmów przemocy", to warto sprawdzić, jakie są tych badań wyniki.

Przyczyn przemocy wobec Kaspara jest kilka: po pierwsze jest inny, a lęk przed nieznanym budzi agresję. Po drugie jest słaby i bezbronny, więc łatwiej go atakować w poczuciu bezkarności. Po trzecie – ponieważ nie rozumie obowiązującej kultury, łatwo można go wytresować, czyli podporządkować. Morderstwo Kaspara bez trudu daje się także wpisać w schemat kozła ofiarnego opisany przez René Girarda: społeczność zabija wyznaczonego przez siebie „kozła ofiarnego", a z jego śmierci czyni obiekt kultu cementującego wspólnotę na nowo.

Są to mechanizmy znane, dosyć uniwersalne. Skrzywanek „podkręca" tę uniwersalność poprzez konkretne zabiegi inscenizacyjne. Po pierwsze, o czym już była mowa, reżyser wyostrza kontrast między Kasparem a Norymbergą. To wcale nie jest oczywiste, bo jednak Kaspar nie był zupełnie „obcy". Znaleziono go w sercu oświeconej Europy i był nie tyle „obcy", ile

„niczyj”. Był od początku „sierotą Europy” – to nie jest, mimo wszystko, historia (post)kolonialna, wprost przeciwnie. Właśnie przez to, że Kaspar nie jest zupełnie obcy, mechanizmy przemocy są dużo bardziej złożone – bo maskowane często dobrymi intencjami „wychowania”, „pomocy” itd.

Reżyser unieważnia także znaczenie płci niektórych postaci. Sędziego Feuerbacha gra Beata Zygarlicka, Henriettę – Konrad Beta. Kaspara grają i Alex Freiheit, i Piotr Buratyński. Czy to coś zmienia? Właściwie nie. Tak jakby twórcy sugerowali, że płeć nie jest w tym spektaklu czynnikiem determinującym. Feuerbach zachowuje się zgodnie z męskimi normami kulturowymi, Henrietta z kobiecymi, Kaspar nie jest inny z powodu tożsamości płciowej. W efekcie intrygujący pomysł rozbicia Kaspara na dwójkę aktorów nie zostaje wykorzystany, bo ich tożsamość nie ma wielkiego znaczenia – zmieniają się w uniwersalną figurę „innego”. Gdy w jednej ze scen Kaspar Alex Freiheit jest molestowany przez mężczyznę, Kaspar Piotra Buratyńskiego jest molestowany przez kobietę.

A to istotne pytanie: czy mechanizmy przemocy są uniwersalne, czy jednak różnicują się ze względu na rodzaj wykluczenia? Czy przemoc wobec kobiet różni się od przemocy wobec gejów? Czy inaczej prześladuje się czarnych, a inaczej biednych?

Problem ze spektaklem Skrzywanka jest taki, że zatrzymuje się on na poziomie uniwersalnych mechanizmów, które – choć znane i sprawdzone – niewiele mówią nam dziś o przyczynach współczesnej przemocy. Co zresztą widać po ostatnich wydarzeniach w Polsce. Na przykład homofobia była cynicznym narzędziem kampanii prezydenckiej – wykorzystywano stereotypy, ale także odwracano uwagę od pandemii i fatalnej sytuacji gospodarczej. Przemoc zatem służyła jako zasłona dymna i narzędzie propagandy politycznej. Oczywiście, przez to na ulicach dochodziło i dochodzi do ataków

fizycznych i werbalnych, ale współczesne przyczyny homofobii w Polsce są nieco głębsze i bardziej skomplikowane niż jedynie „lęk przed nieznanym” czy „niechęć do odmienności”.

Myślę zatem, że mechanizmy przemocy, choć dają się uwspólnić, zależą od tego, kim jest oprawca, kim jest ofiara, jaki jest kontekst i cel (jawny lub ukryty) działania przemocowego. I nie można pomijać tu znaczenia propagandy, ekonomii, kontekstów społecznych i historycznych – bo na ogół właśnie te drażliwe tematy wykorzystywane są do eskalacji przemocy. Ale o tym Skrzywanek i Niziołek nie opowiedzieli – bo nie mogli. Wzięli na warsztat historię nieomal mityczną, wieloznaczną, pozbawiając ją historycznego i indywidualnego kontekstu. A uniwersalizm może tu prowadzić jedynie do banalnych wniosków. Chyba że tak naprawdę *Kaspar Hauser* jest pierwszą częścią trylogii, *Mein Kampf*drugą, a zapowiadane *Krematorium* trzecią – i mamy trylogię nie tyle o przemocy, ile o narodzinach i konsekwencjach niemieckiego nazizmu.

Czepiam się – i wiem, że na wyrost – ale skoro artyści proponują poważną dyskusję o dotkliwych tematach, to należy rzetelnie odpowiedzieć. Moje wątpliwości nie umniejszają zresztą przyjemności, którą artyści oferują w trakcie spektaklu. Scenografia Agaty Skwarczyńskiej jest monumentalna, a perfekcyjna gra świateł jedynie podbija piękno i estetyczną spójność inscenizacji. Muzyka Siksy i Konstantego Usenki jest świetna, aktorzy grają wspaniale – i w ogóle wiele jest tu czysto teatralnej zabawy, którą Skrzywanek umie zorganizować. Umie tak dobrze, że zamiast narzekać lub zachwycać się konkretnymi elementami spektaklu, można pokłócić się o zawarte w nim myśli. A jest o co.

Z numeru: **Didaskalia 160**

Data wydania: grudzień 2020

Autor/ka

Stanisław Godlewski - doktorant na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa UAM, krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego". Zajmuje się historią teatru XX wieku, realizuje Diamentowy Grant poświęcony współczesnej polskiej krytyce teatralnej.

Bibliografia

Maksymiuk, Agata, *„Kaspar Hauser”. Wielka premiera w Teatrze Współczesnym w Szczecinie. Rozmowa z Jakubem Skrzywankiem*, https://e-teatr.pl/jakub-skrzywanek-skad-bierze-sie-przemoc-a278698 [dostęp: 14 XI 2020].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/przemoc-i-roznica*

didaskalia
gazeta teatralna

REPERTUAR

Beckett 2020

Urszula Pysyk

Teatr Polski w Poznaniu

Planeta Beckett

dramaty Becketta w tłumaczeniu Antoniego Libery, tłumaczenie na polski język migowy (PJM), napisy: Agnieszka Misiewicz

reżyseria: Agata Koszulińska – *Kołysanka*, Karolina Kowalczyk – *Końcówka*, Katarzyna Minkowska – *Nie ja*, Karolina Szczypek – *Katastrofa*, Jan Jeliński – *Komedia*, Jan Kamiński – *Fragment dramatyczny I*, Marcin Starosta – *Wtedy gdy*

kuratorzy: Maja Kleczewska i Łukasz Chotkowski

premiera online: 19 października 2020

Czy świat obecny w dramatach Samuela Becketta jest teraz naszą rzeczywistością? Twórcy i twórczynie projektu on-line *Planeta Beckett* widzą pewne paralele, a swoje pomysły na ich ujawnienie przedstawili w postaci siedmiu etiud teatralno-filmowych, w których wykorzystali *Fragment dramatyczny I*, *Katastrofę*, *Kołysankę*, *Komedię*, *Końcówkę, Nie ja* i *Wtedy gdy*. Jednak zarówno w doborze tekstów, jak i ich realizacji mamy do czynienia z dwoma zasadniczymi problemami: powtarzalnością i brakiem innowacyjności. Również kwestie techniczne, istotny przecież element

projektów on-line, stwarzają problemy w odbiorze tak pojedynczych etiud, jak i całej *Planety Beckett* .

W *Kołysance*, *Nie ja* i *Wtedy gdy* intensywnie wykorzystywany jest zabieg powtórzenia, choć w każdej z etiud trochę inaczej. Konstrukcja tych tekstów opiera się na ustanawianiu pewnych sekwencji wypowiedzi, a następnie powtórzeniu ich ze zmianami w ich obrębie. Do pewnego stopnia schemat ten został przełożony na warstwę wizualną inscenizacji.

W *Kołysance* (reżyseria Agata Koszulińska) sekwencje rozszerzane są o kolejne elementy, które wydają się nieskończoną repetycją nieznacznie zmienionych fraz. Wywołuje to poczucie nadmiaru, zagęszczenia, które zostaje spotęgowane animacją 3D (autorstwa Mateusza Korsaka). Tekst jest wypowiadany przez aktorkę, podczas gdy na czarnym tle pojawia się sylwetka ludzka, która powoli lewituje wśród rozmaitych przedmiotów, co sprawia, że obraz staje się hipnotyczny. Z czasem wśród tych obiektów pojawiają się części ciała, które zaczynają stapiać się w coraz bardziej abstrakcyjne formy. Etiuda ta ma potencjał wprowadzenia widza w stan transu, który koresponduje z tematyką stanu pomiędzy, zawieszenia pośród ruchu i bezruchu.

Nie ja (reżyseria Katarzyna Minkowska) jest inny rodzaj repetycji: powroty pewnych obrazów zarówno w tekście, jak i w warstwie wizualnej. Powracające w toku wypowiedzi zdania (czy raczej fragmenty zdań), są punktami, od których rozwija się dalsza narracja, możliwa do przedstawienia w kategoriach fabuły. Fragmentaryczność, budowana przez zastosowanie obok krótkich wypowiedzi punktów-wtrąceń sprawia, że cały tekst zdaje się powtarzać w nieskończoność. Wrażenie to zostaje spotęgowane przez powracające ujęcia czarno-białych zbliżeń twarzy aktorki, przeplatane z fragmentami przedstawiającymi pejzaż, a także bzyczenie muchy, która co

jakiś czas pojawia się na ekranie. Poczucie rozproszenia obecne na obu poziomach, tekstowym i wizualnym, sprawia, że zaburzone zostaje poczucie czasu trwania etiudy.

Do podobnej sytuacji dochodzi we *Wtedy gdy* (reżyseria Marcin Starosta) jednak tutaj, w odróżnieniu od dwóch omówionych powyżej etiud, warstwa wizualna jest bardziej zróżnicowana, choć i tu głównym środkiem jest zapętlenie schematów obrazowych i tekstowych. Wypowiedzi, choć tworzą sieć powtarzalnych obrazów-wspomnień, noszą ślady różnorodności dzięki zróżnicowaniu tempa i natężenia głosów, które niekiedy zachodzą na siebie. W ten sposób, choć struktura tekstu opiera się na podobnych zasadach jak *Kołysanka* i *Nie ja*, narracja zyskuje na dynamice.

Drugą grupą, jaką można by wyodrębnić spośród etiud *Planety Beckett*, są te opierające się na wymianie zdań pomiędzy dwoma postaciami: *Końcówka* (reżyseria Karolina Kowalczyk) i *Fragment dramatyczny I* (reżyseria Jan Kamiński). Pierwsza z etiud posługuje się nieruchomym, czarno-białym kadrem podzielonym na pół, z którego para aktorów wygłasza tekst, tworząc rodzaj (znudzonego?) napięcia w rozmowie o wszystkim i o niczym. Po raz kolejny mamy do czynienia ze statyczną w narracją wizualną, co z jednej strony pozwala wybrzmieć postaciom i słowom, z drugiej zaś sprawia, że *Końcówka* staje się jedną z kilku podobnych do siebie etiud.

We *Fragmencie dramatycznym I* mamy do czynienia z wykorzystaniem kilku planów (przestrzeni wąskich, niewygodnych), które odzwierciedlają świat po apokalipsie. Bohaterowie ustanawiają między sobą nowe relacje władzy i podległości, ujawniając rolę przemocy w tym procesie. Na tle innych etiud *Fragment* dość sprawnie operuje różnorodną dynamiką. Pauzy, w których dominuje cisza, przerywane są dialogami wykorzystującymi zmienne natężenie głosów aktorów.

Dwie pozostałe etiudy to *Komedia* (reżyseria Jan Jeliński) i *Katastrofa* (reżyseria Karolina Szczypek), które najbardziej twórczo korzystają z dramatów Becketta. *Komedia* to krótki film niemy, którego scenerią jest wnętrze opustoszałego teatru. Puste loże, sprzęt nagłaśniający wychwytujący jakieś zakłócenia i kolejno twarze trojga aktorów. Twórcy zrezygnowali z dialogów i pozostawili teatr samemu sobie, sprawiając, że sam stał się komedią absurdów: bez widowni, bez słów, tylko puste twarze aktorów. *Katastrofa* rozgrywa się podczas prób do spektaklu, gdzie grupa twórców i twórczyń podejmuje temat problemów teatru, z jakimi przyszło im się mierzyć. Pierwszy to władza: z jednej strony są ci, którzy już na poziomie instytucjonalnym zajmują pozycje decyzyjne, z drugiej ci, którzy tej pozycji są pozbawieni. Drugi to finansowanie, który podsumować można zdaniem wypowiedzianym w tej etiudzie: „nie chodzi o sztukę, ale o wzięcie pieniędzy". Jest ono skierowane przeciw systemowi i samym artystom, którzy w nim tkwią. Napisy końcowe to lista płac: najwyższe wynagrodzenie (kuratorka) to 9700 złotych, najniższe (montaż) 0 złotych. Sala prób, będąca miejscem akcji, sfilmowana zostaje statycznie, podobnie jak w większości etiud *Planety Beckett*.

Kwestia powtarzalności pewnych zabiegów (statyczna kamera, powracanie obrazów, czarno-biała kolorystyka) staje się znacząca, jeśli weźmiemy pod uwagę, że wszystkie te etiudy mają tworzyć pewną całość. Nie bez znaczenia są również strategie, które mają wprowadzić elementy interaktywne. Partycypacja widzów nie jest zagadnieniem nowym, jednak w obecnej, śródpandemicznej sytuacji kwestia zaangażowania odbiorców, obecnych już nie na widowni, lecz przed ekranami komputerów, wydaje się trudniejsza do zrealizowania i bardziej złożona.

Narzędzia oddane przez twórców i twórczynie w ręce odbiorców,

teoretycznie mające na celu wprowadzenie elementu interaktywności, czyli możliwość wybrania kolejności wyświetlenia etiud oraz pozostawienia komentarzy, nie spełniają jednego z podstawowych założeń interaktywności, czyli emergencji nowych znaczeń powstałych w wyniku spotkania różnych elementów[1]. Mimo że komentarze są śladem obecności widzów, nie stają się integralnym elementem etiud, ponieważ nie wprowadzono ich bezpośrednio do obrazu.

Kwestia ingerencji w kolejność wyświetlania obrazów filmowych również sprawiała trudność. Rozrzucone po centralnej części ekranu prostokąty, kryjące poszczególne etiudy, trudno było uporządkować według jakiegoś świadomie wybranego schematu, ponieważ właściwie nic nie wskazywało na to, z którą z nich mamy do czynienia (tytuły można było dostrzec tylko w kilku z nich). Wybór opierał się na losowej selekcji, co ograniczało sprawczość widza.

Kolejnym problemem jest strona internetowa projektu, która skutecznie utrudnia oglądanie. Obracający się na czarnym tle biały mózg, czaszka (i inne elementy), raczej rozpraszają niż tworzą bazę dla etiud. Obraz ten, mocno skontrastowany kolorystycznie, w połączeniu z nieustannym ruchem zlewa się z filmami, szczególnie z tymi utrzymanymi w czarno-białej kolorystyce (*Końcówka*, fragmenty *Nie ja* i *Katastrofy*). Statyczne etiudy znikają w ruchomym tle, cały czas widocznym podczas oglądania. Filmy wyświetlane są po najechaniu kursorem na jeden z siedmiu prostokątów. Wybrany ekran powiększa się nieznacznie, więc zmuszeni jesteśmy do wpatrywania się w niewielki obszar (niemożliwy do powiększenia), zdominowany przez ruchomy drugi plan.

Nawet przy założeniu, że taka strategia rozproszenia uwagi ma wzmacniać wydźwięk etiud, mierzących się przecież z pandemiczną degrengoladą, nie

wydaje się ona trafiona. Zamiast zmiennego napięcia pomiędzy skupieniem a dekoncentracją widza, które pozwala na aktywny odbiór, mamy do czynienia ze stałą (statyczną) rozbieżnością tych dwóch stanów. *Planeta Beckett* jest więc projektem, który zmusza do zadania przynajmniej trzech pytań: czy założona przez twórczynie i twórców rama owej partycypacji może skutecznie zadziałać dzięki wybranym strategiom wykorzystania przestrzeni internetowej, w tym na poziomie technicznym? Czy podobieństwa strategii artystycznych miały nadać etiudom pewien element wspólny, sprawić, że traktujemy *Planetę Beckett* jako całość? Czy też może są wynikiem trudności, jakie może sprawiać twórczość Becketta?

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020

Autor/ka

Urszula Pysyk - studentka teatrologii UJ.

Przypisy

1. Mirek Filiciak, Alek Tarkowski, *Alfabet nowej kultury: I jak interaktywność*, https://www.dwutygodnik.com/artykul/362-alfabet-nowej-kultury-i-jak-int… [dostęp: 14 XII 2020].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/beckett-2020*

didaskalia
gazeta teatralna

FESTIWALE

Inspiracje Isadorą

Stanisław Godlewski

19. Międzynarodowy Festiwal Tańca i Performansu „Ciało/Umysł”, Warszawa, 6 czerwca – 10 października 2020

Tegoroczna edycja festiwalu Ciało/Umysł mimo pandemii odbyła się na żywo, uzupełniona działaniami online. W Internecie można było posłuchać krótkich tekstów o patronce tegorocznej edycji Isadorze Duncan, pod redakcją Hanny Raszewskiej-Kursy, obejrzeć przygotowane przez tancerki i choreografki filmiki w ramach cyklu *21 lekcji tańca na XXI wiek*, wysłuchać wywiadów z zaproszonymi artystami. Hasło tej edycji brzmiało: „Przestrzeń jak powietrze” i odnosiło się do niedawnego doświadczenia lockdownu (w trakcie którego brak możliwości swobodnego poruszania się w otwartych przestrzeniach był dotkliwie odczuwalny). Tyle jeśli chodzi o to, dosyć ogólne hasło, które właściwie nie rezonowało w żaden sposób z prezentowanymi spektaklami. Za to było dużo więcej nawiązań do matronki tej edycji, Isadory Duncan.

Wybór Duncan był strzałem w dziesiątkę. Wciąż żywa jest legenda jej awanturniczego życia wypełnionego licznymi romansami (hetero- i

homoseksualnymi), sukcesami, tragediami, zakończonego spektakularną śmiercią (szal wkręcony w koła kabrioletu). Jednocześnie ten wizerunek artystki skandalistki, choć fascynujący, banalizuje rewolucyjne zmiany, jakich Duncan dokonała w obszarze tańca. Zbyt często te dokonania zbywa się stereotypowym obrazkiem tańczącej boso artystki w zwiewnych szatach *à la* antyczna Grecja. Jeśli przyjrzeć się bliżej praktykom i życiu Isadory, widać, że antycypowała wiele tematów, którymi dziś zajmują się artystki. Ekologia, ekonomia i rewolucja, praca z pamięcią i historią, sprzeciw wobec wirtuozerii i hierarchii – gdy wraca się do opisów prac i do teorii Duncan, widać wyraźnie, jak bardzo wyprzedzała ona swój czas i jak niektóre jej idee dopiero dzisiaj zaczyna się brać na poważnie.

Do spuścizny choreografki odwoływała się Iwona Olszowska w *TransFormBeeing* – performatywnym spacerze po zielonych terenach warszawskiego Jazdowa z udziałem tancerzy i publiczności. Olszowska inspirowała się przede wszystkim związkami tańca z przyrodą, dlatego jej projekt zakładał między innymi eksplorowanie krajobrazu miejskiego, narzucanie widzom innej niż zwykle perspektywy, która pozwalała w miejskim parku dostrzec nieustanny ruch materii. Swobodnie improwizujące ciała tancerzy, wykorzystujących ukształtowanie terenu, drzewa, wzniesienia, rzeczywiście kojarzyły się z tańcem wyzwolonym.

Duncan zainspirowała się także Iza Szostak, która w ramach festiwalu pokazała *work-in-progress* do swojego najnowszego projektu. Artystka zajmuje się obecnie przestrzenią wirtualną i wirtualnymi ciałami – widzowie mogli oglądać Szostak oblepioną czujnikami, w hełmie wirtualnej rzeczywistości, i jej awatara na ekranie, poruszającego się w stworzonej wcześniej krainie. I choć Duncan snuła wizje na temat przyszłości tańca i Tancerki Przyszłości (ten tekst jest radykalnie feministyczny[1]), to jednak w

projekcie Szostak nawiązania do Duncan były raczej pretekstowe. Także przyjemność oglądania tego typu projektu jest dosyć wątpliwa (trochę jakby oglądało się z boku, jak ktoś świetnie się bawi, grając w grę komputerową). Ale trudno mieć pretensje, skoro był to tylko pokaz *work-in-progress*.

To były jednak dość luźne inspiracje dla indywidualnych projektów, a chciałbym skupić się przede wszystkim na spektaklach, w których Duncan była bohaterką i które łączy to, że odtwarzano w nich fragmenty jej oryginalnych choreografii.

W *Dance, Pilgrim, Dance* Kasia Wolińska korzysta z partytury ruchowej choreografii *The Revolutionary*, którą Duncan stworzyła około roku 1923 do muzyki Skriabina (nagrania choreografii Duncan w wykonaniu innych tancerek można bez trudu znaleźć w Internecie). Ponieważ, jak pisze Wolińska w zapowiedzi spektaklu, sam Lenin oklaskiwał występy Duncan i zaoferował wsparcie finansowe dla jej szkoły, Duncan stworzyła kilka choreografii, które wyrażały poparcie dla idei komunistycznych, w tym *The Revolutionary*.

Wolińska przypomina tę nieoczywistą historię związku rewolucjonistki tańca z rewolucją komunistyczną. Scenografia to przede wszystkim wyświetlany na półprzezroczystej płachcie złoty pomnik Lenina, który topnieje i rozpływa się wraz z trwaniem spektaklu. Wolińska, cała w czerwieni, odtwarza niektóre elementy choreografii Duncan, jednak wpisuje je w nowy kontekst i badawczo się im przygląda. O ile u Duncan ruchy były wyraziste, ekspresyjne, momentami podkreślające muzyczne frazy Skriabina, o tyle Wolińska wykonuje tę choreografię dużo wolniej, celebrując gesty. Przez to choreografia staje się bardziej hieratyczna – widać wyraźnie figury przypominające socrealistyczne rzeźby i figuracje. Co jest dosyć zaskakujące – bo na dobre socrealizm zaczął się rozwijać przecież kilka lat po śmierci

Duncan. Jednocześnie, poprzez zakrycie twarzy czerwoną chustą, spowolnienie ruchów i autorskie przetworzenie starej choreografii Wolińska wydobywa, paradoksalnie, jej nowoczesność. Zakrycie twarzy powoduje, że taniec przestaje być tak emocjonalny, staje się bardziej abstrakcyjny, odrywa od oryginalnych znaczeń.

Wolińska zatem świadomie eksponuje zaangażowanie ideowe artystki, sposób, w jaki antycypowała ona pewien rodzaj ilustracyjności charakterystyczny dla socrealizmu. Co istotne, Wolińska nie ocenia, raczej pokazuje splot zaangażowania, rewolucji i wyzwolenia. Z jednej strony Duncan radykalnie zerwała ze sztywnym dziedzictwem baletu, z drugiej antycypowała sztywną ilustracyjność sztuki komunistycznej. Być może klucz do interpretacji *Dance, Pilgrim, Dance* kryje się w scenografii – w obliczu żywego, poruszającego się ciała topnieją pomniki. Co metaforycznie znaczy mniej więcej tyle, że „żywa" praktyka zawsze wymyka się totalizującym interpretacjom, teoriom i ideologiom. Poprzez wprowadzenie – na nowo, na swoich zasadach – dzieła Duncan, Wolińska pokazuje jego estetyczno-polityczne uwikłanie, a zarazem demonstruje, jak samo tańczące ciało te upraszczające interpretacje przerasta.

Zupełnie inaczej postąpił Jérôme Bel. Jego *Isadora Duncan* to kolejny metataneczny projekt (podobnie jak choćby *Véronique Doisneau* czy *Pichet Klunczun and myself*). Tyle tylko, że to, co w poprzednich projektach sprawdziło się bardzo dobrze – czyli połączenie choreografii z narracją (czasem bliską wykładowi performatywnemu), tutaj nie zdało egzaminu. W *Isadorze* wykład o życiu i twórczości Duncan prowadzi współpracowniczka Bela, bardzo sympatyczna Sheila Atala. Opowiada to, co właściwie większość z nas wie, a co da się streścić w bryku z gatunku „życie i twórczość". Jej narrację uzupełniają choreografie Duncan wykonywane przez Elisabeth

Schwartz – tancerkę specjalizującą się w tańcu wyzwolonym i przedstawicielkę trzeciego pokolenia tradycji Isadory (której sześć uczennic – „Isadorables” – uczyło choreografii kolejne tancerki, a te kolejne).

Schwartz tańczy wspaniale, ma lekkość, a jednocześnie siłę; jest wyrazista, ale nie banalizuje przekazu ruchów. Dlatego tak wielka szkoda, że ta świetna i interesująca tancerka zostaje właściwie sprowadzona do roli żywej ilustracji. Schwartz nic nie mówi, jedynie wchodzi na scenę, tańczy, wychodzi. Całą narrację prowadzi Atala, która opowiada o twórczej metodzie Duncan: obrazach i skojarzeniach, które korespondują z konkretnymi fragmentami choreografii. Kilkakrotnie Bel powtarza w spektaklu schemat: najpierw Schwartz wykonuje choreografię, potem Atala naświetla jej kontekst biograficzny, Schwartz tańczy jeszcze raz – tym razem jej ruchy uzupełniane są narracją Atali, która mówi o hasłach-obrazach zaprojektowanych przez Duncan; wreszcie choreografia zostaje powtórzona trzeci raz, by widz, już w pełni świadomy, zrozumiał, o co chodzi i docenił kunszt dzieła. Ten nachalny dydaktyzm zaczyna irytować już za drugim razem. W efekcie cała przyjemność oglądania tańca zostaje widzom odebrana, ponieważ ponad tańczącym ciałem jest słowna narracja, która narzuca interpretację i dookreśla sensy. To, co w poprzednich projektach Bela ujmowało nieoczywistością, szczerością i prostotą, tutaj zmienia się w banał.

W szerszym planie wygląda to jeszcze gorzej: oto uznany i utytułowany francuski choreograf konceptualny wykorzystuje na scenie dwie dziewczyny, by opowiedzieć o amerykańskiej artystce, która zrewolucjonizowała światowy taniec. Ale zrobiła to za pomocą samego tańca – zaś Bel opowiada o tym za pomocą logicznego, dyrektywnego wykładu, ilustrowanego fragmentami „na żywo”. Tym samym zaprzecza ideom Duncan. Opowiada o

ciele jakby bezcieleśnie (równie dobrze zamiast Schwartz mogłyby być nagrania z jej występów), spłyca i ujednoznacznia to, co Duncan nazwała „tańcem wyzwolonym”.

Nie jest to w żadnym razie odkrywcza teza, że dziedzictwo Isadory Duncan okazuje się o tyle żywe, o ile artystki podejmują z nim twórczy dialog, filtrują idee i koncepcje dawnej mistrzyni przez własną praktykę, wrażliwość i pomysły, ryzykując. Jeśli artysta chce jedynie ująć pracę i życie tak potężnej osobowości w zgrabnej formule kompaktowego dzieła, idealnego do pokazywania na festiwalach – to przepis na katastrofę.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020

Autor/ka

Stanisław Godlewski – doktorant na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa UAM, krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego". Zajmuje się historią teatru XX wieku, realizuje Diamentowy Grant poświęcony współczesnej polskiej krytyce teatralnej.

Przypisy

1. Link do tekstu po angielsku można znaleźć na stronie Kasi Wolińskiej: http://www.danceisaweapon.com/, polski przekład z 1905 roku (sygnowany Zofia S.) jest dostępny na stronie Polony: https://polona.pl/archive?uid=61065118&cid=61905256 [dostęp: 14 XII 2020].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/inspiracje-isadora*

didaskalia
gazeta teatralna

ZAGRANICA

Transformacja niejedno ma imię

Kamila Łapicka

Teatro María Guerrero, Centro Dramático Nacional

Transformación

tekst i reżyseria: Paloma Pedrero, scenografia i kostiumy: Alessio Meloni, światło: Juan Gómez-Cornejo, dźwięk: Pablo Moral Luengo, wideo: Dani Sousa

premiera: 2 października 2020

Paloma Pedrero wierzy, że za pomocą teatru można zmieniać (hiszp. *transformar*) świat. Ta wiara jest poparta długoletnim doświadczeniem. Hiszpańska autorka, aktorka i reżyserka teatralna z imponującym dorobkiem stoi bowiem na czele istniejącej od 2009 roku organizacji pozarządowej „Caídos del cielo” (Spadli z nieba). Jej misją jest praca z osobami wykluczonymi społecznie. Tworzenie przyjaznej przestrzeni, ludzkiej i artystycznej, w której stopniowo odzyskują one zaufanie do samych siebie i do innych ludzi oraz wiarę we własne możliwości. Służą temu warsztaty teatralne i spektakle, w ramach których profesjonalni artyści współpracują z podopiecznymi organizacji. Jednym z jej celów jest także uwrażliwienie społeczeństwa na problemy osób zagrożonych wykluczeniem i apel o

akceptację wszelkich różnic pomiędzy ludźmi.

Przed dwoma laty Paloma Pedrero usłyszała wiadomość, która zmieniła jej świat. Osiemnastoletnia córka zakomunikowała jej, że jest chłopcem trans. Jest wiele rodzajów transpłciowości, ale w skrócie to pojęcie oznacza, że płeć przypisana danej osobie w momencie narodzin nie jest zgodna z płcią, z którą ta osoba się identyfikuje. Pragnie więc żyć w zgodzie ze swoją tożsamością płciową, co może się wiązać z radykalną przemianą: zmianą imienia, sposobu ubierania, zastosowaniem terapii hormonalnej (mającej wpływ na sylwetkę, głos, rysy twarzy), interwencją chirurgiczną. Mimo że negatywne konsekwencje na poziomie społecznym (zerwanie kontaktów z rodziną, krytyka otoczenia, trudności w znalezieniu pracy) lub zdrowotnym (bezpłodność, powikłania) mogą być bardzo poważne, imperatyw, by dokonać przemiany i przezwyciężyć dyskomfort, który towarzyszy osobom trans od dzieciństwa, jest często bardzo silny.

Pedrero postanowiła wykorzystać narzędzia sztuki, aby zmierzyć się ze swoim doświadczeniem. Zaprosiła do współpracy z „Caídos del cielo" młodych transpłciowych mężczyzn, rozmawiała z nimi i z ich rodzinami, organizowała warsztaty i seminaria. Okazało się, że dużym problemem jest dla mężczyzn trans brak widoczności w społeczeństwie, a co za tym idzie – brak zrozumienia dla ich sytuacji. Tymczasem osoby trans nie chcą się bać ani ukrywać i pragną pokazać drogę, jaką muszą przejść, aby odpowiedzieć na pytanie „kim jestem?". Tak narodziła się idea spektaklu *Transformación* (Transformacja), którego próbę generalną zaplanowano na 31 marca 2020, kiedy przypadał również Międzynarodowy Dzień Widoczności Transseksualistów. Pandemia koronawirusa uniemożliwiła Pedrero poprowadzenie próby w madryckim Teatro María Guerrero, ale pozwoliła jej dotrzeć do przyszłych widzów za pośrednictwem wirtualnego spotkania na

żywo, w czasie którego opowiadała o pracy nad projektem. W roli pomocnika towarzyszył jej syn Carlos, którego zachwycił sposób, w jaki matka podeszła do jego wyznania, manifestując publicznie dumę ze swojego dziecka i próbując pomóc większej grupie ludzi.

Premiera *Transformación* odbyła się 2 października 2020. Miałam okazję zobaczyć jedno z kolejnych przedstawień, na widowni była obecna także Paloma Pedrero. Bezwarunkowo udały jej się dwie rzeczy: stworzenie dzieła teatralnego wyrastającego z miłości matki do dziecka i nadanie komunikatu społecznego z jednej z najważniejszych scen państwowych, będącej częścią Narodowego Centrum Dramatu (Centro Dramático Nacional, CDN). Zaprezentowała sprawy związane z anatomią, seksualnością i tożsamością w sposób komunikatywny i naturalny, pełen empatii. W Hiszpanii przedstawienie zostało przyjęte bardzo dobrze, doceniono jego pionierski wymiar. Recenzje zawierały sformułowania: „inscenizacja odważna i głęboko ludzka", „więcej niż teatr", „Pedrero podjęła niemałe wyzwanie", „spektakl ogromnie potrzebny i zachwycająco czuły" etc.

Nowatorski jest nie tylko temat, ale także fakt, że na scenie występują młodzi mężczyźni trans, którzy odbyli aktorski trening w czasie warsztatów zorganizowanych przez autorkę i reżyserkę. Do udziału w spektaklu zostali zaproszeni pochodzący z Meksyku Alan Castillo oraz dwóch Hiszpanów, Álex Silleras i Zack Gómez. Żaden z nich nie odwzorowuje swoich przeżyć w skali jeden do jednego, ponieważ utwór Pedrero nie pretenduje do miana dokumentu. Prawdziwe sytuacje mieszają się z fikcją, a całość jest znakomicie udramatyzowaną, realistyczną sztuką współczesną, w której słychać mowę ulicy i język neutralny płciowo. Oznacza to na przykład, że w pierwszej osobie liczby mnogiej bohaterowie używają formy *nosotres*, zamiast męskiej (*nosotros*) lub żeńskiej (*nosotras*).

Spektakl został wystawiony na małej scenie (Sala de la Princesa), gdzie mieści się około siedemdziesięciu osób, a z powodu pandemii ta liczba została jeszcze zredukowana. Bliskość widowni dobrze korespondowała z klimatem historii o trójce przyjaciół, w której szczerość zwierzenia łączyła się z bezpretensjonalnością dialogów i popędliwością młodzieńczej natury. W pierwszej scenie bohaterowie – Marc, Charlot i Leo – zwracają się wprost do publiczności, by zaprezentować jej swój zespół o nazwie Music and Magic Trans, łączący elementy teatru, muzyki, magii i dyskursu transpłciowości. Następnie odtwarzają zdarzenia, które doprowadziły do jego założenia – kolejne sceny wyjaśniają, jak skrzyżowały się ich drogi. Pedrero umiejętnie wykorzystała artystyczne talenty członków obsady. Zack Gómez miał już doświadczenia aktorskie, Alan Castillo jest zawodowym muzykiem, grającym na gitarze i pianinie, natomiast Álex Silleras od wielu lat występuje w spektaklach typu *magic show*. Warto podkreślić, że opowieść ma prekursorski temat, lecz klasyczny kształt – nacisk został położony na relacje międzyludzkie, działania mają motywację, a postacie – sylwetkę psychologiczną i moralną.

Alessio Meloni, jeden z najbardziej rozchwytywanych madryckich scenografów, zaprojektował przestrzeń, która wspiera tekst. Neutralną i wielofunkcyjną. Wystarczyło kilka rekwizytów, aby ze skromnego mieszkania zmieniła się w salę prób czy gabinet lekarski. Podłogę i fragment ścian pokrywają płytki, a pod sufitem zostały zawieszone postarzone przedmioty: krzesła, garnki, wiklinowe kosze, teatralne maski (naszyte także na obszerne płaszcze, w których występuje zespół). Można się tutaj doszukiwać podobieństwa do instalacji artystycznych, które są jednym ze źródeł inspiracji scenografa. W bardziej standardowej konfiguracji wymienione przedmioty znalazłyby zapewne miejsce w piwnicy domu babci jednego z bohaterów, gdzie toczy się najwięcej scen. Kostiumy i charakteryzacja

aktorów korespondują z wizją plastyczną. Dominują stroje codzienne i nieprzesadny makijaż.

Każda z postaci jest na innym etapie transformacji. I nie chodzi tylko o to, że Leo dopiero odkrywa swoją tożsamość, Charlot doświadcza efektów terapii hormonalnej, a Marc jest już w pełni uformowanym mężczyzną trans. Przemianę przechodzą także członkowie ich rodzin, przyjaciele, ukochane osoby. Nie wszyscy radzą sobie równie dobrze. Rodzice potrzebują czasu, także po to, aby zacząć zwracać się do dziecka nowym imieniem; dziadkowie, a zwłaszcza babcie adaptują się o wiele szybciej. Pierwszą reakcją samej Pedrero było niedowierzanie i ból, wynikający z poczucia, że traci ukochaną córkę. Próbowała sobie odpowiedzieć na mnóstwo pytań, na przykład: dlaczego jej córka czuje się mężczyzną, skoro ma ciało kobiety? Kiedy to się zaczęło? Czy matka ponosi jakąś winę? Wkrótce zrozumiała, że nie traci swego dziecka, tylko w ich relacji pojawią się nowe zasady, i po serii gaf nauczyła się od nowa towarzyszyć we wszystkim Carlosowi. Wydany przez CDN tomik tekstu *Transformación* zawiera dedykację: „Mojemu synowi Carlosowi, i mojej córce, którzy są jednym i pozostają w moim sercu”.

W finale bohaterowie ponownie kierują słowa do publiczności, by zapytać, czy jakiś wątek poruszył ją szczególnie. Ex post odpowiadam, że kapitalnie została ukazana relacja Almy/Leo (w tej roli Álex Silleras) z babcią, graną przez Enriquetę Carballeirę, która od początku batalii o zmianę życia jest jej/jego powierniczką i sojuszniczką. Soledad (dla przyjaciół Isadora) zachwyca witalnością, pasją do tańca i zdrowym rozsądkiem. W scenie pełnej humoru sytuacyjnego, wynikającego z pokoleniowych różnic językowych, tłumaczy zapatrzonym we własny pępek młodzieńcom, że ludzie doświadczają najróżniejszych problemów, a ten, który ich dotyczy, jest stary jak świat. Spektakl jest przepełniony poczuciem humoru i autoironią, bo

Pedrero jest zdania, że to dobra pozycja wyjściowa do walki o jakąkolwiek zmianę, w przeciwieństwie do wiktymizmu.

Warto jeszcze przyjrzeć się postaci Carli/Charlot, granej przez Alana Castillo. Za jej pośrednictwem autorka sygnalizuje dwie istotne kwestie. Pierwszą jest istnienie przemocy maczystowskiej (tzw. przemoc ze względu na płeć – *violencia de género*) oraz szczególnie nasilonych w Meksyku kobietobójstw, a drugą wykorzystywanie w terapii osób homoseksualnych upokarzających technik awersyjnych. Kolejne ważne zagadnienie dotyczy transformacji aktora. Oglądając zdjęcia z różnych faz produkcji spektaklu, można zaobserwować, że Castillo fizycznie zmienił się najbardziej. Jego rola jest pod względem psychologicznym dość skomplikowana, bo Charlot deklaruje akceptację dla swego żeńskiego pierwiastka (czego wyrazem jest brak operacji piersi), a sam Castillo, obserwując w czasie spowodowanej pandemią przerwy w pracy intensywną maskulinizację swojego ciała, obawiał się, że odbierze to jego postaci nieco wiarygodności. Z tego powodu retrospektywne sceny, w których występuje jako Carla, były dla niego wyzwaniem. Przeskoki czasowe obecne w spektaklu, co dla aktorów-amatorów oznaczało mentalny powrót do etapu życia, na którym nie akceptowali siebie, czynią z ich występu poważne zadanie aktorskie, z którym poradzili sobie bardzo dobrze.

Transformación nie jest utopią ani sielanką, choć przeważają postacie o pozytywnym nastawieniu. Osoby sceptyczne są przedstawione niemal karykaturalnie, jako okrutne i ograniczone. Poza tym Pedrero sytuuje akcję w środowisku rodzinnym, w którym można spotkać się z większą wyrozumiałością niż w szkole czy w pracy. Niezbyt rozbudowana fabuła ułatwia jednak osiągnięcie celu – zmierzenie się z transfobią i ostracyzmem społecznym. Modelowy widz *Transformación* robi zwrot od nieświadomości

ku poznaniu, odrzuca przesądy i przestaje się bać, bo boją się nie tylko osoby trans.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020

Autor/ka

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

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/transformacja-niejedno-ma-imie*

didaskalia
gazeta teatralna

TEATR W KSIĄŻKACH

Hamlet w Polsce

Marta Gibińska

Wanda Świątkowska, *Hamlet.pl. Myślenie Hamletem w powojennej kulturze polskiej*

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019

Nowa monografia Wandy Świątkowskiej jest świadectwem konsekwentnie kontynuowanych badań nad obecnością *Hamleta* w kulturze polskiej. Jako wytrawny i wszechstronny historyk teatru oraz znawca Szekspirowskiego dramatu, z bardzo dobrym, celnie wykorzystanym warsztatem badawczym, Świątkowska wpisuje się w polskie badania teatrologiczne ciekawie, oryginalnie i wyraziście. Jej trzy monografie łączy badanie obecności i specyfiki *Hamleta* na polskich scenach i w zamysłach polskich twórców teatralnych. Opracowanie losu *Hamleta* w Reducie Juliusza Osterwy i autorskiego tekstu Osterwy *Hamlet szekspirowski z uwzględnieniem myśli i rad St. Wyspiańskiego* (2009), rewelacyjne studium *Hamleci Jerzego Grotowskiego* (2016) oraz najnowsze *Myślenie Hamletem w powojennej kulturze polskiej* (2019) to trylogia, która wprowadza do studiów nad polskim Szekspirem w teatrze nowe i nowatorskie perspektywy, znakomicie rozwijając wcześniejsze osiągnięcia Andrzeja Żurowskiego w dziedzinie

historii polskiej recepcji teatralnej dzieł Szekspira.

Zapleczem teoretycznym w szerokim tego słowa znaczeniu oraz zapleczem metodologicznym monografii *Hamlet.pl* jest performatyka. Dziedzina konsekwentnie rozwijana i wprowadzana do badan humanistycznych od dobrych czterdziestu lat, w polskich badaniach nad obecnością Szekspira w kulturze polskiej nie jest zbyt obficie reprezentowana. Dorobek Świątkowskiej jest tutaj bodaj najkonsekwentniej realizowanym ujęciem performatycznym, próbującym pokazać szekspirowskie działania teatralne w Polsce w odniesieniu do konkretnych warunków historycznych, w których miały miejsce, oraz uchwycić istotę działań artystycznych poprzez zwrócenie uwagi na to, jak owe działania obnażają prawdę o sobie.

Również w szekspirologii anglosaskiej studia performatywne nad spektaklami szekspirowskimi nie są szczególnie liczne i z konieczności obciążone nieustannie nawracającym problemem tekstu dramatycznego. Najpoważniejszą bodaj monografią jest książka W.B. Worthena *Shakespeare Performance Studies* (Cambridge 2014); autor od lat zajmujący się problematyką teatralnej realizacji sztuk Szekspira, przyjmując perspektywę performatyczną dowodzi, że wydarzenie teatralne można pokazać jako próbę stworzenia z konkretnej realizacji teatralnej narzędzia otwierającego krytykę rzeczywistości kulturowej. Natomiast problemem Worthena jest nieuniknione nawracanie do „wierności" wobec Szekspirowskiego tekstu jako faktu kulturowego, zarówno w anglosaskiej tradycji naukowo-krytycznej, jak i teatralnej. Znakomite trzy eseje omawiające trzy realizacje (*Romeo i Julia* w New Theatre of Oklahoma, 2010, *Sleep No More*, Punch Theatre, 2011 i film Almereydy *Hamlet*, 2000) są obudowane kontekstami historyczno-literackimi, historyczno-teatralnymi, badaniami kognitywnymi, psychologicznymi, filozoficznymi czy wreszcie medioznawczymi, które z

jednej strony pozwalają autorowi na głęboką i odkrywczą analizę omawianych realizacji nawiązujących do trzech najpopularniejszych tekstów kultury anglojęzycznej, z drugiej zaś wprowadzają nieustanną próbę mierzenia się ze starą jak świat dychotomią tekst a przedstawienie, która w kulturze anglosaskiej, szczególnie w przypadku Szekspira, oznacza niemalże opresyjne nawracanie do prymarnej pozycji tego, co napisane/wydrukowane, w stosunku do tego, co przedstawiające/przedstawiane. Książka Worthena jest pasjonującym studium, a piszę o tym, gdyż monografia Świątkowskiej jest równie pasjonująca, nie tylko dlatego, że oferuje nową perspektywę badań nad Szekspirem w polskim teatrze, ale również dlatego, że odkrywa przed czytelnikiem zasadniczą różnicę pomiędzy faktami kulturowymi, jakimi są Shakespeare i Szekspir. Teksty Shakespeare'a na wiele sposobów są kwestionowalne i kwestionowane, ich transmisja, brak rękopiśmiennych oryginałów, różnice tekstowe i językowe w drukowanych egzemplarzach oraz prawie czterysta lat wtrętów edytorskich ciążą ogromnie nad każdą dyskusją czy interpretacją dotyczącą pomnika narodowego, jakim jest „Shakespeare". Polski „Szekspir" nie ma takich obciążeń. Mamy bogatą tradycję translatorską i jest z czego wybierać (Świątkowska doskonale zdaje sobie sprawę z różnych polskich Szekspirów), ale przekłady nie są pomnikiem narodowym, zmieniają się ich pozycje z centralnych na peryferyjne, a nowe wciąż powstają. Polski Szekspir w teatrze nie ma więc kompleksu niższości wobec tekstu w takim stopniu, jak w kulturze anglojęzycznej, co pokazał Worthen. Inne też są głosy krytyczne i interpretacyjne dotyczące tekstów i przedstawień, do których odwołuje się Świątkowska, a więc polski Szekspir istnieje w innym niż angielski Shakespeare środowisku intelektualnym i artystycznym. Lektura monografii Świątkowskiej w zestawieniu z lekturą *Shakespeare Performance Studies* uzmysławia wartość perspektywy performatycznej, która osadzając badania i interpretacje w konkretnym

kontekście kulturowym, pozwala zobaczyć i zrozumieć, dlaczego myślenie *Hamletem* nie jest myśleniem tym samym torem, co na przykład w Anglii, ani też tym samym narzędziem.

Jak tytuł monografii wskazuje, tekstem, do którego będzie się odwoływać Świątkowska i który nadaje kierunek jej rozważaniom, jest *Studium* Wyspiańskiego (jak zresztą w przypadku jej wcześniejszych badań), jedyne w swoim rodzaju, można powiedzieć pionierskie ujęcie performatycznych rozważań nad *Hamletem* w odniesieniu do realiów Polski przełomu XIX i XX wieku. Prace Jana Kotta kontynuują to myślenie w realiach innego zniewolenia, lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, są więc naturalnym ciągiem myślenia Szekspirem przywołanym w monografii i uzupełnionym starannie zebraną literaturą krytyczną dotyczącą polskiej recepcji dzieł Szekspira, szczególnie *Hamleta*. Autorka przywołała też szeroką panoramę wystawień *Hamleta* w polskich teatrach od połowy XX wieku do końca drugiej dekady wieku XXI. Materiał badawczy natomiast stanowią wszystkie głośne, ale też i niektóre mniej głośne, za to istotne z punktu widzenia wybranych zagadnień inscenizacje tej tragedii w polskich teatrach. W badaniu działań teatralnych i próbach ich rekonstrukcji, podobnie jak w monografii na temat Grotowskiego, autorka wykorzystuje scenariusze, wypowiedzi twórców, recenzje teatralne i podobne dokumenty, posługując się szeroko pojętą metodologią performatyczną (wyraziście zarysowaną w rozdziale wprowadzającym), którą z kolei zestraja mistrzowsko z warsztatem historyka teatru i kulturoznawcy. W rezultacie powstało dzieło o wielkiej wartości materiałowej i poznawczej, otwierające szerokie perspektywy dalszych badań tego typu i stanowiące ważne, badawczo nowoczesne studium przedstawiające dynamikę recepcji *Hamleta*, procesualność i zmienność tego, co w Polsce „jest do myślenia” i w ten sposób istotnie wzbogacające naszą wiedzę o historii polskiej kultury, ale też

znacząco poszerzające rozumienie tego, co stanowi istotę działania w teatrze, który nie prezentuje Szekspira, tylko krytycznie i ostro reaguje na tu i teraz rzeczywistości. W tekście *Hamleta* stara się Świątkowska zobaczyć „scenariusz, który definiuję […] jako zestaw wyobrażeń kulturowych, kształtujący modele postępowania i dramatyzacje społeczne". W świetle konstrukcji całej monografii, należałoby tu użyć liczby mnogiej i mówić o scenariuszach, których analiza pozwala odejść „od kultury pisma do kultury ucieleśnienia" (s. 9), do przeniesienia ciężaru rozważań na teren działania na scenie, które opisywane jest jako wydarzenie w obiegu energii społecznej odpowiadającej temu wydarzeniu w czasie i w kontekście różnych gatunków i mediów przetwarzających *Hamleta* i istniejących w obiegu kulturowym.

Struktura monografii została zbudowana wokół wybranych aspektów polskiego myślenia: poszczególne rozdziały analizują realizacje pamięci, władzy i polityki, tożsamości i ciała, seksualności i płci. Są one znajdowane, niejako wydobywane z tekstu sztuki i przepisywane w scenariusze i inscenizacje *Hamleta* w różnych okresach i przez różnych twórców. W tle pozostaje cały czas tekst Wyspiańskiego, pełniąc rolę przewodnika, który wskazuje podobieństwa i różnice, kierunek zmian w transformacjach postrzegania i rozumienia jednostki, społeczeństwa, państwa i sztuki. Istotną uwagę interpretacyjną dla całej monografii powtarza autorka raz jeszcze w odniesieniu do tekstu Wyspiańskiego na początku rozdziału pierwszego: „kluczowe w tej książce okazuje się to, jak Wyspiański rozumie dramat. Nie jako tekst, ale jako scenariusz działań, wydarzeń społecznych – dokonanych i projektowanych. Traktuje on *Hamleta* jako pewien model zachowań i praktyk społecznych realizowany w rzeczywistości" (s. 17). Sformułowana w ten sposób perspektywa performatyczna jest konsekwentnie realizowana i zapewnia badaniom przeprowadzonym przez Świątkowską zwartość i dyscyplinę myślową pomimo ogromu materiału i różnorodności tematów.

W rozdziale „W niewoli pamięci” omówienie wystawień *Hamleta* skupione jest na Duchu ojca, ale też na Horacym i Yoricku, których postaci służą wydobywaniu i wpisywaniu w scenariusze poszczególnych spektakli funkcji pamięci jako istotnego elementu nawiązania do bieżących aspektów polskiej rzeczywistości. Ten scenariusz Wyspiańskiego powraca według autorki „uparcie w kulturze polskiej, wciąż rezonuje i jest szczególnie dotkliwie obecny oraz reaktywowany w naszej współczesności” (s. 26). Szekspirowski Duch staje się nośnikiem tego scenariusza, wcielając problematykę pamięci i obowiązków wobec zmarłych w spektaklach Klaty, Lachmanna i Passiniego, które są w centrum rozważań tego rozdziału. Rozdział zawiera też „spis Duchów” z wszystkich ważnych realizacji *Hamleta* w powojennej Polsce – niezwykle ciekawe zestawienie wykorzystania lub odrzucenia scenariusza ducha – przegląd, który pozwala Świątkowskiej na sformułowanie wniosku: „[m]imo że stosunek reżyserów może być wobec scenariusza krytyczny, subwersywny bądź prześmiewczy, nie odbiera mu to jednak sprawczości. To nie kryteria prawdy czy fałszu decydują o skuteczności performansu Ducha, lecz model (iterowalny scenariusz), do którego się odwołuje” (s. 63).

Błyskotliwe przywołanie Derridy i jego koncepcji paradoksu widma w podsumowaniu pozwala zobaczyć działania teatralne opisane w tym rozdziale jako konieczność nieustannego nawracania do arcydzieła przywoływanego przez pamięć, arcydzieła jednocześnie na nowo modelowanego przez doświadczenie „tu i teraz” w paradoksalnym wcieleniu bezcielesnej zjawy, za każdym razem innej i tej samej. W ten sposób, argumentuje autorka, zostaje otwarty sens działań performatywnych, które zapewniają kulturową ciągłość (pamięć) i nieuchronną konieczność wprowadzania *différance* towarzyszącej zmienności życia w perspektywie historycznej.

Rozdział „*Hamlet* w teatrze aluzji” wprowadza tematykę polityczną zarówno

z punktu widzenia teatru jako instytucji będącej platformą *par excellence* polityczną w każdej rzeczywistości kulturowej, jak i z powodu oczywistych treści politycznych zawartych w tekście tragedii, intensywnie eksploatowanych w polskich teatrach niemal od początku obecności *Hamleta* w polskiej kulturze. Wyjściowym punktem odniesienia tego rozdziału jest tekst Kotta o *Hamlecie* Zawistowskiego z 1956 roku, potraktowanym krytycznie, przede wszystkim dlatego, że, jak pisze Świątkowska, „Kott ustanowił polityczną jednoznaczność tego przedstawienia, niekoniecznie zgodnie z intencjami twórców, ale zgodnie z nastrojami społecznymi i oczekiwaniami widowni oraz z własnymi potrzebami" (s. 82).

Szczególne nasilenie działań aluzyjnych odnoszących się do sytuacji politycznej Polski i Polaków miało miejsce w okresie 1956-1989, co zostało skądinąd dość dobrze opisane i co autorka skrupulatnie odnotowuje, pokazując, jak polityczna eksploracja *Hamleta* punktowała poszczególne etapy rzeczywistości Polski Ludowej, stopniowo przeradzając się – i wyradzając – w schematyczność, doraźną publicystykę i miałkość myślenia. Świątkowska podkreśla historyczność interpretacji politycznych polegających na aluzyjności lub nawiązaniu wprost do sytuacji i wydarzeń politycznych w kraju, a więc zjawisko wywołujące żywą reakcję publiczności i wpływające na postawy społeczne danego momentu. Jednocześnie było to zjawisko o krótkotrwałej aktualności, nieczytelne lub nieciekawe dla późniejszych odbiorców, doświadczających innej rzeczywistości. Niemniej polityczne wykorzystanie dramatu Szekspira jest jak najbardziej wpisane w dzieło Wyspiańskiego i począwszy od jego propozycji, aluzyjność scenariuszy nie może być pominięta w monografii badającej myślenie *Hamletem* w powojennej kulturze polskiej. I tu szczególnie interesujące są tezy stawiane w odniesieniu do niezrealizowanego przedstawienia Swinarskiego. Jedyną uwagę krytyczną, którą chciałabym w tym miejscu wyrazić, to wątpliwości

dotyczące aluzyjności wymiennie nazywanej aktualizacją. Autorka nie różnicuje aluzyjności, a przecież nawiązanie do doświadczenia tu i teraz może mieć różne oblicza, przybierać różne formy, choćby od subtelności słownych do ledwie zauważalnego, wyrazistego czy dosłownego nawiązania gestem, kostiumem, elementem scenografii. Powstaje więc pytanie, jak rozumieć aluzyjność; czy aluzja jest aktualizacją (co zdaje się sugerować autorka) i w jakim sensie aluzyjność jest działaniem doraźnym? Czy musi być nawiązaniem wprost to bieżącej sytuacji? W politycznym scenariuszu nie musi bowiem to być sytuacja, ale też idea lub wręcz ideologia.

Natomiast bardzo dobrą stroną tego rozdziału jest uważne zwrócenie uwagi na rolę przekładu w budowaniu scenariusza i funkcjonowaniu działań teatralnych. Zauważona zostaje istotna rola powojennego przekładu Brandstaettera, który przełamał XIX-wieczny model polskiego Szekspira, dał mu język współczesny, ostry, niestroniący od wulgaryzmów, emocjonalny, wychodzący naprzeciw scenariuszowi politycznemu. Jak odnotowuje Świątkowska, w latach 1956-1965 przekład Brandstaettera został wykorzystany w siedmiu realizacjach *Hamleta*, w których Hamlet „mówił ze sceny współczesną i potoczną frazą" (s. 85), pozwalającą na wyrazistą aluzyjność do polskiej sytuacji kraju będącego więzieniem.

Dwa inne momenty w historii Polski po 1956 roku stały się ważnym kontekstem polskich *Hamletów*: rok 1968 i zwycięstwo Solidarności zakończone wprowadzeniem stanu wojennego. W realizacjach tych okresów kostium wielkiej klasyki pozwalał na porozumienie z widzem, umożliwiał zabranie głosu, który bez tej osłony zostałby uciszony ostrą cenzurą. I znów przekład – jak w przedstawieniu Brauna w Lublinie w 1968 roku – „uproszczony przekład Sity znakomicie nadawał się do współczesnego i uaktualniającego odczytania *Hamleta*" (s. 98), brzmiał jak tekst Różewicza;

jak konkluduje autorka, „im mniej Szekspira, tym więcej miejsca na aluzje” (s. 99). Przekład nie wymagał „wierności” wobec tekstu Shakespeare’a, sam stawał się narzędziem ucieleśnienia.

Rozdział trzeci, „Scenariusze Fortynbrasa”, wprowadza perspektywę wyraziście polską: postać Fortynbrasa, przewijająca się w tekście tragedii tylko w wypowiedziach innych postaci, pojawia się na krótko na końcu, aby domknąć, jakby się wydawało, historię. W tym sensie nie była ona traktowana jako kluczowa w interpretacji wielu realizacji *Hamleta* na świecie. W polskich wystawieniach jednak Fortynbras stał się w wielu wypadkach postacią kluczową w budowaniu znaczeń. Zwrócił na niego bardzo mocno uwagę Wyspiański i wpisał go do „polskiego myślenia”, co znalazło odbicie nie tylko w działaniach teatralnych, ale również w polskiej poezji, co Świątkowska starannie odnotowuje. Mocną stroną analiz scenariuszy Fortynbrasa jest prześledzenie zmian w myśleniu artystycznym i politycznym w polskim teatrze, z wielu względów ciekawsze i głębsze niż w rozdziale poświęconym aluzyjności. Znaczące ewoluowanie koncepcji dotyczących Fortynbrasa jest tu pokazane w szerszym niż teatralny kontekście kulturowym, z włączeniem utworów poetyckich (Brandstaetter czy Herbert), dramatów Grochowiaka, Żurka i Głowackiego, czy wreszcie politycznych esejów Trznadla. Właśnie z perspektywy dylematu „co zrobić z Fortynbrasem” Świątkowska przybliża i definiuje przekonująco zmiany w myśleniu *Hamletem* do końca XX wieku. Ten rozdział zdecydowanie należy do najciekawszych fragmentów monografii. Świątkowska zachowuje tu może najkonsekwentniej wierność metodologicznym założeniom performatywnym proponowanym przez Dianę Taylor, której prace stanowią zaplecze monografii; nie tylko omówione są tu bowiem spektakle teatralne, ale, co ważne, potraktowane są one na równi z gatunkowo innymi tekstami traktowanymi jako różne warianty i przemiany „scenariusza”. Szeroko

zakrojony przegląd przedstawień oraz utworów literackich pozwala autorce na stwierdzenie, że „[p]o roku 1945 do lat sześćdziesiątych sceniczne i literackie wizerunki Fortynbrasa przeszły drogę od białego rycerza do podejrzanego kondotiera, w kolejnych dekadach zaczęły się zmieniać i coraz bardziej różnicować, co warunkowane będzie przemianami sytuacji politycznej w Polsce" (s. 166). I rzeczywiście, kolejne odsłony burzliwych lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych kazały twórcom kształtować scenariusz Fortynbrasa w konfrontacji z Hamletem, głównie z mitem Hamleta romantycznego, w niezmiennie żywy i często zaskakujący sposób po to, by ostro reagować na polską rzeczywistość polityczną. Natomiast przegląd inscenizacji pod kątem scenariusza Fortynbrasa w ostatnich dwudziestu latach to zaskakujące zjawisko: aż osiemnaście realizacji wielu uznanych reżyserów obyło się bez Fortynbrasa. Przyczyn tego zjawiska, skomentowanego: „jakbyśmy cofnęli się do XVIII wieku", dopatruje się Świątkowska w chęci „pozbycia się balastu *Hamleta* politycznego, teatru aluzji i postaci, która taki interpretacje definitywnie determinuje" (s. 193). Przesyt interpretacjami politycznymi kieruje zainteresowaniem reżyserów i dramaturgów innymi scenariuszami: seksualności, tożsamości, płci i ciała, którym autorka przygląda się w kolejnych rozdziałach monografii.

Rozdział zatytułowany „Kompleksy polskiego Hamleta" zadaje pytanie o aktualność interpretacji psychoanalitycznych Hamleta i proponuje przegląd sposobów, w jakie odczytywany i odgrywany był polski Hamlet. Ponieważ, jak ujmuje to autorka, „polski Hamlet zajmował się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych walką z systemem, a nie z własną matką" (s. 199), właściwy materiał do rozważań w tym rozdziale zaczyna się od Swinarskiego i jego koncepcji Hamleta pełnego kompleksów, niedookreślenia, niepewności co do własnej tożsamości; bohater tragiczny jak najdalszy od idealizacji romantycznych; postać neurotyczna i niszczona przez własną słabość. Ten

Hamlet nigdy nie powstał do działania, pozostał w zapiskach i wspomnieniach współtwórców spektaklu, który nie zaistniał i w związku z tym został w dużym stopniu zmitologizowany. I właśnie jako poniekąd nowy mit oddziaływał na późniejsze koncepcje, co bardzo trafnie i interesująco pokazuje autorka, pisząc o Hamlecie tworzonym przez Gustawa Holoubka, Andrzeja Wajdę (w kilku wersjach), Krzysztofa Nazara. Wyjątkowa wartość tego rozdziału polega na tropieniu losów koncepcji Swinarskiego w późniejszych realizacjach; Świątkowska śledzi strategie reżyserskie i aktorskie w sensie przetwarzania jego pomysłów, języka scenicznego, widzenia świata i ukazuje stopniową ich dekonstrukcję. Inaczej podjął schedę Swinarskiego Krzysztof Warlikowski, który, jak stwierdza autorka, uświadamiał w swoich inscenizacjach szekspirowskich „jakim opresjom i manipulacjom kultura poddaje ludzką cielesność" (s. 221). To, co Swinarski diagnozował – komplikacje cielesności i tożsamości – Warlikowski pokazywał jako źródło zniszczeń i zła. Szczególnie ostro zrobił to w realizacji *Hamleta* w 1999 roku, która została uznana za wyraz dobitnie politycznej postawy. Krytyczną narrację dotyczącą polskiego Hamleta rozszerza autorka w tym niezwykle ciekawym rozdziale o filmową adaptację opowiadania Herlinga-Grudzińskiego *Hamlet piemoncki* zrealizowaną przez Łukasza Barczyka pod tytułem *Italiani* oraz o reportaż Hanny Krall osnuty na biografii Andrzeja Czajkowskiego, człowieka „opętanego" Hamletem, który swoim przedśmiertnym/pośmiertnym gestem wpisał się w serię polskich hamletycznych wcieleń/działań.

Nawiązując do wątków freudowskich, realizacje teatralne *Hamleta* od lat osiemdziesiątych do czasów dzisiejszych widzi autorka jako ciąg dekonstruujący freudowskie ujęcia kompleksów: spektakle Kality, Sobocińskiego, Garbaczewskiego czy Peszka, wprowadzające na różnym poziomie elementy pastiszu, subiektywności i ambiwalencji interpretacyjnej,

traktuje Świątkowska jako dokumentację nieprzystawalności freudowskiej i postfreudowskiej psychoanalizy w polskiej recepcji *Hamleta*.

Metateatralne aspekty *Hamleta* z perspektywy dwu prac Wyspiańskiego (*The Tragicall Historie of Hamlet* oraz *Śmierć Ofelii*) są przedmiotem rozważań w znakomitym rozdziale „Teatr Hamleta – teatr Ofelii". Rozdział jest niewątpliwie plonem wcześniejszych prac autorki nad *Hamletem* Osterwy i Grotowskiego, efektem pogłębionej refleksji nad myśleniem o teatrze Wyspiańskiego i Osterwy oraz szczególnie interesujących uwag na temat autobiograficznego traktowania *Hamleta* – od praktyk Reduty do poszukiwań Grotowskiego. Istotną częścią podjętej tu tematyki są też rozważania nad metateatralnością tragedii w realizacjach Wajdy czy Grzegorzewskiego oraz nad tymi inscenizacjami, w których szczególną rolę powierzano trupie aktorskiej przybywającej do Elsynoru.

Teatr Hamleta jest autorefleksyjny, zapraszający do przemyśleń nad naturą tego medium, na problematyzowaniu nie tylko gry i pozycji aktora, ale też sytuacji widza i procesów odbioru tego, co dzieje się w teatrze. I tu rozważania Wyspiańskiego nad „Morderstwem Gonzagi" otwierają perspektywy interpretacyjne, które rozwiną się interesująco w polskich realizacjach *Hamleta*. Osterwa czerpał z Wyspiańskiego „nie tylko w parafrazie *Hamleta*, ale przede wszystkim w Reducie, w praktyce artystycznej i praktyce, która już daleko wykraczała poza artyzm" (s. 267) i wpisywał w tekst Szekspira osobiste poglądy na temat teatru i gry aktorskiej. Za sprawą Wyspiańskiego *Hamlet* został potraktowany jako rodzaj traktatu o teatrze, jako miejsce pozwalające na osobiste i emocjonalne autorefleksje aktorów o sobie, swoim zawodzie i posłannictwie. Takim tropem, sugeruje autorka, poszli wybitni uczniowie Osterwy: Woszczerowicz, Wierciński, Byrscy i Gallowie. Metateatralność wpisał w swoje realizacje *Hamleta* Wajda.

Wyraziste podkreślenie wagi i roli trupy aktorskiej było obecne w spektaklach Brauna, Maciejowskiego i Warmińskiego. Kwestie uczciwości sztuki aktorskiej i obrony godności aktora podjął Nazar w *Hamlecie* z 1996 roku, a własnej prawdy o sobie i teatrze poszukiwali po Osterwie Swinarski, Warlikowski i Klata. Za największy hołd złożony Wyspiańskiemu za otwarcie takiego właśnie scenariusza „teatru Hamleta" uważa autorka wystawienie *Hamleta Stanisława Wyspiańskiego* przez Jerzego Grzegorzewskiego w 2003 roku. To wielkie przedstawienie, któremu autorka poświęca wnikliwe omówienie, staje się dla niej „ostatnim (jak dotąd) akordem absolutnej wiary w teatr […] wyznaniem dotyczącym sztuki teatru i jej etycznego sensu, przeświadczenia o jej mocy i sile" (s. 282). Ostatnim, bo obecnie młodzi twórcy raczej nie idą za Wyspiańskim i zupełnie inaczej traktują teatr, czego innego szukają w *Hamlecie*.

Główną tezą tego rozdziału jest wykluczenie Ofelii z teatru *Hamleta*, teatru należącego do mężczyzn, których wizję Ofelii przedstawia autorka w przeglądzie historycznych koncepcji tej postaci w wystawieniach anglojęzycznych (za Elaine Showalter) oraz polskich realizacji od najwcześniejszych Ofelii przełomu XVIII i XIX wieku, poprzez niezwykle ciekawą interpretację wizji Modrzejewskiej, do dokonań w tej mierze w początkach XXI wieku. Ta feministyczna perspektywa ustawia postać szekspirowską w ścisłej zależności od bieżącego kontekstu społecznego, co samo w sobie jest bardzo ciekawe, ale, co więcej, ta część rozdziału jest też realizacją programu performatycznego, pokazuje bowiem dobitnie ścisłe relacje realizacji i odbioru. Cytowane fragmenty recenzji i opinii ukazujących się we współczesnych realizacjom teatralnym pismach wiąże Świątkowska z oczekiwaniami i reakcjami widzów: teatr „odzwierciedlał zasady *savoir-vivre'u*, obyczaje i kanony estetyczne mieszczańskich salonów" (s. 293), oraz fascynacje pre- i postfreudowskim rozumieniem kobiecego szaleństwa, które

od drugiej polowy XX wieku prowadza do coraz wyraźniejszej, dosadnej i drastycznej seksualizacji Ofelii w scenie szaleństwa. W „teatrze Ofelii" wątkiem dominującym jest bowiem szaleństwo bohaterki. Wybrane przykłady omówione w tym rozdziale pokazują, jak zmieniały się wizerunki Ofelii wraz z postrzeganiem kobiecości w Polsce w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat. Perspektywa diachroniczna pozwala tu szczególnie ostro uwidocznić przejście od przedmiotowości do podmiotowości w rozumieniu postaci Ofelii i ukazać polityczny i feministyczny potencjał realizacji teatralnych w demaskowaniu kulturowych mechanizmów konstruowania płci. Rozważania nad kolejnymi Ofeliami i zmianami w społecznym rozumieniu kobiety i kobiecości prowadzą autorkę do niezwykle trafnego pytania: czy można Ofelię wyzwolić z męskiego dyskursu i jednocześnie pozostawić ją w roli bohaterki Szekspirowskiej tragedii? Odpowiedzią, która jest jednocześnie wnioskiem podsumowującym tę część rozdziału, jest stwierdzenie, że koncepcje Ofelii subwersywnej można zrealizować w zasadzie tylko poza tekstem Szekspira, chociaż niektóre inscenizacje tragedii pokazały jej szaleństwo jako protest i bunt przeciwko patriarchalnemu porządkowi.

Nurt Offelii, czyli koncepcji postaci poza tragedią, bohaterki „apokryfu, historii alternatywnej, kontrfaktycznej adaptacji" (s. 325) wywodzi Świątkowska ze *Śmierci Ofelii* Wyspiańskiego, dramatycznego monologu, w którym Ofelia wyraża siebie, wreszcie ma głos, okazuje się osobą w pełni świadomą siebie i świata, w którym żyje, i potrafi to elokwentnie wypowiedzieć. Ten scenariusz w odniesieniu do realiów XXI wieku realizują liczne performanse i spektakle wprowadzające Offelię w konteksty doświadczeń społecznych, politycznych i etycznych nam współczesnych. „Ofelia, jako główna i najważniejsza bohaterka alternatywnych projektów zyskuje głos, ciało, podmiotowość" (s. 340), stojąc w opozycji do norm głównego nurtu kultury, ale jednocześnie demaskując mechanizmy tego

nurtu i wyrażając sprzeciw głównie wobec sposobów konstruowania płci.

Monografię zamyka w formie konkluzji szczegółowa analiza *Hamleta IV* Andrzeja Wajdy. Jest to znakomity pomysł, bowiem otwarte zakończenie spektaklu Wajdy wpisuje się w oczywistość recepcji *Hamleta* w Polsce. Tragedia jest głęboko wrośnięta w kulturę polską i to na różnych poziomach; realizacje teatralne, przeróbki, pastisze, utwory literackie nawiązujące do *Hamleta*, nie mówiąc o refleksjach krytycznych dotyczących zarówno tekstu dramatu, jak i kolejnych inscenizacji będą się mnożyć, zapewniając *Hamletowi* dalszy żywot w polskiej kulturze. Dla badacza musi to być perspektywa otwarta, bo jest rzeczą oczywistą, że nowe konteksty i nowi twórcy stworzą, urzeczywistnią, ucieleśnią i wymyślą nowych polskich Hamletów dla wciąż nowej, zmieniającej się widowni i jej oczekiwań.

Recenzja byłaby niepełna, gdybym nie wspomniała o szacie graficznej książki. Poszczególne rozdziały poprzedzielane są kolejnymi komiksowymi odcinkami *Hamleta* autorstwa Wandy Świątkowskiej. Jest to specyficzny performans: jego funkcją oczywistą jest ilustracja analizowanych kolejno problemów, ale jest to jednocześnie tekst autonomiczny, własny *Hamlet* autorki, prowadzący dialog z polskimi *Hamletami*, realizacja własnych wieloletnich zmagań z myśleniem *Hamletem*. Autorskie działanie na *Hamlecie*, które wspaniale dopełnia tę mądrą i uczoną, pasjonującą monografię.

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020

Autor/ka

Marta Gibińska – profesor literatury angielskiej, wykłada na Uniwersytecie Jagiellońskim i w Wyższej Szkole Europejskiej im. ks. Józefa Tischnera. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół języka Szekspira, recepcji Szekspira w Polsce i krytyki tłumaczeń szekspirowskich, ale też krytyki tłumaczeń współczesnej poezji polskiej. Autorka około stu publikacji, m.in. monografii *The Functioning of Language in Shakespeare's Plays* (1989) oraz *Polish Poets Read Shakespeare* (2000).

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/hamlet-w-polsce*

didaskalia
gazeta teatralna

Noty o książkach

Dariusz Kosiński, *Opowiem, jak najlepiej umiem. O teatrze Anny Karasińskiej*, Teatr Studio/Komuna Warszawa, Warszawa 2020

Dariusz Kosiński stara się unikać umieszczania twórczości Anny Karasińskiej w ramach skomplikowanej siatki metodologicznej. Jak sam podkreśla, ważniejsza jest dla niego próba werbalizowania emocji, które towarzyszyły mu przy odbiorze spektakli reżyserki, niż tłumaczenie na tym przykładzie filozoficznych teorii. Jest więc *Opowiem, jak najlepiej umiem* próbą przeczytania strategii Karasińskiej przez pryzmat towarzyszących autorowi afektów. W związku z tym książka, a właściwie rozbudowany esej, nie pretenduje do miana pogłębionej analizy, lecz wartościuje jednostkowe, psychosomatyczne doświadczenie widza: „Można by w tym momencie rozpocząć złożone dywagacje na temat tak zasadniczych pojęć, jak tożsamość i podmiotowość, ale sedno teatru Anny Karasińskiej widzę właśnie w tym, że nie mają one sensu wobec tego, co chwyta mnie za gardło, gdy (tytułowa – przyp. red.) Ewelina płacze” (s. 22).

Na użytek swojej analizy Kosiński wypracowuje termin theatre-tellingu, który

jest zniuansowaną, dostosowaną do teatralnej rzeczywistości wersją storytellingu. Mianem tym badacz określa ogólną zasadę twórczości Karasińskiej, która najpełniej realizuje się, według niego, w *Fantazji* (TR Warszawa, 2017). Nie chodzi tu jednak wyłącznie o opowiadanie świata na scenie, ale o zaburzenie związków między słowem i akcją, tym, co wypowiadane i tym, co widziane oraz o skomplikowaną i nierozstrzygalną relację pomiędzy fikcją a rzeczywistością. To właśnie w tych pęknięciach, trudnych do jednoznacznego sklasyfikowania momentach autor dopatruje się potencjalnego źródła strumienia empatii.

Kosiński opiera się twierdzeniu, że teatr Anny Karasińskiej jest luźny, łatwy i przyjemny. Według niego jest on świadomie budowany za pomocą bardzo precyzyjnej dramaturgii. Poszczególne elementy tych spektakli mogą na początku wywoływać u odbiorców śmiech i poczucie dysonansu, ale zwykle po chwili okazuje się, że nie zostały one tam umieszczone przez przypadek – przeciwnie („Oderwane od siebie, początkowo wcale nie wydają się łączyć w całość. Dopiero dodanie kolejnych elementów i zmiana perspektywy ich widzenia tworzą najpierw zmysłowo niemal dotykalny obraz, a potem akcję, przemieniającą się finalnie w rozumienie spadające ciosem nagłym […]” – s. 34). Badacz umieszcza Annę Karasińską wśród takich artystów jak Jerzy Grotowski i Tadeusz Kantor, co wydaje się przewrotne, gdyż twórczość Karasińskiej, przynajmniej w moim odczuciu, daleka jest od mistrzowskich aspiracji. Jednak, jak mi się wydaje, porównanie to ma posłużyć tutaj przede wszystkim do wyprowadzenia finalnej tezy o tym, że pozornie lekka twórczość reżyserki przeniknięta jest w dużej mierze tematyką śmierci. Ale śmierci rozumianej w szczególny sposób – spotykającej się z miłością „po to, by uleczyć nasze pęknięte i kamieniejące serca” (s. 120).

Wiktoria Tabak

Beata Popczyk-Szczęsna, *Tekst jako bohater w kulturze uczestnictwa. Szkice o polskiej dramaturgii teatralnej,* „Śląsk” sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2019

Zdaniem Beaty Popczyk-Szczęsnej teksty dla teatru (w tym dramaty) mogą być traktowane jak pełnoprawni bohaterowie powstających obecnie spektakli (jak i szerzej – całej rzeczywistości teatralnej) z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, autorka zwraca uwagę na postdramatyczne źródła takiego ujęcia. Sygnalizuje, że zwrot ku wydarzeniowości teatru wprawdzie ograniczył rolę dramatycznej podstawy pracy twórczyń i twórców sztuk performatywnych, jednak równocześnie paradoksalnie doprowadził do jej wzmocnienia – pozwolił spostrzec, że rola tekstu nigdy nie ograniczała się do bycia istotną, ale wyłącznie bierną inspiracją (źródłem idei, fabuły, postaci). Funkcja ta obejmowała bowiem także czynny udział słowa w procesie powstawania przedstawień (stawianie przeszkód, generowanie aktorskich wyzwań itd.) Po drugie, zauważa również dywersyfikację form uczestnictwa tekstu w procesie kształtowania współczesnego oblicza sztuki scenicznej, przejawiającą się m.in. we wzmocnieniu pozycji dramaturga lub dramaturżki czy kolektywizacji pracy nad tekstem.

Autorkę interesuje zatem przede wszystkim znaczenie formalnych aspektów kształtowania współczesnej dramaturgii. Znajduje to odbicie w sposobie grupowania poszczególnych problemów poruszonych w książce. Kluczem dla struktury narracji Popczyk-Szczęsnej jest nie tyle tematyka przywoływanych w książce dramatów, ile ich sposoby funkcjonowania w relacji do innych elementów struktury spektaklu lub odmiennych tekstów. I tak autorka wychodzi od rozdziałów poświęconych eksperymentom twórczym, mającym na celu oddanie w formalnej konstrukcji tekstu afektywnych doświadczeń zawartych w danym dramacie. Następnie przechodzi ku zagadnieniom

związanym z pisaniem dla teatru jako ponownym używaniem innego rodzaju form pozaliterackich i literackich (w tym również dramatycznych). Wreszcie dotyka problemu powstawania tekstu dramatycznego w relacji do słowa mówionego, wpływu tego drugiego na pracę dramaturżek i dramaturgów.

Wśród rozdziałów (będących po części przedrukami wcześniejszych szkiców autorki) znajdziemy propozycje zarówno lektury tekstów dramatycznych, jak choćby analizę konstrukcji akcji, poetyckiego stylu i ekspresywności języka w twórczości Zyty Rudzkiej (*Język i afekty w dramatach Zyty Rudzkiej*), a także przykłady ujęć mniej oczywistych, w tym – szczególnie ciekawy – fragment poświęcony pozadialogicznym, „paratekstualnym", elementom (didaskaliom, śródtytułom, fragmentom narracyjnym) współczesnych polskich dramatów.

Większość utworów analizowanych przez Popczyk-Szczęsną napisały kobiety, co – przyjmując, że książka winna być czytana jako częściowa panorama dramaturgii polskiej początku XXI wieku – należy uznać za znaczące. Wśród wybranych przez autorkę dramaturżek znajdziemy wspomnianą już Zytę Rudzką, Julię Holewińską, Małgorzatę Sikorską-Miszczuk, Jolantę Janiczak czy Dorotę Masłowską. Tym samym książkę Popczyk-Szczęsnej można postrzegać nie tylko jako pozycję przywracającą znaczenie tekstu pisanego dla teorii postdramatyczności, która to teoria zdawała się owo znaczenie podważać, ale także jako podstawę do krytyki wciąż obecnej w polskim teatrze hierarchizacji funkcji twórczyń i twórców, opartej na patriarchalnych wzorach.

Maciej Guzy

Michalina Lubaszewska, *Rzecz w teatrze Jana Klaty.*

Kolekcja, zabawa, efekt teatralności, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020

Twórczość teatralną Jana Klaty można postrzegać, jak podpowiada autorka książki, w dwóch aspektach: jako część kultury współczesnej oraz jej artystyczne przetworzenie. Reżyser, który w spektaklach odzwierciedla i przekazuje świadectwo na temat dzisiejszej rzeczywistości kulturowej, jako fundament dla kreowanego uniwersum teatralnego wykorzystuje obiekty zarówno użytkowe, jak i te należące do świata popkultury. Michalina Lubaszewska przygląda się więc z antropologicznego punktu widzenia światu rzeczy w teatrze Klaty, aby opisać rolę, jaką odgrywają w jego poetyce teatralnej.

Książka podzielona została na trzy rozdziały: *Antecendencje rzeczowości współtworzącej strukturę teatru Jana Klaty*; *Świat rzeczy w spektaklach Jana Klaty. Próba ujęcia antropologicznego* oraz *Rzeczy: od iluzji do deziluzji*. W pierwszym z nich autorka śledzi, w jakim stopniu rekwizyt jest zakorzeniony w tradycji teatralnej. Przytacza rozważania badaczy na temat teatru naturalistycznego, przygląda się postulatom André Antoine'a czy realizacjom Konstantina Stanisławskiego oraz dokonuje klasyfikacji przedmiotów używanych w teatrze współczesnym. W drugi rozdziale skupia się już na rzeczach w spektaklach Klaty, od debiutu po najnowszą premierę. Starannie analizuje funkcję obiektów w zderzeniu z problematyką przedstawień oraz opisuje przekształcenia semantyczne, jakim podlegają. W ostatniej części natomiast zastanawia się nad mechanizmami iluzji i deziluzji, za które, jak dowodzi, odpowiadają również przedmioty.

Badając świat rzeczy, Lubaszewska typizuje je według trzech kategorii: duchowości, historiozofii i ludyczności. Pozwala to na analizę przedmiotów w

relacji z głównymi tematami poruszanymi przez Klatę, między innymi: kategorią dobra i zła, wiarą i obrzędami katolickimi, motywem polskości, tożsamości i symboliki narodowej, a także rzeczywistości i popkultury. Autorka pisze więc, w jaki sposób stół z *H.*, sedes z *Króla Ubu*, gimnastyczna równoważnia z *Tajnego agenta*, łóżka z *Trylogii*, kostiumy z *Wesela hrabiego Orgaza* czy szafy z *Utworu o Matce i Ojczyźnie* realizują problematykę spektakli, a także poprzez „semantyczne rozszczepienia" (termin zapożyczony od Claude'a Levi-Straussa) wpływają na interdyscyplinarny i wielopłaszczyznowy charakter przedstawień Klaty.

W ciekawy sposób badaczka przedstawia także sylwetkę Klaty, którego traktuje jako rozmawiającego z rzeczami „radosnego bricoleura". Według Lubaszewskiej Klata w geście zabawy kolekcjonuje to, co ma w zasięgu ręki – fragmenty codzienności i popkultury, które wykorzystuje jako ulegające przekształceniom nośniki sensów. W jednym z podrozdziałów autorka tworzy inwentarz rzeczy kolekcjonowanych przez Klatę, który określa mianem „zbieraniny z pchlego targu". Termin ten doskonale oddaje estetykę przedmiotów w spektaklach Klaty – błahych, banalnych, często kiczowatych i tandetnych, kryjących w sobie jednak moc i tajemnicę.

Autorka, wychodząc od namysłu nad scenicznymi przedmiotami, definiuje uniwersum teatralne Klaty. Opisując sposób funkcjonowania obiektów współtworzących spektakle, podkreśla także pozycję widza w zderzeniu z teatralną zbieraniną. Publiczność u Klaty, wciągnięta w proces przekształceń semantycznych, próbuje odczytywać i rozszyfrowywać ukryte znaczenia obiektów, a co za tym idzie idee i przesłanie przedstawień. Książka ujawnia więc kolejną funkcję przedmiotów Klaty, które służą również jako narzędzia scalające scenę z widownią.

Bartosz Cudak

Izabella Łabędzka, *Cud ucieleśnionych metamorfoz. Tajwański teatr tańca i ruchu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2020

Autorka w przejrzysty sposób przedstawia i tłumaczy zjawisko tajwańskiego teatru tańca i ruchu, w odniesieniu zarówno do historycznych i społecznych uwarunkowań, jak kwestii filozoficznych związanych ze sztuką Dalekiego Wschodu. Cztery rozdziały – *Energia i ciało: w poszukiwaniu estetyki ciała dalekowschodniego*; *Metamorfoza ciała w tajwańskim teatrze tańca: między tradycją a nowoczesnością*; *Energia, czyli obecność: You Juchang – teatr aktora doskonałego* oraz *Kreowanie tańca i rekreowanie mitu: teatr tańca Lin Lizhen* przeprowadzają nas nie tylko przez zawiłe ścieżki konstytuowania się na Tajwanie nowoczesnych form widowisk ruchowych, ale także przedstawiają sylwetki wybranych twórców i twórczyń oraz ich dorobek artystyczny.

Problem poszukiwania tożsamości tajwańskiej, a co za tym idzie sposobu postrzegania ciała i cielesności w oparciu o tradycję Chin kontynentalnych (buddyzm, taoizm, sztuki walki) i aborygenów tajwańskich oraz elementów zachodnich to istotny temat tej publikacji. Autorka nie tylko zajmuje się analizą poszczególnych elementów kultur Chin i Tajwanu, które są ważne dla teatru tańca i ruchu, ale wskazuje również na pewne podobieństwa w dalekowschodnim myśleniu o ciele i obecności tancerzy-performerów z teatrem postdramatycznym w ujęciu Lehmanna i z estetyką performatywności opisaną przez Fisher-Lichte. Zachodni taniec nowoczesny, awangardowy japoński taniec butō i działalność Jerzego Grotowskiego oraz ich wpływ na formowanie tajwańskiej tożsamości cielesnej i scenicznej autorka omawia, zwracając uwagę na przekształcenia, którym ulegały w procesie kreowania przez twórców i twórczynie własnych metod ruchowych i

aktorskich.

W *Cudzie ucieleśnionych metamorfoz* przedstawione zostają sylwetki Lin Xiuwei (Tai-gu Tales Dance Theatre), Tao Fulan, Liu Shaolü (Taipei Dance Circle), Liu Jingmin (You Juchang–U Theatre), Lin Lizhen (Legend Lin Dance Theatre). Autorka przybliża czytelnikom metody ćwiczeń oraz zaplecze filozoficzne tych uznanych twórców i zespołów, a także szczegółowo opisuje ich spektakle. W ten sposób pojęcia energii (*qi*), roli ruchu i bezruchu, medytacji, stosunku człowieka do natury i wiele innych zostają włączone w różnorodne narracje sceniczne, które tworzą współczesną mapę taneczną Tajwanu.

Precyzyjna analiza wybranych „kluczy" znaków chińskich ułatwia wgląd w hermetyczną naturę pojęć związanych kulturą Chin i Tajwanu, co w połączeniu dobrze znanymi zachodnimi teoriami otwiera wiele możliwości interpretacyjnych. Jednocześnie wyjaśnienie kontekstu historyczno-społecznego oraz podłoża filozoficzno-estetycznego w myśleniu o ruchu i ciele daje czytelnikom narzędzia do (choć częściowego) zbliżenia się do tajwańskiego teatru tańca i ruchu.

Urszula Pysyk

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/noty-o-ksiazkach-3*