Jewreinow Witkacy Solska

didaskalia

Gazeta Teatralna luty 2021 **nr 161**

Lola Arias: przewodnik

#MeToo i transformacja

Laboratorium Nowego Teatru

Spis treści

LOLA ARIAS

Lola Arias: Pozostać w fikcji, by przekroczyć fikcję

Paweł Sztarbowski
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Pamięć spektaklu: „Atlas komunizmu”

Aljoscha Begrich

Oddać się na służbę konkretnej historii

Z Lolą Arias rozmawia Paweł Sztarbowski

Próbowanie przyszłości

Z Lolą Arias rozmawia Tomasz Kireńczuk

Po warsztatach

Klaudia Hartung-Wójciak Daria Kubisiak Karolina Szczypek

#METOO

„Naszym światem włada nieczułość”

Agata Adamiecka-Sitek
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Prześlepione potencjalności: #MeToo i możliwość zmiany

Zuzanna Berendt Anna Majewska

Polemika to nie „polemiká”

Krzysztof Bielawski

Odpowiedź

Marcin Kościelniak

JEWREINOW

Wyjść z teatru i w nim pozostać

Katarzyna Osińska
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

WITKACY

Nowe formy w dramaturgii Witkacego i wynikające stąd spory

Sara Kurowska
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

KUMIODORI

Kumiodori – teatr królestwa Riukiu

Szymon Gredżuk Sylwia Dobkowska
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

LABORATORIUM NOWEGO TEATRU

Okres przejściowy: między szkołą a instytucją

Z Tomaszem Kireńczukiem rozmawia Bartosz Cudak

Zwykła historia

Jakub Papuczys
Teatr Nowy Proxima w Krakowie: *Robotnica albo 27 omdleń klasy robotniczej*, reż. Daria Kubisiak

Jeszcze słabsze obrazy polskiej transformacji

Zuzanna Berendt
Teatr Nowy Proxima w Krakowie: *VHS – Visual Homemade Stories*, reż. Klaudia Hartung-Wójciak

Czy mam prawo do wątpliwości?

Monika Kwaśniewska
Teatr Nowy Proxima w Krakowie: *Spektakl dyplomowy, czyli kilka piosenek o przemocy w teatrze*, twórcy: Karolina Szczypek, Magdalena Dębicka, Andrzej Błażewicz, Paweł Sablik, Wojciech Jastrzębski

REPERTUAR

Gdy diabeł mówi dobranoc

Maryla Zielińska
Teatr Narodowy w Warszawie: *Matka Joanna od Aniołów*, reż. Wojciech Faruga; Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego: *Wyspa*, reż. Piotr Cieplak; Teatr Żydowski im. Ester Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie: *Der Szturem. Cwiszyn / Burza. Pomiędzy*, reż. Damian Josef Neć; TR Warszawa: *2020: Burza*, reż. Grzegorz Jarzyna

Zamieszkiwanie feministycznych utopii

Ida Ślęzak
Komuna Warszawa: *Let's Make Noise, Sisters!*, reż. Zorka Wollny; *Dwelling in possibilities*, reż. Natasza Gerlach

Przez bajkę o wojnie

Hanna Księżniakiewicz
Teatr Lalek Arlekin im. Henryka Ryla w Łodzi: *Rutka*, reż. Karolina Maciejaszek

Polska chuć i francuski gorset

Magda Piekarska
Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu: *Cudowne i pożyteczne. O seksie*, reż. Martyna Majewska; *Pani Bovary*, reż. Maciej Podstawny

Wyrzucam strach

Ewa Hevelke
Teatr Powszechny w Warszawie: *Ronja*, reż. Anna Ilczuk

Faszyści i czarownice

Wiktoria Tabak
Teraz Poliż: *Familia*, reż. Jakub Skrzywanek

BOSKA KOMEDIA

Boskie premiery

Agata Skrzypek
13. Międzynarodowy Festiwal Teatralny Boska Komedia w Krakowie

Autobiografia Michała

Izabela Zawadzka
Teatr Łaźnia Nowa: *Autobiografia na wszelki wypadek,* reż. Michał Buszewicz

TANIEC

Kiedy kończy się początek?

Maciej Guzy
l'Avant Scene Cognac: *Same same & different,* choreogr. Agata Maszkiewicz

Bolesne zderzenia

Urszula Pysyk
Clash! International Festival: *Orīgī*: choreogr. Václav Kuneš; *Find the love in the dark*: choreogr. Davide Valrosso

FESTIWALE

„Letnio i kulturalnie"

Julia Niedziejko
60. Kaliskie Spotkania Teatralne – Festiwal Sztuki Aktorskiej

Nieudany świat dorosłych

Katarzyna Niedurny
24.Międzynarodowy Festiwal Teatrów dla Dzieci i Młodzieży Korczak Dzisiaj

ZAGRANICA

Przeczekiwanie na dobry czas

Jan Karow
Gob Squad: *Show Me A Good Time*

Topografia doświadczeń, czyli podróż do wnętrza siebie

Weronika Łucyk
Teatr Amareya & Guests: *Dom-bieg-dom*, reż. Katarzyna Pastuszak

TEATR W KSIĄŻKACH

Faust?

Maryla Zielińska
Jerzy Jarocki. Głosy, wspomnienia, wywiady, Kraków 2020

Solska raz jeszcze – feministyczna monografia korygująca

Agnieszka Marszałek
Natalija Jakubowa, *Irena Solskaja. Briemia nieobycznosti*, Moskwa 2019

Noty o książkach

didaskalia
gazeta teatralna

LOLA ARIAS

Lola Arias: Pozostać w fikcji, by przekroczyć fikcję

Paweł Sztarbowski Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Lola Arias: To Remain in Fiction in Order to Transcend It

In this article, the author describes the work of the Argentinian artist, Lola Arias, from the perspective of her interest in individual and collective memory. The frame for this research is the notion of „time machine" compared with Maria Janion's notion of „archive of existence". The author situates the work and biography of Lola Arias the director, filmmaker and visual artist within the „archeontology in action". Also, he describes Arias' strategy of overlapping reality and fiction to project the new vision of the future. Her performances are juxtaposed with Donna Haraway's notion of „speculative fabulation" according to whichsmall, individual stories help us to understand complex reality and new modes of perception.

Keywords: Lola Arias, Argentina, social theatre, memory performance, overlapping realities, speculative fabulation

Blok tekstów o Loli Arias jest częścią serii przewodników poświęconych wybitnym twórcom współczesnego teatru, drukowanych w kolejnych numerach „Didaskaliów". Do tej pory opublikowaliśmy następujące przewodniki: Christoph Schlingensief – numer 92/93; Luk Perceval – 94; Robert Wilson – 95; Dimiter Gotscheff – 97/98; Needcompany – 99; Merce Cunningham – 100; Wooster Group – 101; Alvis Hermanis – 106; Split

Britches – 108; Árpád Schilling – 109/110; Peter Sellars – 113; Gob Squad – 115/116; Katie Mitchell – 119; Vinge/Müller – 121/122; Romeo Castellucci 103/104 i 125; Forced Entertainment – 126; Philippe Quesne – 127/128; Oliver Frljić – 132; Carmelo Bene – 138; Gisèle Vienne – 151/152; Milo Rau – 155; Angélica Liddell – 157/158.

Koncepcja przewodnika: Paweł Sztarbowski

Maszyna czasu

„Jest moje zdjęcie, na którym mam jakieś dziewięć, może dziesięć lat. Jestem ubrana w rzeczy mojej matki: Założyłam jej okulary do czytania, a w ręku trzymam gazetę. Na tej fotografii odtwarzam moją matkę i jednocześnie gram moją własną przyszłość" (Graham-Jones, 2019, s. 41). To właśnie w tym obrazie argentyńska artystka Lola Arias upatruje metafory całej swojej twórczości, w której tak istotną rolę odgrywają osobiste opowieści, służące międzypokoleniowej wymianie pamięci. W *Melancholii i manifestacjach* (2012)[1] – chyba najbardziej osobistym jej spektaklu, gdzie ona sama jest narratorką i opowiada historię swojej matki walczącej z depresją w czasach dyktatury w Argentynie – pojawia się wspomnienie tej właśnie fotografii. W finale widzimy wręcz rodzaj scenicznej rekonstrukcji tego obrazu – Arias wychodzi z roli narratorki, przebiera się w ubrania swojej matki, zakłada jej grube okulary i staje nieruchomo przy ścianie. Rusza ustami, udając, że to ona mówi płynący z offu monolog matki o tym, jak kilkuletnia Lola przez przypadek połknęła opakowanie antydepresantów. Podsumowaniem jest poetycki monolog reżyserki: „Po wielu latach pomyślałam, że to być może te tabletki zamieniły mnie w kogoś w rodzaju Achillesa, skąpanego w

antydepresantach jako dziecko i skrycie bałam się, że w pewnym momencie strzała depresji może trafić mnie prosto w piętę” (tamże, s. 149).

Mgliste impulsy z dzieciństwa, zamazane lub wyparte wspomnienia to punkt wyjścia dla bohaterów spektakli Arias. Wyruszają w przeszłość, aby lepiej rozumieć teraźniejszość, ale też w jakiś sposób ujawnić własną przyszłość. To międzyczasowe napięcie jest obecne we wszystkich jej spektaklach. Uruchamia je właściwe chyba każdemu marzenie, by przynajmniej na jeden dzień przenieść się do młodości rodziców lub dziadków – niewytłumaczalna ciekawość, by móc rzucić okiem na ich życie. „Przypuszczam, że moja sztuka wypływa z tego dziecięcego pragnienia, by odgrywać swoich przodków” (tamże, s. 41) – przyznaje reżyserka. Jedna z bohaterek spektaklu *Ma vida despues* (Moje życie po, 2009) opowiada:

> Kiedy miałam siedem lat, często zakładałam ubrania mojej mamy i spacerowałam po domu, paradując w jej garderobie niczym miniaturowa księżniczka. Dwadzieścia lat później znalazłam dżinsy Lee mojej mamy z lat siedemdziesiątych i pasowały na mnie idealnie. Założyłam je i rozpoczęłam wędrówkę ku przeszłości” (tamże, s. 47).

Celem tej wędrówki jest oczywiście nadzieja na lepsze zrozumienie samej siebie. We wszystkich spektaklach Arias obsesyjnie wręcz powracają zdjęcia z albumów rodzinnych, dokumenty, drobne pamiątki, a czasem szpargały nic nie znaczące dla postronnego oka – okruchy ludzkiej obecności, skrawki pamięci, które za Marią Janion można określić mianem „archiwum egzystencji”, rozumiejąc je jako próbę zachowywania najdrobniejszych śladów i ocalania wszystkiego (Janion, 2019). Odwołując się do Waltera

Benjamina, Janion pisała, że z największą powagą traktuje „projekt świeckiego zbawienia przeszłych istnień przez pracę historyków (tamże).

Lola Arias zapytana w jednym wywiadów, skąd bierze się jej zainteresowanie historią, mówiła:

> Stąd, że historia nas tworzy, jesteśmy ulepieni z przeszłości – z niej jest nasza tożsamość, przez nią determinowane jest to, co robimy i myślimy. Krótko mówiąc: teraźniejszość jest tworzona przez przeszłość. Czy nam się to podoba, czy nie. Dla mnie jako artystki myślenie o przeszłości jest w gruncie rzeczy sprawą egzystencjalną (*Teatr jest…*, 2018).

Mówiąc więc językiem Marii Janion, interdyscyplinarne działania argentyńskiej artystki – jako reżyserki, dramatopisarki, poetki, autorki instalacji i filmów – to właśnie „archiwa egzystencji”, które pozwalają lepiej rozumieć teraźniejszość. Pieczołowitość, z jaką w spektaklach Arias traktowany jest każdy rekwizyt, wskazuje, że podobnie jak polska badaczka, nie może ona „wyzbyć się poczucia odpowiedzialności za drobiazgi, fragmenty, ślady” (Janion, 2019). Dokumenty osobiste, intymne pamiętniki, nagrania, a czasem coś, co inni mogliby potraktować jako zwykłe śmieci – wszystko to może stać się cennym materiałem dokumentalnym.

W spektaklu *Moje życie po* używanych było około czterysta kostiumów i rekwizytów. Już na początku na scenę spadała ogromna ilość ubrań. Kolejni aktorzy przeszukiwali tę pryzmę, by wygrzebać z niej poszarzałe garsonki, źle skrojone garnitury, krawaty w fantazyjne desenie czy niemodne koszule z dużym kołnierzem. Wyborowi takich właśnie kostiumów wcale nie przyświecała hipsterska moda na *vintage*. Ubrania wybierane przez

poszczególnych aktorów nie były przypadkowe – okazywały się pozostałością po ich rodzicach. Zakładali je, by zrekonstruować ich młodość, spróbować raz jeszcze przeżyć ich życie, przywołać traumatyczne wydarzenia z przeszłości, które zaważyły na tym, co teraźniejsze. Na koszuli jednego z aktorów wyświetlano zdjęcie jego ojca. Inna bohaterka, Liza, próbując zrekonstruować życie swojej matki, prezenterki telewizyjnej, która w czasach dyktatury musiała emigrować do Meksyku, zakładała jej ubrania, a projekcja jej twarzy była wyświetlona na twarzy aktorki. Często okazywało się, że wytarta koszula albo stare spodnie to jedyne, co pozostało po rodzicach.

> Mariano: To jest szpulowy magnetofon mojego ojca.
> Vanina: To są akta sprawy zebrane na proces mojego ojca.
> Carla: To ostatni list od mojego ojca.
> Blas: To jest żółw, którego odziedziczyłem po moim ojcu.
> Liza: To są wszystkie książki, które napisał mój ojciec.
> Pablo: To jest film, który nakręcił mój ojciec (Graham-Jones, 2019, s. 67).

Gdy Mariano odtwarzał nagranie głosu swojego ojca, na scenę wbiegał jego czteroletni synek. Razem słuchali głosu zarejestrowanego na taśmie – osobistych wspomnień pomieszanych ze śpiewaniem *Marszu peronistów*. „To moja ulubiona część, mój tata mówi moje imię” (tamże, s. 69) – zapowiadał aktor i rzeczywiście słychać było dziecięcy głosik małego Mariano i ojca, który przywoływał go do siebie.

Czasem jedyna pamiątka to zdjęcia – wyblakłe, poprzecierane, z białymi liniami po zagięciach. W spektaklu *El año en que nací* (Rok, w którym się urodziłam, 2011), realizowanym w Chile według podobnego formatu, co

spektakl argentyński, jedna z aktorek z pomocą innych członków zespołu próbuje zrekonstruować zdjęcie z albumu rodzinnego: „Ale, możesz być moim ojcem? Leo, możesz być moim bratem? Alex, możesz być mną? Ana, wyglądasz zupełnie jak moja matka” (tamże, s. 113). Wierzy, że to pomoże jej dotrzeć do dawnych motywacji. Gdy przypomnimy sobie słynne zdanie Susan Sontag: „Wszystkie fotografie mówią: *Memento mori*. Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością innej osoby lub rzeczy” (Sontag, 2009, s. 23), możemy sobie uświadomić, że spektakle Arias, mimo przewrotnego poczucia humoru, przypominają rodzaj świeckich rytuałów żałobnych. Podobnie jak fotografie w eseju Sontag – „stanowią bowiem próbę nawiązania kontaktu albo odsyłają do innej rzeczywistości (tamże, s. 24). Można by tu dopowiedzieć za Janion: „Tylko my sami, jako ludzkość, możemy się zbawić. Sami, poprzez pamięć przeszłości” (Janion, 2019). Zdaje się, że to właśnie wiara w ocalającą moc przywoływania przeszłości sprawia, że spektakle argentyńskiej reżyserki stają się niezwykłym doznaniem również na poziomie afektywnym, unikając jednocześnie patosu.

Zbiorowym bohaterem spektaklu *Moje życie po* było pokolenie Loli Arias – ludzie urodzeni w Argentynie w czasach dyktatury (między 1973 a 1983 rokiem). Ona sama urodziła się w 1976 roku w Buenos Aires, studiowała literaturę na tamtejszym uniwersytecie i dramaturgię w Szkole Sztuk Dramatycznych. W wieku osiemnastu lat zaczęła uczęszczać na zajęcia aktorskie do studia teatralnego Ricardo Bartisa – niezależnego reżysera, chętnie pracującego z aktorami nieprofesjonalnymi. Zaczęła wtedy pisać poezje i krótkie utwory dramatyczne. Kilka lat później została zaproszona na rezydencję do Royal Court w Londynie. Współtworzyła też Compañia Postnuclear, złożoną z niezależnych artystów zajmujących się różnymi dziedzinami sztuki. Mimo że kompania jako oficjalna struktura działała

bardzo krótko, Arias do dziś współpracuje w niektórymi jej członkami, m.in. z muzykiem Ulisesem Contim, z którym tworzyła spektakle, koncerty i płyty. Praca nad spektaklem *Moje życie po* okazała się przełomowa dla jej poszukiwań nowego języka teatru dokumentalnego, opartego na rekonstrukcji zdarzeń z życia zaproszonych do projektu aktorów – zarówno profesjonalnych, jak i nieprofesjonalnych. Bohaterowie tego spektaklu dzielili się na dwie zasadnicze grupy – dzieci opozycjonistów narażonych na szykany lub zamordowanych w walce z dyktaturą, tak zwanych *desaparecido*, „zniknięty”, oraz dzieci reżimowych oficerów, współtworzących system policyjnego państwa, którzy torturowali, przesłuchiwali, zabijali. Jedna z kobiet w czasie prób dowiedziała się, że jej ojciec był oficerem wywiadu – wcześniej cała rodzina była przekonana, że przez lata pracował jako przedstawiciel w firmie medycznej. W wieku dwudziestu sześciu lat zorientowała się, że w czasie dyktatury uczestniczył w torturowaniu więźniów politycznych. Odkryła też, że jej brat nie jest jej prawdziwym bratem, ale dzieckiem torturowanych opozycjonistów, które ojciec potajemnie wykradł. Mordowanie rodziców i przywłaszczanie sobie ich potomstwa to działanie bez precedensu. W Argentynie porwano w ten sposób około pięciuset niemowląt. „Całe moje życie okazało się fikcją. Mój brat nie był moim bratem, moja matka nie była matką mojego brata, a mój ojciec przybierał wiele twarzy” (Graham-Jones, 2019, s. 63). Przywołane przeze mnie porównanie spektakli Arias do świeckich ceremonii żałobnych można więc traktować bardzo dosłownie. Dla niektórych aktorów scena staje się rzeczywistą przestrzenią mierzenia się z własnym bólem, utratą najbliższych, zakłamaną historią. Artur Domosławski zauważał: „*Desaparecido* to ktoś, kto wyszedł z domu i przepadł; albo ktoś, kogo zabrali z domu i nigdy nie oddali, nigdy nie pozwolili mu wrócić. *Desaparecido* nie ma grobu – przecież nie ma dowodu na to, że nie żyje, on jest tylko «zniknięty», gdzieś zaginął, gdzieś się

zapodział” (Domosławski, 2017, s. 245). Przywołanie na scenie pamięci „zniknięty ch” rodziców daje więc ich dzieciom możliwość pożegnania.

Okruchy pamięci po przodkach stają się czymś więcej niż tylko osobistą historią. Prowokują bowiem pytanie: co album rodzinny mówi o historii całego kraju? W tej perspektywie jednostka i jej wyjątkowe doświadczenie stają się medium do pokazywania szerszych zjawisk społecznych i politycznych. Spektakl *Rok, w którym się urodziłam* (2011), zrealizowany w Chile, był właściwie powtórzeniem argentyńskiego formatu. Zaczynał się przywołaniem dat urodzenia wszystkich uczestników, a przy każdej z nich obok rodzinnej historii pojawiały się wydarzenia tworzące Wielką Historię – informacje o powstawaniu kolejnych partii, o reformach wprowadzanych przez Salvadora Allende, o przewrocie generała Pinocheta, o zmianie konstytucji. W kolejnych scenach obok rodzinnych dokumentów i wspomnień przywoływano fragmenty dekretów państwowych i ustaw. Podobna strategia pojawiała się też w zakończeniu, kiedy opisywane były lata po upadku dyktatury: „Jest 1989 i po siedemnastu latach dyktatury Aylwin wygrywa. Głosuję i po raz pierwszy idę do łóżka z dziewczyną” (Graham-Jones, 2019, s. 118). Ktoś inny kupuje dom w roku śmierci Pinocheta, a następna osoba opowiada o walce z rakiem w czasie kolejnych wyborów. W podobny sposób w *Melancholii i manifestacjach* Lola Arias opowiadała o momencie swoich narodzin: „Kiedy się urodziłam, macica mojej matki eksplodowała i wszędzie było pełno krwi: na łóżku, na szpitalnej podłodze i fartuchach pielęgniarek. To był 1976 rok i kraj także eksplodował po przewrocie wojskowym. Na szczęście moja matka i ja przeżyłyśmy tę eksplozję” (tamże, s. 131).

Głównym aspektem tych spektakli jest pamięć jednostkowa, która wprowadza różnorodne punkty widzenia i pozwala odkłamać historię państwową, przez lata przeinaczaną w oficjalnych źródłach. Reżyserka

podkreśla: „Moje prace są polifoniczne, jednoczą ludzi o różnych punktach widzenia. To jest historia widziana oczyma tych ludzi, bez ambicji do bycia uniwersalną, a jednak poprzez swoją subiektywność – staje się uniwersalna" (*Speaking with…*, 2019). Pojawia się tutaj pytanie o możliwość posiadania wspólnej historii. Szczególnie chilijski projekt *Rok, w którym się urodziłam* pokazywał grupę odtwarzającą historię wciąż niezagojonych ran. W jednej ze scen aktorzy dostawali zadanie ustawienia się w rzędzie według przynależności politycznej ich ojców – mogli wybrać na linii od prawicy, poprzez centrum, aż do lewicy. Nagle okazywało się, że podziały nie są aż tak oczywiste, a ocena zaangażowania w popieranie reżimu lub walkę opozycyjną w dużej mierze zależy od indywidualnego punktu widzenia. Dawne podziały wcale nie zostały zasypane i mogą zadziałać jak bomba z opóźnionym zapłonem. Awantura odgrywana w spektaklu to jedynie blada zapowiedź skutków społecznych, jakie może wywoływać nierozliczona, zakłamana historia.

Ewa Domańska analizując zjawisko argentyńskich *desaparecidos* i pisząc o „polityce martwych ciał", zwraca uwagę na ambiwalentny status przeszłości, która „nie jest nieobecna". Badaczka korzystając z logicznej zasady podwójnej negacji pisze o „*non-absent past* (przeszłości, której nieobecność się manifestuje). […] Skupiając się na niej, unikamy pragnienia uobecnienia przeszłości, jej re-prezentacji, a zwracamy się ku przeszłości, która w jakiś sposób jest ciągle obecna, nie chce odejść czy raczej nie można się jej pozbyć" (Domańska, 2006, s. 186-187). Sugeruje też w swoim tekście, że „przyszłość, także przyszłość sposobów myślenia o przeszłości, w dużym stopniu zależy od archeologów (i artystów). Zależeć będzie ona m.in. od tego, jak poradzą sobie oni z przeformułowaniem rozumienia materialnych pozostałości po przeszłości (rzeczy, ludzkich, zwierzęcych i roślinnych szczątków), które badają" (tamże, s. 164). Badaczka proponuje

reinterpretację rozumienia archeologii, postulując w jej miejsce „archeontologię”, nastawioną nie tylko na gromadzenie wiedzy i zbieranie istniejących rzeczy, ale też kontemplację ich bycia. Oznaczałoby to zmianę z perspektywy epistemologicznej na ontologiczną, a to z kolei otwierałoby nastawienie nie tyle na przeszłość, ile na przyszłość. Dlatego praca artystów kreujących nowe światy na podstawie okruchów pamięci może mieć tu kluczowe znaczenie. „Gromadząc byty i podchodząc z troską do ich bycia, archeontolog analizuje teraźniejszość oraz politykę manipulacji przeszłością i jej reliktami, wskazując na możliwe skutki obecnie podejmowanych działań, będąc przy tym głosem obaw i nadziei społeczności, które reprezentuje, i społeczeństwa, w którym żyje” (tamże, s. 168).

Teatr Loli Arias można potraktować jako archeontologię w działaniu. Artystka często podkreśla, że interesują ją wydarzenia niezbyt odległe w czasie. Zależy jej bowiem na wciąż żywej pamięci o nich i emocjonalnej bliskości, tak by wciąż wzbudzały spory, łączyły lub dzieliły ludzi, by nadal żyli świadkowie, którzy te wydarzenia pamiętają. Projekt *Audition for a demonstration* (Przesłuchania do demonstracji), realizowany w kilku miastach w latach 2014-2019, był rodzajem badania, jak jednostki wyobrażają sobie wielkie momenty historyczne i jakich środków potrzebują, żeby je przedstawić. Całość przypominała trochę format programów telewizyjnych typu „Idol”. Podczas castingów prowadzonych przez grupę artystów, wszyscy uczestnicy byli konfrontowani z własną pamięcią lub wyobrażeniem przeszłych wydarzeń. Musieli odpowiadać na szereg pytań. Gdzie wtedy byli? Jakie obrazy mają w oczach? Czy brali bezpośredni udział w tych zdarzeniach? Czy jedynie widzieli je w mediach? A może w ogóle nie było ich jeszcze na świecie i znają je tylko z lekcji historii? Ktoś na castingu pokazywał bliznę po kuli – pamiątkę po udziale w manifestacji, a innym razem pojawiał się młody chłopak pochodzący z Singapuru, który nigdy w

życiu nie był na żadnej manifestacji, bo w jego kraju to nielegalne, w związku z czym udział w rekonstrukcji to dla niego pierwsze doświadczenie tego typu, a jedyne, do czego może się odwołać, to medialne relacje. Projekt zakładał, że nie było żadnych prób, uczestnicy grali przed kamerą spontanicznie. Mogli też korzystać z magazynu pełnego rekwizytów, kostiumów, peruk, zdjęć, transparentów z hasłami.

W Berlinie (Gorki Theater, 2014 i 2019) rekonstrukcja dotyczyła demonstracji z 4 listopada 1989, która doprowadziła do zburzenia muru berlińskiego; w Atenach (Onassis Cultural Centre, 2015) rekonstruowano demonstracje studentów z 17 listopada 1973 roku przeciwko dyktaturze wojskowej w Grecji; w Pradze (Teatr Archa, 2015) – 21 listopada 1989 roku, kiedy Vaclav Havel po raz pierwszy wygłosił publiczne przemówienie do demonstrantów zgromadzonych na placu Wacława, co stało się jednym z najważniejszych wydarzeń aksamitnej rewolucji. Natomiast w Buenos Aires (Centro Cultural General San Martin, 2017) rekonstrukcja dotyczyła wydarzeń bardzo niedawnych – protestów z 19 i 20 grudnia 2001, które rozpoczęły się po tym, jak rząd w reakcji na zadłużenie i kryzys finansowy ogłosił zamrożenie depozytów bankowych, co doprowadziło do dymisji ówczesnego prezydenta. Z każdym tym wydarzeniem łączą się ikoniczne obrazy ulicznych demonstracji. Były one wyświetlane na greenboxie, a uczestnicy, którzy zgłosili się do projektu, próbowali wpasować się w te obrazy, odtwarzając swoje wyobrażenia o nich. Widownia posadzona za ekranem mogła obserwować efekt tego przedziwnego montażu. Jednostkowa percepcja zderzała się z obrazami dokumentalnymi, odsłaniając, jak silnie zmediatyzowane jest nasze widzenie przeszłych wydarzeń.

Doświadczenia tego projektu w dużej mierze wykorzystane zostały w pracy nad spektaklem *Atlas des Kommunismus (Atlas komunizmu*, Gorki Theater,

2016), którego tematem była wyparta pamięć NRD. Na scenie spotykały się, między innymi, starsze kobiety pamiętające czasy budowania muru berlińskiego, założycielka feministycznej kapeli punkowej więziona za, jak mówi, „przynoszenie ujmy organom państwowym” i Wietnamka, która trafiła do NRD w ramach współpracy komunistycznych państw. Jest również dziewięcioletnia dziewczynka, która z rozbrajającą szczerością mówi: „Słowo komunizm po raz pierwszy usłyszałam w tej sztuce i kompletnie nie wiem, co ono znaczy” (Arias, 2016). Dla starszych scena stawała się przestrzenią rekonstruowania ich własnej historii. Kobieta współpracująca ze Stasi opowiadała o swojej wieloletniej przemianie z zaangażowanej funkcjonariuszki reżimu w opozycjonistkę: „W 1982 roku uświadomiłam sobie, że nie tylko żyję w państwie policyjnym, ale biorę udział w jego tworzeniu” (tamże), ale też o swojej depresji po upadku muru berlińskiego, gdy na każdym skrzyżowaniu pojawiły się ogromne reklamy papierosów West. To był dla niej znak, że znienawidzony przez nią w młodości kapitalizm zwycięża. Komunizm do dziś pozostał jej niezrealizowanym marzeniem. Starsza kobieta, która pracowała jako tłumaczka podczas spotkań politycznych na najwyższym szczeblu, opowiadała, jakim szokiem było dla niej, gdy jesienią 1989 roku tłumaczyła przemówienie Güntera Schabowskiego, który nagle oświadczył, że nie będzie już podziału na Wschód i Zachód i każdy obywatel NRD ma prawo wyjechać z kraju. „Czy te słowa naprawdę padły? Czy ja naprawdę to powiedziałam” (tamże) – próbuje sobie po latach przypomnieć swoje odczucia.

Spektakle Arias potwierdzają spostrzeżenie Rebeki Schneider, że żywe ciało związane z performansem i możliwość świadectwa stają się sposobem na podtrzymanie pracy pamięci – pozostawiają „resztki”. Mamy tu więc zawsze do czynienia z tworzeniem nowego rodzaju archiwum, którego najistotniejszym elementem stają się ciała jako „afektywne przekazy

pokazywania i opowiadania” (Schneider, 2014, s. 33). Sama reżyserka opowiada o tym następująco: „Kiedy ludzie są wrzuceni w sytuację odgrywania przeszłości, zaczynają mieć z nią zupełnie inną relację. To już nie jest coś, co przeczytałam w książce. Kiedy muszę sama odgrywać, wrzucić swoje ciało w jakąś sytuację, moje odczucia na temat tej sytuacji się zmieniają” (*Audition…*, 2015). Ludzkie ciała aktywizują bowiem krytyczne napięcie, pomagają przezwyciężyć odrętwienie związane z abstrakcyjnymi liczbami ofiar, stereotypowym wyobrażeniem rewolucji jako czołgów, wybuchów, tłumu na ulicy. Można powiedzieć, że to konkretne ciała i opowieści, nawet jeśli należą już do kolejnych pokoleń, stają się najsilniejszym „archiwum egzystencji”. Przywoływane na scenie, nie dają spokoju, stają się wyrazem buntu przeciwko znikaniu. Dlatego Lola Arias często określa teatr jako „maszynę czasu” lub wręcz „maszynę teleportacji” – most między teraźniejszością a różnymi przeszłościami. Współgra to z przywołaną już ideą *non-absent past* Ewy Domańskiej –

> ambiwalentną i liminalną przestrzenią „niesamowitego”, […] przeszłością, która krąży jak widmo i jako taka nie poddaje się kontroli i opiera się ostatecznym interpretacjom. Okupują ją „niesamowite”, „widmowe artefakty”, które wytrącają nas ze swojskości, z poczucia bezpieczeństwa (Domańska, s. 187).

W tej pespektywie spektakle Loli Arias to wyraz buntu przeciw unieruchomieniu i neutralizacji archiwum i przywrócenie mu wywrotowego aspektu. W tym właśnie kryje się polityczny potencjał postulowanej przez nią „teatralnej maszyny czasu” – brzmi ona „jak echo w uszach powiernika, widza, świadka” (Schneider, 2014, s. 34). Echo, które nie znika dzięki pracy międzypokoleniowej pamięci.

Realna fikcja

Lola Arias twierdzi, że główny przedmiot jej teatralnego zainteresowania, czyli nakładanie się realności i fikcji, pojawił się trochę przez przypadek. Zaczęło się od realizowanej w 2007 roku sztuki *Striptease* – zapisu kłótni dwojga młodych ludzi, którzy rozmawiają przez telefon, a głównym punktem odniesienia jest ich dziecko. Reżyserka opowiada, że długo zastanawiała się, jak przedstawić na scenie dziecko. Czy to powinna być lalka? A może robot? Przez chwilę miała nawet szalony pomysł, żeby dzieckiem była mała świnka w dziecięcym wózku. W pewnym momencie zdecydowała, że jedynie prawdziwe dziecko na scenie jest w stanie zbudować właściwy kontrapunkt do intymnej rozmowy. Trudno jej było przekonać aktorki, które miały maleńkie dzieci, żeby zgodziły się z nimi zagrać na scenie.

> Przyjaciele zasugerowali mi, żebym znalazła dziecko i aktorkę, którzy nie są spowinowaceni, ale powiedziałam, że to mnie nie interesuje, że zależy mi na prawdziwej relacji pomiędzy matką i dzieckiem, osadzonej w fikcyjnym kontekście (Graham-Jones, 2019, s. 22).

Gdy wreszcie udało się rozpocząć próby, szybko stało się jasne, że to trzymiesięczne dziecko reżyseruje sytuację swoimi nieprzewidywanymi reakcjami, a aktorzy muszą dopasować się do niego. Tworzyło to pole dla realności w środku fikcyjnej sytuacji. „Wtedy uświadomiłam sobie, że to jest coś, co lubię w teatrze – możliwość tworzenia pewnego rodzaju spotkania pomiędzy rzeczywistością i fikcją, napięcie pomiędzy tymi dwoma obszarami” (*In prospettiva…*, 2020). Tekst sztuki siłą rzeczy stał się jedynie ramą, a aktorzy musieli być w każdej chwili gotowi do improwizacji i

spontanicznych reakcji: „Dziecko jest wypadkiem w samym centrum porządku, realność staje twarzą w twarz z reprezentacją. Dziecko nieustannie mówi «to nie jest teatr», ale w tym samym czasie znajduje się w samym środku fikcji" (Graham-Jones, 2019, s. 22).

Striptease, obok *Sueño con revólver* (Rewolwerowe sny) i *El amor es un francotirador* (Miłość to strzelec wyborowy) stał się częścią trylogii wyprodukowanej przez Compañia Postnuclear, w której na różne sposoby wykorzystywane były elementy realności. Sztuki bazowały na improwizacjach aktorów, opowiadanych przez nich snach, osobistych wyznaniach, historiach ich tatuaży, blizn, znamion na ciele. Były one umieszczone w kontekście fikcyjnych fabuł – te dwie rzeczywistości zderzały się ze sobą. To wtedy pojawiła się idea, by nie pisać tekstu wcześniej, ale zaczynać od researchu i opowieści, które przynoszą ludzie i dopiero na ich podstawie tworzyć scenariusz. Reżyserka sugeruje, że tożsamość aktora występującego na scenie nigdy nie jest przezroczysta i powinna być punktem wyjścia do pracy. W spektaklu *That Enemy Within* (Hebbel-am-Ufer, 2010) bohaterkami były bliźniaczki – Anna K. Becker (reżyserka teatralna) i Esther Becker (aktorka). „Kto kogo reprezentuje? Kto jest oryginałem, a kto kopią?" – pytano w opisie projektu, wskazując, że problem reprezentacji jest kluczowym zagadnieniem dla zrozumienia potencjału medium teatralnego. Na mocy jakiego prawa ktoś reprezentuje kogoś innego? Do jakiego rodzaju manipulacji to może prowadzić? Obrazy twarzy bliźniaczek łączyły się ze sobą, ich usta, oczy, nosy nakładały się na siebie na ekranie, tworząc chropowatą całość, bo przecież odgrywanie kogoś innego, nawet jeśli jest to siostra bliźniaczka, nigdy nie prowadzi do pełnego utożsamienia. Florian Malzacher zauważa, że w spektaklach argentyńskiej reżyserki tworzenie tożsamości i reprezentacji podlega ciągłym procesom negocjacji. „Arias bardziej niż samoreprezentacją

jednostek jest zainteresowana konstrukcją tożsamości całych grup: pokoleń, nastolatków o określonym pochodzeniu, uchodźców, żołnierzy, rodzin, narodów… Jak tego rodzaju grupy mogą być reprezentowane, jak ich tożsamość może być uchwycona lub odtwarzana na scenie?" (Graham-Jones, 2019, s. 248). Tak postawione pytania o reprezentację pozwalają wykroczyć poza wąski kontekst teatralny. Okazują się bowiem kluczowe dla zrozumienia reprezentacji społecznej, która jest istotą demokracji. A prawdziwa demokracja nie oznacza przecież ujednoliconej i zgodnej narracji, ale możliwość życia wśród różnych poglądów, zapatrywań na świat czy ocen rzeczywistości. Podobnie projekty Arias nie muszą wcale prowadzić do zgody, do wzajemnego przekonania, wyrównania postaw lub ustalenia jednej obowiązującej narracji.

Istotnym aspektem dla argentyńskiej artystki jest sam proces pracy, a szczególnie castingi, które stają się równie ważne jak próby, bowiem nie dotyczą szukania najlepszego aktora do odegrania konkretnej postaci, ale służą poszukiwaniu historii, które można opowiedzieć ze sceny. „Przesłuchuję, a potem zapraszam ludzi na wywiady. Jeśli jestem zainteresowana ich historią, proszę ich o kolejne spotkanie. Po kilku takich spotkaniach pytam ich, czy nie rozważyliby udziału w projekcie" (*Speaking with…*, 2019). Artystka podkreśla, że zwykle robi jeden spektakl rocznie, bo na więcej nie pozwala żmudny i wyczerpujący proces przygotowań, poszukiwań i castingów. Ona sama nazywa to „śledczym modelem teatru" (Ferdman, 2014). Wieloetapowy proces szukania protagonistów trwa czasami nawet kilka lat, jak na przykład w *Campo minado/Minefield* (Pole minowe, 2016)[2], spektaklu wokół wojny o Falklandy, w którym brali udział brytyjscy i argentyńscy żołnierze. „Wybranie sześciu weteranów zajęło mi dwa lata i byłoby trudno wyjaśnić kryteria tego wyboru. Każda historia wojenna jest ciekawa. Ale chciałam wybrać opowieści, które zaintrygują lub

poruszą widzów. Chociaż istotne jest także, w jaki sposób jedna historia będzie przylegała do innej” (Graham-Jones, 2019, s. 314). Czasami najtrudniejsze jest przekonanie uczestników, żeby zdecydowali się na udział w projekcie. Niektórzy rezygnują już podczas prób, uznając, że opowiadanie ze sceny swojej historii zbyt mocno angażuje ich prywatność. Taki tryb pracy wymusza za każdym razem budowanie nowego zespołu, gdzie nie tylko jednostkowa charyzma jest ważna, ale też to, jak działa cała grupa. Przy takim modelu pracy nie sposób też zastąpić aktora, bo przecież jego opowieść nie może należeć do nikogo innego. Zatem, nawet jeśli ktoś rezygnuje z udziału w gotowym już spektaklu, to poszukiwana jest nowa opowieść, która może wypełnić powstałą lukę. I zwykle w nowej wersji scenariusza znajduje się informacja, że dany element został zmieniony, podobnie jak to, że jakiś rekwizyt lub kostium nie są oryginalne, ale wypożyczone z teatralnego magazynu.

„Prawdziwa obecność” protagonistów zostaje przeniesiona w fikcyjną przestrzeń sceny. Teatralna rama sprawia, że historie osobiste stają się materiałem literackim. Jak mówi reżyserka:

> Piszę fabułę bazując na historiach uczestników. Więc tym samym fikcjonalizuję ich rzeczywistość. Piszę w czasie wywiadów i splatam ich opowieści w narrację. Kiedy oglądasz to potem w teatrze lub filmie, może się to wydawać improwizowane, ale to zostało napisane. To, co widzisz, jest efektem pracy pisarza. […] Przekształcanie ich opowieści to niezwykle precyzyjna i delikatna praca. To nie jest tylko spisywanie i redagowanie – to przepisywanie ich rzeczywistości, by stawała się jedną silną opowieścią (*Speaking with…*, 2019).

Dzięki tej strategii protagoniści z jednej strony tworzą swoje opowieści, a z drugiej – zyskują do nich dystans. Zupełnie jakby były one wciąż ich, ale zyskiwały też rangę samodzielnego literackiego bytu. Zwykle tę narrację cechuje prostota i bezpośredniość teatralnego języka. Nie znajdziemy tu retorycznych wygibasów i ozdobników, a mimo to spod chłodnej narracji przezierają skomplikowane relacje i głębokie emocje. Philippe Lejeune, twórca idei „paktu autobiograficznego", czyli „umowy co do sposobu lektury, przeciwstawionej umowie dotyczącej fikcji" (Lejeune, 2001, s. 2), zauważa, że w przypadku opowieści o czyimś życiu zawsze mamy co prawda do czynienia z konstrukcją wyobrażeniową i narracyjną, ale jednak na mocy tego paktu „celem sztuki nie jest dostarczenie przyjemności czytelnikowi, ale podporządkowanie jej poszukiwaniom prawdy" (tamże, s. 14). To dzięki temu w przypadku opowieści o czyimś realnym życiu pojawia się „dreszcz przekraczania" i „bezpośredniość wzruszenia", ale przede wszystkim „powrót do samego siebie" (tamże, s. 15). Spektakle Arias dają poczucie podglądania cudzego życia, zupełnie jakbyśmy nagle wysłuchiwali cudzych zwierzeń, ale też widz, niczym czytelnik autobiografii wedle Lejeune'a: „Staje się znienacka świadkiem, jakby był członkiem komisji rzeczoznawców w sądzie przysięgłych lub w sądzie apelacyjnym" (tamże).

Aby ów „dreszcz przekraczania" stał się możliwy, konieczne jest przekroczenie granicy intymności, a tego nie da się zrealizować bez zbudowania atmosfery wzajemnego zaufania na próbach. Obsady kolejnych spektakli tworzą „tymczasowe wspólnoty", które sprawiają, że teatr staje się miejscem eksperymentu społecznego. W niektórych wywiadach Lola Arias używa pojęcia „mostu" – pomiędzy ludźmi, pomiędzy kulturami, odmiennymi wizjami świata. „To właśnie mnie fascynuje: kreowanie światów, wspólnot, przestrzeni, które nie zaistniałyby w realnym świecie" (*Speaking with…*, 2019). Możliwość tworzenia wspólnoty ludzi, którzy zgadzają się podzielić

swoimi przeżyciami, różni ten rodzaj pracy teatralnej od pracy reportera. Reporter pisząc książkę na podstawie świadectw nigdy nie ma szansy doprowadzić do spotkania bohaterów ze sobą, skonfrontowania ich opowieści. Scenariusz teatralny staje się wynikiem koegzystencji podczas prób i procesu wzajemnego poznawania się, a czasem wręcz ostrej konfrontacji. Chyba najbardziej dojmująca jest „tymczasowa wspólnota", która wytworzyła się przy pracy nad *Polem minowym*, gdzie na scenie spotykali się dawni wrogowie, ludzie, którzy podczas wojny o Falklandy znajdowali się po przeciwnych stronach barykady i gotowi byli zabijać się nawzajem. Spotkanie po wielu latach na scenie teatralnej jest rodzajem konfrontacji i pokazuje dawne przeżycia jako wciąż otwartą ranę. Trudno też było ustalić narrację, którą akceptowaliby wszyscy, każdy element był polem negocjacji. „Nad każdą sceną pracowaliśmy wspólnie, co znaczy, że oni też brali ogromną odpowiedzialność za wszystko, co mówią, nie było nic, co nie byłoby wzięte od nich. Sami decydowali, co powiedzieć, jak to powiedzieć, jak zagrać. Dyskutowaliśmy, próbowaliśmy, powtarzaliśmy, wiele razy" (*Theatre of War…*, 2018). Jeden z argentyńskich uczestników opowiadał w spektaklu o swoim wieloletnim zmaganiu z depresją, alkoholem, narkotykami, o braku opieki psychologicznej dla weteranów. O tym, że przez lata nie był nawet w stanie słuchać angielskiej muzyki i oglądać angielskich filmów, a kiedy syn zaczął do niego mówić angielskimi słówkami, których nauczył się w szkole, wyrzucił go z domu. Zapytany, dlaczego w takim razie zgodził się wziąć udział w projekcie, odpowiada: „Chciałem wiedzieć, co poczuję, kiedy znów stanę z nimi twarzą w twarz" (Arias, 2017, s. 57). O terapeutycznym wymiarze tego spotkania opowiada też inny weteran: „Kiedy przyjechałem do Argentyny, zacząłem prowadzić pamiętnik. Podczas prób niektóre pytania przywracały wspomnienia wydarzeń z przeszłości, o których nigdy nikomu nie mówiłem. Zacząłem mieć bezsenne noce, flashbacki. Jakby

mój umysł się gubił. Nigdy wcześniej nie miałem terapii, nigdy nawet tego nie rozważałem. Ale w Argentynie wizyty u terapeuty są bardziej powszechne niż tańczenie tanga. Więc pomyślałem, że i ja spróbuję" (tamże, s. 53).

Praca nad projektami teatralnymi Loli Arias okazała się impulsem do rozpoczęcia terapii dla wielu protagonistów, a czasem także ich rodzin. Dlatego spektakle ewoluują nie tylko podczas prób, ale też w czasie grania, gdyż zmienia się życie bohaterów, pojawiają się nowe elementy. Jedna z bohaterek *Roku, w którym się urodziłam* pokazywała podczas spektaklu zdjęcie swojego ojca, prosząc widownię o pomoc w ustaleniu, kim on jest. Dzięki temu mogła go odnaleźć. Okazało się, że jest obecnie skazany za to, że jako policjant likwidował członków opozycji w czasach dyktatury Pinocheta. „Moja matka przestała się do mnie odzywać z powodu tej sztuki. Ale mam nadzieję, że za sześć lat, kiedy mój ojciec wyjdzie z więzienia, będę miała wystarczająco odwagi, żeby spotkać się z nim i porozmawiać" (Graham-Jones, 2019, s. 119). Skutki dawnych wydarzeń wciąż są przepracowywane, a często w wyniku śledczego charakteru pracy nad scenariuszem, odkrywane są wciąż nowe fakty. W ten sposób Carla z *Moje życie po* mierzy się z wieloma wersjami śmierci swojego ojca – jako dziecko słyszała, że zginął w wypadku samochodowym, potem babcia powiedziała jej, że poległ w bitwie. W końcu dowiaduje się, że był więziony i zamordowany, a jego ciało pochowano w masowym grobie. Arias mówi: „*Pole minowe* nie jest w gruncie rzeczy o wojnie, ale o konsekwencjach wojny, każdej wojny. To spektakl o tym, co wojna robi ludziom, nawet wiele lat po tym, jak się już skończy. O tym, jak wojenna trauma przenoszona jest z pokolenia na pokolenie" (*Teatr jest…*). I z pewnością można uznać, że dotyczy to nie tylko tego konkretnego spektaklu, ale wszystkich jej artystycznych działań – są one zapisem mierzenia się z traumą. Najistotniejsze w nich są bowiem nie tyle konkretne fakty, ile ich konsekwencje. Rzeczywistość oddziałuje na sztukę, ale też

sztuka oddziałuje na rzeczywistość. Najbardziej emblematyczna jest tu historia Vaniny z *Moje życie po*, która chciała zeznawać przeciwko swojemu ojcu, gdy jej brat wytoczył mu proces. Okazało się, że argentyńskie prawo nie pozwala, by dzieci zeznawały przeciwko swoim rodzicom. Udało się to jednak zmienić. „Jednym z argumentów, których użyto w sądzie, było to, że już to wszystko opowiedziałam w tej sztuce" (Graham-Jones, 2019, s. 72). Ten precedens doprowadził do zmiany zapisu prawnego, a zatem fikcja nabrała walorów realności. Sztuczna sytuacja spektaklu otworzyła pole do realnej zmiany prawnej.

W stronę przyszłości

Historia to zatem jedynie pozorna oś spektakli Loli Arias. W gruncie rzeczy są one bardziej zanurzone w teraźniejszości, niż może się wydawać. Jak zauważa Cecilia Sosa:

> Są one miniaturami światów równoległych. Mogą być podróżami w stronę przeszłości lub w stronę przyszłości. Mogą przypominać maszyny czasu lub surrealistyczne poematy. W każdym razie ujawniają nowe formy relacji międzyludzkich: ulotne społeczności powstające to tu, to tam. W tej ekscytującej kolekcji życie ulega rozszerzeniu, a teatr jest odkrywany za każdym razem na nowo (Sosa, 2011, s. 55).

W *Atlasie komunizmu* dość niepostrzeżenie historie o życiu w państwie komunistycznym przechodziły do coraz bardziej współczesnych opowieści. Mai-Phuong Kollath, Wietnamka, która w latach osiemdziesiątych przyjechała do NRD, opowiadała, że dla niej pierwsze lata po upadku muru

to, przede wszystkim, wspomnienie spalonego mieszkania i rasistowskich ataków neonazistów na jej restaurację. Wyzywali ją, wykrzykując: „Niemcy dla Niemców! Obcy wynocha!”. Nikt z gości restauracji nie reagował. Ta sytuacja sprawiła, że postanowiła zostać aktywistką działającą na rzecz mniejszości wietnamskiej w Niemczech. Młody gej przywoływał swoje wspomnienie dorastania w prowincjonalnym miasteczku i zmaganiu się z nietolerancją. Nie poddał się przemocy. Założył bibliotekę książek o tematyce LGBT, bo uznał, że szerzenie wiedzy to najlepszy sposób na walkę z opresją społeczną. Dziewczyna, która urodziła się w roku zburzenia muru berlińskiego, mówiła o swojej pracy w organizacji wspierającej uchodźców: „Czy nie możemy sobie wyobrazić życia bez granic i wojen, społeczeństwa, które odstawia do lamusa ideę państwa narodowego i przynależności etnicznej” (Arias, 2016, s. 36). Marzenie o lepszym społeczeństwie wpisane w komunizm wciąż jest aktualne i to ono, a nie nostalgiczne opowiastki o NRD, staje się właściwym tematem spektaklu. Sam system się skompromitował, ale stojąca za nim utopia wciąż pozostaje aktualnym wyzwaniem. Trzeba tylko znaleźć dla niej nowe kategorie.

„Zorientowałam się, że moja praca przesuwa się powoli ku teraźniejszości. Od argentyńskiej dyktatury, poprzez wojnę o Falklandy, aż po sprzeczności dzisiejszego dnia” (*Speaking with…*, 2019) – mówiła Arias w jednym z wywiadów. I rzeczywiście jej ostatnie spektakle dotyczą gorących problemów współczesnego świata, a ich bohaterami są ludzie pozbawieni statusu obywateli, którzy walczą o prawo legalnego pobytu w Europie. W spektaklu *What They Want to Hear?* (Co oni chcą usłyszeć? – Münchner Kammerspiele, 2018) zrekonstruowana została historia syryjskiego archeologa Raaeda Al Koura, który próbuje zdobyć status uchodźcy w Niemczech, ale okazuje się to niemożliwe, bo wcześniej był aresztowany w Bułgarii i wedle europejskiego prawa migracyjnego to właśnie do tego kraju powinien zostać

deportowany. Niczym w *Procesie* Kafki, widzowie zostają zderzeni z niekończącymi się, absurdalnymi spotkaniami w kolejnych urzędach, gdzie wciąż na nowo zadawane są te same pytania, spisywane całe kilometry protokołów, właściwie tylko po to, by znów odesłać sprawę do kolejnej instancji. Za każdym razem pojawiają się nowe piętra komplikacji. Okazuje się, że wszystko zależy od tego, czy przedstawiona narracja na temat własnego życia i ucieczki z objętego wojną kraju przekona urzędników rozpatrujących podania. Dlatego pojawiają się nawet agencje, które proponują przygotowanie do takiego wywiadu:

> – Próbujemy przesłuchanie.
> – Jak teatr?
> – Tak, trochę jak teatr. Ja będę przesłuchującą i będę zadawać pytania. Będziemy ćwiczyć odpowiedzi (Arias, 2018).

Umiejętności teatralne, tworzenie własnej historii i odgrywanie jej niczym aktor może się więc stać użytecznym narzędziem w walce o przetrwanie. W końcu cały świat jest zbudowany na różnorodnych narracjach. A przecież właśnie tego domaga się od teatru Lola Arias – by był w stanie zmieniać ludzkie życie. Dotyczy to zarówno uczestników projektów, jak i widzów. Historia Raaeda nie jest domknięta. Po czterech latach przechodzenia różnych formalności w finale sztuki oświadcza, że właściwie nadal jest w punkcie wyjścia i w każdej chwili grozi mu deportacja. Czy dzięki spektaklowi coś zyskał? Na pewno tymczasową pracę. Ale też jego osobista opowieść o początkach syryjskiej rewolucji, opis tułaczki przez Europę i potyczek z urzędnikami to świadectwo dokumentalne i metafora pogmatwanych czasów, w których żyjemy. Wyciąga ona z anonimowego cienia konkretny ludzki los, który staje się centralnym zagadnieniem dla

współczesnej Europy.

Donna Haraway w książce o wiele mówiącym tytule *Staying with the Trouble* pisze, że nie należy przewidywać i rozwiązywać problemów nieokreślonej przyszłości. „Trzeba nauczyć się być naprawdę w teraźniejszości” (Haraway, 2016, s. 1) – wyciągać z niej wnioski i reagować na jej wyzwania. Narzędziem do lepszego rozpoznania naszego trudnego do uchwycenia świata są według niej m.in. „spekulatywne opowieści” (*speculative fabulation*), które wcale nie powinny być wielkimi, globalnymi i wszechogarniającymi historiami, zapowiadającymi apokalipsę. To raczej cząstkowe opowiastki, historyjki, którymi ludzie wymieniają się na co dzień. W nich, zdaniem amerykańskiej badaczki, ukryta jest prawda o świecie komplementarna do tej, którą przynoszą nam fakty naukowe, a dzięki takim pojedynczym opowieściom jesteśmy w stanie zrozumieć świat w całej jego złożoności. I to właśnie one tworzą pęknięcie w teraźniejszości, otwierając przestrzeń do myślenia o przyszłości i wyobrażania sobie nowego kształtu świata. Żywioł „spekulatywnych opowieści” jest wpisany w pracę Loli Arias – skupioną na kolekcjonowaniu indywidualnych historii. Arias bazuje na faktach, ale pyta swoich bohaterów o ich marzenia, obawy, przeczucia. Opowieści stają się kluczem do zrozumienia złożonych procesów społecznych, kryzysów politycznych czy relacji ekonomicznych. Dzięki temu tkwi w nich potencjał zmiany rzeczywistości. Ona sama mówi: „Jeśli tworzysz nowe sposoby percepcji rzeczywistości, tworzysz też nową rzeczywistość” (*Auditions…*). W ten sposób teatr daje możliwość wyobrażenia sobie czegoś, co do tej pory było nie do pomyślenia. Być może właśnie ta potrzeba utopijnego kreowania wizji lepszego świata sprawia, że w spektaklach Arias często występują dzieci, a w *Airport Kids* (Theatre Vidy-Lausanne, 2008, współreżyseria ze Stefanem Kaegim), *The Art of Ariving* (Theater Bremen, 2015) i *Futureland* (Gorki Theater, 2019) to one były protagonistami. W *Airport Kids* bohaterami

były dzieci bogatych biznesmenów, ambasadorów, pracowników międzynarodowych korporacji, którzy wciąż zmieniają miejsce zamieszkania. W dwóch pozostałych – dzieci uchodźców z Bułgarii i nastoletni uchodźcy mieszkający w Berlinie, którym po ukończeniu osiemnastego roku życia grozi deportacja.

W *Futureland*, zanim rozpocznie się spektakl, widzów witają projekcje wideo i animacje prezentujące nieskazitelne miasto przyszłości. Drapacze chmur, trasy szybkiego ruchu, czyste ulice, piękna promenada nad brzegiem morza – utopijna wizja postępu. Ośmioro uczestników projektu to nastoletni migranci, którzy przybyli do Niemiec z Bangladeszu, Gwinei, Syrii, Afganistanu, Somalii. „Witajcie w Futureland, miejscu, gdzie wszystko jest możliwe. Przybyliście tu na łodzi, pociągiem lub pieszo. Podjęliście ogromne ryzyko i przetrwaliście" (Arias, 2019) – wita ich głos przewodnika po nowej rzeczywistości. Przedstawione zostają zasady gry – czyli starania się o azyl i osiedlenie w nowym kraju na stałe. Ich życie przypomina grę komputerową, w której jako migranci muszą pokonać szereg trudności, by pomyślnie przejść proces integracji. Opisują ucieczkę przed wojną, przemocą, narażanie się na śmierć, nielegalne przekraczanie granic, ale też ciągłe narażanie się na poniżenie w nowym miejscu zamieszkania, problemy z asymilacją, trudności z nauką języka czy z nowymi zasadami funkcjonowania społecznego. Lęk o przyszłość i groźba deportacji przewijają się we wszystkich opowieściach.

Pod koniec spektaklu mają wybrać, czym chcieliby zajmować się w przyszłości. Jeden z chłopców mówi, że chce zostać lekarzem, na co usłyszy, że może co najwyżej zapisać się na kurs pielęgniarski. Dziewczyna, która marzy, żeby zostać bizneswoman, dowie się, że może mieć praktyki w firmie cateringowej. Nastolatek, którzy marzy, żeby zostać piłkarzem, usłyszy: „To

świetnie, że grasz w naszej drużynie. Ale żeby uniknąć deportacji, musisz uczyć się na mechanika samochodowego” (tamże). Wizja nowego, transnarodowego społeczeństwa przyszłości pozostaje więc jedynie marzeniem, odległą perspektywą. Żeby się spełniła, musimy wciąż na nowo mierzyć się z aktualnymi problemami.

> Odkąd przyjechaliśmy, odpowiadamy na wasze pytania: Skąd jesteś? Gdzie są twoi rodzice? Dlaczego tu przyjechałeś? Co się stanie, kiedy wrócisz do swojego kraju? Staramy się uczyć języka i ciężko pracować w szkole. Ale ciągle boimy się, że popełnimy jakiś błąd i zostaniemy odesłani do miejsca, którego już nie znamy. Mówicie nam, żebyśmy myśleli o naszej przyszłości, ale zastanawiam się: Jak możemy sobie wyobrażać naszą przyszłość, kiedy boimy się tego, co będzie jutro? (tamże).

Zanim możliwa stanie się zmiana świata, należy wyartykułować swój bunt. Dla bohaterów spektakli Loli Arias scena to nie tylko przestrzeń do opowiedzenia protokołów ze swojego życia. To zwykle również miejsce ich osobistego protestu, trybuna niezgody na głupotę wielkiej polityki, na brak empatii, na świat zbudowany na przemocy i rywalizacji. To przestrzeń, która pozwala im sproblematyzować sprawy dotychczas przezroczyste. Pascal Gielen pisząc o oddziaływaniu na siebie faktów i fikcji, zauważa, że tradycja oświeceniowa dowartościowała narzędzia naukowe i racjonalność, podczas gdy „wiedza pozyskiwana poprzez empatię, wzruszenie i uczucia została usunięta do sfery fikcji” (Gielen, 2020, s. 203). Dlatego należy przywrócić tej drugiej sferze jej właściwe miejsce, gdyż to ona ma największy wpływ na tworzenie wartości społecznych. Spektakle Arias balansują wciąż pomiędzy przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, pomiędzy rzeczywistością i

fikcją, pomiędzy działaniem społecznym i artystycznym. Są za każdym razem zarówno badaniem naukowym poprzedzonym gruntownym researchem, jak i pełnym emocji i humoru przeżyciem. Ta niezwykła mieszanka sprawia, że są to projekty, które otwierają perspektywę nadziei. Nadziei na nowy, bardziej sprawiedliwy i oparty na empatii porządek społeczny.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021
DOI: 10.34762/j1js-ny48

Autor/ka

Paweł Sztarbowski (pawel.sztarbowski@e-at.edu.pl) – dramaturg, teatrolog, wykładowca akademicki. Doktor nauk humanistycznych. Ukończył filozofię na Uniwersytecie Warszawskim, studiował Wiedzę o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie, w Instytucie Sztuki PAN obronił dysertację doktorską *Teatr i Solidarność. O teatrze wspólnoty*. W latach 2006-2011 pracował w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego na stanowisku kierownika działu promocji teatru, a w latach 2011-2014 w Teatrze Polskim w Bydgoszczy na stanowisku zastępcy dyrektora ds. programowych i dyrektora programowego Festiwalu Prapremier. Jako dramaturg współpracował m.in. z Pawłem Łysakiem, Wojciechem Farugą i Marcinem Liberem. Od września 2014 pracuje w Teatrze Powszechnym w Warszawie na stanowisku zastępcy dyrektora ds. programowych. Wykłada w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Laureat Grand Prix Festiwalu „Dwa Teatry” za słuchowisko *Somosierra*. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych i Team Europe. Numer ORCID: 0000-0003-4787-9959.

Przypisy

1. Spektakl był prezentowany w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu (2013) w ramach programu „Nie jesteś mi obojętny”. Tekst został opublikowany w „Dialogu" (2014 nr 1) w przekładzie Carlosa Marodána Casasa (tytuł oryginalny: *Melancolia y manifestaciones*).
2. Spektakl był dwukrotnie prezentowany w Teatrze Powszechnym w Warszawie (2018) w ramach Festiwalu Sztuki i Społeczności „Miasto Szczęśliwe”.

Bibliografia

Arias, Lola i zespół, *Atlas of Communism*, angielskie tłumaczenie scenariusza, 2016, archiwum prywatne autora.

Arias, Lola, *Futureland*, nagranie spektaklu, 2019, archiwum prywatne autora.

Arias, Lola na podstawie opowieści sześciu weteranów wojny o Falklandy, *Minefield/Campo Minado*, przeł. Daniel Tunnard, London 2017.

Arias, Lola, *What they want to hear?*, nagranie spektaklu, 2018, archiwum prywatne autora.

Audition for a Demonstration. Athens, 2015, https://vimeo.com/222668222 [dostęp: 12 XI 2020].

Domańska, Ewa, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.

Domosławski, Artur, *Gorączka latynoamerykańska*, Wielka Litera, Warszawa 2017.

Janion, Maria, *Archiwum egzystencji*, „Tygodnik Powszechny", 18 III 2019, https://www.tygodnikpowszechny.pl/archiwum-egzystencji-158046 [dostęp 12 XI 2020].

Ferdman, Bertie, *The work of art is a Parasite*, „Theater" 2014, nr 44 (2).

Gielen, Pascal, *Sensuos Science. On the Treshold between Fact and Fiction*, [w:] *When Fact Is Fiction. Documentary Art. in the Post-Truth Era*, red. N. Wynants, Valiz, Amsterdam 2020.

Haraway, Donna J., *Staying with the Trouble*, Duke University Press, Durham 2016.

In prospettiva. Dialoghi sur teatro. Lola Arias, z Lolą Arias rozmawia Piersandra di Matteo, 2020, https://www.facebook.com/watch/?v=809986603099767 [dostęp: 15 I 2021].

Lejeune, Philippe, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001.

Lola Arias. Re-enacting Life, red. J. Graham-Jones, Performance Research Books, Aberystwyth 2019.

Schneider, Rebecca, *Performans pozostaje*, przeł. D. Sosnowska, [w:] *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, red. T. Plata i D. Sajewska, Krytyka Polityczna, Warszawa 2014.

Sontag, Susan, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2009.

Sosa, Cecilia, *Lola Arias: Expanding the Real*, [w:] *No More Drama*, red. P. Crawley, W. White, Project Press, Dublin 2011.

Speaking with Theater Director Who Reconstructs Histories of Communities on Conflict, z Lolą Arias rozmawia Silvia Rottenberg, „Hyperalergic", 22 II 2019,

https://hyperallergic.com/486245/speaking-with-a-theater-director-who-r… [dostęp: 15 I 2021].

Teatr jest pracą społeczną, z Lolą Arias rozmawiał Mike Urbaniak, „Vogue Polska” 2018, https://www.vogue.pl/a/lola-arias-teatr-jest-praca-spoleczna [dostęp: 15 I 2021].

Theatre of War: an Interview with Lola Arias, z Lolą Arias rozmawiała Nadia Bee, „Kinefile”, 3 III 2018, https://kinefile.com/2018/03/03/theatre-of-war-an-interview-with-lola-a… [dostęp: 15 I 2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/lola-arias-pozostac-w-fikcji-przekroczyc-fikcje*

didaskalia
gazeta teatralna

LOLA ARIAS

Pamięć spektaklu: „Atlas komunizmu”

Aljoscha Begrich

Piszę tekst o sobie, bo twórczość Loli Arias to zawsze poszukiwanie samego siebie i sposobów na ekspresję swojego „ja”. U niej nie można oderwać się na scenie od swojej osobowości. Dla doświadczenia, jakim są jej spektakle, podstawowym budulcem jest subiektywne spojrzenie i indywidualna obecność. Jakże więc mógłbym być ich częścią i pisać o nich, nie pisząc jednocześnie o sobie?

Latem 2014 roku, krótko przed podjęciem pracy jako dramaturg w Gorki Theater, spotkałem się z Lolą w Buenos Aires, żeby porozmawiać o najbliższych i potencjalnych projektach. Jednym z jej pomysłów był casting do demonstracji. Wracałem do Berlina niezbyt entuzjastycznie nastawiony do tej koncepcji. Chwilę później doceniłem jednak potencjał pomysłu i 9 listopada 2014 roku, w dwudziestą piątą rocznicę obalenia muru berlińskiego, zaprezentowaliśmy dziesięciogodzinny performans-wywiad zatytułowany *Przesłuchania do demonstracji* – eksperymentalny spektakl, w którym widzowie odtworzyli wielką demonstrację z udziałem aktorów zorganizowaną 4 listopada 1989 roku na Alexanderplatz, i wszyscy mogli

podzielić się osobistymi doświadczeniami.

Wszyscy są pod wrażeniem. Ja czuję głównie zmęczenie. Ledwo słyszę toczącą się przy zapalonym na dziedzińcu grzejniku rozmowę kolegów z Gorkiego z dyrekcją artystyczną o ewentualnym spektaklu Loli w naszym teatrze. Następnego dnia spotykamy się z kolegą dramaturgiem, żeby przedyskutować temat. Lola mówi mi, jak bardzo jest zdziwiona rozbieżnością opinii na temat zburzenia muru i zjednoczenia Niemiec. Te spotkania rozbudziły w niej potrzebę porozmawiania z berlińczykami o przekazywanych kolejnym pokoleniom ideałach i stworzenia o tym projektu. Skutecznie nas przekonuje.

Dwa tygodnie później dostaję mail z Buenos Aires: „Spektakl o życiu w NRD, w którym osoby w różnym wieku rekonstruują swoje wspomnienia życia w bloku wschodnim. Twój ojciec musi w tym wziąć udział. Alternatywne tytuły: *Moje życie w komunizmie* albo *Kochałem komunizm*”. Usiłuję porozmawiać o tym z Lolą, niestety mijamy się podczas pobytu w Santiago de Chile, w kraju, z którego radykalnie wyrugowano wszelkie aspekty komunizmu. W styczniu dostaję mail z wiadomością: „Alan proponuje tytuł *Atlas komunizmu*. Możemy zrobić spektakl o tym, co zostało po komunizmie i co to dziś oznacza. Wyjść od portretu Korei Północnej, a zakończyć spotkaniem dawnych komunistów… wspominkami NRD. Taki projekt może zająć kilka lat i rozwinąć się w różnych kierunkach – spektaklu, instalacji, dyskusji”. Alan Pauls jest jednym z najważniejszych współczesnych pisarzy argentyńskich. Kiedyś do mnie powiedział: „Komunizm jest jedną z bardziej przemyślnych ideologii. Ale to konstrukt teoretyczny, nie wytyczne do działania. Próba urzeczywistnienia tej idei ją zniszczyła”.

Żeby zdobyć pieniądze, składam wniosek do Stołecznego Funduszu Kultury i szkicuję zarys projektu: Czerwony Październik to marka piwa, w byłej

siedzibie Rady Państwa mieści się obecnie szkoła biznesu, w dawnym budynku Socjalistycznej Partii Jedności Niemiec (SED) funkcjonuje teraz ekskluzywny klub dla zamożnych elit, a tam, gdzie stał niegdyś Pałac Republiki, powstanie wkrótce Berliński Pałac Miejski.

Po dwóch stronach muru egzystowały w Berlinie dwie odmienne koncepcje świata. Po roku 1990 dość wyraźnie było widać, która ze stron wygrała zimną wojnę. Przegrani zamilkli. Co dziś, dwadzieścia pięć lat po zjednoczeniu Niemiec, zostało po tej próbie urzeczywistnienia idei komunizmu? Co się stało z tą najefektowniejszą z dotychczasowych teorii wyzwolenia ludzkości? I co się stało z NRD, krajem, który – przynajmniej we własnych oczach – zmierzał ku urzeczywistnieniu komunizmu? W Niemczech zdążyło dorosnąć całe pokolenie, dla którego nic nie znaczy to, że berlińczycy ze Wschodu i Zachodu mogli się wreszcie spotkać; dla których SED, FDGB i KPD[1] to zwykłe skróty, takie same jak MNG, IBM czy RWE, a sierp i młot to kulturowe symbole pozbawione głębszego znaczenia.

Ale ideologie tak łatwo nie umierają. Życie wciąż toczy się dla tych, którzy z tą wizją świata wzrastali. Również w Berlinie. Żyją oni wciąż doktryną wyznaczającą cele i wartości odmienne od naszych dzisiejszych zapatrywań. Dla wielu obywateli NRD pojęcia takie jak światowy pokój, społeczeństwo bezklasowe, wspólna własność czy nowy człowiek nie były pustosłowiem. Lola Arias postanowiła odszukać w Berlinie ślady i pozostałości komunizmu. Co zostało po ideologii, która wytyczała wielu krajom kierunek, po doktrynie, która miała naprawić świat, po programie równości i sprawiedliwości, wspólnej własności i bezklasowego społeczeństwa? Gdzie są tego programu wyznawcy, obrońcy, propagatorzy? I co mają dziś wciąż na ten temat do powiedzenia?

Kapitalizm podlega powszechnej, zrozumiałej krytyce. Ale w Niemczech

utrata zaufania do systemu władzy wyraża się zasadniczo ideologicznym melanżem poniedziałkowych demonstracji[2], założeniem AfD i ruchu PEGIDA[3]. Czy jest jednak możliwe, by w czasach globalnego triumfu kapitalizmu dawna ideologia przerodziła się w inną, stwarzając nowe utopie przyszłości wartej przeżycia?

Jeden z kolegów odpowiada: „Brzmi dobrze, ale czegoś brakuje: definicji komunizmu. Szczególnie NRD postrzegała się zawsze – i chciała być postrzegana – jako bliska realizacji idei komunizmu i w którymś momencie (kiedy dokładnie?) przeskoczyła programowo w daleką przyszłość, zastępując niedoścignioną ideę państwa komunistycznego realnym socjalizmem – albo czymś w tym rodzaju”.

Lola nie odpisuje, bo jest zajęta próbami do projektu z bułgarskimi dziećmi w Bremen. Ale nagle otrzymuję mail zatytułowany „Początki *Atlasu komunizmu*”, a w jego treści link do artykułu w konserwatywnym argentyńskim dzienniku „La Nacion”: „Urodziłem się w kraju, który już nie istnieje”. Tytuł zaczerpnęła z powiedzonka moich kolegów z klasy w szkole średniej w Reinickendorf w Belinie Zachodnim, do której dojeżdżałem codziennie rowerem od sierpnia 1990 – a więc przed zjednoczeniem: „Wyciągaj atlas i pokaż kraj, z którego pochodzisz”. Czytam dalej: „Mój dramaturg jest synem dwojga pastorów i w kościele, gdzie głoszą kazania jego rodzice, był w 1989 roku świadkiem narodzin ruchu protestacyjnego. Bycie dzieckiem pastora interpretowano jako przynależność do opozycji. W wieku dziesięciu lat dowiedział się, że nawet jak będzie miał dobre wyniki, nie przyjmą go na uniwersytet. I że nigdy nie spędzi wakacji nad morzem, bo to przywilej tych, którzy mają koneksje u władzy. Kiedy go zapytałam, co z tamtego czasu pamięta, powiedział: dyskusje polityczne w domu, ulice bez samochodów i życie bez Nike i Levisa. Jak to jest wzrastać w jednym

systemie wartości, a potem żyć w innym? Jakie to uczucie być świadkiem upadku systemu ideologicznego? I w co dziś przeobraził się komunizm?”. Nie zgadzam się z tym opisem, ale mimo to z dumą przesyłam link tekstu Loli mojej argentyńskiej teściowej.

Wniosek o dofinansowanie zostaje odrzucony, ale Gorki zostaje zaproszony do międzynarodowego projektu, którego uczestnicy chcą się starać o fundusze z Unii Europejskiej. Wyjeżdżam na dzień do Paryża, gdzie spotykam się z ludźmi z Zagrzebia, Lizbony, Warszawy, Aten i Rzymu. Wspólnie ustalamy, które z projektów chcemy zgłosić. Po wizycie w zaprojektowanej przez Oscara Niemeyera siedzibie Francuskiej Partii Komunistycznej, architektonicznym ucieleśnieniu utopii komunistycznej z salami pozbawionymi cieni, wracam do Berlina z myślą: jeden krok do przodu.

Koledzy doradzają mi złożenie wniosku do Federalnej Fundacji Kultury. Są wakacje, przerwa między kolejnymi sezonami teatralnymi, ale piszę, gdzie się da, podkreślając narodową rangę tego projektu. Lola reżyseruje *Przesłuchania do demonstracji* w Pradze i Atenach beze mnie. Na spotkaniach w teatrze Gorkiego referuję sytuację.

Komentarz od zwierzchników: „Przekonanie, że to może być interesujące, było nieporozumieniem. Historia NRD została już opowiedziana”. Tego samego wieczora słuchamy z kolegą z Niemiec Wschodnich raportu z Armenii i Kurdystanu i obaj przyznajemy, że w naszej historii nie było nic interesującego. We wrześniu 2015 roku na dwa tygodnie przesłuchań do *Atlasu* przyjeżdża do Berlina Lola. Krótko przed jej przyjazdem dostaję listę zadań: „Myślę, że powinniśmy się skupić nie na tych, którzy dzisiaj bronią komunizmu, ale na tych, którzy dorastali w tym systemie i na ich oczach ten świat się rozpadał”. Z nerwowym bólem żołądka organizuję spotkania według kryterium obejmującego jedną trzecią populacji Berlina. To jeden z

najbardziej stresujących tygodni w moim życiu. Z przerwami po każdych dwóch godzinach wysłuchujemy niezwykłych, dramatycznych, emocjonalnych historii: kobiety, która jako czternastolatka została wysłana z Angoli do NRD po lepszą przyszłość, a zmuszono ją do ośmiogodzinnej pracy przy produkcji telewizyjnej RTF w Stassfurcie; zagorzałego komunisty z Turcji, który uciekał przed wojskiem, a teraz mówił tylko szeptem z obawy, że wciąż jest podsłuchiwany; byłego dziennikarza „Neues Deutschland", organu prasowego SED, który broni NRD do dzisiaj, choć jako zagraniczny korespondent nie spędził tam ani dnia; wreszcie opozycjonisty z Korei Północnej, z którym wolno nam porozmawiać przez dwie minuty w zakonspirowanym hotelu. Czas mija, koncepcja zbytnio się nie klaruje, aż któregoś dnia zostajemy zaproszeni na rozmowę z mężczyzną, którego nazwisko dostałem od przyjaciela – czytany przez niego w miesięczniku „Konkret" artykuł wspominał o człowieku, który twierdzi, że zna mechanizmy funkcjonowania NRD. Jadę do wieżowca na osiedlu komunalnym w Lichtenberg, wchodzę w przestrzeń architektoniczną, którą znienawidziłem w dzieciństwie, starając się tłumić wspomnienia z Silberhöhe w Halle i Roter Bergu w Erfurcie i przeszło godzinę czekam na Lolę przy stole zastawionym dwoma ciastami i kilkoma tacami ciasteczek. Kiedy Lola się w końcu pojawia, gospodarz zaczyna opowiadać o wzroście wydajności produkcji, potem o braku motywujących bodźców w systemie wynagrodzeń. Rozumiem jakieś pięćdziesiąt procent z tego, co mówi, a jestem w stanie przetłumaczyć najwyżej dwadzieścia pięć.

Wyraźnie znudzona Lola pyta o konkretne wspomnienia. Mężczyzna odpowiada: „Wszyscy chcecie zawsze słuchać prawdziwych historii z życia, ale, przykro mi, ja żyłem teorią!". Jesteśmy dość poważnie spóźnieni na następne spotkanie – czeka już na nas kubański reżyser filmowy, musimy iść. Przy windzie jego żona, która przez cztery godziny siedziała w milczeniu,

mówi nagle: „Tak bym chciała opowiedzieć wam coś o sobie. Byłam w państwowym balecie i…” – bum! Drzwi windy w tym momencie się zamykają. W taksówce, znużeni, przez chwilę milczymy, po czym Lola oświadcza: „Ten projekt będzie tylko o kobietach”.

Nadchodzi zima i próbuję podzielić kontakty według kryterium wieku. Z kim warto porozmawiać o której dekadzie? Z kim omówić jaki temat? Kogo nam jeszcze brakuje? Wysyłamy setki maili, wykonujemy telefony, z rozpaczliwym wysiłkiem wyszukujemy: wietnamską robotnicę, która mówi coś więcej niż tylko: „Było bardzo miło, śpiewaliśmy w pracy całe osiem godzin”; punkową piosenkarkę, która nie została malarką; neonazistowską pannę młodą, która zgadza się z nami rozmawiać; uchodźczynię z komunistyczną przeszłością; dziecko bezrobotnych rodziców, które ma jakąkolwiek wiedzę na temat NRD. Nasz research staje się dość schematyczną selekcją tego, co według nas nadawałoby się do wystawienia na scenie. Znów słyszę znane z młodości frazy: „Front Narodowy”, „Kierownictwo Partii”, „gazetka ścienna”, „środki produkcji” i czytam „Neues Deutschland” i „Junge Welt”. W trakcie pracy natrafiam na artykuł o protestach kontraktowych pracowników z Mozambiku, demonstrujących w Maputo w związku z ciągłym wstrzymywaniem przez władze wypłaty ich pensji z NRD. Kontaktujemy się z autorami i umawiamy spotkanie. Budynek Wydziału Religioznawstwa i Misjologii Uniwersytetu Humboldta sprawia wrażenie, jakby czas się tam zatrzymał: płyta pilśniowa, płytki PCV, plastik. Pamiętam te wnętrza z zajęć o Heideggerze. W niewielkim pomieszczeniu biurowym, które wygląda jak rekonstrukcja wykonana dla filmu rozgrywającego się w roku 1982, postkolonialni eksperci z jednego z najważniejszych niemieckich uniwersytetów robią wykład o rasie i różnicach rasowych. „Zdarzały się napady, ale to były pojedyncze przypadki i nigdy na podłożu rasowym. Wygląd czy kolor skóry nie miały żadnego znaczenia. Nie licząc pewnych

wyjątków, była to bardzo harmonijna współegzystencja”.

W styczniu 2016 roku mieliśmy tydzień dodatkowych spotkań i pierwsze próby warsztatowe z Lolą i kobietami. Poszukując byłych pracownic Stasi, zdobywam od przyjaciela z Rimini Protokoll kontakt do Salomei Genin. Spotykamy się u niej w domu. Siedzi na sofie, szydełkując, i co drugie zdanie oświadcza: „Nie ma sensu, żebym o tym opowiadała. Opisałam to wszystko w książce, musicie ją najpierw przeczytać”. Mówi o tym, jak wierzyła w NRD, w socjalizm i w Stasi, a ja konstatuję, że jest takim typem człowieka, jakich w NRD nienawidziłem: zaciekłego aparatczyka. Zimnego, zapatrzonego w dogmaty i ideologię, uwielbianego przez władzę. Tłumaczę opinie o NRD, których sam nigdy bym nie wypowiedział. Donosiła na pewną luterankę i opowiada, jak w 1985 roku przyznała jej się do tego, a ja myślę o swoich rodzicach, którzy nigdy nie mieli okazji spotkać się ze swoimi kapusiami. Na przykład ich bliskim przyjacielem, który mnie trzymał do chrztu i zajmował się mną jako małym dzieckiem, a po zjednoczeniu Niemiec zniknął bez śladu. W latach dziewięćdziesiątych ojciec długi czas próbował nawiązać z nim kontakt – nie żeby go obwiniać, ale żeby spróbować zrozumieć. Ale się nie udało. Do spotkania nie doszło. Salomea Genin mówiła, a mnie kapały łzy.

Próby rozpoczęły się w styczniu 2016 roku. Do ich rozpoczęcia niemal nie było dnia, żebym nie dostał maila albo telefonu z prośbą o wycofanie z projektu. Prawie wszystkich udało mi się przekonać, by zostali, ale w głębi duszy myślałem: Tak, ja też nie daję rady. Przestańmy. Zapomnijmy o tym i już do tego nie wracajmy. Nie dyskutujmy. Zostawmy już to wszystko.

Tłumaczenie: Marta Orczykowska

Aljoscha Begrich, *Memory of a Production: Atlas of Transitions*, [w:]*Lola Arias. Re-enacting Life*, red. Jean Graham-Jones, Performance Research Books, Aberystwyth 2019, s. 240-243.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Aljoscha Begrich – dramaturg i scenograf. Studiował historię sztuki, filozofię i kulturoznawstwo w Berlinie, Buenos Aires i Meksyku. Pracował jako scenograf z wieloma zespołami teatralnymi, takimi jak Staatstheater Stuttgart czy Oper Dortmund, w 2010 roku rozpoczął stałą współpracę z Rimini Protokoll. W latach 2009-2014 był dramaturgiem w Schauspiel Hannover, później został zatrudniony jako dramaturg w Maxim Gorki Theater w Berlinie, gdzie współpracował z takimi artystami jak Hans Werner Kroesinger, Lola Arias, Ersan Mondtag i Oliver Frljić.

Przypisy

1. SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) – Socjalistyczna Partia Jedności Niemiec; FDGB (Freier Deutscher Gewerkschaftsbund) – Wolne Niemieckie Związki Zawodowe; KPD (Kommunistische Partei Deutschlands) – Komunistyczna Partia Niemiec.
2. „Montagsdemonstrationen” czyli „poniedziałkowe demonstracje” to pokojowe polityczne protesty odbywające się w latach 1989-1991 w NRD, które stały się początkiem końca enerdowskiego reżimu.
3. AfD (Alternative für Deutschland) – Alternatywa dla Niemiec, prawicowa partia polityczna PEGIDA (Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes) – Patriotyczni Europejczycy przeciw Islamizacji Zachodu, nacjonalistyczny, skrajnie prawicowy ruch polityczny.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/pamiec-spektaklu-atlas-komunizmu*

didaskalia
gazeta teatralna

LOLA ARIAS

Oddać się na służbę konkretnej historii

Z Lolą Arias rozmawia Paweł Sztarbowski

Szeroko komentowanym w Polsce wydarzeniem było ostatnio zniesienie zakazu aborcji w Argentynie. Oczywiście ogromny wpływ na to zainteresowanie miała próba zaostrzenia prawa aborcyjnego w naszym kraju, która wywołała masowe protesty. Aborcja jest jednym z głównych tematów twojego ostatniego spektaklu *Lingua Madre*, który zrealizowałaś w teatrze Arena del Sole w Bolonii. Premiera nie odbyła się ze względu na pandemię, ale spektakl jest już gotowy.

Pomysł na *Lingua Madre* ma wiele źródeł. Z jednej strony – ruch feministyczny w Argentynie, szczególnie duża kampania na rzecz zmiany prawa aborcyjnego, która zaczęła się tam kilka lat temu. To było bardzo ważne, bo nagle kobiety zaczęły otwarcie dyskutować o macierzyństwie, o prawie do aborcji, o swoich pragnieniach i prawie do decydowania, czy chcesz być matką i na jakich warunkach. Po raz pierwszy połączyły się kobiety z różnych klas i kontekstów. Po raz pierwszy też zaczęto mówić głośno o aborcji – gdzie ją można zrobić, ile trzeba zapłacić, jakie są

możliwości – co otworzyło przestrzeń dla debaty publicznej. To jest poziom społeczny mojego zainteresowania tym tematem. Ale ważny jest też kontekst osobisty – sama sześć lat temu zostałam matką. I to też jest coś, co nie było dla mnie oczywiste. Przez wiele lat nie myślałam o dziecku, byłam skupiona na karierze, wydawało mi się niemożliwe, żeby robić to, co robię i jednocześnie móc sobie pozwolić na macierzyństwo. Jak być matką, będąc jednocześnie artystką i nie iść na kompromisy? Jak robić kolejne projekty? Jak podróżować ze spektaklami? Więc to także moja osobista walka i próba odpowiedzi na pytanie, jaką matką chcę być, stała się punktem wyjścia do tego projektu. Kiedy kilka lat temu Cosetta Nicolini z teatru w Bolonii i ty jako przedstawiciel Teatru Powszechnego w Warszawie[1] zaprosiliście mnie do realizacji projektu, zaproponowałam temat szeroko rozumianego macierzyństwa.

Czyli aborcja nie jest głównym tematem?

Nie. To tylko jeden z odcieni rozmowy o macierzyństwie i pragnieniach. W spektaklu pojawiają się też tematy zapłodnienia in vitro, surogacji, par homoseksualnych, które wychowują dzieci, osób transpłciowych, ale również kobiet, które nie chcą mieć dzieci. Bohaterami są ludzie, którzy walczą o to, by być uznani jako rodzice, by mieć pełne prawa rodzicielskie. W takim ujęciu macierzyństwo staje się walką. Zadawaliśmy sobie też pytania, dlaczego kobiety czują się zobowiązane, żeby mieć dzieci. Co dzieje się, kiedy decydują, że nie chcą mieć dziecka? Jakie reakcje to wywołuje? Nasz spektakl jest encyklopedią reprodukcji w XXI wieku. A z pytania, jak jako społeczeństwo myślimy o reprodukcji, wynika dla mnie pytanie o przyszłość, o wizję świata, rodziny, społeczeństwa. Czy będziemy jeszcze potrzebować rodziny? Czy też może pojęcie rodziny w dzisiejszym rozumieniu zostanie

zniesione?

Mogłabyś opowiedzieć o procesie przygotowań do tego spektaklu? W jaki sposób szukałaś protagonistów? Bo wiem, że zawsze traktujesz to jako kluczową część swojej pracy.

Zaczęliśmy od wywiadów w Bolonii. Zależało mi na bardzo różnorodnym spektrum tego, co moglibyśmy określić jako współczesne formy macierzyństwa. Spotykałam się z matkami wielodzietnymi, migrantkami, lesbijkami, parami gejowskimi, które wychowują dzieci, osobami transpłciowymi. Ale też z matkami, które protestują przeciw systemowi edukacji i same uczą swoje dzieci. Odbyłam dużo spotkań z lekarzami i prawnikami, bo interesowały mnie luki w prawie, które pozwalają parom homoseksualnym wychowywać dzieci.

Czyli od początku interesowały cię raczej nienormatywne rodziny?

To oczywiście zawsze pytanie, co to znaczy, że coś jest normatywne, a coś innego uznajemy za nienormatywne. Ale tak, interesowały mnie przypadki ludzi, dla których macierzyństwo staje się polem walki. Więc nie tylko o normatywność tu chodziło, ale też na przykład o osoby, które przez wiele lat walczą, by zajść w ciążę. Dlatego tak ważna była praca z ekspertami nad tym, co uznawane jest za macierzyństwo od strony medycznej, prawnej, antropologicznej i jakie zmiany obserwowane są w polu kompozycji rodziny. Tematem były też warunki pracy i rozwoju dla kobiet, które mają dzieci. Rozmawialiśmy z ponad osiemdziesięcioma osobami. Potem odbyły się warsztaty w niewielkich grupach, ze względu na pandemię on-line, co było

dużym wyzwaniem dla nas wszystkich. Wybrałam dziewięć osób, którym zaproponowałam pracę nad spektaklem. Próby z nimi trwały ponad dwa miesiące. Staraliśmy się wspólnie napisać tę encyklopedię, więc spektakl jest zorganizowany według kolejnych rozdziałów: edukacja seksualna, aborcja, poczęcie, praca itp. Dzięki temu scena staje się rodzajem areny, na której konfrontowane są różne doświadczenia.

Częścią projektu stały się dzieci. To było niesamowite, gdy się pojawiły, bo przecież wcześniej rozmawialiśmy głównie o nich. W spektaklu pojawiają się w końcu na wideo. Gdy rodzice mieli warsztaty związane z tworzeniem scenariusza i dzielili się opowieściami, dzieci również miały warsztaty – muzyczne, literackie, teatralne. To wytworzyło niezwykłą więź między uczestnikami.

Bardzo często pracujesz z dziećmi. Jest takie powiedzenie, że dzieci i zwierzęta na scenie są zaprzeczeniem teatru. Że nie wolno ich tam wpuszczać, bo to się kończy katastrofą.

Oczywiście znam to powiedzenie. I myślę, że jest prawdziwe! One rzeczywiście niszczą fikcję, nie przejmują się niczym. Chcą tylko dobrze się bawić i z samej swojej natury przekraczają wszelkie konwencje teatralne. Ale mnie właśnie to interesuje, bo one wnoszą rodzaj dzikości, nieprzewidywalności, nieprzestrzegania zasad. Nie rozumieją, że jakoś szczególnie muszą się zachowywać w tej konkretnej sytuacji lub konwencji. I to jest wspaniałe! Uwielbiam pracować z dziećmi. Oczywiście czasem doprowadza mnie to do szaleństwa, bo one mają zupełnie inne potrzeby niż ja. W teatrze potrzebujemy długiego procesu prób, czasu na przemyślenie. W pracy z dziećmi musisz to zmienić. Nie możesz zatrzymać się, żeby spokojnie

przemyśleć jakąś sytuację. Musisz nauczyć się szybko reagować, bo one są bardzo szybkie, nie chcą tracić czasu. Trzeba pozwolić im na eksplorowanie tego, co chcą eksplorować. To wymaga zupełnie innej dynamiki. Ale zawsze odkrywam dużo dzięki dzieciom.

Syn jednej z performerek w *Lingua Madre* ma zespół Landaua-Kleffnera. Nie rozumie języka i nie może mówić. To rodzaj epilepsji, przez którą zapomina w ciągu nocy właściwie wszystko, czego nauczył się w ciągu dnia. Chłopiec jest ciepły, pełen życia, ale najpierw trzeba odkryć, w jaki sposób można się z nim komunikować. Jego mama powiedziała, że on uwielbia muzykę i taniec. Podczas prób odkryliśmy, że jest niesamowitym tancerzem. Jednym z najbardziej niezwykłych momentów w spektaklu jest dla mnie jego solo taneczne. To dla mnie przykład, że zawsze chodzi o znalezienie potencjału każdej osoby, dziecka czy dorosłego, choć w przypadku dziecka to większe wyzwanie.

Czym w takim razie są dla ciebie profesjonalne umiejętności aktorskie? Czy coś takiego istnieje? Czasem w swoich spektaklach łączysz aktorów profesjonalnych i nieprofesjonalnych, jak choćby w *What they want to hear?* (*Co oni chcą usłyszeć?*) w Monachium, gdzie historię głównego bohatera pomagają mu opowiedzieć profesjonaliści, m.in. wybitna aktorka Michaela Steiger, która gra kolejne urzędniczki biura migracyjnego.

To nie jest tak, że nie lubię pracować z profesjonalnymi aktorami. Po prostu gdy zapraszam ich do pracy nad spektaklem, muszę być świadoma, czego od nich oczekuję. A oni muszą być świadomi, że nie tyle będą tworzyć postaci, ile staną się narzędziem do opowiedzenia czyjejś historii. I że to właśnie

historia, którą będą rekonstruować, jest najważniejsza. W *Co oni chcą usłyszeć?* to historia syryjskiego archeologa, Raaeda Al Koura, i jego walki z biurokracją. Przez pięć lat walczy o status uchodźcy. Praca polegała na eksplorowaniu całej tej okropnie żmudnej drogi, którą on przechodzi, na udokumentowaniu jego przypadku. Wszystkie przesłuchania, dokumenty od prawnika, listy informujące o deportacji – cały ten koszmar był eksplorowany i odgrywany przez aktorów. Tylko Raaed nie był aktorem, poza nim w obsadzie było trzech aktorów syryjskich i dwoje niemieckich – aktor pochodzenia libańskiego i aktorka niemiecka. Wszyscy oni musieli zrozumieć, że są na scenie, by zrekonstruować historię konkretnego życia, oddać się na służbę tej historii.

To bywa wyzwaniem dla aktorów, bo wielu z nich skupionych jest na swoich potrzebach i swoim ego. Moje spektakle nie polegają na tym, że jest gotowy tekst i postaci do zagrania, dzięki którym aktor może popisać się umiejętnościami. Myślę zawsze o tym, jakich środków konkretna historia potrzebuje. Jak reprezentować dokumenty? To wymaga bardzo zaangażowanych aktorów, ludzi, których naprawdę interesuje dany temat, a nie takich, którzy chcieliby coś zagrać.

W twojej pracy ważny jest aspekt spotkania z człowiekiem, budowania wzajemnych relacji opartych na uważności i wzajemnej ciekawości. Wspomniałaś o warsztatach on-line do *Lingua Madre*. To chyba trudne w przypadku twojej pracy, bo przecież etap tworzenia grupy, szukania protagonistów to za każdym razem nowe wyzwanie?

Było dla mnie odkryciem, jak dużo pracy można wykonać, zachowując dystans. Akurat w przypadku tego projektu to było ciekawe, bo zajmowaliśmy się tematem macierzyństwa, rodziny, domu, dzieci. A

pandemia sprawiła, że nagle te tematy stały się ważne. Wiele osób stanęło przed koniecznością łączenia pracy z rodziną i opieką nad dziećmi. Każdy uczestnik był w domu z dziećmi, konfrontując się z tym, co to znaczy być rodzicem. Dużo o tym rozmawialiśmy. To były bardzo intymne rozmowy ludzi, którzy się właściwie nie znają. O seksie, edukacji seksualnej, aborcji, świadomym rodzicielstwie. Miałam wrażenie, że niektórym uczestnikom to pomaga, bo traktują ekran jako rodzaj ochrony, dzięki której można łatwiej powiedzieć różne rzeczy. To dawało wolność. Myślę, że w czasie pandemii największym wyzwaniem było znalezienie możliwości spotkania. Bo przecież największym zagrożeniem, obok śmierci oczywiście, była właśnie izolacja, pozostanie samemu z własnymi myślami czy obawami i niemożność podzielenia się nimi.

Ale zdecydowałaś, żeby nie robić premiery on-line?

Tak. Uważam, że projekt powinien najpierw przejść bezpośrednią konfrontację z widownią. Potem może być pokazywany on-line, jak dzieje się teraz z *Futureland* w Gorki Theater. *Lingua Madre* nie było tworzone jako projekt on-line. Wydaje mi się, że historie, które tam są opowiadane, wymagają bezpośredniego kontaktu z widownią, bo są bardzo osobiste i jednocześnie polityczne, dotyczą edukacji seksualnej, wykorzystywania seksualnego, aborcji. Dzielenie realnej przestrzeni z widownią i wzajemna wymiana są bardzo ważne. Bez tego kontaktu byłoby to dla mnie przeskoczenie bardzo istotnego etapu. Mam nadzieję, że w kwietniu odbędzie się premiera.

Jakie masz plany na najbliższe miesiące? Bo mieszkasz obecnie w Berlinie…

Wróciłam właśnie z Argentyny, gdzie byłam przez miesiąc. Tam teraz jest lato i bardzo niewiele nowych przypadków COVID. Więc wróciłam i jestem przerażona tym, co się dzieje…

W teatrze miejskim w Hanowerze pracuję obecnie nad spektaklem o starych ludziach i ich opiekunkach, które zwykle są migrantkami, najczęściej z Ameryki Południowej, Afryki, Europy Wschodniej. Tytuł roboczy to *Rewolta*, bo interesuje mnie temat sprzeciwu i mam wrażenie, że zawsze kojarzymy ten termin z młodymi ludźmi, a ja chciałabym tę perspektywę odwrócić. Jestem na etapie wywiadów on-line. Rozmawiam z emerytami lub ludźmi tuż przed emeryturą o starości, o pozycji starych ludzi w społeczeństwie, o emeryturach, o ich życiu seksualnym, o wszystkim właściwie. Czy czują jakikolwiek wpływ polityczny na rzeczywistość? Co myślą o swoim miejscu w przestrzeni publicznej? Głównym tematem jest dla mnie outsourcing opieki. Co to oznacza dla naszego społeczeństwa? Bo przecież z tego wynika, jak my sami chcemy żyć, kiedy będziemy już starzy. I dlatego dyskryminacja starszych osób wydaje mi się jedną z najbardziej absurdalnych, bo przecież wszyscy staniemy się tą grupą, którą dyskryminujemy, wszystkich nas to czeka wcześniej lub później. Ale zawsze myślimy, że z nami będzie inaczej. Interesuje mnie też prekarna sytuacja migrantek pracujących jako opiekunki, zderzona z podrzędną pozycją tych starszych ludzi ulokowanych w domach starców na przedmieściach, gdzie ich nie widzimy, nie myślimy o nich. Przecież w gruncie rzeczy są to getta dla starszych ludzi zafundowane im na czas, dopóki nie umrą. Zastanawiam się też, jakie są inne modele międzypokoleniowej wymiany, współzamieszkiwania, współpracy.

Kiedy teraz mówisz o wymianie międzypokoleniowej, to myślę, że jest to kluczowy element twojej pracy. Wymiana pamięci, doświadczeń, opowieści przodków, odkrywanie przeszłości. Co najmniej od czasu *Moje życie po* te tematy powracają w twoich spektaklach.

Traktuję to jako wyzwanie dla samej siebie, by mieć kontakt z innymi pokoleniami i stwarzać możliwość uczenia się od siebie nawzajem. Dla mnie scena to przestrzeń wymiany wiedzy, miłości, opieki. Największym wyzwaniem dzisiaj wydaje mi się przekraczanie podziałów klasowych, pokoleniowych. Wychodzenie poza własne bańki. Do niedawna wszyscy mówili o bańkach informacyjnych jako o czymś groźnym. Ale mam wrażenie, że pandemia to zmieniła i wręcz namawia się nas, żebyśmy pozostawali w swoich bańkach, w swoim najbliższym otoczeniu, żebyśmy nie mieli kontaktów z innymi. Wydaje mi się to niebezpieczne. Musimy szukać dróg, żeby to przekraczać.

Próby ze starszymi osobami w czasie pandemii to chyba duże wyzwanie?

Trudno chyba wyobrazić sobie większe wyzwanie w tym czasie. Myślałam o tym projekcie już przed pandemią. Sądzę, że teraz właśnie trzeba podjąć pracę nad takim projektem. Bo przecież właśnie teraz zastanawiamy się, czy nie powinniśmy poświęcić starszych osób ze względu na ratowanie gospodarki. Czy powinniśmy się z nimi spotykać w święta? Jak opiekować się starszymi osobami, żeby im jeszcze bardziej nie zaszkodzić? Więc to jest bardzo dobry moment, żeby ich usłyszeć, pomyśleć o ich potrzebach. Ale też pomyśleć o sobie w kontekście wieku, starości i choroby.

Myślisz, że teatr po pandemii się zmieni? Czy wszystko wróci raczej do dawnych kolein?

Z jednej strony myślę, że niektóre zjawiska będą się rozwijać i już z nami zostaną, jak choćby spotkania na odległość czy warsztaty on-line. W pierwszych miesiącach kwarantanny realizowałam kolejną odsłonę projektu *Mis documentos* (Moje dokumenty). Realizuję ten projekt już od 2012 roku, polega on na tym, że ludzie, zwykle artyści, pracują na swoich archiwach osobistych, prezentują swoje obsesje i obszary zainteresowania. Wcześniej robiłam to w teatrze, używając komputera i ekranu. W czasie pandemii postanowiłam zrealizować ten format on-line, zapraszając artystów z różnych części świata – byli to: Tim Etchells z Londynu, Rabih Mroué z Berlina, Pedro Penim z Rzymu, Zhang Mengqi z Chin, Tania Bruguera z Kuby czy grupa Lagartijas Tiradas al Sol z Meksyku. Możliwość pracy z wieloma artystami, którzy znajdują się w różnych częściach świata, była dla mnie odkryciem. Trudno byłoby ich spotkać razem w przestrzeni realnej. Podobnie widownia – nagle okazało się, że łączą się z nami ludzie z całego świata, bo znika bariera związana z odległością czy ekonomią. Dlatego czuję, że chciałabym takie kontynuować globalne spotkania, nawet kiedy pandemia się skończy, bo to otwiera nowy obszar partycypacji i ma wielki potencjał.

Ale jestem też przekonana, że potrzebujemy siedzenia w tej samej przestrzeni, wspólnego przeżywania, wspólnego myślenia. Dla mnie w teatrze najważniejszy jest ten rodzaj telepatii, która tworzy się między widownią a sceną. To jednak zupełnie coś innego, niż gdy jesteś sam z książką, serialem czy filmem. W teatrze jesteś z innymi ludźmi i myślisz razem z nimi, nawet jeśli nie wszyscy myślą to samo. Wszyscy tego potrzebujemy, więc myślę, że to musi powrócić. Ale też obawiam się, że

minie dużo czasu, zanim przestaniemy się bać bliskiego kontaktu z innym człowiekiem, obecności twarzą w twarz. To rodzaj traumy związanej z wirusem i nikt nie wie, jak długo ona potrwa. Moim zdaniem to obecnie największe wyzwanie dla przyszłości teatru i przyszłości naszych relacji społecznych.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Przypisy

1. Teatr Powszechny w Warszawie miał być koproducentem spektaklu *Lingua Madre*, ale okazało się to niemożliwe ze względu na konieczność oszczędności związanych z pandemią COVID-19.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/oddac-sie-na-sluzbe-konkretnej-historii*

didaskalia
gazeta teatralna

LOLA ARIAS

Próbowanie przyszłości

Z Lolą Arias rozmawia Tomasz Kireńczuk

Mówisz o sobie, że przede wszystkim jesteś pisarką i że właśnie poprzez pisanie doświadczasz świata. Co to znaczy?

Mój pierwszy kontakt ze sztuką to było właśnie pisanie. Zaczęłam zresztą pisać już jako dziecko. Moja mama uczyła literatury, w związku z tym w naszym domu literatura była zawsze bardzo ważna. Miałam gigantyczny pamiętnik, w którym zapisywałam swoje wiersze i opowiadania. Kiedy miałam osiem czy dziewięć lat, dostałam nagrodę w konkursie literackim zorganizowanym przez lokalną gazetę. Niewiele z napisanego wtedy opowiadania pamiętam, poza tym, że to była historia tajemnicy, pełna szalonych rzeczy, zatytułowana *Zagubiony na własnej planecie*. Kiedy wygrałam ten konkurs, mama wykupiła wszystkie egzemplarze gazety, w której moje opowiadanie zostało opublikowane, i rozdała je znajomym. Więc, jak widzisz, związki z literaturą, z pisaniem rozpoczęły się bardzo wcześnie i rozwijały się przez całą moją młodość. Jako artystka zadebiutowałem tomem wierszy. *Bezwstydni w raju* – taki nosił tytuł. Później, równolegle z

rozwijaniem pasji do pisania, zaczęłam interesować się aktorstwem, muzyką, ciekawił mnie też teatr jako forma wypowiedzi. W pewnym momencie studiowałam zresztą literaturę, równolegle ze scenopisarstwem i aktorstwem. To właśnie literatura nieprzerwanie towarzyszyła mi przez całe życie. Może dlatego myślę o sobie przede wszystkim jako o pisarce; to właśnie poprzez pisanie przetwarzam różne doświadczenia. Spisuję i opisuję to, co widzę, to, czego doświadczam i co czuję. I to jest właśnie mój sposób na zrozumienie świata.

Przetwarzanie doświadczeń poprzez język to chyba też kluczowy element twojej pracy w teatrze?

Tak, to bardzo dla mnie ważny proces w trakcie prób. Ludziom często się wydaje, że w teatrze dokumentalnym tylko zbiera się fragmenty istniejących już tekstów, kawałki przemówień, do których dodaje się fragmenty rozmów, cytaty z wywiadów itp. i komponuje w scenariusz. W moim teatrze tak nie jest. Oczywiście moje teksty oparte są na tym, co ktoś powiedział w trakcie wywiadów, rozmów albo na tym, na co trafiliśmy w trakcie fazy badawczej. Ale zasadniczy etap prób polega na przepisywaniu tych historii i doświadczeń na tekst teatralny. Chodzi o to, aby tym głosom i historiom nadać nową formę. W trakcie prób bardzo ważne jest dla mnie pytanie: w jaki sposób przetworzyć te zasłyszane historie, aby móc je opowiedzieć? I dlatego właśnie uważam się za pisarkę.

Teksty twoich przedstawień są często bardzo poetyckie i metaforyczne. Jakie znaczenie ma dla ciebie ten poetycki wymiar

twojego teatru?

Poetycki wymiar moich tekstów łączy się z ich rytmem i specyfiką budowanych w nim obrazów. Na pewno metaforyka, o której mówisz, jest dla mnie istotna i cieszę się, że ją dostrzegasz. Kiedy pracowaliśmy nad spektaklem *Ma vida despues* (Moje życie po), bardzo zależało mi na tym, żeby w spektaklu padło zdanie: „Gdyby życie mojego ojca miało być filmem, chciałabym zostać jego dublerem i zastępować go w najtrudniejszych momentach jego życia". To mi się wydawało kluczowe dla narracji, dla nadania temu przedstawieniu i wpisanym w nie doświadczeniom bohaterów ramy teatralnej, dramaturgicznej. Wydaje mi się, że to działa na wyobraźnię, ta myśl, że jesteś dublerem swojego ojca. Ten pomysł był dla mnie bardzo istotny, bo przecież korelował ze spektaklem, w którym osoby znajdujące się na scenie odgrywają historię życia swoich ojców, którzy zaginęli, zostali zabici, byli ofiarami dyktatury. Dla mnie ten pomysł był symbolem całego przedsięwzięcia. Musiałam negocjować z performerami, żeby to zdanie padło, żeby wypowiedzieli dokładnie te słowa, które chciałam ze sceny usłyszeć. I w tym też kryje się poetycki wymiar teatru, o którym mówisz. Że czasami na scenie pojawiają się obrazy i słowa, które są przetworzeniem tego, co wydarzyło się na etapie zbierania materiału.

Powiedziałaś, że proces przepisywania historii jest dla twojej pracy kluczowy. Jak on wygląda w praktyce?

To proces oparty na współpracy. Bardzo rzadko moi performerzy piszą własne teksty. Oczywiście, czasami przychodzą z czymś gotowym, ale zwykle jednak teksty powstają w trakcie prób, wyłaniają się z improwizacji. Nie pracujemy zatem na gotowym materiale. Wszystko, co pada w trakcie

rozmów, wywiadów, prób i improwizacji jest spisywane. I kiedy ten materiał jest gotowy, siadam do niego i zaczynam przepisywanie. Biorę pojedyncze słowa, fragmenty opowieści, historie, postaci, fragmenty wywiadów i je ze sobą mieszam, tworzę nową kompozycję z tych elementów i nadaje im nowy kształt, również językowy. Z tym tekstem wracam do performerów. Wtedy zaczynają się negocjacje: jak opowiemy tę historię, jakich słów użyjemy. To moment wspólnej pracy nad tekstem. Kiedy performerzy słyszą tekst, który napisałam, aby opowiedzieć ich historie, to oczywiście mają swoje odczucia i opinie na temat tego, w jaki sposób chcieliby te historie opowiedzieć.

Myślisz, że im to pomaga? Ta wprowadzona przez ciebie zmiana, która w pewnym sensie oddala ich historie od nich samych?

Nie wiem, czy to czyni opowiadanie historii trudniejszym czy łatwiejszym – bo to, co robię, to zmiana narracji danej historii. Każdy z nas ma charakterystyczną dla siebie narrację własnego życia, osobny język czy sposób, w jaki opowiada. Wykorzystujemy pewne słowa, frazy, mamy konkretny styl, poetykę. Moja praca to niemalże chirurgiczny zabieg. Wycinam czyjąś narrację, przepisuję ją, po czym oddaję ją już przetworzoną osobie, którą ją opowiedziała. Zdarza się czasem, że ta osoba powie: to nie ja, to nie moja historia. Albo zapyta, dlaczego tak to zmieniłam, dlaczego usunęłam fragmenty, które były ważne. Moja ingerencja bywa agresywna. Przepisywanie pomaga jednak zrozumieć, że ty i twoja historia jesteście elementem większej opowieści, daje dystans i poczucie bezpieczeństwa, pozwala też zrozumieć, że twoja opowieść jest elementem przedstawienia, które rządzi się własną logiką. Myślę, że ten dystans daje ludziom szansę na lepsze zrozumienie samych siebie, na zobaczenie własnych doświadczeń w szerszej perspektywie. Kiedy moi performerzy słyszą przepisaną swoją

opowieść, zaczynają widzieć siebie inaczej niż do tej pory.

Co Lola Arias reżyserka myśli o Loli Arias pisarce?

To nie jest łatwa relacja. Kiedy usuwam na przykład fragment gotowego już tekstu, to wtedy jako reżyserka mówię do siebie pisarki: „To jest pięknie napisane, ale musimy to wyrzucić, bo przecież nie pasuje do rytmu całości". Czasem powstaje wewnętrzny konflikt. Jako pisarka cierpię najbardziej wtedy, kiedy widzę straty związane z tłumaczeniem. Kiedy pracuję w języku innym niż ojczysty, wtedy cały ten proces staje się niezwykle trudny. Kiedy robię przedstawienia po hiszpańsku, albo nawet po angielsku, jest mi znacznie łatwiej przetwarzać materiał, znajdować odpowiednie słowa dla opowiedzenia tej czy tamtej historii. Kiedy jednak tworzę spektakle w językach, którymi nie posługuję się biegle, wiele rzeczy ginie, zaciera się w tłumaczeniu. Gdy na przykład dostaję transkrypcje w języku niemieckim, to najpierw ten tekst muszę przetłumaczyć na hiszpański, następnie po hiszpańsku go przetwarzam i znów tłumaczę na niemiecki, starając się przy tym zachować oryginalny sens i brzmienie. Efekty tego procesu nie zawsze są idealne, sensy i słowa gubią się w tłumaczeniu, zmienia się rytm, wydźwięk, a historia nie jest już tak piękna jak w oryginale. To dla mnie największe wyzwanie – proces tłumaczenia. Poza tym, kiedy pracuję w językach, które są mi bliskie, mam poczucie pełnej kontroli nad procesem powstawania tekstu, wiem dokładnie, co ktoś powiedział i dlaczego użył takich słów. Gdy pracuję w innych językach, muszę z tej kontroli zrezygnować, poza tym nie jestem w stanie w pełni ocenić brzmienia, rytmu języka. Muszę wtedy polegać na współpracownikach.

Czego w czasie wieloletniej już pracy w teatrze nauczyłaś się o tym, jak ludzie opowiadają historię i jak historii opowiadać nie chcą?

Na pewno nauczyłam się jednego: najważniejszą rzeczą jest słuchać innych i w tym procesie dawać sobie nawzajem przestrzeń, być szczerze ciekawym tego, co ktoś chce powiedzieć. Nie starać się zadawać błyskotliwych pytań, które często wprawiają opowiadającego w zakłopotanie. Skupiać się na tworzeniu przestrzeni do mówienia, na tym, żeby ktoś poczuł się na tyle w naszym towarzystwie pewnie, że się rzeczywiście otworzy. I to jest za każdym razem wyzwanie, nawet przy moim doświadczeniu. Nie urodziłam się przecież z wyjątkowym darem słuchania, cały czas nad tym pracuję. Ludzie chcą być nie tylko usłyszani. Chcą być słuchani z empatią, ze zrozumieniem, bez oceniania. To nie jest łatwe i nie zawsze się to udaje. Ale jeśli uda się stworzyć takie warunki, to pojawiają się rzeczy niezwykłe.

Kiedy się to nie udaje?

Najczęściej wtedy, gdy się spieszysz, stresujesz, nie masz w sobie empatii. Największe wyzwanie w pracy to dawać opowiadającemu przestrzeń, budować zaufanie. Jeżeli między słuchającym a opowiadającym jest zaufanie, ludzie otwierają się na sposoby, które trudno sobie nawet wyobrazić. Czasami jest to też bardzo trudne, bo przecież otwierasz drzwi i nie masz pojęcia, co się za nimi kryje. Zdarzają się przecież sytuacje, że ludzie opowiadają mi historie, które nie są związane z tematem naszej pracy, ale gdy czują się pewnie, mają potrzebę podzielenia się tym, co dla nich trudne i ważne. I to bywa obezwładniające. Czasami jest tego po prostu bardzo dużo. Zwłaszcza gdy pracujesz z ludźmi, których nikt od bardzo dawna nie wysłuchał, i nagle poczuli, że się nimi interesujesz, więc się przed tobą

otwierają. A ty musisz sobie z tym poradzić. Czasami czuję się trochę jak w artystycznym eksperymencie psychoanalitycznym, który sama przeprowadzam. Oczywiście to nie jest terapia. Ale doświadczenie z psychoanalizy sprawia, że czasami czuję się, jakbym przeszła trening opowiadania historii, widzenia i słuchania, w tym słuchania siebie, bo przecież w psychoanalizie ważna jest umiejętność słuchania samego siebie, mówienia o sobie. To bardzo ważna część mojej pracy. Ale nie jestem psychoterapeutką, więc nie mam narzędzi do radzenia sobie z tymi często obezwładniającymi, trudnymi do przepracowania opowieściami. Dlatego czasami muszę sięgnąć po fachową pomoc. Radzę też swoim rozmówcom, żeby porozmawiali z kimś, kto może im pomóc. Nie ze mną.

Czy to znaczy, że w proces prób włączasz terapeutów, psychologów?

To zależy. Pracując nad *Campo minado/Minefield* (Pole minowe) mieliśmy wsparcie instytucji, która specjalizowała się w pracy z traumami wojennymi. W pewnym momencie terapeuci okazali niezbędni, a ich pomoc nieoceniona. W zeszłym roku, pracując w Berlinie nad *Futureland*, od samego początku wiedziałam, że pracujemy z ludźmi, którzy w wieku dziesięciu-dwunastu lat doświadczyli strasznej traumy – ucieczki z własnego kraju. Z ludźmi, którzy po dotarciu do Niemiec są zupełnie sami, bo ich bliskich tu nie ma albo stracili życie. Od początku mieliśmy wsparcie psychoterapeutki pracującej z młodymi ludźmi. Brała udział we wszystkich naszych spotkaniach i spotykała się z performerami również indywidualnie. W niektórych przypadkach praca terapeutyczna jest kontynuowana po zakończeniu naszego projektu.

Od czego zaczynasz pracę nad spektaklami?

Zawsze od znalezienia tematu, od odpowiedzi na pytanie, co chcę zrobić i dlaczego chcę to zrobić. Nie jest tak, że ktoś mi proponuje temat. Temat musi wyjść ode mnie, ze mnie. Teraz pracuję nad projektem z udziałem ludzi starszych i ich opiekunów. Temat wiąże się ze śmiercią mojej mamy i moim tatą, który po raz pierwszy w życiu został całkiem sam. Ma osiemdziesiąt sześć lat i choruje na raka. A ja zadaję sobie pytanie: jak on sobie poradzi? Tata ma opiekuna. Ciekawi mnie to, jaka jest między nimi relacja, jaka jest relacja między opiekunem a mną, córką, której nie ma przy ojcu. W tym spektaklu chciałabym też porozmawiać o tym, jak w społeczeństwie kapitalistycznym radzimy sobie z opieką nad osobami starszymi. Jak sobie radzimy ze starością. Widzisz więc, że chociaż mówimy o uniwersalnym zagadnieniu, to doprowadziło mnie do niego moje doświadczenie i potrzeba konfrontacji. Dlaczego ten związek z moim doświadczeniem jest dla mnie tak istotny? W projekty wkładam całą siebie, one kosztują mnie nie tylko mnóstwo czasu, ale też energii, emocji. Dlatego muszę być z nimi połączona.

Fascynują mnie w twoim teatrze relacje między ludźmi. Na scenie widzimy ludzi, którzy są sobie obcy, którzy spotkali się właśnie dzięki tobie. A mimo to widzę na scenie wspólnotę.

Czasami żartujemy, że tworzymy tymczasowe rodziny zastępcze, ale w pozytywnym sensie, bo tu naprawdę tworzy się niezwykła więź: z dzielenia się tym, co wspólne, co trudne, z opowiadania historii, z pracy nad nimi. To naprawdę łączy. Po co miałbyś się odkrywać, ujawniać coś prywatnego ludziom, którzy nie są ci bliscy? Po co miałbyś brać udział w odgrywaniu mojej historii, jeżeli nie czujesz, że możesz mi zaufać, że jesteś otoczony empatią i zrozumieniem? Po to są właśnie te wszystkie codzienne spotkania, wspólne sesje, na których o sobie opowiadamy, na których odgrywamy swoje

historie albo wcielamy się w sytuacje z życia innych osób. Myślę, że kluczowe jest doświadczenie wejścia w czyjeś życie. Kiedy angażujesz swoje ciało, swoje emocje, żeby opowiedzieć czyjąś historię, to wtedy buduje się ta wspólnota, o której mówisz. Dla mnie próby są totalnym wchodzeniem w „tu i teraz”, w opowiadanie, w doświadczanie opowiadanych historii, tak jakbyśmy znaleźli się w bańce i cały świat wokół na chwilę zniknął. To też sprawia, że powstaje wspólnota. Ten proces w moim teatrze jest bardzo intensywny. Spotykamy się codziennie po sześć-osiem godzin i cały czas rozmawiamy o sobie. W pierwszych tygodniach ludzie często płaczą, są źli, wycieńczeni. Ta intensywność jest jednak konieczna, żeby dobrze się poznać. Potem jest lżej. Pojawia się bliskość, jest dużo zabawy, jest też dystans i wzajemne zaangażowanie w opowiadanie swoich historii.

Skąd bierze się twoja potrzeba konstruowania tych nieoczywistych połączeń?

Teatr to miejsce, którego musimy bronić. I mam tu na myśli teatr jako przestrzeń spotkania. Czasami to spotkania ludzi, którzy inaczej by się nie spotkali. Tak było bez wątpienia z weteranami wojennymi z *Pola minowego*. Czasem to spotkania ludzi, którzy mieliby szansę spotkać się w realnym życiu, ale na pewno nie w taki sposób, jak w pracy nad moimi spektaklami. Teatr jest więc dla tych spotkań pewną ramą. Kiedyś teatr był dla mnie miejscem eksperymentu artystycznego. W trakcie prób próbowałam zrozumieć, jak ludzi i ich historie połączyć z obrazem, światłem, kostiumem, tekstem, rytmem. Z czasem teatr zaczął przekształcać się w miejsce eksperymentu społecznego. Obok kwestii inscenizacyjnych coraz bardziej zaczęło mnie interesować to, jakie relacje budujesz w trakcie prób, jakie relacje społeczne projektujesz w ramach pracy. Kilka dni temu znajomy

artysta powiedział coś ciekawego: że o próbach trzeba myśleć jako o *preacting reality*, to znaczy, że na próbach ćwiczysz nową rzeczywistość, próbujesz przyszłość, wraz z jej nowymi wspólnotami i tworzącymi je relacjami. Tę nową rzeczywistość budujesz w konkretnej przestrzeni, a potem prezentujesz w wielu innych miejscach, wchodząc z nimi w dyskurs, w zwarcie. I to właśnie lubię w mojej pracy – ćwiczenie różnych możliwości, próbowanie przyszłości.

Czy ta widoczna w twoich ostatnich spektaklach koncentracja na projektowaniu przyszłości nie oznacza, że z pozycji artystki przesuwasz się na pozycje aktywistki?

Myślę, że ta koncentracja na przyszłości była również obecna w moich wcześniejszych przedstawieniach, że właściwie zawsze myślałam przede wszystkim o przyszłości. W *Moim życiu po*, przedstawieniu, które teoretycznie koncentrowało się na przeszłości, bo opowiadało o moim pokoleniu, o relacjach z naszymi rodzicami i doświadczeniu dyktatury w Argentynie, tak naprawdę interesowała mnie przyszłość. Przedstawienie mówiło bowiem o tym, jaki wpływ miała na nas historia i jacy w związku z tym kiedyś będziemy. Tym, co jednak się dla mnie zmieniło, jest na pewno świadomość możliwości, jakie daje teatr, i tego, czy poprzez teatr można dokonać zmiany w świecie realnym. Moje doświadczenie wskazuje na to, że wbrew temu, co się często zarzuca artystom pracującym w nurcie dokumentalnym, podejmowane w trakcie realizacji projektu artystycznego działania powodują realną zmianę. Te zmiany mają różny wymiar i charakter. Może to być zmiana prawna, gdy tworzysz jakiś precedens. A może to być zmiana na poziomie indywidualnym, kiedy np. performerka w trakcie pracy nad spektaklem znajduje w sobie odwagę, żeby złożyć zeznania przeciwko

własnemu ojcu, co przekłada się na szereg realnych konsekwencji w świecie rzeczywistym. Robię teatr, bo wierzę, że może powodować realne zmiany. Wierzę w to, że moje projekty niosą ze sobą nadzieję, nadzieję na zmiany. Nie nazwałabym siebie jednak aktywistką, przecież tworzę sztukę, a nie szturmuję parlamentu, nie zajmuję się zmianą prawa, nie jestem nawet członkinią żadnej partii politycznej. Jestem artystką, sztuka jest obszarem mojej aktywności, w tej dziedzinie pracuję i tu czuję się silna.

Bohaterami twoich przedstawień są zwykli ludzi, na których życie wpływ mają wielkie procesy polityczne, gospodarcze, historyczne. Czy myślisz, że te indywidualne historie mają nam więcej do opowiedzenia niż narracja historyczna?

Wielka historia składa się z indywidualnych historii i to one ją przede wszystkim tworzą, ale w tym, co nazywamy narracją historyczną, te indywidualne historie najczęściej nie są widoczne, giną na jej marginesach. Dla mnie skupienie się na indywidualnych historiach to po prostu przejście od mówienia o nas do mówienia o mnie. Kiedy pracowałam nad *Polem minowym*, to pamiętam, że weterani wojny o Falklandy-Malwiny mieli potężny problem z przejściem z pierwszej osoby w liczbie mnogiej do pierwszej osoby w liczbie pojedynczej. Wciąż powtarzali: my. My byliśmy, my zrobiliśmy, my walczyliśmy. Tak bardzo to „my” było w nich wdrukowane. A ja wciąż im przypominałam: „Nie mówcie my, mówcie ja: ja byłem, ja zrobiłem, ja zabiłem”. W moim teatrze chodzi więc o to, żeby mówić o sobie, mówić za siebie, a nie za kogoś innego. Przy pracy z weteranami zmiana sposobu narracji była bardzo ważna. W historiach wojennych zawsze dominuje koncentracja na grupie, na armii, na narodzie, i gdzieś w tym ginie jednostka. A przecież po wojnie to nie armia, ale każdy z jej członków boryka

się z konkretnymi problemami. Dlatego uważam, że przejście od narracji historycznej do narracji indywidualnej jest tak istotne. Patrząc przez pryzmat historii, tracimy z pola widzenia to, co indywidualne. Trochę tak jak teraz w czasie pandemii. Mamy poczucie, że zaczyna się jakaś nowa era, że dzieje się coś ważnego, że nie wiemy, co nas za chwilę czeka. Mamy poczucie, że coś ważnego się dzieje, ale nie wiemy jeszcze, jak to opisać, bo przecież to nie stało się jeszcze historią, którą można opowiedzieć. Jesteśmy w centrum tego, co się dzieje, doświadczamy czegoś ekstremalnego. Dzieci, które się w tym czasie rodzą, tak jak twój syn, już na zawsze będą dziećmi pandemii. Mój syn zapytał mnie ostatnio: „Mamo, czy kiedy byłaś małą dziewczynką, też była pandemia? Czy wtedy też był wirus?”. Życie w historii jest czymś, czego zwykle nie dostrzegamy, ale teraz jest inaczej. Bo ta historia, która się dzieje, jest namacalna i przytłaczająca.

W twoich przedstawieniach pojawia się wiele przedmiotów z prywatnych archiwów performerów. Jakich przedmiotów użyłabyś, żeby opowiedzieć swoją historię?

Nie umiem odpowiedzieć na to pytanie. Musiałbyś dać mi dużo czasu, żebym mogła to przemyśleć.

Rozmowa powstała w ramach projektu „Do teatru!” realizowanego przez Stowarzyszenie Teatr Nowy w Krakowie, dofinansowanego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego ze środków pochodzących z Funduszu Promocji Kultury. Projekt dofinansowano ze środków Urzędu Marszałkowskiego Województwa Małopolskiego.

Autor dziękuje Danie Bień za pomoc w opracowaniu wywiadu.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/probowanie-przyszlosci*

didaskalia
gazeta teatralna

LOLA ARIAS

Po warsztatach

Klaudia Hartung-Wójciak
Daria Kubisiak
Karolina Szczypek

Klaudia Hartung-Wójciak

Odzyskiwanie spojrzenia

Z Lolą Arias po raz pierwszy spotkałam się osobiście (niemal, bo w rzeczywistości on-lineowej) w czerwcu 2020 roku, w ramach warsztatów drugiej edycji Laboratorium Nowego Teatru, kuratorowanych przez Tomasza Kireńczuka. Podczas kilku cotygodniowych spotkań omawiałyśmy strategie dramaturgiczne i możliwości strukturalne przygotowywanego wówczas przeze mnie projektu – *VHS / Visual Homemade Stories*. Przytaczam ten kontekst, ponieważ wydaje się on istotny dla mojego obecnego myślenia o twórczości Loli i tego, w jaki sposób mogę ją obecnie opowiedzieć. W związku z powyższym chciałabym się skupić na kluczowych dla mnie pracach reżyserki[1], a mianowicie: *Ma vida despues* (Moje życie po), *El año en que nací* (Rok, w którym się urodziłam), *Melancholia i manifestacje*, które będę interpretować w kontekście współpracy i rozmów z Lolą oraz własnej

praktyki twórczej.

Rok, w którym się urodziłam

Moje życie po to historia sześciorga argentyńskich aktorek i aktorów, urodzonych na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Spektakl jest próbą rekonstrukcji wydarzeń niepamiętanych z roku narodzin, okresu wczesnego dzieciństwa i pamięci wczesnej młodości – w kontekście biografii rodziców performerek. W *Moje życie po* czytanie przeszłości staje się możliwe dzięki zachowanym zdjęciom, nagraniom, przedmiotom, ubraniom, zasłyszanym historiom czy niejasnym wspomnieniom. Co jednak najważniejsze, czas narodzin osób będących na scenie zbiega się z rokiem przewrotu wojskowego w Argentynie – 1976, i początkiem terroru, trwającego do przełomu lat 1982/1983.

Rok 1976 i temat zamachu stanu przeprowadzonego przez juntę wojskową pod wodzą Jorge Videli będzie wielokrotnie powracać w pracach Loli Arias (nie zawsze bezpośrednio), między innymi w chyba najbardziej osobistej *Melancholii i manifestacjach* z 2012 roku. W tym samym roku powstał też *Rok, w którym się urodziłam*, w którym reżyserka reanimowała pomysł z *Mojego życia po*, zapraszając tym razem do współpracy jedenaścioro Chilijczyków, urodzonych w czasie dyktatury Augusto Pinocheta.

Charakter prac Loli Arias, opartych na materiale dokumentalnym, a także istotność tożsamości „wypowiadającego” oraz twórców, stanowi o niemożności prostego przeniesienia konceptu, ale uwypukla też wkład performerek w całościowy kształt spektaklu. W *Roku, w którym się urodziłam* argentyńska reżyserka, opowiadająca historię Chile przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, musi pozycjonować się na nowo wobec chilijskiego kontekstu polityczno-społecznego, ale też zaufać dokumentom,

artefaktom i współpracownikom. Mimo głosów krytyki, dotyczących między innymi zawłaszczania historii, chilijska odsłona projektu była dla mnie istotnym krokiem do przodu w stosunku do *Mojego życia po*. Opowiadane są już nie tylko historie niepamiętane, ale i nieprzeżyte, a także wyobrażone. I wraz z reżyserką czujemy, że przy zachowaniu głębokiej świadomości własnej pozycji i otwartości na współtwórczynie, mamy pełne do tego prawo.

Pomiędzy fikcją a realnością

Status performerów na scenie wydaje się kluczowy w refleksji Loli Arias. Świadoma rezygnacja ze współpracy z klasycznie czy wręcz konserwatywnie pojmowanym zespołem aktorskim oraz angażowanie do projektów osób bezpośrednio zaangażowanych w kwestie, nad którymi pracuje reżyserka, przywodzi na myśl „ekspertów" Rimini Protokoll. Analogia może obciążona świadomością historii współpracy Loli Arias ze Stefanem Kaegim (jednym z członków Rimini), między innymi przy *Airport Kids*, jednak punkty wspólne na poziomie wyboru zespołu oraz statusu performera w procesie wytwarzania materiału scenicznego z pewnością istnieją. Jednak na scenie jednoznaczność tożsamości performerek zaczyna się rozmywać w wielości uruchamianych strategii rekonstrukcyjnych. Napięcie między wypowiadanymi historiami a odegraniem czy wyperformowaniem innego lub siebie z przeszłości, literackość tekstu w zderzeniu z realnością osoby na scenie i dokumentem czy niekiedy teatralny ruch sceniczny umieszczają odbiorcę pomiędzy fikcją w realnością.

Już w swoich wczesnych pracach, bardziej fikcjonalnych, reżyserka testowała granice wydarzenia performatywnego. W *Striptease* z 2007 roku wprowadziła do *stricte* kreacyjnego świata spektaklu raczkujące dziecko, którego bycie na scenie nie podlegało oczywiście zasadom reżyserii. Motyw

ciała funkcjonującego w pewnym stopniu poza regułami spektaklu powraca w *Moim życiu po* wraz z ośmioletnim synem aktora Mariano oraz żółwiem, wniesionym przez jednego z performerów – Blasa. Według opowieści Blasa żółw ma moce profetyczne –zapytany, czy w Argentynie będzie w przyszłości rewolucja, zdarza się, że wydreptuje na scenie odpowiedź.

Melancholia i manifestacje są w strategiach kreacyjnych nieco odosobnione. W didaskaliach do tekstu autorka zaznacza: „Oto tekst, na którym oparto spektakl *Melancholia i manifestacje*. Nie jest to tekst teatralny, lecz tekst literacki, w którym opisałam historię własnej matki, by następnie adaptować go na scenę" (Arias, 2014, s. 126). Ostatecznie Lola Arias staje na scenie i performuje samą siebie – córkę, wytwarzając spektakl skrajnie autobiograficzny. W rolę matki reżyserki wciela się argentyńska aktorka Elvira Onetto, mimo że matka reżyserki aktywnie uczestniczy w procesie, na przykład przekazując swój dziennik czy dokumenty. Literackość tekstu w kontekście obecności na scenie autorki opisującej własne doświadczenie, oraz rekonstrukcyjno-aktorski sposób odtwarzania matki legitymuje fikcjonalizacje i performowanie archiwum jako sposób uprawiania pamięci.

Wyobrażone dotyczy także artefaktów (jako artefakty rozumiem także dokumenty i nagrania w ich materialności). Funkcjonują one na scenie między przedmiotem realnym a rekwizytem. Tak też opisywane są np. w *Moim życiu po*: „Sutanna mojego taty zaginęła, ale otrzymałem w teatrze tę…, która jest trochę dla mnie za duża" (Blas), „To są oryginalne kombinezony, które mój tata nosił podczas wyścigów samochodowych. Mój tata był ode mnie niższy, dlatego są za krótkie. Na kieszeni wyszyte jest jego nazwisko: Horacio Speratti" (Mariano)[2]. Artefakty u Loli Arias często są „nie takie", niedopasowane, niepełne, nieprzystające do rekonstruktorów. Ponadto twórczynie praktykują na scenie dopisywanie biografii przedmiotów,

które tymczasowo zyskują niejasny status polityczny – status świadectwa.

Odzyskiwanie spojrzenia

Ładunek polityczny jest świadomie i precyzyjnie zaprogramowany w każdym zdaniu i elemencie świata scenicznego Loli Arias. Wracając do *Mojego życia po* czy *Roku, w którym się urodziłam* – jeżeli świadkowie na scenie byli zbyt młodzi, by pamiętać wydarzenia, które opowiadają, a dokumenty i artefakty okazują się rekwizytem, w jaki sposób możemy opowiadać historie?

W spektaklach Loli Arias mechanizmy pamiętania i wytwarzania pamięci same stają się tematem. Historie otwarte są na zapomnienie, na sprzeczne wersje, na dopowiedzenia. W *Moim życiu po* performerka Carla rekonstruuje trzy wersje historii śmierci swojego ojca – sierżanta Rewolucyjnej Armii Ludu, zbrojnego ramienia trockistowskiej u genezy Walczącej Rewolucyjnej Partii Pracujących – które opowiadano na różnych etapach jej życia. U Loli Arias *re-enactmen*t nie domaga się wersji jedynej i prawdziwej. Chociaż wiemy, gdzie tkwi zmyślenie, istotna pozostaje mnogość wersji w dialektycznym napięciu. Produkowanie pytań i potencjalności, poszerzanie pola historii, a także wytwarzanie archiwów, jak w przypadku projektowanych śmierci w *Moim życiu po*, jest nadrzędne wobec ostatecznego twierdzenia. Taka strategia twórcza pozwala reżyserce na prace ze sprzecznymi opiniami i sądami, między innymi w *Moim życiu po* czy *Veterans/Veteranos* (Weterani). Otwiera także na twórczą debatę wokół wydarzeń fundujących teraźniejszość.

W ramach rozmów z Lolą niejednokrotnie okazywało się, że poszukujemy polityczności w odmiennych miejscach i rejestrach realności. Podczas gdy ja w projekcie, nad którym pracowałyśmy warsztatowo, starałam się poszukiwać polityczności w „marginalnym, banalnym, codziennym”, Lola

wychodzi niezmiennie od precyzyjnie nakreślonego, silnego wątku/problemu politycznego, społecznego czy kulturowego. Jednak jej praca na archiwach, otwieranie przestrzeni agonicznej dyskusji, praca z wyobrażonym w ramach narracji pamięciowych, śledzenie mechanizmów w ramach małych historii, wytwarzanie przyszłości poprzez zwrot ku przeszłości, bez pretensji do antycypacji i jednoznacznych diagnoz, to dla mnie wybory nie tylko o charakterze artystycznym, ale i politycznym (czy też jak nazywa je Lola – egzystencjalnym). W ten sposób myślana twórczość Loli Arias staje się odzyskiwaniem przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Staje się odzyskiwaniem spojrzenia – co istotne nie tylko dla samej reżyserki, ale i współtwórców oraz odbiorców.

Daria Kubisiak

Choroba natury politycznej

Lab

Laboratorium Nowego Teatru to innowacyjny projekt stowarzyszenia Teatr Nowy Proxima w Krakowie. Założycielem Labu jest Tomasz Kireńczuk, a założeniem rocznego programu spotkanie polskich artystów teatru najmłodszego pokolenia z wybitnymi światowymi twórcami, którzy mają pełnić role tutorów.

W drugiej edycji tego programu laureatkami byłam ja, Klaudia Hartung-Wójciak i Karolina Szczypek. Jak się okazało, punktem wspólnym i wyjściowym naszych indywidualnych projektów był materiał dokumentalny i autobiograficzny. Z uwagi na to Tomek Kireńczuk do współpracy z nami

zaprosił Lolę Arias, argentyńską reżyserkę, dramatopisarkę, performerkę i kuratorkę. Jedną z najciekawszych światowych artystek, zajmującą się, między innymi, teatrem dokumentalnym.

Nasze spotkanie rozpoczęło się od prezentacji jej prac. Następnie każda z nas odbyła indywidualne spotkania, podczas których na podstawie przesłanych wcześniej informacji rozmawiałyśmy o swoich projektach.

Mój projekt *Robotnica albo 27 omdleń klasy robotniczej* dotyczył drugich po Gdańsku strajkach w fabryce Winiary w Kaliszu w roku 1980, w których uczestniczyła moja mama, pracownica na linii produkcyjnej. Materiał w moim odczuciu był zbliżony do tematów którymi zajmowała się Lola Arias, szczególnie do jej *Melancholii i manifestacji*.

Praca z dokumentem

Lola zasugerowała, aby dokładnie przejrzeć wszystkie dostępne dokumenty, które opisują historię kaliskiego strajku. W kaliskim Archiwum Państwowym znajdowały się teleksy, czyli krótkie raporty przesyłane do KC PZPR, codziennie informujące o sytuacji w fabryce. Pojawiły się publikacje opisujące strajki w latach osiemdziesiątych, a także biografie dwóch działaczy: Bogusława Śliwy i Henryka Pietkiewicza. Zadziwiające jednak było to, że ani w archiwum, ani w żadnym z podręczników nie znalazłam nazwiska jakiejkolwiek kobiety biorącej udział w tym strajku, choć w tamtym czasie siedemdziesiąt pięć procent pracowników fabryki Winiary stanowiły kobiety.

Tworzenie archiwum

To wtedy właśnie wspólnie odkryliśmy, jak wiele historii jest ukrytych, zaniedbanych i zapomnianych. Reakcja Loli na moje informacje była bardzo

celna. Powiedziała, że to, co jej przekazuję, oznacza, że mój temat jak na razie nie istnieje, że to, co chcę opowiedzieć, nie zostało zapisane, zarejestrowane, że nie ma żadnego śladu w historii o udziale kobiet w kaliskim strajku. Jednocześnie, co podczas naszych rozmów zostało uwypuklone, najważniejszą częścią mojej pracy było przeprowadzenie nowych badań i stworzenie własnego archiwum. Tworzenie archiwum na nowo otwiera przed archiwistką nowe możliwości. Budując coś od podstaw, można to zrobić na własnych zasadach, nie tylko bazując na tym, do czego mamy dostęp, ale też nadając tym rzeczom większą rangę, wartość i, przede wszystkim, istotność. Możemy wpuścić do archiwum historie, które zostały pominięte i zlekceważone.

Przeszłość jako sprawa egzystencjalna

Lola Arias w swoich spektaklach zainteresowana jest przeszłością, gdyż jest przekonana, że ma ona ogromny wpływ na teraźniejszość: „Historia nas tworzy, jesteśmy ulepieni z przeszłości – z niej jest nasza tożsamość, przez nią determinowane jest to, co robimy i myślimy. Krótko mówiąc: teraźniejszość jest tworzona przez przeszłość. Czy nam się to podoba, czy nie. Dla mnie jako artystki myślenie o przeszłości jest w gruncie rzeczy sprawą egzystencjonalną”.

Ten egzystencjonalny wymiar historii odciska się w projektach Loli. W *Melancholii i manifestacjach* stworzyła prywatno-publiczne archiwum roku 1976 – roku jej narodzin – jako roku, w którym jej matka straciła pracę na uniwersytecie i zachorowała na depresję, jako roku, w którym doszło do obalenia przez juntę wojskową demokratycznego rządu Argentyny. Obrazy eksplodującego ciała matki podczas porodu pokrywają się z obrazem eksplodującego kraju, ale co najsmutniejsze, dyktatura się skończyła, ale

trauma pozostała, dziecko i jego emocje również. W tym wypadku pada pytanie o polityczny wymiar choroby oraz o to, czy zmiana polityczna może przynieść wyzdrowienie.

Mimo że nasze projekty dotykają zgoła innych doświadczeń, to jednak pewne mechanizmy opowiadania zastosowane przez Lolę były dla mnie ogromną inspiracją.

Autobiografie

Projekty autobiograficzne i biograficzne wymagają z jednej strony dystansu do tematu, a z drugiej strony czułości. Są to cechy, o których Lola dużo opowiadała, kiedy wypytywałam ją o sposoby przeprowadzania rozmów. Wspominała o książce Swietłany Aleksijewicz *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* jako doskonałym przykładzie prowadzenia rozmów z osobami, które o trudnych doświadczeniach opowiadają po raz pierwszy, ale też swoje doświadczenie mocno deprymują. Bardzo ciekawe w tej książce było to, jak w subtelny sposób płeć podmiotu mówiącego wpływała na treść, zwłaszcza w temacie, który od lat przynależał do sfery męskiej. To wtedy też Lola na podstawie moich opowieści o projekcie stwierdziła, że jej zdaniem już na tym etapie wyraźnie uwypuklają się dwie narracje: matki i córki, i że za tą celną intuicją należy podążać.

Biografie

Lola jako przykład prowadzenia rozmów – w ramach projektu ze swoją matką – opowiadała o wielu rozmowach, w których starała się zmieniać kontekst. Czasami były one długie i wyczerpujące, a czasem była to krótka wymiana zdań. Zdarzało się też, że zapraszała współpracowników na taką rozmowę, wtedy też charakter opowieści był inny. Matka zyskiwała dodatkowego

słuchacza, wykonywała więcej wysiłku pamięciowego, ale też starała się jak najskrupulatniej odpowiedzieć na pytania; osoba postronna jej imponowała. Ta metoda wydała mi się bardzo interesująca. Byłam wtedy na etapie rozdania funkcji (ról) aktorkom i aktorom. Weronika Łukaszewska dostała narrację mojej mamy i już podczas pierwszej rozmowy poprosiła o jej wizualne nagrania, ale przede wszystkim zdjęcie z czasów, kiedy pracowała w fabryce Winiary. Była ciekawa jej fryzury, stroju i całej aparycji. Byłam wtedy w swoim domu rodzinnym i przez tydzień mama usilnie próbowała odnaleźć swoją pracowniczą legitymację. Sugerując się słowami Loli, opowiedziałam jej o Weronice, która ją zagra, i która serdecznie prosi, żeby mama to zdjęcie odnalazła, bo chciałaby jak najlepiej wyobrazić sobie ją z tamtych lat. Argument błyskawicznie zadziałał, bo już następnego dnia, na moment przed moim wyjazdem mama, wertując wszystkie szuflady, wyszperała swoje zdjęcie, prosząc, żebym je pokazała tej pięknej aktorce, która ma ją zagrać. I ta sytuacja może wydać się banalna, jednak zewnętrzny czynnik i zainteresowanie osoby postronnej sprawiły, że moja mama, mimo częstego umniejszania swojej historii, doceniła, że może być interesującym materiałem do scenicznej kreacji. A jej historia może kogoś zainteresować.

Publiczne/prywatne

Jeżeli miałabym teatr Loli Arias określić w kilku zdaniach, to nazwałabym go subtelnym, inteligentnym, pełnym współczucia i empatycznym. Praca z biografiami i autobiografiami wykorzystywana jest jako doświadczenie, które może wiele powiedzieć nam o współczesności, o naszych tożsamościach i sposobach naszego funkcjonowania. Uwrażliwić na rzeczywistość, a przede wszystkim wpłynąć na jej zmianę. I chyba to jest głównym celem tworzenia teatru przez Lolę Arias: sprawienie, aby fikcja oddziaływała na rzeczywistość. Dlatego też tak mocno czerpie z autobiografii i biografii,

korzysta z realnego, by to realne zmienić na lepszą przyszłość. A także, aby prywatne mogło przedefiniować na nowo publiczne.

Karolina Szczypek

Contingence, czyli czy warto zaufać materiałom dokumentalnym?

Nasze pierwsze spotkanie z Lolą Arias odbyło się 6 lipca 2020 roku. Było jednym z trzech zaplanowanych warsztatów z reżyserką, które odbyły się w ramach Laboratorium Nowego Teatru pod merytoryczną i artystyczną opieką Tomka Kireńczuka. Wraz z Darią Kubisiak i Klaudią Hartung-Wójciak pracowałyśmy nad zgłoszonymi przez nas koncepcjami spektakli od listopada 2019 roku. Miałyśmy w tamtym momencie za sobą warsztaty m.in.: z Goranem Injacem, Prodromosem Tsinikorisem, kolektywem Motus i Joanną Kos-Krauze. Każdy z artystów dostawał od nas przed spotkaniem aktualizację naszych projektów. Tak też było przed warsztatami z Lolą Arias.

Pierwszy dzień warsztatów był wprowadzeniem w twórczość Loli. Podczas trzech godzin mogłyśmy zapoznać się z większością jej działań artystycznych. Chronologię gestów artystycznych rozpoczyna jej twórczość poetycka. Arias studiowała literaturę na Universidad de Buenos Aires oraz dramaturgię w Escuela de Artes Dramáticas, Royal Court Theatre i Casa de América. Słuchając wtedy Loli uzmysłowiłam sobie, jak wieloaspektowe są podejmowane przez nią działania, mimo że pierwsze, o czym pomyślimy, słysząc to nazwisko, to teatr dokumentalny.

Podczas wspólnego oglądania fragmentów spektakli i materiałów wizualnych

rozmawialiśmy wtedy (wraz z nami uczestniczył w spotkaniu Tomek Kireńczuk) o pracy z aktorami niezawodowymi, budowaniu dramaturgii scen na bazie improwizacji, o relacji między widzami i performerami, o autentyczności, dystansie do zebranego materiału, wytwarzaniu narzędzi potrzebnych do skonstruowania historii opartej na prywatnym archiwum, o rekonstrukcji opartej na wspomnieniach, ale też jej poszerzaniu o elementy przestrzenne i wizualne, o pracy na koncepcie pozatekstowym i narzędziach pomocnych w tworzeniu opowieści z pogranicza rzeczywistości i fikcji. Zobaczyliśmy wspólnie fragmenty lub teasery instalacji wideo i spektakli.

Lola opowiadała nam o procesie zbierania materiałów dokumentalnych i researchu, który zajmuje ogromną część jej pracy, oraz o warsztatach, podczas których wybiera performerów do danego projektu. Za egzemplifikację posłużył tutaj spektakl *Veterans/Veteranos* (Weterani), do którego odbyły się warsztaty dla weteranów w Anglii i Argentynie. Arias musiała zdecydować o obsadzie, kierując się nie tylko historiami uczestników, ale również ich gotowością do zrekonstruowania osobistej historii oraz tym, jak wspólnie pracują i czują się ze sobą.

Ten retrospektywny wstęp był dla mnie bardzo cenny, ponieważ zapoznałam się z mapą tematów, idei i fascynacji twórczyni, dla której najważniejszy jest teatr wykraczający poza symboliczny poziom sztuki, czyli taki, który ma wpływ na czyjeś życie.

Kolejną częścią warsztatów były indywidualne spotkania z Lolą Arias. Każda z uczestniczek miała osobną sesję, na której pozostałe mogły być obecne. Podczas tego spotkania wraz z Pawłem Sablikiem, dramaturgiem, z którym współpracowałam nad spektaklem, na początek przedstawiliśmy projekt, który złożyłam pod koniec października 2019 roku w Laboratorium Nowego Teatru. Projekt, o roboczym tytule *Taktyki upokorzenia* poruszał kwestie

mobbingu i jego wpływu na kondycję psychiczną i fizyczną osób go doświadczających. Stopniowo ewoluował w kierunku przedstawienia form przemocy w strukturach teatralnych w oparciu o konkretne zdarzenia. Lola Arias otrzymała ode mnie przed spotkaniem chronologię zdarzeń, opracowaną na podstawie e-maili, postów na FB, wiadomości na komunikatorach mediów społecznościowych, dokumentów prawnych, wywiadów i publikacji prasowych. Poza aktualizacją projektu przesłałam również zagadnienia, na których najbardziej chciałam się skupić podczas rozmowy. Pierwszym z nich były rekonstrukcje i wypracowanie na podstawie materiału dokumentalnego tekstu o odwróconym przebiegu dramaturgicznym, gdzie wytworzona sytuacja byłaby tą projektowaną jako pozytywna. Druga kwestia dotyczyła taktyk i narzędzi do wykorzystywania, przetwarzania, wdrażania i kontekstualizacji materiałów dokumentalnych i archiwalnych w strukturze, poetyce i języku spektaklu.

Rozmowa z Lolą opierała się na pytaniach dotyczących zebranych materiałów. Część z tych kwestii miała przybliżyć temat spektaklu i poszerzyć kontekst o sytuację młodych artystów w Polsce. Inne dotyczyły formy, która wtedy jeszcze oscylowała wokół tekstu dramatycznego, jednocześnie będąc próbą zrekonstruowania rzeczywistych sytuacji. Rozmawialiśmy o tym, czy osobista historia może być reprezentatywna dla odbiorców i czy wypracowanie uniwersalnej narracji będzie korzystne dla naszego tematu. Pojawiały się też pytania o obecność na scenie performerów i innych reprezentantów tematu. Inną kwestią był kontekst i próba nieinwazyjnego włączenia go do dramaturgii spektaklu, tak żeby był klarowny, ale nie opierał się wyłącznie na dokumentalnych przypisach. Jedną z kluczowych kwestii podczas tamtego spotkania wydała mi się rozmowa na temat mojej obecności na scenie i rozważanie tego gestu w kontekście autentyczności. Z każdym kolejnym warsztatem i feedbackiem

dowiadywałam się, jak bardzo dwuznaczny może to być gest. Rozmawialiśmy też o przestrzeni, o naszym wyobrażeniu scenografii i sposobach na użycie materiałów dokumentalnych w niej oraz o wykorzystaniu fragmentów dramatu Edwarda Albeego – istotnego kontekstu historii, którą mieliśmy opowiedzieć. Wśród tych i wielu innych pytań to najważniejsze, i często powracające, dotyczyło celu tego projektu i doboru uczestników (performerów). Lola poznała wtedy kontekst każdej decyzji wynikającej z tamtego etapu pracy. Analizowaliśmy też, w jaki sposób jako współtwórczyni spektaklu i jednocześnie performerka mogę zdystansować się od tematu, zobiektywizować go.

Po indywidualnych spotkaniach Lola poprosiła nas o ponowny *update* projektu. Aby skonkretyzować naszą wspólną pracę, miałyśmy przygotować również materiał w postaci jednej sceny spektaklu. Fragment wysłany do Loli, który poniżej załączam, był istotnym punktem naszego kolejnego spotkania:

> Po naszych ostatnich spotkaniach i analizie zebranego materiału wraz z wszystkimi twórcami uczestniczącymi w projekcie dochodzimy do wniosku, że myślenie o jednej sytuacji, czy też o jednej decyzji, jest myśleniem błędnym. Z potrzeby uchwycenia skali tematu, jakim jest przemoc symboliczna, ekonomiczna i psychiczna, jakiej doświadczają młodzi artyści, zadaliśmy sobie pytanie: gdzie zaczyna się ta historia i jaka jest jej chronologia? Ta podróż w czasie uświadomiła nam rzecz, która łatwo może umknąć, a jest w gruncie rzeczy banalna, czyli to, że wraz z pewnym marzeniem powołaliśmy sytuacje, które doprowadziły nas do punktu, w którym jako piątka performerów staniemy na scenie i opowiemy o swoim doświadczeniu, ponieważ jest ono częścią

szerszego problemu. To marzenie o pracy w teatrze, czy też o byciu twórcą teatralnym prawdopodobnie jest dla nas punktem wyjścia. Chcemy, aby widz dostał informację, kim jesteśmy i jak to się stało, że to właśnie my jesteśmy na scenie.

Rozmowa o dystansie do zebranego archiwum wpłynęła na decyzję o zaproszeniu do procesu twórczego ekspertów z różnych dziedzin. Lola opowiedziała nam o swoim doświadczeniu i współpracy ze specjalistami. Ten element konstrukcji świata scenicznego stał się dla nas wektorem do dalszej pracy. Ostatecznie przy spektaklu współpracowali: prawnik, psycholożka, teoretyczka teatru, osoba zajmująca się techniką uwalniania stresu z ciała przeznaczoną dla osób doświadczających PTSD.

Lola otrzymała przed spotkaniem również scenę rozpisaną jako rekonstrukcja wspomnienia jednego z performerów, które dotyczyło hierarchicznej relacji w pracy i złamanego marzenia. Po analizie tej sceny usłyszałam od Loli zdanie, którego nikt wcześniej na żadnym etapie naszej edukacji artystycznej nie wypowiedział: „Zaufaj temu materiałowi, nie potrzebujesz żadnej klasyki” i inne, które mogłoby być przytłaczające, a było pomocne: „To dobry dziennik porażki”. Jej bezkompromisowa obecność podczas tego ostatniego spotkania była dla mnie emancypująca. Perspektywa, w której mnóstwo pomysłów, form, możliwości i rozwiązań nie zmieni twojej historii i jej siły, tylko może ją wzbogacić, jeśli się na nią zdecydujesz, była w tamtym momencie dla mnie najbardziej ożywcza i konstruktywna. I za to najbardziej jestem wdzięczna Loli Arias.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Klaudia Hartung-Wójciak – absolwentka Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, dramaturżka. Reżyserka m.in. *VHS/Visual Homemade Stories* (2020), *Maszyna Choreograficzna na aturi i mimozy wstydliwe* (2020), *Manat* (2019) *Chinka* (2018). Dramaturżka przy spektaklach m.in. Cezarego Tomaszewskiego czy Piotra Peszata. Stypendystka Miasta Warszawy (2020), rezydentka Komuny Warszawa (2019), współzałożycielka Pracowni Dramaturgicznej (AST Kraków), współzałożycielka i członkini kolektywu Nostalgic Boys.

Daria Kubisiak – absolwentka performatyki przedstawień na Uniwersytecie Jagiellońskim, studentka reżyserii (specjalizacja dramaturg teatru) na Wydziale Reżyserii Dramatu Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, wykładowczyni wiedzy o teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim. Współautorka i współreżyserka instalacji *Kartoteka rozrzucona 2.016* (2016), reżyserka spektaklu *Robotnica, albo 27 omdleń klasy robotniczej* (2020). Członkini kolektywu artystycznego „Antyteren". Tworzy projekty z pogranicza teatru, tańca i sztuk performatywnych. Współpracowała z Martyną Wawrzyniak, Barbarą Bujakowską, Klaudią Hartung-Wójciak, Jakubem Skrzywankiem, Cezarym Tomaszewskim, Rudolfem Zioło i Pawłem Miśkiewiczem.

Karolina Szczypek – studentka reżyserii na Wydziale Reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej. Miała dłuższe lub krótsze przygody akademickie z polonistyką i filmoznawstwem. Zdarzyło jej się być jedną z asystentek Krystiana Lupy przy spektaklu *Capri. Wyspa uciekinierów* oraz przy spektaklach Eweliny Marciniak. Pracowała z grupą twórczyń i twórców nad spektaklem *Zwiastowania* pokazywanym w Teatrze Studio w ramach festiwalu Nowe Epifanie. Jako swój spektakl dyplomowy zaprezentowała zdarzenie performatywne *Spektakl dyplomowy, czyli kilka piosenek o przemocy w teatrze* w ramach projektu Laboratorium Nowego Teatru, którego była finalistką. Ceni twórczość kolektywu Motus, Milo Raua oraz Angeliki Liddell. Praca, która mogłaby być jej wizytówką, to krótkometrażowy film dokumentalny *Katastrofa*, który miała sposobność reżyserować.

Przypisy

1. Lolę Arias należałoby raczej nazwać artystką interdyscyplinarną. Jest pisarką, poetką, kuratorką, reżyserką teatralną i filmową. W tekście skupiam się przede wszystkim na jej pracy reżyserskiej i dramaturgicznej w kontekście projektów teatralnych, dlatego używam określenia „reżyserka".
2. https://vimeo.com/channels/873480/61676885 (dostęp: 13.01.2021).

Bibliografia

Arias, Lola, *Melancholia i manifestacje*, „Dialog” 2014 nr 2.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/po-warsztatach*

didaskalia
gazeta teatralna

#METOO

„Naszym światem włada nieczułość”

#MeToo i transformacja

Agata Adamiecka-Sitek Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

"Our World Is Ruled by Insensitivity." The #MeToo Movement and Its Transformation

The article analyzes the transformational potential of the #MeToo movement in terms of personal experience, institutional, and social transformations, looking first of all at the dynamics the movement has created in theater in Poland and around the world. The author unveils the systemic dimension of violence encoded in invisible and standardized relations of domination and subordination, inscribed in the two models which are still very common in Polish theater: the "master and apprentice" model defining the position of a director and the "feudal" model visible in institutional relations.Looking at the "Gardzienice" case and the reactions of the public to the testimonies exposing violence, the author also mentions examples of institutional and systemic reactions to similar situations in British and Belgian theater. In this way, she outlines possible directions for action in Polish theater. She asks questions about the transformative and emancipatory potential of the #MeToo movement, emphasizing the necessity to consider an intersectional perspective, to build alliances and to practice *promiscuous care*.

Keywords: #MeToo, discrimination, intersectionality, "Gardzienice", institutional critique

O ruchu #MeToo mówi się często jako o rewolucji, choć w sensie ścisłym oczywiście nią nie jest. Występuje przeciw staremu porządkowi, ma charakter gwałtownego zerwania, wybuchu, który wywołał efekt lawiny.

Przeciwstawia się często tak powszechnym, że niemal niewidzialnym mechanizmom podporządkowania, hierarchii i przemocy, obnaża je, ale nie obala ustroju. Transformuje. Jest dosłownie ruchem – porusza, najpierw na poziomie afektywnym, wywołując wzajemność i gotowość do odpowiedzi, a zaraz później także na poziomie społecznym, instytucjonalnym, prawnym. Wprawia w ruch podmioty schwytane w sieci władzy i zależności albo zastygłe w niemej próbie przetrwania doświadczenia instrumentalizacji i przemocy. Przekształca praktyki instytucjonalne – albo przynajmniej ma potencjał, by to czynić. Wierzę, że może uczestniczyć w trwałej zmianie społecznej.

W momencie szczególnego poruszenia, jakie w przestrzeni polskiego teatru i związanej z nim akademii wywołało opublikowanie świadectw byłych współpracownic i współpracowników Włodzimierza Staniewskiego, mówiących o różnego rodzaju przemocy i nadużyciach władzy, jakich przez lata miał się dopuszczać założyciel i dyrektor OPT „Gardzienice", chciałabym przyjrzeć się transformacyjnemu potencjałowi ruchu #MeToo. Zdaję sobie sprawę, że jest to zjawisko niezwykle złożone, które od początku budzi liczne kontrowersje i jest przedmiotem krytyki z wielu pozycji ideologicznych. Jako ruch nie dość inkluzyjny, skupiony na doświadczeniach białych kobiet, celebrytek albo przedstawicielek klasy średniej, a zatem pogłębiający istniejące nierówności; jako zjawisko zależne od destrukcyjnych i niebezpiecznych dla demokracji mediów społecznościowych i w istocie wspierające rosnącą potęgę kapitalizmu inwigilacji; jako ruch, który przyczynia się do paniki moralnej, skutkując represjonowaniem wolności seksualnej; jako mechanizm utrwalania heteronormatywności. Jednak #MeToo, ruch przekraczający zasięg zachodniej kultury, istniejący zarazem w wymiarze globalnym, jak i w bardzo różnorodnych lokalnych dynamikach, nie tylko zmienia patriarchalny świat, ale także sam się transformuje.

Rozszerza swoje spektrum, zawiera sojusze, skupia się na mechanizmach sprawiedliwości naprawczej, łączy się z innymi ruchami przeciwstawiającymi się strukturom patriarchalnej władzy. Jego energia, kształt i cele zależą od nas – tych, którzy czujemy się poruszeni.

Instytucjonalna i społeczna transformacja zaczyna się od tego, co osobiste, a nawet intymne. Od ruchu, który pojawia się w życiu konkretnej osoby, od decyzji, że dana jej rzeczywistość nie zasługuje na to, by ją podtrzymywać. Od rozpoznania koniecznej zmiany i działania, które wychodzi ku innym. W ten sposób zaczynam mój tekst, przyglądając się zapisanemu w tekście Mariany Sadovskiej doświadczeniu transformacji, by ostatecznie pytać o transformację tego, co wspólne.

Trwały podmiot

Zanim w swoim tekście Mariana Sadovska nazwie wprost doświadczenie „wieloletniej przemocy stosowanej przez reżysera i dyrektora teatru Gardzienice" (Sadovska, 2020), która doprowadziła do bezpośredniego zagrożenia jej życia i próby samobójczej, jasno określi, z jakiej pozycji mówi i jak rozumie cel podjętej przez siebie akcji. Jest tą, która przetrwała przemoc i która mówi o niej nie z pozycji ofiary, ale z perspektywy kogoś, kto przekroczył to doświadczenie, odnajdując inne drogi do twórczości i inne sposoby uprawiania teatru. Sadovska dosłownie przeszła przez przemoc, która odcisnęła się na jej ciele, ale nie zdołała jej zatrzymać, unieruchomić. Jej wypowiedź nie jest więc w pierwszym rzędzie ani skargą, ani oskarżeniem, ale raczej świadectwem własnej transformacji dokonującej się dzięki nieustępliwej wytrzymałości i gotowości do ciągłego stawania się.

To, co jest dla mnie w tym świadectwie najistotniejsze, dotyczy relacyjnego

charakteru tej transformacji. Pisząc o swojej drodze, Sadovska mówi o tych, którzy stali się jej sprzymierzeńcami. Jan Peszek, który pokazał aktorce, że głęboka i ważna praca nie musi opierać się na przemocy, a jej składnikiem konstytutywnym nie jest cierpienie. Przeciwnie, że wymaga utrzymania granic i zbudowania systemu ochronnego. Katie Mitchell, która uświadomiła jej wzajemny charakter inwestycji w artystyczne poszukiwania: „To nie tylko ktoś odkrywa przed tobą świat. Ale również ktoś wykorzystuje twój talent!”. Ale relacyjność ma tu też inny wymiar: głos Mariany Sadovskiej jest – jak sama deklaruje – indukowany przez inne głosy, jest częścią publicznej rozmowy o nadużywaniu władzy i cenie, jaką płaci się za „możliwość służenia wysokiej sztuce”, która rozpoczęła się wiosną 2019 roku w Ukrainie. A ta z kolei jest częścią ogromnego wielogłosu, który brzmi w przestrzeni publicznej od kilku lat, wywołany przez ruch #MeToo. Ruch, który po raz pierwszy na taką skalę oddał głos kobietom i osobom innych płci, które doświadczyły przemocy seksualnej, tworząc w centrum publicznej sfery wielką digitalną platformę do mówienia, ale też do słuchania, do dzielenia się historiami i odpowiadania na nie. Miliony indywidualnych głosów zaświadczyło o powszechności przemocy, obnażając także jej powszechną normalizację. #MeToo można opisać – jak czynią to Giti Chandra i Irma Erlingsdóttir, redaktorki *The Routlegde Handbook of the Politics of the #MeToo Movement* – jako utworzone w błyskawicznej eksplozji „archiwum żyjącej kontr-pamięci, które występuje przeciw temu, co uważa się za ważne w hegemonicznych narracjach historycznych, pozwalając zaistnieć temu, co zostało z nich wyłączone” (Chandra, Erlingsdóttir, 2021, s. 3). Ten bezprecedensowy, ściśle związany z rozwojem mediów społecznościowych „afektywny eksces” powinien być widziany jako część długiej tradycji feministycznego wysiłku, by zrewaloryzować i upolitycznić pracę opieki – w tym przypadku podejmowaną kolektywnie afektywną pracę związaną z

„ekspresją gniewu, bólu i solidarności”, uruchamiającą zbiorowe procesy uzdrawiania i transformacji (Page, Arcy, s. 6). Sadovska mówi więc wspólnie z innymi o tym, jak przeszła przez przemoc –przeszła ku innym. „Przetrwanie może być tym, co robimy dla innych, z innymi – jak przekonuje Sara Ahmed – Potrzebujemy siebie nawzajem, żeby przetrwać; musimy być częścią naszego wzajemnego przetrwania” (Ahmed, 2016, s. 17). Głos Sadovskiej wywołuje inne głosy. O swoim doświadczeniu opowiedzieli dotąd: 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. Te głosy zmieniają – jak napisał Marcin Kościelniak (Kościelniak, 2020) – przeszłość naszej kultury, otwierając nas ku rewolucyjnej czy może właśnie – transformacyjnej przyszłości.

Tekst Sadovskiej daje się czytać jako manifest stosowanej „nomadycznej etyki transformacji”, o której pisze Rosi Braidotti, poszukując afirmatywnej wizji podmiotu, który byłby zdolny do wywoływania procesów zmian rozprzestrzeniających się w społeczności. Fundamentem takiego podmiotu jest – jak pisze filozofka – „ja” zmierzające ku wytrzymałości określanej jako zarazem trwanie i transformacja. Nomadyczny podmiot podejmuje się zadań etycznych poprzez sposób swojego istnienia, poprzez swoje nieustępliwe, pozytywne trwanie.

> Podmiot stanowi czasoprzestrzenne złożenie, zakreślające granice procesów stawania się. Procesy te działają, transformując namiętności negatywne w pozytywne poprzez moc rozumienia nie mieszczącego się już w ramach fallocentrycznego zestawu standardów […]. Zadanie obracania negatywności w pozytywność

> jest etycznym procesem transformacji. Zmierza ona ku zrozumieniu, poprzez uświadomienie sobie naszych granic, naszego zniewolenia. Prowadzi to do wolności w afirmowaniu własnej istoty jako radości, poprzez spotkanie i mieszanie się z innymi ciałami, jednostkami, bytami i siłami. Etyka oznacza wierność tej *potentiae*, wierność pragnieniu stawania się (Braidotti, 2012, s. 291).

Właśnie tak widzę podmiot tego tekstu – intensywny (zanurzony w afektach), otwarty, radosny i wierny sobie, swojej *potentiae*, mimo bólu, o którym pisze Sadovska, a może właśnie dzięki niemu. Braidotti proponuje myśleć o bólu jako o głównym bodźcu – a nie przeszkodzie – dla tak definiowanej etyki transformacji. W tym sensie zdanie „«nie mogę tego znieść» jest wypowiedzią etyczną, a nie znakiem klęski" (Braidotti, 2012, s. 298) – jest aktem samowiedzy, podstawowym dla pracy zrozumienia i procesów stawania się, indywidualnych i zbiorowych. Tekst Sadovskiej daje świadectwo transformacyjnej trwałości i może stanowić model możliwej zmiany.

Podmiot, który trwa, czyli podlega stałym zmianom i transformacjom, inicjuje je także wokół siebie, „w społeczności czy też we wspólnocie". W ten sposób objawia się zasadnicza dla trwałego podmiotu relacyjność, która jest też zawsze silnie wychylona ku przyszłości. „Trwałość zakłada wiarę w przyszłość, jak również poczucie odpowiedzialności za przekazanie przyszłym pokoleniom świata nadającego się do życia i wartego tego, by w nim żyć" (Braidotti, 2012, s. 315). Ta wychylona ku przyszłości forma relacyjności jest z interesującej mnie tu perspektywy może najważniejsza. W tekście Sadovskiej przejawia się w rozpoznaniu „osobistej odpowiedzialności" wobec tych, którzy nadal narażeni są na przemoc. A ta – jak na wstępie podkreśla aktorka – ma w świecie teatru wciąż charakter

powszechny i systemowy. Sadovska precyzyjnie nazywa różne jej mechanizmy, którym mogła się przyjrzeć i których działanie odczuła na własnym ciele, współtworząc przez dziesięć lat zespół „Gardzienic”: przywłaszczanie sobie twórczych idei innych, manipulacja i nadużywanie pozycji władzy, poniżanie i odbieranie poczucia własnej wartości, często oparte na roszczeniu do oceny, kontroli i różnego rodzaju zawłaszczeń kobiecego ciała, izolacja, akty agresji słownej i fizycznej, ustawianie relacji zespołowych tak, by blokować wszelkie akty solidarności z osobami poddanymi przemocy, wytwarzanie sytuacji psychicznej i ekonomicznej zależności. Wszystkie, jak wskazuje Sadovska, ufundowane na instytucji „mistrza” i tworzonej przez niego „prawdziwej sztuki” wymagającej najwyższych poświęceń. Mistrza, którego sankcjonowany przez tradycję i umocowany instytucjonalnie autorytet prowadzi czasem do głęboko patologicznych praktyk jednowładztwa, podporządkowujących instytucję i pracujących w niej ludzi pragnieniom i potrzebom jednego człowieka. Mistrza, którego wolność artystyczna rozpoznawana jako dobro najwyższe pozwala naruszać prawa i wolności innych.

Tak rozumiana instytucja mistrza jest jedną ze struktur patriarchalnej władzy i w naszej kulturze najczęściej obsadzana jest przez mężczyzn, ale mistrzami, co wyraźnie zaznacza Sadovska, bywają także kobiety, a przemoc, choć ma genderowe uwarunkowania, może dotknąć wszystkich. Struktury władzy nie mają wszak transcendentnego czy esencjonalnego charakteru, wynikają ze społecznej praktyki, oparte są na arbitralnym systemie symbolicznym. „Nigdy nie przestał mnie dziwić paradoks doksy – napisał we wstępie do *Męskiej dominacji* Pierre Bourdieu – to, że istniejący porządek z wpisanymi weń relacjami dominacji, prawami i krzywdą, przywilejami i niesprawiedliwościami utrwala się tak łatwo […]; że trudne do zniesienia warunki egzystencji traktowane są jako akceptowalne, a nawet naturalne

(Bourdieu, 2004, s. 7). Sadovska nie ukrywa, że jej gest wymierzony jest w paradoks mistrzowskiej formuły teatru, która ma zdolność do reprodukowania się we wszystkich jego formach, niezależnie od celów artystycznych i przyjętej metody pracy, od instytucjonalnego kształtu i – co istotne – od faktycznie osiągniętej pozycji w świecie sztuki. Patriarchalne roszczenie władzy i autorytetu, które dają prawo do skrajnej instrumentalizacji innych, przekracza instytucjonalne podziały, estetyczne kategorie i społeczne hierarchie. To wobec niego Sadovska wypowiada swoje „nie mogę tego znieść".

„Czuję się winny, ale nie żałuję"

Ciekawie jest przyjrzeć się temu mechanizmowi w zbliżeniu, ale też w odwróconej perspektywie. Taką możliwość daje jedna z najtrafniejszych autodefinicji „mistrzowskiego roszczenia", którą wygłosił w 2013 roku Bernardo Bertolucci. W odpowiedzi na pytanie holenderskiego dziennikarza telewizyjnego o kontrowersyjną scenę gwałtu w *Ostatnim tangu w Paryżu*, która dla Marii Schneider stała się źródłem głębokiej traumy ciążącej na całym jej późniejszym życiu, reżyser otwarcie opisał okoliczności tej sytuacji: „Pomysł na rozegranie tej sceny, nazywanej później «sekwencją z masłem», przyszedł nam do głowy rano, kiedy z Marlonem Brando jedliśmy śniadanie przed zdjęciami. W tej scenie on miał ją w pewnym sensie gwałcić. Jedliśmy wspólnie śniadanie na podłodze w mieszkaniu, gdzie odbywały się zdjęcia. Mieliśmy bagietkę i masło. Popatrzyliśmy na siebie i nie musieliśmy niczego mówić. Po prostu wiedzieliśmy, czego chcemy. Ale potem w pewnym sensie zachowałem się strasznie wobec Marii, bo nie powiedziałem jej, jaki jest plan. Chodziło mi o jej reakcję jako dziewczyny, nie jako aktorki. Chciałem, żeby zareagowała na prawdziwe poniżenie. Krzyczała: «Nie, nie…». Myślę, że znienawidziła mnie i Marlona, bo nie powiedzieliśmy jej o tym szczególe,

jakim było użycie masła jako lubrykanta. Wciąż czuję się bardzo winny z tego powodu". „Czy pan żałuje, że zdecydował się pan w ten sposób kręcić tę scenę?" – pyta dziennikarz. „Nie – odpowiada bez wahania Bertolucci – choć czuję się winny. Czuję się winny, ale nie żałuję. Kiedy robisz filmy, czasem, żeby coś uzyskać, musisz być całkowicie wolny. Nie chciałem, żeby Maria grała poniżenie i wściekłość. Chciałem, żeby czuła się poniżona i wściekła" (Bertolucci, Heys, 2013).

Przemoc, jakiej poddana została Maria Schneider, ma złożony charakter. Jej częścią jest niewątpliwie poniżenie wynikające z męskiej zmowy, z porozumienia tych, którym system dawał i tak nieskończenie wielką przewagę nad dziewiętnastoletnią aktorką, co do odebrania jej jakiejkolwiek podmiotowej pozycji w artystycznym procesie. Jej ciało zostało z premedytacją uprzedmiotowione, tak byśmy na ekranie mogli oglądać jej prawdziwą rozpaczliwą obronę. Żebyśmy zobaczyli nagą przemoc, a nie jej reprezentację, która dla nas będzie częścią estetycznego i poznawczego doświadczenia sztuki, a dla aktorki pozostanie nieusuwalnym znakiem momentu całkowitej podległości. „Tej sceny nie było w scenariuszu […]. Powiedzieli mi o niej tuż przez zdjęciami. […] Choć Marlon symulował to, co robi, moje łzy były prawdziwe. Czułam się upokorzona i szczerze mówiąc, w pewnym sensie zgwałcona przez nich obu" (Schneider, 2007). Wątek męskiej zmowy – i tego, co bez słów objawiło się obu jako wspólne pragnienie zrealizowane w opartej na prawdziwej przemocy scenie analnego gwałtu – wart jest osobnego studium. W tym momencie istotne jest jednak to, co Bertolucci mówi tak otwarcie: jako człowiek czuję się winny wyrządzonej krzywdy, ale jako twórca miałem do tego pełne prawo. Żeby robić sztukę, trzeba być „całkowicie wolnym". Oczywiście ta narcystyczna deklaracja nie jest prawdziwa. Są rzeczy, których żaden mistrz nie zrobiłby dla artystycznego efektu, jeśli nie ze względów etycznych, to dlatego, że

przekraczając twarde reguły życia społecznego, na przykład torturując czy zadając śmierć, wykluczyłby się z pola sztuki i stracił mistrzowski immunitet. Rzecz w tym, że manipulacja i przemoc wobec kobiet, także ta, która drastycznie narusza ich intymność, do takich rzeczy nie należą.

Bertolucci dokonuje tu szczególnego rozdzielenia, odróżniając siebie jako człowieka od artysty, którego działania sytuuje poza sferą społecznej odpowiedzialności. Podobnej, w moim przekonaniu, operacji dokonuje Krystian Lupa, kiedy w odpowiedzi na tekst Moniki Kwaśniewskiej analizujący relacje podporządkowania i zależności między reżyserem a aktorami w procesie pracy nad *Factory 2* (Kwaśniewska, 2019B) powołuje niezależną od siebie instancję „artystycznego marzenia". „Największym manipulatorem jest artystyczne marzenie. […] Rodzące się w procesie pracy marzenie jest czymś autonomicznym, to nie jestem ja. Wyobrażenia pojawiające się w trakcie pracy są poza mną, powstają między mną a aktorami. Jestem takim samym niewolnikiem tego marzenia jak oni" (Lupa, 2019, s. 10). Ta instancja służy reżyserowi do ustanowienia fałszywej równości między nim a aktorami, ma zamaskować dynamikę władzy i rozmyć kwestię odpowiedzialności za proces. Nieograniczona „artystyczna wolność" i autonomiczne „artystyczne marzenie" to pokrewne konstrukcje o modernistycznej proweniencji, wpisujące sztukę w wyróżnioną sferę, widzące w niej – mówiąc w pewnym uproszczeniu – dobro wyższe, a nie dobro wspólne. W tej perspektywie znika zasadniczy, w moim przekonaniu, wymiar polityczności sztuki, który związany jest właśnie z tym, co w niej wspólne, a więc z jej społecznym ulokowaniem, wpisaniem w sieć symbolicznej – a w związku z tym każdej innej – władzy, w układ dystynkcji, wykluczeń, procesów eksploatacji i procesów emancypacyjnych zakorzenionych w tym, co Walter Benjamin nazwał „aparatem produkcji" jako częścią społecznego systemu. Teatr, który nie analizuje procesów

własnej produkcji, nie interesuje się samym sobą jako społecznym urządzeniem, nie stara się zrozumieć i przekształcać własnych instytucjonalnych mechanizmów, który – jak pisze Benjamin za Brechtem – zajmuje się „zaopatrywaniem aparatu produkcji, nie podejmując zarazem prób na rzecz jego zmiany" (Benjamin, 2011, s. 15) sytuuje się poza sferą faktycznej polityczności i rezygnuje ze swojego transformacyjnego potencjału. Umacnia paradoks doksy, petryfikuje relacje władzy i patriarchalnej przemocy, niezależnie od tego, czy sytuuje się w mainstreamie, czy obiecuje kontrkulturową alternatywę. Długo mogliśmy tej kwestii nie uważać za pierwszoplanową. Ale dziś, kiedy świat neoliberalnego patriarchatu bezpośrednio materializuje się dla nas jako miejsce nie do życia, nie mamy czasu i coraz więcej z nas nie odczuwa też żadnego pragnienia, by obcować ze sztuką, która sprawnie zaopatruje dotychczasowy aparat produkcji, nawet jeśli o jej produktach można powiedzieć, że to dzieła z kategorii *masterpiece*. To, czego dziś potrzebujemy, to właśnie transformujące się instytucje, zdolne włączyć się w pracę budowania świata, w którym będziemy mogli przetrwać. A jeżeli mamy przetrwać, musi się to stać w świecie poza patriarchalną regułą. Byłby to świat poza logiką wzrostu, bezwzględnej konkurencji, akumulacji, eksploatacji i sztywnej hierarchii; poza podziałem na ważną i obdarzoną prestiżem sferę produkcji i nieistotną sferę pracy reprodukcyjnej zapewniającej w istocie ciągłość i trwanie instytucji, wspólnot i ciał, czyli dosłownie pracy podtrzymywania życia; poza mistrzowską logiką. Czy ktoś jeszcze ma co do tego wątpliwości?

Do tego kluczowego wątku jeszcze powrócę. Tymczasem warto odnotować dynamikę, która towarzyszyła kulturowej recepcji opowieści Schneider. Po raz pierwszy aktorka opowiedziała o swoim doświadczeniu w 2000 roku, nie wywołując wówczas szczególnej reakcji. Jej historia przynależała – mówiąc znów słowami Lupy – do „mitu garderoby" (Lupa, 2019, s. 10), nieistotnej dla

prawdziwej sztuki sfery anegdoty. Z czasem, w miarę jak zmieniał się społeczny klimat i w różnych częściach świata narastała odpowiedź kobiet na głęboki konserwatywny backlash, który przyszedł po neoliberalnym uśpieniu, opowieść Schneider wracała, coraz czytelniej objawiając swoje systemowe znaczenie. Dziś słowa Bertolucciego stają się symbolem przemocy, na którą w artystycznym procesie nie może być miejsca, tak jak nie może być na nią miejsca w życiu społecznym (Izadi, 2018). Ta historia pokazuje, jak dzięki #MeToo zmieniają się warunki widzialności przemocy wobec kobiet. Jak transformuje się doksa.

„We. All. Knew." Instytucje w akcji

Niedawno minęły trzy lata od momentu, kiedy w „New York Timesie" i „New Yorkerze" ukazały się artykuły o przestępstwach seksualnych Harveya Weinsteina, a Alyssa Milano użyła hasztagu MeToo. W pierwszej dobie powstało ponad dwanaście milionów postów oznaczonych tym hasztagiem, których autorki (w zdecydowanej większości) i autorzy dzielili się doświadczeniami związanymi z przemocą seksualną lub reagowali na przeczytane historie (CBS News, 2017). Na to, co nastąpiło, można spojrzeć jako na moment wyłonienia się ze społecznego tła pewnych mechanizmów doksy, które muszą pozostać niewidzialne, żeby niezakłócenie działać. Skuteczność tej operacji polegała na jej afektywnej sile i zdolności do budzenia empatii. Wiedza o przemocy nie tylko została ukazana, ale dzięki indywidualnym głosom także odczuta. Zadziałał, jak się wydaje, opisywany przez Ahmed mechanizm wzajemności, który pozwala na rozpoznanie w sobie bólu innego, przekraczające jego skrajnie indywidualny, izolujący charakter. „Etyczną odpowiedzią na ból jest przyjęcie postawy «otwarcia się na bycie dotkniętym»" (Ahmed, 2004, s. 30–31) przez niepoznawalny w swojej istocie ból innego i podjęcie działania w jego imieniu" – piszą za

Ahmed autorki afektywnej analizy mechanizmów #MeToo (Page, Arcy, 2020, s. 9). Eksplozja #MeToo oświetliła pewną część domyślnych ustawień społecznego systemu, na nowo animując ruch feministyczny jako jeden z wyzwoleńczych ruchów w dziejach ludzkości: „ruch uwolnienia demokracji od patriarchatu" (Gilligan, 2013, s. 144).

Jednym z najważniejszych, w moim poczuciu, wymiarów tej transformacji jest jej podjęcie przez instytucje, które – żeby zaangażować się po stronie #MeToo – same muszą się przekształcić. Taki proces możemy obserwować w teatrze brytyjskim, który wobec eksplozji #MeToo wygenerował najsilniejszą systemową odpowiedź. Warto przyjrzeć się temu fascynującemu i wciąż w Polsce chyba szerzej nieznanemu procesowi, bo ta perspektywa może się okazać niezwykle ważna dla naszej obecnej debaty. Brytyjska reakcja na #MeToo rozpoczęła się od decyzji dyrektorki artystycznej Royal Court Theatre, Vicky Featherstone, podjętej wspólnie z zespołem jej współpracowniczek: główną producentką Lucy Davis, zastępczynią dyrektora Lucy Morrison i szefową działu prasowego, dramatopisarką Anoushką Warden. 17 października 2017 roku teatr wydał oświadczenie podpisane przez Featherstone:

> Nadszedł czas, żeby skonfrontować się z nadużyciami władzy, które trwają w naszej branży od lat. […] Royal Court istnieje po to, aby opowiadać historie, które bez niego nigdy nie zostałyby opowiedziane. Dlatego stworzyliśmy forum internetowe, na którym możesz bezpiecznie i – jeśli taka będzie twoja decyzja – anonimowo opowiedzieć nam swoje historie. Niezależnie, czy uważasz, że to, co masz do powiedzenia, jest poważne, czy też nie, jeśli ktoś sprawujący nad tobą władzę sprawił, że poczułeś się lub poczułaś zagrożona nadużyciem seksualnym lub po prostu niekomfortowo,

> odważ się i powiedz nam, co się stało. Zajmiemy się twoją historią(Featherstone, 2017).

Akcja doprowadziła do ujawnienia stu pięćdziesięciu świadectw napaści seksualnych i nadużyć władzy, w tym jedenastu gwałtów. Dziesięć dni później w Royal Court odbył się Day of Action, całodniowe, publiczne wydarzenie, składające się z wielu symultanicznych akcji, w czasie którego odczytywano odpowiednio zanonimizowane świadectwa, ale też prowadzono debaty, warsztaty i fachowe konsultacje. W zapowiedzi sprecyzowano, że to nie ma być platforma do „wskazywania i zawstydzania" (*name and shame*), bo celem akcji jest rozpoczęcie systemowych zmian, ale dla tych, którzy chcieliby zgłosić wykroczenia ze strony konkretnych osób i podjąć kroki prawne, przygotowano możliwość fachowych konsultacji i pomoc psychologiczną (Day of Action, Press Release, 2017; Harvie, 2019).

Sednem wydarzenia było wielogodzinne performatywne czytanie świadectw tych, którzy doświadczyli przemocy, kuratorowane przez Morrison. Teatr użył więc swoich narzędzi, żeby uruchomić afektywną reakcję i pozwolić zaistnieć publicznie głosom, które na co dzień milczą, doświadczeniom, które – choć są powszechne – pozostają niewidzialne. Zasadniczo rzecz biorąc, Royal Court potraktował tych, którzy zabrali głos w #MeToo, jak swoich autorów i autorki w geście radykalnej demokratyzacji sceny, która z kolei stała się jeszcze jedną platformą komunikacji dla #MeToo. Osoby, które doświadczyły przemocy i zdecydowały się o niej opowiedzieć, stały się współpracownikami instytucji, która tak definiuje swoją tożsamość:

> Royal Court jest teatrem pisarzy. Jest główną siłą w światowym teatrze, tworzy najlepsze warunki dla pisarzy – tych jeszcze

> nieodkrytych, tych wschodzących i tych uznanych. To dzięki nim Royal Court znajduje się w awangardzie instytucji tworzących niespokojny, czujny, prowokacyjny teatr o tym, co dzieje się teraz. Otwieramy nasze drzwi dla niesłyszanych głosów i wolnych myślicieli. Ich teksty zmieniają nasz sposób widzenia świata (Day of Action, Press Release, 2017).

Odbywające się w różnych miejscach budynku warsztaty miały charakter poufny, ale zapowiedziano, że wiedza, jaką przyniosą, zostanie wykorzystana w dalszym procesie pracy nad systemowymi regulacjami. Natomiast publiczna debata służyła wymianie doświadczeń i dobrych praktyk – chodziło o kolektywną produkcję wiedzy ugruntowanej. Stworzono też przestrzeń służącą komunikacji i sieciowaniu organizacji przeciwdziałających przemocy i zainteresowanych współdziałaniem. Teatr od razu rozpoczął budowanie możliwie najszerszej koalicji wokół programu, angażując inne teatry, ale także współpracując z branżowymi związkami zawodowymi, w Wielkiej Brytanii stanowiącymi potężną siłę i od dawna zaangażowanymi w działania antydyskryminacyjne (por. Coffey, Jones, Selva, Zachar, 2019).

Day of Action był precyzyjnie przygotowanym, strategicznym działaniem o wielkiej sile transformacyjnej, które przekształciło indywidualny wysiłek osób zdecydowanych mówić o przemocy w instytucjonalny proces ogarniający całe środowisko teatralne. Ukierunkowało debatę publiczną tak, że problemu nie dało się przemilczeć, przeczekać ani zlekceważyć. Kluczowe były tu autorytet i zasoby instytucji. Royal Court dysponował siłą kulturowej hegemonizacji w polu brytyjskiego teatru i z pełną świadomością użył jej w politycznym geście zaangażowania w proces emancypacyjny. Systemowa odpowiedź była niezbędna wobec diagnozy powszechnej normalizacji przemocy, którą z całą mocą postawiła Featherstone: „We. All. Knew” – to

zdanie nie przypadkiem wypowiedziane jest w pierwszej osobie liczby mnogiej. „Wiedziałam, że niemal wszystkie kobiety, które znam, doświadczały nadużyć seksualnych. Wiedziałam o tym i akceptowałam to. Jestem zaprogramowana, by to akceptować. Jestem feministką i sama jestem wstrząśnięta tym, co mówię” (Aikenhead, 2017). Dyrektorka Royal Court nie miała problemu z rozpoznaniem własnego uwikłania i uprzywilejowanej pozycji, bo rozumiała, jak się wydaje, mechanizmy władzy symbolicznej i doksy, ale jej odwaga brała się także z gotowości do działania na rzecz zmiany.

Tydzień później teatr opublikował dokumenty wypracowane na podstawie całości zebranych w tym procesie materiałów oraz wymiany wiedzy i doświadczeń z partnerującymi instytucjami: Kodeks postępowania i Politykę zapobiegania mobbingowi i niechcianym zachowaniom seksualnym (Royal Court, 2017). Wskazówki postępowania dotyczą czterech zasadniczych obszarów: brania odpowiedzialności, systemu raportowania nadużyć i reagowania na nie, podnoszenia świadomości oraz rozpoznania skali problemu i zasięgu koniecznych działań. Nie są to domknięte i sztywne dyrektywy, raczej zbiór wskazówek i postulatów, a zarazem fundamentalnych rozpoznań. Ale dokumenty są też konkretne w tym znaczeniu, że opierają się na praktyce teatralnej, nazywają problemy bezpośrednio. Czytając je, można odczuć, że istotnie wyszły z instytucji będącej domem tych, którzy „robią w języku”: „Musisz wziąć odpowiedzialność za władzę, którą posiadasz. Nie nadużywaj jej, zwłaszcza wobec tych, którzy są na słabszej pozycji niż ty. Myśl o tym, czego chcesz, dlaczego tego chcesz, jak zamierzasz to uzyskać i jaki to będzie miało wpływ na innych. Jeśli to się stanie, problem będzie rozwiązany” – od tego wezwania rozpoczyna się otwierająca Kodeks postępowania sekcja poświęcona odpowiedzialności (Royal Court, 2017). To jest dokładne

przeciwieństwo mistrzowskiego roszczenia. W miejsce twierdzenia: „mam władzę i wolno mi postąpić z tobą tak, jak dyktuje mi artystyczne marzenie”, pojawia się: „mam władzę i dlatego muszę nieustannie rozpoznawać, czego nie mogę ci zrobić”.

Nadrzędnym celem możliwym do odczytania ze wspomnianych dokumentów jest zmiana kulturowego wzorca, który normalizuje przemoc, utrzymuje jej niewidoczność i nieistotność, a odpowiedzialnymi za nią czyni tych, którzy jej doświadczają. Rozmontować kulturę przemocy można tylko dzięki nowej społecznej umowie i dokumenty Royal Court do niej właśnie nawołują. Wzywają do otwartego mówienia o nadużyciach władzy w instytucjach (jeśli tylko osoby doświadczone przemocą będą chciały ją ujawnić, instytucje nie mają prawa domagać się ani sugerować działań konfidencjonalnych), do solidarności, uważności i odwagi. Ustanawiają konkretne procedury zgłaszania skargi i reagowania na przemoc, ze szczególnym wyczuleniem na to, co nazwano „szarymi strefami” – charakterystycznym dla sytuacji nadużyć władzy poczuciem dezorientacji, niepewności, a nawet współuczestnictwa, których doznają osoby poddane przemocy (znakomicie ostatnio opisała to Monika Kwaśniewska w swojej afektywnej analizie przemocy wobec kobiet w Teatrze Bagatela, Kwaśniewska 2020). Sednem tego nowego społecznego kontraktu w teatrze jest postawione z całą mocą rozpoznanie, że nawet najdalej posunięta radykalność poszukiwań nie może się wiązać z instrumentalizacją współpracowników przez tych, którzy są w pozycji władzy: „Teatr jest formą sztuki – praca może i powinna być wyzwaniem; być eksperymentalna, odkrywcza i odważna. Artystyczna wolność jest niezbędna, ale przestrzeń twórcza musi być przestrzenią bezpieczną” (Royal Court, 2017). To stwierdzenie niczego oczywiście nie rozwiązuje jednoznacznie, wymaga ciągłych uważnych interpretacji i stałych negocjacji w ramach zespołu i z samym sobą. Ale takie postawienie sprawy odwraca

dotychczasowe ustawienia domyślne systemu. Powiedzmy jeszcze raz: nie chodzi o eliminację ryzyka artystycznego, wysiłku – czasem skrajnego – gotowości do eksperymentowania, do – jeśli taka będzie wola uczestników procesu – eksplorowania tak czy inaczej rozumianych stanów granicznych. Chodzi o zaniechanie przywilejów patriarchalnej władzy[1].

Podobnie kwestię tę sformułowali autorzy listu otwartego do Jana Fabre'a, byli performerzy i performerki zespołu Troubleyn/Jan Fabre:

> Mówienie głośno o problemach w Troubleyn nie jest atakiem na „wolność artystyczną", tylko próbą przełamania bardzo wąskiego sposobu rozumienia tego, czym wolność jest lub może być. (Wolność dla kogo? Do czego?) Robiąc to, chcemy zadać podstawowe pytania: czego tak rozpaczliwie bronimy jako wolności sztuki i co usprawiedliwiamy w jej imię? Kogo właściwie chronimy i dlaczego mielibyśmy to nadal robić? (#MeToo i Troubleyn/Jan Fabre, 2018, s. 4).

Także sprawa Fabre'a miała szerszy instytucjonalny wymiar. Została wywołana przez ankietę wykonaną na zlecenie flamandzkiego ministra kultury Svena Gatza w 2018 roku, która wykazała, że jedna czwarta kobiet pracujących w sektorze kultury doświadczyła w poprzednim roku przemocy seksualnej, oraz przez wcześniejszy głośny artykuł Ilse Ghekiere *#Wetoo. What dancers talk about when they talk about sexism*, relacjonujący wstępne wyniki jej badań prowadzonych wśród tancerek (Ghekiere, 2017). Autorka, udzielając głosu tancerkom i performerkom różnych pokoleń, opisała przemocowe mechanizmy, mizoginię i powszechny seksizm belgijskiej sceny. Zastanawiając się, czy powinna używać nazwisk, wymieniać konkretne

produkcje, zespoły, instytucje, napisała znamienne słowa: „Szczerze mówiąc, nie wiedziałabym, gdzie zacząć. To nie jest tylko kilku choreografów, których dzieła i metody pracy mają cechy głębokich nadużyć i są mizoginistyczne. Cały nasz teatr musi się obudzić i zmienić" (Ghekiere, 2017). Jej praca poprzedzała eksplozję #MeToo i właściwie stanowiła jej lokalną prefigurację, dowodząc – podobnie zresztą, jak błyskawiczna reakcja kobiet z Royal Court – że #MeToo po prostu musiało się wydarzyć, także w teatrze, a sprawa Weinsteina była tylko iskrą, które podpaliła nagromadzone pokłady bólu i gniewu. Autorów i autorki listu do Fabre'a wspierała organizacja Engagement Arts, która powstała jako efekt oddolnego procesu samoorganizacji środowiska, definiując swój cel jako walkę z „przemocą seksualną, seksizmem i nadużyciami władzy" (https://www.engagementarts.be). Engagement Arts wprost identyfikuje się jako część #MeToo, zarazem deklarując swój związek z intersekcjonalnym feminizmem i stale poszerzając zakres swoich działań o inne przejawy dyskryminacji. Współpracując z flamandzkim ministerstwem kultury, ale przede wszystkim sieciując instytucje artystyczne i edukacyjne, organizacje i freelancerów, platforma prowadzi coś, co można określić jako kroczącą, branżową kampanię społeczną na rzecz zaangażowania w tworzenie równościowych i bezpiecznych warunków pracy i kształcenia artystycznego. Strona internetowa Engagement Arts publikuje zestaw przewodników *fair art practices* dla wszystkich uczestników pola sztuki: artystek, kuratorów, organizacji, instytucji, a także zbiór narzędzi, po które może sięgnąć osoba lub organizacja konfrontująca się z przemocą lub jakąkolwiek formą dyskryminacji. To imponujący efekt partycypacyjnego procesu, którego transformacyjna siła płynie z inkluzyjnego i deliberacyjnego charakteru. Działania podejmowane przez Engagement Arts – co naturalne – spotykały się również z krytyką środowiska, wywoływały ostre czasem spory. Pewien

opór wzbudzał przygotowany kolektywnie manifest (engagementarts.be/en/statement), podpisywany przez artystów, artystki i wszelkie podmioty działające w kulturze, w tym uczelnie artystyczne, a także widzów i widzki. Publikowana na stronie Engagement Arts powiększająca się lista sygnatariuszy, która w tej chwili obejmuje ponad pięćset osób i podmiotów, stanowi mocne narzędzie perswazyjnego nacisku na całe środowisko. Manifest, który jest zarazem deklaracją porzucenia postawy *bystanders* wobec seksizmu i dyskryminacji, został przez część środowiska rozpoznany jako działanie moralizatorskie i antagonizujące, a także zagrażające różnorodności metod pracy i poszukiwań artystycznych (Engagement Art ZIN, 2019). Debata pozwoliła jednak na lepsze zdefiniowanie podstawowych pojęć, takich jak „seksizm", „molestowanie seksualne", „nadużycie władzy" i ich interakcji z innymi formami dyskryminacji w kontekście pracy w sztuce (Ghekiere, 2020). Przygotowując odpowiedź na krytykę, Ilse Ghekiere przywołała słowa Sary Ahmed z jej *Killjoy Manifesto*: „Manifesty są często nieprzyjemne, ponieważ pokazują przemoc niezbędną do tego, by układ pozostał nienaruszony" (Ahmed, 2016, s. 533). Prawdziwe naruszenie układu może się dokonać tylko dzięki procesom instytucjonalnym: powstaniu procedur, długotrwałej i konsekwentnej debacie prowadzonej z zaangażowaniem instytucji już istniejących albo powołanych w procesie samoorganizacji, zmianom w praktykach. Czy możemy to sobie wyobrazić w polskich warunkach?[2]

Sprawiedliwość, autorytet akademii i figura sieciowej przemocy

Ujawnione dzięki działaniom Royal Court świadectwa zmiotły ze stanowisk kilka wielkich postaci brytyjskiego teatru: Maxa Stafforda-Clarka, jak na

ironię poprzedniego dyrektora artystycznego Royal Court, który założył potem słynny zespół teatralny Out of Joint, dyrektora dublińskiego Gate Theater Michaela Colgana oraz dyrektora artystycznego Old Vic Kevina Spaceya, oskarżonego o seksualne nadużycia wobec mężczyzn. Ostatecznie żaden z nich nie został jednak postawiony przed sądem. Przyczyny są złożone: część z opisanych w świadectwach czynów się przedawniła, inne nie są ścigane z urzędu, lokują się w szarej strefie rozproszonej przemocy i naruszeń władzy, a zatem wszczęcie sprawy przed sądem wymagałoby powództwa cywilnego. Od ponad dwóch lat toczy się też prokuratorskie postępowanie wyjaśniające, które ma zdecydować, czy zostaną postawione zarzuty Janowi Fabre'owi, podczas gdy on sam zachował stanowisko i ministerialne dotacje na niezmienionym poziomie.

Jasne jest – jak wskazują Chandra i Erlingsdóttir – że kwestie odpowiedzialności, w tym karnej, i szerzej rozumianej sprawiedliwości pozostają w samym centrum kontrowersji związanych z #MeToo (Chandra, Erlingsdóttir 2021). W Polsce, po sprawie „papierowych feministów", wiemy o tym aż nazbyt dobrze (Grabowska, Rawłuszko, 2021). Chodzi o nieodwracalne czasem konsekwencje publicznego napiętnowania, o nie zawsze możliwą weryfikację wiarygodności świadectw, o zatartą sferę relacji prywatnych i tych, w których występuje służbowa zależność bądź relacja władzy, o żądne sensacji media, zainteresowane przede wszystkim oglądalnością i czytalnością, a nie wiarygodnym zdawaniem sprawy czy pogłębioną debatą. Także oczywiście o stale nasilające się przy udziale mediów społecznościowych mechanizmy *cancel culture* (Kuczyńska 2020).

Najwygodniej byłoby po prostu zdać się na wymiar sprawiedliwości, ale #MeToo jest właśnie o tym, że ten system nie działa – że regulacje prawne i praktyki demokracji, którą za Carole Pateman wciąż możemy nazywać

„republiką braci” (Pateman, 2014), nie gwarantują kobietom – podobnie jak wielu innym grupom społecznym – tego, co obiecują. Dla zdecydowanej większości osób, które doświadczyły przemocy w relacjach zawodowych, wstąpienie na drogę prawną jest zbyt trudne z powodów społecznych czy psychicznych, niedostępne finansowo czy też po prostu zbyt ryzykowne ze względu na małe szanse skutecznego dochodzenia sprawiedliwości i najczęściej bardzo niekorzystne konsekwencje zawodowe. Jasno pokazują to sądowe statystyki: w Polsce sprawy dotyczące dyskryminacji to mniej niż jeden procent pozwów związanych z prawem pracy, a te dotyczące molestowania seksualnego to drobny promil. Udowodnienie przed sądem molestowania seksualnego jest niezwykle trudne (są to przecież najczęściej działania, które nie mają bezpośrednich świadków, a wszelkie wątpliwości rozstrzyga się na rzecz podejrzanego) i zdecydowana większość tych nielicznych spraw nie kończy się korzystnym dla pozywających rozstrzygnięciem (Bartusiak, 2017; Wilk, 2018; money.pl, 2020). Wbrew powszechnemu wrażeniu liczba trafiających do polskich sądów spraw, których przedmiotem są mobbing i molestowanie, z roku na rok się zmniejsza. Do tych uderzających statystyk dodać trzeba wiedzę na temat tego, jak polski wymiar sprawiedliwości traktuje także poważne przestępstwa seksualne i przemoc wobec kobiet (zob. Staśko, Wieczorkiewicz, 2020). Analizując prawno-społeczne aspekty sytuacji kobiet w Polsce w kontekście #MeToo, Magdalena Grabowska i Marta Rawłuszko dochodzą do jednoznacznego wniosku: „istniejące rozwiązania są niewystarczające, nieefektywne i w istocie służą interesowi sprawców” (Grabowska, Rawłuszko, 2021, s. 295). Wymiar sprawiedliwości nie rozwiąże problemu kulturowego, który odsłoniło #MeToo, w większości przypadków nie przyniesie także indywidualnej sprawiedliwości osobom, które doświadczyły przemocy. Nic nas zatem nie zwolni z odpowiedzialności, przed

jaką stawia nas objawiona wreszcie z całą ostrością rzeczywistość genderowo strukturyzowanej przemocy; musimy znaleźć sposoby, by z tym wyzwaniem pracować.

„Skoro sprawa trafiła do prokuratury, to pewnie jakieś wyjaśnienia się w końcu pojawią. […] Jeśli doszło do przekroczenia, kara będzie najsłuszniejszym finałem tej sprawy" (Kornaś, 2020). „Jest jasne, że wszelkie akty przemocy i krzywdzenia, jeżeli zostaną udowodnione, powinny zostać osądzone i ukarane" (Kolankiewicz, 2020). „Wszelkie przekroczenia nietykalności osobistej, zwłaszcza w relacjach służbowych, wszelkie naruszenia prawa powinny być przez zainteresowanych zgłaszane stosownym organom, osądzone przez instytucje do tego powołane, a konsekwencje za czyny dowiedzione i osądzone powinny być bezwzględnie egzekwowane wobec każdej osoby niezależnie od statusu i pozycji" (*Kraj. Oświadczenie przedstawicieli środowiska naukowego ws. Gardzienic*, 2020). Te powtarzające się w reakcjach badaczy „Gardzienic" sformułowania ujawniają, w moim poczuciu, brak gotowości do rzeczywistej konfrontacji z sytuacją i odmowę przemyślenia zarówno szerzej rozumianego kulturowego problemu, jak i własnego uwikłania. W tym przypadku, obok tego, co już padło na temat obecnej funkcjonalności rozwiązań prawnych i wymiaru sprawiedliwości, trzeba powiedzieć jasno to, co wydaje się wypierane ze świadomości autorów *Oświadczenia*: wszystkie czyny karalne, które ewentualnie można by zarzucić Włodzimierzowi Staniewskiemu na podstawie opublikowanych świadectw – znęcanie się psychiczne, znieważenia, akty naruszenia nietykalności cielesnej, mobbing, molestowanie seksualne, pozbawienie wolności, łamanie kodeksu pracy – są przedawnione, nie można na ich podstawie wszcząć postępowania karnego. Podjętą zaraz po publikacji artykułu Witolda Mrozka i pierwszych świadectw decyzję prokuratury o wszczęciu postępowania wyjaśniającego można uznać – podobnie jak

zdecydowane działania prokuratury w sprawie molestowania seksualnego w Teatrze Bagatela – za oznakę zmieniającego się stosunku społecznego i nastawienia organów ścigania do takich spraw. W przypadku „Gardzienic" jednak prokuratura może zbadać na przykład, czy obecnie w instytucji nie dochodzi do łamania prawa pracy, może dowiedzieć się, czy autorki i autorzy opublikowanych świadectw mają wiedzę o innych jeszcze, nieprzedawnionych naruszeniach prawa, może poszukiwać także innych świadków. Ale w sprawie tego, czego już się dowiedzieliśmy, wymiar sprawiedliwości nie zdejmie z nas odpowiedzialności za naszą postawę obecną i przeszłą.

#MeToo domaga się uruchomienia głębokiego procesu społeczno-kulturowej transformacji i myślenia o sprawiedliwości, który wychodzi poza instytucje karceralne, łącząc to, co systemowe z tym, co indywidualne. Autorki wstępu do *The Routledge Handbook of the Politics of the #MeToo Movement* przywołują w tym kontekście termin „sprawiedliwość okresu przejściowego" [*transitional justice*] (Chandra, Erlingsdóttir 2021, s. 10), która wiąże się z politycznymi, kulturowymi i prawnymi przekształceniami. Jej niezbędnym elementem jest przyjęcie odpowiedzialności przez sprawców, wzmożona praca instytucji, których zadaniem jest badanie i ujawniania form i skali przemocy, a także opracowywanie zmian prawnych czy rozwiązań proceduralnych, ale najważniejszy jest kolektywny wysiłek zadośćuczynienia, który dokonuje się poprzez uznanie głosów pokrzywdzonych za ważne, uruchomienie społecznych procesów wzmacniania i uzdrawiania oraz konkretnych działań, które dadzą nadzieję na realną zmianę.

W tym świetle szczególnie wyraziście rysuje się kwestia odpowiedzialności badaczy i badaczek, zwłaszcza tych blisko towarzyszących pracy teatru, postawiona wprost przez trzy z kobiet piszących o swoich doświadczeniach:

Marianę Sadovską, Elżbietę Podleśną i Joannę Wichowską. Jedna rzecz jest szczególnie warta naświetlenia: to z akademii wychodzą możliwe ujęcia i kategorie strukturyzujące opisywane zjawiska, to tu decyduje się to, co i jak jest widoczne oraz to, co znika z pola widzenia. Cóż, nic nie potwierdza tego dobitniej niż samo *Oświadczenie przedstawicieli środowiska naukowego ws. Gardzienic*.

> Artykuł Witolda Mrozka „Mobbing i molestowanie w Gardzienicach" opublikowany w Gazecie Wyborczej dnia 7 października br. a także opublikowane tego samego dnia w dwutygodniku.com komentarze Agaty Adamieckiej-Sitek i Pawła Soszyńskiego wywołały wiele reakcji i komentarzy publikowanych na portalach branżowych i w mediach społecznościowych. Oprócz poważnych oskarżeń pod adresem Włodzimierza Staniewskiego zawierają one także tezę o współudziale w przestępstwie i nadużyciach, jakich mieli dopuścić się „wszyscy" przedstawiciele świata akademickiego i uniwersytetów, zwłaszcza „ważni panowie profesorowie". Niektóre wystąpienia rzucają w tej materii oskarżenia imienne, inne jedynie wskazują środowisko akademickie jako milczącego świadka opisywanych nadużyć, które w medialnej przestrzeni nie zakładają bynajmniej domniemania niewinności ani konieczności dowiedzenia winy.

Z *Oświadczenia* wynika, że „teza" o współodpowiedzialności akademii postawiona została przez osoby postronne – krytyka i komentatorów. Nie pada ani słowo o głosach kobiet, zupełnie jakby te najważniejsze w całej sprawie wypowiedzi w ogóle nie istniały! Czy należy rozumieć, że bez komentarzy wydobywających odpowiedzialność akademii słowa kobiet

spotkałyby się z całkowitym milczeniem ze strony badaczy? Przecież byłe współpracowniczki „Gardzienic” bezpośrednio wskazały na to, że autorytet uczonych konsekwentnie towarzyszących teatrowi legitymizował przemoc, której doświadczały. Że w ich doświadczeniu ta – jak piszą – „głucha” i „milcząca” obecność była istotną składową normalizacji zachowań i modelu pracy, które bezpośrednio godziły w ich godność, zdrowie psychiczne i fizyczne (Sadovska, 2020; Podleśna, 2020). Jak długo jeszcze doświadczenia i głosy kobiet będą w ten sposób pomijane, unieważniane? Wykluczenie jest jedną z form przemocy.

Joanna Wichowska kwestię relacji między twórcą OPT „Gardzienice” a badaczami towarzyszącymi ujęła w kategoriach systemu krążenia prestiżu i władzy:

> Poza tym to była wymiana. Badacze i krytycy grzali się w świetle Staniewskiego, a on sam lubił mieć wokół wpływowych ludzi. Włączał ich w ten toksyczny krąg rodzinny teatru Gardzienice. Trudno krytykować rodzinę. Myślę, że chodziło też, jak zwykle, o władzę. Nie tylko dyrektor był upojony władzą. Upojenie udzielało się gościom, którzy tam przyjeżdżali, czuli się dopuszczeni do wąskiego kręgu wtajemniczonych, wiedzieli więcej niż cała reszta ludzkości, mogli być egzegetami. Otrzymywali w ten sposób wielką władzę tworzenia znaczeń, wybierania tego, o czym się mówi, a o czym się milczy. Taka władza może zawrócić w głowie i nie pozwolić dostrzec ciemnej strony badanego zjawiska (Wichowska, Siegień, 2020).

Z tego opisu wyłania się system, który działa na zasadzie wzajemnego

umacniania swoich pozycji w świecie artystycznym i naukowym; wzajemności przekładającej się na widzialność i prestiż – i wszystko, co się z nimi wiąże. Wchodzimy tu w trudną do uchwycenia i uporządkowania nieprzezroczystą strefę, która pojawia się zawsze na styku współistniejących i zależnych od siebie pól, w których krąży realna i symboliczna władza. Sam układ relacji zwrotnych jest naturalną konsekwencją współpracy badaczy i artystów, ważnym i często niezwykle twórczym elementem świata naukowego i artystycznego. Trudno potępiać go co do zasady, przeciwnie, trudno bez takich relacji wyobrazić sobie funkcjonowanie obu pól. Niezaprzeczalne jest jednak to, że obu stronom układ ten przynosi benefity, dlatego jego warunkiem powinna być stała krytyczna czujność, a także gotowość do prowadzenia realnej debaty, do otwarcia pola dla innych głosów i perspektyw.

Czy refleksja uprawiana wokół „Gardzienic" spełniała te kryteria? Można mieć wątpliwości. Anna Kapusta, autorka nieopublikowanej jeszcze książki o „Gardzienicach", w której bada – jak sama to ujmuje – „społeczną empirię" tego zjawiska, czyli zarówno relacje wewnątrz zespołu, jak i budujące się na styku Ośrodka Poszukiwań Teatralnych i społeczności wsi Gardzienice, jak wreszcie te, które łączyły „Gardzienice" z akademią, wpływając na rozwijany wokół twórczości Staniewskiego dyskurs, dowodzi czegoś przeciwnego: „Dyskurs ten tworzy system zamknięty i samouzasadniający się, bo publikacje reprodukują nawzajem uwspólniający się i homogenizujący punkt widzenia polskich ekspertów o «Gardzienicach». «Gardzienice» pisane są więc autopojezą opowieści, systemem autotelicznym i niereferencyjnym empirycznie" (Kapusta, tekst niepublikowany).

Brak społecznego konkretu i zamknięcie badań w autotelicznym systemie, którego najważniejsze pojęcia pochodziły od samego Staniewskiego,

skutkował też, jak dowodzi autorka, całkowitym pominięciem pytań etycznych o uprawiany przez Staniewskiego model teatru. Kapusta wskazuje na to, że ów „efekt ciszy” powiązany był i w istocie warunkował „figurę sieciowej przemocy w akademickim dyskursie «Gardzienic»”, którą rozumie jako „instytucjonalną, uniwersytecką sytuację milczenia etycznego, będącą czynnikiem stanu chronicznego braku znaków zapytania o etyczność funkcjonowania «Gardzienic»”. Oba wyodrębnione przez autorkę zjawiska miały, jak twierdzi, zasadniczy wpływ na status jej badań, bo zebrany przez nią materiał empiryczny (m.in. wywiady ze współpracowniczkami i współpracownikami Staniewskiego) właśnie stawiania tych pytań wymagał. W swojej rozprawie autorka analizuje także instytucjonalny opór akademii, na jaki trafiła, próbując prowadzić swoje badania w ramach struktur uniwersyteckich. Takie ujęcie – empiryczne badanie „Gardzienic”, analiza towarzyszącego mu dyskursu naukowego i instytucjonalnego oporu przed wprowadzeniem pytań badawczych i perspektywy spoza umocowanego kręgu – może się okazać szczególnie cenne dla rozumienia kwestii etyki badań teatralnych.

Pracę Anny Kapusty przywołuję, za wiedzą i zgodą autorki, nie po to, by na jej podstawie dążyć do jakichkolwiek rozstrzygnięć – dopiero po publikacji może ona zostać poddana dyskusji i weryfikacji, stając się w ten sposób częścią oficjalnego dyskursu naukowego „Gardzienic” – lecz by pokazać, że wywołana przez przypadek „Gardzienic", ale rozumiana znacznie szerzej rozmowa na temat współodpowiedzialności badaczy i badaczek oraz instytucjonalnych mechanizmów działających wewnątrz akademii dopiero przed nami.

Podmiot rewolucji

Kiedy ruch wyzwolony przez #MeToo obejmuje instytucje i inicjuje procesy transformacyjne, w przestrzeni sztuki trafia zwykle na podobne zarzuty i sposoby neutralizacji. Autorki zina wydanego przez Engagement Arts analizują najczęściej przywoływaną argumentację, która obok zagrożenia dla wolności artystycznej wskazuje na konserwatywne moralizatorstwo oraz reakcyjny binaryzm płciowy i seksualny, co w sumie ma prowadzić do „apokaliptycznych scenariuszy, według których cała praca rewolucji seksualnej począwszy od lat 70. zostanie zmarnowana przez ponowne wkroczenie w erę purytańską" (Engagement Art ZIN, 2019). Podobne stanowisko zajmuje w swoim tekście Dorota Sajewska, widząc w #MeToo, który skupia społeczną uwagę na heteroseksualnych relacjach, zagrożenie dla przeciw-normatywnej płciowej i seksualnej emancypacji. „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?" – pyta retorycznie autorka, kreśląc w ten sposób opozycję między dążeniem do powstrzymania seksualnej przemocy wobec kobiet i zmiany relacji symbolicznej władzy w tym obszarze a transgresyjną queerową rewolucją pozwalającą na „formułowanie utopii niemożliwego" (Sajewska, 2020). Głęboko nie zgadzam się z takim ujęciem, zarówno w wymiarze rozumienia mechanizmów patriarchalnej opresji, jak i w wymiarze politycznych strategii oporu i rozmontowywania kapitalistyczno-patriarchalnej hegemonii. Mówiąc w skrócie: rozwój kapitalizmu łączył się nie tylko, jak za Foucaultem przypomina Sajewska, z ujarzmianiem seksu, ale także na przykład z zerwaniem kobiecych więzi, zahamowaniem mechanizmów kobiecego wsparcia i transmisji wiedzy, podporządkowaniem

wolności seksualnej kobiet i reprodukcji procesom akumulacyjnym, jak pokazała Silvia Federici (Federici, 2009), nie mówiąc już o kolonialnej i klasowej eksploatacji, a także eksploatacji Ziemi. Horyzontu rewolucji nie da się dziś otwierać w jednym tylko kierunku, chyba że ma to być rewolucja utopijna nie w sensie wskazywania systemowych alternatyw, których wciąż nie udaje się uchwycić naszej wyobraźni, ale w sensie permanentnego niespełnienia. W tej roli sprowadza się jednak wyłącznie do wentylu bezpieczeństwa na obrzeżach systemu. Realna praca transformacyjna musi, moim zdaniem, opierać się na budowaniu intersekcjonalnego frontu, co w żadnym razie nie oznacza ujednolicenia i wycofania napięć, ale utrzymanie dynamicznych sojuszy, wymiany i kooperacji we wspólnym procesie przekształcania świata. Energia #MeToo powinna być włączona w tę konstelację emancypacyjnych ruchów, tak zresztą, jak dzieje się to w różnych częściach świata (por. analizy dotyczące Chin, Japonii, krajów afrykańskich, Ameryki Południowej, Indii czy krajów arabskich w: Fileborn, Loney-Howes, 2019 i w: Chandra, Erlingsdóttir, 2021). Ten polimorficzny ruch wymaga ciągłej krytycznej debaty, otwierania kolejnych przestrzeni, jak choćby włączenie perspektywy osób z niepełnosprawnościami, wśród których doświadczenie przemocy seksualnej jest pośród wszystkich grup społecznych najczęstsze i najgłębiej chyba stabuizowane (por. Haraldsdóttir, 2021), czy uwzględnienie nieuniknionego urasowienia genderowo strukturowanej przemocy. Może też – jak przekonuje Jack Halberstam – stać się impulsem do „głębokiego przeorganizowania rozumienia seksualności i pożądania”, bo po nim nikt już nie może mieć wątpliwości, że „coś się psuje w heteroseksualnym państwie” (Halberstam, 2021, s. 182–183). Możemy współkształtować energię #MeToo, wyznaczać kierunki jej działania, o czym najlepiej zaświadcza dotychczasowa dynamika ruchu, której Sajewska nie poświęca jednak uwagi.

W ujęciu Sajewskiej ruch #MeToo nie wart jest zaangażowania nie tylko dlatego, że na nowo normalizuje dyskurs seksualności, ale z innych jeszcze, równie istotnych powodów. Po pierwsze, pogłębia klasowe i rasowe nierówności, przekierowując uwagę z marginalizowanych środowisk czarnych kobiet na białe elity. Po drugie, jest produktem mediów społecznościowych, a te stanowią „mroczne narzędzie konsumpcji i kapitalizmu" i nie mogą być środowiskiem właściwej (radykalnej) rewolucji, bo ta powinna wydarzać się nie w mediach, ale „na ulicy" (Sajewska, 2020). Rozumiem oczywiście, że autorka w swoim eseju nie ma sposobności, żeby przeanalizować wszystkie rozległe konteksty, które uruchamia. Przywołane powyżej argumenty służą jednak bezpośrednio postawieniu zasadniczej dla tekstu tezy o tym, że #MeToo zagraża w istocie procesowi emancypacji – tak w życiu społecznym, jak w sztuce i poświęcanej jej refleksji – i dlatego trudno mi się zgodzić z zawartymi w nich uproszczeniami. Pokrótce chciałabym się więc do nich odnieść.

Kiedy Alyssa Milano użyła frazy MeToo, nie była – jak zapewnia – świadoma, że posługuje się nazwą ruchu, który dziesięć lat wcześniej powołała do życia Tarana Burke, by wspierać doświadczające przemocy seksualnej czarne kobiety z marginalizowanych ekonomicznie środowisk. Nawet jeśli tak właśnie było, tę nieświadomość można uznać za znaczącą. Bezdyskusyjnym faktem jest także to, że #MeToo skupiło początkowo uwagę mediów przede wszystkim na głośnych nazwiskach, napędzając spektakularne upadki karier i żywiąc się energią skandali. To nie był jednak jedyny proces, jaki zachodził. Milano szybko uznała swoją niewiedzę i dołożyła starań, by autorstwo Burke, ale przede wszystkim praca powołanej przez nią organizacji, zyskały powszechną widzialność. Ich późniejsza kooperacja „postawiła ideę kolektywnej i łączącej się [*collective and connective*] pracy w samym centrum ruchu" (Chandra, Erlingsdóttir, 2021, s. 2). „To, co dała ludziom

viralowa kampania, to nadzieja. To inspiracja. Ludzie rozpaczliwie potrzebują nadziei i inspiracji. Ale nadzieja i inspiracja mogą przetrwać tylko dzięki pracy" – mówiła jeszcze w październiku 2017 Burke, nie przewidując, jak trwały i transformujący okaże się ruch #MeToo (Ohlheiser, 2017). Proces uruchomiony przez Milano przyniósł wielką rozpoznawalność organizacji Me Too i pomógł rozwijać budowaną przez Burke ideę pracy skupionej na wsparciu dla tych, którzy przetrwali przemoc, i procesach wspólnotowego zdrowienia, czyniąc z niej jeden z istotnych wektorów działania w społecznościach lokalnych i w skali globalnej. W dłuższej perspektywie wpłynął także na przekształcenia w złożonych intersekcjonalnych realiach związanych z doświadczaniem przemocy przez czarne kobiety, jej ujawnianiem, zapobieganiem i dochodzeniem sprawiedliwości. Ale także Me Too oddziałało i oddziałuje nadal na #MeToo.

Złożoną dynamikę nakładającego się seksizmu i rasizmu analizują w artykule *#MeToo and Intersectionality* Rebecca Leung i Robert Williams. Autorzy wskazują na przykład, jak zdecydowanie mniejsza widzialność czarnych kobiet poszkodowanych przez Billa Cosby'ego umożliwiła jego prawnikom próbę przedstawienia swojego klienta jako ofiary rasowej nagonki i nazywania procesu „linczem". W pewnym momencie Cosby został nawet przez swoich obrońców porównany do Emmetta Tilla, czarnego nastolatka zamordowanego w 1955 roku za rzekome nagabywanie białej kobiety (Leung, Williams, 2019, s. 357). Nierówna dystrybucja widzialności nie jest jedynym problemem. W kontekście przemocy seksualnej czarne kobiety muszą się także mierzyć z konsekwencjami głęboko zakorzenionych rasowych nierówności. Z jednej strony ze względu na ciągłą aktywność kompleksu stereotypów składających się na konstrukt rozwiązłej i właściwie niemożliwej do skrzywdzenia „czarnej dziwki" (Tille, Simon, 2007 za: Leung, Williams, 2019, s. 359) podważane jest samo ich prawo do obrony własnej

godności i nietykalności cielesnej, z drugiej zaś gotowość do mówienia o przemocy doświadczonej od członków własnej społeczności blokowana jest przez nadal silnie pracujące mechanizmy solidarności przeciw białej opresji, która nie pozwala narażać „swoich". Biorąc pod uwagę, jak głęboko rasistowska jest praktyka amerykańskiego aparatu ścigania i wymiaru sprawiedliwości, ten opór jest całkowicie zrozumiały.

Przyglądając się wieloletniej historii zarzutów o przemoc seksualną wobec czarnych dziewcząt i kobiet, które ciążą na gwieździe muzyki R&M Robercie Kellym, autorzy wskazują na przełomową zmianę w podejściu opinii publicznej i organów ścigania, którą wiążą z oddziaływaniem #MeToo. W procesie w 2008 roku Kelly został uniewinniony z zarzutów, mimo wielu obciążających go zeznań, a także nagrań wideo. Ława przysięgłych uznała świadczące przeciwko niemu czarne dziewczęta i młode kobiety za niewiarygodne. Serial dokumentalny *Surviving R. Kelly* wyprodukowany przez Netflixa w 2019 roku rejestruje wypowiedź jednego z przysięgłych, który mówi wprost: „Nie wierzyłem im. Nie podobał mi się ich wygląd ani to, jak mówiły". Serial skoncentrowany jest wokół świadectw kilkudziesięciu kobiet, które na przestrzeni lat doświadczyły drastycznych czasem nadużyć ze strony Kelly'ego, ich historie wypowiadane wprost do kamery stanowią jego sedno. To skupienie na głosach czarnych kobiet, które przeszły przez przemoc, a którym wcześniej odmawiano wiarygodności, jest – jak dowodzą autorzy – efektem #MeToo, a sprawa, ogromnie nagłośniona przez mainstreamowe media, może mieć istotny wpływ na społeczne praktyki. Pozwoliła ona zarazem upowszechnić świadomość związanego z intersekcjonalną odmiennością doświadczenia czarnych kobiet, które mierzą się z interferencją genderowej i rasowej dyskryminacji. Proces Kelly'ego został wznowiony, a wobec powagi oskarżeń (gwałty na nieletnich) na rozstrzygnięcie gwiazdor oczekuje w areszcie. „Wygląda na to, że #MeToo

wreszcie powróciło do czarnych dziewcząt – napisały aktywistki Salamishah i Scheherazade Tillet. W końcu #MeToo zostało stworzone przez czarną kobietę, Taranę Burke, by pomagać afroamerykańskim dziewczętom […]. Teraz musimy się upewnić, że już ich nie porzuci" (Tillet, Tillet, 2019 za: Leung, Williams, 2019, s. 367).

Takie właśnie, wyczulone na transformacyjny potencjał #MeToo, podejście wydaje mi się nie tylko trafniejsze niż zastygła teza o zawłaszczonym ruchu, ale też po prostu skuteczniejsze jako strategia polityczna, przyjęta zresztą przez samą Burke. Organizacja Me Too silnie zaangażowała się w prezydencką kampanię wyborczą 2020, bez wahania dyskontując rozpoznawalność uzyskaną dzięki #MeToo. Skoncentrowana najpierw wokół akcji #MeTooVoter, a później #SurvivorsVote „multirasowa i wielozadaniowa koalicja" wystąpiła z programem konkretnych postulatów i rozwiązań zmierzających do głębokiej zmiany na poziomie polityki państwa skierowanej do osób doświadczających przemocy. Jedno z haseł #SurvivorsVote brzmi: „Nie jesteśmy ofiarami przemocy seksualnej, jesteśmy tymi, którzy i które ją przetrwały[3] [We are not victims of sexual violence, we are survivors]. Nasze świadectwa będą wysłuchane. Nasze historie nie będą ignorowane. A nasze głosy zostaną policzone" (survivorsagenda.org/survivors-vote/).

Jak widać, Me Too nie ma awersji do mediów społecznościowych, które skutecznie wykorzystuje w politycznej walce. Ja sama w znacznej mierze podzielam głęboko krytyczną opinię Doroty Sajewskiej o roli tych mediów we współczesnej polityce i procesach kulturowych. Ale w kraju #CzarnegoProtestu i Strajku Kobiet, który, jak wiadomo, rozpoczął się od akcji zamieszczania przez kobiety w sieci swoich zdjęć w czerni, trudno mi przystać na interpretację, zgodnie z którą są one co najwyżej „skuteczną

platformą informowania (się)” (Sajewska, 2020) i nie współuczestniczą realnie w budowaniu politycznego oporu, który rozgrywa się „na ulicach”. Takie dualistyczne oddzielenie przestrzeni medialnej od przestrzeni fizycznej dawno już nie odpowiada specyfice naszego doświadczenia, zanurzonego w tym, co zostało określone jako kontinuum *code/space*, w którym wytwarzana jest ucyfrowiona przestrzenność i czasowość (Kitchin, Dodge, 2011). Poza tym, media społecznościowe nie są jedynie komunikatorem, ich siła tkwi w zdolności wytwarzania konsolidującej opór narracji – między innymi właśnie w postaci hasztagów – co z kolei umożliwia przejście od działań kolektywnych, które wymagają wielkich nakładów organizacyjnych i rozbudowanej struktury, do działań połączonych, realizowanych niezależnie w dowolnej liczbie lokalnych centrów, a nawet indywidualnych akcji, a jednak łączących się, widzących nawzajem i uspójnianych za pomocą platform społecznościowych i ich narzędzi (Bennett, Segerberg, 2013). Czarny Protest, jak precyzyjnie pokazywała m.in. Elżbieta Korolczuk (2016; 2017), tak właśnie został zbudowany, co pozwoliło po raz pierwszy na taką skalę rozszerzyć opór poza wielkie miasta i włączyć w akcję ponad czterysta mniejszych i większych miejscowości. Anna Nacher podkreśla, analizując także ostatnie protesty Strajku Kobiet, narracyjną rolę i komunikacyjną siłę hasztagu, wynikającą z połączenia ludzkiej i maszynowej modalności komunikacji. Hasztagi pozwalają łączyć sortowane dane w klastry, osiągając wysoki poziom transwersalności w zestawieniu różnych wiadomości i umożliwiając ich zintensyfikowane cyrkulowanie w sieci (Nacher, 2020). W ten sposób powstała eksplozja #MeToo i z tego czerpią dzisiejsze ruchy aktywistyczne (oczywiście także prawicowe).

Sajewskiej nie interesuje specyfika cyfrowego aktywizmu ani mechanizmy ucyfrowienia sfery publicznej, ale gorzej, że nie interesuje jej też w istocie dyskurs wokół „Gardzienic” i szerzej – przemocy w teatrze, o którym tak

zdecydowanie się wypowiada. Oczywiście biorę pod uwagę moją subiektywną i zaangażowaną pozycję, która niewątpliwie kształtuje mój ogląd tej debaty, ale nie wiem (tekst nie dostarcza mi na to żadnych dowodów), gdzie autorka zobaczyła „skupienie na wątku molestowania", nadmierne „powiązanie przemocy instytucji teatralnej z seksualnością", brak „próby refleksji analitycznej", „personalizację przemocy, która uniemożliwia *de facto* odkrycie jej strukturalnego i systemowego charakteru" (Sajewska, 2020). Już same świadectwa, zwłaszcza te rozbudowane, Mariany Sadovskiej i Elżbiety Podleśnej, skupiają się na systemowych mechanizmach, wskazując na mistrzowską pozycję reżysera-założyciela i oparte na niej sposoby manipulacji, na rolę zespołu, autorytet badaczy i coś, co znów za Bourdieu można by nazwać habitusem skupionej wokół postaci guru teatralnej kontrkultury. Kwestia molestowania seksualnego pojawia się w opublikowanych świadectwach, ale akurat nie jako pierwszorzędna. Większość z nich stara się raczej nazwać skrajnie przemocowe mechanizmy „instytucji folwarcznej" (por. Adamiecka-Sitek, 2016), które, obok opisywanego już konstruktu mistrza, należy uznać za główne źródło nadużyć władzy w teatrze. Przypadek „Gardzienic", podobnie zresztą, jak sprawa Fabre'a, zdaje się łączyć oba te czynniki, podczas gdy sprawa Teatru Bagatela jest, jak się wydaje, przykładem przede wszystkim folwarcznych relacji dominacji i podporządkowania, których seksualne naruszanie psychofizycznej integralności podwładnych jest jednym z przejawów. Prowadzona w Polsce debata dotycząca przemocy i nadużyć władzy w teatrze w kontekście #MeToo – nie tak znów rozległa – ma od swojego początku, od tekstu Marty Keil poświęconego sprawie Fabre'a, zdecydowanie instytucjonalny wymiar (Keil, 2018). W ten sposób sprofilowana była konferencja *Zmiana teraz! O czym milczeliśmy w szkołach teatralnych* (całość materiałów w „Polish Theatre Journal" 2019, nr 1–2); taki jest

charakter tekstów: Witolda Mrozka o znamiennym tytule *System się chwieje*, Anny Majewskiej, Moniki Kwaśniewskiej, Piotra Morawskiego (Mrozek, 2019; Majewska, 2019; Kwaśniewska, 2019 A; 2020 B; Morawski 2019). Takie są wreszcie komentarze, które w „Gazecie Wyborczej" ukazały się po reportażu Mrozka (Mrozek, Kwaśniewska, 2020; Mrozek, Glińska, 2020). Taki jest też kierunek prac grupy roboczej powołanej przez Polskie Towarzystwo Badań Teatralnych w celu organizacji piątego zjazdu, który ma być poświęcony kwestiom etyki w teatrze i etyki badań teatralnych. Mam więc wrażenie, że Dorota Sajewska nie dyskutuje w tym przypadku ze społeczną empirią, ale z własnymi projekcjami.

Rewolucja dzieje się na ulicach, w mediach, w instytucjach i w domach – i tylko wówczas ma szanse przynieść jakiekolwiek zmiany. Zagarnia energię różnych ruchów, wytwarzając to, co Paul B. Preciado nazwał „transfeministycznym, dekolonialnym powstaniem". Oto przykład dyskursu, który nie marnuje transformacyjnego potencjału, nie brzydzi się masowymi zjawiskami ani ikonami mainstreamu i nie waha się integrować siły ich głosów z głosami tych, których nie słychać na salonach globalnego kapitalizmu:

> Pewnego dnia, nim uprzedzono wszystkich guru lewicy, patriarchów i szefów, zgwałcone dziewczyny zaczęły wyciągać gwałcicieli z „szafy" wykorzystywania seksualnego. Byli wśród nich arcybiskupi i ojcowie rodzin, nauczyciele i liderzy biznesu, lekarze i trenerzy, filmowcy i fotografowie. W jednym czasie wszędzie powstały różne ciała – obiekty przemocy rasistowskiej, seksualnej oraz tej ze względu na orientację płciową: ruchy trans, lesbijskie, interseksualne, antyrasistowskie i działające na rzecz praw ludzi o różnych sprawnościach poznawczych i funkcjonalnych, rasizowani

> prekariusze, pracownicy i pracownice seksualne, adoptowane dzieci… W środku tego wiru powstań, filmowa ceremonia Cezarów stała się dekolonialnym transfeministycznym „wzięciem” telewizyjnej Bastylii. Na pierwszym planie Aïssa Maïga potępia instytucjonalny rasizm kina, a kiedy Cezara dostaje nieobecny Polański (gwałciciela nigdy nie ma, gwałciciel nie ma ciała), Adèle Haenel wstaje i pokazuje plecy patriarchom kina. Dwa dni później wicekomendantka King Kong dołączyła do Aïsy Maïgi i Adèle Haenel, a następnie, potępiając współudział neoliberalnych reform Macrona w polityce ucisku seksualnego, seksualnego i rasowego, ogłosiła strajk generalny dla podległych mniejszości: „Odtąd wstajemy i spadamy stąd” (Preciado, 2020 A).

W Polsce, w warunkach ataku autorytarnej władzy na prawa kobiet, ten komunikat zabrzmiał: „Wypierdalać!”. Jestem przekonana, że gniew Strajku Kobiet niesie w sobie także energię #MeToo – i wzajemnie. Ale ofensywa przeciw kobietom, której doświadczamy, jest zarazem ofensywą przeciw wszystkim innym, którzy nie chcą podporządkować się białej, heteroseksualnej i patriarchalnej dominacji. Na tym opiera się neopatriarchalny globalny sojusz. Najlepiej widać to w podpisanej 22 października 2020 (dokładnie w dniu orzeczenia Trybunału Konstytucyjnego Julii Przyłębskiej) Genewskiej Deklaracji Konsensusu, którą sygnowały rządy trzydziestu pięciu państw tak – wydawałoby się – egzotycznej koalicji jak m.in. USA, Arabia Saudyjska, Polska, Irak, Brazylia czy Węgry. Celem Deklaracji jest nie tylko delegalizacja aborcji, ale także prawne obwarowanie binarnego zróżnicowania płciowego i monopolizacja heteroseksualnej rodziny, która na nowo ma się stać jedyną jednostką społeczną prawomocnie realizującą relacje rodzicielskie (Adamczyk, 2020). Odmowa rozpoznawania

kobiecego ciała jako pełnoprawnego podmiotu politycznego łączy się więc z prawną naturalizacją binarności płciowej i heteroseksualności, a także zanegowaniem prawa do istnienia ciał interpłciowych i niebinarnych. „Ideologia gender" i „ideologia LGBT" to jeden konstrukt przedstawiany jako najważniejsze zagrożenie cywilizacyjne. Zwracał na to uwagę Preciado, dopełniając tę neopatriarchalną agendę negacjonizmem klimatycznym i polityką neorasistowską, której skutki widzimy w haniebnych obozach dla uchodźców na granicach Unii Europejskiej, w płotach i zasiekach stawianych między lepszym i gorszym światem (Preciado, 2020 B). To właśnie połączenie każe mi powtórzyć za autorami i autorkami *The Care Manifesto*: „Our world is one in which carelessness reigns", co chciałabym wbrew translatorskiej precyzji tłumaczyć jako: „Naszym światem włada nieczułość" (The Care Collective, 2020, s. 2).

Rewolucje troski

Zanim Mariana Sadovska opowie o swoich gardzienickich doświadczeniach, zacznie – jak pisze – „z oddali". W istocie jednak zacznie od tego, co jest sednem transformacji, której potrzebujemy – od pracy opieki i troski. Przywoła sytuację, w której aktorce karmiącej piersią swoje niedawno narodzone dziecko zakazano pobytu z nim w ośrodku słynnego reformatora Tadashiego Shuzukiego, mimo że miała tam wystąpić ze swoim zespołem, bo ten „nie toleruje obecności niemowląt" (Sadovska, 2020). Ten gest patriarchalnego roszczenia mistrza pochodzi z logiki nieczułego świata. Tu oddziela się pracę reprodukcyjną – nie tylko i nie przede wszystkim w sensie reprodukcji biologicznej, ale w znaczeniu pracy podtrzymywania życia ludzkiego i pozaludzkiego – od tego, co jest prawdziwą, uznawaną za kulturowo istotną produkcją; ustanawia się fałszywą ideę niezależnego, samowystarczalnego podmiotu, który nie podlega opiece i który się nie

opiekuje; utrzymuje się prymat konkurencyjności nad współzależnością; wypycha ze sfery publicznej relacje opiekuńcze i żąda ich zamknięcia w przestrzeni prywatnej; podporządkowuje pracę bezwzględnej zasadzie produktywności, która nie znosi rytmu działań opiekuńczych i regeneracyjnych; celebruje patriarchalną hierarchię i podtrzymuje eksploatację. Jednym słowem: gest ów symbolizuje paradygmat, który musimy przekroczyć, żeby przetrwać.

Kiedy czytam słowa Sadovskiej, przychodzi mi na myśl spektakl dyplomowy, który w Akademii Teatralnej w Warszawie wyreżyserowała Anna Smolar, zatytułowany *Hymny*[4]. W produkcji w pełnym wymiarze wzięła udział także studentka, która kilka miesięcy wcześniej urodziła córkę, i jej dziecko, które występowało także na scenie. Proces pracy został podporządkowany innemu rytmowi, uwzględniającemu potrzeby niemowlęcia; praca opiekuńcza, która w różnym stopniu objęła wszystkich członków zespołu, i praca produkcyjna spotkały się w jednym procesie. Okazało się, że można zaakceptować sytuację pewnej nieprzewidywalności, związanej z psychofizyczną kondycją kogoś, kto jest pełnoprawnym podmiotem procesu, ale zarazem nie może podporządkować się zasadzie wydajności i produktywności. Instytucja musiała stworzyć inne umowy, które uwzględniały nowe realia pracy i wziąć na siebie ryzyko, że proces może się przedłużyć, a niektóre spektakle być może trzeba będzie odwołać, bo mała Stefania nie będzie w kondycji pozwalającej na granie przedstawienia. Spektakl eksplorował doświadczenia, w dużej mierze lęki, związane z tym, jak zmienia się świat człowieka, który wchodzi w tak radykalną relację opiekuńczą, jaką jest zajęcie się małym dzieckiem. Odwoływał się także do doświadczenia dzieciństwa i szczególnej kondycji dziecięcego podmiotu. Obecność dziecka na scenie, które niezwykle silnie skupia uwagę widzów, a zarazem jest całkowicie poza świadomym trybem gry i teatralnego „jak gdyby”, otworzyła spektakl na wymiar

performatywny, wpisała w niego nieprzewidywalność i zmodyfikowała całość sytuacji komunikacyjnej. Obecność niemowlęcia w trakcie całego procesu pracy i w czasie przedstawienia przekształciła to, co Benjamin nazwał „aparatem produkcji". Nie w gwałtowny i radykalny sposób, ale jednak głęboko i konsekwentnie. Przedstawienie można postrzegać jako model transformacyjny dla społecznych relacji, w których niesprowadzana do związków rodzicielskich, ale rozumiana najszerzej praca opieki – reprodukcyjna praca podtrzymywania życia – zostanie włączona w pracę produkcyjną.

Widzę w polskim teatrze rozproszone, ale konsekwentnie budowane praktyki transformacyjne, pozwalają przeczuwać możliwość systemowej alternatywy. Myślę o zaproponowanej kiedyś przez Agnieszkę Jakimiak idei spektaklu jako mikroinstytucji, których twórcy i twórczynie decydują się świadomie przekształcać i demokratyzować wpisane w teatr relacje władzy (Jakimiak, 2014, s. 23), czyniąc czasem z tego założenia długofalowo rozwijane artystyczne strategie. W ten sposób pracuje wiele reżyserek głównie młodszego i średniego pokolenia: oprócz Jakimiak i Smolar także Weronika Szczawińska, Katarzyna Kalwat, Małgorzata Wdowik, Justyna Sobczyk, Agnieszka Błońska, Magdalena Szpecht… Tak rozwijane są relacyjne i spekulatywne praktyki choreograficzne budowane przez Agatę Siniarską czy Annę Nowak. Nie ma oczywiście sensu domykać tych list. Istotne jest, że w polskim teatrze istnieje wzrastający nurt, który łączy polityczność z procesami produkcji w przekonaniu – jak pisałam gdzie indziej – „że metod pracy nie da się oddzielić od procesów artystycznych, a każde dzieło opowiada także o tym, w jaki sposób powstało" (Adamiecka-Sitek, w druku). W ten nurt wpisują się też innego typu instytucje czy praktyki o różnym zasięgu, jak Teatr 21, Teraz Poliż, Instytut Sztuk Performatywnych z jego napisanym wspólnie z Komuną Warszawa tekstem programowym *O*

bioróżnorodności w teatrze, programy kuratorskie Agaty Siwiak czy Pracowni Kuratorskiej, działania Strefy WolnoSłowej, procesy instytucjonalne, jak realizowany w Teatrze Powszechnym projekt Porozumienie czy rozpoczęte w Akademii Teatralnej w Warszawie działania antydyskryminacyjne i zmierzające do demokratyzacji modelu kształcenia teatralnego[5].

Praktykowanie troski uważam za najważniejszy wektor transformacji. Jeśli potrzeba nam radykalnych gestów, niech to będą gesty radykalnej troski, jakimi w gruncie rzeczy kierował się od początku ruch Me Too i jakie współtworzyły sens #MeToo. A najlepiej niech to będzie „rozwiązła troska" – *promiscuous care* – którą kolektyw *The Care Manifesto* wywodzi z praktyk gejowskich środowisk z czasów epidemii AIDS. Rozwiązła troska, przekraczająca tradycyjne relacje opieki przypisane do związków rodzinnych, a w każdym razie bliskich i przynależnych prywatnym, intymnym przestrzeniom, lub też do sprofesjonalizowanych instytucji opiekuńczych. Ta troska rozprzestrzenia się na zewnątrz, tworzy transwersalne połączenia i domaga się nowych instytucji. „Powinna przenikać wszystkie poziomy życia społecznego: nie tylko nasze rodziny, ale także społeczności, rynki, państwa, a także transgatunkowe relacje z życiem ludzkim i nie ludzkim" (The Care Collective, 2020, s. 72). Ale rozwiązła troska z jej gejowską genealogią pokazuje też, że przeciwnormatywny seksualny eksces i relacje opiekuńcze nie muszą być sprowadzane do konwencjonalnie pojmowanego przeciwieństwa i nie są wobec siebie biegunowe. Powinny raczej wspólnie wyznaczać horyzont transformacji. O ile bowiem z entuzjazmem zgadzam się z rozpoznaniem, że „bez seksu nie ma rewolucji", jak głosi tytuł wystawy Karola Radziszewskiego i Maurycego Gomulickiego, o tyle uważam także, że bez troski nie ma przyszłości. Dosłownie.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021
DOI: 10.34762/znxw-7338

Autor/ka

Agata Adamiecka-Sitek (agata.adamiecka-sitek@e-at.edu.pl) – wykładowczyni i Rzeczniczka Praw Studenckich na Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Zajmuje się problematyką gender, cielesności, polityczności sztuki i krytyką instytucjonalną. Przez wiele lat kierowała Działem Naukowo-Wydawniczym w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego. Członkini zespołu kuratorskiego Forum Przyszłości Kultury w Warszawie oraz zespołu, który koordynował opracowanie obecnej polityki kulturalnej Warszawy. Jako dramaturżka współpracuje z Martą Górnicką, współtworząc projekty Chór Kobiet i Political Voice Instutite przy Maxim Gorki Theater w Berlinie. Numer ORCID: 0000-0001-8131-2679.

Przypisy

1. Day of Action rozpoczął falę dalszych instytucjonalnych działań w brytyjskim teatrze. Siłami połączonych organizacji teatralnych i związków zawodowych uruchomiono całodobowy telefon zaufania, na który pracownicy i pracownice teatrów mogą dzwonić po pomoc we wszelkich sytuacjach związanych z przemocą. Odrębny program Latarnik uruchomiono w szkołach teatralnych, jego celem jest podnoszenie świadomości i monitorowanie bezpieczeństwa studiujących. Stworzono także program stałych szkoleń i komunikacji Guardian’s Network dla pracowników teatrów, którzy pełnią funkcję osób zaufania. (zob. Coffey, Jones, Selva, Zachar, 2019; Massie-Blomfield, 2018).
2. Oba przykłady, brytyjskiej i belgijskiej reakcji instytucjonalnej na #MeToo zostały omówione w czasie spotkań grupy roboczej Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych powołanej w celu organizacji piątego zjazdu Towarzystwa, który ma być poświęcony kwestiom etyki w teatrze i etyki badań teatralnych. Pragnę w tym miejscu podziękować koleżankom i kolegom z grupy za interesujące dyskusje i materiały, które wykorzystałam w czasie pisania tego artykułu.
3. Nie znajduję dobrego polskiego odpowiednika dla słowa *survivor* w kontekście przemocy seksualnej. W tekście posługuję się zmiennie frazami „osoby, które przeszły przez przemoc”, „osoby, które doświadczyły przemocy” lub „osoby, które przetrwały przemoc”.
4. *Hymny*, reżyseria i dramaturgia: Anna Smolar, libretto i dramaturgia: Natalia Fiedorczuk, muzyka: Maciej Cieślak, scenografia, kostiumu, światło: Mateusz Atman, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, premiera 6 marca 2020.
5. W tych dwóch ostatnich brałam bezpośredni udział i choć zdaję sobie sprawę, że są to działania zaledwie rozpoczynające procesy przekształceń, a ich efekty są dalece niepewne, uważam, że w polskim teatrze stanowią ważny krok na drodze transformacji instytucji. (Zob. Adamiecka-Sitek, Koszulińska, Miłoszewska, Szczucińska, Szczawińska, Wdowik, 2019;

Adamiecka-Sitek, Keil, Stokfiszewski, 2019).

Bibliografia

„Polish Theatre Journal” 2019 nr 1–2, https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/issue/view/19/showTo… 15 I 2021].

#MeToo i Troubleyn/Jan Fabre. List otwarty do Jana Fabre’a, „Didaskalia” 2018 nr 148.

Adamczyk, Anna, *Polska podpisuje antyaborcyjną deklarację „w obronie praw kobiet”. Z Arabią Saudyjską, Ugandą i Dżibuti*, „OKO.press”, 26 X 2020, https://oko.press/polska-podpisuje-antyaborcyjna-deklaracje-w-obronie-p… [dostęp: 12 I 2020].

Adamiecka-Sitek, Agata, Agata Koszulińska, Marta Miłoszewska, Weronika Szczawińska, Beata Szczucińska, Małgorzata Wdowik, *Sojuszniczki. Jak przerwałyśmy ciszę i zrobiłyśmy dokumenty*, „Polish Theatre Journal” 2019 nr 1-2, https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/201/958 (dostęp: 15 I 2021).

Adamiecka-Sitek, Agata, *Homosocial Relations and Feminist Transgressions: Theatre and the patriarchy*, [w:] *History of Polish Theatre*, red. K. Fazan, M. Kobiałka, B. Lease, Cambridge University Press (w druku)

Adamiecka-Sitek, Agata, Marta Keil, Igor Stokfiszewski, *Feminizm! Nie faszyzm*: Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie – „Porozumienie”, „Didaskalia” 2019 nr 153.

Adamiecka-Sitek, Agata, *Społecznie odpowiedzialne instytucje kultury*, „Krytyka Polityczna” 19 X 2016; https://krytykapolityczna.pl/kultura/spolecznie-odpowiedzialne-instytuc… [dostęp: 12 I 2021].

Ahmed, Sara, *Living Feminist Life*, Duke University Press, Durham and London 2017 (cytaty na podstawie publikacji elektronicznej iBooks).

Ahmed, Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, Routledge, NewYork 2004.

Aikenhead Decca, *The Royal Court’s Vicky Featherstone: „We all knew about sexuall harassment. We. All. Knew*, „The Guardian” 4 XI 2017 https://www.theguardian.com/stage/2017/nov/04/royal-court-vicky-feather… [dostęp: 15 I 2021].

Bartusiak, Agnieszka, *W sądzie trudno jest udowodnić molestowanie seskualne*, https://www.rp.pl/Prawo-karne/312279971-W-sadzie-trudno-jest-udowodnic-… [dostęp: 15 I 2021].

Benjamin, Walter, *Twórca jako wytwórca*, [w:] *Twórca jako wytwórca i inne eseje*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011.

Bennett, W. Lance, Alexandra Segerberg, *The Logic of Connective Action: Digital Media and The Personalization of Contentious Politics*, „Information, Communication & Society" 2013 nr 15.

Bertolucci, Bernardo, Twan Huys, rozmowa w programie Coullage Tour, Dutch TV 2013; https://www.youtube.com/watch?v=RMl4xCGcdfA [dostęp: 15 I 2021].

Bourdieu, Pierre, *Męska dominacja*, przeł. L. Kopicewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004.

Braidotti, Rosi, *Etyka stawania-się-niewykrywalnym*, przeł. J. Bednarek, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Carole Pateman, *Kontrakt płci*, przeł. J. Mikos, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014.

CBS News. (2017). *More than 12M Me Too Facebook posts, comments, reactions in 24 hours*, https://www.cbsnews.com/news/metoo-more-than-12-millionfacebook-posts-c… [dostęp: 15 I 2021].

Chandra Giti, Irma Erlingsdóttir (red.) *The Routledge Handbook of the Politics of the #MeToo Movement*, Routledge, London and New York, 2021.

Coffey, Vanessa, Hilary Jones, Mccallister Selva, Thomas Zachar, *Shifting the Landscape: Why Changing Actor Training Matters in Light of the #MeToo Movement*, „Polish Theatre Journal" 2019 nr 1-2, https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/issue/view/19/showToc [dostęp: 15 I 2021].

Day of Action, Press Release, 2017 https://d19lfjg8hluhfw.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/10/201026… [dostęp: 15 I 2021].

Engagement Arts ZIN, 2019 nr 1 (maj) https://www.engagementarts.be/en/tools/_links/links/engagement_zine1.pd… 15 I 2021].

Engagement Arts, https://www.engagementarts.be [dostęp: 15 I 2021].

Featherstone, Vicky, Artistic Director Vicky Featherstone Programs of Day of Action in Response to the Weinstein Revelation, 17 X 2017, https://royalcourttheatre.com/artistic-director-vicky-featherstone-prog… [dostęp: 15 I 2021].

Federici, Silvia, *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*, Autonomedia, New York 2009.

Fileborn, Bianca, Rachel Loney-Howes (red.) *#MeToo and the Politics of Social Change*, Palgrave – Macmillian, 2019.

Ghekiere, Ilse, *Sexism, sexual harassment and abuse of power in the arts. A suggestion towards understanding terminology*, last update 31 III 2020, https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/sexism-sexual-harassment-and-ab…

Ghekiere, Ilse, *#Wetoo. What dancers talk about when they talk about sexism,* 10 X 2017; https://www.rektoverso.be/artikel/wetoo-what-dancers-talk-about-when-th… [dostęp: 15 I 2021].

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

Grabowska, Magdalena, Marta Rawłuszko, *Polish #MeToo: When concern for men's rights derails the woman's revolution*, [w:] *The Routledge Handbook of the Politics of the #MeToo Movement*, red. G. Chandra, I. Erlingsdóttir, Routledge, London and New York 2021.

Halberstam, Jack, *Wieners, whiners, Weinstein, and worse*, [w:] *The Routlegde Handbook of the Politics of the #MeToo Movement*, red. G. Chandra, I. Erlingsdóttir, Routledge, London and New York 2021.

Haraldsdóttir, Freyja, *Being a disabled feminist killjoy in a feminist movement*, [w:] *The Routlegde Handbook of the Politics of the #MeToo Movement*, red. G. Chandra, I. Erlingsdóttir, Routledge, London and New York 2021.

Harvie, Jen, *The power of abuse*, [w:] *The Routledge Companion to Theatre and Politics*, red. Peter Eckersall, Helen Grehan, Routledge 2019.

Izadi, Elahne, *The story behind filmmaker Bernardo Bertolucci's last public controversy*, „The Washington Post" 26 XI 2018, https://www.washingtonpost.com/arts-entertainment/2018/11/26/story-behi… [dostęp: 15 I 2021].

Jakimiak, Agnieszka, *Ta dziwna instytucja zwana spektaklem*, „Didaskalia" 2014 nr 119.

Kapusta Anna, niepublikowany komputeropis z archiwum autorki.

Keil, Marta, *My też*, „Didaskalia" 2018 nr 148.

Kitchin Rob, Martin Dodge, *Code/Space: Software and Everyday Life*, MIT, Press, Cambridge 2011.

Kolankiewicz, Leszek, *Oświadczenie*, „Didaskalia" 2020 nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/oswiadczenie [dostęp: 15 I 2021].

Kornaś, Tadeusz, *Lśnij!*, „Teatrologia.info", 20 X 2020, https://teatrologia.pl/autorzy/tadeusz-kornas-lsnij/?fbclid=IwAR1-cX4Y0… dostęp: 15 I 2021].

Korolczuk, Elżbieta, *Bunt kobiet AD 2016: skąd się wziął i czego nas uczy*, [w:] *Przebudzona rewolucja. Prawa reprodukcyjne w kobieta Polsce. Raport 2016*, red. A. Czarnacka,

Fundacja im. Izabeli Jarugi-Nowackiej, Warszawa 2017.

Korolczuk, Elżbieta, *Explaining mass protests against abortion ban in Poland: The power of connective action*, „Zoon Politicon Journal" 2016 nr 7.

Kościelniak, Marcin, *Przeciw-historia. Stanowisko*, „Didaskalia" 2020 nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/stanowisko-przeciw-historia [dostęp: 15 V 2021].

Kraj. Oświadczenie przedstawicieli środowiska naukowego ws. Gardzienic, „e-teatr.pl", materiał nadesłany, 20 XI 2020, https://e-teatr.pl/kraj-oswiadczenie-przedstawicieli-srodowiska-naukowe… [dostęp: 15 I 2021].

Kuczyńska, Urszula, *„Cancel culture", czyli kultura nieuważania*, https://krytykapolityczna.pl/kultura/cancel-culture-urszula-kuczynska/ [dostęp: 15 I 2021].

Kwaśniewska (A), Monika, *Między wolnością artystyczną a manipulacją. Sytuacja aktorek i aktorów w „Factory 2"*, „Didaskalia" 2019 nr 150.

Kwaśniewska (B), Monika, *Świadectwa czy/i spektakle*, „Dialog" 2019 nr 2, http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/swiadectwa-czyi-spektakle [dostęp: 15 I 2021].

Kwaśniewska, Monika, *Dlaczego przestały milczeć? Dlaczego zostały wysłuchane? Afektywna analiza #metoo w Teatrze Bagatela*, „Didaskalia" 2020 nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dlaczego-przestaly-milczec-dlaczego-zo… [dostęp: 10 I 2021].

Leung, Rebecca, Williams Robert, *#MeToo and Intersectionality: An Examination of the #MeToo Movement Through the R. Kelly Scandal*, „Journal of Communication Inquiry" 2019, nr 43 (4).

Lupa, Krystian, *Komentarz*, „Didaskalia" 2019 nr 150.

Majewska, Anna, *Co wiedzą wszyscy?*, „Dialog" 2019 nr 2, http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/co-wiedza-wszyscy[dostęp: 15 I 2021].

Massie-Blomfield, Amber, *A year on from #MeToo, how much has theatre really changed?*, „The Stage" 15 X 2018, https://www.thestage.co.uk/features/a-year-on-from-metoo-how-much-has-t… [dostęp: 15 I 2021].

money.pl/gospodarka/ofiary-mobbingu-boja-sie-chodzic-do-sadow-widac-to-w-statystykach-6483544496490625a.html

Morawski, Piotr, *A młode reżyserki też…*, „Dialog" 2019 nr 2, http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/mlode-rezyserki-tez [dostęp: 15 I 2021].

Mrozek, Witold, Agnieszka Glińska, *„Nie dość, że ładna, to jeszcze mądra". Agnieszka Glińska o przemocy w teatrze*, „Gazeta Wyborcza 27 X 2020, https://wyborcza.pl/7,112395,26400603,nie-dosc-ze-ladna-to-madra-agnies… [dostęp: 15 I

2021].

Mrozek, Witold, Monika Kwaśniewska, *Przemoc nie tylko w „Gardzienicach”. „Teatr nie jest miejscem, w którym się głaszcze po głowie”*, „Gazeta Wyborcza”, 15 X 2020, https://wyborcza.pl/7,75410,26394834,przemoc-nie-tylko-w-gardzienicach-… [dostęp: 15 I 2021].

Mrozek, Witold, *System się chwieje*, „Dwutygodnik” 2019 nr 268, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8554-system-sie-chwieje.html [dostęp: 15 I 2021].

Nacher, Anna, *#BlackProtest from the web to the streets and back: Feminist digital activism in Poland and narrative potential of the hashtag*, „European Journal of Women Studies” 2020; https://doi.org/10.1177/1350506820976900

Ohlheiser, Abby, *The Woman Behind ‘Me Too’ Knew the Power of the Phrase When She Created It – 10 Years Ago*, „Washington Post”, 19 X 2017; https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2017/10/19/the-wom… [dostęp: 15 I 2021].

Page, Allison, Jacquelyn Arcy, *#MeToo and Politics of Collective Healing: Emotional Connection as Contestation*, „Communication, Cultura & Critique” 2020, t. 13, nr 3, wrzesień 2020.

Podleśna, Elżbieta, *Przemoc dzieje się w ciszy*, „Dwutygodnik” 2020 nr 292; https://www.dwutygodnik.com/artykul/9173-przemoc-dzieje-sie-w-ciszy.html [dostęp: 15 I 2021].

Preciado (A), Paul B., *Byliśmy o krok od rewolucji feministycznej… gdy nagle pojawił się wirus*, przeł. A. Araszkiewicz, „Szum”, 12 VI 2020; https://magazynszum.pl/bylismy-o-krok-od-rewolucji-feministycznej-gdy-n… 15 I 2021].

Preciado (B), Paul B., *Nous, les Hongrois de l’Ouest*, „Madiapart” 16 XI 2020, https://www.mediapart.fr/journal/international/161120/nous-les-hongrois…, [dostęp: 12 I 2021].

Przemiana krajobrazu. Dlaczego zmiana w szkoleniu aktorów ma znaczenie w świetle ruchu #MeToo, „Polish Theatre Journal” 2019 nr 1-2.

Quigg, Anne-Marie, *Bulling in the Arts: Vocation, Exploitation and Abuse of Power*, Gowern Publishing Limited, 2011, E-Book.

Royal Court Code of Behaviour, 2017, https://royalcourttheatre.com/code-of-behaviour/ [dostęp: 10 I 2021].

Sadovska Mariana, *Coming out*, „Dwutygodnik” 2020 nr 292 https://www.dwutygodnik.com/artykul/9125-coming-out.html [dostęp: 16 I 2021]

Sajewska Dorota, *Przemoc, obsceniczność, powtórzenie*, „Didaskalia” 2020 nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przemoc-obscenicznosc-powtorzenie [dostęp: 15 I 2021].

Schneider, Maria, *I felt raped by Brando*, „Mail Online”, 19 VII 2007, https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-469646/I-felt-raped-Brand… [dostęp: 15 I 2021].

Staśko, Maja, Patrycja Wieczorkiewicz, *Gwałt polski*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020.

survivorsagenda.org/survivors-vote/

The Care Collective: Andreas Chatzidakis, Jamie Hakim, Jo Littler, Catherine Rottenberg, and Lynne Segal, *The Care Manifesto. The Politics of Interdependence*, Verso, London and New York 2020.

Tillet, Salamishah, Asihah S. Simmons, *Unveiling the silence: No! the rape documentary study guide. No! The Rape Documentary*, Ford Foundation 2007; https://newsreel.org/guides/NO/noguide1.pdf [dostęp: 15 I 2021].

Wichowska, Joanna, Paulina Siegień, *Gardzienice wcale nie są wyjątkowe, jeśli chodzi o nadużycia*, „Krytyka Polityczna” 14 X 2020, https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/joanna-wichowska-gardzienice… [dostęp: 15 I 2021].

Wilk, Ewa, *Mobbing i molestowanie seksualne. Co wolno, a czego nie wolno w pracy*, „Polityka” 18 czerwca 2018. https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1610961,1,mobbin… [dostęp: 15 I 2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/naszym-swiatem-wlada-nieczulosc*

didaskalia
gazeta teatralna

#METOO

Prześlepione potencjalności: #MeToo i możliwość zmiany

Polemika z esejem Doroty Sajewskiej „Przemoc, obsceniczność, powtórzenie”

Zuzanna Berendt
Anna Majewska

Uczestniczymy dziś wszystkie i wszyscy – artystki, pracownice techniczne i administracyjne, badaczki, kuratorki, producentki, dyrektorki, widzki – w procesach, które mogą doprowadzić do koniecznych zmian w teatrze. Zwykle nie dostrzegamy w nich wywrotowych potencjalności, dyscyplinowani przez reżim wyobraźni, który konserwuje i uniwersalizuje dominujący system, czyniąc z niego jedyny punkt odniesienia i zamykając nas na liczne możliwości tworzenia alternatywnych relacji w polu sztuki. Jedną ze strategii krytycznych, które mogą podtrzymywać i wzmacniać ten reżim, jest wywodząca się z hermeneutyki podejrzeń krytyka paranoiczna. Podporządkowanie interpretacji rzeczywistości myśleniu paranoicznemu sprawia, że znacznie bardziej liczy się dla nas to, czy będziemy mieć rację co do scenariuszy snutych w paranoicznych antycypacjach, niż sprawczość polityczna, jaką może przynieść to, co możliwe, choć nieoczekiwane (por.

Kosofsky Sedgwick, 2014).

Silvan Tomkins zwraca uwagę na selektywność i monopolizujący charakter silnej teorii, której przejawem, zdaniem Eve Kosofsky Sedgwick, jest krytyka paranoiczna:

> jej siła rośnie w miarę podporządkowywania jednej formule coraz większej liczby zjawisk […] Ponad wszystko jednak istnieje szczegółowa procedura interpretowania informacji, pozwalająca niezwłocznie wychwycić istotne dane i je zanalizować, odrzucając całą resztę [podkr. Z.B, A.M.] (cyt. za: Kosofsky Sedgwick, 2014).

Schemat ten ujawnia się w eseju Doroty Sajewskiej *Przemoc, obsceniczność, powtórzenie* (Sajewska, 2020), będącym realizowaną według paranoicznego modelu krytyką dyskursu medialnego wokół akcji #MeToo. Autorka podejmuje próbę zdemaskowania wiedzy wytwarzanej w ramach tej akcji, przedstawiając ją jako ruch społeczny „dyscyplinujący seksualność w polu sztuki" i „represjonujący eksces seksualności w sferze pracy i produkcji", starając się przewidzieć „możliwe skutki społeczno-polityczne" rozpoznanych przez siebie „prawd" na temat analizowanego dyskursu (Sajewska, 2020). Esej Sajewskiej przejawia cechy działania silnej teorii – teza o „dyscyplinowaniu seksualności" przez dyskurs akcji #MeToo staje się nadrzędną formułą, której podporządkowana zostaje analiza całego zjawiska, podczas gdy pomijane lub tłumione są obecne w tym dyskursie potencjalności polityczne związane między innymi z możliwością podważenia dominujących modeli organizacji życia teatralnego i uprawiania twórczości artystycznej.

Głos Sajewskiej wybrzmiał głośno między innymi ze względu na silną

pozycję, jaką zajmuje ona w polskim środowisku kulturoznawczym i teatrologicznym. Artykuł, który ukazał się jako esej zapowiadający grudniowy numer „Didaskaliów” – jednego z najważniejszych w Polsce pism naukowych poświęconych sztukom performatywnym – natychmiast wywołał dyskusję w środowisku teatrologicznym, która zaangażowała badaczki i badaczy odnoszących się krytycznie do jej eseju. Już kilka dni po publikacji tekstu odbyła się wewnętrzna rozmowa w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego na jego temat (do której zaproszono również badaczki reprezentujące inne instytucje) oraz dyskusja przeprowadzona w grupie roboczej Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. Przez długi czas zarzuty wobec akcji #MeToo formułowane w *Przemocy, obsceniczności i powtórzeniu* były jednym z głównych tematów towarzyskich rozmów w środowisku sztuk performatywnych. Żadna z tych dyskusji nie odbyła się jednak publicznie – jedynie w podkaście „Ostatni dzwonek” pojawiły się krótkie komentarze Witolda Mrozka, Moniki Kwaśniewskiej i Pawła Soszyńskiego – krytyczne wobec eseju Sajewskiej. Istnieje ryzyko, że pozostawiony bez obszernego publicznego komentarza polemicznego tekst Sajewskiej zacznie funkcjonować jako dominująca ocena wystawiona wypowiedziom osób zabierających głos w ramach akcji #MeToo, kształtując postrzeganie ich działań przeciwko przemocy w teatrze i – co za tym idzie – możliwości dalszego rozwijania tych działań. Sajewska, realizując krytykę według schematu paranoicznego, i występując z bardzo silnej pozycji, mogłaby zyskać moc uciszenia, rozbrojenia i zatrzymania tych działań, w których można dostrzec wywrotowe potencjalności polityczne.

Właśnie dlatego, że dzielimy z Sajewską przekonanie o konieczności pilnej zmiany „autorytarnego sposobu zarządzania teatrem” (Sajewska, 2020), chcemy pokazać, dlaczego strategie, jakie przyjęła w swoim tekście, nie tylko nie przyczyniają się do tej zmiany, ale również mają moc jej ograniczenia.

#MeToo w Polsce dopiero się rozwija i trudno nazwać je rewolucją, łatwo jednak udaremnić działania tych odważnych i często wiele ryzykujących osób, które zabierają głos w ramach tej akcji. Sajewska zwraca uwagę na to, że już w 2017 roku, kiedy w polskim teatrze jeszcze nie pojawiało się wiele głosów ujawniających przypadki mobbingu i molestowania, Joanna Krakowska w felietonie *Konformy: rewolucja czy rabacja* (Krakowska, 2017) nazwała #MeToo rewolucją. Jednak z dzisiejszej perspektywy jej tekst można odczytać raczej jako wypowiedź postulatywną niż opisową. Podzielamy opinię Moniki Kwaśniewskiej, która w 2019 roku pisała: „#MeToo w polskim teatrze (jeszcze) się nie odbyło" (Kwaśniewska, 2019). Jej diagnoza pozostaje aktualna, ponieważ na razie możemy mówić tylko o ujawnieniu przemocy w kilku instytucjach (choć problem jest znacznie szerszy) i działaniach takich jak powołanie funkcji rzeczniczki studentów do spraw dyskryminacji i stworzenie kodeksu etyki na warszawskiej Akademii Teatralnej, likwidacja fuksówki w krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych czy proces demokratyzacji Teatru Powszechnego w Warszawie wskutek wdrażania rozwiązań wypracowanych w ramach projektu Porozumienie[1]. Nie dokonała się jeszcze systemowa zmiana, jaką #MeToo mogłoby zainicjować. Powinnyśmy jednak doceniać siłę indywidualnych głosów i pojawiających się w ostatnich latach inicjatyw. Sądzimy, że w ujawniających akty przemocy w teatrze „coming outach", dyskusjach, jakie wywołały i działaniach podejmowanych w tej sprawie od 2017 roku, kryje się potencjalność zmiany patriarchalnego systemu regulującego relacje w teatrze, którą należy dostrzec, wspierać i rozwijać.

W tym polemicznym artykule spróbujemy nie powielać strategii realizowanej przez Sajewską poprzez przeprowadzenie paranoicznej krytyki jej eseju. Chcemy nadać naszej polemice charakter reparacyjny, aby wzmocniła ona potencjalności polityczne związane z akcją #MeToo, które już dostrzegamy, i

uruchomił te, których jeszcze nie widzimy. Mamy nadzieję, że nasz głos przyczyni się do nawiązania nieoczekiwanych sojuszy i podjęcia działań, które poszerzą pole tego, co możliwe. Piszemy ten tekst w przekonaniu, że badając przejawy przemocy, nie należy tracić z oczu tego, co partykularne i związane z określonym kontekstem. W związku z tym zdecydowałyśmy się – inaczej niż Dorota Sajewska – ograniczyć pole swoich rozważań do dyskursu towarzyszącego akcji #MeToo tylko w Polsce i tylko w środowisku sztuk performatywnych.

1.

Jedna z podstawowych diagnoz Doroty Sajewskiej w *Przemocy, obsceniczności, powtórzeniu* dotyczy uruchomienia w polskiej teatrologii refleksji etycznej w związku z rozwojem akcji #MeToo[2]. Obawa, jaką autorka wiąże z diagnozowanym przez siebie stanem rzeczy, dotyczy w znacznej mierze przewidywanej przez nią możliwości przejęcia przez teatr i teatrologię konserwatywnego dyskursu moralnego, który obecnie dominuje polską scenę polityczną. Występujące w *Przemocy, obsceniczności, powtórzeniu* utożsamienie etyki z moralnością rozumianą jako zewnętrzny system norm narzucanych społeczności w naszym przekonaniu nie jest ani uprawnione, ani konieczne. Według Sajewskiej: „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” (Sajewska, 2020). Wprawdzie etyka dotyczy tak rozumianej moralności, będąc polem negocjowania norm i kategorii, na których opierają się kodeksy moralne, jednak w jej zakresie to, co Sajewska uznaje za „zewnętrzne” prawo narzucane społecznościom, jest w istocie częścią płynnego i dynamicznego procesu stawania się sfery wartości, w której przenika się to, co przyjęło tymczasowo kształt normy i to, co dopiero

staje się w wyniku zmiennych relacji między ludźmi (i nie-ludźmi). Normy i praktyki etyczne nie istnieją w oddzieleniu, lecz wytwarzają się wzajemnie. Nie można ich zatem opisać za pomocą opozycji wnętrza i zewnętrza – etyka nie jest uprzednia wobec relacji, w których funkcjonujemy, ale stanowi ich immanentną część. Refleksja etyczna jest więc istotnym aspektem działania, a nie podejmowanym zawsze za późno „mściwym rozliczaniem przeszłości" (Sajewska, 2020). Domeną etyki jest teraźniejszość, ale jest ona też silnie zorientowana na przyszłość, w której doświadczać będziemy skutków podejmowanych obecnie decyzji, korzystać z wypracowywanych modeli i funkcjonować wśród osób, wobec których działamy teraz.

Na przyszłość zorientowana jest również postulowana przez Sajewską zmiana hierarchicznych i autorytarnych relacji władzy w teatrze. Aby dokonać takiej zmiany, konieczne jest zidentyfikowanie już dziś wartości, które będą mogły posłużyć w tym procesie za punkty orientacyjne. W *Przemocy, obsceniczności, powtórzeniu* bez trudu odnaleźć można zresztą wartości, wokół których autorka buduje swój projekt zmiany polskiego teatru. Należą do nich emancypacja grup marginalizowanych, kolektywność, otwarcie się na nienormatywność, odmienność i swoboda w dokonywaniu transgresji w polu sztuki. Choć Sajewska nie przedstawia ich w tekście wprost jako wartości, którymi się kieruje, formułując propozycje zmiany, to jednak pełnią w nim one funkcję regulatywną i normatywizującą, ponieważ implikują konkretne sposoby artystycznego działania i modele instytucjonalne. Uznając etykę za pole wytwarzania norm moralnych, a nie pole, w którym realizują się relacje międzyludzkie, Sajewska paradoksalnie postuluje reformę teatru bez odnoszenia się do sfery norm i wartości, przy jednoczesnym „cichym" wprowadzaniu ich do swojego wywodu.

Choć etyka i moralność manifestują się poprzez dyskursy posiadające punkty

zbieżne, to jednak w zależności od tego, jak będziemy ustanawiać istniejącą między nimi relację we własnych praktykach dyskursywnych, tak będziemy myśleć o tym, w jaki sposób możemy nadawać refleksji o charakterze etycznym wymiar emancypacyjny i jednocześnie stawiać opór konserwatywnej moralności represjonującej pole społeczne (w tym pole sztuki). Podobnie kategoria wartości, choć została w znacznej mierze zawłaszczona przez konserwatywny dyskurs prawicy, jest możliwa do odzyskania. Proces jej odzyskiwania w duchu emancypacyjnym realizuje się na naszych oczach i z naszym udziałem, między innymi poprzez praktyki samoorganizacji i wsparcia realizowane przez część środowiska teatralnego, która w dyskursach etycznych widzi szansę, a nie zagrożenie dla rozwoju sztuki.

Autorki tekstów analitycznych poświęconych akcji #MeToo otwarcie nazywają wartości, jakimi się kierują w pracy badawczej, ujawniając w ten sposób własną pozycję i umiejscawiając swoje rozważania w określonej rzeczywistości społeczno-politycznej. Strategia ta jest bliska propozycji tworzenia „wiedz usytuowanych" sformułowanej przez Donnę Haraway (Haraway, 2009). W takim modelu raczej ujawnia się indywidualne stanowiska etyczne i polityczne, niż dąży do wytworzenia kodeksu moralnego, zuniwersalizowanych „miar analizy przemocy" czy nowych, opresyjnych norm regulujących wolność seksualną – czego obawia się Sajewska. W związku z tym stanowiska zajmowane w dyskursie akcji #MeToo należy w naszym przekonaniu potraktować nie jako narzędzia normatywnej przemocy, lecz jako części wielogłosu, w którym rozbrzmiewają zarówno różnice, jak i powinowactwa w sferze wyznawanych wartości. Jeśli uznamy, że etyka jest czymś znacznie bardziej skomplikowanym niż zbiór norm, a mianowicie procesualnym i nieustannie negocjowanym polem wartości, które wyłania się w międzyludzkich relacjach, będziemy mogły

dostrzec potencjał polityczny, jaki daje osobom dążącym do zrewolucjonizowania przemocowego systemu publiczna rozmowa o tym, w co wierzą i do czego dążą.

2.

Jednym z zarzutów, jakie Sajewska formułuje wobec „dyskursu denuncjującego nadużycia władzy i molestowanie seksualne w teatrze” jest wydawanie „jednoznacznych wyroków, które wkraczając w pole porządku prawnego, przekraczają kompetencje teatrologiczne” (Sajewska, 2020). Krytyka ta wiąże się z opacznym rozumieniem wezwania do współodpowiedzialności, które zamierzamy skonfrontować z rzeczywistymi postulatami, jakie wybrzmiały w ramach tej części akcji #MeToo, która dotyczyła polskiego teatru. Trudno powiedzieć, czy zarzut Sajewskiej odnosi się do teatrologicznych analiz zjawiska czy do indywidualnych wystąpień i świadectw – autorka nie dokonuje między nimi rozróżnienia. Utożsamienie tych dwóch form wypowiedzi wydaje się nieuprawnione, więc skonfrontujemy jej zarzuty z konkretnymi analizami teatrologicznymi.

Marta Keil w opublikowanym w 2018 roku w „Didaskaliach” artykule *My też* (Keil, 2018) pisze: „odpowiedzialność leży także po naszej stronie: piszących teksty krytyczne i analityczne, zapraszających na festiwale, przyznających nagrody, budujących pozycję danego twórcy czy twórczyni bądź instytucji i lekceważących dochodzące do nas niepokojące sygnały”. Badaczka i kuratorka, zwracając uwagę na systemowy wymiar przemocy seksualnej i seksizmu w teatrze, uwidacznia, że wszyscy zajmujemy w tym systemie określone pozycje, a z naszymi działaniami (lub ich brakiem) wiążą się określone konsekwencje. Jesteśmy ze sobą powiązane – każda z nas uczestniczy w skomplikowanej sieci zależności tworzących system, w którym

funkcjonujemy. Sprawczość wyłania się dopiero z relacji pomiędzy nami – jak zauważa Anna Majewska w tekście *Co wiedzą wszyscy* (Majewska, 2019), komentującym internetowy performans *Anchois courage!*, którego twórczynie poruszyły temat przemocy w teatrze oraz kultury milczenia uniemożliwiającej przeciwstawienie się jej na poziomie systemowym. Nie oznacza to oczywiście, że każdy ponosi taką samą odpowiedzialność albo że odpowiedzialność indywidualna nie istnieje, ale że nawet najdrobniejsze i najbardziej niepozorne działanie się liczy, bo w relacji z innymi pociąga za sobą znaczące konsekwencje.

W komentarzu do „coming outów" ujawniających przemoc, jakiej dopuszczał się Włodzimierz Staniewski w „Gardzienicach", Agata Adamiecka-Sitek wzywa do przyjęcia odpowiedzialności środowiskowej: „Wszyscy czekaliśmy, aż ofiary znajdą w sobie dość siły, żeby bronić się same i same ujawniać prawdę. Mariana Sadovska znalazła tę siłę. Dlatego jest zrozumiałe, że w tej sytuacji zwraca się też bezpośrednio do nas. I to my jako środowisko musimy dać jej i sobie odpowiedź" (Adamiecka-Sitek, 2020). Trudno zgodzić się z twierdzeniem Sajewskiej, że praktyka badawcza postulująca takie działanie wkracza w pole porządku prawnego – nie tylko dlatego, że po prostu nie ma w niej prób formułowania diagnoz prawniczych, ale też dlatego, że kategorie sądu i kary są w jej ramach marginalne. W dyskursie na temat akcji #MeToo nie postuluje się wymierzania kar i dokonywania sądów na osobach, których działanie (lub jego brak) mogło przyczynić się do wzmocnienia mechanizmów legitymizujących przemoc. Formułując postulat przyjęcia odpowiedzialności, badaczki nie posługują się retoryką zemsty, lecz proponują strategię reparacyjną – wzywają do solidarności, odwagi i odpowiedzialnego współdziałania z wrażliwością na to, jak jesteśmy ze sobą powiązani. Powiązanie to przejawia się również w sposobach organizacji przez nas – jako teatrolożek i teatrologów – wiedzy dotyczącej przeszłości. Podzielamy

zdanie Marcina Kościelniaka, który w swoim stanowisku będącym odpowiedzią na oświadczenie Leszka Kolankiewicza w sprawie „Gardzienic” (Kościelniak, 2020) uznał rewizję wiedzy na temat OPTG za konieczną. Konieczność ta wiąże się według Kościelniaka z radykalnym charakterem ingerencji opublikowanych w „Dwutygodniku” świadectw w istniejące archiwum (zignorowanie jej byłoby poważnym uchybieniem naukowej rzetelności), ale również z szansą ustanawiania bardziej sprawiedliwej przyszłości dzięki ujawnieniu obecnych w „Gardzienicach” mechanizmów patriarchalnej przemocy.

Innego rodzaju „odpowiedzią” udzieloną gardzienickim świadectwom mogłoby być tworzenie takiej kultury instytucjonalnej, w której poszczególne osoby mogą zostać wzmocnione dzięki relacjom, w których funkcjonują. Zwrócenie się z informacją o budzących niepokój czy sprzeciw zachowaniach w miejscu pracy (za takie uważamy teatr), albo z prośbą o pomoc do przedstawicieli środowiska, którzy zajmują w jego obrębie inną pozycję (np. badaczek, a nie artystek) nie jest ani denuncjacją współpracowników, ani „robieniem z siebie ofiary”. Za takie będzie można je uważać, dopóki nie przestaniemy pejoratywnym językiem opisywać działania, które w istocie mają potencjał pozytywny – wytwarzania więzi, budowania solidarności, walki z kulturą milczenia, i tylko tak długo, jak w instytucjach sztuki nieobecne będą procedury umożliwiające złożenie skargi i bycia w procesie weryfikacji tej skargi chronioną. Skoro na razie nie funkcjonujemy w środowisku instytucjonalnym zorganizowanym tak, jakbyśmy tego chciały, powinnyśmy wzmacniać relacje poprzecznie przecinające hierarchie wytwarzane przez instytucje.

3.

W lekturze *Przemocy, obsceniczności, powtórzenia* uwagę przykuwa wybiórczość Sajewskiej w odnoszeniu się do materiałów, które powstały w ostatnich latach w związku z akcją #MeToo w Polsce. Jest ona zaskakująca w kontekście tego, że –jak zadeklarowała autorka – jej esej stanowi namysł przede wszystkim nad dyskursem medialnym wokół tego ruchu. Pisząc o jakości dyskursu, w ramach którego sformułowano oskarżenia wobec Włodzimierza Staniewskiego, Sajewska odniosła się do artykułu Witolda Mrozka *Mobbing i molestowanie w legendarnym teatrze. Wszyscy słyszeli, nikt o tym nie mówił* (Mrozek, 2020) oraz opublikowanego w „Dwutygodniku" świadectwa Mariany Sadovskiej (Sadovska, 2020). Spośród tekstów dokonujących analiz i ocen działań w ramach akcji #MeToo, zdecydowała się odnieść tylko do tekstów Joanny Krakowskiej (Krakowska, 2017) oraz Grzegorza Niziołka (Niziołek, 2017), pomijając wszystkie inne, które powstały między rokiem 2017 a 2020. Ponadto sugerując, że badaczom i badaczkom kultury „tematy warte dyskusji i walki politycznej" narzuca „kompulsywna rzeczywistość mediów społecznościowych" (Sajewska, 2020), nie powołała się na żadne źródło pochodzące z obszaru tych, krytykowanych przez siebie, mediów. W przypadku badania dyskursu medialnego wokół #MeToo w polu polskich sztuk performatywnych oprócz prasy branżowej (w której refleksja realizuje się nie tylko przez artykuły naukowe, ale też w recenzjach spektakli, zob. np. Niedurny, 2019, Kwaśniewska, 2020), mainstreamowej i mediów społecznościowych, w naszym przekonaniu należałoby wziąć pod uwagę również manifestacje pojawiające się w ramach działań performatywnych odbywających się w teatrach, szkołach teatralnych, ale też internecie. Ten obszar został przez Sajewską całkowicie zignorowany. Trudno nam zaakceptować tak szeroki zakres pominięcia w tekście, który z

owego pominięcia czerpie retoryczną siłę.

Ostatecznie Sajewska, powołując się na jeden artykuł opublikowany w mainstreamowym medium jakim jest „Gazeta Wyborcza” oraz świadectwo Mariany Sadovskiej zamieszczone w „Dwutygodniku”, wystawiła dyskursowi medialnemu wokół ruchu #MeToo w polskim teatrze następującą ocenę: „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” (Sajewska, 2020). Tymczasem świadomość konieczności zmian systemowych wybrzmiewa choćby w tekstach opublikowanych w „Polish Theatre Journal”, w którym zgromadzono materiały przedstawione podczas zorganizowanej w październiku 2019 roku konferencji *Zmiana – teraz! O czym milczeliśmy w szkołach teatralnych*. W tekście wprowadzającym w tematykę bloku Agata Adamiecka-Sitek napisała: „Kryzys ten [ujawnienie stosowania przez wykładowcę Akademii Teatralnej w Warszawie przemocy wobec studentów i studentek – przyp. Z.B., A.M.] ujawnił nie tylko konkretną sprawę nadużyć władzy, ale przede wszystkim rzucił światło na systemowe uwarunkowania przemocy na uczelniach teatralnych, o których przecież od dawna wiemy, ale które na co dzień pozostają niewidzialne i dzięki temu nienaruszalne – chronione niczym brudny sekret domu” (Adamiecka, 2019, s. 1). Teksty opublikowane w tym numerze czasopisma reprezentują myślenie o nadużyciach władzy w ścisłym związku ze strukturą organizacyjną instytucji artystycznych (w tym instytucji akademickich).

Wypowiedziami istotnymi dla dyskursu krytyki instytucjonalnej odnoszącej się do polskiego teatru i sztuk performatywnych jest również wspomniany

wyżej artykuł Marty Keil *My też*, który towarzyszył przedrukowi *Listu otwartego do Jana Fabre'a i Troubleyn*, a także tekst Witolda Mrozka *System się chwieje* (Mrozek, 2019), który ukazał się w „Dwutygodniku" w listopadzie 2019 roku. Keil, traktując list jako świadectwo szkodliwości hierarchicznej struktury Troubleyn dla jakości pracy zatrudnionych w nim artystek i artystów, stawia wiele istotnych diagnoz dotyczących relacji pomiędzy modelem organizacyjnym teatru a możliwościami zaistnienia w jego ramach relacji opartych na przemocy i szantażu. Analiza Keil bez wątpienia ma charakter systemowy. Autorka przygląda się zarówno strukturom organizacyjnym instytucji teatralnych, jak i pozycjom osób zatrudnionych poza nimi i pełniących ważną rolę w środowisku (kuratorek, krytyczek, badaczek). Drugi z wymienionych w artykułów powstał niedługo po tym, kiedy szesnaście pracownic krakowskiego Teatru Bagatela wniosło skargę przeciwko wieloletniemu dyrektorowi, który dopuszczał się wobec nich przemocy seksualnej. Przedstawieniu realizowanych w Polsce działań na rzecz walki z molestowaniem w instytucjach teatralnych w tekście Mrozka towarzyszy namysł o charakterze systemowym, w ramach którego autor zwraca uwagę między innymi na związek pomiędzy folwarcznym modelem[3] zarządzania teatrami i częstotliwością pojawiania się nich przestępstw finansowych, ale też na konsekwencje konserwowania w dyskursie teatrologicznym przekonania o „specyficznym" statusie zawodu aktora, który miałby usprawiedliwiać nadużycia w procesie pracy. Tego rodzaju namysł obecny jest również w wywiadzie opublikowanym na portalu teatralny.pl, którego Magdzie Piekarskiej udzieliła Patrycja Babicka, jedna z kobiet, które zdecydowały się ujawnić nadużycia władzy przez dyrektora Bagateli (Piekarska, 2020)[4]. Babicka opowiedziała o tym, w jaki sposób procedury administracyjne, model nadzoru nad teatrem sprawowanego przez miasto, a nawet architektura i wyposażenie budynku (np. odmowa zamontowania

kamer) działały na rzecz bezkarności sprawcy przemocy. Bardzo precyzyjnie opisała również proces umacniania się władzy dyrektora postępujący w kolejnych latach, który wpływał na rozwój jego działalności artystycznej w teatrze (reżyserowanie coraz większej liczby premier w sezonie), a jednocześnie pozbawiał pracujące w nim kobiety możliwości wniesienia skargi, która nie skutkowałaby pogorszeniem warunków ich pracy lub jej utratą.

Głosy w sprawie Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” pojawiły się na gruncie w znacznym stopniu przygotowanym przez wymienione wyżej teksty. Nawet jeśli nie powstały w bezpośrednim związku z nimi, to ich istotnym aspektem jest uruchamianie analitycznej perspektywy uwzględniającej to, w jaki sposób struktura organizacyjna prowadzonego przez Staniewskiego teatru i jego miejsce w szerszym krajobrazie polskich sztuk performatywnych wpływały na doświadczenia poszczególnych osób. Witold Mrozek, w swoim artykule w „Gazecie Wyborczej” oddaje głos kobietom, które pracowały w „Gardzienicach” (nie tylko w zespole artystycznym), ale również stawia diagnozy na poziomie analizy strukturalnej. Problematyzuje między innymi konsekwencje hierarchicznego modelu organizacji Ośrodka dla jakości relacji między jego dyrektorem a pracownicami. Mrozek przytacza też opinię Katarzyny Kułakowskiej, badaczki polskich teatrów alternatywnych, która postrzega „Gardzienice” jako jedną z manifestacji specyficznego modelu organizacji wspólnoty teatralnej i sytuację w teatrze interpretuje w kontekście tego, jakie ryzyko ten model niesie. Jednym z pierwszych analitycznych komentarzy do „coming outów” aktorek i aktorów „Gardzienic" była wypowiedź Moniki Kwaśniewskiej, która w wywiadzie Mrozka wskazywała na związek pomiędzy przemocowym zachowaniem Staniewskiego a powszechnym w polskim teatrze modelem dominacji reżysera postrzeganego „jako wielki twórca, który może wszystko”

(Kwaśniewska, 2020).

Perspektywa analityczna i krytyka systemowa jest wreszcie silnie obecna w samych świadectwach. Sadovska wnikliwie opisuje, jak w procesie edukacji wytwarzano w niej poczucie, że praktyki oparte na eksploatacji performerów i sprawowaniu nad nimi bezwzględnej władzy przez reżysera są wartościowe i prowadzą do znakomitych efektów (które również przez publiczność, krytyków i badaczy waloryzowane są pozytywnie), a inne pozwalają zaledwie na pozostanie na poziomie przeciętności. Artystka łączy refleksje dotyczące kultury, w której taki styl pracy, jaki oferował Staniewski, uważany był za godny podziwu, ze wskazywaniem na związek tego stylu ze złą sytuacją ekonomiczną artystów „Gardzienic", która z kolei miała bezpośredni wpływ na ich możliwości negocjowania warunków pracy. W „coming oucie" Elżbiety Podleśnej rekonstrukcji okresu jej pracy i życia w „Gardzienicach" towarzyszą spostrzeżenia dotyczące tego, w jaki sposób komunikowanie przez teatr fałszywych informacji dotyczących autorstwa poszczególnych części spektaklu pozbawiało artystów możliwości partycypacji w zyskach symbolicznych i ekonomicznych związanych z sukcesami Ośrodka (Podleśna, 2020). Za rozpoznanie o charakterze systemowym należy uznać również powiązanie modelu zatrudnienia artystów w „Gardzienicach" (np. na umowę zlecenia) i implikowanej przez niego prekarnej kondycji z osłabieniem, czy wręcz eliminacją możliwości sprzeciwienia się dyrektorowi. Poza tym artystka wskazała również na konflikt pomiędzy statusem instytucji państwowej a folwarcznym modelem zarządzania nią. Kwestie te podejmowane są również w krótszych świadectwach, których autorki i autorzy zwracają uwagę na to, w jaki sposób przemoc była związana z pozycją w zespole osób, które jej doświadczały.

Wobec tak szeroko zakrojonej diagnozy o charakterze systemowym zawartej

w tekstach opublikowanych między innymi w „Dwutygodniku” trudno nam zrozumieć, dlaczego Dorota Sajewska zgłasza, że w dyskusji brakuje namysłu nad „specyfiką i wymiarami przemocy w teatrze” (Sajewska, 2020). W gardzienickich świadectwach indywidualne historie legitymizują wskazania na te aspekty systemu, które ograniczają wolność niektórych osób w procesie twórczym, wywołują nierówności ekonomiczne i doprowadzają do sytuacji zagrożenia zdrowia i życia. Umieszczenie tych głosów w kontekście osobistych doświadczeń oraz pozycji środowiskowej ich autorów i autorek (co Sajewska krytycznie określa jako subiektywność), czyni je wiarygodnymi i – w naszym przekonaniu – koniecznymi do uwzględnienia w toczącej się debacie na temat kształtu polskiego teatru i dziedzictwa jego historii. Zarzut o subiektywność świadectw i tekstów poświęconych #MeToo brzmi zaskakująco, kiedy jest formułowany przez Sajewską – krytyczną badaczkę archiwów i kulturoznawczynię, której podejście, jak sama pisze, „cechuje relatywizm kulturowy”. Badając archiwum, jakie tworzą głosy formułowane w ramach akcji #MeToo, autorka *Nekroperformansu* nie bierze pod uwagę, że źródła archiwalne i wypowiedzi na ich temat kształtuje pozycja, doświadczenie i afekty ich autorów, a więc obiektywność może być tylko projekcją, służącą celom retorycznym. W tym przypadku strategia dyskredytowania głosów zabieranych w ramach #MeToo jako subiektywnych może stać się sposobem odwrócenia uwagi od problemu przemocy, na który wskazują ich autorki i autorzy (podobny mechanizm opisałyśmy w artykule *O kim mówisz, kiedy mówisz o przemocy?* [Berendt, Majewska, Ślęzak, 2020]).

Znając przywołane powyżej teksty i świadectwa przedstawiające przemoc jako problem systemowy, trudno zgodzić się również z zarzutem Sajewskiej o personalizowanie przemocy w dyskursie #MeToo (szczególnie w tekstach dotyczących sprawy „Gardzienic”). W wypowiedziach, do których się odwołałyśmy, opisy działań Włodzimierza Staniewskiego są zwykle

umieszczane w kontekście problemów systemowych. To prawda, że autorki i autorzy wskazali na niego jako sprawcę przemocy, a opisy jego postępowania ze względu na skalę przekroczeń mogły mocniej zapaść w pamięć czytelnikom niż analityczne partie tekstów. Samo ujawnienie sprawcy nie oznacza jednak personalizacji przemocy i jest konieczne, aby można było rozpocząć procesy naprawcze związane z rekompensatą krzywd i korektą systemu, w ramach którego ta przemoc znalazła tak dogodne warunki, by trwać i kształtować na przestrzeni lat warunki pracy wielu osób. System nie jest wobec rzeczywistości bytem transcendentnym, reprodukuje się i aktualizuje w praktykach instytucjonalnych i w działaniach konkretnych osób. Uwzględnianie czynnika systemowego w sytuacjach, w których dochodzi do identyfikacji i oceny aktów przemocy, daje szansę na wprowadzenie takich zmian, które zmniejszą prawdopodobieństwo, że akty te się powtórzą. Orientacja działań na przyszłość nie może jednak oznaczać, że przeszłość pozostanie zamkniętym etapem, o którym nie można mówić i z którego nie można wyciągnąć konsekwencji. Komu miałoby służyć uczynienie przeszłości zamkniętą strefą? Sprawcom przemocy – na pewno. Osobom, które czują potrzebę powrotu do wydarzeń w celach terapeutycznych lub po to, aby uzyskać sprawiedliwą rekompensatę za doświadczone krzywdy lub tym zainteresowanym przekształcaniem systemu tak, by przynosił jak najmniej szkód – na pewno nie.

Podjęta w *Przemocy, obsceniczności, powtórzeniu* próba ujawnienia ukrytej „prawdy” na temat #MeToo okazuje się nieskuteczna, bo w wyniku paranoicznej interpretacji przedmiot badań zostaje zastąpiony projekcją badaczki na jego temat. Krytyka paranoiczna wiąże się z ryzykiem, że do dyskusji zostaną wprowadzane tematy, które zaczną „przyrastać niczym kryształ w roztworze przesyconym, przesłaniając alternatywne sposoby rozumienia lub przedmioty, które mielibyśmy zrozumieć” – jak pisze Eve

Kosofsky Sedgwick. Ten sam proces zachodzi w eseju Sajewskiej – wybiórczo przywoływane wypowiedzi stają się podstawą do wyciągnięcia pochopnych wniosków na temat dyskursu akcji #MeToo, co sprawia, że jego analiza wytwarza nową rzeczywistość, odpowiadającą najgorszym możliwym wyobrażeniom.

4.

Decyzji Sajewskiej, by skoncentrować swoją analizę na wąskim wycinku dyskursu towarzyszącego akcji #MeToo w polskim teatrze towarzyszy jej zdecydowane wystąpienie przeciwko mediom społecznościowym jako arenie działań społecznych i politycznych. Autorka *Przemocy, obsceniczności i powtórzenia* pisze o nich jako: „kluczowej platformie propagandowej świata politycznego zdominowanego przez nowy nacjonalizm i prawicowy autorytaryzm", miejscach „przecięcia cyfrowego kapitalizmu i prawicowej ideologii cyfrowej" i przejawie „rozpadu współczesnych społeczeństw demokratycznych, klęski radykalnych działań emancypacyjnych i scenę realizacji obsceniczności władzy" (Sajewska, 2020). To wszystko sprawia, że – w opinii Sajewskiej – media społecznościowe „nie są odpowiednią platformą ani dla debaty publicznej, ani dla przebudowy społecznej". Diagnoza sformułowana w oparciu o przytoczone zarzuty jednocześnie lokuje media społecznościowe najniżej w hierarchii środków, poprzez które manifestuje się dyskurs publiczny i obsadza je na tak wysokiej pozycji, na jakiej nie widzą ich chyba nawet osoby korzystające z nich i wierzące w możliwość wyzyskania z nich emancypacyjnego potencjału. Argument Sajewskiej przeciwko mediom społecznościowym opiera się na przypisaniu im w bliżej niezidentyfikowanym dyskursie hegemonicznym statusu „właściwej" platformy debaty publicznej i przebudowy, a następnie odmówienia im tego statusu we własnym geście sprzeciwu. Sara Ahmed

określa tego typu zabieg retoryczny jako „logikę inflacyjną” [*inflationary logic*] (Ahmed, 2008, s. 31), w ramach której „w jednym ruchu” następuje skonstruowanie tezy, a następnie wzmocnienie jej poprzez wytworzenie wobec niej własnego stanowiska opozycyjnego. Zabieg ten służy obsadzeniu siebie w pozycji mniejszościowej, a ponadto pozwala legitymizować własną narrację jako tę odsłaniającą „prawdę” niedostrzegalną z pozycji hegemonicznych.

W artykule *Online Justice in the Circuit of Capital: #MeToo, Marketization and the Deformation of Sexual Ethics* (Salter, 2019) Michael Salter bez sentymentów rozprawił się mitem mediów społecznościowych jako areny demokracji w kontekście amerykańskiego ruchu #MeToo. Argumenty afirmatywne wobec społecznych i politycznych funkcji mediów społecznościowych, do których odwołuje się Sajewska po to, żeby wzmocnić siłę swojego ich odrzucenia, u Saltera ulokowane są jednak konkretnie – po stronie technoutopistów i głosicieli triumfu e-demokracji. Pozycje te nie są przy tym absolutyzowane i uniwersalizowane przez autora. Salter dostrzega sposoby, w jakie korporacje medialne „choreografują” przebieg społecznych akcji takich jak #MeToo, a także z rozmysłem wytracają ich antysystemowy potencjał, zamieniając działania w ramach ruchu w kapitał służący prywatnym przedsiębiorcom. Jednocześnie jednak dostrzega pozytywne skutki mobilizacji użytkowników mediów społecznościowych, takie jak możliwość szybkiego informowania się, zwrócenie społecznej uwagi na problem przemocy wobec kobiet, stworzenie „przestrzeni emocjonalnej” dla dzielenia się swoimi doświadczeniami i ekspresji gestów solidarności. Salter nie kalkuluje ryzyk i szans związanych z użytkowaniem mediów społecznościowych po to, by móc z pełnym przekonaniem ogłosić, że powinny lub nie powinny być „platformą debaty publicznej i społecznej przebudowy”. Jego rozpoznania służą wzmocnieniu umieszczonej w konkluzji

tezy, że ekspansji mediów społecznościowych powinno towarzyszyć uważne przyglądanie się zależnościom, jakie występują pomiędzy dyskursem publicznym, a jego techno-społecznymi uwarunkowaniami (Salter, 2019, s. 331).

Warto w tym momencie odnieść się również do artykułowanej przez Sajewską różnicy pomiędzy „złą rewolucją" w mediach społecznościowych i „dobrą rewolucją" rozgrywającą się na ulicach. Salter przywołuje argument o niepodłączeniu ruchów manifestujących się w internecie do zinstytucjonalizowanych sił politycznych. Ten zarzut można jednak odnieść również do afirmowanych przez Sajewską protestów odbywających się na placach i ulicach. W naszym przekonaniu kluczowe jest dostrzeżenie, że zarówno to, co dzieje się na ulicach, jak i to, co ma miejsce w mediach społecznościowych, znajduje przedłużenie w działaniach uczestniczek i użytkowniczek w kontekstach innych niż platformy medialne i publiczne protesty oraz zawiązywanych przez nie sojuszach. Nawet jeśli zdecydujemy się nazwać ruch #MeToo rewolucją, to oczywiste jest, że jej część, która realizuje się z wykorzystaniem mediów społecznościowych, jest dopiero krokiem w stronę radykalnej przebudowy sfery publicznej opartej dotychczas na patriarchalnych zasadach i normach.

5.

Przewidując możliwość represjonowania seksualności w polu sztuki w wyniku akcji #MeToo, Sajewska niepokoi się o losy teatru jako przestrzeni transgresji, a więc „szczególnego" miejsca, w którym relacje międzyludzkie realizowane są na innych zasadach niż w pozostałych kontekstach społecznych interakcji. Zaproponowane przez badaczkę i wywiedzione ze sztuki performansu rozumienie transgresji jako tego, co „dokonuje się na

sobie, a nie na innym” (Sajewska, 2020) podkreśla wagę jednostkowej, niezależnej decyzji, jaką podejmuje osoba dokonująca aktu przekroczenia. Postulowane przez Sajewską postrzeganie go jako podmiotowego aktu „działania na sobie” stoi w sprzeczności z powszechną w polskim teatrze praktyką dokonywania „przekroczeń”, które wcale nie muszą wiązać się ani z decyzją, ani ze świadomą zgodą performerki czy performera, lecz mogą być projektowane i inicjowane wyłącznie przez reżyserkę lub reżysera. To on, jako osoba zajmująca wyższą pozycję w hierarchii symbolicznej i instytucjonalnej, decyduje o stopniu upodmiotowienia pozostałych twórców w procesie pracy – na co zwraca uwagę Marta Keil w artykule *A na koniec ma być arcydzieło* (por. Keil, 2019). Na ugruntowanie tego rodzaju praktyki „transgresji” wpływa silna fetyszyzacja tej kategorii w polskim teatrze i teatrologii. W jej konsekwencji przekraczanie kolejnych granic lęku czy wstydu często staje się obowiązkiem egzekwowanym poprzez systemową presję (o czym mogą świadczyć cytowane przez Alinę Czyżewską anonimowe wypowiedzi studentów akademii teatralnych, którym w „poznaniu siebie i przekroczeniu swoich granic” miał „pomóc” mobbing ze strony profesorów [Czyżewska, 2020]). Pojęcie transgresji często służy jako uzasadnienie stosowania przemocy seksualnej i psychicznej, która jest tym samym normalizowana i staje się trudna do rozpoznania. W tym świetle zaproponowane przez Sajewską kryterium świadomego i niezależnego podjęcia decyzji ulega rozmyciu, a postulowane nietraktowanie teatru jako miejsca pracy takiego jak każde inne wydaje się świetną odpowiedzią na zapotrzebowanie systemu, w którym rządzą wielkie indywidualności zwolnione z odpowiedzialności za konsekwencje swoich działań.

Nie kwestionujemy tego, że transgresja wciąż może być operatywną kategorią w kontekście sztuki. Jeśli rozpoznamy ją nie tylko jako poszerzanie granic ekspresji cielesnej (w tekście Sajewskiej myślenie o transgresji w

nowym, niezdominowanym przez konserwatywną represyjność teatrze ogranicza się do pola seksualności), ale również jako praktykę radykalnego przekraczania ograniczeń wyobraźni politycznej i norm społecznych – to wystąpienia w ramach #MeToo można postrzegać jako najbardziej transgresyjne akty przekroczenia, jakie dokonały się w polskim teatrze ostatnich lat. Zdemaskowały one bowiem powszechnie normalizowaną praktykę usprawiedliwiania zwykłej przemocy artystycznym przekroczeniem i podważyły *status quo*, każąc nam rozmawiać o tym, o czym wszyscy wiedzą, lecz nikt nie mówi. To właśnie „coming out" można uznać za postulowaną przez Sajewską transgresję „dokonaną na sobie", ponieważ osoby mówiące głośno o przemocy ryzykują utratę pracy, środowiskowy ostracyzm, wtórną wiktymizację i wiele więcej, pokazując jaka stawka wiąże się z przerwaniem milczenia.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Zuzanna Berendt – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego, krytyczka teatralna, niezależna kuratorka. Naukowo zajmuje się badaniem obecności dyskursów ekologicznych w polskim teatrze najnowszym i nowym tańcu. W ramach pracy w Pracowni Kuratorskiej tworzy projekty z pogranicza sztuki, nauki i aktywizmu. Stale współpracuje z „Didaskaliami" i „Dialogiem".

Anna Majewska – studiuje wiedzę o teatrze i prawo na UJ. Pracuje jako niezależna kuratorka, współtworząc procesy artystyczno-badawcze łączące sztukę, nauki ścisłe, nową humanistykę i aktywizm. Współzałożycielka i członkini Pracowni Kuratorskiej oraz prezeska związanej z nią fundacji. Obecnie interesuje się praktykami spekulatywnymi w sztuce (w szczególności w kontekście nowego tańca). Stale współpracuje z „Dialogiem" i „Didaskaliami".

Przypisy

1. Informacje oraz dokumenty związane projektem Porozumienie można znaleźć na stronie https://www.powszechny.com/aktualnosci/porozumienie.html [dostęp: 17 I 2020].
2. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że refleksja na temat etyki w teatrze zaczęła rozwijać się, zanim w dyskursie medialnym pojawiły się pierwsze oświadczenia artystek związanych z Ośrodkiem Praktyk Teatralnych Gardzienice. Jednym z przejawów szczególnego ożywienia tej refleksji w ostatnich latach (a nie miesiącach) jest wydana w 2019 roku książka *Bezkarnie. Etyka w teatrze* (Rapior, 2019).
3. Mrozek posiłkował się w tym kontekście rozpoznaniami Moniki Kwaśniewskiej dotyczącymi relacji folwarcznych w polskich instytucjach teatralnych, które tak dalece wzmacniają pozycję niektórych uczestników procesu twórczego, że powstaje milczące przyzwolenie na przemoc wobec tych, którzy znajdują się w nieuprzywilejowanej sytuacji (por. Kwaśniewska, 2017).
4. Rozmowa ta jest ważnym źródłem analizy instytucjonalnych i afektywnych uwarunkowań wieloletniego milczenia pracownic Teatru Bagatela, której dokonuje Monika Kwaśniewska w tekście *Dlaczego przestały milczeć? Dlaczego zostały wysłuchane?*(Kwaśniewska, 2020).

Bibliografia

Adamiecka-Sitek, Agata, *Od lat wiedzieliśmy* w: *Gardzienice.*

Coming outy [nowe głosy], „Dwutygodnik” nr 10/2020, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9162-gardzienice-coming-outy-nowe-g…,

[dostęp: 17 I 2021].

Adamiecka-Sitek, Agata, *Zmiana – teraz? Wywołując to, co nieuniknione*, „Polish Theatre Journal” nr 1/2 (7/8)/2019.

Ahmed, Sara, *Open Forum Imaginary Prohibitions: Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the `New Materialism*', „European Journal of Women’s Studies” 2008, t. 15(1), s. 23-39.

Babicka, Patrycja, *Jeśli wygramy w sądzie, to nie z dyrektorem, a z sobą*, rozmawia Magda Piekarska, „Teatralny.pl” styczeń 2020, http://teatralny.pl/rozmowy/jesli-wygramy-w-sadzie-to-nie-z-dyrektorem-…, dostęp: [17 I 2021].

Berendt, Zuzanna, Majewska, Anna, Ślęzak, Ida, *O kim mówisz, kiedy mówisz o przemocy?*,

„Didaskalia” nr 160/ 2020, https://didaskalia.pl/pl/artykul/o-kim-mowisz-kiedy-mowisz-o-przemocy, [dostęp: 17 I 2021].

Czyżewska, Alina, *„W teatrze nie ma demokracji”. Serio?*, „Polish Theatre Journal” 2019, nr

1/2 (7/8).

Czy etyka w sztuce to abstrakcja? Z Jolantą Janiczak i Wiktorem Rubinem rozmawia Krystyna Duniec [w:] *Bezkarnie. Etyka w teatrze*, red. W. Rapior, Poznań 2019, s. 21-40.

Haraway, Donna, *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, przeł. A. Czarnacka, biblioteka online Think Tanku Feministycznego 2009, http://www.ekologiasztuka.pl/articles.php?article_id=118, [dostęp: 17 I 2021].

Keil, Marta, *A na koniec ma być arcydzieło*, „Dialog" lipiec-sierpień 2019, http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/na-koniec-ma-byc-arcydzielo, [dostęp: 17 I 2021].

Keil, Marta, *My też*, „Didaskalia" 2018 nr 148, s. 6-11.

Kosofsky Sedgwick, Eve, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparacyjne, albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. M. Szcześniak, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej" 2014 nr 5, http://widok.hmfactory.com/index.php/one/article/view/184/299#sdfootnot…, [dostęp: 17 I 2021].

Kościelniak, Marcin, *Stanowisko. Przeciw-historia*, „Didaskalia" 2020 nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/stanowisko-przeciw-historia, [dostęp: 17 I 2021].

Krakowska, Joanna, *Konformy: rewolucja czy rabacja?*, https://www.dwutygodnik.com/artykul/7510-konformy-rewolucja-czy-rabacja…, [dostęp: 17 I 2021].

Kwaśniewska, Monika, *Świadectwa czy/i spektakle?,* „Dialog" luty 2020, http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/swiadectwa-czyi-spektakle?fbclid=…, [dostęp: 17 I 2021].

Kwaśniewska, Monika, *Przemoc nie tylko w Gardzienicach. „Teatr nie jest miejscem, w którym się głaszcze po głowie"*, rozmawia Witold Mrozek, „Wyborcza.pl" październik 2020, https://wyborcza.pl/7,75410,26394834,przemoc-nie-tylko-w-gardzienicach-…, [dostęp: 17 I 2021].

Kwaśniewska, Monika, *Dlaczego przestały milczeć? Dlaczego zostały wysłuchane?*, „Didaskalia" 2020 nr 159, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dlaczego-przestaly-milczec-dlaczego-zo… [dostęp: 22 I 2021].

Kwaśniewska, Monika, *#MeToo w polskim teatrze*, maszynopis autorski, 2019. Artykuł ukazał się jedynie w węgierskim tłumaczeniu.

Majewska, Anna, *Co wiedzą wszyscy*, „Dialog" luty 2020, http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/co-wiedza-wszyscy, [dostęp: 17 I 2020].

Mrozek, Witold, *Mobbing i molestowanie w legendarnym teatrze. Wszyscy słyszeli, nikt o tym nie mówił*, „Wyborcza.pl" październik 2020,

https://wyborcza.pl/7,75410,26371962,mobbing-i-molestowanie-w-gardzieni…, [dostęp: 17 I 2021].

Mrozek, Witold, *System się chwieje*, „Dwutygodnik” 2019 nr 11, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8554-system-sie-chwieje.html, [dostęp: 17 I 2021].

Niedurny, Katarzyna, *Jeszcze rok temu nie było z tym problemu*, „Dialog” listopad 2019, http://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/jeszcze-rok-temu-nie-bylo-z-t…, dostęp: [17 I 2021].

Niziołek, Grzegorz, *(Kontr)rewolucja seksualna*, „Dwutygodnik” 2017 nr 12, https://www.dwutygodnik.com/artykul/7536-kontrrewolucja-seksualna.html, [dostęp: 17 I 2021].

Podleśna, Elżbieta, *Przemoc dzieje się w ciszy*, „Dwutygodnik” 2020 nr 20, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9173-przemoc-dzieje-sie-w-ciszy.html, [dostęp: 17 I 2021].

Sadovska, Mariana, *Coming out*, „Dwutygodnik” 2020 nr 10, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9125-coming-out.html, [dostęp: 17 I 2021].

Sajewska, Dorota, *Przemoc, obsceniczność, powtórzenie*, „Didaskalia” 2020 nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przemoc-obscenicznosc-powtorzenie, [dostęp: 17 I 2021].

Salter, Michael, *Online Justice in the Circuit of Capital: #MeToo, Marketization and the Deformation of Sexual Ethics*, [w:] *#MeToo and the Politics of Social Justice*, red. B. Fileborn, R. Loney-Howes, Palgrave Macmillan, Cham 2019, s. 317-334.

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/przeslepione-potencjalnosci-metoo-i-mozliwosc-zmiany

didaskalia
gazeta teatralna

#METOO

Polemika to nie „polemiká”

Krzysztof Bielawski

Słowo *polemika* technicznie jest mnogą, neutralną formą greckiego przymiotnika *polemikos*, utworzonego od rzeczownika *polemos* – „wojna”. Oznacza ono w starej grece „te rzeczy/sprawy, które odnoszą się do wojny”, „sprawy wojenne”, w pewnym sensie wyraża to, co jedno z haseł Strajku Kobiet: „to jest wojna”. W polszczyźnie zadomowione i sprowadzone do *singularis*, powoli traci swoje wojenne konotacje i mnogą neutralność, akcent niepostrzeżenie w potocznym języku przesuwa się na drugą od końca, chociaż jak w przypadku każdego słowa obcego pochodzenia powinien pozostawać na trzeciej. Wypowiedź polemiczna to taka, która podejmuje dyskusję z jakimś innym wystąpieniem w celu zaprezentowania stanowiska odmiennego, przeciwnego, krytycznego. W nauce, publicystyce czy debacie jest polemika narzędziem poszerzania zakresu dyskusji, przywracania kompletności spojrzenia, wskazywania na błędy za pomocą rzetelnej argumentacji, bywa też narzędziem obrony przed atakiem na własne poglądy – w każdym z tych wypadków odsłania swoją moc lub słabość, tak samo jak w sztuce wojennej, poprzez weryfikowalną skuteczność argumentacyjną. Bywa jednak tak, że ta wymiana opinii dokonuje się w zaiste pierwotnie

etymologicznym środowisku – to znaczy środowisku zdecydowanie wojennym, w którym ani racje, ani argumenty, ani nawet słuszna obrona nie mają żadnego znaczenia, ponieważ – jak to w wojnie (*polemos*) – idzie tylko o zniszczenie przeciwnika na tyle skutecznie, by żadna debata nie była już możliwa ani potrzebna. Żadna, choćby najbardziej jedynie symboliczna Norymberga nie jawi się na horyzoncie, ponieważ w tym, co jest *polemiká*, a nie polemiką, dawanie pola wypowiedzi przeciwnikowi, oprawcy, jest jedynie brudzeniem posprzątanego już pola, na którym nie może zalegać żaden pyłek czy okruch argumentacji, prawa do obrony, domniemania niewinności czy innych cywilizacyjnych zdobyczy, chętnie przywoływanych w każdym innym miejscu, byle nie zakłócać tryumfu zwycięzców.

Bywają spory kształtowane od pierwszej iskry w taki sposób, by polemiczność, *votum separatum* czy też – nie daj boże (*quod absit*) – sympatyzowanie w jakiejkolwiek sprawie z inkryminowanym przedmiotem sporu w ogóle nie było możliwe, by nawet próba zdystansowanej debaty natychmiast spontanicznie rozpoznawana była jako zdrada stanu podlegająca karze najwyższej, no, przynajmniej całkowitego wykluczenia i skazania na dalsze życie w niesławie z piętnem opowiedzenia się po niewłaściwej stronie.

Do takiej debaty, która jest z natury rzeczy i od samego początku *polemiká*, a nie polemiką, zaliczam spór o Staniewskiego i „Gardzienice" toczący się w perspektywie publikacji oskarżających *nominatim* dyrektora teatru, Włodzimierza Staniewskiego, o przemoc psychiczną i fizyczną, mobbing, naruszanie nietykalności cielesnej dawnych jego współpracownic. Teksty fundacyjne tej debaty dobrze są znane i łatwo dostępne, przetoczyły się przez największe dzienniki papierowe i internetowe, wymienia je też szczegółowo Marcin Kościelniak w swoim komentarzu do tekstu Leszka Kolankiewicza z listopadowego numeru Didaskaliów[1] i nie ma potrzeby ich

tutaj przywoływać.

Wystąpienia byłych pracownic i współpracownic Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” nazywane są – za tytułem pierwszej z tych publikacji – „coming outami” lub „świadectwami”. Podnoszą ważny problem i stanowią wezwanie do głębokiej zmiany, spełniają się w kontekście społecznym, na który długo musiały czekać – w kontekście debat wokół ruchu #MeToo, wokół nadużyć seksualnych w Kościele oraz kulturowej rewolucji Strajku Kobiet. Tak, wystąpienia te kategorycznie i bezdyskusyjnie „w sposób zasadniczy zmieniają obraz polskiego teatru”. Wyznaczają kierunek, który jest kierunkiem nieuchronnych zmian, reform, które muszą nadążać za swoimi czasami, zmiany te dotykają świata polityki, Kościoła, akademii, sztuki, a także prawa. I tak jest dobrze, i tak być powinno. Głosu świadectw trzeba wysłuchać, wnioski i konsekwencje należy wyciągnąć. Od początku tej dyskusji stałem na stanowisku, że nikomu nie wolno komentować treści publicznych wystąpień współpracowników teatru, którzy wypowiadają się o swoim cierpieniu i krzywdzie, ale także że nie należy nigdy zapominać o prawie do obrony i domniemaniu niewinności wskazanego z imienia i nazwiska sprawcy cierpień i krzywdy, że bardzo uważnie trzeba się posługiwać dużymi kwantyfikatorami: powtarzane uporczywie „wszyscy” i „wszystko” w kontekście już to badaczy, już to twórczości artystycznej, którzy i które *en bloc* domagają się natychmiastowego potępienia, budziły mój sprzeciw i odrazę. Mimo wszystko gazeta nie jest sądem, a fejsbuk ławą przysięgłych. Oto właśnie „wszyscy” poczuli się w obowiązku zajmować stanowisko z pełną świadomością, że niewiele mają do wyboru: mogą albo stanąć po stronie ofiar i wybrać jasną stronę mocy, albo też poddać głowę medialnemu katu i pędzić resztę życia w niesławie. Zdarzyli się i tacy, którzy usiłowali i mieć ciastko, i zjeść ciastko – podziękować, ale i równocześnie potępić, okazało się też wtedy, że niektórym wolno bez konsekwencji napisać

„nie wiedziałem”, albo „owszem, zaczęło coś do mnie docierać i postanowiłem odejść”, innym tego prawa odmówiono, do teraz nie wiem dlaczego, i co decyduje o tym, komu wolno.

To dziwne, że Marcin Kościelniak pod tekstem Kolankiewicza w konkluzji swojego komentarza zdaje się zarzucać Nestorowi i prawodawcy polskiej antropologii teatru, że swoim tekstem wyraża „stanowisko przeciwne” (wobec czego?) oraz – *implicite* – że tekst ten wyklucza nie tylko świadectwa, ale – niewybaczalne – także żywe osoby, że uczciwe sprawozdanie z wieloletnich badań jest aktem ponowionej przemocy wykluczenia o charakterze „strukturalnym, symbolicznym, systemowym”. Że jest „wykluczeniem z archiwum i z dyskursu”. Taka jest właśnie logika *polemiká* w przeciwieństwie do polemiki: jeśli tylko odważysz się nie krzyknąć gromko w chórze sędziów i określonej polityki historycznej czy innych wyklętych, wszystko, co napiszesz będzie użyte przeciwko tobie, wszystko czym jesteś, zostanie użyte przeciwko tobie. Śpij spokojnie: w siedemnastu stronach fascynującej opowieści z historii polskich badań teatrologicznych na pewno znajdą takie jedno zdanie, które będą ci wpychać do gardła, aż się udławisz. Reszta nie ma znaczenia, nikt słowem nie skomentuje, próżno czekać. Możesz, Leszku, zrobić jeszcze dwieście przypisów, możesz, Tadeuszu (Kornasiu), ponawiać oświadczenia o tym, jak wyglądała Twoja wytężona praca i rozmowy z aktorkami, możesz je przeklejać i dowodzić ich autoryzacji, ale teraz nikt tego nie zauważy, czytelniczy skaner przypomina podsłuch w mieszkaniu Jacka Kuronia: wyłapie najmniejszy błąd, najmniejsze potknięcie, najmniejsze wahanie, choćby to był tylko tembr głosu. W jakim sensie i wobec czego stanowisko Kolankiewicza jest zdaniem Kościelniaka „przeciwne”? Gdzie ta „przeciwność” się uwidacznia? Już spieszę wyjaśnić, ponieważ jest nam to rzetelnie zapodane. Jest to zdanie Kolankiewicza: „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”. Kiedy stanowisko, które jest w znacznej części suchym, encyklopedycznym wyliczeniem dat, publikacji i spotkań, byłoby ewentualnie „nieprzeciwne”? Domniemuję, że wtedy, kiedy autor kilkuset, lekko licząc, stron publikacji o „Gardzienicach”, jednym gestem by własną pracę anihilował, kiedy uznałby, że w perspektywie „świadectw” wszystko, czego doświadczył jako widz, i wszystko, co napisał jako badacz, ulega całkowitemu unicestwieniu, kiedy by sprawił, by rękopisy zapłonęły. Otóż nie, nie ulega i nie płoną. A dlaczego nie ulega, to właśnie wyjaśnia dokładnie tekst Kolankiewicza. I argumentacji tam przyjętej nie ma potrzeby ani powtarzać, ani też poddawać jej jakiejkolwiek hermeneutyce. Nie zrobię tego i mam nadzieję, że nikt nie zrobi, bo nie ma najmniejszej potrzeby, wystarczy przeczytać. Póki co nie ma najmniejszej potrzeby także w tym sensie, że niezależnie od tego, kto i jak często by się do tej argumentacji odnosił, w polemicznym (po grecku) pyle bitewnym głos taki usłyszany nie zostanie. Nie ma też jednak wątpliwości, że ten pył kiedyś opadnie i także wtedy siła argumentu się odsłoni.

Obrona naukowego warsztatu w pracy nad zjawiskiem teatralnym, jakim są „Gardzienice”, jest bowiem dzisiaj utożsamiana natychmiast z postawą obojętności, obrona artystycznego dorobku teatru staje się wyłącznie dowodem na współudział w przestępstwie. Można albo potępić wszystko, to znaczy: reżysera, niekrzyczących współpracowników, każdy spektakl, każde spotkanie, każdą rozmowę, każdą wyprawę, każde napisane zdanie, każdą publikację, każdą spędzoną w Gardzienicach chwilę, każde uderzenie dłoni w oklaskach po spektaklu gdzieś latach osiemdziesiątych, albo przyjąć na siebie winę za współudział, zasiąść na ławie oskarżonych i napawać się sławą złego. Mylą się ci, którym wydaje się, że mogą wygodnie milczeć, usunąć się cień, przeczekać – mylą się, ponieważ za słynną rzymską frazą *qui tacit*

consentire videtur, a do winy współuczestnictwa dopisane automatycznie zostaje jeszcze tchórzostwo. Taki pakiet.

Mamy tysiące stron badań, wywiadów, opinii, recenzji, mamy prace Leszka Kolankiewicza, szczegółowo wyliczone w jego artykule, mamy dwie monografie – Tadeusza Kornasia i Zbigniewa Taranienki, mamy stos publikacji Małgorzaty Dziewulskiej, Ireneusza Guszpita, mamy wreszcie wydaną przez Routledge i reedytowaną przez Cambridge University Press monografię Paula Allaina – by wspomnieć jedynie największe. Czy rzeczywiście jedynym pytaniem redakcji „Didaskaliów" do tych wybitnych badaczy jest wniosek o autodestrukcję, przyznanie się do winy, publiczne odwołanie każdego napisanego zdania w imię ustanawiania nowej przyszłości? Przepraszam: Redaktor postuluje najpierw jednak ustanowić nową przeszłość, a zaraz potem – nową przyszłość.

Tekst Leszka Kolankiewicza o jego współpracy naukowej z „Gardzienicami" opublikowany w „Didaskaliach" został opatrzony przez Redakcję kuriozalnym wpisem o „publikacji bez pełnej jednomyślności w zespole redakcyjnym". Dobrze wiedzieć, że wszystkie inne teksty przechodzą przez kolegium tylko przy pełnej jednomyślności, to cenny przyczynek do badań edytorskich i rozumienia kolegialności. Nie przestaję sobie zadawać pytania, co też mogą oznaczać te słowa o niejednomyślności. Nieco światła rzuca na tę zagadkę wystąpienie zastępcy redaktora naczelnego, Marcina Kościelniaka, opublikowane pod tytułem *Stanowisko. Przeciw-historia* w tym samym numerze „Didaskaliów". Światło to jest jednak, by tak rzec, nieco mroczne. Jest wyrazem dokładnie tego wielkiego wysiłku, który w nudnym wywodzie filologicznym usiłowałem wskazać powyżej: z polemiki (po polsku) redaktor Kościelniak próbuje koniecznie zrobić greckie *polemiká*, ze wszystkimi opisanymi wyżej konsekwencjami. W pocie czoła usiłuje przy tym zachować

akademicki dystans, powściągliwość i profesjonalizm – w końcu adiunkt w UJ to nie w kij dmuchał – jednak groźne pomruki „spraw wojennych” wyraźnie są słyszalne, zarówno w oświadczeniu redakcji, jak i wystąpieniu zastępcy redaktora naczelnego. Zawierają ostrzeżenie: „Czytelniku, bądź czujny! Jeśli nie dostrzeżesz w tekście Profesora nihilistycznego indyferentyzmu, tego karygodnego tchórzostwa wobec konieczności opowiedzenia się za prawdą – oto, czytelniku, przepadłeś! Oto opowiedziałeś się po złej stronie i poniesiesz tego, czytelniku, wieczne konsekwencje”.

Nie podejmę się „obrony” Kolankiewicza, bo nic nie wskazuje na taką potrzebę, przynajmniej wobec tych, którzy zapoznają się z całym wywodem, a nie z jednym zdaniem, sądzę jednak, że redaktor Kościelniak rzeczywiście „minął się z intencjami Leszka Kolankiewicza” i wojenna kurzawa zakłóciła komunikację. Zastępca redaktora naczelnego „Didaskaliów” po prostu popełnił błąd merytoryczny, co się zdarza i wszyscy się z tego uczymy, pozostając w życzliwości, przyjaźni i debacie, o ile oczywiście uda nam się obronić akademię przed zamachem na wolność akademicką i akademickie wartości. Miewam wrażenie, że zagrożenie tych wartości wisi nad nami dzisiaj nie z jednej tylko strony.

Do publikacji oświadczenia, jak domniemuję, skłoniło redaktora „Didaskaliów” wojenne zakrzyknienie do rewizjonizmu (cóż za urocze słówko!) i kategorycznego potępienia, do postawy, w której *tertium non datur*. „Kto nie jest z wami, jest przeciwko wam” (Łk 9, 50). Ewangelie wkładają w usta tego samego Jezusa także inne słowa: „Kto nie jest przeciwko wam, jest z wami” (Mk 9, 40). Strasznie męczyli się z tą ostateczną i kategoryczną sprzecznością Ojcowie Kościoła. Heretycy bywają po prostu niedouczeni i chwytają się jednego zdania jak brat Ajschylosa burty perskiego okrętu: zębami. Święty Hieronim cierpliwie wyjaśniał, że

kiedy tekst święty w dwóch miejscach głosi prawdy sobie całkowicie przeciwne, to – ponieważ bóg nie może skłamać – i jedna, i druga prawda pozostają słuszne, ale dostrzegą to tylko ci, którzy rozumieją ducha ewangelii. Historia pokazała, jak niewielu go rozumie. Niejednokrotnie miałem osobiste wrażenie, że Staniewski błędnie rozpoznaje i lokuje przyjaciół i wrogów, co prędzej czy później obraca się przeciw niemu, przejmująco podobne wrażenie mam i teraz – znaczna część tych, którzy w tej debacie „nie są z wami", naprawdę „nie jest przeciwko wam".

Autor komentarza do tekstu Kolankiewicza szuka w tym tekście tego, czego w nim nie ma, dlatego, że nie powinno tego tam być. Strasznie przykre oraz – niech mi wybaczą zrzędliwość starego Pimki – w jakimś sensie dyskwalifikujące merytorycznie jest całkowite pominięcie milczeniem czterdziestu tysięcy znaków tekstu o dziejach profesjonalnego badania ważnego zjawiska teatralnego na przestrzeni ostatniego niemal półwiecza z zaznaczeniem i wyjaśnieniem (jak można jaśniej?) kontekstów społecznych, kulturowych, politycznych, środowiskowych i wynikających stąd ograniczeń. Wszak tej dziedzinie badań autor komentarza sam też chyba poświęcił życie, o czym zresztą pisze? „Didaskalia" to poważany periodyk naukowy z ministerialnej listy, a nie ambona takiej czy innej propagandy. To miejsce debaty, polemiki i krytyki, a nie agora do nieuprawnionych potępień, które lekceważą siłę argumentacji, nawet jeśli część tej debaty jest krzykiem lub płaczem.

Aktualnie wpadamy z deszczu pod rynnę i każdy, kto wyciągnie parasol, bo to widzi, staje się szaleńcem, przestępcą i ślepcem, mętem rozmywającym „prawdę", koniunkturalnym konformistą ratującym własną skórę. Wylewamy dziecko z kąpielą i każdy, kto rzuci się w to błoto, by i dziecko, i kąpiel ratować, potępiony być musi jako niewrażliwy i sumienia pozbawiony

antyrewolucyjny element. Otóż mniemam, że jednak jest co ratować, i w kąpieli, i w dziecku, a pod rynną nie jest lepiej niż w deszczu.

Tak się zupełnym zrządzeniem losu złożyło, że dokładnie w dniu publikacji tekstu o „Gardzienicach” w „Gazecie Wyborczej” miałem umówiony odłożony egzamin ze studentem teatrologii, który okazał się autorem owego tekstu. Po znakomicie zdanym egzaminie podziękowałem panu Witoldowi za artykuł i zwrócenie uwagi na problem, który w biegu błogosławionych zmian cywilizacyjnych dojrzał do tego, by go podjąć, by bez naruszania bezwzględnej, bezwarunkowej autonomii twórczości, sztuki i działalności artystycznej poddać debacie i koniecznie ewolucyjnym zmianom te sfery, które sprzyjają nadużyciom każdego rodzaju. I na to mam niezmienną nadzieję. Kibicowałem i kibicuję pani Rektor Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie Dorocie Segdzie w jej wysiłkach, by na te wyzwania odpowiedzieć i w taki sposób, by i deszcz, i rynna, i dziecko, i kąpiel zadały kłam przysłowiom, w których żyją, kibicuję reżyserowi i przyjacielowi Michałowi Teledze, który na rok przed publikacjami na temat „Gardzienic” podjął ten sam temat w sposób, w którym i sprawiedliwości staje się zadość, i życie z trudną pamięcią jest nadal możliwe, a przyszłości nie trzeba na nowo ustanawiać, ale można patrzeć w nią pogodnie i z nadzieją płynącą z doświadczenia i mądrości.

Jestem dobrej myśli. Jak przekonuje mnie w prywatnej rozmowie słynna socjolożka, dyskusja ta musi mieć swój rewolucyjny etap, musi przetoczyć się ta burza. Dobre i potrzebne są te osobiste wystąpienia, dobre i potrzebne są komentarze po obydwu stronach sporu się pojawiające, dobre i potrzebne są publikacje, choćby opatrzone niefortunnymi komentarzami redakcyjnymi. Dobre i potrzebne są głosy oburzenia. One też już stały się „dziedzictwem”, dorobkiem kultury, przedmiotem badań i refleksji naukowych pozostaną na

długo, na zawsze. Zmieniły, zmieniają i będą zmieniać rzeczywistość środowisk artystycznych. I to bardzo dobrze. Tak, cena jest wysoka, a czas długi, ale warto.

Głosów przeciwnych świadectwom przemocy jest wiele i można je tak samo łatwo znaleźć i czytać. Logika sporu wtłoczonego w poetykę *polemiká* odbiera im jednak prawo istnienia, racji, ludzkiej uczciwości, stawia pod pręgierzem już to koniunkturalizmu, już to braku zdolności do poprawnej analizy własnego ludzkiego statusu w perspektywie imponderabiliów. To bardzo przykre i na zawsze pozostanie skazą rewolucjonistów.

Środowisko naukowe zostało wezwane do rewizji swoich poglądów, publikacji, badań, do „rewizji narracji, które ustanawiają przeszłość" w imię „sprawiedliwego ustanawiania na nowo przyszłości". Niepokoi mnie w tym manifeście i jedno, i drugie: to znaczy nie da się „ustanawiać" ani przeszłości, ani przyszłości. To jest postulat niepokojąco przypominający wszelkie „polityki historyczne". Przeszłość – w tym wypadku rzetelne sprawozdanie z prowadzonych badań – szczegółowo, z datami i przypisami opisana przez Kolankiewicza działa się w swojej teraźniejszości na podstawie wtedy dostępnych danych i natychmiast po pierwszym wybrzmieniu stała się już na zawsze częścią historii i historii badań. Skutkiem nowych danych, w archeologii na przykład – nowych odkryć, nowych tekstów pojawiają się gwałtowne zwroty, które zmuszają do rewizji wniosków z badań dokonywanych na podstawie tych danych, które w danym momencie były dostępne, nikt jednak nie postuluje, by te wcześniejsze badania unicestwiać ani też by jakąś nową przeszłość ustanawiać. Nie można wymagać odszczekania publikowanych wyników badań, dokonywanych rzetelnie i uczciwie bez dostępu do danych, które pojawiły się w stosunku do nich później. Odczytanie pisma linearnego B przez Chadwicka i Ventrisa w roku

1953, czy też hieroglifów przez Champoliona w roku 1822 gwałtownie zmieniły bieg nauki dostarczając nowych danych, w znacznym stopniu również unieważniły stanowiska wcześniejsze i nauka bez uwzględniania znaczenia tych odkryć nie jest możliwa, jednak nie oznacza to konieczności czy choćby możliwości unicestwienia badań wcześniejszych, zmienia się status wiedzy, przeszłości, do której należą też wcześniejsze badania na nowo „ustanowić" się nie da. Oskarżenie o współudział środowiska naukowego, jakie wybrzmiewa w niektórych wystąpieniach, zawiera zarzut o kłamstwo i zatajenie: widzieli, a nie mówili. Stanowiska Tadeusza Kornasia, Leszka Kolankiewicza czy Ireneusza Guszpita, a także pozostałych pięciu sygnatariuszy oświadczenia przedstawicieli akademii na temat dyskusji wokół „Gardzienic"[2] wyraźnie i jasno ten zarzut odrzucają. Badania te dokonywane były uczciwie, w dobrej wierze traktując także wypowiedzi pracowników i pracowniczek teatru, które po latach postanowiły zmienić swoją tzw. narrację. Kiedy czytamy przywołane przez Kornasia wypowiedzi aktorek „Gardzienic" w kontekście bieżącej dyskusji zadajemy sobie, lub jesteśmy zmuszani do szukania odpowiedzi na proste pytanie: kto kłamie? Kłamać można z różnych powodów, także ze strachu lub ze środka straszliwej – uświadomionej wcześniej lub później lub nieuświadomionej – manipulacji. Nie można jednak wzywać do odwołania stanowisk tego, kto nieprawdę usłyszaną i autoryzowaną zapisał w dobrej wierze, a nie tego, kto ją formułował. Oświadczenia i Kornasia, i Kolankiewicza, o tym, że nie widzą powodu, by choćby jedno zdanie w swoich publikacjach zmienić, jest oparte na poczuciu naukowej uczciwości. Wzywanie ich do odszczekiwania rzetelnie zdobywanych opinii w zaufaniu do rozmówców jest nacechowane ideologiczną przemocą i jest niedopuszczalne. Te aspekty historii badań jednak są konsekwentnie pomijane i przemilczane. Słyszalne jest jedynie nawoływanie do odwołania, potępienia, w tym potępienia samych siebie oraz

przedmiotu własnych badań. Uwagę redaktora „Didaskaliów” przyciąga jedno zdanie w artykule Kolankiewicza – reszty jakby w ogóle nie było. Jakby nie było argumentacji i wyjaśnień, wysiłku i dorobku, który już należy do kanonu dyscypliny. Bo w *polemiká* nie idzie o rozumienie i twórczy wysiłek z tego rozumienia płynący, ale o znane z partyjnej egzekutywy czy inkwizycyjnego procesu wyznanie grzechów, pokutę i samowykluczenie. Karą staje się samo istnienie.

Niepokoi mnie też, że takie samo wezwanie do rewizji własnych stanowisk, zapisanych, wydrukowanych po autoryzacji przecież, uwiecznionych na wiele sposobów, nie jest kierowane do autorek i autorów świadectw dawnych przekroczeń, które wszak treści zupełnie przeciwne dzisiejszym przynoszą. Niepokoi mnie brak reakcji na wystąpienie Tadeusza Kornasia, który przywołuje wielogodzinne rozmowy ze współpracowniczkami teatru, w których nie ma śladu ani najmniejszego echa dzisiejszych wystąpień. Oto wzywany jest dzisiaj do zakwestionowania swojego naukowego dorobku, chociaż zrobił wszystko, by jego „narracja” była uczciwa. Ci, którzy wówczas karmili go „faktami”, które przyjmował w dobrej wierze, drukował za ich przyzwoleniem, ci, którzy entuzjastycznie recenzowali jego książkę, dzisiaj domagają się odszczekania wszystkiego, obwiniając go o nieuczciwość i współudział w przestępstwie, chociaż to nie on kłamał. Ci, którzy wysłuchiwali, czytali, spisywali i komentowali entuzjastyczne wypowiedzi i wyznania aktorek i współpracowniczek dziś oskarżani są o kłamstwo, chociaż to nie oni kłamali.

Refleksja nad teatrem „Gardzienice” od września 2020 roku uległa zmianie, nie jest i nie będzie możliwe abstrahowanie tego, co stało się aktualnie wyraźnie wypowiedzianą częścią historii tego teatru – nikt, a już na pewno nie Leszek Kolankiewicz – nie ogłosił projektu „wykluczania świadectw i

autorek z dyskursu”, nikt nie jest w mocy wykluczyć je „z archiwów”. To niemożliwe. Tutaj redakcja „Didaskaliów” może spać spokojnie. To niemożliwe, całe szczęście. Szkoda wielka, że ktoś nieopatrznie takie treści zdołał wyczytać.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Krzysztof Bielawski – profesor w Instytucie Filologii Klasycznej UJ, absolwent Wydziału Teologicznego PAT, wykładowca AST w Krakowie. Patrolog, tłumacz, współzałożyciel i wieloletni redaktor naczelny Wydawnictwa Homini. Affiliated Fellow Akademii Amerykańskiej w Rzymie, stypendysta m.in. Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, Fundacji Batorego, Fundacji z Brzezia Lanckorońskich. Stały współpracownik teatru Gardzienice, wykładowca Akademii Praktyk Teatralnych Gardzienice. Zajmuje się badaniami nad leksykografią grecką, antycznymi fragmentami muzycznymi, kultami misteryjnymi oraz związkami tragedii z teologią. Wydał m.in: *Terminy rytualno-kultowe w tragedii greckiej epoki klasycznej* (2004), *Teksty poetyckie greckich fragmentów muzycznych* (2012), *Ani święty, ani spokój. Sylwy religijne – antyk, chrześcijaństwo* (2013), *Delficki trójnóg. Sentencje delfickie* (2017), *Ofiara krwawa w Grecji starożytnej w świetle danych filologicznych: tragedia attycka* (2017).

Przypisy

1. Marcin Kościelniak, *Stanowisko. Przeciw-historia*, „Didaskalia” 2020, nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/stanowisko-przeciw-historia [dostęp: 26 II 2021].
2. *Kraj. Oświadczenie przedstawicieli środowiska naukowego ws. Gardzienic*, 20 XI 2020, https://e-teatr.pl/kraj-oswiadczenie-przedstawicieli-srodowiska-naukowe… [dostęp: 26 II 2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/polemika-nie-polemika*

didaskalia
gazeta teatralna

#METOO

Odpowiedź

Marcin Kościelniak

Krzysztof Bielawski stwierdza, że wzywam Leszka Kolankiewicza do „anihilacji", „unicestwienia", „spalenia" jego naukowego dorobku[1]. W swoim *Stanowisku*[2] napisałem: „Wartość wybitnego dorobku naukowego profesora Kolankiewicza jest niepodważalna, jest to dla mnie jasne". Akurat tego zdania z mojego krótkiego tekstu Krzysztof Bielawski nie cytuje.

To pominięcie jest znaczące, bo pozwala wpisać moją wypowiedź w logikę moralnej krucjaty. Jednak moje stanowisko, jak pisałem, dotyczy czegoś innego: „struktury wiedzy teatrologicznej i kulturoznawczej, tego, co w niej uznajemy za istotne, a co za drugorzędne". Nie pytam zatem o wyjaśnienia Leszka Kolankiewicza dotyczące jego wcześniejszej wiedzy o przemocy w „Gardzienicach". Do takich wyjaśnień profesora Kolankiewicza nie wzywałem, nie wchodzę też z nimi w dyskusję. Nikogo nie rozliczam, nie zarzucam kłamstwa. Interesuje mnie coś innego: **fundamentalna zmiana, jaką świadectwa aktorek i współpracownic „Gardzienic" wprowadzają do naszej dzisiejszej wiedzy o „Gardzienicach" i o polskim teatrze**. Zmiana ta sprawia, że opowieść o „Gardzienicach" jako „imponującym

dokonaniu teatru polskiego”[3] wymaga dzisiaj refleksji i rewizji.

„Nie da się «ustanawiać» ani przeszłości, ani przyszłości” – pisze profesor Bielawski i staje na stanowisku, że przeszłość „działa się w swojej teraźniejszości”, a uzyskujemy do niej niezawodny dostęp za pomocą „szczegółowego”, opatrzonego „datami i przypisami” opisu. Trudno mi się z tym zgodzić. Przeszłość zjawia się bowiem zawsze w sposób zapośredniczony, jest wytworem historii rozumianej jako praktyka interpretacyjna, „dzieje się” tu i teraz. To konstruktywistyczne stanowisko ma długą tradycję, jest dobrze zadomowione w badaniach teatrologicznych. W nim biorą początek przeciw-historie tych, „których opowieść o historii «triumfalnej» umieszcza w przypisach”[4], uprawiane z nadzieją na sprawiedliwszą przyszłość.

Świadectwa mówiące o przemocy w „Gardzienicach” są częścią ruchu kobiet pracującego na rzecz zmiany kultury – są częścią tej zmiany. Jeśli mówię o konieczności podjęcia rewizji narracji historycznych, chodzi mi o to, by świadectw tych – wraz z ich autorkami – nie spychać do przypisów.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

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).

Przypisy

1. Por. Krzysztof Bielawski, *Polemika to nie polemiká*, „Didaskalia” 2021 nr 161; https://didaskalia.pl/pl/artykul/polemika-nie-polemika [dostęp: 25.II.2021].
2. Por. Marcin Kościelniak, *Stanowisko. Przeciw-historia*, „Didaskalia” 2020 nr 160; https://didaskalia.pl/pl/artykul/stanowisko-przeciw-historia [dostęp: 25.II.2021].
3. Por. Leszek Kolankiewicz, *Oświadczenie*, „Didaskalia” 2020 nr 160; https://didaskalia.pl/pl/artykul/oswiadczenie [dostęp: 25.II.2021].
4. Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 40.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/odpowiedz-0*

didaskalia
gazeta teatralna

JEWREINOW

Wyjść z teatru i w nim pozostać

Nikołaj Jewreinow – spojrzenie z XXI wieku

Katarzyna Osińska Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie

Stepping Out of the Theater and Remaining in It: A 21st Century Retrospective on the Art of Nikolai Evreinov

Nowadays the growing interest in the work of Nikolai Evreinov, especially in the idea of the theatralization of life, provokes the question: Was Evreinov really ahead of his time, as Erika Fischer-Lichte suggests? What do his ideas mean today, in the era of *performance studies*? The article discusses Evreinov's most important concepts – such as the theatralization of life (on the example of human sex life, among others), monodrama, theater for oneself – as well as his works on the origins of theater which he saw in the scapegoat rituals, folk rituals, and public executions. Evreinov's ideas are juxtaposed with his work as a director (as the co-creator of the Ancient Theater in St. Petersburg, and the director of the mass spectacle *The Storming of the Winter Palace*) and with his dramatic works (on the example of the following dramas: *The Beautiful Despot*, *In the Stage-Wings of the Soul* [also known as: *Theatre of the Soul*], the parody *The Inspector General* [also known as: *The Government Inspector*] and *The Chief Thing*).

Keywords: Nikolai Evreinov, theatralization of life, the scapegoat ritual, drama therapy, *performance studies*

Od Schechnera do Jewreinowa

Richard Schechner w książce *Performatyka: wstęp* przywołuje Nikołaja

Jewreinowa tylko jeden raz – na marginesie rozważań o oddziaływaniu sztuki na sferę życia. Zauważa, że już przed latami sześćdziesiątymi XX wieku wielu artystów i teoretyków interesowało się sytuacją zatarcia granicy między „fikcją” a „rzeczywistością”. Do artystów tych amerykański badacz zalicza Nikołaja Jewreinowa, umieszczając go między Luigim Pirandellem a Johnem Cage'm i Allanem Kaprowem (Schechner, 2006, s. 148). Zastanawiające, że Schechner tak niewiele uwagi poświęca rosyjskiemu twórcy; można odnieść wrażenie, że nie słyszał o pojęciach „teatralność” czy „teatralizacja życia". Inna rzecz, że Jewreinow był znany w przedwojennej i tużpowojennej Europie i Stanach Zjednoczonych przede wszystkim jako dramaturg, między innymi autor dramatu *To, co najważniejsze* (*Samoje gławnoje*) porównywanego do dzieł Pirandella. I mimo że w 1927 roku ukazała się w języku angielskim książka *The Theatre in Life*, w której znalazły się ważne tytuły z jego dorobku: *Wwiedienije w monodramu* (Wprowadzenie do monodramatu, 1909), *Tieatr kak takowoj* (Teatr jako taki, 1912) i *Pro scena sua* (1915), to widać nie zwróciła na siebie uwagi, a jej autor nie budził większego zainteresowania badaczy aż do lat osiemdziesiątych XX wieku (zob. Golub, 1984). Książka Jewreinowa została wznowiona w USA w roku 2013, niewykluczone, że pod wpływem coraz popularniejszych badań z zakresu *performance studies*, do rozwoju których przyczynił się między innymi Schechner. Gdyby Richard Schechner, pracując nad *Performatyką*, wiedział więcej o Jewreinowie, a przede wszystkim, gdyby mógł zapoznać się z jego tekstami w języku rosyjskim, w tym z głównym jego dziełem, nieprzetłumaczoną na angielski trylogią *Tieatr dla siebia* (Teatr dla siebie, 1915-1917), byłby zapewne zaskoczony, jak wiele jego idei i odkryć koresponduje z problematyką *performance studies*.

Nikołaj Jewreinow (1879-1953), podobnie jak Richard Schechner (ur. 1934), łączył twórczość artystyczną (był dramaturgiem, reżyserem, założycielem

teatrów) z ambicjami badacza. Przez Rosjan nazywany jest teoretykiem teatru, „twórcą teorii teatru” lub „autorem prac teoretycznych” (Stachorskij, 2007, s. 239; Dżurowa, 2010, s. 4; Ryżenkow, 2013, s. 5). Teoretykiem w ścisłym znaczeniu trudno go jednak nazwać, bowiem nie chodziło mu o systematyzowanie wiedzy w obrębie jakiejś dziedziny. Język angielski podsuwa termin *theatre practitioner*, oznaczający kogoś, kto łączy tworzenie przedstawień z teoretyczną refleksją na temat własnej praktyki teatralnej. Jednak termin ten również nie objaśnia dążeń Jewreinowa, ponieważ nie zajmował on się teoretycznym komentowaniem własnych praktyk. Nie wypracował metody teatralnej (jak Stanisławski czy Meyerhold), nie objaśniał własnych odkryć reżyserskich czy aktorskich. Związek jego przemyśleń z praktyką miał inny charakter: traktował on niektóre swoje dzieła (dramaty oraz reżyserowane przez siebie przedstawienia) jako ilustracje dla swoich idei, takich jak „monodrama” czy „teatr dla siebie”. A poza tym – teoretyzował i filozofował na temat teatralnej natury ludzkich zachowań. Swoje poglądy wykładał w formie swobodnej, udramatyzowanej, obrazowej, angażując się emocjonalnie. Prawdopodobnie świadomie zacierał granicę między twórczością artystyczną a działalnością, którą prezentował jako naukową.

W programowych publikacjach dowodził, że człowiek instynktownie dąży do przemiany rzeczywistości zewnętrznej w rzeczywistość przez niego kreowaną. Przekonany był, że „teatralność”, definiowana jako „instynkt przeciwstawienia obrazom odbieranym z zewnątrz – obrazów dowolnie tworzonych przez człowieka” (Jewreinow, 2008, s. 188), jest wszechobecna i ma charakter przedestetyczny. Teatralność rozumiał jako działanie, w wyniku którego przeobrażeniu podlega ten, który działa, a także rzeczywistość, na którą oddziałuje; dostrzegał w niej podstawową funkcję kulturotwórczą.

Argumenty dla swoich rozważań czerpał z obserwacji życia oraz szerokiego spektrum lektur; korzystał obficie z dorobku historyków, historyków teatru, antropologów, etnografów, psychologów, lekarzy. Nawet skrócony wykaz artykułów i książek Jewreinowa daje wyobrażenie o rozległości jego zainteresowań, pomysłowości, erudycji, a także pracowitości. Wiele z nich (choć nie wszystkie) bezpośrednio lub pośrednio nawiązywało do jego głównych idei: „teatralizacji życia", „monodramy", „teatru dla siebie". Jako absolwent prestiżowej Cesarskiej Szkoły Prawniczej przygotował w 1901 roku pracę dyplomową *Istorija tielesnych nakazanij w Rossii* (Historia kar cielesnych w Rosji – publikacja w 1913); w problematyce, jaką podjął, można dojrzeć jego przyszłe zainteresowania, które dziś zaliczylibyśmy do antropologii kulturowej. Do historii teatru odnoszą się jego artykuły: *Starinnyj tieatr. Ob aktiorie sriednich wiekow* (Stary teatr. O aktorze wieków średnich, 1907), *Ispanskij aktior XVI-XVII wieka* (Hiszpański aktor XVI-XVII wieku, 1909), *Ispanskij tieatr XVI-XVII wieka* (Hiszpański teatr XVI-XVII wieku, 1911), książeczka *Kriepostnyje aktiory. Popularnyj istoriczeskij oczerk* (Aktorzy pańszczyźniani. Popularny szkic historyczny, 1911, drugie wydanie 1925).

Pisał też o współczesnym teatrze, jego problemach i jego twórcach: *Rieżyssior i diekorator* (Reżyser i dekorator, 1909), *Chudożniki tieatra W. F. Komissarżewskoj* (Scenografowie teatru Wiery Komissarżewskiej, 1911). W 1911 roku ukazał się pod jego redakcją zbiór artykułów poświęcony problemowi nagości na scenie: *Nagota na scenie* (Nagość na scenie). W książce tej opublikował trzy artykuły swojego autorstwa: *O nagotie na scenie* (O nagości na scenie), *Sceniczeskaja cennost' nagoty* (Wartość sceniczna nagości), *Jazyk tieła* (Język ciała). Powstały one z inspiracji rosyjskich występów Isadory Duncan. Jewreinow rozróżniał w nich pojęcie „golizny" i „nagości"; jego zdaniem gołe ciało, w odróżnieniu od nagiego, ma

prowokować pożądanie, natomiast ciało nagie jest w istocie swej niewinne, ponieważ staje się materią sztuki. Warto tu dodać, że swoje rozumienie nagości próbował przedstawić na scenie w spektaklu *Nocznyje plaski* (Nocne tańce) według Fiodora Sołoguba (1909). Zaangażowane aktorki nieprofesjonalne, żony i siostry poetów, współautorów spektaklu, nie występowały jednak całkiem nago, lecz w półprzezroczystych trykotach, tańcząc boso – za przykładem Duncan (Dżurowa, 2005, s. 12). Nic innego nie było rzecz jasna możliwe z uwagi na obyczajowe bariery tamtego czasu. Istotne jest tu samo postawienie problemu, przy czym obrona nagości w wydaniu Jewreinowa nie ma wiele wspólnego z dążeniem do radykalnego przekraczania norm obyczajowych. Jewreinow pragnął wyzwolić teatr z estetycznych ograniczeń, wyrwać go z dominujących konwencji, uczynić bliższym innym rodzajom sztuki.

Na wydaną w 1915 roku książkę *Pro scena sua* złożyły się między innymi rozważania poświęcone aktorstwu w jego historycznych kontekstach: artykuły o średniowiecznych „komediantach", o hiszpańskich aktorach Złotego Wieku, tańcach andaluzyjskich, ale też refleksje dotyczące współczesnych problemów sceny, aktorstwa i filmu. W dwustronicowej notatce zatytułowanej *Aktior w kinematografie* (Aktor w kinematografie[1]) Jewreinow wyraził radość z faktu, że taśma filmowa utrwali dla przyszłych pokoleń aktorów i ich kreacje: z gestami, mimiką, stylem; „Kocham kinematograf za to *przezwyciężenie śmierci*, jakie się w nim kryje" – pisał (Jewreinow, 1915, s. 123).

Szerokie zainteresowania Jewreinowa przyniosły w efekcie wiele artykułów i książek poświęconych ludziom sztuki: aktorom, malarzom, poetom. Pod jego redakcją ukazał się w 1912 roku tom poświęcony Nikołajowi Kulbinowi – jednemu z najciekawszych i najbardziej wszechstronnych artystów i

teoretyków sztuki z przełomu XIX i XX wieku (a z zawodu – lekarzowi wojskowemu); w 1922 wydał monografię malarza Nikołaja Niestierowa. Poza tym pisał w różnych okresach o twórcach takich jak: Émile Jaques-Dalcroze, kompozytor Ilja Sac, malarze Félicien Rops i Aubrey Beardsley. Problemom sztuki portretowej poświęcił pracę *Oryginał o portrietistach* (Oryginał o portrecistach, 1922), w której mierzył się z psychologicznym aspektem relacji między portretującym a portretowanym: zastanawiał się, czy osobowość artysty, jego świat wewnętrzny mają wpływ na to, w jaki sposób przedstawia on osobę portretowaną. Co ciekawe, analizował własne portrety wykonane przez Ilję Riepina, Mścisława Dobużyńskiego, wspomnianego Nikołaja Kulbina, Dawida Burluka, Władimira Majakowskiego i innych[2]. W swojej działalności pisarskiej nie omijał tematów sensacyjnych, choćby w osiemdziesięciostronicowej książeczce *Tajna Rasputina* (Tajemnica Rasputina). Wydana w 1924 roku, w niemałym jak na ówczesne czasy nakładzie siedmiu tysięcy egzemplarzy, wznowiona została w postaci reprintu w roku 1990 – tym razem w nakładzie trzystu tysięcy. Podejmował się popularnych, mogących przynieść pewien dochód zadań, jak książka dla dzieci *Czto takoje tieatr* (Czym jest teatr, 1924). Wreszcie na początku lat dwudziestych wydał trzy prace poświęcone rytualnym źródłom teatru. A poza tym, przez cały okres kariery teatralnej w Rosji wydawał (i wznawiał) tomy dramatów własnego autorstwa.

Najważniejsze swoje idee zawarł we wspomnianych wyżej, wydawanych między rokiem 1909 a 1915 książkach: *Wprowadzenie do monodramatu*, *Teatr jako taki*, *Pro scena sua*, *Teatr dla siebie*. Jego ówczesne przemyślenia znalazły odzwierciedlenie oraz nową argumentację w późniejszych pracach, między innymi w artykule *Tieatroterapija* (Teatroterapia, 1920), w broszurze *Tieatr u żywotnych. O smysle tieatralnosti s biołogiczeskoj toczki zrienija* (Teatr w świecie zwierząt. O sensie teatralności z biologicznego punktu

widzenia, 1924). W pracach tych stworzył system pojęć: „monodrama”, „teatralizacja życia”, „instynkt teatralności”, „teatr dla siebie”, „wola teatru”, za pomocą których opisywał ludzkie działania, relacje społeczne (choć także świat zwierząt, a nawet roślin). Uniwersalizujący charakter jego odkryć (przy tym chętnie akcentował swoje pierwszeństwo w nadaniu sprawczego znaczenia pierwiastkowi teatralności) miała wyrażać idea „teatrokracji”. Oczywiście, nie on wymyślił *theatrum mundi*; literackie maksymy („Świat jest teatrem, aktorami ludzie…”) oddawały powszechne przekonania o tym, że ludzie w życiu grają role, a świat niekoniecznie jest miejscem prawdy. Metaforyka teatralna od wieków towarzyszy namysłowi nad różnymi przejawami ludzkiej aktywności: w życiu też, podobnie jak w teatrze, mamy tragedie, komedie, farsy, a wielkie konflikty rozstrzygają się w teatrach działań wojennych. Jewreinow nie tyle dokonał jakiegoś fundamentalnego odkrycia, ile próbował dowieść, że ogólne przeświadczenia o graniu ról w życiu mają podstawy naukowe.

Pisząc swoje rozprawy i książki, zwłaszcza te, w których podejmował próby udowodnienia, że świat jest zorganizowany na podobieństwo teatru oraz że ludziom (i zwierzętom) przyrodzony jest „instynkt teatralności”, wskazywał na przykłady z różnych obszarów życia i nauki. Znajdujemy w nich setki cytatów i odwołań do prac naukowych (często nieopatrzonych odsyłaczem), dzięki którym ogrom przytaczanych faktów układa się we wzór dowodzący funkcjonalności stosowanych przezeń terminów.

Trudno zgodzić się z opinią współczesnego teatrologa Siergieja Stachorskiego, że „dla współczesnych był Jewreinow figurą marginalną” (Stachorski, 2007, s. 240). Z pewnością był jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci w rosyjskim świecie teatru początku XX wieku. Jego niespożyta energia, styl bycia i styl pisania przyciągały uwagę

środowiska artystycznego. Był płodnym dramaturgiem, reżyserem wystawiającym na wielu scenach, przede wszystkim petersburskich, przy czym największy rozgłos przyniosła mu działalność w teatrzyku Krzywe Zwierciadło; był też współzałożycielem Starego Teatru, wreszcie twórcą najsłynniejszego widowiska masowego *Zdobycie Pałacu Zimowego* (1920).

Oryginalność i rozmach jego działań nie mogły pozostać niezauważone – wzbudzały dyskusje i polemiki, mało kogo pozostawiały obojętnym. Prowokował krytykę, ale też inspirował swoich współczesnych. Między innymi Wsiewołoda Meyerholda, choć ten nie zawsze się do tego przyznawał (por. Kupcowa, 2001). Zwraca uwagę przeplatanie się ich dróg artystycznych po roku 1905, kiedy Meyerhold przyjechał do Petersburga i objął stanowisko reżysera w Teatrze Wiery Komissarżewskiej. Po odejściu Meyerholda jego miejsce w teatrze zajął Jewreinow. Meyerhold polemizował z Jewreinowem, krytycznie odnosił się do idei rekonstrukcji dawnego teatru, ale w poszukiwaniach prowadzonych przezeń około 1910 roku można dostrzec wiele elementów zbieżnych z propozycjami Jewreinowa. Choćby w idei szukania w minionych epokach pierwiastka czystej teatralności.

Międzynarodowy rozgłos Jewreinow zyskał po emigracji z Rosji Radzieckiej w 1925 roku, zwłaszcza dzięki licznym wystawieniom dramatu *To, co najważniejsze*, a także wydaniom jego książek. W świat udał się przez Polskę, szczegóły tej wizyty opisali Wiktoria i René Śliwowscy (Śliwowscy, 1980). O tym, jak wielka była popularność Jewreinowa w Polsce, świadczą liczne artykuły w prasie oraz wydana w 1924 roku broszura poświęcona jego twórczości autorstwa Eugeniusza Świerczewskiego (Świerczewski, 1924; zob. też: Sielicki, 1974; Węgrzyniak, 2008; Masłowski, 2020[3]). Rosyjski artysta, który przybył do Warszawy wraz z żoną Anną Kaszyną-Jewreinową, był przyjmowany przez polskie środowiska artystyczne z honorami, wręcz

triumfalnie.

Po emigracji Jewreinow nie został całkowicie wymazany z historii teatru rosyjskiego, choć przypominano o nim sporadycznie i najczęściej z krytyczną, czy wręcz napastliwą oceną (szerzej na temat recepcji jego działalności teatralnej w Rosji i Związku Radzieckim – Ryżenkow, 2013, s. 8-28). Na Zachodzie natomiast został niemal całkowicie zapomniany. Najprędzej przypomniano sobie o nim we Francji, gdzie w 1980 roku wydano numer zasłużonego kwartalnika „Revue des études slaves" w całości poświęcony artyście (*Evreïnov…*, 1980)[4]. Dopiero na przełomie XX i XXI wieku latach jego nazwisko zaczęło pojawiać się w artykułach zachodnich badaczy. Nic dziwnego, że zainteresowała się nim Erika Fischer-Lichte, gdyż idea teatralizacji życia i kategoria „teatralności" w takim ujęciu, w jakim wprowadzał je Nikołaj Jewreinow, wydają się wyprzedzać performatywność (Fischer-Lichte, 2018, s. 35-40)[5]. Wobec rosnącego zainteresowania osobą Jewreinowa i jego dorobkiem, należałoby nie tylko przypomnieć jego sylwetkę, skomentować jego dokonania, ale też zadać pytanie: czy istotnie wyprzedził on swój czas, jak sugeruje Fischer-Lichte? Co znaczą jego idee dzisiaj – czy można do nich podejść jak do odkrywanej na nowo spuścizny po burzliwych pierwszych dziesięcioleciach XX wieku? Czy też odesłać je, podobnie jak to się stało z jego dramatami, do lamusa historii?

Jewreinow na scenie. Monodrama i parodia

Nikołaj Jewreinow już jako dziecko pisał dramaty i nie porzucił twórczości dramaturgicznej w późniejszych latach. Wcześnie też zajął się reżyserią oraz organizacją zespołów teatralnych. W 1902 roku zadebiutował jako dramaturg: jego komedia *Fundamient sczastja* (Fundament szczęścia)

została wystawiona w prywatnym Nowym Teatrze z udziałem właścicielki teatru i gwiazdy ówczesnych scen petersburskich Lidii Jaworskiej. Opublikowana w 1912 pod tytułem *Szczęśliwy grabarz*, stanowiła ilustrację paradoksu szczęścia jednostki budowanego na nieszczęściu innych. W Teatrze Aleksandryjskim Jewreinow zadebiutował trzy lata później komedią *Stiopik i Maniuroczka* (1905) – o starzejącej się parze małżeńskiej, która wyznaje sobie „grzechy" młodości (zdrady małżeńskie) i wybacza je sobie. Po tych dość konwencjonalnych próbach przyszedł czas na bardziej niecodzienne propozycje. W 1907 roku na scenie Teatru Aleksandryjskiego miał miejsce benefis pięćdziesięciolecia pracy artystycznej aktorki Warwary Strielskiej. Z tej okazji odbyła się premiera specjalnie na tę okazję napisanego przez Jewreinowa utworu *Babuszka* (Babcia). Tekst powstał na podstawie materiałów przedstawionych autorowi i reżyserowi przez aktorkę. Grała ona „samą siebie", opowiadając o swojej karierze oraz scenicznych partnerach. Zamiast opowiadania o zdarzeniach widzowie otrzymali zatem zdarzenie opowiadania, czyli – sytuację o właściwościach performatywnych. Prawdopodobnie właśnie *Babuszkę*, przygotowaną na konkretną uroczystość i niegraną w późniejszych latach, należy uznać za najbardziej wyprzedzające swój czas sceniczne dokonanie Jewreinowa.

Za jedno z ważniejszych dramaturgicznych osiągnięć Jewreinowa przed rewolucją uznawany jest *Krasiwyj despot* (Piękny despota, 1905), wystawiony przez autora w 1906 w petersburskim Małym Teatrze znanym też jako Suworinskij tieatr, czyli Teatr Suworina (Ryżenkow 2013, s. 43). Rzecz dzieje się współcześnie, czyli około 1905 roku. Bohater *Pięknego despoty*, nazwany po prostu Panem czy też Dziedzicem (z ros. Barin), niegdysiejszy liberał, socjaldemokrata, przeniósł się do swojego majątku, w którym zaprowadził porządki przypominające epokę sprzed stu lat. Kreuje się na swojego pradziada i czerpie inspiracje z jego pamiętnika pisanego w

1808 roku. Wzorowanie się na przeszłości obejmuje wystrój wnętrz, przedmioty codziennego użytku (na stoliku w salonie leżą gazety z 1808 roku), stroje, styl życia wszystkich osób zamieszkujących majątek: państwa, czyli Pana i jego przyjaciółki Mani, oraz służby. Do majątku przybywa pisarz, dawny przyjaciel tytułowego „despoty" i po krótkiej rozmowie z pokojówką rozpoznaje w niej swoją znajomą – baronową Nordmann, niedawną uczestniczkę ruchu feministycznego, którą zaledwie rok wcześniej spotkał na zebraniu „kółka socjologicznego". Indagowana przez zdumionego gościa pokojówka nie wypada z roli ani na chwilę, okazuje się bowiem, że nie wie o istnieniu kolei żelaznej ani o tym, że prawo pańszczyźniane zostało zniesione w 1861 roku („ale teraz jest rok 1808" – mówi zdumiona). Baronowa dobrowolnie przyjęła rolę chłopki pańszczyźnianej Gruszy i oddała się Panu w poddaństwo. Z rozmowy z Barinem pisarz dowiaduje się, że ten, rozczarowany życiem, jakie dotąd prowadził, urządził się w przeszłości wygodnie i „pięknie" – to właśnie piękno minionej epoki pociąga go najbardziej. Spędza czas na polowaniach, spacerach, gospodarzeniu, smażeniu konfitur i innych przyjemnościach, dzięki którym uwalnia się od teraźniejszości. A teraźniejszość, w którą był zaangażowany, uwierała go swoja trywialnością: „nie mogłem już dłużej znosić tych wulgarnych postępowców" – mówi (Jewreinow, 1907, s. 27). Był współpracownikiem pisma socjaldemokratów, ale doszedł do wniosku, że każdy system polityczno-społeczny rodzi w końcu tyranię, dlatego postanowił zostać „pięknym despotą" dla najbliższego otoczenia, które chętnie mu się podporządkowało. W tym obie towarzyszące mu kobiety: przyjaciółka oraz pokojówka, niedawna feministka, która – jak twierdzi Barin – udręczona była życiem w atmosferze równych praw i którą przygnębiały perspektywy wolnej miłości. „Piękny despota" jest świadomy, że przeszłości nie da się wskrzesić, że zostały z niej wyłącznie „pozy" i „frazy", jednak woli żyć naśladowaniem

owych póz i fraz niż bezpłodnymi – jak sądzi – staraniami o zmianę świata na lepszy. Czy jednak tak zaprojektowany „teatr życia” miałby być skuteczną formą ucieczki od trudów codzienności? W rozmowie z gospodarzem jego przyjaciel, który na chwilę poddał się czarom „pięknej przeszłości”, oświadcza, że izolacja od teraźniejszości oznacza śmierć. Sam jednak uświadamia sobie własne ograniczenia, pospolitość swojej egzystencji w kontraście z zadowolonym z siebie i swojego wyboru „despotą”.

W tej frywolnej, ekscentrycznej komedii (z sukcesem wystawionej w Petersburgu, dzięki czemu trafiła ona na scenę w Anglii – Ryżenkow, 2013, s. 43) Jewreinow nawiązuje do rozmaitych tropów literackich, także do tych najnowszych: kamerdyner, zadowolony ze swojego poddaństwa, przypomina Firsa z *Wiśniowego sadu*, wspominającego piękną przeszłość sprzed zniesienia pańszczyzny. W grze erotycznej między Panem a jego przyjaciółką i pokojówką słychać echa Sacher-Masocha. Przedstawiony tu teatr życia wydaje się ironicznie nawiązywać do sytuacji kulturowej Petersburga początku XX wieku z jego kultem teatru, estetyzacją codzienności, tęsknotą za przeszłością obecną również w sztuce (przykładów dostarczała twórczość artystów skupionych wokół ugrupowania Mir iskusstwa), a także z nowymi zjawiskami społecznymi i obyczajowymi, w tym rodzącym się feminizmem.

Przed rewolucją 1917 roku Jewreinow należał do najaktywniejszych reżyserów Petersburga. W 1909 roku współtworzył działającą jeden sezon kabaretową scenkę Wesoły Teatr dla Starych Dzieci. Wystawił na niej między innymi tragifarsę własnego autorstwa *Wiesiołaja smiert*' (Wesoła śmierć). Jednak największą popularność w szerokich kręgach widzów przyniosła mu działalność w teatrzyku Krzywe Zwierciadło, założonym w 1908 roku przez krytyka Aleksandra Kugla, jego żonę, aktorkę Zinaidę Chołmską oraz ich przyjaciół. Na zaproszenie Kugla Jewreinow od 1910 do 1916 był głównym

reżyserem tego teatru małych form, w którym – jak sam twierdził – przygotował sto premier (informacja ta nie została zweryfikowana). Największy rozgłos przyniosły mu inscenizacja „monodramy” *W kulisach duszy* (1912) oraz parodii *Rewizor* (1912).

Krótkie (zaledwie parostronicowe) dziełko *W kulisach duszy* Jewreinow określił z właściwą sobie megalomanią jako „najoryginalniejszą sztukę w światowej historii teatru” (Jewreinow, 1998, s. 281)[6]. Buńczuczne stwierdzenie nie było pozbawione racji, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę, że sztuczka ta powstała kilkanaście lat przez opusami Charmsa i innych członków awangardowego ugrupowania OBERIU, zapowiadającymi teatr absurdu. Już spis postaci oraz informacje o czasie i miejscu akcji wskazują na brawurę autora. Otóż występują w niej trzy „Ja” człowieka: racjonalne, emocjonalne i podświadome, Żona i Szansonistka – obie w dwóch obrazach – Konduktor oraz Profesor; akcja toczy się w duszy człowieka, jej czas trwania – pół minuty. Wprowadzenie stylizowane na wykład naukowy wygłasza Profesor; informuje on widzów, że przed kilkoma dniami zjawił się u niego autor dramatu z prośbą o lekturę. Podejrzewając, że ma do czynienia – „jak to bywa w teatrze” – z „pustym wodewilem”, po lekturze manuskryptu poczuł się zobligowany do oświadczenia:

> […] było mi przyjemnie przekonać się, że *W kulisach duszy* – to dzieło w ścisłym sensie naukowe, odpowiadające najnowszym danym psychofizjologii. Badania Wundta, Freuda, Théodule'a Ribota i innych dowodzą, że ludzka dusza nie jest czymś, co nie da się podzielić, lecz składa się na nią kilka „Ja”. Czy to jasne? Fichte sądzi, że jeśli „ja” to „ja”, to świat nie jest „ja”. Jasne? No tak. Ale zgodnie z najnowszymi danymi, choć świat nie jest „ja”, to „ja” też nie jest „ja”. Jasne? „Ja” nie jest „ja”", ponieważ w „ja” mamy kilka

„ja”. A mianowicie „ja” składa się z trzech „ja” (Jewreinow, 1923, s. 33).

Dalej Profesor wyjaśnia, że główne „Ja” (w dawnym rozumieniu – dusza) rozpada się na „Ja” racjonalne, „Ja” emocjonalne i „Ja” podświadome (w dawnej terminologii – „wieczne”). Odniesienie do Freuda jest tu oczywiste, choć sam Jewrienow przechwalał się, że wpadł na ten podział, zanim Freud opublikował – w 1923 roku – *Das Ich und das Es*, czyli *Ego i Id* (Jewreinow, 1998, s. 285). Profesorska tyrada wprowadza ton komiczny, który charakteryzuje całą przedstawioną sytuację dramatyczną. Otóż pierwsze i drugie „ja” spierają się o wybór między żoną a kochanką – wspomnianą Szansonistką. „Ja” racjonalne przytacza argumenty za pozostaniem w związku małżeńskim, a „Ja” emocjonalne wyrywa się ku realizacji ukrytych pragnień. Jednak przedmiot pragnień, ponętna uroda Szansonistki, okazuje się – co obnaża „Ja” racjonalne – iluzją; zamaskowała ona swój wiek i niedostatki strojem, makijażem, peruką. Oba „ja” nie mogą dojść do porozumienia, konflikt narasta, wreszcie „Ja” emocjonalne dusi pierwsze „Ja”, a następnie, odrzucone i przez żonę, i kochankę oraz niekontrolowane przez „Ja” racjonalne dzwoni do bohatera (w duszy którego toczy się walka), błagając go o skrócenie cierpień. Pada strzał i „Ja” emocjonalne osuwa się na ziemię. Co w tym czasie porabia „Ja” podświadome? Otóż pogrążone jest we śnie – zasnęło w pociągu. Budzi je odgłos wystrzału. W tym momencie do przedziału wchodzi Konduktor, obwieszczając: „Nowa Iwanowka… Kto się przesiada?… Panie Podświadomy, panie Podświadomy… Będzie Pan łaskaw wysiąść… Ma pan przesiadkę… Nowa Iwanowka…”. „Ja” podświadome powtarza: „Nowa Iwanowka? Dobrze… Nowa Iwanowka”, nakłada kapelusz, bierze walizkę i „ziewając, wychodzi za konduktorem” (Jewreinow, 1923, s. 41).

Jako że akcja dramatu miała toczyć się w klatce piersiowej bohatera (czyli tam, gdzie „według naiwnego wyobrażenia domorosłych psychologów mieści się dusza” – Jewreinow, 1998, s. 281), to dekoracje zostały dowcipnie pomyślane (i wykonane) jako reprezentacja wnętrza człowieka. Miejscem akcji autor uczynił wypukłość przepony, „otoczonej z prawej i lewej strony kurtynami płuc, wzdymającymi się od czternastu do osiemnastu razy na minutę”, między nimi umieszczono na aorcie i żyle głównej górnej – ogromne serce. A wszystko to na tle kręgosłupa wraz z żebrami, na których wisiał telefon w kolorze żółci; przed przeponą widać było naciągnięte jak struny nerwy (tamże). Pomysł został efektownie zrealizowany, dekoracje imitowały wewnętrzne organy, przedstawione, na ile było to możliwe, w zgodzie z ich anatomią, scenę zalewało krwisto-fioletowe światło (tamże, s. 285).

Jewreinow określił *W kulisach duszy* jako „monodramę”; w jego interpretacji termin ten wykraczał poza definicję monodramatu rozumianego jako utwór przeznaczony do wykonania przez jednego aktora. W napisanym w 1909 roku *Wprowadzeniu do monodramy* wyjaśniał, że chodzi mu o rodzaj przedstawienia dramatycznego, który zakłada ukazanie świata przedstawionego takim, jakim postrzega go postać dramatu w każdym momencie jej scenicznej obecności. Widz ma patrzeć na świat jej oczami i w ten sposób utożsamić się z postacią, postawić się na jej miejscu, żyć jej życiem. Monodrama to – według Jewreinowa – dramat, który utracił swój obiektywizm. Jego zdaniem wartość dla teatru ma wyłącznie narracja subiektywna, tak potrzebne współczesnemu teatrowi „skażone” spojrzenie. Trzeba tu jednak zauważyć, że nie był pierwszym twórcą wysuwającym ideę dramatu subiektywnego; mógł go zainspirować choćby Strindberg.

Ideę monodramy Jewreinow propagował także jako reżyser, na przykład w spektaklu *Francesca da Rimini* d’Annunzia (1908) wystawionym przezeń w

Teatrze Wiery Komissarżewskiej z założycielką teatru w roli głównej; dążył w nim do ukazania zdarzeń i postaci dramatu przez pryzmat świadomości bohaterki. Trudno na podstawie świadectw ocenić, na ile mu się to udało; krytyka zwracała uwagę na inne aspekty spektaklu – stylizowane na renesans dekoracje (autorem był Mstisław Dobużyński) inspirowane malarstwem prerafaelitów.

Zastanawiające, że pisząc *W kulisach duszy* Jewreinow odbiera powagę swojemu zamysłowi. Czymże jest owo subiektywne spojrzenie w sytuacji, gdy w duszy człowieka toczy się walka między różnymi „ja", a rzeczywistość (personifikowana przez Żonę i Szansonistkę) odsłania krańcowo odmienne oblicza, w zależności od tego, które „ja" jej się przygląda? „Monodrama" w tym wariancie staje się parodią założeń wykładanych we *Wprowadzeniu do monodramy*. Jewreinow słynął z poczucia humoru, z zamiłowania do arlekinady (rysunki nóg spadającego głową w dół Arlekina zdobią pierwsze wydanie jego książki *Teatr jako taki*). Wydaje się, że zarówno tu, jak i w innych przedsięwzięciach artystycznych prowadzi grę z własnymi konceptami, bierze je w cudzysłów. Jak gdyby tym gestem chciał zasiać wątpliwości co do samej idei subiektywnej narracji w teatrze (choćby dlatego, że zawsze można zapytać: kto jest jej podmiotem? Autor, postać, reżyser? A może aktor?).

Parodią już nie własnych, lecz cudzych idei był *Rewizor* (1912) wystawiony z wielkim powodzeniem w Krzywym Zwierciadle. Obiektem parodii stały się tu rozpowszechnione na początku XX wieku style i konwencje teatralne oraz jedna filmowa. Spektakl był dziełem autorskim Jewreinowa: napisał on tekst w oparciu o dwie pierwsze sceny pierwszego aktu komedii Gogola i wystawił go w pięciu wariantach. W pierwszym naśmiewał się z teatrów prowincjonalnych z ich manierycznym aktorstwem, marną scenografią,

rutynową reżyserią. Drugi wariant – jak się zdawało – uderzał w jeden z największych ówczesnych autorytetów teatralnych, w Moskiewski Teatr Artystyczny. Przed rozpoczęciem tej części spektaklu postać nazwana „urzędnikiem od zadań specjalnych” przekazywała widzom szczegółowe informacje na temat reżysera – w domyśle Jewreinowa. Zmistyfikowana biografia podawała takie „fakty”, jak ukończenie przez reżysera studiów agronomicznych, porzucenie zajęć rolniczych i decyzja zostania artystą pod wpływem usłyszanego nad Wołgą śpiewu słowika; udanie się do Moskwy i oddanie pod opiekę „wielkiego mistrza”, czyli Stanisławskiego. Nauki (obejmujące: półtoraroczne studiowanie atmosfery, dwuletnie studia nad koncepcją teatru jako życia, a po nocach – pracę nad pauzami) zakończone zostały dysertacją *Półpauza i pauza nastroju* z tezą, że „nastrój do kwadratu jest odwrotnie proporcjonalny do odległości teatru od życia” (Jewreinow, 1976, s. 617). Dalej następowała analiza dramatu pod kątem ustalenia okoliczności założonych. Za miejsce akcji „Bliskiej życia inscenizacji w duchu Stanisławskiego” uznano Mirgorod na Ukrainie (z uwagi na pochodzenie Gogola oraz tytuł jednego ze zbiorów jego opowiadań). Dla dodania wiarygodności przedstawianym realiom aktorzy mówili z ukraińskim akcentem, zza sceny było słychać szczekanie psów, muczenie krów itp.

„Groteskowa inscenizacja w manierze Maxa Reinhardta” zakładała wykorzystanie literackiego opracowania komedii Gogola autorstwa Hugona von Hofmannsthala (wierszem) do muzyki Engelberta Humperdincka. Z kolei didaskalia do „Misteryjnej inscenizacji w stylu Gordona Craiga” przewidywały co następuje:

> Scena przedstawia przestrzeń bez granic otoczoną suknami. Na tylnym planie wznosi się symboliczna wieża i dwie ogromne rury zalane martwym światłem. Na awanscenie Swistunow i

> Dzierżymorda pod postacią skrzydlatych aniołów trąbią w stronę publiczności, potem w drugą stronę, następnie w kulisy, wreszcie na siebie nawzajem. Z dali rozlega się muzyka organowa, w takt której na scenę z lewej strony wolno wchodzi Horodniczy…" (tamże, s. 629-630).

Wreszcie przedstawiano wariant filmowy – w stylu niemego kina. Sam Jewreinow komentował cały pomysł jako „przyjacielską parodię na skrajności reżyserskiej samowoli następców Stanisławskiego, Maxa Reinhardta, Edwarda Gordona Craiga i innych, bowiem następcy ci doprowadzili do tego, że inscenizacja sceniczna stała się celem samym w sobie, przesłaniając utwór dramatyczny" (Jewreinow, 1998, s. 324). Sugerował zatem, że parodia była wymierzona w epigonów, a nie w koryfeuszy ówczesnej sceny. Jednak komentarz ten powstał po latach – we wspomnieniach poświęconych Krzywemu Zwierciadłu. A sam Jewreinow nigdy nie ukrywał krytycznej postawy wobec dominujących w teatrze jego czasów tendencji: naturalizmu Stanisławskiego z jednej strony, a z drugiej – teatru nawiązującego do estetyki symbolizmu.

Teatralizacja teatru

Historia efemerycznego przedsięwzięcia, jakim był petersburski Stary Teatr (Starinnyj tieatr) – jego działalność przypadła na dwa zaledwie sezony: 1907/1908 i 1911/1912 – dziś budzi zainteresowanie przede wszystkim z powodu podjętej w nim próby rekonstrukcji teatru dawnych epok. Jego współzałożycielem – obok Jewreinowa – był baron Nikołaj Drizen, urzędnik państwowy, cenzor, a jednocześnie fanatyczny wręcz, jak pisano, wielbiciel teatru, mający za sobą doświadczenie współpracy z teatrami amatorskimi, a

także redaktor „Rocznika Teatrów Imperatorskich”. Jewreinow pragnął realizować program reteatralizacji teatru, obejmujący „Zbadanie wszystkich najbardziej teatralnych epok, kiedy teatr był w rozkwicie, i nie tylko badanie ich, lecz również praktyczne wykorzystanie” (Jewreinow, 1955, s. 388). Przy czym realizacja programu zakładała konieczność rekonstrukcji dawnych gatunków i typów widowisk, miała zaś ona polegać na:

> […] maksymalnym przybliżeniu się do dawnej rzeczywistości z uwzględnieniem dwóch stron sprawy. Po pierwsze, chodzi o odnalezienie wszystkich danych historycznych, które mogą dać do rąk gotowy materiał, po drugie zaś, co wynika z założenia pierwszego, o uzupełnienie brakującego materiału dzięki twórczej fantazji, czyli o odgadywanie z większym bądź mniejszym talentem wszystkich właściwości stylu. Przy czym znaczna część tego zadania zdejmowana jest z odpowiedzialności reżysera i przenoszona na aktora, na jego intuicyjną zdolność do odbierania wszystkich subtelności tej sztuki, której formy odeszły w przeszłość (Stark, 1911, s. 37).

Jewreinow planował przygotowanie w Starym Teatrze pięciu programów, obejmujących teatr antyczny (grecki i rzymski), teatr epoki średniowiecza i odrodzenia, a także czasy Szekspira i Moliera. W efekcie, wskutek różnego rodzaju przeszkód, w tym finansowych, zostały zrealizowane dwa programy. W pierwszym sezonie 1907/1908 przygotowane zostały różnego typu widowiska z XII-XVI wieku, w tym *Le jeu de Robin et de Marion* (Gra o Robinie i Marion) truwera Adama de la Halle z XIII wieku oraz *Miracle de Théophile* (Cud o Teofilu) Rutebeufa z tego samego okresu. W sezonie drugim (1911/1912)[7] wystawiono repertuar hiszpański XVI i XVII wieku,

prezentowany w trzech programach (nazywanych wieczorami). Pierwszy wieczór obejmował inscenizację *Owczego źródła* Lopego de Vega oraz intermedium Cervantesa *Los habladores* (Gaduły). Do programu drugiego wieczoru weszły: prolog do dramatu Lopego de Vega *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* (Wielki Książę Moskiewski albo prześladowany Imperator) prezentowany pod hasłem „Restauracja dworskiego spektaklu w parku królewskim Buen Retiro" oraz Tirso de Moliny *Marta la piadosa* (Pobożna Marta) w trzech jornadach, pokazywana jako: „Restauracja wędrownej trupy aktorskiej XVII wieku". Widzowie trzeciego wieczoru obejrzeli *El Purgatorio de San Patricio* (Czyściec Świętego Patryka) Calderona wystawiony jako „Restauracja dworskiego spektaklu XVII wieku".

Zgodnie z deklaracjami założycieli Starego Teatru, premierę hiszpańskiego sezonu poprzedził program badawczy. Jewreinow podjął współpracę z młodym filologiem Konstantinem Miklaszewskim (1885-1944), pragnącym wypróbować swe siły w teatrze (z czasem stanie się reżyserem i aktorem, współtwórcą kabaretu Bezpański Pies, a także autorem podstawowej monografii włoskiej komedii dell'arte). Zimę 1910/1911 roku Jewreinow spędził w Neapolu, gdzie szukał materiałów o teatrze hiszpańskim (Ryżenkow, 2013, s. 64). Zafascynowany Hiszpanią, uważał ja za kraj „ultrateatralny". W epoce Złotego Wieku – jak pisał – „wszystko obróciło się w teatr" (Jewreinow, 1912, s. 43). Wszystko, czyli: inkwizycyjny sąd, autodafe, rytuał pojedynku, corrida, wszelkiego rodzaju procesje – królewskie, karnawałowe, kościelne. Zdaniem Jewreinowa, w „ultrateatralnej" Hiszpanii nawet język podlegał prawom teatralizacji – choćby w przypadku kultystycznego języka Gongory. W nawiązaniu do idei uzasadnienia teatralności jako określonej podstawy sztuki scenicznej i życia, pisał:

> W istocie, w żadnej feerii nikt nie doszedł do tak fantastycznych pochodów, jakimi były procesje smoka Taraski – wędrowne przedstawienia w Hiszpanii XV-XVII wieków. To nie był teatr! To było samo życie, dążące do teatralności, życie, które przyozdabiano w brzęczący strój Arlekina i które chciano dostrzec pod maską straszną, wzruszającą i pobożną" (Jewreinow, 2002, s. 85).

Warto zaznaczyć, że to właśnie Hiszpania, jej teatr, jej święta i uroczystości stały się dlań głównym punktem odniesienia w kształtowaniu się jego koncepcji „teatralizacji życia", ale też w szukaniu w teatrze minionych epok impulsu do reteatralizacji sceny współczesnej, która – zdaniem Jewreinowa – wpadła w sidła naturalizmu bądź symbolizmu.

Dwaj współpracownicy Starego Teatru, Nikołaj Drizen i Konstantin Miklaszewski, tej samej zimy 1910/1911 wyjechali do Hiszpanii, gdzie – według relacji krytyka Eduarda Starka – zbierali ikonografię, oglądali współczesne przedstawienia, „zaznajamiali się z hiszpańskimi tańcami, tak ważnymi dla hiszpańskiego teatru oraz oddychali atmosferą Hiszpanii" (Stark, 1911, s. 42). Ich badania nie miały systematycznego charakteru; poznawali tradycje hiszpańskiego teatru przez pryzmat współczesnych widowisk. Potwierdzeniem tego może być fakt, że w żadnym ze źródeł pochodzących z okresu przygotowywania sezonu hiszpańskiego nie natrafiłam na informację o architekturze *corrali de comedias*, choć przecież istniała na ten temat literatura hiszpańska z końca XIX wieku, a w 1909 roku ukazało się pierwsze opracowanie tematu w języku angielskim: *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega* Hugo A. Rennerta. Na tę pozycję powoływał się w tym okresie Wsiewołod Meyerhold. W krytycznym artykule na temat pierwszego sezonu Starego Teatru datowanym na 1907 rok, a opublikowanym w zbiorze *O teatrze* w roku 1913, Meyerhold pisał, że nie da

się odtworzyć historycznego widowiska bez zbudowania sceny według zachowanych materiałów ikonograficznych albo wedle danych ogłoszonych przez badaczy scen tradycyjnych (Meyerhold, 1988, s. 126). Zdaniem Meyerholda, architektura sceny narzuca rozwiązania przestrzenne związane z treścią wystawianych utworów (np. misteriów), a także dyktuje sposób gry aktorów. Tymczasem, według niego, Stary Teatr nie poszedł w swym pierwszym sezonie ani drogą archeologicznej rekonstrukcji, ani stylizacji – w odniesieniu do tekstów dramatów.

Być może pod wpływem krytyki Meyerholda Jewreinow zdecydował się na staranniejsze studia nad teatrem hiszpańskim, lecz ich wynikiem nie mogła być deklarowana przezeń „rekonstrukcja". Podobnie jak w sezonie pierwszym, o formie scenicznej przedstawień decydowali dekoratorzy-stylizatorzy: Nikołaj Roerich, Iwan Bilibin, Aleksandr Szerwaszydze, Nikołaj Kałmakow, czyli najwybitniejsi malarze epoki, przeważnie związani ugrupowaniem Mir iskusstwa oraz – jako scenografowie – z Baletami Rosyjskimi Siergieja Diagilewa. Uznana za najbardziej interesującą inscenizacja *Owczego źródła* rozpoczynała się od trzykrotnych dźwięków trąb i uroczystego odczytania prologu (Rudnickij, 1990, s. 138). Dążąc do wykreowania atmosfery widowiska prezentowanego pod gołym niebem, Jewreinow zrezygnował z kurtyny, z rampy, a na widowni nie wygasił świateł (Stark, 1911, s. 40). Spektakl grany był na gołej scenie (bowiem – jak pisał Stark – dekoracji w hiszpańskim teatrze nie było), a w charakterze tła użyte zostały malarskie dekoracje Nikołaja Roericha z „hiszpańskim krajobrazem": malowniczymi skałami, zamkiem na górze. Kostiumy Iwana Bilibina cechował przepych oraz stylizacja, podobnie jak bogate, fantastyczne kostiumy Nikołaja Kałmakowa do *Wielkiego Księcia Moskiewskiego* inspirowane malarstwem portretowym Velázqueza. Przedstawienia były grane w sali udekorowanej „pod Hiszpanię XVI-XVII wieku". We foyer na ścianach

rozwieszono ogromne hiszpańskie herby (Mgiebrow, 1932, s. 105). Do udekorowania pomostu, na którym występowali aktorzy, Kałmakow użył czarnego aksamitu. Aby uzyskać w *Owczym źródle* efekt „hiszpańskości", wprowadzano w interwałach między aktami tańce w choreografii baletmistrza Walentina Priesniakowa, które wnosiły „dużo ekspresji, namiętności, dzikiej wesołości, efektownych wzlotów" (Rudnickij, 1990, s. 138).

Jewreinow zdawał sobie sprawę, że najtrudniejszą rzeczą w realizacji programu rekonstrukcji starych form jest dotarcie do zasad gry aktorskiej. W artykule *Hiszpański aktor XVI-XVII wieku* wysunął hipotezę, że sztukę aktora minionych epok można zrekonstruować dzięki temu, że bazuje ona na dziedziczeniu; że wybitny aktor zostawia ślad swoich ról w „duszach młodych widzów – przyszłych aktorów" (Jewreinow, 1915, s. 77). Jednak działania aktorskie w „hiszpańskich" spektaklach Starego Teatru oparte były na fantazjach reżysera, na przykład dotyczących tempa gry. W *Owczym źródle* reżyser narzucił aktorom dynamiczne tempo, przejawiające się także głośnym, szybkim, pozbawionym niuansów mówieniem (z ros. *skorogoworka*). Dokonał też skrótów w tekście dramatu, aby „nic nie hamowało rozwoju wydarzeń" (Mgiebrow, 1932, s. 61). Zatem idea „rekonstrukcji", dość swobodna w realizacji, czerpała przede wszystkim z wyobraźni reżysera, ukształtowanej po części przez materiały źródłowe, a po części przez rozmaite stereotypy kulturowe oraz wyobrażenia „hiszpańskości".

Możemy tu zatem mówić nie tyle o „rekonstrukcji" w dosłownym sensie, ile o grze w rekonstrukcję. Jewreinow niczym Barin z *Pięknego despoty* odnajduje w minionych epokach piękno. Potępia teatr współczesny zarówno za jego naturalizm (spod znaku Stanisławskiego), jak i wyszukaną umowność. W

przeszłości szuka źródeł odnowy teatru – takiego, w którym widz będzie naiwnie „wierzył” w przedstawianą fabułę i zaangażuje się w nią bez dystansu.

Teatralizacja życia: autokreacje i życie seksualne ludzi

Jewreinow aspirował nie tylko do roli teoretyka, ale też filozofa teatru. Jedna z najważniejszych jego książek, zatytułowana *Teatr dla siebie* (1915-1917), podzielona została na trzy części: teoretyczną, praktyczną i pragmatyczną, przy czym najobszerniejszy podrozdział części pierwszej nosi tytuł *K fiłosofii tieatra* (W stronę filozofii teatru). W pracy tej odwoływał się do wielu badaczy z różnych dziedzin, w tym do etnografów, archeologów, historyków, historyków teatru, ale też do filozofów. Pod wpływem rozpowszechnionych (a w związku z tym – uproszczonych) idei Schopenhauera i Nietzschego doszedł do wniosku, że człowiek obdarzony silną wolą, wiedziony przyrodzonym mu instynktem teatralności może sam ukształtować siebie i swoje życie. Zatem „teatralizacja życia” może dojść do skutku dzięki czynnikowi woluntarnemu, określanemu przezeń jako „wola teatru". Z rozważań Jewreinowa wynika, że choć skłonność do teatralizacji życia cechuje wszystkich ludzi, to nie wszyscy czynią z niej użytek.

Jewreinow doszukuje się teatralności we wszystkich przejawach życia: jego zdaniem człowiek ma wrodzoną skłonność do teatralizowania swoich zachowań, do realizowania wymyślonych scenariuszy, do przywdziewania masek. Fascynują go ludzie zdolni do autokreacji: dandysi, postaci historyczne (Ludwik Bawarski), czy aktorzy, którzy nawet poza sceną tworzą „teatr dla siebie”. Sarah Bernhardt zachwyca go swą sztuką aktorską, ale też

„aktorstwem” w życiu: kiedy kupuje trumnę służącą jej za łoże lub kiedy gromadzi w domu dzikie zwierzęta. Niecodzienne zachowania aktorki stanowią w jego oczach najlepsze przykłady „teatru dla siebie” (Jewreinow, 2002, s. 184).

W swych rozważaniach wiele miejsca poświęca rozmaitym ekscentrykom, jak generałowie naśladujący strojem, gestami, sposobem bycia wielkich wodzów, na przykład Napoleona, jak arystokraci czy ziemiaństwo z ambicjami stworzenia we własnych posiadłościach imitacji dworu królewskiego. Bierze w obronę dziwaków, którym nierzadko przylepiano etykietę szaleństwa i wskazuje na nieostrość granicy między normalnością a patologiami. Choć zatem uzasadnienia dla swych teorii szuka we wszystkich przejawach życia ludzi, to ekscytują go przypadki świadomego realizowania przez nich wymyślonych scenariuszy wobec widzów (np. najbliższego otoczenia), albo i bez ich udziału, a przede wszystkim – dla siebie samych.

Zwracając się ku różnym dziedzinom życia, Jewreinow nie pominął sfery seksualnej. W obszernym podrozdziale książki zatytułowanym *Erotyczny „teatr dla siebie”* twierdził, że „instynkt płciowy korzysta z teatralności nie tylko na zasadzie prostej konfortatywy [środka pobudzającego – K.O.]; teatralność bowiem stanowi *conditio sine qua non* zaspokojenia tego instynktu” (tamże, s. 216). Podając liczne przykłady z życia, sztuki, ale też z zakresu medycyny (najczęściej przywoływał prace austriackiego psychiatry i seksuologa Richarda von Kraffta-Ebinga oraz brytyjskiego lekarza i seksuologa Havelocka Ellisa), czy wreszcie z „kroniki skandali”, zmierzał ku udowodnieniu, że *ars amandi* od czasów najdawniejszych posługiwała się teatralnymi środkami i atrybutami. I właśnie erotyczna gra stanowiła jeszcze jeden argument na rzecz tezy, że teatr przenika wszystkie sfery naszego życia.

W swoich rozważaniach Jewreinow powoływał się na różne kultury i tradycje: Japonię z jej gejszami, tańce erotyczne z różnych epok i kultur, w tym także na napisany w sanskrycie późniejszy odpowiednik *Kamasutry* znany pod tytułami *Ratirahasaya* lub *Koka shastra*. W owym podręczniku sztuki miłosnej uderzyły go „czysto reżyserskie" wskazówki: w jaki sposób doprowadzić do satysfakcjonującego zbliżenia (tamże, s. 218). Sam zaproponował podział na trzy warianty możliwego zaangażowania w grę: widza, uczestnika, czyli aktora, oraz połączenie tych dwóch (widz będący zarazem uczestnikiem). Podział ten zilustrował przytaczanymi za źródłami naukowymi, w tym autorstwa wspomnianych seksuologów, przykładami voyeuryzmu, fetyszyzmu, masochizmu i sadomasochizmu. Nie wdawał się w próby oceny opisywanych przypadków w kategoriach normy i jej zaburzeń (nie przypisywał sobie kompetencji specjalisty), bowiem interesował go wyłącznie „teatralny" aspekt owych gier, których uczestnicy lub/i widzowie przyjmują na siebie określone role, przywdziewają kostiumy, używają rozmaitych przedmiotów w charakterze atrybutów, tworzą dekoracje. Nie pomijał skrajnych zachowań z pogranicza seksualności i religijności w części poświęconej patomimii (symulowaniu stanów chorobowych, w tym stygmatów), nazywając ją „okrutną formą teatralnej hiperbulii" (w polskiej psychiatrii określanej jako „napęd psychoruchowy") oraz przykładem „ekscesywnego «teatru dla siebie», kiedy człowiek składa w ofierze własne ciała poddawane mękom, kiedy stawia on na jedną kartę swoje własne zdrowie, a w końcu – i własne życie" (tamże, s. 236). W efekcie doszedł do wniosku, że „instynkt teatralności bywa silniejszy od instynktu samozachowawczego" (tamże, s. 237). A zaspokojenie tego instynktu możliwe stanie się pod warunkiem przyjęcia postawy aktywnej: zaangażowania wolicjonalnego i cielesnego.

Autor *Teatru dla siebie* za złe ma komentatorom i badaczom opisywanych

zjawisk, że nie dostrzegają w nich czynnika teatralności („słowo «teatr», jak wiemy, z rzadka trafia na usta «uczonych» jako słowo «objaśniające»" – tamże, s. 236). Sam dostrzega teatralność w elementach służących zaspokojeniu instynktu płciowego (scenariusz, role, kostiumy, dekoracje, rekwizyty), a zarazem dokonuje rozróżnień gatunkowych: w grach erotycznych wyróżnia dramaty, scenki rodzajowe, pantomimy, ale – co podkreśla – nie komedie, gdyż „śmieszne jest wrogiem orgazmu" (tamże, s. 229). Wyczuwa granicę, poza którą akt seksualny przestaje być teatrem; zdaje sobie sprawę (choć nie rozwija tego spostrzeżenia), że podmiot nie może wyjść z siebie i obserwować siebie z zewnątrz; jeśli mu się to przydarzy, to akt seksualny staje się niemożliwy, ponieważ ujawnia się jego śmieszność[8].

W *Teatrze jako takim* Jewreinow forsuje swoją koncepcję pod hasłem: „wszystko jest teatrem", ale wie – i w kilku miejscach swojej pracy przyznaje się do tego – że nie wszystko nim jest. Mimo to szuka argumentów, by uzasadnić tezę, że istnieje coś takiego jak instynkt teatralny i że poddanie się temu instynktowi sprawia, iż możliwe staje się osiągnięcie większej satysfakcji z życia, uczynienie własnej egzystencji atrakcyjniejszą, a co najmniej znośniejszą. „Teatr dla siebie" miał być sposobem na wyzwolenie z ciężarów i nudy życia. Dzięki woli i sile wyobraźni człowiek jest w stanie przezwyciężyć ograniczenia narzucane przez codzienność. Zatem wyzwalająca od lęku przed śmiercią sztuka nie ma polegać na kantowskiej kontemplacji, lecz na działaniu.

Trudno jednak nie zauważyć, że życie podporządkowane wymyślonemu scenariuszowi to efekt przezwyciężania realności w jej najgłębszych, traumatycznych przejawach. Tak się dzieje w planie indywidualnym. Natomiast koncepcje Jewreinowa przeniesione do życia zbiorowego

zapowiadały epokę, kiedy widowisko zaczyna zastępować rzeczywistość. Najbardziej znane przedsięwzięcie reżysera – widowisko masowe *Zdobycie Pałacu Zimowego* zniekształciło realne zdarzenie, jakim był szturm na Pałac Zimowy 7 listopada 1917 roku, a zarazem przyczyniło się – niezależnie od intencji Jewreinowa – do mitologizacji aktu założycielskiego nowej porewolucyjnej rzeczywistości.

Zdobycie Pałacu Zimowego i jego krytycy

Zdobycie Pałacu Zimowego zamykało cykl widowisk masowych 1920 roku, organizowanych w Piotrogrodzie w intencji uczczenia świąt nowego, „czerwonego kalendarza": 23 lutego – *Miecz mira* (Miecz pokoju – z okazji Dnia Armii Czerwonej); 18 marca – *Gibiel Kommuny* (Zagłada Komuny – widowisko poświęcone Komunie Paryskiej); 1 maja – *Mistierija oswobożdionnogo truda* (Misterium Pracy Wyzwolonej); 19 lipca – *K mirowoj kommunie* (Ku światowej komunie – z okazji II kongresu Trzeciej Międzynarodówki). Jewreinow był organizatorem i głównym reżyserem *Zdobycia Pałacu Zimowego*, widowiska poświęconego trzeciej rocznicy rewolucji. W przygotowaniach pomagali mu: Jurij Annienkow – pisarz, reżyser i scenograf (odpowiadał za artystyczny kształt całości, w tym za scenografię)[9], Aleksandr Kugel – znany i wpływowy przedrewolucyjny krytyk, Nikołaj Pietrow – reżyser i współpracownik Jewreinowa (m.in. przy organizacji teatru Wolna Komedia) oraz Konstantin Dierżawin – literaturoznawca, tłumacz (z języka hiszpańskiego), krytyk teatralny i reżyser. Administracyjną stroną przedsięwzięcia kierował Dmitrij Tiomkin – przedstawiciel kierownictwa politycznego piotrogrodzkiego okręgu wojskowego oraz kompozytor[10].

Sam Jewreinow nie należał do tych przedstawicieli kręgów artystycznych, którzy jednoznacznie poparli przewrót bolszewicki; nie angażował się politycznie po żadnej ze stron. Tuż po wydarzeniach z końca 1917 roku wyjechał z Piotrogrodu; przebywał na Ukrainie, potem w Gruzji i dopiero jesienią 1920, po zasięgnięciu opinii przyjaciół, powrócił do Rosji Radzieckiej. W Piotrogrodzie został entuzjastycznie powitany przez dawnych artystycznych sojuszników, między innymi wspomnianego już Jurija Annienkowa oraz poetę Michaiła Kuzmina, którzy w czasopiśmie „Żyzń iskusstwa" (Życie sztuki) opublikowali artykuł informujący o jego dawnych zasługach dla teatru, niedawnych sukcesach w Gruzji, wreszcie o najbliższych planach (Ryżenkow, 2013, s. 148). Podejmując się realizacji kluczowego pod względem politycznym zdarzenia w festiwalu widowisk 1920 roku, Jewreinow odwoływał się do idei rekonstrukcji – tym razem chodziło o powtórzenie wydarzeń historycznych sprzed zaledwie trzech lat. Biorąc na siebie rolę rekonstruktora, stosował metody znane nam dziś z teatru dokumentalnego: poza researchem prasy i innych dokumentów przeprowadzono – jak sam twierdził po kilku latach – rozmowy z uczestnikami historycznego wydarzenia (Jewreinow, 1925, s. 7). Aleksiej Gwozdiew i Adrian Piotrowski w *Historii teatru radzieckiego* (*Istorija sowietskogo tieatra*) twierdzili, powołując się na nieopisany tytuł prasowy, że Jewreinow chciał zaangażować prawdziwych uczestników zdarzeń, że dał do prasy ogłoszenie, w którym wyrażał zamiar włączenia do widowiska „realnych uczestników październikowego szturmu" oraz zaangażowanych po stronie białych „inwalidów wojny imperialistycznej" (czyli I wojny światowej) w celu stworzenia „natchnionego twórczego oblicza pierwszej ośmiotysięcznej teatralnej armii świata" (Gwozdiew, Piotrowskij, 1933, s. 280). Widowisko rozpoczęło się dokładnie w trzecią rocznicę rewolucji, o godzinie 21.00 od wystrzału armatniego.

Zgromadzona publiczność (dane co do jej liczebności są sprzeczne: od kilku do stu tysięcy) obserwowała zainscenizowane sceny z wydarzeń poprzedzających rewolucję oraz sam atak na Pałac Zimowy. Przed budynkiem Sztabu Generalnego (naprzeciw Pałacu Zimowego) ustawiono dwie platformy przeznaczone dla dwóch stron konfliktu: białych i czerwonych. Sceny na pierwszej z nich reżyserował Aleksandr Kugel (przedstawiciel starej inteligencji), a na drugiej – Nikołaj Pietrow (zwolennik nowego porządku i współtwórca nowego teatru). Tak opisywał widowisko sam Jewreinow:

> Gruchnął wystrzał armatni. Na białej platformie rozbłysło światło i oświetliło podniszczone ściany zabytkowej sali. Na podwyższeniu Rząd Tymczasowy z Kiereńskim[11] na czele odbiera – przy dźwiękach fałszywie brzmiącej *Marsylianki* – dowody zaufania ze strony byłych dostojników, generałów i finansistów. Na platformie dla czerwonych z ceglanymi ścianami fabryk w tle przysłuchuje się czemuś niezorganizowany póki co proletariat. Słychać nieśmiałe dźwięki *Międzynarodówki*, przy których z tłumu zaczynają dobiegać okrzyki, najpierw pojedyncze, potem wyrywające się z setek piersi: „Lenin! Lenin!”. Podczas gdy na platformie dla białych czas upływa na wszelkich możliwych posiedzeniach, na platformie czerwonej proletariat zbiera się wokół swoich przywódców… Przedstawiony zostaje kryzys lipcowy i pucz Korniłowa[12]. Następnie Rząd Tymczasowy, ochraniany tylko przez junkrów i batalion kobiecy[13] ucieka do Pałacu Zimowego. I oto rozświetlają się okna tej ostatniej cytadeli Kiereńskiego. Czerwoni uszeregowani w drużyny bojowe pokazują sobie nawzajem Pałac Zimowy. Spod łuku triumfalnego Sztabu Generalnego ruszają samochody opancerzone i cała

> czerwona gwardia ówczesnego Piotrogrodu. Od strony Mojki – Pawłowcy[14]. Od strony ulicy Admirałtiejskij projezd – uzbrojeni marynarze. Ich wspólny cel – Pałac Zimowy. […] Zaczyna się historyczny bój, w którym uczestniczy widoczny z oddali krążownik Aurora. W oświetlonych oknach Pałacu widać sylwetki walczących… Terkotanie karabinów maszynowych, wystrzały karabinków, huk artylerii… Dwie-trzy minuty nieustannego huku… A oto wystrzeliła rakieta – i wszystko w jednej chwili cichnie, by wypełnić się nowymi dźwiękami *Międzynarodówki* wykonywanej przez czterdziestotysięczny tłum. Nad pałacowymi oknami, w których zgasły światła, zaświeciły się czerwone pięcioramienne gwiazdy, a nad samym Pałacem wzleciał ogromny czerwony sztandar… (cyt. za: Gwozdiew, Piotrowskij, 1933, s. 279-280).

W widowisku wykorzystano realną przestrzeń, obejmującą Pałac Zimowy i plac przed nim oraz dwie sceny umowne; podczas gdy na platformie dla czerwonych ukazywano zdarzenia utrzymane w – nazwijmy to tak – paradokumentalnym stylu: jednolity tłum, do którego przemawia wódz; masy śpiewające *Międzynarodówkę*, to sytuacje przedstawione na platformie dla białych miały cechy widowiska karnawałowego, nawiązywały do tradycji buffo – tak ukazane zostały postaci burżujów, bankierów taszczących wielkie wory z narysowanymi nań symbolami dolara, dam wspierających stary reżim itp. Wskazując na kontrast między dwiema platformami, komentatorzy krytycznie ocenili sposób prezentowania zdarzeń:

> […] akcja na obu platformach nie rozwijała się jednocześnie i nieprzerwanie, lecz w zmieniających się sekwencjach, a każda z nich, oświetlana przez rząd lamp umieszczonych przy rampie,

> wypływała z ciemności, by pogrążyć się w mroku. I tak, dynamiczna zasada wypracowana w choćby nawet prymitywnych widowiskach przygotowanych przez czerwonoarmistów, tu posłużyła stworzeniu feerycznego spektaklu, przypominającego music-halle na kapitalistycznym Zachodzie (tamże, s. 280).

Obaj cytowani autorzy, poświęcający widowiskom masowym artykuły analityczne (Piotrowski był też ideologiem i teoretykiem twórczości amatorskiej – zob. Piotrowskij, 1926; *Iz istorii sowietskoj…*, 1988; Osińska, 1997; Osińska, 2011) pisali o nowych, rewolucyjnych misteriach i rytuałach. Pierwsze widowiska masowe, przygotowywane w Piotrogrodzie na przełomie 1919 i 1920 roku w Teatralno-Dramaturgicznych Warsztatach Armii Czerwonej, w założeniu powinny były wywierać wpływ na wszystkich uczestników zdarzenia, do których zaliczano też widzów. Branie udziału w widowisku prowadzić miało do afirmacji rewolucji jako centralnego w historii wydarzenia, do akceptacji nowego porządku politycznego i społecznego, czyli do zmiany postrzegania świata. Cel ten – w założeniach, jakie reprezentował Piotrowski – miał być osiągany w odmienny sposób niż w innych akcjach propagandowych. Spektakle uliczne typu żywa gazeta, kroniki filmowe, plakaty rewolucyjne, miejskie graffiti z rewolucyjnymi hasłami, nowe pomniki, agit-pociągi kształtowały poglądy i zachowania za pomocą słowa, obrazu, symbolu. Uczestnictwo w widowiskach masowych oznaczało zaangażowanie cielesne i emocjonalne setek, a nawet tysięcy wykonawców – aktorów, ale też widzów, którzy – w ideale – mieli włączać się do widowiska w ich finałowej części: w zbiorowych śpiewach, tańcach, karnawałowych pochodach. W swoich artykułach programowych Piotrowski nawoływał do odchodzenia od form teatralizowanych i zastąpienia ich rewolucyjnymi „misteriami” rozumianymi jako zdarzenia, podczas których dochodzi do

inicjacji w rewolucyjną rzeczywistość, do przeistoczenia człowieka „starego” w „nowego”, do połączenia się ze wspólnotą. *Nie ku teatrowi, a ku świętu* – głosił tytuł jednego z jego artykułów (Piotrowskij, 1925). Poglądy Piotrowskiego podzielali niektórzy działacze rewolucyjni; w oficjalnych dokumentach można znaleźć podobne postulaty; wedle nich rewolucyjne święta „nie powinny odtąd nosić oficjalnego charakteru […], lecz powinny mieć głęboki, wewnętrzny sens: masy powinny ponownie przeżyć rewolucyjny poryw” (*Agitacionno-massowoje iskusstwo…*, 1984, s. 56).

Wątpliwości co do możliwości przeżycia „rewolucyjnego porywu” przez wykonawców i widzów *Zdobycia Pałacu Zimowego* leżały u podstaw krytyki tego widowiska. Adrian Piotrowski, chwaląc Jewreinowa za wykorzystanie realnych miejsc naznaczonych historycznymi wydarzeniami, krytykował go za odstąpienie od idei łączenia się aktorów i widzów we wspólnym przeżyciu na rzecz spektakularnych efektów teatralnych. Podkreślał też – w publikacjach z lat dwudziestych – że przeszkodą na drodze do „misterium” stał sam proces przygotowań do widowiska: uczestnicy podzieleni na grupy musieli wytrenować swoje wejścia i wyjścia, stawali się zatem statystami, a nie prawdziwie zaangażowanymi uczestnikami zdarzenia. Pisząc o „przeżyciu”, miał na myśli uczestniczenie w widowisku nie na zasadzie „odgrywania roli”, lecz udziału w doświadczeniu.

Piotrowski marzył o stworzeniu nowych, rewolucyjnych rytuałów (postulował powołanie nowej dyscypliny, na wzór związanej ze świętami religijnymi heortologii, której zadaniem byłby opis rytuału nowych widowisk), prowadzących – dzięki głębokiemu przyswojeniu nowej ideologii – do zwiększenia jedności wspólnoty. Chodziło mu zatem – jeśli użyjemy języka wypracowanego kilkadziesiąt lat później – o stworzenie takiego procesu, dzięki któremu powstałyby nowe *communitas*. Dlatego proponował

rezygnację z widowisk masowych jako nieskutecznych i przeniesienie rewolucyjnych „misteriów” do amatorskich klubów robotniczych. Ich skuteczność miałaby zatem polegać na wytworzeniu pewnej praktyki w wielu klubach, a nie na jednorazowych gigantycznych spektaklach.

W opinii krytyków *Zdobycia Pałacu Zimowego* zastosowanie teatralnych efektów, wyraźne odgrodzenie uczestników od widzów osłabiało bądź wręcz negowało skuteczność (performatywną – jak byśmy dziś powiedzieli) widowiska. Zarzucali oni Jewreinowowi, że zamiast rewolucyjnego „misterium”, którego oddziaływanie polegać miałoby na przemianie jego uczestników (zarówno wykonawców, jak i obserwatorów), przygotował spektakl teatralny, w którym na plan pierwszy wysuwały się walory estetyczne. Jednak Jewreinowowi nie chodziło o „misterium” (sam nie był wyznawcą nowej ideologii), a rekonstrukcja, którą deklarował, była przykrywką dla stworzenia atrakcyjnego widowiska, które miało dostarczyć widzom ekscytujących wrażeń (te strzały armatnie, ten huk dział i efektowne sceny teatru cieni w oknach Pałacu!) i być może – paradoksalnie – pozwolić im zapomnieć o nowej rzeczywistości. Skuteczne pod względem propagandowym okazały się natomiast wizualne rejestracje widowiska rozpowszechniane już po emigracji Jewreinowa. Sceny ataku na Pałac Zimowy utrwalone na papierze fotograficznym oraz taśmie filmowej zaczęły funkcjonować jako prawdziwy obraz zdarzeń z 7 listopada 1917 roku[15].

Kozioł ofiarny i szafot

28 sierpnia 1918 roku Jewreinow wygłosił w Odessie wykład *Teatr i szafot*, (opublikowany dopiero w 1996 roku przez Władisława Iwanowa – Jewreinow, 1996, s. 14-44). Reżyser powracał do tego tematu w publicznych

wystąpieniach parokrotnie w tym i w kolejnym roku, również w Kijowie oraz podczas pobytu na Kaukazie. Wykłady przyciągały szeroką publiczność (Jewreinow w jednym z listów chwalił się, że dobrze płacono mu za te wystąpienia), prasa informowała o szalonym sukcesie, ale pojawiały się również krytyczne opinie. Znany krytyk Samuił Margolin zarzucał Jewreinowowi epatowanie publiczności okrucieństwem; twierdził, że mógłby on równie przekonująco dowodzić, że teatr reprezentuje idee altruizmu, poświęcenia, miłosierdzia, mesjanistycznej wiary w raj. Tymczasem „paradoksalny umysł" Jewreinowa każe mu ulec fascynacji szafotem: „jego wykład brzmi niczym monolog sadysty, jakiegoś współczesnego markiza de Sade, dla którego Ewangelia jest szafotem, a pulpit – toporem" (tamże, s. 17).

Tymczasem sama idea Jewreinowa to nic nowego; już u Puszkina możemy znaleźć uwagi na temat ludowych źródeł teatru: „Dramat zrodził się na placu i był rozrywką ludu. Lud jak dziecko żąda atrakcji i dziania się. […] Lud domaga się silnych wrażeń, dla niego i kaźń jest widowiskiem" (cyt. za: *O dramacie…*, 1983, s. 398). Jewreinow jak gdyby w nawiązaniu do tej myśli (chociaż nigdzie nie powołuje się na Puszkina) rozpoczyna swój wykład od opisu zdarzenia, którego był świadkiem jesienią 1917 roku:

> W Petersburgu zdarzyło mi się być obecnym przy haniebnej scenie samosądu dokonanego przez naszych mieszczan z placu Siennego nad pewnym rzeźnikiem. Co prawda nie bito go i nie męczono, nie dręczono fizycznie, ale to, co z nim zrobiono, było prawie tym samym. Wywalono mu na ramiona góry stęchłego mięsa, a na piersiach powieszono tabliczkę z napisem „Spekulant". I w takiej postaci, na stojąco, wożono go, sędziwego ojca rodziny, na furmance, wożono powoli, zarówno po Siennym, jak i po

> przylegających do placu ulicach, na pokaz wszystkim mieszczanom. I mieszczanie tłoczyli się, by się nasycić tym mrocznym widowiskiem. Nigdy nie zapomnę wyrazu oczu u niektórych widzów. I nie byli to po prostu gapie, niewinni wałkonie-gamonie! Byli to, sądząc po badawczym wyrazie ich rozpalonych spojrzeń, prawdziwi widzowie dramatyczni, czyli współprzeżywający pewne działanie po to, by rozkoszować się owym współprzeżywaniem. Takie spojrzenia widywałem tylko u widzów Domu Ludowego[16] podczas przedstawień „rozdzierających duszę dramatów" (Jewreinow, 1996, s. 21).

Przeprowadzając analogię między teatrem a szafotem, autor wykładu podkreślał, że tłum pragnie widowisk będących „zamaskowanym szafotem", a nie teatru rozumianego jako świątynia sztuki (*chram iskusstwa*). Wyjaśniał też, że w tym przypadku interesuje go teatr rozumiany jako instytucja publiczna, a nie „teatr w czystej postaci", „teatr oznaczający sposób postrzegania świata", o źródłach którego pisał w wydanych wcześniej książkach (tamże, s. 21). Szafotem zaś określał dowolny rodzaj publicznego wymierzenia kary.

Znaczną część wykładu poświęcił kultowi kozła ofiarnego. „W centrum gier obrzędowych, z których genetycznie wywodzi się teatr, znajduje się zwierzę ofiarne, zazwyczaj kozioł" (tamże, s. 22) – pisał, rozwijając ideę pochodzenia teatru od kultu kozła ofiarnego, przy czym nie zatrzymywał się dłużej przy ogólnie znanych dionizyjskich źródłach tragedii, lecz sięgał do innych obrzędów, jak rzymskie Luperkalia, święto Jom Kippur, a wreszcie do chrześcijaństwa, w którym na miejscu składanego w ofierze kozła pojawiło się jagnię. Do tych kwestii, a zwłaszcza do kultu kozła będzie powracał w publikacjach z początku lat dwudziestych. W wykładzie natomiast sięgnął do

innych przykładów „teatru okrucieństwa”: do widowisk liturgicznych, obrzędów ludowych (na przykład święto niedźwiedzia kultywowane przez Ajnów), pierwszych tekstów dramatów wystawianych w teatrze rosyjskim XVII wieku, wreszcie do zabaw dziecięcych, w których jakże często można obserwować przemoc (zarówno wobec lalki, której odrywa się głowę, jak i wobec rówieśników w rozmaitych grach wojennych). W rezultacie doszedł do wniosku, że u początków teatru znajdujemy „jawne bądź ukryte symptomy szafotu, kiedy kat i ofiara (człowiek lub zwierzę) jako pierwsi u zarania sztuki dramatu uzasadniają swoimi działaniami atrakcyjność tej nowej dla tłumu instytucji, która dopiero w przyszłości stanie się teatrem” (tamże, s. 37).

Jego rozważania – trzeba to podkreślić – miały charakter teoretyczny, w żaden sposób nie odnosiły się one do jego praktyk teatralnych: ani jego dramaty, ani reżyserowane przezeń spektakle nie miały nic wspólnego z „teatrem okrucieństwa”. I chociaż sam temat „teatru i szafotu” interesował go w latach późniejszych, już na emigracji, czego dowodzi odnaleziona w jego archiwum teczka z wycinkami prasowymi, wśród których znalazła się notatka o Antoninie Artaudzie (pozostawiona jednak bez komentarza Jewreinowa – tamże, s. 20), to w jego twórczości dramaturgicznej i reżyserskiej nie ma niczego, co mogłoby wskazywać na próby szokowania widza. Jewreinow na scenie chce ludzi bawić; jego pomysł na teatroterapię to leczenie śmiechem.

Zainteresowanie Jewreinowa rytualnymi i obrzędowymi źródłami teatru datują się na lata dziesiąte XX wieku, kiedy to (w 1914 roku) wziął udział w wyprawie etnograficznej w głąb Rosji w celu poszukiwania obrzędowych źródeł teatru. W guberniach Kurskiej, Orłowskiej i Tambowskiej interesował się ludowymi obrzędami, zapisywał pieśni, jednak nie uczynił bezpośredniego użytku z zebranych materiałów – planowana książka o obrzędowym teatrze w

Rosji nie została opublikowana (Ryżenkow, 2013, s. 116). Natomiast na początku lat dwudziestych wydał trzy prace, odnoszące się do początków teatru w różnych kulturach: *Proischożdienije dramy. Pierwobytnaja tragiedija i rol kozła w istorii jejo wozniknowienija. Folkłoristiczeskij oczerk* (Pochodzenie dramatu. Zaczątki tragedii i rola kozła w historii jej powstania. Szkic folklorystyczny, 1921), *Pierwobytnaja drama giermancew. Iz istorii giermano-skandinawskich narodow* (Prehistoryczny dramat Germanów. Z historii germańsko-skandynawskich narodów, 1922) oraz *Azazel i Dionis. O proischożdienii sceny w swiazi s zaczatkami dramy u semitow* (Azazel i Dionizos. O pochodzeniu sceny w związku z początkami dramatu u Semitów, 1924).

Zatrzymajmy się na chwilę przy ostatniej z wymienionych publikacji. W obszernej, liczącej dwieście stron rozprawie Jewreinow nawiązywał do odkryć słynnego i wpływowego na przełomie XIX i XX wieku archeologa i historyka Hugona Wincklera oraz jego następców, w tym Ernsta Curtiusa, którzy szukali źródeł greckich kultów i mitów w kulturze Babilonii. Przy czym Jewreinow w swych dociekaniach poszedł dalej niż Winckler, bowiem twierdził, że również źródeł greckiego teatru należy szukać u Semitów. Hipoteza ta, szerzej nieznana, nie została podjęta przez historyków teatru. Dokonania Jewreinowa, w których występował jako autor wywodów naukowych, nie znalazły oddźwięku w pracach innych badaczy. Za wyjątek można uznać etnografa (oraz aktora i absolwenta studiów teatrologicznych w Leningradzie w latach 1924-1927) Arsenija Awdiejewa. We wspaniale ilustrowanym dziele *Proischożdienije tieatra* (Pochodzenie teatru, 1959)[17] czytamy, że choć Jewreinowa nie zalicza on w poczet badaczy w ścisłym tego słowa znaczeniu, to niektóre jego uwagi w *Pochodzeniu dramatu* i *Prehistorycznym dramacie Germanów* zasługują na uwagę i „mogłyby się stać punktem wyjścia do dalszych badań problemu” (Awdiejew, 1959, s. 14).

Zarazem Awdiejew całkowicie odrzucił najważniejsze przypuszczenie wysunięte przez Jewreinowa w rozprawie *Azazel i Dionizos*: że istnieje związek między ofiarą kozła w tradycji judaistycznej i starożytnej Grecji.

Jewreinowa zainteresował kult kozła ofiarnego u Semitów i na długo przed Walterem Burkertem (por. Kocur 2001, s. 147) zaczął podejrzewać, że obecność kozłów w orszaku Dionizosa może dowodzić, że składano z nich ofiarę. Pisał, powołując się na swoje wcześniejsze prace, że grecka tragedia narodziła się z ofiary kozła jako „zoomorficznego emblematu Dionizosa" (Jewreinow, 1924, s. 12), a jednocześnie zwracał uwagę na składanie przez Żydów kozła w ofierze Azazelowi w święto Jom Kippur, dochodząc do wniosku, że: „właśnie u Żydów możemy znaleźć genetyczne ogniwa między początkami dramatu w Babilonii a jego powstaniem w Grecji i że ogniw tych należy szukać w dramatycznym obrzędzie kozła ofiarnego" (tamże, s. 37)[18].

Jewreinow sam nie prowadził badań źródłowych; posługiwał się dostępnymi publikacjami, wykazywał przy tym rozeznanie w literaturze przedmiotu (niemieckiej, francuskiej, anglojęzycznej) i wyciągał z nich wnioski. Choć pretendował do bycia uczonym, w swoich wywodach mieszał język cytowanych prac ze swobodnymi komentarzami, w których odwoływał się do różnych tekstów kultury, często dla ubarwienia narracji. Chętnie stosował parabazę – jako autor wychylał się ze swoich tekstów, by zwrócić się wprost do czytelnika z wypowiedzią łączącą się z tematem wywodów, ale mającą żartobliwy, niekiedy parodystyczny charakter. Jak w passusie o tym, że mało kto rozumie sens i rolę kozła ofiarnego, czego przykładem mogą być rozważania „oświeconego" Voltaire'a w jego powiastce filozoficznej *Biały byk*:

> Biedny Voltaire byłby rzecz jasna bardzo zdziwiony, gdyby

> dowiedział się, że „kozioł ofiarny” stał się w Izraelu ofiarą demona Azazela, podobnie jak sam Voltaire stał się ofiarą swojej błyskotliwości, z tą różnicą, że „kozioł ofiarny” jako ofiara Azazela ginął, strącany w przepaść, a Voltaire jako ofiara swojego dowcipu pozostaje do dziś nieśmiertelny (tamże, s. 38).

Prace Jewreinowa nie wzbudzały za jego życia większego zainteresowania (nawet polemicznego) ani w świecie nauki, ani teatru. Historycy, etnografowie nie znali ich, a ludzie teatru nie byli zainteresowani szczegółowymi wywodami na temat kultu kozła w Asyrii i Babilonii, rytuału ofiarowania kozła u Semitów, związku tych kultów z pieśnią kozła w starożytnej Grecji czy znaczeniem kozła w różnych kulturach, także w staroruskiej. Jaki zatem jest sens przypominania o tych zapomnianych publikacjach? Otóż zainteresowanie Jewreinowa rytuałami (co zresztą nie dziwi w kontekście rozwijających się na początku XX wieku badań nad rytuałem) oraz poszukiwanie źródeł teatru łączyło się u niego z przekonaniem, że to, co nazywał teatralnością, stanowi podstawę zachowań człowieka i jego relacji z innymi. Erika Fischer-Lichte zauważyła, że Jewreinow: „Przytoczył wiele dowodów na to, że kulturę należy ujmować w kategoriach przedstawienia, gdyż postrzegamy głównie te zachowania otaczających nas ludzi, które zostały zainscenizowane, a więc wystawione na pokaz” (Fischer-Lichte, 2018, s. 35). Dlatego nie poprzestał na badaniu rytuałów czy obrzędów, lecz sięgał do różnych obszarów ludzkiego życia, by w nich również wyodrębnić to, co nazywał instynktem teatralnym. Można zaryzykować uwagę, że miałby sporo do powiedzenia na konferencjach na temat rytuału i performansu organizowanych w latach siedemdziesiątych w USA pod wpływem badań prowadzonych przez Victora Turnera i Richarda Schechnera (Schechner, 2006, s. 32). Czy zatem należy go potraktować jako

prekursora *performance studies*?

Od Jewreinowa do Schechnera i z powrotem – do początku XX wieku

W *Homo ludens* (1938) Johana Huizingi nie pojawia się nazwisko Evreinov ani Evreïnoff. Tymczasem, o czym była mowa wyżej, w 1927 roku zostało opublikowane anglojęzyczne wydanie książki Jewreinowa *The theatre in life*, a w 1930 ukazał się jej francuski wariant *Le Théâtre dans la vie*. Nie można całkowicie wykluczyć, że idee Jewreinowa mogły w jakiś sposób dotrzeć do badacza holenderskiego i go zainspirować. Niektóre definicje Huizingi wydają się nawiązywać do autora koncepcji „teatralizacji życia", z tą różnicą, że Huizinga zawsze używa słowa „gra" lub „zabawa" (z holenderskiego *spel* – w przekładzie Marii Kureckiej i Witolda Wirpszy), a Jewreinow, choć również powoływał się na gry i zabawy, podciągał je pod kryterium teatralności. W podrozdziale *Zabawa jako czynnik kulturowy* Huizinga pisał: „zabawa jest wielkością daną kulturze, egzystującą przed samą kulturą, towarzyszącą jej i przenikającą ją od samego początku, aż po fazę jaką badacz sam przeżywa" (Huizinga, 1967, s. 15) i dodawał:

> Jeśli [badacz – K.O.] stwierdzi, iż polega ona [zabawa – K.O.] na manipulowaniu pewnymi obrazami, na pewnym swoistym unaocznieniu rzeczywistości przez przekład na kształty w żywotności swej ruchliwego życia – to taki badacz postara się najpierw sam zrozumieć wartość i znaczenie owych obrazów i unaocznienia. Będzie obserwował ich wpływ na samą zabawę i w ten sposób będzie usiłował pojąć zabawę jako czynnik życia kulturalnego (Huizinga, 1967, s. 16).

W podobnym kierunku podążała myśl Jewreinowa, który traktował teatralność jako siłę napędową kultury. Pisał o przeciwstawieniu obrazom zewnętrznym obrazów spontanicznie tworzonych przez człowieka, o zdolności do transformacji widzialnej rzeczywistości.

Huizinga polemizował z pojęciem „instynkt" w odniesieniu do zabawy. Jego zdaniem powoływanie się na instynkt oznacza podporządkowanie zabawy jakiemuś celowi: na przykład zabawa może służyć rozwojowi fizycznemu dziecka czy młodego zwierzęcia. W swojej krytyce przywoływał etnologa i archeologa Leo Frobeniusa, który stwierdzał, że mówienie o instynktach to „wynalazek bezradności wobec rzeczywistego sensu" (tamże, s. 32). Czy krytykując „fatalną tyranię przyczynowości" i przestarzałe wyobrażenie o przydatności, Huizinga nie miał przypadkiem na myśli Jewreinowa z jego przekonaniem o przyrodzonym człowiekowi instynkcie teatralności, dzięki któremu może on wpływać na swoje życie? Odpowiedź na to pytanie wymagałaby szczegółowych studiów, obejmujących lektury Huizingi. Jednak szukanie odpowiedzi nie ma większego sensu. Nawet jeśli holenderski badacz zetknął się z pracami Jewreinowa, to stwierdzenie tego faktu nie zmieniłoby pozycji rosyjskiego twórcy w historii humanistyki.

Jewreinow nie prowadził systematycznych badań, nie był socjologiem. Jako człowiek obdarzony intuicją i pomysłowością podejmował w swoich artykułach i książkach problemy, które znalazły rozwinięcie w badaniach prowadzonych w następnych dekadach, ale bez wyraźnego związku z jego odkryciami. Poza tym styl pisania lokował Jewreinowa poza światem nauki: łączył on w jednym tekście fragmenty cudzych odkryć, zestawiał swobodnie elementy z różnych porządków i wyciągał wnioski, które utwierdzały go w przekonaniu co do słuszności jego *idée fixe* o teatralności leżącej u podstaw kultury. Jewreinow uniwersalizował pojęcie teatralności, ale ostatecznie

interesował go człowiek w jego indywidualnej tożsamości, a nie procesy społeczne, a tym bardziej konflikty społeczne w ich dramaturgicznym przebiegu. Posługiwał się terminologią teatralną w celu objaśnienia zachowań ludzi w życiu codziennym, ale w odróżnieniu od Ervinga Goffmana nie tyle interesowało go życie codzienne jako takie, ile to, co człowiek może z nim zrobić.

Richard Schechner w latach siedemdziesiątych XX wieku podważył istnienie wyraźnej granicy między dramatem społecznym i estetycznym. Jewreinow unieważniał ją kilkadziesiąt lat wcześniej, gdy przeprowadzał analogię między szafotem (będącym metaforą każdej sytuacji kaźni) i sceną, albo gdy poszukiwał źródeł teatru w religijnych obrzędach i rytuałach. Jednak nie interesowały go dramaty społeczne, rozgrywające się „w obrębie grup, podzielających wspólne wartości, mających wspólne interesy i tę samą – prawdziwą lub wyimaginowaną – historię" (Turner, 2005, s. 110). Docelowo interesował go człowiek skonfrontowany na scenie życia z własną historią, którą – dzięki „woli teatru" – mógłby do pewnego stopnia kształtować. Szukając w studiowanych przez siebie zjawiskach potwierdzenia przedestetycznej natury teatru, zarazem chciał uteatralnić, czyli – estetyzować życie.

Podczas gdy u współczesnych badaczy i twórców przekonanych o performatywnych właściwości kultury obserwujemy – mówiąc najogólniej – tendencję do upodabniania sztuki do życia, to Jewreinow pragnął nadać życiu formy zapożyczone z teatru. I takie nastawienie można odnaleźć w jego twórczości dramaturgicznej, łącznie z najbardziej znanym jego dramatem *To, co najważniejsze* (1921). Główną postacią jest tu Paraklet (czyli ktoś wezwany do pomocy albo pocieszyciel), występujący w różnych wcieleniach, w tym Doktora Fregoli[19] i Arlekina. Jako Doktor Fregoli pomaga – przy

pomocy specjalnie zaangażowanych w tym celu aktorów – bohaterom dramatu (studentowi – niedoszłemu samobójcy, neurotycznej dziewczynie, przekonanej, że nikt jej nie pokocha, zgorzkniałej starej nauczycielce) przezwyciężyć ich niezadowolenie z życia. Pod wpływem gry, do której bohaterowie zostają wciągnięci przez aktorów (na przykład aktor, grający zazwyczaj rolę amanta, odgrywa zakochanego w neurotycznej dziewczynie), następuje przemiana: ci, co byli nieszczęśliwi, zaczynają wierzyć w siebie. Gra na „scenie życia" ma moc uszczęśliwienia wszystkich, którzy się jej poddadzą.

Pomysł Jewreinowa, w którym można odnaleźć elementy psychodramy, wydaje się dziś niewiarygodnie naiwny. Jednak pamiętajmy, że on sam chętnie przyjmował postawę ironisty; zabawa nie miała dlań takiego ciężaru powagi, jak dla Huizingi, Turnera czy Schechnera. Trzeba bowiem pamiętać, że Jewreinow przede wszystkim był artystą, i to artystą ukształtowanym przez epokę wczesnego modernizmu z jej nastawieniem na przekształcanie życia za pośrednictwem sztuki, co znalazło wyraz w określeniu „życiotworzenie" (*żyznietworczestwo*). Owo rosyjskie pojęcie, ukształtowane w epoce symbolizmu, oznaczało zacieranie granicy między życiem i sztuką, czyli gotowość do przyjęcia wzorców ze sfery sztuki w celu modelowania własnego życia. „Teatr dla siebie" to zatem gra, nakładanie maski. Sam Jewreinow przywdziewał maskę Arlekina. „Jestem Arlekinem i umrę jako Arlekin" – to ostatnie słowa jego wydanej w 1911 roku książki *Teatr jako taki*. Słowa te zamykają sentencje, paradoksy i żartobliwe spostrzeżenia zatytułowane *Inwencje o śmierci*. Jewreinow pozwala sobie na chichot nawet w obliczu spraw ostatecznych. Jest to chichot Arlekina, postaci rozdwojonej, balansującej na pograniczu bytu i niebytu, chichot ujawniający ambiwalentną naturę komizmu. Charakterystyczne dla arlekinady rosyjskich symbolistów (Jewreinow, nawet jeśli symbolistów krytykował, to jednak z formacji tej się

wywodził) było „pomieszanie powagi ze śmiechem, tonacji wzniosłej z trywialną lub też klimatu rokoka z szarością egzystencji współczesnego człowieka […]” (Malej, 2002, s. 129).

Jewreinow balansuje na granicy powagi i niepowagi. Podejmując poważne tematy, ujmuje im tonacji serio za pośrednictwem parodii oraz tak chętnie stosowanej przezeń parabazy. Jego żywiołem jest gra – z czytelnikami artykułów, książek i dramatów, z widzami jego przedstawień, ale też z samym sobą. Choć niektóre jego pomysły zdumiewają dziś nowatorstwem, to sposób, w jaki je prezentuje, czyni go postacią trudną do zrozumienia w dzisiejszej sytuacji kulturowej. Współczesna kultura, określana często mianem „kultury posttraumatycznej”, traumę uczyniła centralnym doświadczeniem, co znajduje wyraz także w teatrze czy w badaniach nad nim. Jewreinow żył w epoce mocno naznaczonej traumatycznymi wydarzeniami: szczyt jego twórczej działalności przypadł na lata między rewolucją 1905 roku a rewolucjami roku 1917 oraz latami wojny domowej w Rosji. Śmiech oraz kreowanie „teatru dla siebie”, tej paralelnej rzeczywistości, miały stać się antidotum na rzeczywistość doświadczaną.

W „praktycznej” części *Teatru dla siebie* (1917) Jewreinow umieścił zapis rzekomego snu, w którym przyśniła mu się rozmowa gości zgromadzonych w jego salonie: Schopenhauera, Lwa Tołstoja, Nietzschego, E.T.A. Hoffmana, Oscara Wilde’a, Fiodora Sołoguba, Leonida Andriejewa i Henri Bergsona. We śnie Jewreinowa jego gości zajmują rozważania na temat „teatru dla siebie”. Nie brakuje w nich śmiechu – wybuchają nim Nietzsche, Wilde, Hoffman i Schopenhauer na pytanie gospodarza, czy teatr to „świat jako wola i przedstawienie” (Jewreinow, 2002, s. 331). Schopenhauer przyznaje, że świat jest teatrem, a pochwałę „teatru dla siebie” wygłasza Nietzsche, oświadczając, że teatr ten „rodzi się z instynktu obrony i ratowania

wyradzającego się życia, które za pomocą wszelkich środków próbuje utrzymać się i walczy o swoje istnienie” (tamże, s. 331). Kapłan takiego teatru dąży do tego, by „być kimś innym”, „znaleźć się w innym miejscu” (tamże). Dla Jewreinowa być kimś innym to być artystą nie tylko na scenie, ale też w życiu.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021
DOI: 10.34762/w58m-xc77

Autor/ka

Katarzyna Osińska (kasiaosinska592@gmail.com), prof. Instytutu Slawistyki PAN – rusycystka zajmująca się teatrem rosyjskim XX i XXI wieku, związkami teatru ze sztukami plastycznymi oraz transferami kulturowymi w relacjach polsko-rosyjskich i hiszpańsko-rosyjskich. Autorka m.in. monografii: *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow* (2003); *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje* (2009; przekład na angielski: *Twentieth-Century Russian Theatre and Tradition. Continuities, Ruptures, Transformations* – https://ispan.waw.pl/ireteslaw/handle/20.500.12528/84). Numer ORCID: 0000-0003-4142-040X.

Przypisy

1. Inny wariant tego tekstu zatytułowany *Radość w kinematografie* został włączony do antologii poświęconej rosyjskiej myśli filmowej – zob. *Cudowny Kinemo…*, 2001, s. 49.
2. Warto tu dodać, że na tekst Jewreinowa i wysunięte przez niego przypuszczenia zwrócił uwagę Siergiej Eisenstein – na marginesie swego pisanego w latach trzydziestych fundamentalnego dzieła *O reżyserii* (Eisenstein 1966, s. 381). Eisenstein już od młodych lat interesował się twórczością Jewreinowa, w tym także jego koncepcją teatralizacji życia; w późnych latach życia przywoływał w swoich pamiętnikach dramat Jewreinowa *W kulisach duszy*. Zwraca na to uwagę Władimir Zabrodin, który twierdzi, że oddziaływanie Jewreinowa, jego książek i jego osobowości na formowanie się Eisensteina jako reżysera i autora ogromnej liczby publikacji, pozostaje kwestią do zbadania (Zabrodin, 2005, s. 35).
3. Artykuł Michała Masłowskiego zawiera aneks, a w nim korespondencję Jewreinowa z m.in. Julianem Tuwimem, Stanisławą Wysocką, Eugeniuszem Świerczewskim.
4. W numerze znalazły się artykuły redaktora tomu Gérarda Abensoura, a także Spencera

Gołuba, Anny Kaszyny-Jewreinowej, Claudine Amiard-Chevrel, Lidii Jewstigniejewej, Sharon Marie Carnicke, a także wyżej wspomniany artykuł Wiktorii i René Śliwowskich.
5. Erika Fischer-Lichte przywołuje inne publikacje poświęcone Jewreinowowi powstałe w ostatnich dwudziestu latach w języku niemieckim (Fischer-Lichte, 2018, s. 35).
6. Źródłem cytatu są wspomnienia Jewreinowa o teatrzyku Krzywe Zwierciadło, które nie zostały wydane za życia autora. Opublikowane zostały po raz pierwszy w 1998 roku pod tytułem *W szkole ostroumija* (W szkole dowcipu albo: W szkole błyskotliwości).
7. Szerzej na ten temat zob. Osińska, 2014.
8. Sytuację tę analizował Slavoj Žižek w odniesieniu do aktów seksualnych w kinie – zob. Žižek, 2007, s. 252.
9. Jurij Annienkow był autorem wspomnień o Jewreinowie, a także jednego z najbardziej znanych jego portretów rysunkowych (Annienkow, 1991, s. 90-120).
10. Dmitrij Tiomkin (1894-1979) wyemigrował z Rosji Radzieckiej w 1921 roku. Zrobił karierę w Hollywood jako kompozytor muzyki filmowej – był twórcą muzyki do westernu *W samo południe* (1952) i wielu innych.
11. Aleksandr Fiodorowicz Kiereński (1881-1970), rosyjski polityk; od 20 lipca do 8 listopada 1917 roku stał na czele Rządu Tymczasowego, obalonego przez bolszewików.
12. Kryzys lipcowy – masowe wystąpienia antyrządowe w Piotrogrodzie w lipcu 1917 roku, podczas których demonstranci domagali się ustąpienia Rządu Tymczasowego. Pucz Korniłowa – próba obalenia rządu i zaprowadzenia wojskowej dyktatury w sierpniu (wrześniu) 1917 przez generała Ławra Korniłowa, głównodowodzącego armii rosyjskiej.
13. Jednostka składająca się wyłącznie z kobiet, utworzona po rewolucji lutowej przez Rząd Tymczasowy.
14. Pawłowski Pułk Grenadierów utworzony w 1796 roku; w 1917 przeszedł na stronę bolszewików i wziął udział w szturmie na Pałac Zimowy.
15. Tej kwestii poświęcona została wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi *Atak na Pałac Zimowy* (6 kwietnia – 3 czerwca 2018). Jej organizatorzy pisali: „Projekt *Atak na Pałac Zimowy* poświęcony został fotografii, która jak żadna inna stała się symbolem rewolucji październikowej. Fotografia ta nie przedstawia jednak historycznego wydarzenia, ale jego zainscenizowaną rekonstrukcję. W 1920 roku rosyjski reżyser teatralny Nikołaj Jewreinow (1879-1953) przyjął zlecenie odtworzenia zajść spod Pałacu Zimowego z okazji trzeciej rocznicy rewolucji. Wykonane podczas spektaklu zdjęcie, dające fałszywy obraz szturmu na Pałac, niedługo potem zaczęło być traktowane jak historyczny dokument, a jego reprodukcje pojawiały się w podręcznikach szkolnych, kronikach i prasie” – zob. https://msl.org.pl/atak-na-palac-zimowy-dochodzenie-w-sprawie-pewnego-o… [dostęp: 15 II 2021].
16. Domy Ludowe były w przedrewolucyjnej Rosji instytucjami kulturalno-oświatowymi, rodzajami klubów. Pierwsze powstały w latach osiemdziesiątych XIX wieku przy poparciu rządu; finansowane były z pieniędzy miejskiego samorządu, ziemstwa, z funduszy prywatnych. W Domach Ludowych znajdowały się biblioteki, herbaciarnie, sale przewidziane do wystawiania przedstawień, organizowania wykładów; przy niektórych domach działały szkoły niedzielne. Na początku XX wieku w Petersburgu działało około dwudziestu Domów Ludowych. W ramach działalności teatralnej dominowały przedstawienia przeznaczone dla szerokiej widowni, choć niektórzy działacze teatralni starali się propagować w nich repertuar klasyczny. Informację podane za przypisem Władisława Iwanowa (Jewreinow, 1996, s. 42).
17. Książkę tę cenił Jerzy Grotowski – informację tę zawdzięczam Zbigniewowi Osińskiemu.

18. Przypuszczenie to znalazło (rzecz jasna bez związku z Jewreinowem) częściowe potwierdzenie u współczesnego badacza, filologa klasycznego Rafała Rosoła, który swój wywód oparł na badaniach tekstologicznych i językoznawczych. W artykule o pochodzeniu rytuału „kozła ofiarnego" w starożytnej Grecji doszedł do wniosku, że rytuał ten pojawił się w Grecji nie pod wpływem ludów anatolijskich, lecz jakiegoś ludu semickiego, prawdopodobnie Fenicjan (Rosół, 2006).
19. Nazwisko włoskiego aktora Leopolda Fregoli (1867-1936), znanego z niewiarygodnej wręcz zdolności szybkiej zmiany swojej powierzchowności na scenie.

Bibliografia

Agitacionno-massowoje iskusstwo. 1917-1932. Oformlenije prazdnienstw, red. W. Tołstoj, „Iskusstwo”, Moskwa 1984.

Annienkow, Jurij, *Dniewnik moich wstrecz. Cykł tragiedij*, tom 2, „Iskusstwo”, Leningrad 1991.

Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa, red. T. Szczepański, B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.

Dżurowa, Tatiana, *Nikołaj Jewreinow: tieatralizacyja żyzni i iskusstwa*, [w:] Nikołaj Jewreinow, *Oryginał o portrietistach*, Sowpadienije, Moskwa 2005, s. 5-28.

Eisenstein, Siergiej, *Izbrannyje proizwiedienija w 6 tomach*, t. 4, red. S. Jutkiewicz, Iskusstwo, Moskwa 1966.

Evreïnov, l’apôtre russe de la théâtralité, red. G. Abensour, „Revue des études slaves” 1980, t. 53, z. 1.

Fischer-Lichte, Erika, *Performatywność*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2018.

Golub, Spencer, *Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation* (Theater and dramatic studies), UMI Research Press, Ann Arbor 1984.

Gwozdiew, Aleksiej, Piotrowskij, Adrian, *Pietrogradskije tieatry i prazdniestwa w epochu wojennogo kommunizma*, [w:] *Istorija sowietskogo tieatra*, t. 1, *Pietrogradskije tieatry na porogie Oktiabria i w epochu wojennogo kommunizma. 1917-1921*, izd. Chudożestwiennoj litieratury – leningradskoje otdielenije, Leningrad 1933, s. 81-290.

Huizinga, Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1967.

Iz istorii sowietskoj nauki o tieatrie. 20-e gody, red. S. Stachorskij, GITIS, Moskwa 1988, s. 186-196.

Jewreinow, Nikołaj, *Azazel i Dionis. O proischożdienii sceny w swiazi s zaczatkami dramy u semitow*, Academia, Leningrad 1924.

Jewreinow, Nikołaj, *Diemon tieatralnosti*, red. A. Zubkow, W. Maksimow, Letnij sad, Moskwa – Petersburg 2002.

Jewreinow, Nikołaj, *Istorija russkogo tieatra*, Izdatielstwo imieni Czechowa, New York 1955.

Jewreinow, Nikołaj, *Krasiwyj despot: Poslednij akt dramy*, izd. A.S. Suworin, Petersburg 1907.

Jewreinow, Nikołaj, *Pjesy iz riepiertuara Kriwogo zierkała*, Academia, Piotrogród 1923, https://archive.org/details/dramaticheskiias038800/page/32/mode/2up [dostęp: 16 X 2020].

Jewreinow, Nikołaj, *Pro scena sua. Rieżyssura. Licedei. Poslednije problemy tieatra*, „Prometej", Piotrogród 1915.

Jewreinow, Nikołaj, *Rewizor*, [w:] *Russkaja tieatralnaja parodija XIX – naczała XX wieka*, red. M. Polakowa, Iskusstwo, Moskwa 1976, s. 613-632.

Jewreinow, Nikołaj, *Tieatr i eszafot. K woprosu o proischożdienii tieatra kak publicznogo instituta*, [w:] *Mnemozina. Dokumienty i fakty iz istorii russkogo tieatra XX wieka*, GITIS, Moskwa 1996, s. 14-44.

Jewreinow, Nikołaj, *W szkole ostroumija. Wospominanija o tieatrie „Kriwoje zierkało*", Iskusstwo, Moskwa 1998.

Kocur, Mirosław, *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

Kupcowa, Olga, *Meyerhold i Jewreinow*, [w:] *Meyerhold, rieżyssura w pierspiektiwie wieka / Meyerhold, la mise en scène dans le siècle*, red. B. Picon-Vallin, W. Szczerbakow, O.G.I., Moskwa 2001, s. 120-134.

Malej, Izabella, *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arlekinady (A. Błok i A. Bieły)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.

Masłowski, Michał, *Arlekin zza kordonu. Z recepcji Nikołaja Jewreinowa w Polsce (1921-1932)*, „Pamiętnik Teatralny" 2020 nr 1 (273), s. 71-144.

Meyerhold, Wsiewołod, *Przed rewolucją (1905-1917)*, wstęp i wybór J. Koenig, przeł. A. Drawicz, J. Koenig, noty A. Fiewralski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.

Mgiebrow, Aleksandr, *Żyzń w tieatrie*, tom II, Academia, Moskwa – Leningrad 1932.

O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych, tom II, *Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, red. E. Udalska, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1993.

Osińska, Katarzyna, *Ewolucja radzieckich widowisk masowych (do lat trzydziestych XX wieku)*, [w:] *Teatr masowy – teatr dla mas*, red. M. Leyko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011, s. 207-240.

Osińska, Katarzyna, *Recepción cultural del Siglo de Oro español en Russia: el caso del Teatro Viejo en Petersburgo (temporada 1911/1912)*, [w:] *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenaje a la Profesora Urszula Aszyk*, red. K. Kumor, K. Moszczyńska-Dürst, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, Warszawa 2014, s. 209-219.

Osińska, Katarzyna, *Tradycje Grecji antycznej w radzieckiej praktyce i teorii teatralnej lat dwudziestych. Adrian Piotrowski i Siergiej Radłow*, [w:] *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. J. Axer, Z. Osiński, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych - DiG - OBTA - Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1997, s. 55-72.

Piotrowskij, Adrian, *K tieorii „samodiejatielnogo tieatra”*, [w:] *Problemy sociołogii iskusstwa*, Academia, Leningrad 1926, s. 120-129.

Piotrowskij, Adrian, *Za sowietskij tieatr!*, Academia, Leningrad 1925.

Rosół, Rafał, *Pochodzenie rytuału „kozła ofiarnego” w starożytnej Grecji*, „Meander” 2006, nr 3-4, s. 280-289.

Rudnickij, Konstantin, *Russkoje rieżyssiorskoje iskusstwo. 1908-1917*, „Nauka”, Moskwa 1990.

Schechner, Richard, *Performatyka: wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.

Sielicki, Franciszek, *Mikołaj Jewreinow w Polsce*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1974, nr 194, s. 63-76.

Stachorskij, Siergiej, *Iskanija russkoj tieatralnoj mysli*, „Swobodnoje izdatielstwo”, Moskwa 2007.

Stark, Eduard, *Starinnyj tieatr*, [brak wydawcy], Petersburg 1911.

Śliwowscy, Wiktoria i René, *Mikołaja Jewreinowa związki z Polską*, „Pamiętnik Teatralny” 1980 z. 3-4, s. 393-412.

Świerczewski, Eugeniusz, *Jewreinow*, nakł. „Życia Teatru”, Warszawa 1925.

Turner, Victor, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2005.

Węgrzyniak, Rafał, *Jewreinow w polskim teatrze*, „Dialog” 2008, nr 7-8, s. 214-223.

Zabrodin, Władimir, *Eisenstein : popytka tieatra*, Eisenstein-centr, Moskwa 2005.

Žižek, Slavoj, *Od wzniosłości do śmieszności: akt seksualny w kinie*, przeł. G. Jankowicz, [w:] tenże, *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 243-275.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/wyjsc-z-teatru-i-w-nim-pozostac*

didaskalia
gazeta teatralna

Witkacy

Nowe formy w dramaturgii Witkacego i wynikające stąd spory

O „rozmowach istotnych”

Sara Kurowska Uniwersytet Łódzki

New Forms in the Dramatic Works of Witkacy and the Resultant Disputes: On ‘Essential Conversations’

The article attempts to present essentiality – one of the concepts used most frequently by Witkacy – as a performative category. The artist was aware that essentiality would not have the final form in the dictionary of intellectual concepts, that it could not be fixed within stable definitions, but continued his efforts to push the boundaries of the human mind as far as possible. The paper analyses Witkacy’s epistemological tactics using Anna Krajewska’s dramatic theory of literature, which draws, among other things, on the achievements of performative discourse. Seen in this perspective, Witkacy’s ‘essential conversations’ can be regarded as dramatic forms which establish essentiality in constant motion and give it the character of a processual event – of something uncertain in a state of unreadiness, something attempted.

Keywords: essentiality, essential conversations, drama, performance studies, agon

Spór z ojcem o cudzysłów

Istotność to, jak ocenił Włodzimierz Bolecki, „jedno z określeń najczęściej używanych przez Witkacego. *Istotność* wyznacza rangę i specyfikę (*istotę*)

danego problemu (np. estetycznego, filozoficznego, artystycznego) i jest podstawową kategorią piśmiennictwa (sztuki) wczesnego modernizmu" (2014, s. 482). Czy Witkacego fascynacja istotnością wpisuje się w modernistyczny paradygmat? Czy potrafimy zrekonstruować proces konstytuowania się tej kategorii w rozważaniach artysty kształtującego dopiero swe filozoficzne poglądy? Śledząc najwcześniejsze zachowane witkacjana, na ślad fascynacji istotnością natrafiamy w korespondencji z ojcem, nawet mimo niezachowania się listów syna. W 1909 roku Stanisław Witkiewicz pisał:

> W jednym z ostatnich listów mówisz, że ja nie zachęcam Ciebie do wypowiedzenia się o istotnych sprawach Twego życia. […] Ja istotnych i najistotniejszych spraw Twego życia widzę niejedną. Bywa czasem jednak, że cały interes życia skupia się na jednym punkcie, który staje się kierowniczą siłą życia.
>
> Mój Najdroższy! Nie przypuszczasz chyba, żebym ja był tak naiwnym po wszystkim, cośmy mówili w Lovranie, co potem pisałeś i jak nagle zamilkłeś, nie przypuszczasz chyba, żebym ja był tak naiwnym i nie domyślał się, że to, co nazywasz istotną rzeczą Twego życia, jest Twój stosunek do pani S (Witkiewicz, 1969, s. 409-410).

To, co Witkacy sygnuje w listach jako sprawy istotne, powraca do niego opatrzone przez ojca cudzysłowem. Pisze np. Stanisław Witkiewicz, że w liście syna „rzeczy istotne" przedstawiają się jako nieistotne (tamże, s. 431). W jego słowniku istotność to „niedający się zachwiać punkt, o który opiera się całe rusztowanie duszy" (tamże, s. 533). Poszukiwanie owego immanentnego punktu jest, można powiedzieć, próbą zbliżenia się jednostki

do punktu kosmicznego, transcendentnego – niezmiennego, wykraczającego poza porządek historyczny. Witkiewicz ojciec wywodzi go z tradycji chrześcijańskiej – punkt ten ma w jego rozumieniu charakter etyczny. Kiedy Witkacy używa słowa „istotność", ojciec odnosi wrażenie, jak gdyby syn kradł i profanował jego słowo. Jedyne, co może zrobić, to Witkacowskie rozpasanie ujarzmić cudzysłowem. Lecz Witkacy będzie walczył na piśmie o własną istotność, o słowo bez cudzysłowu, nie potrafi bowiem zgodzić się na franciszkańską definicję ojca. Już w pierwszej swej filozoficznej rozprawce zatytułowanej *O dualizmie* wyraził odczucie „zagubienia w kosmosie" (Bocheński, 2010, s. 38). W *Nowych formach w malarstwie i wynikających stąd nieporozumieniach* zawarł przeświadczenie, że istnienie zaprzecza sobie w swej istocie, że jego istota jest potworna i wstrząsająca. To fundamentalne przekonanie, które Witkacy nieustannie powtarza w całej dojrzałej twórczości, świadczy o jego powinowactwie z Schopenhauerem oraz Nietzschem z okresu *Narodzin tragedii* (tamże, s. 44).

W korespondencji z ojcem fascynacja potworną i wstrząsającą istotą bytu nie przybiera formy głębokich medytacji filozoficznych, lecz medytacji nad erosem. Jak zauważa Tomasz Bocheński: „Działanie erosa, kosmicznej siły oznacza w swej istocie tajemnicę istnienia, gdyż eros stwarza według niepojętej logiki kosmosu" (2016, s. 132). Badacz dowodzi, że przed matką artysta cenzurował część siebie „pożądającą, gadzią, zwierzęcą, pierwotną, niepoddającą się rygorom moralnym, nienasyconą" (tamże, s. 131). Wobec ojca, jak możemy wnioskować na podstawie zachowanej korespondencji, syn eksponuje perwersyjne pożądanie, by ostentacyjnie przeciwstawić się narzucanej mu franciszkańskiej definicji istotności. Nieco później, gdy zacznie Witkacy zauważać „związek między absolutyzowanym pożądaniem a zmechanizowaniem" (tamże, s. 136), uzna, że jedynie w sztuce i filozofii można oddawać się pożądaniu nieskończoności. Przewrotnie będzie jednak w

swej twórczości zacierał momentami granicę między rozmową teoretyczną a erotyczną (Krajewska, 2005, s. 170-171).

Witkacy, jak wielu innych modernistów, poddaje istotność krytycznemu oglądowi, gdyż w doświadczeniu nowoczesnej jednostki istota zdaje się coraz mniej uchwytna, rozmywa się, staje się symulakrum, pozorem. Esencja ulatuje nie tylko z ogólnej wizji rzeczywistości, ale i z istnień poszczególnych, które coraz rzadziej medytują nad istotą rzeczy, a skupienie zastępuje coraz większe rozproszenie „ja". Robert Musil sugestywnie określi istotę ludzką bez istoty jako człowieka bez właściwości. W historii moderny uwidocznia się proces coraz wyraźniejszego opatrywania istotności cudzysłowem, w geście ironicznego dystansu wobec pojęcia, które się zużywa. Proces ten prawdopodobnie zainicjował Nietzsche, ostentacyjnie posługując się w swych pismach cudzysłowem i czyniąc go środkiem retorycznym właściwym dla umysłu krytycznego. Można powiedzieć, że źródłem Czystej Formy Witkacego jest właśnie istotność w cudzysłowie, to znaczy poczucie samotności jednostki w kosmosie bez Boga, jednostki, która nie wie, w co wierzyć, nie wie, co stanowi istotę. Przenikliwie opisał to Witkacowskie odczucie Roman Ingarden:

> Gdzieś u samego podłoża jego jestestwa […] musiał dokonać się jakiś jakiś kataklizm […] To, że życie nasze duchowe wyrasta z czegoś, w czym właściwie nie znajduje żadnego oparcia ani wytłumaczenia […] – to było owo podstawowe doświadczenie, które budziło w Witkiewiczu zasadniczy lęk i przerażenie i nie pozwoliło mu odzyskać spokoju. Z przerażenia tego, ze wstrząsu, jaki budziła w nim ta podstawowa wiedza, rodziła się nie tylko jego sztuka, ale i jego filozofia – i wszystkie jego szamotania się życiowe (1957, s. 174-175).

Istotność, czyli punkt oparcia, podstawa, niezmiennik, inwariant – Witkiewicz ojciec potrafił ją zdefiniować, Witkacy będzie nieustannie poszukiwał. Pewność epistemologiczną ojca zastępuje sceptycyzmem poznawczym. Cudzysłów nie prowadzi go jednak do zakwestionowania istotności, do teorii perspektywiczności Nietzschego, zakładającej, że każdy podmiot sam konstruuje swój punkt widzenia czy do innych teorii relatywistycznych, które w wieku XX zaczynają opanowywać koncepcje rzeczywistości. Przeciwnie, Witkacy nadal wierzy w „wieczne prawa bytu" (Witkiewicz, 2015, s. 185), w „ostateczną tajemnicę wszystkiego" (tamże), czyli używając jego określeń – w Tajemnicę Istnienia, Jedność w Wielości. Można zobaczyć podobieństwo Witkacowskiej istotności do Kantowskiej „rzeczy samej w sobie", pojęcia, które, jak zaznacza Władysław Tatarkiewicz, „nie było bynajmniej pomysłem Kanta; było odwiecznym pojęciem metafizyki" (1997, s. 174), dzięki filozofowi jednak nabrało nowego znaczenia. Z jednej strony – „z niebywałą dotychczas stanowczością przeciwstawił je zjawiskom i ogłosił za niepoznawalne" (tamże, s. 174), z drugiej – istotę rozumu widział właśnie w dążeniu do ich poznania i dlatego właśnie nazywał je również „noumenami", czyli przedmiotami myślnymi. W ujęciu Witkacego jednostka w rzadkich, niespodziewanych chwilach doświadcza wglądu w Tajemnicę Istnienia, nie może jednak jej poznać, gdyż nie może opisać. Jak pisze Bocheński: „Tajemnica leży poza granicami pojęciowego poznania. Można powiedzieć, że Tajemnica leży poza światem ludzkim, gdyż granice Tajemnicy to granice możliwości umysłu ludzkiego. […] Tworzenie filozofii to określanie granic poznania" (2010, s. 40). Witkacy pragnie nie tylko określić granicę umysłu ludzkiego, lecz również przesunąć ją jak najdalej.

W artykule podejmuję próbę opisu Witkacowskiej „taktyki" epistemologicznej za pomocą dramatycznej teorii literatury przedstawionej przez Annę Krajewską. Źródłem tej teorii jest doświadczenie dramatyczne, które

Krajewska nazywa „doświadczeniem naszej kultury” (2009, s. 27). Wiąże się ono z silnym współcześnie poczuciem, że świat nie jest dany, gotowy, lecz – ontologicznie niepewny (tamże, s. 47). Badaczka określa doświadczenie dramatyczne „matrycą teoriopoznawczą” znoszącą „(w opisie świata) poczucie binarności, linearności i narracyjność. Doświadczenie dramatyczne opiera się na porządku performatywnym (rozumianym jako «zdarzenie», «działanie» o procesualnym charakterze, interakcyjnym przebiegu, doznaniu liminalnej, dramaturgicznej modalności)” (tamże, s. 43). Dramatyczna teoria literatury wymaga przeorientowania nie tylko pojęć literaturoznawczych pod kątem dramatu, ale i naszych przekonań, wizji kultury i nauki. „Pewność musimy zastąpić kategorią niepewności, doskonałość niedoskonałością, estetykę całości objąć estetyką fragmentu” (tamże, s. 57). I choć jest to zadanie na lata, jak ocenia Krajewska, fundamentalne znaczenie w zmianie dotychczasowej optyki badawczej odegrał zwrot performatywny. Dyskurs performatywny jest „jednym z podstawowych narzędzi umożliwiających tworzenie nowego dramatycznego wymiaru teorii literatury, sztuki, kultury” (tamże, s. 24), następuje w nim bowiem przesunięcie akcentu ze stabilnego dzieła sztuki – przedmiotu na procesualne, rozwijające się zdarzenie (tamże, s. 32). Istotność w ujęciu Witkacego rozpatrywać można właśnie jako kategorię performatywną. Artysta zdaje sobie sprawę, że istotność nie przybierze w słowniku pojęć rozumowych ostatecznej formy, że nie można jej w stabilnych pojęciach unieruchomić. Poddawana oglądowi z niedoskonałej ludzkiej perspektywy ma charakter nie stabilnego przedmiotu, lecz procesualnego zdarzenia – czegoś niepewnego w niegotowości, w próbie (tamże, s. 13). Dlatego właśnie adekwatną formą poznawczą skoncentrowaną wokół istoty, ustanawiającą ją w ciągłym ruchu, staje się dla Witkacego dialog, czyli „rozmowa istotna”. Dialog jest procesualną praktyką, poznaniem dramatycznym (z gr. *drama* – działanie). Krajewska zauważa, że dialog i

dramat to pojęcia, które łączą się ze sobą, nie są jednak tożsame (tamże, s. 39). Dialogi jako forma podawcza istnieją od starożytności, nie zawsze jednak były dramatyczne, nieraz okazywały się jedynie formą retoryczną, a nawet dydaktyczną, służącą wyłożeniu swoich racji. Witkacy poszukuje prawdziwych rozmówców, by z nimi negocjować granicę poznawczą umysłu ludzkiego i możliwie najbardziej zbliżyć się do istotności. „Najszczytniejsze zagadnienia rozumu ludzkiego" (Witkiewicz, 2015, s. 182) to jego zdaniem te, które dotyczą istoty bytu, trzeba jednak zaznaczyć, że „rozmowami istotnymi" nazywa on dyskusje na temat ważnych kwestii filozoficznych, a nie jedynie ontologicznych. Pod względem formalnym za „rozmowy istotne" Witkacego uznać można nie tylko jego rozmowy *sensu stricto*, ale i listy, będące w pewien sposób, jak zauważył Bohdan Michalski, przedłużeniem owych rozmów, a także rozprawy polemiczne, mające zawsze określonych adresatów – zarówno realnych, jak i fikcyjnych, np. „znawców sztuki" (Krajewska, 2005, s. 161). Celem pracy jest poddanie analizie Witkacowskich „rozmów istotnych" jako swoistych form dramatycznych.

Wokół sporu o istnienie świata. Agon, eros, erystyka

Prócz samej istotności performatywny charakter miała także hierarchia przyjaciół artysty, panował w niej bowiem nieustanny ruch względem Witkacowskiego kryterium istotności – przemieszczenie poszczególnych nazwisk w górę, w dół bądź skreślenie (przypieczętowane wysłaniem wiersza *Do przyjaciół gówniarzy*). Roman Ingarden był jednym z nielicznych, którzy nie zostali w tej hierarchii zdegradowani. W ostatnim liście do niego[1], napisanym niecały miesiąc przed śmiercią, Witkacy uznawał Ingardena „bez zastrzeżeń jako ideał człowieka nieomal" (Witkiewicz, 2017, cz. 1, s. 204).

Witkacy i Ingarden poznali się w Toruniu w 1924 roku. Artysta prezentował tam m.in. odczyt o teatrze, który zdaniem filozofa był „nieprzejrzysty, monotonny a zbyt szybko czytany” (Ingarden, 1957, s. 169). Sam prelegent otrzymał jeszcze gorszy zestaw epitetów: „nonszalancki, impertynencko uprzejmy, ze znaczną dozą zaznaczanej swej pewności siebie” (tamże). Oficjalna dyskusja natomiast „obracała się […] dookoła kilku ogólników” (tamże). Dopiero spokojna rozmowa w cztery oczy nastroiła Ingardena do artysty „trochę lepiej”. Najwidoczniej na tyle lepiej, że po latach wyszedł z inicjatywą nawiązania z nim filozoficznego dialogu. W 1934 roku przesłał Witkacemu swój artykuł *O tożsamości dzieła muzycznego*.

Spośród wszystkich pism Ingardena najbardziej interesuje Witkacego broszura *Zur Realismus und Idealismus*, dotycząca sporu między realizmem a idealizmem o istnienie świata realnego. Dopomina się o przesłanie mu jej na własność, a jednocześnie wysyła filozofowi swój hauptwerk – *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia*. Ta wymiana stanowi niejako zawiązanie akcji dramatycznej wokół sporu, który „odgrywa w filozofii nowożytnej rolę zagadnienia centralnego” (Ingarden, 2002, s. 22). Stronami sporu będą realista i fenomenolog. Witkacy od razu zapowiada, że chce napisać o teorii Ingardena dłuższą rozprawę. W liście z 19 października 1935 roku czytamy: „Jeszcze nie zgnębiłem I tomu Whiteheada. Dopiero potem zabiorę się do Pana, ale ciągle Go czytam, puchnąc z wrogości” (Witkiewicz, 2017, cz. 1, s. 105). Słowa dotrzyma, tworząc pomiędzy 1936 a 1937 rokiem *Traktat o Bycie samym w sobie i dla siebie* (Michalski, 2002). Ingardena także zagrzewa do pracy nad jego własną ontologią, nauką, którą uważa za „naukę o istnieniu” (Witkiewicz, 2017, cz. 1, s. 87). „[…] Żądam i wymagam po prostu, aby za mojego życia […] Pan skończył swoją ontologię […]” (tamże, s. 117) – pisze w liście z 7 września 1936 roku. Jak na ironię Ingarden pracę nad swoim wielkim, trzytomowym dziełem rozpocznie

wkrótce po śmierci artysty, w trakcie wojny. Na marginesie dodajmy, że sam hauptwerk Witkacego można uznać za swego rodzaju dzieło performatywne, o procesualnym charakterze – artysta pisał je bowiem od 1917 do 1932 roku, wielokrotnie przerabiając. Wersja wydana, jak stwierdza w jednym z listów, nie jest ostatecznym system ontologii ogólnej, lecz przyczynkiem do niego (Witkiewicz, 2002, s. 43).

W Witkacowskim „dramacie" toczącym się wokół sporu o istnienie świata nie zabrakło protagonisty idealizmu. Był nim filozof i przyjaciel artysty, młodszy od niego o dwadzieścia lat Jan Leszczyński. W liście do Leszczyńskich Witkacy pisał: „To nic, że Jaś chce zniszczyć mnie, a ja jego. Walcząc najbezwzględniej, spełniamy obowiązek wobec historii ludzkości" (2017, cz. 2, s. 59). Pomiędzy rokiem 1936 a 1938 Witkacy i Leszczyński tworzyli razem, w formie listów i rozpraw polemicznych, filozoficzny „dramat", aż w końcu artysta wyszedł z propozycją, by go wydać. „Sztuka" ta, *Spór o monadyzm. Dwugłos polemiczny z Janem Leszczyńskim*, jak wiadomo, została wydana, lecz ani za życia Witkacego, ani jego antagonisty.

Kiedy analizuje się metaforykę zachowanych „rozmów istotnych", można dojść do wniosku, że kreuje ona atmosferę bardziej agonu niż dialogu [gr. *diálogos* – rozmowa]. Agon jest słowem wieloznacznym w języku greckim: oznacza walkę; spór, w tym spór sądowy; zawody sportowe, zwłaszcza zapasy; główną część przemowy czy siłę elokwencji (Huizinga, 1998). Znaczenia te łączy element napięcia, współzawodnictwa, rywalizacji, głęboko przenikający kulturę grecką. Nic dziwnego, że agon stał się również elementem strukturalnym dramatu greckiego. Witkacowskiemu agonowi najbliżej właśnie do tego odgrywanego w teatrze. Artysta teatralizuje[2] spór, pozoruje wrogość, intelektualną polemikę charakteryzuje na fizyczną walkę. Czy chodzi jedynie o teatralny efekt, zabawę? Próbując odpowiedzieć na to

pytanie, nie można zapomnieć o ludycznych źródłach dialogu filozoficznego. Jak pisze Johan Huizinga:

> Platon […] w dialogach swoich naśladował podobno w szczególności autora mimów Sofrona, Arystoteles również nazywa dialog formą mimu, krotochwili, która z kolei sama jest formą komedii. Sofistów zaliczano do gatunku błaznów, żonglerów i cudotwórców; nie oszczędzano tego nawet Sokratesowi i Platonowi. A jeśli to wszystko nie wystarcza jeszcze do ujawnienia ludycznego elementu filozofii, możemy odnaleźć go w samych dialogach Platońskich (1998, s. 251).

W artykule *O polemice i wrogach* stwierdza Witkacy, że jego ideałem jest walka ideowa niepozbawiona dowcipu, dowcipy bowiem lubi, ale „w miarę" (2015, s. 222). Tę myśl można sparafrazować: „lubię humor, ale «rozrzedza» on istotność, zagraża więc «rozmowie istotnej»". „Myśl podrywana systematycznie balonem dowcipu staje się lekka, lekka, coraz lżejsza […]" (tamże, s. 223) – ostrzega artysta w swej krytyce „dowcipiarzy". Można powiedzieć, że Witkacowska miara określa dawkę humoru „dopuszczalną" bez utraty sensu. Teatralizowany, niekiedy ludyczny agon nie służy odgrywaniu komedii. Służyć ma konstruowaniu procesu poznawczego na wzór działania teatralnej sceny. Napięcie, konflikt – choć wykreowane teatralnymi środkami wyrazu – mają zagrzewać do intelektualnych potyczek i epistemologicznych transgresji.

W *O polemice i wrogach* przedstawił Witkacy wizję, jaka mu się marzy, właściwiej jednak byłoby nazwać ją zarysem dramatu. Występują w nim intelektualiści o przeciwstawnych poglądach: Boy z Grzymałą-Siedleckim,

Słonimski z Lorentowiczem (lub kimś innym z Teatru Narodowego), Grubiński w gronie innych skamandrytów, Witkacy z Breiterem (tamże, s. 63). „Akcja” rozgrywa się przy „murze dla filozofów” na terenie willi Hadriana w Tivoli nieopodal Rzymu. Osoby „dramatu” przechadzają się wzdłuż muru, prowadząc „rozmowy istotne”. Elementy scenografii kreują idealną starożytną równowagę: mur biegnie „z południa na północ, czy na odwrót, aby ciepło było pod nim i przed, i po południu” (tamże, s. 63). Intensywne słońce łagodzi wiatr od położonego nieopodal morza. Obok chodnika z płyt kamiennych znajduje się sadzawka, w której można się schłodzić w razie upału, ale też (albo przede wszystkim) „intelektualnego rozjadowienia”. Bliskość gór daje poczucie przytulnego schronienia. Góry mają także znaczenie symboliczne – symbolizują wzniosłość ducha (Cirlot, 2006, s. 141-143). Białe szaty, w które ubrane są osoby dramatu, akcentują czystość intencji i zgodność mimo różnicy zdań. Zamiast klasycznej dynamiki przebiegu zdarzeniowego na „scenie” rozgrywa się proces poznawczy – wspólne dążenie do „niedościgłej Prawdy”.

Jaką rolę w tym „dramacie” odgrywa antyczny *entourage*? W szerszym kontekście – nawiązuje do wzorca „rozmów istotnych” w kulturze śródziemnomorskiej, filozoficznego dialogu, a także do niektórych jej elementów, takich jak harmonia, „umiłowanie mądrości” czy agon. W węższym – do idei cesarza Hadriana, który w prowincjonalnym odosobnieniu, z dala od rzymskiego zgiełku, stworzył centrum kultury i sztuki, odizolowane nawet od „spraw życiowych” – toczyły się one w podziemnych korytarzach. Trudno jednak sądzić, by artysta wiernie odtwarzał zamysł cesarza. Nie odtwarza, lecz przetwarza, nadaje elementom przestrzeni znaczenia, których pierwotnie nie miały. Nie rekonstruuje konkretnej rzeczywistości historycznej, lecz inscenizuje własne wyobrażenie o idealnym miejscu, w którym istotność, esencja jest skondensowana, jakby wydestylowana z

rzeczywistości. O tym, że „dramat” nie kreuje wizji utopii regresywnej, najlepiej świadczy „fundamentalny” element scenografii – mur, odgradzający od wszystkiego, co uważa Witkacy za nieistotne. „Bohaterowie” znajdują się „z dala od polityki, finansów państwowych i osobistych” (Witkiewicz, 2015, s. 63), z dala zatem od aktualności i przyziemności. Już ta uwaga zdradza, że nie chodzi wcale o umieszczenie osób współczesnych w starożytnych realiach, lecz o wykreowanie miejsca pozaczasowego, uniwersalnego, miejsca idealnego obcowania z tym, co ahistoryczne, wieczne. Zgromadzeni na „scenie” oddzieleni są także murem od publiczności, choć pozostają z nią w łączności za pośrednictwem stenotypistek. Stenotypistki notują „rozmowy istotne” na maszynach, by rano na drugi dzień mogli przeczytać je w „zadrukowanych szmatach mieszkańcy stolicy i prowincji” (tamże, s. 64). Prowadzone na „scenie” rozmowy, będące swego rodzaju ulotnymi próbami wieczności, Witkacy pragnie utrwalać i rozpowszechniać wśród publiczności. W pragnieniu tym uwidocznia się jako kontynuator innego artysty i filozofa – Stanisława Brzozowskiego, toczącego niestrudzenie walkę o światopogląd polskich odbiorców. Obaj intelektualiści dają wyraz przeświadczeniu, że bez światopoglądu, ugruntowanego wykształceniem filozoficznym, rzeczowa dyskusja nie jest możliwa; obaj[3] za pośrednictwem swej twórczości chcą wprowadzać w obieg intelektualny ważne idee współczesnej im filozofii europejskiej[4].

Dlaczego w zarysowanym „dramacie” publiczność nie ma dostępu do „sceny”, czemu została od niej odgrodzona murem? Można powiedzieć, że mur jest elementem nie historycznym, lecz historiozoficznym, i nie tyle antycznym, ile antynowoczesnym. Jak wiadomo, Witkacy uważał, że gdy nastanie władza reprezentantów tłumu, arystokraci duchowi, zwani przez niego schiozoidami, wyginą, a wraz z nimi religia, sztuka i filozofia, czyli te formy ludzkiej działalności, które zajmują się istotnością. Uleganie gustowi

publiczności wpisuje oczywiście Witkacy w swą wizję katastroficzną. W jednym z artykułów polemicznych stwierdza: „Dawniej literaci przedwojenni podciągnęli czytelników do siebie – dziś młody bubek pełza na brzuchu przed rozwaloną bezczelnie klępą-publiką i stroi dzikie przed nią błazeństwa, aby raczyła uśmiechnąć się i rzucić mu jakieś ochłapy" (tamże, s. 396). W samym swym terminie „rozmowy istotne" wyraził Witkacy przewrotnie, niejawnie poczucie kryzysu nowoczesnego. Platon mógł zatytułować rozmowy Sokratesa po prostu *Dialogami*, Witkacowska formuła natomiast implikuje przekonanie, że rozmowa, dialog współcześnie stały się tak zagrożone, iż potrzeba specjalnego epitetu, by symbolicznie odizolować się od nieistotności, pospolitości. Epitet ten pełni zatem symbolicznie rolę muru. Mur jednak nie tylko odgradza od nieistotności, ale także, podobnie jak Czysta Forma, stawia opór koncepcji historiozoficznej samego Witkacego. Zwróćmy uwagę, że „rozmowy istotne" mają być oczyszczone z elementów nieistotnych, „życiowych" – zupełnie jak Czysta Forma. Można nawet powiedzieć, że koncepcja estetyczna jest mniej rygorystyczna, gdyż nie sposób całkowicie dzieła sztuki oczyścić z tych elementów; jak powtarza Witkacy – są nieistotne, lecz konieczne. We wszystkich swych pismach natomiast wylicza kolejne elementy, które zagrażają istotności i które bezkompromisowy regulamin „rozmów istotnych" wyklucza. „Każda chwila życia jest tytaniczną walką z zalewającym świństwem" (2005, s. 74) – pisał w liście do żony. Podmiotowi tego zdania można przyporządkować różne konkretyzacje, a jedna z nich mogłaby brzmieć następująco: „«rozmowa istotna» jest tytaniczną walką z zalewającym świństwem". To właśnie chyba najistotniejsza walka, którą prowadzić mają Istnienia Poszczególne za pomocą owej formy dramatycznej, jaką są „rozmowy istotne".

Ideałem dla Witkacego była przyjaźń osobista połączona z najjadowitszą walką ideową (2015, s. 222). Jego regulamin agonu dopuszczał atak, agresję,

wrogość, lecz wobec przedmiotu dyskusji, a nie antagonisty, zabraniał więc posługiwania się chwytami zaczerpniętymi ze sztuki prowadzenia sporów – erystyki. Szczególne oburzenie wywoływał w Witkacym chwyt określony przez Schopenhauera jako *argumentum ad personam* (Schopenhauer, 1983, s. 88-92), czyli atak na podmiot. Jak wspomina Jadwiga Witkiewiczowa: „Ubolewał […] stale nie tylko nad niskim poziomem intelektualnym krytyki u nas, ale również nad niewłaściwymi chwytami natury osobistej, z którymi spotykał się często w stosunku do siebie. To uważał za wprost nieprzyzwoite" (2012, s. 603). „Rozmowa istotna" miała być walką uczciwą, „szlachetną". Klasycznym jej wzorem, wzorem do naśladowania dla polskich polemistów okrzyknął polemikę Ingardena z Kołem Wiedeńskim. Czy nie była ona wzorem także dla niego? Witkacy bezwzględnie siebie rozlicza, gdy nie udaje mu się osiągnąć równowagi emocji i sensu. „Nasze widzenie się w W. było niezadowalające. Mam jakiś kacenjammer (cz[yli] glątwę], że zanadto demenowałem się[5] i krzyczałem, a mało było z mojej strony *tołku*[6]" (Witkiewicz, 2017, cz. 1, s. 106) – pisze do Ingardena po ich spotkaniu. W praktyce nierzadko posługiwał się erystyką. „Gdy czuł lub gdy wydawało mu się, że rozmowa staje się pewnego rodzaju rozgrywką osobistą, stawał się taki, jaki był wobec obcych sobie ludzi, i wtedy sprawa czysto rzeczowej dyskusji była stracona" – wspomina Ingarden (1957, s. 173). Posłużenie się erystyką oznaczało fiasko „rozmowy istotnej" i było swego rodzaju karą dla przeciwnika, który w odczuciu artysty okazał się niegodny, czyli złamał zasady uczciwej polemiki.

W teorii Witkacowska „rozmowa istotna" polega na bezstronnym skoncentrowaniu się na przedmiocie, a więc tym samym – na neutralizacji podmiotowości. Agon jednak, nieważne czy rozgrywany na polu bitwy, igrzyskach, sali sądowej, czy jedynie odegrany, wyostrza podmiotowość. Można przypuszczać, że oprócz umiłowania istotności tajnym źródłem

Witkacowskich „rozmów istotnych” jest to, co Erving Goffman określił jako „poszukiwanie akcji”, czyli działania wystawiającego podmiot na ryzyko. Na myśl o ryzykownym „pojedynku” Witkacy odczuwa strach przed ostrzem krytyki przeciwnika, a jednocześnie – podekscytowanie (por. np. 2017, cz. 1, 95, s. 101). Według znanej teorii Rogera Caillois jednostka, która wydaje się na wyrok losu, doświadcza *ilinx*, czyli olśnienia, uniesienia, euforii. Dla Witkacego jednak to nie wydanie się na wyrok losu, lecz napięcie sił intelektualnych pozwala osiągnąć ten szczególny stan, stwarza dramat o niespotykanej w życiu codziennym intensywności. Wrogość, agresja i podobne emocje są odcieniami tej intensywności, lecz trzeba wziąć je w cudzysłów, gdyż w Witkacowskim teatrze prowadzi się grę z ich dosłownym znaczeniem. Celem tej gry jest zawieszenie zasad konwencjonalnej uprzejmości, „teatru życia codziennego”, uniemożliwiającego absolutną szczerość. Można więc rozumieć je w duchu sokratejskim – jako oznakę bezwzględnej życzliwości, czyli bezwzględności, która wynika z życzliwości. O tym przewartościowaniu dobrze świadczą słowa Witkacego skierowane do Ingardena, dotyczące wysłanego uprzednio listu filozoficznego: „Proszę wybaczyć ton agresywny. To nie jest impertynencja i brak szacunku – przeciwnie” (tamże, s. 159).

W „rozmowach istotnych” Witkacy teatralizuje nie tylko agon. W jednym z listów do Ingardena napisał: „[…] proszę aby mnie Pan na czas zawiadomił o swoim przyjeździe do W., abym mógł się przygotować do jesienno-zimowych Ingardenalii (Saturnalia itp.)” (tamże, s. 101). „Ingardenalia”, dzięki szczególnej intensywności intelektualnej, odznaczają się, jak ich rzymski pierwowzór, na tle codzienności. „Allso meine schönen Ingardentage zu Zakopane haben ihr Ende gefunden [A więc skończyły się moje piękne Ingardenowskie dni w Zakopanem]. Wspominam te czasy z żalem” (tamże, s. 97) – czytamy w innym liście. Właściwy Saturnaliom element okrucieństwa

występuje pod postacią bezwzględnej życzliwości. Także element seksualny odgrywa pewną rolę, gdyż niektóre zdania z listów do Ingardena, wyrwane z kontekstu, mogłyby pochodzić z epistolografii miłosnej. Witkacy wygrywa w nich przewrotnie to, co intelektualne jako erotyczne lub przynajmniej o erotycznym zabarwieniu, np.: „Nie mogę szybciej czytać, bo nie mogę się ograniczyć tylko do tej jednej lektury – zanadto by mnie to podniecało" (tamże, s. 85); „[…] stosunek intelektualny z Panem jest dla mnie wielką radością i zaszczytem" (s. 93); „Marzę o Panu na lato" (s. 164); „Ciągle jeszcze mam na Pana nadzieję" (s. 165); „Na ostatnią moją kartkę nie otrzymałem odpowiedzi. Czy Pan ze mną zerwał?" (s. 185). Odgrywa Witkacy przed Ingardenem także coś na kształt *amantium irae*. W jednym z listów czytamy: „Proszę, aby w stosunku Pana do mnie nie było cienia nawet przymusu" (s. 94), w innym z kolei: „nie zna Pan moich prac, a do ich czytania nie chcę Pana bynajmniej *zmuszać*" (s. 153). Uwaga ta najwyraźniej dotknęła filozofia, gdyż w odpowiedzi Witkacy pisze: „Ja nie robię wyrzutów, że Pan nie zna moich prac, tylko to jest fakt utrudniający mi, bo muszę pisać rzeczy napisane" (s. 160). W kolejnym liście o podobnym charakterze nie bez powodu więc używa w nawiasie figury retorycznej zwanej *anteoccupatio* (Korolko, 1990, s. 120): „Miał Pan zacząć czytanie mojej pracy (nie robię żadnych wyrzutów) 15 VI. Ponieważ Pan nie miał czasu pisać listu, więc à plus forte raison i czytać mojej pracy. To jest tylko *analiza logiczna*, a nie pretensje" (Witkiewicz, 2017, cz. 1, s. 199). Można zażartować, że młodzieńcze rozumienie istotności w kontekście erosa u dojrzałego Witkacego przeistoczyło się w „rozmowy istotne" z „filozoficznym erosem"[7] w tle. Podobnie jak agon, ten „filozoficzny eros" także ma źródła greckie. Joanna Sowa w książce *Pomiędzy erosem a arete* analizuje ujmowanie filozoficznego zaangażowania w słowa i obrazy nacechowane erotycznie. Jak dowodzi, wzorem filozofa, jaki wyłania się z *Państwa* Platona, nie jest wcale

człowiek pozbawiony uczuć i pragnień, lecz przeciwnie – tak jak Platoński Sokrates, głęboko wręcz namiętny. Oczywiście prawdziwym obiektem jego pragnień jest świat bytów transcendentnych. Choć „bezpośrednio uchwytny jedynie dla intelektu, wywiera […] głęboki wpływ również na pozostałe części duszy człowieka, który kontaktu z nim doświadczył" (Sowa, 2009, s. 148). Posługując się niekonwencjonalnie erotyczną leksyką, Witkacy stwarza jakby pomiędzy sobą i rozmówcą szczególny kod językowy. Filozof powinien go oczywiście we właściwym kontekście rozszyfrować. Co innego jednak znać pisma Platona, co innego odgrywać rolę namiętnego Sokratesa. Witkacy celowo narusza *decorum* rozmowy, jak gdyby chciał sprawdzić, czy Ingarden jest tylko zachowawczym badaczem filozofii, czy filozofem z poczuciem „fantastyczności istnienia". Swych przyjaciół poddaje artysta różnym próbom, lecz jego system nie działa w obie strony. Wystarczyło przecież wykazać się drobnym brakiem delikatności, by zostać zdegradowanym w hierarchii przyjaciół, a nawet otrzymać wiersz *Do przyjaciół gówniarzy*. Jak wspomina Jadwiga Witkiewiczowa, artysta „Potrafił doszukać się w zupełnie nieszkodliwym zdaniu niepochlebnej aluzji dla siebie i albo podnosił tę sprawę, robiąc niesłusznie wyrzuty swemu rozmówcy, albo milczał […], przybierając coraz bardziej ponury wyraz twarzy" (2012, s. 581).

Spór o formy rozmowy. Między dramatycznością a retorycznością

Swoje dramaty, jak wiadomo, oceniał Witkacy względem założeń Czystej Formy — oznaczone krzyżykami odbiegały najdalej od ideału, gwiazdką – zbliżały się do niego (Witkiewicz, *Spis sztuk,* 1995, s. 267-269). Formy dramatyczne w postaci „rozmów istotnych" podlegały nie tak jawnej, lecz podobnej ocenie. Paradoksalnie rozmowy bezpośrednie oznaczyłby zapewne

Witkacy krzyżykiem. To formy niższe w hierarchii, gdyż – jak miał powiedzieć Jerzemu Płomieńskiemu – „to, co się mówi, jest płynne, trudno to skontrolować dokładnie" (Płomieński, 1957, s. 181). Zarzut ten nabiera właściwego znaczenia w kontekście kulturowym, poczucia artysty, że istotność coraz bardziej się rozmywa – jak zauważył Bocheński w interpretacji *Szewców* – „nie można odnaleźć języka pierwszego w morzu języków" (2005, s. 133), w szczególności pośród silnych dyskursów nadchodzącej przyszłości – języka seksu i języka totalitarnej ideologii (tamże). Witkacy, strażnik istotności, żeby nie powiedzieć – urzędnik istotności, który chce kontrolować na piśmie proces poznawczy, bo przecież nie istotność, nad nią zapanować się nie da – niestety, dodałby pewnie artysta. Za najwyższą formę, zasługującą na gwiazdkę, uważał polemiki pisemne, w których agon, dzięki ścisłości, precyzji, możliwości namysłu, może zrealizować się najpełniej. Były nimi rozprawy, artykuły, lecz nie formy listowne, które w hierarchii stały zdecydowanie niżej. „Nie umiem ściśle dość pisać w liście, tzn. ściślej piszę zawsze w formie artykułu" (Witkiewicz, 2017, cz. 1, s. 90) – pisze do Ingardena. Jak przekonuje – „Tu nie chodzi o *druk*, ale zupełnie inaczej piszę polemikę nielistowną, choćbym ją potem do biurka na *oeveres posthumes* miał wsadzić" (tamże, s. 87). Odmiennie widział hierarchię form „rozmów istotnych" Ingarden. Jego zdaniem artysta w swych rozprawach filozoficznych:

> Używał olbrzymich zdań o dość zawiłej budowie i nie godził się na zmianę swego postępowania w tej mierze. Uważał, że można na tej drodze wyrazić pewne sprawy, które nie dałyby się wypowiedzieć przy pomocy zdań krótkich i stosunkowo prostych. Widział też w tym pewne piętno swego sposobu myślenia i nie chciał z niego rezygnować. […] Natomiast w rozmowie Witkiewicz był przede

> wszystkim znacznie bardziej bezpośredni. Umiał znaleźć wyrazy, które mu jakoś dość często uciekały spod pióra. Umiał też mówić zdaniami bardziej uformowanymi, krótszymi i przejrzystszymi w budowie. Z trzech różnych form myślowego obcowania z Witkiewiczem rozmowa była stosunkowo najbardziej instruktywna (Ingarden, 1957, s. 172-173).

O tym, że Ingarden starał się zmienić postępowanie artysty „w tej mierze", świadczy jeden z ostatnich listów, w którym Witkacy zdecydowanie odpiera „atak":

> Co do „sposobu pisania", to: 1. Trzeba zauważyć, że bądź c[o] b[ądź] jestem literatem i mam pewien sposób osobisty, bo literatura fil[ozoficzna] jest pisana jakby jednym stylem. 2. Proszę mi wybaczyć, ale as far as I can see profesorowie chcieliby zawsze, aby wszyscy robili tak, jak oni chcą. Czy to nie jest „habitus constitutionalis", czy coś podobnego (2017, cz. 1, 189).

To raczej jednak Witkacowska forma polemiki pisemnej nie uwzględnia rozmówcy. Witkacy chce przemawiać swoim „stylem", ponieważ pragnie „rozmowę istotną" wznieść na poziom sztuki. „Dialog jest formą artystyczną" – zwraca uwagę Huizinga. „Jest fikcją, gdyż jeśli nawet rzeczywista rozmowa stała u Greków na najwyższym poziomie, nigdy nie mogła w pełni odpowiadać literackiej formie dialogu" (Huizinga, s. 252). Witkacy pragnie nie tylko przybliżyć się do antycznej kategorii doskonałości pomimo świadomości tworzenia serii prób. Wierzy, że jego komplikacja składniowa lepiej, precyzyjniej wyjaśni „wistość" istoty bytu, ponieważ kultywuje modernistyczną wiarę w język sztuki jako formy poznania.

Nic dziwnego, że pragnienie udoskonalenia „rozmów istotnych” zaprowadziło artystę do konstruowania ich w formie literackiej. Odnajdziemy je – paradoksalnie – w formach „programowo” nieistotnych, czyli powieściach. W *622 upadkach Bunga* oraz w *Pożegnaniu jesieni* Witkacy zatytułował swoją formułą wybrane rozdziały. Rozdział *Nienasycenia* zatytułowany *Wizyta w pustelni kniazia Bazylego* także mógłby nazywać się *Rozmowy istotne*. *Jedyne wyjście* natomiast od początkowej formy narracyjnej coraz bardziej przeobraża się w „filozoficzny dialog z elementami epickimi” (Bocheński, 1995, s.187). „Rozmowy istotne” toczą się oczywiście wokół problemów będących w centrum zainteresowania autora. Już Jan Błoński zauważył, że postaci powieści i dramatów Witkacego powtarzają myśli z jego pism teoretycznych, choć mniej lub bardziej swobodnie (2000, s. 165). Krajewska dodaje, że „czasem wchodzą ze swym autorem w dyskusje, a nawet tłumaczą sobie ze zrozumieniem założenia Czystej Formy”. Zdaniem badaczki:

> Witkacy wykłada swą teorię w pismach estetycznych i filozoficznych, w dramatach natomiast ją unaocznia, rozgrywa, prezentuje. Teatr jest miejscem prób, powtarzanie – wyrazem niepewności, niegotowości, sprawdzania. Dramaty Witkacego można czytać jako ćwiczenia w pokazaniu własnej teorii na scenie, a metodę prezentacji uznać za swego rodzaju „inscenizacje tekstualne” (Krajewska, 2005, s. 166).

Podobną „scenę” konstruuje artysta także w swych powieściach (por. tamże, s. 175-182). Witkacy na „scenie” swej sztuki w ironicznym cudzysłowie, czyli w słowach bohaterów, wypowiada zarzuty osób nierozumiejących jego twórczości artystycznej i filozoficznej, by stoczyć z nimi walkę,

skompromitować je. Czy jednak przywołuje z ironią tylko głosy innych? Krajewska zwraca uwagę, że Witkacy autoironicznie dementuje własną teorię, zdradzając niemożność osiągnięcia niedoścignionej, idealnej realizacji. Bocheński z kolei, analizując Witkacowską autoironię, dowodzi, że w późniejszej twórczości skrywa ona „niemożność wycofania się z teorii i sztuki, w którą już nie można wierzyć" (2010, s. 72). Czy krążąc wokół swoich filozoficznych tez, przetwarzając je, trawestując, komentując słowami bohaterów, autor nie pragnie oddalić się nieco od własnego „stylu", silnego języka teorii? Cudzysłów może stać się przecież szczególną sferą wolności. Za pomocą cudzego-słowa można wypowiedzieć wątpliwości, podważyć własne tezy jedynie na próbę, bez wyciągania z tych prób konsekwencji w rzeczywistości pozascenicznej, cudzysłów pozwala zatem niejawnie prowadzić „rozmowę istotną" z samym sobą. W *Szewcach* rozmowa tego typu, jak się zdaje, uwidocznia się najmocniej. „Scurvy i Sajetan, postaci, którym autor przypisał rudymenty marzenia o języku pierwszym, w swych wypowiedziach mimowolnie parodiują język metafizyki. Scurvy – młodopolski styl mówienia o tajemnicy, Sajetan – język ontologii witkacowskiej" (Bocheński, 2005, s. 133). Portretując Sajetana, ironizuje także Witkacy „z własnych przepowiedni, z nieustannych repetycji motywu degradacji istotnych wartości" (tamże, s. 109).

Witkacy bez przerwy poddaje oglądowi swą estetykę w rozmowach – lecz jedynie w literackich rozmowach. Bohdan Michalski zwrócił uwagę, że „Filozoficzna korespondencja Witkacego z Ingardenem nie dotyczyła – jak by się można było tego spodziewać – estetyki" (2002, s. 78). Tymczasem Ingarden już na początku ich epistolograficznej przyjaźni wysłał artyście swą książkę *Das literarische Kunstwerk…*, w 1960 roku wydaną po polsku pod tytułem: *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, zawierającą tezy i pojęcia, które na stałe weszły do

europejskiej teorii literatury. Być może nawet chęć rozmowy o istocie dzieła sztuki skłoniła Ingardena do nawiązania kontaktu z Witkacym. W swej znanej książce Ingarden zwalcza psychologizm, przekonuje, że istota dzieła sztuki nie polega na wyrażaniu idei, a także stwierdza, że warstwa przedmiotowa, czyli to, co Witkacy nazywa treściami nieistotnymi dzieła sztuki, służy przejawianiu się jakości metafizycznych. Według koncepcji Ingardena jakości metafizyczne odsłaniają istotę bytu, rzadko jednak objawiają się w życiu codziennym, „nastawionym na drobne, praktyczne cele" (Ingarden, 1960, s. 368). W tych rzadkich chwilach człowiek doznaje tak silnego wstrząsu, że nie może się nimi nasycić, a tęsknota za nimi jest źródłem m.in. filozofii i sztuki. W szczególności sztuka może dać, choć „w miniaturze i tylko w dalekim odblasku to, czego nie możemy, ściśle biorąc, osiągnąć w codziennym realnym życiu: spokojną kontemplację jakości metafizycznych" (tamże, s. 371). Ingarden zdawał sobie sprawę, że jego koncepcja ma pewne miejsca wspólne z koncepcją Witkacego i sam je dookreślił, wskazując jednocześnie na dzielące ich różnice. Witkacy natomiast czekał przecież, aż jakiś intelektualista na serio zacznie z nim dyskutować o jego twórczości artystycznej i filozoficznej. Ociąga się jednak z lekturą przysłanej mu książki, i nawet nie ukrywa tego przed Ingardenem: „[…] dopiero jestem na około 100-ej str. (ściśle 92). Dawniej tobym pochłonął to zaraz. Ale rzecz jest trudna, a zajmuje mnie pośrednio, bo z estetyką skończyłem" (Witkiewicz, 2017, cz. 1, s. 83). Zdanie podrzędne okolicznikowe zasługuje na uwagę[8]. Nie mogę oprzeć się pokusie, by narzędnik zmienić na biernik – zamiast „z estetyką skończyłem", przeczytać: „estetykę skończyłem". Witkacy przecież nie „skończył z estetyką", jak skończył z malarstwem, a potem z literaturą. Gdy doszedł do wniosku, że nie udała się jego sztuka tworzona według zasad Czystej Formy, wycofał się ze sztuki, ale przecież nigdy wprost nie zakwestionował koncepcji estetycznej. Warto odnotować, że na przykład w *W*

wezwaniu do Boya zarzuca autorowi *Antologii literatury francuskiej*, iż nigdy nie chciał dyskutować z nim w gazetach o „nieszczęsnej Czystej Formie" (Witkiewicz, 2015, s. 235). W artykule *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej* z 1932 roku nawiązywał z kolei do artykułu Boya, w którym, jak stwierdził: *„mędrzec* ten z wyżyn swojej *Grünballonchenphilosophie* nazwał całą moją pracę nad estetyką (która z przerwami trwa od lat trzydziestu, jak również praca nad filozofią, wbrew twierdzeniu Zawistowskiego, że sam podkreślam (!) swoje nowicjuszostwo w tej sferze) – *kaprysem artysty ustrojonego w togę kodyfikatora* i to po moim ostatnim wezwaniu do rzeczowej dyskusji" (s. 258). Czy jednak Witkacy nie przywdziewa „togi kodyfikatora" zamiast białej szaty – jak w przedstawionej przez siebie idealnej wizji „rozmów istotnych"? We wspomnieniu o nim Ingarden napisał:

> Nie mówiliśmy – o ile sobie przypominam – nigdy na tematy należące do estetyki. On, zdaje się, uważał swoje poglądy za nienaruszalne i bardzo odkrywcze. Zajmował postawę noli me tangere [łac. nie dotykaj mnie – S.K.] w tych sprawach, z góry patrząc na moje w tej dziedzinie próby, ja zaś znów uważałem pisma estetyczne Witkiewicza za pobudzające dla kół artystycznych lub krytyków, ale – poza pewnymi szczegółami, na które zresztą sam wskazałem w książce swej *Das literarische Kunstwerk* – raczej za naukowo mało ścisłe, w zasadniczych pojęciach (zwłaszcza tzw. czystej formy) nie dość wyjaśnione, a prócz tego wymagające uprzedniego rozwiązania szeregu trudnych spraw podstawowych, których Witkiewicz w swych pismach wcale nie poruszał. Tak więc, nie porozumiewając się ze sobą co do tego, nie mówiliśmy na te tematy. (1957, s. 172).

Analizując stosunek Witkacego do jego teorii estetycznej, można odnieść wrażenie, że pragnął uczynić ją jakimś swoim punktem stałym w kosmosie i może dlatego wykazywał w „rozmowach istotnych” niechęć do falsyfikowania jej podstaw. Czy rozmowy, jakie sam ze sobą na temat Czystej Formy prowadził, prowadził niejako wbrew sobie, jedynie z konieczności, nie potrafiąc zagłuszyć wątpliwości? W każdym razie jedynie sobie pozwalał na surowy krytycyzm. Może więc to z sobą samym prowadził najgłębsze „rozmowy istotne”?

Witkacowskie „rozmowy istotne” skrywają dwie tendencje. Z jednej strony artysta poddaje istotność dramatyzacji, ustanawia ją w ciągłym ruchu, kreując proces poznawczy na wzór działania teatralnej sceny. Z dzisiejszej perspektywy badawczej możemy określić jego działania jako performatywne. Z drugiej jednak strony Witkacy dąży do kontrolowania istotności na piśmie, do precyzji wysłowienia, odizolowania publiczności od sceny oraz przestrzegania regulaminu. Czy sam jako rozmówca realizuje wszystkie te założenia, czy wciela swój regulamin w życie? Niejednokrotnie staje się raczej uosobieniem cech zagrażających istotności. Jak wiemy z korespondencji z Ingardenem, nie zawsze potrafi zachować harmonię pomiędzy elementem emocjonalnym a intelektualnym, agon nieraz zanadto wyostrza podmiotowość, a elementy humorystyczne grożą popadnięciem z wysokiego w niskie. „Rozmowy istotne” z założenia miały pozostać serią prób, formą niedomkniętą, pozbawioną jednoznacznego zakończenia, Witkacy jednak najwyżej ceni próby, które wydają mu się najdoskonalsze formalnie, a więc te, w których posługuje się swoim stylem filozoficznym. Paradoksalnie styl ten okazuje się niejako poznawczym ograniczeniem – polemiki pisemne tracą na dramatyczności i przemieniają się w monodram artysty, w mówienie „do kogoś” zamiast mówienie „z kimś”, używając rozróżnienia Józefa Tischnera (Tischner, 2017, s. 76). Z formy dramatycznej

przeistaczają się w formę retoryczną. Dążenie do doskonałości, ścisłości, precyzji, samokontroli sprawia, że twórca formuły „rozmów istotnych” nie docenia właściwego potencjału formy niedoskonałej, improwizowanej, to jest po prostu formy rozmowy, pozwalającej przekroczyć ograniczenia stylu, a więc własnego myślenia. To właśnie w bezpośredniej rozmowie, jak zauważył Ingarden, artysta „umiał znaleźć wyrazy, które jakoś dość często uciekały mu spod pióra”. Nie docenia jednak Witkacy owej formy – zaznaczmy – jedynie teoretycznie, bowiem w praktyce z przyjemnością formy niskie kultywuje. Nie zaniedbuje przecież żadnej okazji do spotkań i „rozmów istotnych” z wybitnymi intelektualistami przybywającymi do „polskich Aten”. A może, choć te „polskie Ateny” rzecz jasna odbiegały od idealnego Witkacowskiego wyobrażenia, moglibyśmy je nazwać „polskim Tivoli”?

Artykuł powstał na podstawie referatu, który wygłosiłam na międzynarodowej konferencji naukowej „Witkacy bez granic. W stulecie Czystej Formy”, zorganizowanej w Słupsku w dniach 18-20 września 2019 roku. Referat ukaże się w tomie pokonferencyjnym.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021
DOI: 10.34762/s93g-ff51

Autor/ka

Sara Kurowska (sarakurowska@o2.pl) – doktorantka w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Łódzkim wyróżniona medalem za chlubne studia. Laureatka XVI edycji Konkursu im. Czesława Zgorzelskiego (wyróżnienie w kategorii: literaturoznawstwo) za pracę magisterską *Nie-Czysta Forma Witkacego*. Brała udział m.in. w dwóch międzynarodowych konferencjach poświęconych Witkacemu. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską, której tematem jest dialog filozoficzny w literaturze polskiej XX wieku na podstawie twórczości Witkacego, Mrożka i Herberta. Numer ORCID: 0000-0001-7370-2925.

Przypisy

1. Listy Ingardena do Witkacego, poza kilkoma wyjątkami, nie zachowały się.
2. W korespondencji teatralność akcentuje nieraz Witkacy za pomocą cudzysłowu, por. np. Witkiewicz, 2017, s. 101.
3. Za kontynuatorów Brzozowskiego i Witkacego można z kolei uznać Bolesława Micińskiego i Witolda Gombrowicza.
4. W *Jedynym wyjściu* Witkacy pisał o Brzozowskim: „mimo swego nadziania się obcymi ideami i mimo ciągłego cytowania był jedynym polskim myślicielem naszych czasów" (Witkiewicz, 1993, s. 67).
5. Demenować się (z franc. *se démener*) – miotać się, szamotać.
6. *Tołk* (z ros.) – sens.
7. Określenie użyte przez Joannę Sowę w książce *Między erosem i arete*. *Przyjaźń w etyce Platona i Arystotelesa* (2009).
8. Bohdan Michalski przyjmuje uzasadnienie samego artysty, stwierdzając, że Witkiewicz zajmował się estetyką do roku 1934 roku, a później wyłącznie ontologią (2002, s. 83).

Bibliografia

Błoński, Jan, *Witkacy. Sztukimistrz, filozof, estetyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

Bocheński, Tomasz, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Universitas, Kraków 2005.

Bocheński, Tomasz, *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1995.

Bocheński, Tomasz, *Witkacy i reszta świata*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010.

Bocheński, Tomasz, *Witkacy o pożądaniu* [w:] *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia?*, pod red. J. Deglera, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk 2016.

Bolecki, Włodzimierz, *Wstęp*, [w:] Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Pożegnanie jesieni*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2014.

Caillois, Roger, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997.

Cirlot, Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2006, s. 141-143.

Goffman, Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011.

Huizinga, Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1998.

Ingarden, Roman, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, PWN, Warszawa 1960.

Ingarden, Roman, *Spór o istnienie świata*, t. I, PWN, Warszawa 1962.

Ingarden, Roman, *Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, pod red. T. Kotarbińskiego i J.E. Płomieńskiego, PIW, Warszawa 1957.

Korolko, Mirosław, *Sztuka retoryki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.

Krajewska, Anna, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.

Krajewska, Anna, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.

Michalski, Bohdan, *Metafizycy polskiej filozofii: Ingarden, Witkacy, Leszczyński. Spór o istnienie świata realnego*, Wydawnictwo IFiS PAN / Collegium Civitas Press, Warszawa 2002.

Michalski, Bohdan, *Nieznany traktat filozoficzny Stanisława Ignacego Witkiewicza dedykowany Romanowi Ingardenowi*, „Pamiętnik Literacki" 2002, z. 4.

Płomieński, Jerzy Eugeniusz, *Rozważania nad twórczością St. Ign. Witkiewicza*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, pod red. T. Kotarbińskiego i J. E. Płomieńskiego, PIW, Warszawa 1957.

Schopenhauer, Artur, *Erystyka, czyli sztuka prowadzenia sporów*, przeł. B. i L. Konorscy, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.

Sowa, Joanna, *Między erosem i arete. Przyjaźń w etyce Platona i Arystotelesa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009.

Tatarkiewicz, Władysław, *Historia filozofii tom 2*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.

Tischner, Józef, *Inny, eseje o spotkaniu*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak", Kraków 2017.

Witkiewicz, Stanisław, *Listy do syna*, PIW, Warszawa 1969.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Jedyne wyjście*, oprac. A. Micińska, PIW, Warszawa 1993.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1923-1927)*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 2005.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Listy II (wol. 2, cz. 1)*, oprac. J. Degler, S. Okołowicz, T. Pawlak, PIW, Warszawa 2017.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Listy II (wol. 2, cz. 2)*, oprac. J. Degler, S. Okołowicz, T. Pawlak, PIW, Warszawa 2017.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 2015.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia i inne pisma filozoficzne*, oprac. B. Michalski, PIW, Warszawa 2002.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Pożegnanie jesieni*, oprac. W. Bolecki, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2014.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Spór o monadyzm. Dwugłos polemiczny z Janem Leszczyńskim*, oprac. B. Michalski, PIW, Warszawa 2002.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *622 upadki Bunga*, oprac. A. Micińska, PIW, Warszawa 2013.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 1995.

Witkiewiczowa Jadwiga, *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, [w:] *S. I. Witkiewicz, Listy do żony (1936–1939)*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 2012.

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/nowe-formy-w-dramaturgii-witkacego-i-wynikajace-stad-spory

didaskalia
gazeta teatralna

KUMIODORI

Kumiodori – teatr królestwa Riukiu

Szymon Gredżuk Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Sylwia Dobkowska Uniwersytet Gdański

***Kumiodori* – Theatre of the Kingdom of Riukiu**

The purpose of this article is to present the characteristics of *kumiodori* – a unique form of theatre that developed in a particular socio-geographical environment of the Okinawa Island over 300 years ago. Created in 1719 as a political tool for an entity that exists no more, it continues to shape the identity of a nation within a nation. Nowadays Okinawa stands for one of the 47 prefectures of Japan, as well as the name of the biggest island among the Ryūkyūs, that once constituted the core territory of the Ryūkyū Kingdom - a tributary state in the sphere of Chinese and Japanese influence. Officially these are known in Japan as Nansei (Southwestern) Islands, since geographically they form an island bridge connecting Japan with the Asian Continent, not so far from the Tropic of Cancer. This interplay of power relations, as well as the environmental factors were formative for the Ryūkyūan culture and can be found in the characteristics of the performing arts that developed on Okinawa, such as *kumiodori*. Sophisticated dialogue between the Japanese and Chinese thought systems can be found in its aesthetics and lyrics. Both influences are distinctive in music and song verse, while the maritime and tropical character of the natural environment, represented by the vivid colours of the turquoise ocean, multicoloured coral reef and flowers or evergreen bushes brightened by the scorching sun are clearly visible in set design, props or costumes. This article introduces the *kumiodori* as a form of art that developed not only as an entertainment, but also in order to reassure harmony with the neighbouring countries and yet represent the distinctive value of the Ryūkyū Kingdom. *Kumiodori* is a theatre genre that describes in its form the delicate process of turning pride into identity. Starting with historical outline and examples of representative *kumiodori* performances, with its characteristics described and compared to the culturally closest Japanese *nō* theatre, this article also touches on the current state of the *kumiodori* theatre in Japan. It is intended as an introduction and invitation to experience this genre that is unique to Okinawa Prefecture, and to provoke further consideration on the role that the geopolitical situation played in the formation of *kumiodori*.

Keywords: *kumiodori*, Japanese theatre, Okinawa, Ryūkyū

Królestwo Riukiu i kumiodori

Kumiodori[1] jest tradycyjną sztuką sceniczną kultywowaną na Okinawie, największej spośród Wysp Riukiu[2], które obecnie tworzą najdalej wysuniętą na południowy zachód prefekturę Japonii – Okinawę. Nazwa wysp pochodzi od królestwa Riukiu, które przez wieki władało tym terytorium. Ewoluowało ono z jednego z trzech głównych ośrodków władzy na wyspie, Chūzan, gdy król Satto dołączył do systemu trybutarnego chińskiego imperium dynastii Ming w 1372 roku. Prestiż wynikający z pozycji w systemie trybutarnym Cesarstwa Chińskiego był kluczowy dla dochodów królestwa i legitymizacji władzy, więc misje handlowo-dyplomatyczne oraz idąca za tym wymiana kulturowa były kontynuowane przez następne pięćset lat, podczas których Riukiuańczycy zasłynęli mistrzowską znajomością dworskiej etykiety, dyplomacji i relacji handlowych oraz ambitnymi i dalekosiężnymi wyprawami morskimi.

System ten nie zapewniał jednak realnej ochrony, dlatego bogacące się, lecz niedysponujące znaczącą siłą militarną królestwo Riukiu stało się dość łatwym łupem dla japońskiego rodu Shimazu z południowego księstwa Satsuma, który w 1609 roku przeprowadził udaną inwazję na Wyspy Riukiu i błyskawicznie opanowawszy północną ich część, pojmał króla i postawił mu warunki nie do odrzucenia. Zwierzchnicy z Satsumy byli zainteresowani przede wszystkim czerpaniem zysków z handlu prowadzonego przez Riukiuańczyków, toteż nie dążyli do rozmontowania ich państwa, a wręcz wspierali je w wysiłkach na rzecz podtrzymywania wymiany dyplomatycznej z Chinami, co wymagało od riukiuańskiej administracji stosowania

wyrafinowanych metod dla ukrycia relacji królestwa z Japonią i utrzymania jego odrębnej tożsamości w tej złożonej i niejasnej układance politycznej. Wydarzenie to zapoczątkowało nowy okres podwójnej zależności królestwa Riukiu, który kształtował jego politykę w XVII-XIX wieku, aż do jego ostatecznego rozwiązania w 1879 roku i wcielenia do modernizującego się Cesarstwa Japonii (Kerr, 2000, s. 160-169).

Ten stan podwójnej zależności oddziaływał na kulturę królestwa Riukiu, która ulegała transformacji zarówno na skutek wpływów dwóch potężnych sąsiadów, jak i wewnętrznej polityki kulturowej. Chociaż zwiększył się kontakt okinawskiej elity intelektualnej z językiem i kulturą Japonii, to paradoksalnie zarówno dwór królestwa Riukiu, jak i zwierzchnicy z księstwa Satsuma aktywnie promowali sinizację lokalnych zwyczajów i rytuałów. Dla Shimazu był to nie tylko sposób na utrzymanie fasady politycznej przynależności do Chin w celu umożliwienia handlu, ale także na podniesienie własnego prestiżu w japońskiej sferze politycznej jako jedynego rodu posiadającego obce państwo wasalne. Dlatego podczas misji trybutarnych do Edo, ówczesnej politycznej stolicy Japonii Tokugawów, parada Riukiuańczyków bywała przedstawiana jako bardziej egzotyczna, niż była w rzeczywistości (Smits, 1999, s. 27-28). Dla dworu królestwa Riukiu priorytetem było odzyskanie wewnętrznego autorytetu i kontroli nad wizerunkiem państwa, po kompromitacji związanej z uznaniem zwierzchnictwa rodu Satsuma. Riukiuańczycy nie mogli się równać ze swoimi potężnymi sąsiadami ani pod względem gospodarczym, ani wojskowym, dlatego przywódcy polityczni, tacy jak Sai On propagowali wizję królestwa Riukiu, które mogło dorównać cesarstwom Chin i Japonii pod względem moralnym i kulturowym, a tym samym zapewnić sobie przetrwanie i dobrobyt poprzez podążanie konfucjańską ścieżką posłuszeństwa. Podjęli się oni rekonstrukcji własnej podmiotowości i autorytetu władzy „poprzez

ustanowienie dworu królewskiego jako widocznego miejsca władzy opartej na rytualnej przyzwoitości i opanowaniu złożonych ceremonialnych przejawów lojalności, takich jak inwestytura (*ukwanshin*[3]) i parada trybutarna do Edo (*Edo-nobori*) jako okazje do wykazania się wzorową rytualną poprawnością" (Edwards, 2015, s. 105). Na poziomie krajowym promocja sinocentrycznego konfucjanizmu odbiła się znacząco na życiu społecznym, poprzez aktywną politykę kulturową i ustawowe tłumienie „zacofanego" rdzennego szamanizmu, a także autorytetu duchowieństwa buddyjskiego. Przełom XVII i XVIII wieku był okresem intensywnych reform administracyjnych i kulturowych. W tym okresie powstały m.in. kroniki królewskie, skorygowano system tytułów szlacheckich oraz wprowadzono chiński rytuał i estetykę. Rozwijała się poezja, muzyka, ceramika i malarstwo, a nawet zlecono stworzenie nowych środków wyrazu artystycznego (Thornbury, 1999, s. 233).

Takie właśnie były czasy, w których żył Tamagusuku Chōkun (玉城朝薫, 1684-1734), utalentowany arystokrata, powołany na stanowisko w urzędzie do spraw tańca, z misją zaprojektowania nowej formy spektaklu na ceremonię inwestytury króla Shō Kei (1700-1751). Widowiska, które zapewni rozrywkę chińskim posłom i jednocześnie zaprezentuje królestwo Riukiu jako kraj o wysokiej kulturze opartej na konfucjańskiej etyce. Wizyta posłów była wydarzeniem długo oczekiwanym i starannie przygotowywanym.

Dziewiątego dnia dziewiątego miesiąca księżycowego 1719 roku, podczas festiwalu chryzantem odbywającego się na zamku Shuri, Tamagusuku Chōkun zadebiutował dwoma nowymi przedstawieniami dodanymi do repertuaru tradycyjnych tańców na cześć chińskich posłów – *okansen odori* (oki. *ukwanshin wudui*). Nowe spektakle Tamagusuku tworzyły odrębną kategorię – *kumiodori*, co tłumaczyć możemy jako „taniec łączony" lub

„łączący”, ponieważ łączyły taniec, poezję i muzykę. Dwa pierwsze dramaty, czyli *Nidō Tekiuchi* (oki. *Nidū Tichiuchi*, 二童敵討 – Zemsta dwójki dzieci) i *Shūshin Kaneiri*(oki. *Shūshin Kani'iri*, 執心鐘入 – Serce i dzwon) spotkały się z krytyką ze strony lokalnej opinii publicznej, która uznała posługiwanie się na scenie przez tancerza słowem mówionym za „niedorzeczny pomysł” (Ochner i Foley, 2005, s. 4). Najwyraźniej zdobyły jednak uznanie docelowej publiczności, gdyż Tamagusuku został ponownie powołany na stanowisko w urzędzie do spraw tańca, aby kontynuować pisanie dramatów *kumiodori*. Do jego późniejszych dzieł należą: *Mekarushi* (oki. *Mikarushii*, 銘苅子 – Mistrz Mekarushi), *Kōkō no maki* (oki. *Kōkō nu Machi*, 孝行之巻 – Synowskie oddanie) i *Onna Monogurui* (oki. *Wunna Munugurui*, 女物狂 – Szalona), tworzące piątkę klasycznych dzieł Chōkuna, do dziś wystawianych najchętniej i najczęściej. Służyły one jako model, na którym wzorowali się kolejni twórcy. Dramaty *kumiodori* dzieli się na dwie główne kategorie: pierwsza to dramaty historyczne *jidai mono*, z których większość, tak jak *Nidō Tekiuchi*, skupiona jest na motywie zemsty, dlatego są również nazywane dramatami zemsty *katakiuchi mono*; druga to dramaty obyczajowe *sewa mono*, które podobnie jak *Shūshin Kaneiri* dotyczą emocji takich jak miłość lub synowskie oddanie (Ochner i Foley, 2005, s. 7-8). Jest to kategoryzacja podobna do tej funkcjonującej w japońskich teatrach *bunraku* i *kabuki*, które były w czasach Tamagusuku Chōkuna niezwykle popularne. Co więcej, *bunraku*, *kabuki* i *kumiodori* często dzielą podobne historie ze znacznie starszym, klasycznym teatrem *nō*. Znawca japońskiego teatru dopatrzy się wielu podobieństw z *nō* we wszystkich pięciu klasycznych dramatach Chōkuna. *Shūshin Kaneiri* przypomina *Dōjōji*, *Nidō Tekiuchi – Kosode Soga*, *Mikarushii– Hagoromo*, *Kōkō nu Machi – Tamura*, *Wunna Munu Gurui – Sumidagawa*. Znaczący wpływ japońskich sztuk scenicznych można znaleźć nie tylko w fabule, ale także w konstrukcji *kumiodori*, co nie

jest kwestią przypadku, jako że przed opracowaniem tej formy teatralnej Tamagusuku Chōkun odbył przynajmniej siedem podróży do Japonii, gdzie studiował kulturę i sztukę (Thornbury, 1999, s. 232-233). Czy zatem jest *kumiodori* unikatowym wytworem kultury riukiuańskiej, czy też wynikiem zawłaszczenia japońskich sztuk scenicznych? Przyjrzymy się tej formie teatralnej, zestawiając po jednej ze sztuk sztandarowych dla kumiodori i najbliższego mu teatru *nō*.

Przedstawienie *kumiodori – Shūshin Kaneiri*[4]

Gdy w parne i upalne okinawskie lato widzowie wchodzą do przyjemnie chłodnej klimatyzowanej sali Narodowego Teatru Okinawa, od wejścia dobiega ich prosta nastrojowa melodia na *sanshin*[5] i flet *hansō*, zatytułowana *Amagawa* (天川), grana zazwyczaj przed przedstawieniami *kumiodori*. Na początku widać pustą scenę, której tłem jest tkanina przedstawiająca symboliczne wzory okinawskie, w stylu techniki zdobniczej *bingata*[6]. Nagle słychać wysoki, tępy dźwięk zderzenia dwóch deseczek – znak, że przedstawienie się zaczyna. Z boku na scenie siedzi grupa muzyków; część z nich, grając na instrumentach, śpiewa tekst nowej pieśni *Chin Bushi* (oki. 金武節). Przeciągają samogłoski, tak że wyrazy zlewają się w melodię. Śpiewają o tym, w jakiej sytuacji znajduje się główny bohater Wakamatsu (oki. Wakamatsi, 若松), który wchodzi na scenę. Melodyjna intonacja, podobnie jak w teatrze *nō*, wprowadza atmosferę zawieszenia, jakby czas się zatrzymał. Oglądanie *kumiodori* przypomina medytację nad dźwiękami i obrazami. Młody aktor ubrany jest w dworskie kimono o wyrazistym roślinnym wzorze i żywych kolorach. Na głowie ma słomiany kapelusz *amigasa*, a w ręku krótką laskę – symbol podróży. Porusza się sztywno i powoli, lecz dostojnie i z gracją, aż z głębi pustej sceny dochodzi do jej krawędzi i staje na wprost publiczności, wpatrując się ponad widownię

niczym w horyzont. W cichnącą muzykę powoli wplata się jego głos, z miękką i melodyjną intonacją, charakterystyczną dla riukiuańskiej poezji[7]. Młodzieniec przedstawia się jako Wakamatsu z Nakagusuku (oki. Nakagusiku), który zmierza do stolicy, zamku Shuri[8]. Zgubił drogę, a zapada zmierzch. Przychodzi mu na myśl, aby zapytać, czy może przenocować w pobliskiej chacie. Idzie w głąb sceny i patrzy w stronę kulis – już jest u progu chaty. „Czy jest tu kto?" – upewnia się, po czym pyta, czy nie mógłby zostać na noc. Zza kulis dochodzi głos o wolniejszym rytmie recytacji: młoda kobieta pyta, kim jest przybysz, i wyjaśnia, że jej rodziców nie ma w domu, nie może więc nikogo przenocować. Wakamatsu odpowiada, że nie będzie się jej naprzykrzał, tłumacząc, iż jest dworzaninem z Nakagusuku zmierzającym do zamku Shuri i że się zgubił.

Po tym dialogu rozbrzmiewa pieśń *Hwishi bushi* (oki. 干瀬節), która wyraża myśli panny: „Teraz już wiem, kim jesteś, więc dlaczego miałabym nie udzielić ci schronienia. Spędźmy razem na rozmowie tę długą zimową noc"[9]. Panna pojawia się na scenie z latarenką, próbując przyjrzeć się młodzieńcowi. Jest ubrana w luźno przewiązane w pasie dworskie kimono *bingata* w tradycyjne kwieciste wzory o żywych kolorach; twarz ma bladą, z przypudrowanymi na różowo skroniami. Wakamatsu zdejmuje kapelusz na znak, że jest w pomieszczeniu, i kładzie się spać. Ruchy aktorów, dzięki płynności i kompozycji obrazu, przypominają taniec. Panna, nie dotykając Wakamatsu, wykonuje ruch, jakby próbowała go obudzić, mówiąc, że pragnie trochę z nim porozmawiać. Po tym ostrożnie i spokojnie wraca na swoje miejsce[10]. Wakamatsu jest nieco zaniepokojony, po chwili odpowiada, że przecież zupełnie się nie znają. Panna nalega. Wakamatsu jednak stanowczo odpowiada, że nie interesuje go miłość. Młoda kobieta w poetycki sposób kontynuuje zaloty, więc Wakamatsu gwałtownie ucina rozmowę. Następuje moment ciszy. Dobiega nas śpiew chóru wracającego do pieśni *Hwishi bushi*,

opisującej tym razem głębokie rozczarowanie i żal odrzuconej kobiety. Wakamatsu natomiast, odwrócony do publiczności, przerywając smutną muzykę oświadcza, że nie będzie angażował się w miłość bez przyszłości. Wychodzi. Wolna pieśń *Hwishi bushi* wraca do nas z emocjonalną rozterką panny – „Raz połączona więzami nieszczęśliwej miłości, choćbym chciała, nie mogę go opuścić. Jeśli mnie teraz porzuci, to nie ma innego wyjścia, jak umrzeć razem". Nagle słychać szybki dźwięk bębna, a panna podbiega do Wakamatsu i kładzie mu rękę na ramieniu, on jednak szybkim ruchem odpycha ten gest. Dziewczyna jest urażona, ucieka ze sceny wraz z biciem bębna. Wakamatsu kontynuuje podróż, szybko oddalając się w głąb sceny, co rusz oglądając się za ramię z niepokojem, potęgowanym nieustającym biciem bębna w tle.

Na scenie pojawia się wielki dzwon. Wakamatsu jest teraz w buddyjskiej świątyni, gdzie szuka schronienia. Zadyszany, głośną recytacją zwraca się w stronę kulis, prosząc o ratunek. Na scenę wchodzi opat z sekty buddyjskiej shingon, w ręku ma wachlarz i różaniec. Wakamatsu pada mu do nóg i opowiada o swojej sytuacji, tracąc w tej nadzwyczaj szybkiej recytacji dotychczasowy rytm swojej wypowiedzi[11]. Na to opat odpowiada, tonem spokojnym i melodyjnym, że odrzucona miłość nie jest co prawda sprawą błahą, ale podejrzane jest, że kobieta tak łatwo porzuca swoje życie i tego samego chce od Wakamatsu. Zrozumiawszy powagę sytuacji, po krótkim wahaniu decyduje się pomóc młodzieńcowi: ma się on ukryć w świątynnym dzwonie i tak doczekać świtu. Opat przywołuje trójkę mnichów, którzy posłusznie przychodzą i ustawiają się w jednej linii. Ostrzega ich, że zjawi się tu młoda kobieta, ale oni nie mogą jej wpuścić do środka. Po tej kwestii opuszcza scenę, a nowicjusze głośno go krytykują i naśmiewają się z niego. Przekomarzają się także między sobą, ale w końcu siadają przed dzwonem, by go pilnować. Nowicjusze są postaciami komicznymi – gdy dwóch zasypia,

trzeci uderza jednego z nich w głowę, samemu udając, że śpi. Gest ten ubarwiony jest głuchym uderzeniem bębna. Obudzony nowicjusz nie może pojąć, co się stało, a gdy znów pogrąża się we śnie, ten sam żart powtórzony zostaje na drugim mnichu. Za trzecim razem figlarz zderza ze sobą głowy obu nowicjuszy i samemu udając sen, obserwuje jak ci, obudziwszy się, złoszczą się na siebie[12].

Nagle dobiega nas pieśń *Shichishaku Bushi* (jap. 七尺節), wracająca do wątku nieodwzajemnionej miłości. Nieszczęśliwa panna wchodzi na scenę, trójka mnichów budzi się i zabrania jej wstępu do świątyni. Ona jednak nie zwraca na nich uwagi i odgoniwszy ich kapeluszem, krąży po terenie świątyni szukając ukochanego, poetycko opowiadając o miłości i śmierci. Ostatecznie mnisi dochodzą do wniosku, że dadzą jej spokój i przyjmą, że jej nie zauważyli. Zaczyna się nowa pieśń, do smutnej melodii – *San'yama Bushi* (散山節), która stopniowo wprowadza nastrój grozy. Nowicjusze podążają za panną i w kolejnym komicznym gagu przepychają się, by się jej przyjrzeć. Są jednak trochę nerwowi, tym bardziej że dziewczyna oznajmia nagle z przejęciem, że w tym życiu nie zazna już miłości, zatem musi umrzeć. Zmienia nagle rytm ruchów, coraz szybciej i mniej składnie biegając po scenie; w tle narasta niepokojący dźwięk bębna. Wtem, gdy mnisi drżą ze strachu na boku sceny, obraca się dwa razy, wirując nad głową szerokim kapeluszem, podskakuje i przykuca na środku sceny, zakrywając nim twarz. Obrazuje to, że kobieta traci panowanie nad swoimi uczuciami i pozwala, by jej duszą zawładnął demon. Muzyka cichnie, słychać jedynie miarowe uderzenia bębna, gdy nagle wchodzi opat i szybko wyprowadza Wakamatsu spod podniesionego dzwonu poza scenę. Bębnienie znów narasta, a kobieta odkrywa swą demoniczną wykrzywioną twarz z rysami wyraźnie podkreślonymi czerwonymi kreskami, niczym w konwencji *kabuki*, prostym makijażem nałożonym prędko pod osłoną kapelusza. Następnie zrywa się,

głośno tupie i rzuca kapeluszem w kierunku dzwonu, przenosi się szybko pod niego, a on nagle na nią opada. W zależności od spektaklu wejścia i wyjścia z dzwonu są czasem umowne, szczególnie gdy przedstawienie grane jest w innym miejscu niż Teatr Narodowy Okinawa. Wtedy aktorzy zazwyczaj kryją się za tym elementem scenografii leżącym na scenie blisko kulis, tak by publiczność ich nie widziała.

Opat ponownie pojawia się na scenie i rozmawia z przerażonymi nowicjuszami, próbując ich uspokoić. Wyjaśniają mu, że to demon zrodzony z żalu i złości zawłaszczył świątynny dzwon, a oni nic na to nie mogli poradzić. Opat spodziewając się takiego obrotu sytuacji, nie okazuje zdziwienia i przywołuje nowicjuszy do modlitwy. Zaczynają egzorcyzm, ustawiając się w linii za opatem, od największego do najmniejszego, obrazując tym siłę i odpowiedzialność wynikającą z hierarchii. Słychać przeszywający, wysoki dźwięk fletu, zwiastujący zjawiska nadprzyrodzone. Dźwięk bębna i intonacja muzyków narastają wraz z modlitwą. Dzwon unosi się, odsłaniając demona wiszącego głową w dół i wygiętego w kierunku mnichów, gestykulującego władczo z młotkiem do bicia w dzwon w ręce. Ma na sobie maskę *hannya* – rogatego demona kobiety opętanej nieposkromioną żądzą zemsty. Jeśli dzwon nie jest podnoszony, to wyłania się zza niego, okrywając głowę zarzuconymi luźno połami kimona *bingata*. Gdy górna część przewiązanego w pasie wierzchniego kimona opada, odsłania spodnią warstwę kimona ze wzorami w srebrne trójkąty, symbolizujące łuski węża, co nawiązuje do tradycji *nō* i legendy Dōjōji, omawianej w dalszej części artykułu. Następuje scena walki fizycznej mocy modlitwy z gniewem rozjuszonego demona. Opat dzielnie stawia czoła, ale na twarzach nowicjuszy maluje się narastający strach, co znów wprowadza ton komiczny. Demon długo nie chce dać za wygraną, to odpuszcza, to znów atakuje, wije się w miejscu i odgraża w tanecznych pozach, aż w końcu słabnie i ucieka ze sceny[13]. Mnisi wygrali. Za

opatem gęsiego opuszczają scenę, ale po chwili wraca ten najbardziej tchórzliwy, aby upewnić się, że scena jest pusta. Nagły dźwięk deseczek, symbolizujący zakończenie przedstawienia, straszy go, więc podskoczywszy, ucieka ze sceny w ostatnim gagu.

Przedstawienie *nō* – *Dōjōji*

W przedstawieniu *nō* pod tytułem *Dōjōji* występuje kilka postaci. Protagonistką jest kobieta, która podaje się za tancerkę *shirabyōshi*[14], aby w drugim akcie zmienić się w demona. Do postaci drugoplanowych należą opat świątyni Dōjōji w prowincji Kii oraz dwóch kapłanów i dwoje służby tejże świątyni. Przedstawienie trwa około dwóch godzin i ma tylko dwa akty. Tekst dramatu i jego główny wątek są zazwyczaj dobrze znane widzom. W centrum zainteresowania jest umiejętność przedstawienia postaci, sposób poruszania się i mówienia. Ogólne wrażenie, jakie wywiera przedstawienie *nō*, jego nastrój i atmosfera są bardzo charakterystyczne i niełatwe do opisania, dlatego warto zapoznać się choćby z fragmentami przedstawienia *Dōjōji*, które można zobaczyć on-line[15]. Nasze doświadczenie będzie zdecydowanie pełniejsze, gdy przed pójściem na spektakl poznamy dramat (Sadler, 2010, s. 57-62), oraz znaczenie muzyki i rekwizytów. Dlatego też skupimy się właśnie na fabule, opisie elementów gry scenicznej i rekwizytów.

Scena teatru *nō* jest praktycznie pusta, a jej kształt niezmienny od stuleci, tak jak emblematyczna sosna namalowana w tle. Z boku i w głębi zajmują miejsce muzycy i chór, widoczni podczas przedstawienia. Zaczyna się ono w momencie, gdy asystenci sceniczni wnoszą na scenę dzwon. Następnie wchodzi aktor, przedstawia się jako opat świątyni Dōjōji i opisuje sytuację: długo czekał na nowy dzwon, który w końcu udało się pozyskać. Tego

właśnie dnia przypada ceremonia jego inauguracji. Głos opata i brzmienie jego recytacji jest bardzo stylizowane. Jako że *nō* jest średniowieczną formą teatralną, język przedstawienia jest archaiczny i słabo zrozumiały nawet dla Japończyków. Opat pyta służących, czy dzwon jest już w dzwonnicy, co oni potwierdzają. Następnie mówi, że na inaugurację pod żadnym pozorem nie można wpuścić żadnej kobiety, ku czemu istnieje bardzo ważny powód.

Pusta scena, powoli wchodzi postać w masce młodej kobiety; samo użycie maski sugeruje postać nadprzyrodzoną – ducha, zjawę lub demona. Kobieta ma na sobie jasne kimono, pod nim widnieje kolejne w srebrne trójkąty, co symbolizuje łuski węża; w dłoni trzyma wachlarz – nieodzowny rekwizyt aktorów w teatrze *nō*. Nadchodzi charakterystycznym powolnym, posuwistym krokiem. Przemawia poetycko, że musi odkupić zło, które wyrządziła, dlatego też idzie na inaugurację dzwonu do świątyni Dōjōji. W tle słychać pieśń chóru, który opowiada o trudzie podróży – trzeba zdążyć na czas, nim zajdzie słońce i zacznie się ceremonia. Kobieta dociera do świątyni, lecz tam pojawiają się mnisi, którzy zabraniają jej wstępu. Przedstawia się jako *shirabyōshi* – tancerka dworska, która przybywa na inaugurację, aby uświetnić ją tańcem. Początkowo słudzy nie chcą ustąpić, ale po dłuższym namyśle zgadzają się wpuścić tancerkę. Ona, wdzięczna za ten gest, zakłada dworską czapkę i zaczyna charakterystyczny dla tego przedstawienia taniec *ranbyōshi*, czyli taniec o urwanych i chaotycznych krokach, w którym protagonista w skupieniu synchronizuje się z dźwiękiem bębenka *kotsuzumi*[16] i okrzykami uderzającego weń muzyka. Taniec pozornie chaotyczny, jednak bardzo stylizowany, opiera się na długich, statycznych pauzach, a każdy krok aktora sygnalizowany jest okrzykiem i wysokim uderzeniem bębenka. Pauzy sukcesywnie się skracają wraz z narastaniem napięcia. Słychać bębny i bębenki, flet i śpiewną, o żywiołowej intonacji recytację chóru, który na przemian z tancerką przekazuje nam malownicze obrazy świątyni Dōjōji – na

donośny dźwięk dzwonu o zachodzie słońca sypią się płatki kwitnącej wiśni. Ludzie w świątyni pogrążeni są we śnie. Kobieta w swym tańcu coraz bardziej zbliża się do dzwonu. Nagle wachlarzem strąca czapkę z głowy i zwinnym skokiem znika wewnątrz dzwonu, który od razu opada na scenę. Jest to jedna z najniebezpieczniejszych sztuczek w *nō*, wymagająca zgrania protagonisty i obsługującego dzwon pomocnika.

Akt drugi rozpoczyna się, gdy słudzy rozprawiają nad dzwonem, który spadł z dzwonnicy i jest bardzo gorący. Opat docieka powodów wypadku. Słudzy przyznają się, że wpuścili do opactwa tancerkę *shirabyōshi*. Na to opat wyjaśnia, że właśnie w obawie przed tego typu zdarzeniem wydał surowy zakaz wstępu kobietom, po czym opowiada mnichom legendę związaną z dzwonem.

W zamierzchłych czasach żył tu możnowładca Manago, który miał córkę. Wędrowny mnich *yamabushi*[17] co roku zatrzymywał się w ich gospodarstwie w czasie pielgrzymki. Ojciec powiedział kiedyś córce półżartem, że mnich pewnie będzie jej mężem, ona w to uwierzyła i dorastała, skrycie się w nim kochając. Pewnego razu, gdy mnich znów u nich nocował, córka zakradła się do jego pokoju i błagała, by uciekli i byli razem na zawsze. *Yamabushi* uciekł do tej właśnie świątyni, prosząc mnichów, by go ukryli. Postanowiono opuścić świątynny dzwon, pod którym go ukryto. Dziewczyna jednak udała się za nim w pogoń i na skraju szerokiej rzeki Hidaka ze złości i rozpaczy zamieniła się w węża. Przedostała się tak przez rzekę i dotarła do świątyni, gdzie opuszczony dzwon wydał się jej podejrzany, toteż owinęła się wokół niego siedem razy i tak zionęła ogniem, aż się stopił i spalił ukrywającego się pod nim mnicha.

Ta opowieść zatrwożyła słuchaczy; prawdziwym problemem jest żal i gniew dziewczyny, krążące wokół dzwonu. Opat ma na to radę – moc buddyjskiej

modlitwy. Przechodzi więc wraz z kapłanami do egzorcyzmów i zaczyna modlić się do pięciu *myōō* – buddyjskich królów magicznej mądrości. Słychać muzykę i inwokacje mnichów wraz z odgłosem pocierania różańców. Nagle dzwon podnosi się, a odsłaniając postać nakrytą kimonem. Słychać przeszywający, wysoki dźwięk fletu, a postać podnosi się i ukazuje rogatą maskę *hannya* – demona kobiety przepełnionej złością, gniewem, żalem i żądzą zemsty. Czerwone kimono w srebrne trójkąty to łuski węża, a czerwona peruka z długimi potarganymi włosami świadczy o jego demonicznym charakterze. Drugie kimono przewiązane w pasie to pozostałość jej ziemskiej postaci. Demon wykonuje serię władczych ruchów i zastyga w symbolicznych pozach. W tym czasie muzycy przekazują pełen napięcia nastrój tej sceny, a chór opowiada o modlitwach do nadprzyrodzonych istot i szalejącym demonie. Zmagania demona z siłą intensywnie recytowanych modłów trwają w najlepsze, a w tle słychać przenikliwy dźwięk pocierania różańców. Ostatecznie demon przegrywa i jak słyszymy w narracji muzyków, w płomieniach rzuca się do rzeki Hidaka. Opat i mnisi zostają na scenie i powolnymi ruchami zmierzają z powrotem do swoich obowiązków.

Kumiodori a *nō*

1. Fabuła

Gdy weźmiemy jako przykład dwie opisane powyżej sztuki, czyli jeden z pierwszych i najbardziej popularnych dramatów *kumiodori – Shūshin Kaneiri* oraz dramat *nō – Dōjōji*, znajdziemy wiele uderzających podobieństw w fabule. Opowiadają one historię kobiety zakochanej bez wzajemności i ścigającej ukochanego, który postanawia ukryć się pod dzwonem świątyni. Tam opętana miłością kobieta zmienia się w demona, tak że opat wraz z

resztą mnichów musi dokonać egzorcyzmów. Ogromny dzwon jako rekwizyt w obu przedstawieniach czy podobna kreacja postaci demona z użyciem tej samej maski i wzoru kimona sugerują oczywistą inspirację Tamagusuku Chōkuna tą sztuką *nō*, którą z pewnością widział, studiując teatr w Japonii. Możliwe, że fabuła *Dōjōji* była mu znana, gdyż podobna legenda ponoć istniała na Okinawie już od dawna (Thornbury, 1999, s. 233). Źródłem jej fabuły jest *Konjaku Monogatari* (今昔物語, Opowieści o rzeczach dawnych) – antologia buddyjskich i ludowych opowiastek pochodzących z Indii, Chin i Japonii, opracowana w Japonii prawdopodobnie około XII wieku. Są jednak istotne różnice; akcja *Shūshin Kaneiri* rozgrywa się w pobliżu świątyni Sueyoshi[18] na Okinawie i rozwija się w zupełnie inny sposób. W narracji *Dōjōji* legenda z odległej przeszłości związana z tytułową świątynią, w której Kiyohime (清姫), zamieniwszy się w węża-demona, spaliła żywcem swojego ukochanego Anchina (安珍), przypomniana jest przez opata. Nowy świątynny dzwon jest powodem, dla którego duch kobiety na nowo przeżywa intensywne emocje z przeszłości i objawia demoniczną osobowość. Miłosne rozczarowanie istnieje w formie żywej pamięci, legendy związanej z miejscem, niezamkniętego procesu, a postać kobiety ma fizyczną manifestację na scenie. Zupełnie inaczej odbywa się to w przedstawieniu *kumiodori*, w którym narracja dotyczy nieokreślonej teraźniejszości; obserwujemy proces zakochania i intensyfikacji uczucia w czasie rzeczywistym. Historia *Shūshin Kaneiri* zaczyna się odmiennie: Wakamatsu gubi drogę i napotyka samotną chatę. Błaga mieszkankę tego domu (swoją przyszłą prześladowczynię), aby pozwoliła mu zatrzymać się na noc. Jest bardzo prawdopodobne, że Tamagusuku przy kreacji tego fragmentu mógł zainspirować się inną sztuką *nō, Kurozuka* (黒塚, Czarny Kopiec), w której grupa mnichów szuka noclegu po zmroku i napotyka górską chatę zamieszkaną przez samotną kobietę. Chociaż na początku, podobnie jak

panna w *Shūshin Kaneiri*, kobieta nie chce ich wpuścić do środka, to daje się przekonać, by ostatecznie okazać się krwiożerczym demonem. Podróżnym cudem udaje się uciec, a na koniec także dochodzi do egzorcyzmów (Ochner i Foley, 2005, s. 28). Tutaj widzimy oczywistą różnicę w dwóch porównywanych dramatach – Wakamatsu udaje się zachować życie i to on jest protagonistą w *Shūshin Kaneiri*, podczas gdy w *Dōjōji* dramat koncentruje się wokół ducha kobiety, a obiekt jej uczuć nie występuje fizycznie na scenie.

Różnica między japońską i okinawską sceniczną wersją legendy wynikać może przede wszystkim z wpływu różnych filozofii i sposobów myślenia odmiennych kultur. Teatr *nō* rozwinął się w tradycji buddyjskiej, koncentrującej się na wymiarze duchowym, w której nietrwałość życia i głębia doświadczenia transcendentalnego jest istotną kategorią estetyczną. W przypadku teatru *nō* typu *mugen*[19] widz jest wprost wystawiony na tego typu wrażenia, doświadczając ponadnaturalnych zjawisk i rosnącego poczucia patosu i tajemnicy. Większość sztuk *kumiodori* jest natomiast dość realistyczna i dzieje się w bliskiej autorowi współczesności, a fabuła rozwija się liniowo. Ponieważ dramaty te przeznaczone były głównie dla publiczności chińskiej i riukiuańskiej, której bliższe były założenia filozofii konfucjańskiej, ich historia skupia się na pragmatycznej etyce umiaru w ziemskim życiu. W tradycji buddyjskiej szlachetność osiągana jest poprzez dystansowanie się od własnych potrzeb i uczuć, natomiast z perspektywy Riukiuańczyków emocje i uczucia są istotne, lecz w umiarze i koniecznie w zgodzie z nadrzędnymi obowiązkami społecznymi. Funkcja przedstawienia *kumiodori* nie ograniczała się do walorów estetycznych, równie istotna była jego wartość dydaktyczna. Repertuar *nōgaku* wyraźnie rozgranicza głębokie i poważne dramaty *nō* od lekkich, satyrycznych fars *kyōgen*, a przedstawienia *kumiodori* łączą dwie tradycje w jednym dramacie, który w każdej chwili

zmienić się może z tragedii w komedię. Satyryczne gagi wplatane są nagle w tragiczną nawet narrację, jak w *Shūshin Kaneiri*, gdy mnisi wygłupiają się, pilnując dzwonu albo przepychają, podążając za pogrążoną w smutku i szaleństwie kobietą.

2. Język

Oprócz odmiennych perspektyw, wynikających z buddyjskiego lub konfucjańskiego światopoglądu, kluczową różnicą między teatrem *nō* a *kumiodori* jest język. Sztuki *kumiodori* są pisane i wykonywane w języku okinawskim, jednym z wielu języków riukiuańskich, a dokładniej w dialekcie Naha Shuri z południowej części wyspy Okinawa. Podobnie jak w przypadku klasycznego teatru japońskiego, język używany w *kumiodori* nie jest już codziennym językiem większości Okinawczyków. W wyniku asymilacyjnej polityki językowej Japonii w XIX i XX wieku współczesny japoński wyparł języki riukiuańskie, których używa bardzo już ograniczona i stale malejąca liczba ludzi. Dlatego niezwykle istotne jest również to, że *kumiodori* jest obecnie narzędziem ochrony zagrożonego języka okinawskiego.

Wyraźna różnica między blisko spokrewnionymi językami okinawskim i japońskim, łatwa do usłyszenia w trakcie przedstawienia *kumiodori* i widoczna w rozbieżnym zapisie podobnych wyrazów, polega na liczbie używanych samogłosek. Zarówno w języku japońskim, jak i okinawskim istnieje pięć samogłosek – *a*, *i*, *u*, *e*, *o*, jednak w tym drugim *a*, *i*, *u* są zdecydowanie dominujące. Gdy porównamy słowa pokrewne, zazwyczaj japońska samogłoska *e* zmienia się w języku okinawskim na *i*, a samogłoska *o* na *u*. Ponadto istnieje wiele specyficznych dla tego języka głosek, nieobecnych w języku japońskim, tak jak *kw*, *gw*, *hw*, *tsi*, *ti*, *tu*, *di* i *du*. Dlatego też, gdyby nie dominująca pozycja języka japońskiego, to słowo

kumiodori powinno być zapisywane i wymawiane jako *kumiwudui*, Okinawa jako *Uchinā* etc. Gdy przyzwyczaimy się do tej charakterystycznej wymowy, wiele okinawskich słów okazuje się zrozumiałych dla użytkownika języka japońskiego. Jednak, jako że różnice leksykalne między językami są nadal znaczne, podczas przedstawienia zwykle wyświetlane są japońskie napisy.

3. Tekst i pieśń

Język i środowisko kulturowe Okinawy nie pozostały bez wpływu na styl i treść dramatów *kumiodori*. Często wykorzystywana jest w nich riukiuańska poezja – *ryūka*, o specyficznym rytmie i intonacji, bogata w charakterystyczne dla tej kultury typy metafor. Wyróżniającą cechą tej formy literackiej jest ustalony układ mor, a mianowicie trzy wersy po osiem mor, po których następuje jeden wers z sześcioma morami (8, 8, 8, 6). System ten różni się od układu wierszy w poezji japońskiej, w której używa się pięciu i siedmiu mor. Kwestie w *kumiodori* wypowiadane są w bardzo charakterystyczny i stylizowany sposób, rytmiczną melodyjną recytacją na lekko wydłużonych samogłoskach, z intonacją wyraźnie opadającą na ostatnią morę drugiego i czwartego wersu. Podobnie jak w teatrze *nō*, istnieją różne style recytacji. Recytacja statycznych postaci przeplata się zwykle z pieśniami wykonywanymi przez *jiutai* – zespół śpiewających muzyków, którzy wyjaśniają stan emocjonalny postaci, podczas gdy aktor wykonuje taniec. Aby podkreślić wagę momentów kulminacyjnych dramatu, Tamagusuku użył okinawskich świętych pieśni rytualnych – *omoro* (oki. *umui*). Ekspresja emocji jest zadaniem chóru. Charakterystycznym elementem *kumiodori* jest styl zespołowego śpiewu orkiestry *jiutai,* Polega on na modulowaniu i przedłużaniu każdej samogłoski przez wiele sekund, do tego stopnia, że słowa rozmywają się w muzyce i są trudne do rozróżnienia[20].

4. Muzyka

W *kumiodori* zespół *jiutai* jest zazwyczaj widoczny z boku lub w głębi sceny, a czasem ukryty za półprzezroczystym materiałem tła, ozdobionego wzorami *bingata*. Najważniejszą rolę ma bez wątpliwości pochodzący z Chin *sanshin* – trzystrunowy instrument, który później w Japonii przeistoczył się w *shamisen*, używany w teatrach *kabuki* i *bunraku*. W odróżnieniu od japońskich form teatralnych, muzycy i chór nie są rozdzieleni, część muzyków *jiutai* gra na *sanshinie* i śpiewa jednocześnie. Dźwięk tego instrumentu jest zresztą wszechobecnym elementem wszystkich sztuk i widowisk na Wyspach Riukiu, odgrywającym kluczową rolę i w kulturze wysokiej, i ludowej. Jak mówił Masayuki Nakamura (2009, s. 151), japoński organizator teatralny i teatrolog, *sanshin* był tak bliski arystokracie królestwa Riukiu, jak *katana* japońskiemu samurajowi. Kolejnymi instrumentami nieodzownymi w *kumiodori* są różnych rozmiarów bębny *taiko*, które nadają tempo i podkreślają najistotniejsze momenty przedstawienia. Pozostałe instrumenty, takie jak cytra japońska *koto* (oki. *kutu*), *kokyū* (oki. *kūchō*) – mniejszy, trzy- lub czterostrunowy instrument smyczkowy trzymany pionowo – oraz flet poprzeczny *fue* (oki. *hansō*) są instrumentami drugoplanowymi, dodanymi w późniejszych latach (Foley i Ochner, 2011, s. 90). Rola muzyki instrumentalnej i śpiewu *jiutai* dla rozwoju fabuły i silnej ekspresji tła emocjonalnego jest nie do przecenienia. To one łączą fizyczne wykonanie tańca z niematerialną semantyką pieśni, prowadząc rozwój fabuły. Jednak dynamika narracji *kumiodori*, w odróżnieniu od charakterystycznego dla japońskich form dramatycznych wzoru *jo-ha-kyū* (wprowadzenie – przyspieszenie – nagły koniec), jest zgodna z szablonem powszechnym w chińskiej czy japońskiej poezji i retoryce – *kishōtenketsu* (wprowadzenie – rozwój – punkt zwrotny – rozstrzygnięcie) (Edwards, 2015, s. 107). Może to świadczyć o dopasowaniu narracji do odbiorców, którym

bliższa była estetyka chińska, a także bardziej dydaktycznym niż emocjonalnym charakterze fabuły.

5. Scenografia i ruch

W czasach królestwa Riukiu przedstawienia były zazwyczaj wykonywane na drewnianej scenie ustawianej tymczasowo na dziedzińcu zamku Shuri. Był to podest na planie dwóch kwadratów połączonych mostkiem, przypominający układ teatru *nō*. Tkanina *himatsu* (oki. *himatsi*), która była tłem i ponoć namalowane były na niej sosna i czerwone słońce, również wskazywałaby na to, że scena była wzorowana na tradycji *nō* (Ochner i Foley, 2005, s. 11). Scenografia jest bardzo skromna. Z wyjątkiem dużego dzwonu w *Shūshin Kaneiri*, rekwizyty, jeśli w ogóle istnieją, są zwykle proste i symboliczne. Na przykład laska i kapelusz Wakamatsu wskazują, że jest on w podróży, a otoczenie poznajemy jedynie z jego opisu. Wartością estetyczną, pojawiającą się zarówno w teatrze *nō*, jak i *kumiodori*, jest opisywana przez Donalda Keene'a (2001, s. 53) kategoria sugestii, używana znacznie częściej, niż prezentacja bezpośrednia.

Cechą charakterystyczną okinawskiej sztuki zdobniczej i dekoracji scenicznej są żywe i nasycone kolory. Odzwierciedlają one krajobraz tropikalnej okinawskiej przyrody – jasnoniebieski kolor oceanu, złote plaże w oślepiającym słońcu i feerię barw kwiatów. To są właśnie kolory *kumiodori*, które można dostrzec zwłaszcza w luźno wiązanych dworskich kimonach, wykonanych z tkaniny *bingata*. Jest to materiał często spotykany w okinawskiej sztuce i kostiumach do tańców dworskich *Ryūkyū buyō* – starszej od *kumiodori* sztuce scenicznej wykonywanej dla rozrywki chińskich posłów, która była istotnym wzorcem dla rozwoju tego stylu teatralnego. W tym stylu tanecznym ruch odbywa się płynnie i nigdy nie zastyga w pozycji, jakby był

inspirowany przypływem fal oceanu.

Choć istnieje pewne podobieństwo w estetyce teatru *nō* i *kumiodori*, co z pewnością jest efektem świadomej inspiracji Tamagusuku Chōkuna, to gatunki te wyewoluowały w odmiennych środowiskach przyrodniczych i kulturowych, co zrodziło unikatowe dla obu tych form teatralnych elementy. Przykładowo, ruch sceniczny w *kumiodori* opiera się na tańcach dworskich, które z kolei wywodzą się ze starożytnych tańców rytualnych *kamiasobi* (oki. *kamiashibi*) towarzyszących pieśniom sakralnym *omoro*, stąd jest tak powolny i wytworny. W przeciwieństwie do spontanicznych tańców ludowych, ruchy i gesty w *kumiodori* są bardzo stylizowane, zaplanowane i precyzyjne. Są jednak bardziej dynamiczne, płynne i zdecydowanie bardziej taneczne, niż odrealnione sztywne ruchy nadprzyrodzonych istot w teatrze *nō*, choć nie aż tak odważne i przerysowane, jak w teatrze *kabuki*. Mimo to w tym oryginalnym ruchu scenicznym możemy również dopatrzyć się inspiracji *nō*, szczególnie w przypadku charakterystycznego posuwistego chodu z palcami uniesionymi w końcowej fazie ruchu.

Kolejne porównanie można uczynić w odniesieniu do wyrazu twarzy i mimiki aktora. W *kumiodori*, z wyjątkiem *Shūshin Kaneiri*, masek właściwie się nie używa, ponieważ, w przeciwieństwie do teatru *nō*, duchy i demony rzadko są bohaterami. Twarz aktora nie jest jednak ekspresyjna, a w swojej statyczności mogłaby być porównana do maski. Podobnie jak w *nō* emocje są wrażane poprzez nieznaczne nachylenie głowy – jej opuszczenie sugeruje smutek, a odchylenie do tyłu strach. Dodatkowym elementem ekspresji, której maska *nō* nie jest w stanie oddać, jest dynamizm i intensywność uczuć widoczne w oczach aktora (Foley i Ochner, 2011, s. 89). Kolejnych inspiracji doszukać się można w makijażu aktorów, podkreślającym cechy postaci, jak wyraźny zarost u postaci męskich czy pobielone twarze kobiet i

młodzieńców. W *kumiodori* makijaż jest o wiele bardziej stonowany niż w teatrze *kabuki*, a delikatny różowy cień na skroniach, policzkach i wokół oczu aktorów przypomina stylizację znaną z tradycyjnej opery chińskiej *xiqu.*

Chociaż możemy znaleźć wiele podobieństw między *kumiodori* a *nō* i *kabuki*, czasem tak oczywistych jak fabuła czy scenografia, to ostateczny wynik tej artystycznej mikstury jest na tyle oryginalny, że można *kumiodori* uznać za odrębny gatunek sztuki teatralnej. Te same historie, przefiltrowane przez różne systemy myślowe i zaprezentowane przez pryzmat odmiennego środowiska kulturowego i przyrodniczego, zrodziły twór o zupełnie odmiennej wymowie i koncepcie estetycznym. Teatr *kumiodori* powstał na zamówienie, w stosunkowo krótkim czasie, ze świadomym wykorzystaniem źródeł japońskich. Jest jednak głęboko zakorzeniony w elementach okinawskiej kultury, takich jak prastare tańce rytualne i sakralne pieśni czy klasyczna muzyka, opracowana z użyciem instrumentów pochodzących z Chin. Zarówno forma *kumiodori*, jak i fabuły dramatów zostały dopasowane do odbiorcy, tak by odwoływały się do estetyki zarówno chińskiej, jak i japońskiej, by pasowały do konfucjańskiego sposobu postrzegania świata, zrozumiałego dla widza pochodzącego z kontynentu, jak również tego z Wysp Japońskich. Dzięki przedstawieniu znanych historii i legend w atrakcyjnej oprawie, spektakl *kumiodori* zapewniał rozrywkę i umożliwiał chińskim posłom zrozumienie fabuły, a przy okazji reprezentował Riukiuańczyków jako lud odmienny, jednak cechujący się wysoką kulturą, i co równie istotne, kierujący się tymi samymi wartościami etycznymi. Teatr ten był w dużej mierze narzędziem politycznym, ważnym w kształtowaniu stosunków królestwa Riukiu z jego suzerenami. Można wręcz uznać powstanie *kumiodori* za rezultat świadomego wysiłku konstruowania i prezentowania niezależnej riukiuańskiej tożsamości, kulturowo i moralnie równoważnej zwierzchnikom, co wynikało z trudnej dla dworu sytuacji politycznej

współzależności od wielu struktur władzy i konieczności utrzymania wewnętrznego autorytetu.

Współczesny rozwój *kumiodori* i jego status quo

Przez ponad sto pięćdziesiąt lat teatr *kumiodori* rozwijał się w arystokratycznej kulturze dworu królestwa Riukiu. Umiejętność tańca, gra na *sanshinie* i biegłość w recytacji poezji *ryūka* były wśród okinawskiej elity uważane za nieodzowne, wskazywały na dobre wychowanie i wykształcenie. Moment krytyczny dla *kumiodori* i całej kultury elity okinawskiej nastąpił wraz z nagłym zniesieniem królestwa Riukiu w 1879 roku i wcieleniem jego terytorium do struktury administracyjnej szybko modernizującego się Cesarstwa Japonii, co przyniosło gwałtowne zmiany na każdej płaszczyźnie życia ludu i arystokracji. Od tego momentu ten region już nie nazywał się królestwem Riukiu, a prefekturą Okinawa. Zarówno aktorzy, jak i odbiorcy *kumiodori* pochodzili głównie z arystokracji, która miała środki finansowe, umożliwiające spędzanie czasu na rozrywce i kultywowaniu sztuk. Początkowo działał w Naha teatr *kumiodori*, lecz do początku XX wieku jego profil zmienił się, skomercjalizował i dopasował do tematów prozy życia codziennego, ostatecznie ustępując miejsca nowo wykrystalizowanej formie melodramatycznego teatru muzycznego – *okinawa shibai*. Ten rodzaj teatru stał się jedną z ulubionych, niezwykle popularnych rozrywek, aż do czasu, gdy w powojennej Okinawie powstały kina (Edwards, 2015, s. 1). Tradycyjny styl *kumiodori* podtrzymywany był jednak przez potomków rodzin arystokratycznych, którzy umiejętności i wiedzę dotyczące gry przekazywali kolejnym pokoleniom.

Bitwa o Okinawę na końcowym etapie II wojny światowej przyniosła niewyobrażalne straty dla tej wyspy. Okinawa pozostała jedynym niezwróconym Japonii terytorium po formalnym zakończeniu okupacji w 1952 roku. Ostatecznie, po dwudziestu siedmiu latach amerykańskiej okupacji i licznych tarciach, 15 maja 1972 roku Okinawa powróciła do Japonii. Nieprzypadkowo tego samego dnia teatr *kumiodori*, wraz z wieloma dziedzinami riukiuańskiej sztuki, został uznany za ważny niematerialny zabytek kultury Japonii.

Fakt, że uzyskał on status zabytku kultury na równi z innymi tradycyjnymi sztukami scenicznymi, takimi jak *gagaku*[21], *bunraku*, *nō* czy *kabuki*, oznaczał nie tylko uznanie i prestiż, ale pozwolił, zgodnie z ustawą o ochronie dóbr kultury, na wprowadzenie procedur na rzecz ochrony i poszerzania wiedzy o *kumiodori*. Ze znacznym opóźnieniem, bo w styczniu 2004 roku, ukończona została budowa szóstego w Japonii teatru narodowego – Teatru Narodowego Okinawa, przeznaczonego głównie dla *kumiodori*. W 2010 roku *kumiodori* zostało wpisane na reprezentatywną listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego UNESCO.

Okinawa zmienia się dziś gwałtownie, a tradycyjny teatr *kumiodori* przechodzi stopniowe zmiany. Choć artyści skupiają się na zachowaniu dawnego kształtu tego teatru, to powstają też nowe dramaty – *shinsaku kumiodori*, a te tradycyjne są czasem dostosowywane do współczesnych realiów. Choć w społeczeństwie nie funkcjonuje równouprawnienie płci, a większość przedstawień tradycyjnie grana jest przez mężczyzn, to *kumiodori* poszerzyło nieznacznie swój repertuar o kobiecą perspektywę i grę aktorską oraz inspirowaną *kabuki* choreografię, czego przykładem jest dramat *shinsaku kumiodori* pod tytułem *Gyokuro no yōsei* (oki. *Tamatsiyu nu shii*, 玉露の妖精 – Wróżka z kropli rosy) w reżyserii Nishimury Ayano (西村綾乃).

Rozwój turystyki na Okinawie i stopniowy wzrost popularności *kumiodori* jest szansą, ale i wyzwaniem dla zrównoważonego rozwoju tej formy teatralnej. Teatr *kumiodori* został stworzony, aby ugościć i zabawić wysłanników z Chin, a przy tym zaprezentować unikatową i wysublimowaną kulturę Riukiuańczyków, ich wspólne i pożądane z punktu widzenia dworu wartości. Teatr ten ma już ponad trzysta lat, a wciąż istnieje jako żywe wspomnienie świata królestwa Riukiu, świata poetyckiej metafory i wrażliwości artystycznej odnoszącej się do kształtu i kolorów natury, melodii ginącego języka i precyzyjnych ruchów tanecznych, nawiązujących do zapomnianych już w większości rytuałów religijnych.

Dziś Okinawa nadal jest atrakcyjnym miejscem spotkania wielu kultur, nie tylko Japonii i Chin, lecz również innych państw globalizującego się świata. *Kumiodori* powoli dostosowuje się do zmieniających się realiów i w tym tkwi może siła tego gatunku – rozważna równowaga między zachowaniem tradycji królestwa Riukiu a przystosowaniem się do rzeczywistości współczesnej Okinawy. Przykłady nieśmiałych zmian w *kumiodori* można zobaczyć w nowych dramatach napisanych i wystawianych przez kobiety, a także w wielu aktywnych działaniach popularyzatorskich otwierających świat *kumiodori* dla obcokrajowców. Dramaty *kumiodori*, napisane i wykonywane w języku okinawskim, są bezcenną metodą utrzymania kontaktu z językiem i historią, niezbędnymi dla ciągłej kreacji tożsamości kulturowej Okinawy. Zestawienie bogatych, żywych kolorów we wzorach *bingata*, stylizowanych pieśni *ryūka*, hipnotycznej melodii i wyrafinowanej formy tanecznej jest echem odległej przeszłości. Teatr *kumiodori* jest przykładem tego, jak tradycja wciąż się zmienia i dostosowuje do nowych czasów; jak odległy świat przeszłości wciąż rezonuje w naszej teraźniejszości.

Z numeru: **Didaskalia 161**

Data wydania: luty 2021
DOI: 10.34762/b7n3-5e67

Autor/ka

Szymon Gredżuk (gredzuk@umk.pl) – japonista zatrudniony w Katedrze Orientalistyki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Studia doktorskie ukończył na Uniwersytecie Riukiuańskim na Okinawie, gdzie prowadził interdyscyplinarny projekt badawczy dotyczący żeglugi Maurycego Beniowskiego z Kamczatki do Makao. Prowadzi badania z zakresu historii, kultury i literatury Azji Wschodniej, w szczególności na temat kultury marynistycznej oraz sztuk scenicznych Okinawy i Wysp Riukiu. Więcej informacji można znaleźć na stronie www.gredzuk.com i www.okinawaresearch.blogspot.com. Numer ORCID: 0000-0003-2638-6450.

Sylwia Dobkowska (sylwia.dobkowska@ug.edu.pl) – teatrolożka zatrudniona w Zakładzie Badań nad Sztukami Scenicznymi Instytutu Anglistyki i Amerykanistyki na Uniwersytecie Gdańskim. Bada połączenie filozofii i teatru oraz interesuje się teatrem światowym, a zwłaszcza okinawskim. Edytorka *Justitia: Multidisciplinary Approaches to the work of Jasmin Vardimon Company* (2016). Obecnie pracuje nad monografią *Performance of Absence in Theatre, Performance and Visual Art*. Jej projekty naukowe i artystyczne dostępne są na stronie www.dobkowska.com i www.okinawaresearch.blogspot.com. Numer ORCID: 0000-0003-2954-0310.

Przypisy

1. *Kumiodori* (oki. *kumiwudui*, 組踊). Nie ma konsensusu w niejapońskiej literaturze przedmiotu co do zapisu terminu. Spotyka się różne warianty: jako jedno słowo *kumiodori*, dwa osobne słowa *kumi odori* lub też połączone dywizem *kumi-odori*. W języku japońskim nie rozdziela się części zdania, więc problem taki nie istnieje. Autorzy zdecydowali się na zapis terminu jednym słowem, w odniesieniu do odrębnego gatunku teatralnego, podkreślając przy tym odczasownikowe znaczenie członu *kumi*, czyli tańca „łączącego", w przeciwieństwie do zapisu rozłącznego, który mógłby sugerować przynależność *kumiodori* do rozlicznych w Japonii tańców *odori*, tańczonych np. przez grupę ludzi (*kumi* w znaczeniu rzeczownikowym). W artykule tym obok terminów domyślnie podawanych w języku japońskim, najczęściej funkcjonującym w literaturze przedmiotu, podawane są także nazwy w oryginalnym brzmieniu języka okinawskiego (skrót oki.) Język okinawski nie ma ustandaryzowanej ortografii i transkrypcji, autorzy posługują się tu popularną wersją zmodyfikowanej transkrypcji Hepburna, uzupełnioną o niewystępujące w języku japońskim głoski. Użycie znaków chińskich ograniczone jest do funkcjonalnego minimum.
2. Wyspy Riukiu (jap. Ryūkyū shotō, 琉球諸島) – co ciekawe, termin ten nie jest zupełnie

jednoznaczny. Poza Japonią termin Wyspy Riukiu często odnosi się do całości łańcucha wysp pomiędzy wyspą Kiusiu a Tajwanem jako Archipelag Riukiu. W Japonii określa się to terminem Wyspy Nansei (czyli południowo-zachodnie). Zasięg prefektury Okinawa i japońskiej definicji Wysp Riukiu nie pokrywa się jednak z zasięgiem odziaływania kultury, języków i polityki królestwa Riukiu, które rozciągało się od wyspy Yonaguni do Amami Ōshima.
3. *Ukwanshin* (jap. *okansen*, 御冠船), dosłownie „czcigodny statek koronny". Termin odnoszący się do statku, którym przybywali cesarscy posłowie, przywożąc ze sobą koronę z okazji inwestytury nowego króla, a także do całej ich wizyty.
4. Opisane na podstawie przedstawienia *Shūshin Kaneiri* w National Theatre Okinawa w Urasoe, 19 XI 2017.
5. *Sanshin* – riukiuański instrument strunowy, szerzej opisany w akapicie 4. Muzyka.
6. *Bingata* – tradycyjna okinawska tkanina farbowana z użyciem szablonów. Zwykle jest zdobiona jaskrawymi kolorami i motywami z natury, takimi jak kwiaty, ptaki lub ryby. Najczęściej używana jako materiał na kimono, toteż termin może oznaczać technikę, materiał lub gotowy wyrób.
7. Zob. 見どころ１ na: https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/sakuhin/syushin/i… [dostęp: 26 I 2021].
8. Miejsca te dzieli około trzynastu kilometrów, dziś można przebyć tę drogę pieszo w trzy godziny, ale w XVIII wieku szlak prowadził przez górzysty teren, pola i dżunglę. Podróż zajęłaby cały dzień, a z uwagi na jadowite węże habu i palące słońce mogła być niebezpieczna.
9. Zob. 聴きどころ１ na: https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/sakuhin/syushin/i… [dostęp: 26 I 2021].
10. Zob. 見どころ２ na: https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/sakuhin/syushin/i… [dostęp: 26 I 2021].
11. Zob. 聴きどころ２ na: https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/sakuhin/syushin/i… [dostęp: 26 I 2021].
12. Zob. 見どころ３ na: https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/sakuhin/syushin/i… [dostęp: 26 I 2021].
13. Zob. 見どころ４ na: https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/sakuhin/syushin/i… [dostęp: 26 I 2021].
14. *Shirabyōshi* – zarówno nazwa tańca, jak i wykonującej go tancerki. Popularny od około XII wieku taniec dworski ku uciesze bóstw, wykonywany przez kobietę w męskim ubraniu.
15. Zob. *Noh Dojoji* na: https://www.youtube.com/watch?v=MLu9927A8YQ [dostęp: 26 I 2021].
16. *Kotsuzumi* – mały ręczny bębenek klepsydrowy, jeden z trzech typów używanych w orkiestrze *nō*.
17. *Yamabushi* – synkretyczny kult opierający się na pustelniczych praktykach górskiej ascezy.
18. Oki. *Suyiyushi nu wutira* (末吉の御寺) – termin ten odnosi się do potocznej nazwy

świątyni buddyjskiej sekty shingon – Henjō-ji (遍照寺), zwanej również Manju-ji (万寿寺), będącej świątynią ochronną dla chramu Shintō – Suyiyushigū.
19. *Nō* fantastyczne, jeden z typów przedstawień *nō*, charakteryzujący się nadnaturalnymi zdarzeniami i postaciami oraz nielinearną fabułą.
20. Zob. 聴きどころ１ na: https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/sakuhin/syushin/i… [dostęp: 26 I 2021].
21. Japońska tradycyjna muzyka dworska.

Bibliografia

Edwards, James R., *Between Two Worlds: A Social History of Okinawan Musical Drama*,https://escholarship.org/uc/item/9r74h4t8, [dostęp: 26 III 2020].

Foley, Kathy; Nobuko Miyama Ochner, *Possessed by Love, Thwarted by the Bell: An Overview of Kumi Odori*, „Mānoa – Living Spirit: Literature and Resurgence in Okinawa", red. F. Stewart, K. Yamazato, 2011 nr 23(1), s. 83-97.

Intangible Cultural Heritage, *Kumiodori, traditional Okinawan musical theatre*, https://ich.unesco.org/en/RL/kumiodori-traditional-okinawan-musical-the…, [dostęp: 17 I 2019].

Keene, Donald, *Realizm i nierzeczywistość w teatrze japońskim*, [w:] *Estetyka japońska*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2001.

Kerr, George H., *Okinawa: the History of an Island People*, Tuttle Publishing, Tokio 2000.

Nakamura, Masayuki, *A Bilingual Guide to Japanese Traditional Performing Arts*, tłum. J. Hunter, Tankosha, Kodansha 2009.

National Theatre Okinawa, *Okinawan Traditional Performing Arts*, http://www.nt-okinawa.or.jp/english/okinawan-traditional-performing-arts, [dostęp: 16 I 2019].

日本芸術文化振興会 (Stowarzyszenie Promocji Japońskiej Sztuki i Kultury), 文化デジタルライブラリー, 執心鐘入, 聴きどころ (*Cyfrowa Biblioteka Kultury*, *Shūshin Kani'iri, Audio*), https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/sakuhin/syushin/i… [dostęp: 10 V 2020].

日本芸術文化振興会 (Stowarzyszenie Promocji Japońskiej Sztuki i Kultury), 文化デジタルライブラリー, 執心鐘入, 見どころ (*Cyfrowa Biblioteka Kultury*, *Shūshin Kani'iri, Wideo*), https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/sakuhin/syushin/i… [dostęp: 23 IV 2020].

日本芸術文化振興会 (Stowarzyszenie Promocji Japońskiej Sztuki i Kultury), 文化デジタルライ

ブラリー：せりふ (*Cyfrowa Biblioteka Kultury: Tekst*), https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/ensyutsu/tonae/in… 10 V 2020]

Ochner, Nobuko Miyama; Kathy Foley, *Shūishin Kani'iri (Possessed by Love, Thwarted by the Bell): A Kumi Odori by Tamagusuku Chōkun as Staged by Kin Ryōshō*, „Asian Theatre Journal" 2005 nr 22(1), s. 1-32.

Okinawa Churashima Foundation, *The Kumiodori 300*, „Okinawa Churashima Foundation" 2019.

Rood, Benjamin, *Noh Dojoji*, https://www.youtube.com/watch?v=MLu9927A8YQ, [dostęp: 16 IV 2020].

Sadler, Arthur L., *Dōjōji*, [w:] *Japanese Plays, Classic Noh, Kyogen and Kabuki Works*, Tokio, Turtle Publishing, 2010, s. 57-62.

Smits, Gregory, *Visions of Ryukyu: Identity and Ideology in Early-Modern Thought and Politics*, University of Hawai'i Press, Honolulu 1999.

Thornbury, Barbara E., *National Treasure/National Theatre: The Interesting Case of Okinawan Kumi odori Musical Dance-Drama*, „Asian Theatre Journal" 1999 nr 16(2), s. 230-247.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/kumiodori-teatr-krolestwa-riukiu*

didaskalia
gazeta teatralna

LABORATORIUM NOWEGO TEATRU

Okres przejściowy: między szkołą a instytucją

Z Tomaszem Kireńczukiem rozmawia Bartosz Cudak

W tym roku mogliśmy śledzić drugą edycję Laboratorium Nowego Teatru. Co to za projekt i skąd na niego pomysł?

Laboratorium to projekt, który długo we mnie kiełkował. Pomysł pojawił się, kiedy pracowałem przy Festiwalu Dialog-Wrocław. Dużo wtedy podróżowałem i oglądałem, poznawałem artystów, kuratorów, producentów. W tych kontaktach widziałem ogromny potencjał, który nie zawsze udawało się w pełni spożytkować przy festiwalu. Festiwal koncentrował się na pokazywaniu przedstawień, obok których pojawiały się oczywiście wydarzenia towarzyszące, ale program staraliśmy się budować tak, aby nie był przeładowany. Miałem więc poczucie straconej szansy, że tej wiedzy i kontaktów zdobywanych przy okazji programowania festiwalu nie przekazujemy, że nie znajdujemy dla nich zastosowania. Zamarzyła mi się więc taka forma pracy z młodymi artystami, w której ta wiedza i kontakty zaczną cyrkulować. Stworzenie przestrzeni, w której młodzi twórcy będą mogli poznać różne sposoby myślenia o teatrze oraz spróbują skonfrontować

swoje pomysły z innymi artystami, wydało mi się potrzebne.

Nieprzypadkowo, jak mi się wydaje, projekt został nazwany „laboratorium". Młodzi twórcy dostają tutaj możliwość swobodnego eksperymentowania, testowania pomysłów, a także konfrontacji swojego sposobu myślenia z zagranicznymi twórcami, czego zazwyczaj brakuje w państwowych szkołach artystycznych. Czy projekt w jakimś stopniu miał wypełnić te systemowe braki?

Bardzo nie lubię tak dużych deklaracji. Wypełnienie luki jest ciężką, wieloletnią pracą i wymaga najczęściej dużych, poważnych struktur. W trakcie dwóch edycji Laboratorium zaprosiliśmy do współpracy siedmioro młodych artystek i artystów, trudno więc mówić, że tę lukę, o której mówisz, udało nam się wypełnić w sensie systemowym, Myślę jednak, że udało nam się uczestniczkom i uczestnikom Laboratorium dać doświadczenie inne niż to, które proponuje szkoła teatralna. Podstawowym celem programu Laboratorium jest zapewnienie młodym artystom miejsca, w którym wejdą w fazę przejściową między szkołą a pracą w instytucjach. W szkole teatralnej jesteś skoncentrowany na procesie kształcenia: zajęcia są intensywne i wymagają sporego zaangażowania. Młodym artystom w Polsce brakuje możliwości poznania ludzi z innego kręgu kulturowego, innej tradycji tworzenia, ale też innego systemu produkcyjnego. W Polsce jesteśmy przywiązani do systemu opartego na silnych instytucjach publicznych, a to nie jest przecież jedyny model. Nasz system funkcjonuje w taki sposób, że szkoła teatralna przekazuje wiedzę i narzędzia, a potem od razu wchodzi się do pracy w często ograniczających rozwój instytucjach. Produkcje niezależne czy pozainstytucjonalne mają dzisiaj o wiele trudniej niż chociażby piętnaście lat temu.

Instytucje często wywierają presję na młodych artystów i wymagają określonych rezultatów.

W tego typu systemie produkcyjnym jest mniej czasu i, tak jak mówisz, większa presja. Brakuje przestrzeni do swobodnego próbowania. Wiele teatrów oferuje taką przestrzeń, ale w związku z systemem repertuarowym prawo do pomyłki jest niewielkie. Cały czas powtarzaliśmy sobie, że w Laboratorium nie chodzi o efekt. Innym problemem polskiego systemu teatralnego jest hermetyczność. Niewiele teatrów angażuje się w działania międzynarodowe. Dlatego też bardzo istotnym elementem programu wydał mi się pomysł konfrontacji polskich artystów z ludźmi spoza naszego kraju.

Jeśli, jak wskazujesz, efekt nie jest najważniejszy, to na czym skupia się Laboratorium?

Głównym założeniem Laboratorium jest proces twórczej pracy. Każda praca kończy się premierą spektaklu, bardzo nam zależy, żeby te produkcje cieszyły się zainteresowaniem widowni, krytyki, środowiska, ale szczerze mówiąc dla mnie bardziej interesujący jest proces pracy nad przedstawieniem. Dla młodych artystów ważne jest, by w bezpiecznych warunkach móc popełnić błąd. Moją rolą jako kuratora było przypominanie uczestnikom, że mogą się pomylić, że może im się nie udać, że na każdym etapie pracy mogą dokonywać zmian i zaczynać od nowa. Największym więc sukcesem Laboratorium jest rozwój twórców i ich projektów w trakcie rocznej pracy.

Uczestniczkami tegorocznej edycji Laboratorium były Daria Kubisiak, Karolina Szczypek i Klaudia Hartung-Wójciak. Jak wyglądał nabór do udziału w programie?

Nabór w pierwszej i drugiej edycji wyglądał tak samo. Ogłaszamy informację o programie i zapraszamy studentów i absolwentów szkół artystycznych z kierunków związanych ze sztukami performatywnymi. Zgłoszenie składa się z opisu projektu, krótkiego CV oraz wypełnionego formularza, który pozwala nam lepiej wyobrazić sobie, co poszczególnych artystów najbardziej interesuje. Odpowiedzi na pytania zawarte w formularzu pozwalają nam też sprawdzić, na ile to, co w Laboratorium proponujemy, może spełnić oczekiwania aplikujących. Zarówno do pierwszej, jak i do drugiej edycji wpłynęło około czterdziestu zgłoszeń. Podczas selekcji skupiliśmy się przede wszystkim na tych projektach, które w jakiś sposób są ryzykowne, wymagają czasu i trudno byłoby je zrealizować w innych miejscach niż nasze Laboratorium. Na końcowym etapie rekrutacji decydowały już detale i często subiektywne odczucia i intuicje.

Projekt został zrealizowany przy wsparciu produkcyjnym Teatru Ochoty. Na czym polegała ta współpraca i jak udało się sfinansować projekt?

Projekt udało się sfinansować ze środków publicznych pochodzących z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Edukacja Artystyczna. W obydwu edycjach wspierał nas krakowski Goethe-Institut, który pomagał finansować część działań związanych z udziałem niemieckojęzycznych artystów. W tej edycji natomiast produkcyjnie pomagał nam właśnie Teatr Ochoty, który udostępniał swoje przestrzenie na próby.

Jaki budżet na realizację spektaklu ma każdy uczestnik programu?

W pierwszej edycji dwadzieścia trzy tysiące złotych, w drugiej dwadzieścia cztery. Jak widać, budżet nie jest duży, ale każdy uczestnik Laboratorium sam decyduje o poszczególnych wydatkach i bierze za nie odpowiedzialność. My jako teatr nie ingerujemy w tę kwestię, a dzięki temu artysta ma szansę sprawdzić się również w roli producenta. Dodatkowo teatr gwarantował miejsce na próby, obsługę techniczną, promocję i dokumentację spektaklu. Koszty z tym związane nie były pokrywane z budżetów produkcyjnych. Laboratorium to jednak nie tylko realizacja przedstawienia, a cały program rozłożony na dwanaście miesięcy, wymaga wielu inwestycji finansowych związanych chociażby z zagranicznymi wyjazdami.

Co konkretnie składa się na tę roczną pracę?

Projekt składał się z wyjazdów na tzw. obozy teatralne, w których chodziło o pokazanie różnorodności międzynarodowych produkcji oraz poszerzenie pola widzenia uczestników w kontekście sztuk performatywnych. Etap ten pokazuje inne sposoby myślenia o teatrze, co jest bardzo istotnym elementem programu. Kolejnymi działaniami są warsztaty i masterclassy, które odbywają się już w Polsce. Na etapie tworzenia programu założyliśmy, że będą trzy warsztaty prowadzone przez polskich artystów i trzy przez zagranicznych. W trakcie pierwszej edycji doszliśmy jednak do wniosku, że bardziej interesujące dla uczestników są spotkania z zagranicznymi artystami. Nie zrezygnowaliśmy jednak z polskich twórców. Wśród nich pojawiła się na przykład Katarzyna Kozyra, która w moim przekonaniu w

bardzo inspirujący sposób czyta teatr, posługując się przy tym zupełnie innymi narzędziami niż twórcy teatralni.

Gdzie odbywały się obozy, o których mówisz, i co decydowało o współpracy z danym partnerem z zagranicy?

Obozy teatralne odbywały się w Paryżu (Festival d'Automne), Wiedniu (Wiener Festwochen), Brukseli (kunstenfestivaldesarts) i Monachium (showcase Münchner Kammerspiele). Program obozów powstawał zawsze w odniesieniu do programu odbywających się w okresie trwania Laboratorium festiwali teatralnych. Dysponowaliśmy ograniczonymi środkami finansowymi i zależało nam na tym, aby w stosunkowo krótkim czasie dać uczestnikom Laboratorium szansę zobaczenia jak największej liczby przedstawień. Oczywiście wsparcie ze strony partnerów było ważne, ale najważniejsze było podążanie za konkretnymi artystami, z których twórczością chciałem zetknąć uczestników Laboratorium. Uczestnicy obozów mieli okazję zobaczyć spektakle artystek i artystów takich jak Phia Menard, Lia Rodrigues, Romeo Castellucci, Monica Calle, Toshiki Okada, Philippe Quesne, Trajal Harral, Ersan Mondtag, Angelica Liddel, Christopher Marthaler, Julien Gosselin. Każdy z nich posługuje się bardzo oryginalnym i osobnym językiem teatralnym, wszyscy ci artyści mają też bardzo zróżnicowane strategie budowania przedstawienia teatralnego.

Na czym z kolei polegała formuła masterclass i ile trwały takie zajęcia?

Naczelna dla Laboratorium zasada podążania za artystami znajdowała

zastosowanie również w trakcie masterclass, w których chodziło przede wszystkim o spotkanie i wymianę narzędzi, sposobów pracy, wrażliwości. Kształt i charakter masterclass zależał więc od artystów, którzy je prowadzili, a także od aktualnych potrzeb uczestników projektu. Poszczególne masterclassy trwały najczęściej od trzech do pięciu dni, ale pewna praca była wykonywana też przed ich rozpoczęciem i po ich zakończeniu. Artyści prowadzący zajęcia otrzymywali wcześniej materiały na temat poszczególnych projektów i to z zachowaniem chronologii ich zmian, tzn. dostawali informację o projekcie wyjściowym i o tym, co się zmieniło w trakcie trwania Laboratorium. Masterclassy zazwyczaj składały się z sesji, na których zaproszeni artyści, a byli wśród nich m.in. Jens Hillje, Gianina Carbunariu, Motus, Camille Louis, Goran Injac, Prodromos Tsinikoris, Lola Arias, Antonio Araujo, robili wprowadzenie do własnych metod pracy, dzielili się narzędziami, pokazywali fragmenty swoich przedstawień, opowiadali o swojej pracy na bardzo konkretnych przykładach. Po tym etapie wprowadzającym przechodziliśmy do pracy nad konkretnymi projektami i problemami, z jakimi w ich realizacji stykali się w danym momencie uczestnicy projektu.

Jaki czas przypada na przygotowanie przedstawienia?

Nie unormowaliśmy tego w strukturze projektu. Zależy to bardziej od woli każdego uczestnika. Staraliśmy się jednak w taki sposób organizować czas, by próby nie zaczynały się zbyt szybko. W pierwszej edycji, kiedy spotkaliśmy się wszyscy po raz pierwszy na obozie teatralnym w Paryżu, każdy uczestnik miał już sprecyzowaną koncepcję przedstawienia. Z jednej strony mnie to zaskoczyło, z drugiej zaś uzmysłowiło, jak duża jest presja wywierana na młodych artystów, od których często oczekuje się od razu gotowych

rozwiązań. Rozmawialiśmy wtedy sporo o systemie pracy w Laboratorium, o tym, że mają tutaj szansę próbować, zmieniać, poszukiwać i że może lepiej jest podejść z dystansem do pierwotnych pomysłów i czerpać inspirację z warsztatów. I rzeczywiście, projekty zaczęły się bardzo zmieniać. Jakub Skrzywanek planował na przykład pracować z dziećmi w wieku od sześciu do ośmiu lat, a ostatecznie zaprosił do współpracy nastolatków. Idea, z którą aplikował do projektu, nie zmieniła się, ale wydaje mi się, że pod wpływem Laboratorium przeformułował, z korzyścią dla swojej pracy, strukturę przedstawienia. Te przesunięcia zawsze niezwykle mnie cieszyły.

Obok artystów wizualnych jak Katarzyna Kozyra, wśród osób, z którymi teatr zorganizował spotkania, byli reżyserzy, choreografowie, kuratorzy, dyrektorzy festiwali i producenci. Jaki cel ma interdyscyplinarność Laboratorium?

Głównym celem jest poszerzenie perspektyw, z których na teatr patrzą młodzi artyści, a także pokazanie różnorodności międzynarodowej sceny teatralnej i umożliwienie zdobycia zagranicznych kontaktów. Wybór zagranicznych gości nigdy nie był przypadkowy. Zależało mi bowiem na tym, żeby te wszystkie spotkania układały się w szerokie spektrum tego, czym jest i czym może być współczesny teatr, zarówno w aspekcie estetycznym, społecznym, jak i produkcyjnym. Podczas pierwszej edycji na jedno ze spotkań zaprosiłem producentkę Judith Martin, która ma niezwykłe osiągnięcia we wspieraniu młodych twórców i wprowadzaniu ich w obieg międzynarodowy. Martin opowiadała o służebnej roli producenta wobec artysty. Wskazywała, że podstawowym zadaniem kuratora jest opieka nad twórcą, podążanie za tym, czego – jak za Federico Leonem lubi powtarzać Martin – „wymaga od nas przedstawienie”. Wydaje mi się też, że te spotkania

w międzynarodowym gronie były dla uczestników Laboratorium bardzo wspierające, pomagały bowiem dostrzec w ich projektach te elementy, które świadczyły o ich uniwersalności, pokazywały, że spektakle, nad którymi pracują, mogą bez większych trudności wchodzić w dialog z odbiorcami z różnych kręgów kulturowych.

Jak pod wpływem warsztatów zmieniał się sposób myślenia uczestniczek tej edycji i ich projekty?

Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie, zwłaszcza że te zmiany odbywały się w dłuższym procesie. Nie wiem zresztą, czy „zmiana sposobu myślenia" jest tutaj najlepszym określeniem. Może lepiej byłoby mówić o inspiracjach albo o wspólnych odkryciach. Mam jednak wrażenie, że każde ze spotkań w ramach Laboratorium było dla uczestniczek programu istotne, bo pozwalało jakoś głębiej zobaczyć własny projekt i ukonkretnić to, co jest jeszcze do przepracowania. Pamiętam, że kiedy pracowaliśmy z włoską grupą Motus, Daniela Nicolo i Enrico Casagrande szczególnie zainteresowali się projektem Klaudii Hartung-Wójciak i kwestią nagrań VHS z jej prywatnego archiwum. Pytanie o sposób eksploracji nagrań, o to, czy powinny się one na scenie pojawić, towarzyszyło artystce od początku pracy nad projektem, a Motus na pewno w podjęciu tej ostatecznej decyzji pomógł. Dla Karoliny Szczypek z kolei ważne było spotkanie z Prodromosem Tsinikorisem, greckim reżyserem do niedawna prowadzącym scenę eksperymentalną przy Teatrze Narodowym w Atenach, który pomógł Karolinie i pracującemu z nią dramaturgowi Pawłowi Sablikowi zobaczyć różne możliwości przeformułowania ich projektu. Wydaje mi się, że warsztat z Prodromosem był momentem przełomowym w myśleniu o strukturze i formie spektaklu. Daria Kubisiak szczególnie zyskała natomiast na spotkaniu

z Lolą Arias, jedną z najciekawszych artystek pracujących w nurcie teatru dokumentalnego. Wydaje mi się, że te warsztaty pomogły Darii w metodologicznym dopracowaniu realizowanej przez nią dokumentacji projektu. W przypadku Darii nastąpiła chyba najciekawsza zmiana. Na początku chciała zrobić spektakl o swoim tacie, ale w trakcie szukania informacji na jego temat i konfrontowania swoich wątpliwości z naszymi tutorami, w trakcie warsztatów z Joanną Kos-Krauze doszła do wniosku, że ciekawszym tematem jest historia jej mamy. To przesunięcie wydaje mi się bardzo istotne i dla nas wszystkich było ekscytujące. Muszę jednak zaznaczyć, że to, co przed chwilą powiedziałem, jest trochę karkołomne, bo wydaje mi się, że największą siłą Laboratorium jest jego procesualność, działanie w długim trybie z wykorzystaniem różnych bodźców. Prowadzący masterclassy są zresztą wybierani w odniesieniu do projektów, nad którymi pracujemy w Laboratorium.

Klaudia Hartung-Wójciak bazuje na kasetach VHS, Daria Kubisiak przeprowadza wywiady i reperformuje je na scenie, a Karolina Szczypek pracuje kolektywnie. Jak porównałbyś ze sobą te trzy projekty i zróżnicowane metody pracy?

Mimo różnic, o których mówisz, widzę bardzo dużo podobieństw między tymi projektami. Każdy z nich wpisuje się w nurt teatru dokumentalnego i bazuje na archiwach. Karolina Szczypek, wychodząc od własnej historii, korzysta z prywatnego archiwum doświadczania przemocy, Daria Kubisiak bierze pod lupę historię rodzinną i wykorzystując narzędzie wywiadu, traktuje swoich krewnych jako materiał archiwalny. Klaudia Hartung-Wójciak czyta natomiast archiwum na poziomie estetycznym, próbuje dostrzec, co w kontekście społeczno-politycznych zmian kryje się pod nagraniami VHS

rejestrującymi codzienność lat dziewięćdziesiątych. Wielość wspólnych cech i tematów widziałem zresztą wielokrotnie w trakcie masterclass, gdzie bardzo często praca nad jednym projektem dawała jakiś punkt odniesienia innemu projektowi. Łączy się to zresztą z zasadą tych warsztatów, które są kolektywne, a nie indywidualne. Ten wspólny proces gwarantuje wzajemne wsparcie, a także wymianę opinii i wrażliwości. Podczas każdego spotkania, nawet jeśli uwaga skupia się na innym uczestniku, możesz szukać czegoś dla siebie i swojego spektaklu.

Innym wspólnym mianownikiem jest wymiar polityczny każdego z tych projektów. *Spektakl dyplomowy* porusza wątek przemocy w teatrze, *Robotnica…* stawia pytanie o emancypację polskich robotnic, a *VHS* traktuje o niedoskonałościach czasów transformacji. O czym świadczy takie stanowisko młodych ludzi?

Nie chciałbym generalizować. Wydaje mi się jednak, że dziś nie da się robić teatru, który będzie politycznie obojętny, ponieważ każdy artystyczny wybór ma znaczenie polityczne. Tematyka trzech projektów tej edycji wydaje mi się niezwykle istotna w kontekście społecznym, a powstałe spektakle pokazują, w jaki sposób możemy używać teatru do krytycznej analizy naszej rzeczywistości. Zresztą Karolina, Klaudia i Daria mają bardzo jasno określony sposób czytania rzeczywistości i dysponują też sprawdzonymi już narzędziami do jej opisywania w teatrze. Tym, co mi w nich zaimponowało w trakcie tej rocznej pracy, był ten rodzaj gniewu i złości, za którymi idzie bardzo konkretne działanie. Karolina Szczypek zainicjowała ważną dyskusję na temat przemocy w teatrze, w której posłużyła się własnymi doświadczeniami. Klaudia Hartung-Wójciak angażuje się w działania Gildii Polskich Reżyserów i Reżyserek Teatralnych, Daria Kubisiak uczestniczy w

projektach badawczych i społecznych. Żadna z nich nie ogranicza swojej aktywności wyłącznie do działań stricte artystycznych. Nieprzypadkowo więc do udziału w Laboratorium zaprosiliśmy trzy reżyserki, które są wrażliwe społecznie i zaangażowane politycznie. I cieszę się, że ten wątek wybrzmiewa w ich spektaklach.

Gniew artystek, o którym mówisz, zdaje się korespondować z niezgodą młodych ludzi, którzy dziś masowo wychodzą na ulice. Na poziomie Laboratorium również można dostrzec atmosferę sprzeciwu wobec niesprawiedliwego i opresyjnego systemu.

W tym miejscu pojawia się podstawowe pytanie: po co chodzimy do teatru i po co robimy teatr? Można oczywiście posługiwać się teatrem do opowiadania pięknych i wzniosłych historii. Nie mam nic przeciwko takiemu teatrowi, tyle że on mnie po prostu nie interesuje. W teatrze szukam konfrontacji, wyzwania, szansy na przewartościowanie własnych sposobów czytania rzeczywistości. Na ostatnim etapie naboru do Laboratorium, kiedy mamy dwa bardzo dobrze opracowane na poziomie merytorycznym i artystycznym projekty, pojawiają się już bardzo subiektywne kryteria wyboru. Stąd być może taka tematyka spektakli w tej edycji… Nie chciałbym jednak, abyśmy patrzyli na uczestniczki Laboratorium jak na reprezentację jakiejś konkretnej grupy społecznej czy wiekowej. Wydaje mi się, że jeśli kogoś reprezentują, to tylko siebie i swoją wrażliwość. A nas interesuje po prostu, co do powiedzenia mają Karolina Szczypek, Klaudia Hartung-Wójciak i Daria Kubisiak.

***Spektakl dyplomowy* jest jednak, jak mi się wydaje, szczególnie ważny w kontekście społecznym, o którym wspomniałeś. Premierze towarzyszyć miały bowiem warsztaty antymobbingowe oraz pokazujący przemocowe tajemnice zza teatralnych kulis podcast *Meh-Teatr*.**

Ze względu na pandemię musieliśmy przeorganizować pracę teatru, a warsztaty antymobbingowe przesunąć na późniejszy termin – kiedy ponownie pokażemy spektakl. Bardzo mi natomiast zaimponowało, że cały zespół *Spektaklu dyplomowego* popatrzył na swoją pracę w szerszym kontekście. Twórcy nie skoncentrowali się jedynie na deklaratywnej idei sprzeciwu wobec systemowej przemocy, ale postanowili praktycznie podejść do tematu – wyszli z inicjatywą konkretnych działań, takich właśnie jak warsztaty i podcast. Pojawił się również pomysł napisania eseju dotyczącego sposobu funkcjonowania przemocy w teatrze i mam nadzieję, że uda się to zrealizować w późniejszym terminie. Jak widać, twórcy *Spektaklu dyplomowego* postanowili realizować swój projekt na różnych poziomach, wychodząc również poza teatr.

Jak jeszcze pandemia zmieniła Laboratorium? Czy wszystkie z zaplanowanych działań udało się zrealizować?

Sytuacja pandemiczna ograniczyła przede wszystkim możliwość wyjazdów zagranicznych. Z trzech zaplanowanych obozów teatralnych udało się zrealizować tylko jeden. Masterclassy odbywały się nie na żywo, ale on-line. Obawiałem się nieco takiego sposobu pracy, ale jak się okazało, ma to swoje plusy. Praca on-line pozwoliła nam lepiej czasowo rozłożyć spotkania z zaproszonymi gośćmi, dać sobie więcej czasu na analizę wypracowanego na

poszczególnych sesjach materiału. Największą i najbardziej bolesną zmianą była ta związana z ograniczeniami dotyczącymi liczby widzów. Karolina Szczypek dała premierę przy widowni zapełnionej w połowie, Daria Kubisiak zagrała dla jednej czwartej, a premiera spektaklu Klaudii Hartung-Wójciak odbyła się bez publiczności. Kiedy teatr wróci do działalności w trybie stacjonarnym, odbędzie się właściwa premiera – już z udziałem widzów.

Jak twoim zdaniem te alternatywne, laboratoryjne metody pracy artystycznej sytuują się w kontekście instytucjonalnego teatru w Polsce?

Każdy z tych projektów wymaga bardzo dużo czasu. Marzyłoby mi się, żeby teatry instytucjonalne gwarantowały przestrzeń i czas dla młodych artystów na pracę procesową. Kolektywność pracy, procesowość i niezbędny dla niej czas są, ze względu na specyficzny system funkcjonowania instytucji, trudnymi dla nich elementami. Ale przecież ten model pracy w wielu instytucjach funkcjonuje i jest akceptowany, rzadko jednak w odniesieniu do młodych twórców. A mnie się wydaje, że to właśnie młodzi twórcy najbardziej tego rodzaju pracy potrzebują, bo kiedy mają eksperymentować z językiem, ze sposobem pracy, kiedy mają konfrontować się z porażką, jeśli nie na tym etapie zawodowej kariery? Instytucje kultury powinny pełnić funkcję służebną wobec artystów i dostosowywać się do różnych sposobów pracy.

Jak oceniasz rezultaty tegorocznej edycji Laboratorium i czy wasz teatr planuje podobne działania w przyszłości?

Trudno jest mi mówić językiem rezultatów, ponieważ nie o rezultaty w tym projekcie chodzi. Poza tym, zdaję sobie sprawę, że angażując się emocjonalnie w proces rozwijania poszczególnych projektów, tracę do nich dystans. Jestem jednak bardzo zadowolony z tego, co udało się tym programem zbudować. Po pierwsze przestrzeń, w której młodzi artyści mogą pracować nad swoimi pomysłami, a po drugie system wsparcia młodych twórców. Na ile był on wystarczający i skuteczny, to oczywiście kwestia sporna. Zawsze wychodzę z założenia, że można zrobić więcej i lepiej, więc miałbym pewnie jeszcze kilka wątpliwości co do opracowanych tu mechanizmów. Ogromną wartością obydwu edycji jest różnorodność procesów pracy poszczególnych uczestników i ich efekty w formie spektakli. Trudno byłoby bowiem znaleźć dwa podobne przedstawienia, co jest dla mnie najsilniejszym argumentem na skuteczność funkcjonowania tej metody. Uczestnicy Laboratorium mogą iść swoimi ścieżkami i to jest najważniejsze w ocenianiu wartości projektu. To, że uczestniczki tej edycji robiły spektakle oparte na długim procesie, nie znaczy, że już zawsze będą tak pracować. Chodzi przede wszystkim o pokazanie różnych możliwości pracy, a nie o formatowanie młodych artystów wedle jakiegoś wzorca. Cieszy mnie oczywiście pozytywny odbiór krytyczny, zainteresowanie środowiska, ale najciekawszym efektem całego programu jest wpływ, jaki Laboratorium wywarło na uczestników projektu. Co do przyszłych działań, tegoroczne Laboratorium jest ostatnią edycją programu realizowaną w Teatrze Nowym. Te dwie edycje pozwoliły nam sprawdzić, jak w praktyce działa ten model pracy z artystami, jakie są jego mocne, a jakie słabe strony. W tej chwili pracujemy więc nad kontynuacją Laboratorium w zmienionej formule i w innym już niż Teatr Nowy Proxima miejscu.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/okres-przejsciowy-miedzy-szkola-instytucja*

didaskalia
gazeta teatralna

LABORATORIUM NOWEGO TEATRU

Zwykła historia

Jakub Papuczys

Teatr Nowy Proxima w Krakowie

Robotnica albo 27 omdleń klasy robotniczej

reżyseria i dramaturgia: Daria Kubisiak, muzyka: Jarek Płonka, charakteryzacja: Dominika Harat, Artur Świetny

premiera: 24 listopada 2020

Tytuł spektaklu, jak wyjaśnia reżyserka w programie, nawiązuje do epizodu, jaki miał miejsce podczas strajku włókniarek w zakładach Poznańskiego w Łodzi we wrześniu 1947 roku. Był on wyrazem sprzeciwu wobec planowanej podwyżki akordowych norm pracy, a jego inicjatorkami były w większości pracujące w fabryce kobiety. Do eskalacji konfliktu doszło podczas negocjacji z przysłanym przez władze centralne urzędnikiem, w trakcie których jedna z kobiet została popchnięta lub uderzona, a pozostałych dwadzieścia siedem zemdlało. Nie wiadomo do końca, co było przyczyną tego zbiorowego omdlenia ani czy nie było ono symulowane. Jak zauważa historyk Padraic Kenney, za którym reżyserka przywołuje to zdarzenie, incydent ten dał protestującym wyraźną przewagę – skonfundowana władza oskarżona o

bezpodstawne użycie przemocy złagodziła swoje stanowisko, a kilkanaście kolejnych łódzkich fabryk w geście solidarności przyłączyło się do strajku. Kobiety zaznaczyły swoją podmiotowość, pokazując, że „w swojej fabryce mają prawo robić, co chcą, nawet jeśli tym czymś ma być leżenie bez przytomności".

Odwołanie do tego protestu jest o tyle ważne, że ustanawia konkretne wyobrażenie o przeprowadzanych w PRL strajkach i roli, jaką odgrywały w nich kobiety. Z jednej strony były ważnym i świadomym podmiotem robotniczych wystąpień, z drugiej ich historia była pisana na marginesach „politycznych" strajków organizowanych przez mężczyzn, a relacje z ich protestów ograniczały się najczęściej do przywoływania spektakularnych epizodów. Kubisiak doskonale w swoim spektaklu to zauważa – jeden z bohaterów na pytanie o udział kobiet w proteście w fabryce Winiary na początku lat osiemdziesiątych, który jest tematem spektaklu, odpowie: „Duży, no duży… No przede wszystkim były kobiety tym zapleczem technicznym, tak? Tym logistycznym takim, no bo ktoś te zupy musiał gotować, te posiłki robić… no one, te kobiety znaczy się, to bardziej to wszystko ogarniały… no pralnia też była, i tam pracowały". Ich działania były więc oddolne i nadawały strajkom konieczny, choć często bagatelizowany empatyczny wymiar, polegający na codziennej trosce o dobro wspólne i siebie nawzajem.

Jedną ze strajkujących w Winiarach robotnic była matka reżyserki Jadwiga (Weronika Łukaszewska). To właśnie zainscenizowany na praktycznie pustej scenie, pośród kilku PRL-owskich foteli i krzeseł wywiad-rozmowa pomiędzy nią a jej córką Darią (Ewelina Leszczyńska) jest osią przedstawienia. Jadwiga pracowała przy maszynie pakującej makaron, a jej zadaniem było monotonne dociskanie zgrzewanych przez maszynę opakowań i układanie ich w

kartonach.

Jej los, tak jak zostaje przedstawiony w spektaklu, można by wpisać w typowy życiorys kobiety tamtych czasów: przenosiny ze wsi do miasta, wyjście za mąż, mieszkanie u teściów, kupienie własnego mieszkania, urodzenie dzieci, rozpoczęcie pracy w fabryce, „bo brali". Gdy córka pyta o to, co matka robiła w wolnym czasie albo jakie miała marzenia, ta odpowiada z pozbawioną żalu prostodusznością: „Przychodziłam, to sprzątanie, gotowanie, na początku to tata powiedział, żebym przynosiła obiady, ale im nie smakowały, to musiałam gotować. […] No miałam dużo obowiązków w domu. No to miałam trójkę później dzieci. Dużo obowiązków i jak pracowałam na nockach, to nie mogłam się położyć, bo miałam dużo obowiązków".

Jadwiga przystąpiła do strajku zaledwie parę dni po powrocie z urlopu opiekuńczego po urodzeniu najmłodszego syna Zbyszka (który zginął tragicznie jako dziecko, potrącony przez samochód). Choć „przystąpiła" to może za duże słowo – siłą rzeczy bierze w nim udział, bo wszystko właściwie dzieje się niezależnie od jej woli: „stanęły wszystkie maszyny, to co mieliśmy robić?". Kubisiak nie prezentuje jednej wersji genezy winiarskiego strajku, a jego wybuch przedstawia raczej jako splot różnych przyczyn społecznych, politycznych i ekonomicznych. Wybuchł on na fali strajków solidarnościowych zainicjowanych przez protesty w Stoczni Gdańskiej, a jednym z jego skutków było powstanie w Winiarach niezależnych związków zawodowych. Jednak już wcześniej domagano się podwyżek, zwłaszcza dla najsłabiej zarabiających pracowników. Coraz większe kontrowersje i niepokoje budziły również szkodliwe i niebezpieczne warunki pracy w halach produkcyjnych. To właśnie w tym czasie zemdlała tam jedna z pracownic, a zasłabnięcie to było niemalże tak widowiskowe jak omdlenia z

wcześniejszego o niemal pół wieku strajku w Łodzi. Nastąpiło ono bowiem we wnętrzu dwustulitrowej butli po przyprawie Maggi. Butle te czyszczono od środka, a wcisnąć się tam musiała najmniejsza i najbardziej wątła robotnica, dla której mycie brudnego, ciasnego i dusznego naczynia stanowiło wyzwanie. Choć i ten incydent mógłby przejść bez echa, gdyby nie to, że mdlejąca kobieta była żoną jednego z organizatorów protestów. Pomimo tego, że w Winiarach pracowały głównie kobiety, protest został zawłaszczony przez mężczyzn. W komitecie strajkowym zasiadała tylko jedna kobieta, laborantka Dorota Kurzeba (Zuzanna Czerniejewska-Stube). To ona dopilnowała, żeby w postulatach strajkowych znalazły wyraz potrzeby i żądania robotnic: „i poszłam piętro niżej na salę, taka była sala konferencyjna, poszłam usiadłam i słucham, słucham nie, że tego nie ma tego nie ma, że pensje że warunki nie takie nie dobre, że opieki nie ma medycznej, no to coś tam tak opowiadali, a ja słucham, no i te postulaty". Kurzeba poniosła za udział w strajku poważne konsekwencje – po urodzeniu dziecka nie mogła wrócić na dawne stanowisko w laboratorium i za to, że pełniła funkcję sekretarki Solidarności, skierowano ją do ciężkiej fizycznej pracy przy formowaniu kostek rosołowych. Jej wizerunek zachował się na jednym zdjęciu, choć i na nim jest ledwo widoczna zza przesłaniających ją mężczyzn. Dawid Lipiński uosabia zbiorczo właśnie tę męską, dominującą w strajku narrację, kiedy kombatanckim tonem opowiada o protestach ze swojej perspektywy, podkreślając ich polityczny charakter i heroizując składające się na nie wydarzenia.

Mimo że rozmowa matki z córką wysuwa się w spektaklu na pierwszy plan, to historia, która się z niej wyłania, jest uzupełniana o kolejne głosy, konteksty czy autorskie komentarze. Teatralnie Kubisiak próbuje oddać dynamikę tych często nakładających się na siebie narracji poprzez szerokie spektrum aktorskich działań i zastosowanych w spektaklu konwencji. Marek

Pawlak w materiałach wideo wystylizowanych na Dziennik Telewizyjny czy telewizyjne przemówienia partyjnych notabli w ironiczny sposób wyjaśnia zawiłości ekonomicznych i politycznych warunków życia w PRL. Poszczególne epizody z pracy w fabryce ubrani w białe robotnicze fartuchy i czarne, przyprószone siwizną peruki aktorzy odgrywają za pomocą tanecznych układów, pantomim czy improwizowanych zabaw, jak chociażby głuchy telefon przekazujący sprzeczne informacje o strajku. Losy Jadwigi i jej rodziny aktorzy przedstawiają w postaci melorecytowanych lamentów. Spektakl otwiera brawurowe wykonanie przewodniej piosenki z disneyowskiego hitu *Kraina lodu 2*. Utwór ten jest zarówno rodzajem prologu, jak i autorskim komentarzem. W amerykańskiej animacji główne bohaterki odkrywając przeszłość rodziców dowiadują się, że ich matka była bohaterką władającą tajemniczą magią. Nie stała więc biernie u boku męża, króla tytułowej krainy, ale na równi z nim pisała jej historię. W *Robotnicy…* odkrywanie matczynej przeszłości przebiega w przeciwnym kierunku i przynosi córce dotkliwe rozczarowanie. Jadwiga na pytania córki odpowiada lakonicznie, niechętnie, traci wątek albo urywa w pół zdania. Gubią jej się daty, mylą fakty, zapominają imiona. Po bardziej szczegółowe informacje odsyła do ciotki, która wtedy również pracowała w Winiarach. Dla Jadwigi udział w strajku nie był przeżyciem szczególnie ważnym czy zmieniającym świadomość. Uświadamiać zdaje się ją dopiero Daria: „– A po pracy co robiłaś? – No prałam, gotowałam, zawsze było coś w domu do zrobienia… – Czyli ty właściwie pracowałaś na dwóch etatach”. Gdy Kubisiak zapyta ją o przyczyny strajku i o to, dlaczego do niego przystąpiła, krótko odpowie, że strajkowała, bo wszyscy strajkowali i że chyba chodziło o podwyżki. Reżyserka więcej dowiaduje się z archiwalnych dokumentów niż z relacji bezpośredniego świadka. Wyobrażenie o udziale matki w strajku, ukształtowane chociażby przez relacje takie jak Kenneya, gwałtownie się

załamuje. Tym bardziej że sama obecność matki wśród strajkujących okazała się wątpliwa. Jadwiga wcale bowiem nie nocowała w fabryce jak jej strajkujące koleżanki, tylko na noc wracała do domu. „No jak mogłam zostać, przecież w domu był mały Zbyszek, kto by się nim zajął?”.

Cała ta rozmowa między matką a córką jest właściwie inscenizacją pustki i braku: braku pamięci, świadomości, podmiotowości, opowieści, zdecydowania. Jednocześnie to, że ten brak ufundowany na opowieści i wspomnieniach matki reżyserka postanowiła uczynić tematem swojego spektaklu, jest wyrazem jej odwagi i niezwykłej intuicji. Po pierwsze, pokazuje przeżycia podwójnie wykluczone – jako doświadczenie kobiety i jako doświadczenie robotnicy, która nie ma narzędzi, żeby własne przeżycie protestu jakoś urefleksyjniać czy użyć go do kształtowania tożsamości jednostkowej bądź zbiorowej. Musiało być to doświadczenie bliskie tysiącom robotnic, które choć żyły w PRL-u, to nie miały siły i możliwości, żeby porządek ten kwestionować i walczyć o kolejne swoje w nim prawa. Owszem strajkowało się, ale nie po to, żeby się nad tym zastanawiać, zapamiętywać czy opowiadać. Dużo bardziej istotne było małe dziecko, kłopoty z mężem, załatwianie mieszkania, czyli mówiąc bardzo ogólnie, stawianie czoła trudom codziennej egzystencji. A ta, szczególnie na początku lat osiemdziesiątych, musiała dawać się mocno we znaki. Bo też, jak się okazuje, to nie strajki poprawiały wówczas jakość życia, ale własna zaradność. Nie wiadomo, czy po protestach w Winiarach warunki pracy się jakoś szczególnie poprawiły – Jadwiga pamięta tylko, że przerwa śniadaniowa została wydłużona o piętnaście minut. Dużo lepszą i mniej szkodliwą dla zdrowia pracę recepcjonistki załatwił jej natomiast mąż.

Opowieść Jadwigi z całą jej niezbornością, zakłopotaniem, ale też wyczuwalną podskórnie złością, że po latach zwraca się uwagę na sprawy,

które wówczas z jednostkowej perspektywy nie były najważniejsze, gdyż co innego kształtowało życie i świadomość, stanowi świadectwo tym bardziej społecznie istotne, że rzadko ujawniane. A być może to właśnie ono przede wszystkim kształtowało nie tylko byt, ale i robotniczą świadomość.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

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

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

didaskalia
gazeta teatralna

LABORATORIUM NOWEGO TEATRU

Jeszcze słabsze obrazy polskiej transformacji

Zuzanna Berendt

Teatr Nowy Proxima w Krakowie

VHS – Visual Homemade Stories

reżyseria i dramaturgia: Klaudia Hartung-Wójciak, muzyka: Piotr Peszat, przygotowanie wokalne: Małgorzata Biela, reżyseria światła: Jędrzej Jęcikowski, światło: Wojciech Kiwacz, dźwięk: Grzegorz Janeczek

premiera: 29 listopada 2020

Domowe nagrania wideo z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych oraz pierwszej potransformacyjnej dekady są specyficznym rodzajem tekstów kultury wizualnej. Najczęściej to filmy przydługie jak na skromną zawartość „akcji", zapisane na nich wydarzenia, takie jak rodzinne spotkania świąteczne i wakacje, same wytwarzają typowość obrazowania, a za wszystkie środki stylistyczne służą w nich przybliżenia i oddalenia kamery. Są wykonane niezręcznie, mało atrakcyjne, w gruncie rzeczy wszyscy wiemy, co na nich jest, więc nie ma wielkiej potrzeby ich oglądania. Na ich niekorzyść działa anachroniczność analogowych nośników, które już na początku wieku XXI wypierane były przez płyty DVD, a później jeszcze nowsze formy zapisu, które co prawda w

niektórych przypadkach pozwoliły na ocalenie tego, co zostało zarejestrowane na taśmie, ale w innych doprowadziły do usunięcia kaset VHS z domowych archiwów. W środowisku domowym „nie ma po co” i „nie ma jak” ich oglądać. W *VHS – Visual Homemade Stories*, spektaklu wyreżyserowanym przez Klaudię Hartung-Wójciak i współtworzonym przez Nataszę Aleksandrowitch, Sebastiana Grygo, Małgorzatę Bielę, Weronikę Łukaszewską i Marcina Wojciechowskiego (członków kolektywu Nostalgic Boys), domowe nagrania wydobywa się z prywatnych archiwów i otwiera pole do oglądania ich i namysłu nad nimi jako wizualnymi dokumentami i śladami czasów.

Spektakl podzielony został na trzy akty, dla których materiał wizualny i dramaturgiczny stanowią wydobyte z rodzinnych zbiorów przez reżyserkę i performerów nagrania wideo pochodzące z dekady 1991-2001. Zanim zostanie nam przedstawiony swobodny montaż scen i epizodów, dowiadujemy się, jakie role będą odgrywać aktorki i jakiego rodzaju materiałów dostarczyły. Małgorzata Biela tłumaczy, że dysponowała wyłącznie nagraniami audio oraz rejestracją mszy komunijnej (jej wartość osobistą obniża niestety obecność na taśmie wizerunków wielu innych dzieci). Weronika Łukaszewska wyjaśnia, dlaczego na niektórych przyniesionych przez nią nagraniach słychać dialogi w językach innych niż polski, a Natasza Aleksandrowitch z żalem stwierdza, że jej rodzina mieszkała w bloku i nie miała kamery, więc ona sama będzie w spektaklu grała trzecioplanowych bohaterów filmów z kolekcji jej kolegów. Już na tym etapie spektaklu zarysowują się subtelne społeczne dystynkcje związane z medium, które stało się przedmiotem namysłu zespołu artystycznego. W późniejszych scenach odbieranie mu przezroczystości posuwa się coraz dalej. W procesie tym twórcy wykorzystali narzędzia performatywne takie jak choreografia i *reenactment*, ale także montaż – zabieg łączący teatr ze

sztuką filmową.

Dostarczony przez performerów materiał wideo został rozbity na elementy, z których utkano strukturę ich działań. Ruchy kamery, ale także dialogi, ruchy i gesty filmowanych postaci zostały wydestylowane i zmiksowane z takimi tekstami kultury popularnej jak teledysk do *Wuthering Highs* Kate Bush czy piosenk *Adios Farewell* zespołu Kingston Trio. Wytworzone w ten sposób konfiguracje obrazu, dźwięku i tekstu podkreślają absurdalność przedstawionych na nagraniach sytuacji. Panie wstydliwie unikające sfilmowania, dzieci podekscytowane obecnością kamery czy sceny niemal aranżowane ze względu na jej obecność pokazują, że w gruncie rzeczy pamiątki wideo z końca XX wieku świadczą głównie o tym, w jaki sposób obecność kamery w przestrzeni domowej wpływała na dynamikę sytuacji i przebiegu filmowanych zdarzeń. Twórcy zadbali jednak również o to, by nagrania potraktować serio, uznając je za dokumenty tamtych czasów. Świadczy o tym uruchomienie wspomnianych klasowych aspektów korzystania z domowych kamer oraz praca na tych nagraniach, na których odcisnęły się ślady wydarzeń historycznych i hegemonicznych dyskursów końca wieku. Należał do nich z jednej strony kapitalistyczny mit dobrobytu wzmacniany przez afirmację Zachodu, a z drugiej tyleż dominująca, co przezroczysta narracja o katolicyzmie jako immanentnej części polskiego pola społecznego.

W *VHS* ujawnia się wyraźne zainteresowanie aspektami rzeczywistości wykraczającymi poza to, co da się zobaczyć na ruchomych, płaskich obrazach. Na najczęściej odtwarzanym w spektaklu fragmencie widzimy zimowy pejzaż Brodnicy: dominuje w nim masywna kościelna wieża, a żywymi elementami obrazu są członkowie spacerującej po parku rodziny. Film ten – wyświetlany na całej powierzchni tylnej ściany sceny – został w

spektaklu dopełniony czymś w rodzaju rekonstrukcji sytuacji nagrywania. Grany przez Marcina Wojciechowskiego wujek z Niemiec, posiadacz kamery, za pomocą której dokumentuje rodzinne spotkanie z okazji świąt Bożego Narodzenia, przesuwa się wolno po scenie (dba o stabilność obrazu), a za nim podąża jego polska krewna (Natasza Aleksandrowitch). Usiłuje się dowiedzieć, ile kosztuje w Niemczech kamera i czy jest to towar popularny, czy może luksusowy. Nie uzyskuje odpowiedzi. Widzimy chłodne spojrzenie krewnego z Niemiec. Pytanie prawdopodobnie było niestosowne. Kilkukrotne powtórzenie sceny powoduje, że zaczynamy ją oglądać inaczej niż za pierwszym razem, kiedy miała charakter głównie rodzajowy – wtedy działania performerów kontekstualizowały i tłumaczyły to, co było widoczne na średniej jakości nagraniu. Podkreślenie dopytywania o status kamery jako przedmiotu na rynku dóbr materialnych wydobywa na pierwszy plan zasugerowane już na początku spektaklu pytania o to, kto mógł sobie pozwolić na tworzenie domowego archiwum wideo, co rejestrowała kamera poza obrazami rodzinnych spotkań i egotycznych wakacji, i jakie znaczenia z dzisiejszej perspektywy wyczytać można z realizowanych w latach dziewięćdziesiątych nagrań.

Związek domowych obrazów z dominującymi dyskursami transformacji – również tymi kształtującymi się w polu wizualności – stanowi symptomatyczną lukę w refleksji nad kulturą ostatniej dekady XX wieku w Polsce. Magda Szcześniak w książce *Normy widzialności* zwróciła uwagę na negocjacyjny charakter przenoszenia w polskie warunki zachodnich wzorców stylów życia i konsumpcji towarów. Peryferyjny charakter polskiej publicznej kultury wizualnej, do której przejawów należą reklamy, czasopisma, programy i spoty telewizyjne, znajduje odbicie również w domowych nagraniach, którymi jednak Szcześniak się nie zajmuje. W spektaklu Klaudii Hartung-Wójciak widzimy to, o czym pisze autorka *Norm widzialności*, ale w

pomniejszonej skali. Opisywane przez Szcześniak otwarcie w 1992 roku pierwszej restauracji McDonald's w Warszawie, na którym pojawili się między innymi Agnieszka Osiecka i Jacek Kuroń, zapoczątkowało proces zakorzeniania się i rozrostu tej firmy na polskim rynku. W efekcie wielką popularność zyskało organizowanie w McDonald's urodzinowych imprez dla dzieci. Przebieg jednej z nich możemy zobaczyć w *VHS*, gdyż jako atrakcja szczególnej rangi została zarejestrowana przez krewnych Weroniki Łukaszewskiej.

Przyglądanie się tej i innym scenom wideo ze spektaklu prowokuje do refleksji nad tym, jak zróżnicowane były powody, by wydobyć kamerę z futerału i nacisnąć przycisk „REC". Radość z możliwości korzystania w Polsce z zachodnich modeli spędzania czasu i konsumpcji jest jednym z nich, ale oprócz urodzin w McDonald's rodziny performerów rejestrowały również zagraniczne wakacje, spotkania gwiazdkowe, wizytę papieża Polaka w ojczyźnie. Dopiero zgromadzenie tych obrazów w ramach jednego wydarzenia performatywnego wydobywa z nich przedziwny splot zachłyśnięcia się kapitalizmem, kultywowania tradycji i reprodukcji konserwatywnych wartości. Niespójność jest zresztą jedną z cech, którą Szcześniak przypisuje badanym przez siebie „słabym obrazom" polskiej transformacji. Do pozostałych należą: estetyczny naddatek oraz słabość techniczna. Wszystkie te cechy można z powodzeniem odnieść do nagrań prezentowanych w krakowskim spektaklu. Na poziomie estetycznym jednocześnie zaskakują i nużą przeciągającymi się ujęciami krajobrazów, radykalnie niedramatycznych sytuacji takich jak na przykład kąpiel w basenie. Obraz jest niewyraźny i mało kontrastowy, prowadzona z ręki kamera chybocze się, co dodatkowo utrudnia odbiór. Choć nostalgiczne obcowanie z kulturowymi artefaktami pochodzącymi z czasów transformacji w ostatnich latach stało się właściwie domyślnym trybem ich odbioru, zła

jakość domowych VHS-ów i ich nieatrakcyjność prowokuje do zastanowienia się nad tym, na ile są one zdolne do uruchamiania nostalgii za czasami, w których zostały zrealizowane. Wydaje się, że nie mają one mocy czarownego przywołania czasów, które były lepsze niż obecne, i w których byliśmy lepsi niż obecnie. Prezentując całą ich osobliwość, ale też szaleństwo i brzydotę, mają raczej potencjał uruchomienia perspektywy krytycznej. Twórcy jednak nie zdecydowali się na pójście w tę stronę, pozostając na poziomie eksploracji tego, co znajduje się na ich powierzchni – choreografii gestów, obyczajów i zachowań.

Uchylenie się od narracji krytycznej w spektaklu demonstracyjnie pokazującym słabość prywatnych obrazów z czasów po transformacji ustrojowo-ekonomicznej może prowokować do postawienia pytania, po co właściwie Hartung-Wójciak i jej współpracownicy otworzyli swoje archiwa i co z tego otwarcia wynika, poza interesującym wydarzeniem performatywnym. Odpowiedzi nie uzyskamy dzięki spektaklowi, co jednak jest moim zdaniem wynikiem artystycznej decyzji, a nie nieuwagi twórców. W wywiadzie, którego reżyserka i dramaturżka udzieliły Dominikowi Gacowi kilka miesięcy przed premierą, ale już po rozpoczęciu wstępnych prac nad spektaklem, Hartung-Wójciak powiedziała, że nie jest zainteresowana uprawianiem teatru, w którym stawia się mocne diagnozy dotyczące rzeczywistości. Wobec takiej deklaracji *VHS – Visual Homemade Stories* traktuję jako rodzaj wizualno-performatywnego eseju, prowokującego do tworzenia dyskursów towarzyszących, ale takich, które nie będą go sobie podporządkowywać. W takim układzie jego niekonkluzywność byłaby zaproszeniem do refleksji nad prezentowanym w nim materiałem, a nie efektem eskapistycznej praktyki zorientowanej na bezrefleksyjne przyglądanie się osobliwościom minionej niedawno epoki.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Zuzanna Berendt – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego, krytyczka teatralna, niezależna kuratorka. Naukowo zajmuje się badaniem obecności dyskursów ekologicznych w polskim teatrze najnowszym i nowym tańcu. W ramach pracy w Pracowni Kuratorskiej tworzy projekty z pogranicza sztuki, nauki i aktywizmu. Stale współpracuje z „Didaskaliami” i „Dialogiem”.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/jeszcze-slabsze-obrazy-polskiej-transformacji*

didaskalia
gazeta teatralna

LABORATORIUM NOWEGO TEATRU

Czy mam prawo do wątpliwości?

Monika Kwaśniewska

Teatr Nowy Proxima w Krakowie

Spektakl dyplomowy, czyli kilka piosenek o przemocy w teatrze

muzyka: Karol Osman, autor tekstów: Andrzej Błażewicz (w spektaklu wykorzystano satyryczny utwór *Adekwatnie* autorstwa Łukasza Borkowskiego), wokal, inicjatorka tematu: Karolina Szczypek, wokal, gitara basowa: Magdalena Dębicka, wokal, pianino: Konrad Cichoń, gitara elektryczna, wideo: Paweł Sablik, perkusja: Miguel Nieto, kostiumy: Maria Duda, konsultacja muzyczna: Annika Mikołajko, akceleracja energetyczno-sceniczna: Adrianna Kurzawa, choreografia: Tobiasz Berg

premiera: 25 września 2020

Paweł Sablik, jeden z twórców *Spektaklu dyplomowego, czyli kilku piosenek o przemocy w teatrze* w Teatrze Nowym w Krakowie w ramach Laboratorium Nowego Teatru, dwukrotnie wzywał media teatralne do reakcji na to przedstawienie. 29 października 2020 roku na Facebooku pisał:

> Kiedy odezwą się do nas Didaskalia Gazeta Teatralna, Miesięcznik Teatr albo „Dialog” ws. projektu „Spektakl dyplomowy, czyli kilka piosenek o przemocy w teatrze” i procesu jego tworzenia? Jak się

> zyskuję uwagę tych pism? Kto musi i co zrobić być otrzymać propozycję wywiadu/rozmowy/badania? […] Może problemem jest brak obecności na spektaklu lub brak informacji o procesie? […] Ogólnie zastanawia mnie jak się zyskuje widzialność i zapobiega przemilczeniu lub pominięciu. Może wyżej wymienione platformy budujące język dyskursu teatralnego mogą w tym jakoś pomóc? Temat myślę wart poruszenia przede wszystkim na łamach tych dwóch miesięczników i jednego kwartalnika[1].

Post został zamieszczony cztery dni po premierze i, muszę przyznać, zadziałał na mnie paraliżująco i blokująco – zwłaszcza że właśnie nosiłam się z zamiarem napisania recenzji, zbierałam materiały, słuchałam wyprodukowanych przez twórczynie i twórców podcastów[2] oraz wywiadów z Karoliną Szczypek w TOK FM[3], dyskutowałam z osobami, które widziały przedstawienie (a było ich kilka). Rozumiem i uznaję zasadność pytania o widzialność i słyszalność: „kim musielibyśmy być (nazwiska) lub co musielibyśmy zrobić, aby zyskać środowiskowe zainteresowanie”[4]. Bez wątpienia dorobek i rozpoznawalność twórców wpływa na widzialność wydarzenia. Warto zaznaczyć, że w „Gazecie Wyborczej” ukazała się recenzja (Targoń, 2020) i wywiad z częścią zespołu *Spektaklu dyplomowego…* (Gruszecka, 2020). Rozumiem jednak, że Sablik odnosił się do mediów teatralnych – będących, przynajmniej w założeniu, pośrednikami między środowiskiem artystów, artystek, badaczek i badaczy teatru. Czy jednak autor posta uważa, że redakcje miesięczników i dwumiesięczników działają jak dzienniki i dzień po premierze dzwonią do artystek i artystów? Czy zrobienie spektaklu na ważny temat obliguje redakcje do natychmiastowej reakcji, bez względu na efekt artystyczny? W wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” mówił: „Planujemy też konkurs na esej o przemocy w

teatrze. Obecny dyskurs teatralny jest bowiem pozbawiony jakiegokolwiek naukowego ujęcia tego tematu” (Gruszecka, 2020)… Choć pomysł konkursu popieram, to mogłabym zadać analogiczne pytanie: jak pisać, gdzie publikować i kim być, by nie czytać o nieistnieniu tekstów, dyskusji oraz osób, które starają się od kilku lat badać mechanizmy przemocy w teatrze i wypracowywać język do ich opisu i analizy (bo zgadzam się, że nie mamy jeszcze „metodologii”, co zresztą być może chroni przed automatyzmem; zainteresowanych odnoszę do publikowanych w tym numerze tekstów Agaty Adamieckiej-Sitek oraz Zuzanny Berendt i Anny Majewskiej, opatrzonych obszernymi bibliografiami). Poza tym, na obu (i jedynych do tej pory) pokazach, które oglądałam, było kilkoro krytyczek i krytyków, o czym Sablik mógł się dowiedzieć od Tomasza Kireńczuka, kuratora Laboratorium. Wystarczyło zapytać… Tu pojawia się kolejne pytanie. Czy sugerując pominięcie czy brak zainteresowania bez zbadania okoliczności nie staję się jednak trochę przemocowy? I co za tym idzie, czy zajmując się przemocą, nie powinniśmy jednocześnie sprawdzać, co na ten temat piszą inni oraz prześwietlać pod tym kątem własnych działań? Nie po to, by zamilknąć w imię biblijnej zasady „Kto z was jest bez grzechu, niech pierwszy rzuci w nią kamieniem”, ale w imię skuteczności własnej strategii krytycznej. Z drugiej strony, czy ja – korzystając z uprzywilejowanej pozycji redaktorki „Didaskaliów” – nie stosuję symbolicznej przemocy wobec artystów i artystek, którzy podejmują niewątpliwie ważny, osobisty temat i chcą go nagłośnić? Czy pytania, które stawiam teraz, i te, które zaraz zadam spektaklowi, nie będą się mieściły w kategorii podważania wiarygodności świadectw przemocy? Ale czy niewyrażenie wątpliwości, wobec jawnego wezwania do dialogu, nie byłoby gorsze? Nie mam zamiaru podważać tematu ani doświadczeń, ale zastanowić się nad skutecznością gestu artystycznego. O sprawczość, jak rozumiem, pyta również Sablik.

Spektakl dyplomowy… jest koncertem i ta forma jest zarówno jego siłą, jak i słabością. Dramaturg Paweł Sablik, aktorka Magdalena Dębicka, tancerz Tobiasz Berg, reżyser światła i operator Miguel Nieto, teatrolożka Adrianna Kurzawa, reżyserka Karolina Szczypek najpierw siedząc naprzeciwko widzów opowiadają o sobie, łączących ich zdarzeniach i relacjach oraz swojej – horyzontalnej, jak mówili pierwszego wieczoru, współpracy. Potem zaczynają koncert; każda piosenka mówi o innym rodzaju przemocy w teatrze. Performerzy grają i śpiewają muzykę stylizowaną na punk; nie są muzykami, więc robią to dość nieporadnie, ale ma to swoją moc i wymowę. Piosenki są proste rytmicznie, surowe, czasem bardziej skandowane czy wykrzykiwane niż śpiewane. Przepełnia je energia buntu, gniewu, poczucia krzywdy. Pod tym względem forma dobrze się sprawdza. Niedoskonałość wykonania, gubione rytmy i niepewność siebie oddają niezręczność, która niemal zawsze towarzyszy publicznemu podejmowaniu tematu przemocy. Od osoby, która to robi, wymaga się uważnego dobierania słów, gestów i faktów, by uznano ją za wiarygodną. Forma spektaklu wydaje się próbą porzucenia tej perspektywy i przejścia do brawurowej „jazdy bez trzymanki". Widać, że performerzy dobrze się razem czują, wzajemnie się wzmacniają i wspierają, dobrze się bawią, a w ich komentarzach i dedykacjach jest sporo ironii. Luz kontrastuje jednak z napiętym jak struna ciałem Szczypek, pomyłkami językowymi, zgubionym rytmem, ściśniętym gardłem pozostałych. Przyjemność z ujawniania i stres tym spowodowany mieszają się ze sobą nieustannie.

Charakter ironicznej zabawy ma też towarzyszący koncertowi mockument, który oglądamy między piosenkami. Film opowiada o teatrologu (Andrzej Błażewicz) tropiącym historię koncertu Międzynarodowego Instytutu Badania Przemocy, który odbył się kilka czy kilkanaście lat wcześniej. Koncert, który zawierał druzgocące przykłady przemocy w środowisku

teatralnym, wywołał duże poruszenie, po czym zespół zniknął. Film pokazuje próby nawiązania kontaktu z grupą oraz osobami, które uczestniczyły w koncercie – czy to w charakterze widzów, czy współtwórców, czy konsultantów. Rozmowy te zabawnie, ale celnie i sugestywnie pokazują mechanizm milczenia oraz proces wymazywania świadectw przemocy pod presją możliwych konsekwencji. Rozmowa z uczestnikiem koncertu, Tomaszem Kireńczukiem, pokazuje, że temat przemocy w teatrze wciąż krąży i powraca, ale z braku materiałów jest porzucany czy wypierany przez inne wątki. Choreografka Katarzyna Sitarz, choć powołuje się na klauzulę poufności procesu artystycznego, zdradza, że praca opierała się na poszukiwaniu zarówno stresora, jak i przyjemności. Zadaje przy tym pytanie, w którym z tych stanów jesteśmy bardziej twórczy. Ta prosta refleksja wydaje się fundamentalna dla zmiany myślenia o teatrze jako „twardym fachu", w którym tylko stres i cierpienie sprzyjają kreatywności. Prawnik Piotr Barczak, choć nie może zdradzić szczegółów rozmowy z artystami, którą odbył już po koncercie, tłumaczy przyczyny ich nagłego zniknięcia przerażeniem ryzykiem, które nieświadomie podjęli. Tłumaczy też, że miarą wolności artystycznej są przywileje osoby oskarżającej i osoby oskarżanej. Przygody prowadzącego śledztwo teatrologa, który na końcu zostaje porwany, pokazują z kolei, jak osoby, które chcą badać temat przemocy, wplątywane zostają w sieci szantażu, niejasnych i niebezpiecznych procesów uciszania. W takich warunkach odkrycie, upublicznienie i przeanalizowanie procesów przemocy wydaje się prawie niemożliwe. Jeśli jednak *Spektakl dyplomowy…* jest, jak mówią na wstępie twórcy, rekonstrukcją tej bomby zegarowej, którą był koncert Międzynarodowego Instytutu Badania Przemocy, to można się zastanawiać, na czym polegała jego siła i podjęte przez artystów ryzyko. Forma koncertu ma bowiem również ograniczenia, które dla krytycznej sprawczości pracy okazują się istotne. Pozwala bowiem

raczej na sygnalizowanie niż tematyzowanie czy analizowanie.

Na scenie tworzona jest „playlista” przemocy teatralnej, jej mechanizmów, obszarów, przyczyn. Mowa o wyzysku ekonomicznym młodych twórców i twórczyń oraz niedotrzymywaniu umów (nie tylko tych papierowych, ale też mailowych czy ustnych, które – o czym wielu zapomina – również mają moc prawną). O nepotyzmie dyrektorów robiących spektakle w prowadzonych przez siebie instytucjach i wypłacających sobie z tego tytułu niebotyczne honoraria. Jest mowa o przemocy seksualnej – realnej, w kulisach, i symbolicznej, na scenie, w obrazach seksualizowanych i obnażanych ciał aktorek. O przemocy w szkołach teatralnych, w których niszczy się wrażliwość i marzenia o teatrze jako przestrzeni kreacji nowej rzeczywistości. O niedziałających kodeksach etyki. O przemocy dyrektorskiej i reżyserskiej kontrastującej w głoszonymi w środowisku ideami solidarności i wspólnoty.

Problemy te niezaprzeczalnie istnieją, są bardzo poważne i powszechne (choć do zbadania ich realnej skali niezbędne jest przeprowadzenie kompleksowych badań). Chyba nie da się temu obecnie – po licznych świadectwach dotyczących przemocy seksualnej w szkołach teatralnych i teatrach, ujawnieniu umów zawieranych w teatrach publicznych, zarzutach i zwolnieniach dyrektorów za prowadzenie nepotycznej „polityki budżetowej” – zaprzeczyć… Nie mam też wątpliwości, że osoby, które wykonują piosenki, wielu takich sytuacji doświadczyły. Trudność w jednoznacznym przyjęciu ich stanowiska stanowiły dla mnie: brak znajomości kontekstu przytaczanych sytuacji oraz niewystarczająca problematyzacja wniosków i postulatów. Mimo że piosenki są przeplatane komentarzami, są one zwykle dość fragmentaryczne.

Magdalena Dębicka opowiada o egzaminach do szkół teatralnych, podczas

których regularnie była odrzucana. Nie podaje jednak powodów tych dyskwalifikacji ani przebiegu egzaminów. Mówiła tylko, że jako dwudziestojednolatka usłyszała od komisji, że jest za stara na studia aktorskie. Można by pewnie mówić dalej o sposobie traktowania kandydatek, absurdalnych, poniżających zadaniach (o czym opowiedzieli studentki i studenci AST we Wrocławiu w dyplomie *Słaby rok*). O tych kwestiach w spektaklu jednak nie usłyszymy. Czy więc komentarz na temat wieku był jedynym przejawem dyskryminacji (ejdżyzmu) podczas tych wielokrotnych podejść? Choć przypuszczam że nie, to nic nie wiedząc na ten temat, pozostaję z niezręcznym dość pytaniem, czy każdy niezdany egzamin jest już przemocą. Podobnie niejednoznaczne wydaje się żądanie Sablika, by wyciągnąć konsekwencje wobec władz uczelni artystycznych przez lata przyzwalających na przemoc w czasie fuksówki. Zgadzam się, że osoby te ponoszą odpowiedzialność za każdy rodzaj przemocy, do którego dochodzi w prowadzonej przez nich placówce, zwłaszcza w ramach procesu dydaktycznego, i powinny się do niej przyznawać i poczuwać. Nie wiem natomiast, jakiego rodzaju „kara" powinna ich teraz spotkać. Kto ma o niej orzekać, kto ją wymierzać, jak daleko w przeszłość ma sięgać? Czy obejmie osoby, które w końcu fuksówkę zdelegalizowały, przyznając, że była szkodliwa i przemocowa? Czy taki proces „rozliczania" nie byłby również przemocowy? No i, *last but not least*, czy w gronie osób w jakiś sposób współodpowiedzialnych nie powinniśmy umieścić również tych, którzy, niekiedy chyba bardzo świadomie, wykorzystywali fuksówkę do znęcania się nad koleżankami i kolegami?

Najcenniejszymi, w moim odczuciu, wątkami spektaklu są te, które były do tej pory rzadko dyskutowane, a pozwalają przekroczyć w dyskusji o przemocy w teatrze heteroseksualną matrycę z męskim sprawcą i kobiecą ofiarą (taki zarzut debacie stawiała ostatnio Dorota Sajewska, 2020), z

drugiej zapytać o funkcjonujące i możliwe rozwiązania. Tobiasz Berg najpierw wspomina o imprezie, na której był z reżyserem, dramaturgiem i dyrektorem teatru, który – wbrew jego woli – go podrywał, a kilka scen później historię oskarżeń wobec Jana Fabre'a konkluduje stwierdzeniem, że w Polsce „nadal musimy ciągnąć fujary za przysłowiowe solo i nikt o tym nie mówi". Bez względu na to, czy te dwie informacje się ze sobą bezpośrednio łączą, następuje tu znamienne przesunięcie perspektywy z układu heteronormatywnego, o którym mowa w przypadku Fabre'a, na homoseksualny, w kontekście którego problem przemocy w teatrze był do tej pory słabo w Polsce dyskutowany (problem ten sygnalizowała np. Joanna Szczepkowska w tekście *Teatr, czyli ludzka praca*; Szczepkowska, 2013), co oczywiście nie oznacza, że nie istnieje. Karolina Szczypek wspomina o trzech asystenturach, które zrobiła w spektaklach pewnej młodej reżyserki, laureatki Paszportu Polityki, a potem śpiewa „bo to przecież niemożliwe / że ta modna reżyserka / robi rzeczy obrzydliwe / gdy reflektor nań nie zerka"[5]? Czy to ta sama osoba? Jakie obrzydliwe rzeczy robi (robiła) i komu? Czy Szczypek była jej ofiarą? To kolejny ważny wątek, bo choć istniejący w licznych plotkach na temat przemocy stosowanej przez niektóre reżyserki, to w debacie publicznej i teoretycznej pojawiający się dość rzadko. Ważnym wątkiem w dyskusji jest też zarzut o sposób funkcjonowania dokumentów mających chronić przed przemocą, uważane za kluczową strategię „naprawczą" (również w raporcie Helsińskiej Fundacji Praw Człowieka *„Być albo nie być" – raport na temat mobbingu i molestowania w instytucjach artystycznych*, Gerlich; Jarzmus, 2020). Spektakl pod tym względem znacznie wyprzedził toczącą się w tym momencie debatę o, mówiąc delikatnie, niewystarczającej czy nieadekwatnej reakcji władz AST na doniesienia o przemocy, której miał się dopuszczać Paweł Passini wobec osób, z którymi realizował spektakl dyplomowy (por. np. Dzieciuchowicz, 2021). Atak na

niedziałające, choć jak rozumiem, dobrze sformułowane kodeksy towarzyszy najbardziej szczegółowo opowiedzianej w przedstawieniu historii współpracy między Szczypek a pewnym dyrektorem teatru. Ten, jak opowiada artystka, zaprosił ją do współpracy, ale tuż przed rozpoczęciem prób, po opracowaniu koncepcji i obsady, zrezygnował z realizacji spektaklu, tłumacząc się brakiem dotacji z miasta. Potem sam wyreżyserował nieplanowany w budżecie spektakl. W konsekwencji Szczypek została bez pracy i środków. Gdy poinformowała o tym zdarzeniu na Facebooku, jeden z pracowników AT, na której studiuje, napisał i opublikował ośmieszającą ją piosenkę (jej tekst zostaje wyświetlony, a fragment – zaśpiewany). Mimo że łamała ona pięć punktów obowiązującego w AT kodeksu etyki, a sprawa została zgłoszona, nie spotkały go konsekwencje, co staje się krytyczną puentą całej sceny. Niewątpliwie – opisane sytuacje nie powinny mieć miejsca i są dla Szczypek krzywdzące. Zgadzam się, że kodeksy nie mogą być zasłoną dymną dla kontynuowania złych praktyk. Obawiam się jednak, że ogólny wniosek „kodeksy nie działają" może być przeciwskuteczny. AT jest pionierem na polu walki z przemocą w polskim teatrze: jako pierwsza szkoła teatralna wprowadziła kodeks etyki, powołała rzeczniczkę praw studenckich oraz zorganizowała międzynarodową konferencję *Zmiana – teraz! O czym milczeliśmy w szkołach teatralnych*, materiały z której zostały opublikowane w „Polish Theatre Journal", 2019, nr 1-2 i stanowią ważny punkt odniesienia w refleksji o przemocy. Między innymi z tych powodów bardzo zależałoby mi na podaniu konkretów: kto i dlaczego zdecydował o braku konsekwencji; jak przebiegało postępowanie; czy reżyserka zna jego szczegóły; w jakiej relacji ów pracownik pozostaje teraz ze Szczypek; czy studentka otrzymała jakąś pomoc i wsparcie… Jakie konsekwencje byłyby dla niej satysfakcjonujące? Nie zadaję tych pytań po to, by podważyć świadectwo, ale po to, by móc przeanalizować, co poszło nie tak, jak powinno. W interesie wszystkich jest

chyba usprawnienie działania kodeksu, wskazanie luk, personalnych zależności, ograniczeń, a nie podważanie sensu jego istnienia. Zwłaszcza że spektakl kończy się wyświetlonym na ekranie listem z 2022 roku, który mówi o normalizacji kultury calloutu, o sprawnych, bardzo rozwiniętych i złożonych procedurach przeciwdziałania i reagowania, powszechnej solidarności z osobami doświadczającymi przemocy. Spełnienia tej wizji życzyłabym całemu środowisku. By to uczynić, powinniśmy być jednak, jak sądzę, precyzyjni w rekonstruowaniu i nazywaniu mechanizmów przemocy oraz solidarni w walce z nią.

Mimo wątpliwości uważam, że *Spektakl dyplomowy, czyli kilka piosenek o przemocy* jest istotnym głosem w toczącej się debacie o przemocy w teatrze. Nie znaczy to jednak, że nie należy z nim dyskutować, zadawać pytań i drążyć sygnalizowane problemy. Nawet jeśli dialog bywa krytyczny, wierzę, że jest konstruktywny. Nie chciałabym, by ten spektakl zniknął tak jak Międzynarodowy Instytut Badań Przemocy w mockumencie...

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Monika Kwaśniewska – adiunktka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ oraz absolwentka podyplomowych studiów z zakresu gender w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Autorka książek: *Od wstrętu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej* (2009), *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata* (2016), *Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka* (2019).

Przypisy

1. Por.: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=3267857359916237&id=1…

[dostęp: 21 I 2021].
2. https://open.spotify.com/show/39MBr7ngHx9vP5XB3zBTjs [dostęp: 21 I 2021].
3. https://audycje.tokfm.pl/wyszukaj/Karolina+szczypek?q=Karolina+szczypek [dostęp: 21 I 2021].
4. Kolejny post z 25 listopada: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=3428295603872411&id=1… [dostęp: 21 I 2021].
5. Fragmenty piosenek za: *Kraków. Premierowy „Spektakl dyplomowy, czyli kilka piosenek o przemocy w teatrze”*, 2020.

Bibliografia

Gerlich, Julia; Jarzmus, Krzysztof, *„Być albo nie być” – pracowniczki i pracownicy polskich instytucji artystycznych wobec zagrożenia mobbingiem, molestowaniem i molestowaniem seksualnym*, Helsińska Fundacja Praw Człowieka, Warszawa 2020, https://www.hfhr.pl/wp-content/uploads/2020/11/byc-albo-nie-byc-21-11.p… [dostęp: 22 I 2021].

Gruszecka, Marta, *Premiera w Teatrze Nowym Proxima. Immunitet artysty czy przemoc?*, „Wyborcza.pl – Kraków”, 29 IX 2020, https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,26347074,immunitet-artysty-cz… [dostęp: 22 I 2021].

Dzieciuchowicz, Iga, *Nocne próby z nagością do studenckiego dyplomu. „Tańczyłam nago przed reżyserem wiele godzin. Nagrywał mnie bez mojej zgody*", „Duży Format", 8 II 2021, https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,26753312,nocne-proby-z-nagoscia… [dostęp: 12 II 2021].

Kraków. Premierowy „Spektakl dyplomowy, czyli kilka piosenek o przemocy w teatrze”, 23 IX 2020, https://e-teatr.pl/krakow-premierowy-spektakl-dyplomowy-czyli-kilka-pio… [dostęp: 22 I 2021].

„Polish Theatre Journal" 2019, nr 1-2, https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/issue/view/19/showToc, [dostęp: 12 II 2021].

Sajewska, Dorota, *Przemoc, obsceniczność, powtórzenie*, „Didaskalia” 2020, nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przemoc-obscenicznosc-powtorzenie [dostęp: 21 I 2021].

Szczepkowska, Joanna, *Teatr, czyli ludzka praca*, 15 IV 2013, https://e-teatr.pl/teatr-czyli-ludzka-praca-a157755 [dostęp: 21 I 2021].

Targoń, Joanna, *Teatr Nowy Proxima. O przemocy – półgębkiem*, „Wyborcza.pl – Kraków”, 30 IX 2020,https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,35796,26351687,o-przemocy-polgebkie… [dostęp: 22 I 2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/czy-mam-prawo-do-watpliwosci*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Gdy diabeł mówi dobranoc

Maryla Zielińska

Teatr Narodowy w Warszawie

Jarosław Iwaszkiewicz

Matka Joanna od Aniołów

na podstawie scenariusza filmowego Jerzego Kawalerowicza i Tadeusza Konwickiego

reżyseria, scenografia, światło: Wojciech Faruga, dramaturgia: Julia Holewińska, kostiumy: Konrad Parol, muzyka: Teoniki Rożynek, ruch sceniczny: Krystian Łysoń

premiera: 5 września 2020

Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego

Wyspa

na motywach *Burzy* Williama Szekspira w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka

scenariusz i reżyseria: Piotr Cieplak, scenografia: Andrzej Witkowski, kostiumy: Bajka Mourier; ruch sceniczny: Aleksander Sobiszewski, konsultacje choreograficzne: Leszek Bzdyl, muzyka: zespół Kormorany w składzie: Paweł Czepułkowski, Michał Litwiniec, Tomasz Orszulak

premiera: 6 listopada 2020 w Centrum Sztuk Performatywnych „Piekarnia” we Wrocławiu

Teatr Żydowski im. Ester Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie

Der Szturem. Cwiszyn / Burza. Pomiędzy

według *Burzy* Williama Szekspira w tłumaczeniu na jidysz Yosefa Goldberga

dramaturgia i reżyseria: Damian Josef Neć, scenografia, kostiumy, wizualizacje: Marta Wieczorek, Maciej Czuchryta, muzyka: Sławomir Kupczak, choreografia: Szymon Dobosik premiera: 3 października 2020; streaming na Festiwalu Szekspirowskim: 24 listopada 2020

TR Warszawa, scena w ATM Studio

2020: Burza

na motywach *The Tempest* Williama Szekspira w przekładzie Stanisława Barańczaka

scenariusz: Grzegorz Jarzyna i Weronika Murek, reżyseria: Grzegorz Jarzyna, scenografia: Fabien Lédé, kostiumy, charakteryzacja: Anna Axer Fijałkowska, muzyka: Piotr Kurek, reżyseria światła: Aleksandr Prowaliński, reżyseria wideo: Marek Kozakiewicz

premiera na TR Online: 27 listopada 2020

Ubiegły sezon zdominowała, przynajmniej w Warszawie, *Matka Joanna od Aniołów*, obecny rozpoczął się na polskich scenach pod znakiem *Burzy*. Przesunięta z marca na wrzesień premiera adaptacji opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza w Teatrze Narodowym z Małgorzatą Kożuchowską w roli tytułowej i zapowiedzi *2020: Burzy* w TR Warszawa skutecznie przyćmiły doniesienia o skromnym spektaklu granym w jidysz w Teatrze Żydowskim (w wyniku obostrzeń pandemicznych na widowni scenki przy ulicy Senatorskiej zasiadało kilkanaście osób, podczas gdy na scenie występuje siedmioro aktorów), jak również o pantomimicznej *Wyspie* Piotra Cieplaka zainspirowanej motywami z ostatniego dramatu Williama Szekspira i o pierwszej własnej produkcji Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego – *Burzy* w reżyserii Szymona Kaczmarka. Rzutem na taśmę przed wprowadzeniem drugiego lockdownu teatrów Wrocławskiej Pantomimie udało się zagrać *Wyspę*, warszawska i gdańska *Burza* czekają na nowe terminy, podobnie jak

ta w Żydowskim na możliwość grania. W sukurs przyszedł Festiwal Szekspirowski, który zaproponował internetowy streaming przedstawień Piotra Cieplaka i Damiana Josefa Necia z gdańskiej sceny oraz jako wydarzenie specjalne transmisję z Warszawy premiery Grzegorza Jarzyny – wszystkie grane do pustej widowni, tylko dla oglądających on-line.

Egzorcyzmy narodowe?

Kumulacje wystawień jednego tytułu mogą nam coś powiedzieć o czasach, w których żyjemy – wdzięczny temat dla eseistów – uwyraźniają też tendencje we współczesnym teatrze. Pisząc o *Matce Joannie* Jana Klaty i *Diabłach* Joanny Wichowskiej i Agnieszki Błońskiej, nie sposób było nie zwrócić uwagi na różne strategie reżyserskie wobec dzieła literackiego, które jednocześnie określały tożsamość zespołów (Nowego Teatru i Teatru Powszechnego), funkcje, jakie dla siebie widzą twórcy w społeczeństwie. Obydwa przedstawienia traktowały o wspólnocie (narodowej i religijnej), obydwa konfundowały widzów środkami wyrazu, zastosowanymi nie dla samej prowokacji, ale by zaprzeczyć utartym interpretacjom. Wojciech Faruga, najmłodszy w gronie reżyserów *Matki Joanny*, na najbardziej zachowawczej scenie spośród trzech z tym tytułem na afiszu, zafundował dzieło precyzyjnie zrobione, ale jednocześnie pozbawione siły – bo przypodobujące się różnym estetykom i w efekcie gubiące przesłanie.

Podstawą spektaklu uczynił scenariusz filmu Jerzego Kawalerowicza z 1960 roku, napisany przez reżysera z Tadeuszem Konwickim. Czarno-białe zdjęcia Jerzego Wójcika robią wciąż niesamowite wrażenie. Lutyń w ujęciu filmowców to pusta okolica, w której świszczy wiatr, a dominantą są wyobcowane budynki klasztoru i karczmy. Nie ma dróg, które ułatwiają do

nich dostęp, ludzie przedzierają się przez wykroty, piaski, doły, miasto to mur… Prawie każdy plenerowy kadr zahacza o pozostałości stosu, na którym lokalna wspólnota spaliła księdza Garnca; to wciąż solidna konstrukcja. Nawet spotkanie jezuity Suryna z poczciwym proboszczem Brymem, który wziął pod opiekę sieroty po Garncu, odbywa się w tej scenerii, a nie w zaciszu plebanii. To okolica, gdzie diabeł mówi dobranoc.

Wojciecha Farugę – nie tylko reżysera, ale także scenografa i oświetleniowca *Matki Joanny* w Narodowym – film zainspirował na różnych poziomach. Niską, ciasną sceną przy Wierzbowej wręcz rozsadzają potężne żagwie stosu, przypominające zawalone w pożarze obelkowanie stropu świątyni. Konstrukcja otacza scenę, ginie w mroku albo załamuje swoje odbicie w lustrach ustawionych w tle. Odbija się w nich nie tylko scena, ale i widownia, tworząc wspólną przestrzeń zatrzaśnięcia. To świat czarno-biały, z nieproporcjonalnie dużym okrągłym świetlikiem nad sceną. Nieskazitelnie białym jak hostia, naiwnie mrugającym światłem i poruszającym się w tak zwanych znaczących momentach akcji. W finale okazuje się tłem dla wyniesionej na ołtarze matki Joanny. Nośny zamysł inscenizacyjny psują nie tylko tego rodzaju metafory, ale także kompromisy z rodzajowością, jak wciśnięta z boku izba parobków i działania, które się tam odbywają.

Spektakl zaczyna się podobnie jak film, od żarliwej modlitwy leżącego krzyżem, samotnego Suryna. Faruga jak Kawalerowicz do końca broni szczerości duszy egzorcysty. Karol Pocheć radzi sobie z tym zadaniem nie gorzej niż Mieczysław Voit w filmie, to najlepsza rola spektaklu. Czarno-biały świat Farugi, choć wybiela matkę Joannę, a z pozostałych sióstr czyni adorujące ją aniołki w giezłeczkach, tak naprawdę brudzi złem, jest nim skażony do cna. Reżyser przypomina o tym dość nachalnie, tu krew, łzy, woda płyną niczym smoła, a dotyk zostawia odcisk sadzy. Ofiara nie zbawia,

nie oczyszcza, kaleczy, przypieczętowuje grzech, zakłamuje sumienie nie tylko sprawcy. Jeśli egzorcyzmy mają sens, powinny objąć całą wspólnotę.

Szczególne skupienie Karola Pochecia już w kolejnej scenie skonfrontowane jest z zachowaniem zakonnic, których opętanie opisuje ekspresjonistyczna maniera choreografii (zakonnice wiją się niczym węże czy jaszczurki). Później jest jeszcze gorzej, jeśli chodzi o pomieszanie aktorskich rejestrów. Demonizm karczmarki-wróżki (Aleksandra Justa) jest jak z obrazka. Odmienność siostry Małgorzaty Akruczy została zakrzyczana chrapliwym głosem Edyty Olszówki – i jakby tego było mało, zakonnica spod kornetu odsłania łysą czaszkę, a szlachcicowi oddaje się niczym bohaterka *Szału uniesień* Władysława Podkowińskiego. Aktorzy dialogują w tej scenie zmysłową poezją baroku. Jarosław Gajewski gra Wołodkowica w tradycji aktorstwa XIX-wiecznego, już w pierwszym okazaniu się na scenie mówi wszystko o postaci (i to drukowanymi literami), po czym obnosi ją do końca jako pieczołowicie wyrzeźbioną figurę diabolicznego podszeptywacza, tym samym nie dodając nic do dramaturgii widowiska. W podobnym stylu poczciwość księdza Bryma gra Krzysztof Stelmaszyk. Juraj i Kaziuk zostali obsadzeni na zasadzie fizycznego kontrastu – kulturystycznie zbudowany Mateusz Kmiecik i nikczemnej przy nim postury Kamil Studnicki. Czy ta cielesność ma sprzyjać podkreśleniu homoerotycznej fascynacji między parobkami? Ale nie bardzo wiadomo, czemu ten wątek służy. W filmie Mieczysław Voit gra Suryna i miejscowego rebe, do którego pogubiony jezuita przychodzi po poradę w kwestii dobra i zła, aniołów i diabłów. W Narodowym to postaci Egzorcysty i Chrząszczewskiego gra jeden aktor – Adam Szczyszczaj. Szlachcic uwodzący zakonnicę i egzorcysta Matki Joanny mają podobne upodobanie w międzyludzkich grach, lubią samych siebie w tych rolach, oddają się swoim czynnościom jako zmysłowym procederom; tu nie chodzi o sprawy duszy czy serca – kobiety traktują przedmiotowo. Ksiądz

nosi niezwykle szykowną sutannę, ze śnieżnobiałymi mankietami i kołnierzykiem, które odpowiednio podświetlone, fluoryzują. Obecność Adama Szczyszczaja w Narodowym po raz kolejny pokazuje kłopotliwość przymusowych transferów, które dokonały się po egzekucji wrocławskiego zespołu. Teatr Polski był zgraną drużyną i jednocześnie błyszczał indywidualnościami. Jego gwiazdy przepięte do stołecznych zespołów zgubiły wypracowany tam styl, trzeba zapewne czasu, by poczuły się znów na swoim miejscu. Wydawało mi się, że Szczyszczaj męczy się w teatrze Farugi, a nawet jest wobec niego bezradny – zwłaszcza w scenie, gdy obnażony do bielizny (a to przecież dla niego nie pierwszyzna), frasobliwie przysiada na przyzbie i bezradnie macha ręką do partnerów, by zaznaczyć kontakt.

Broni się dobrze inny pomysł Farugi – spotkanie Suryna z cadykiem, konfrontacja z „ja to ty", gdzie sobowtór przedstawiony jest jako zbiorowość. To znak, że reżyser chce mówić o kryzysie wiary w szerszym kontekście. Zejście w głąb siebie, wewnętrzną walkę podkreśla scenografia: okrągła zapadnia obniża się, staje się pułapką Suryna osaczonego przez spersonalizowane wątpliwości.

Tytułowa bohaterka każe na siebie czekać, pojawia się, gdy już wiemy co nieco na jej temat. Ma odsłonięte jasne włosy ścięte na pazia, czarną sukienkę za kolana (z czasem obnaży ramiona i dekolt), sznurowane zgrabne trzewiki. Wyzwolona rebeliantka, schizmatyczka, Joanna d'Arc? Julia Holewińska, dramaturżka przedstawienia, i reżyser dobudowują postaci konteksty. Zanim się pojawi, chór zakonnic wykonuje pieśń Syren, którą przed śmiercią słyszy Odys w dramacie Stanisława Wyspiańskiego. Przeorysza wydaje się bezwzględna w dążeniu do celu – chce nie tylko być traktowana podmiotowo, ale i wyróżnić się z tłumu wiernych, wszystko jedno opętaniem czy świętością, za wszelką cenę, po trupach, budząc postrach

choćby transowym wirowaniem z siekierą. Jej pycha zostaje zaspokojona, w finale Joanna wyniesiona na ołtarze staje się figurą jak z feretronu, można by ją uznać za nieskazitelną, gdyby nie przebiegłość w uśmiechu i triumf w spojrzeniu. W Jeruzalem, dokąd trafiła, by zacząć procesję przez świat, zawsze znajdzie tłum adorujących. Czy to obraz współczesnego Kościoła, pełnego blichtru, pychy hierarchów, pustoszejących świątyń i ulic zapełniających się fanatycznymi wyznawcami? To prowokacyjny finał, ale nie bardzo skleja się ze scenami wcześniejszymi, w których Joanna i Suryn kreowani są na równorzędnych partnerów: wspólnie odmawiają *Ojcze nasz* po aramejsku (paląc papierosy, jakby zeszli ze sceny), modląc się tekstem św. Katarzyny ze Sieny przechodzą w długie policzkowanie się (zastąpiło samobiczowanie), upadanie i powstawanie. To Suryn po tej walce wydaje się Odysem, rozbitkiem wyrzuconym na brzeg, który nie może wrócić ani do świeckiego świata, ani do Kościoła. Wieczny potępieniec. Zwycięża nie tyle Joanna, ile znajomość mechanizmów robienia kariery.

Faruga podkreśla wątek fatum obecny w opowiadaniu, oparty na postaci Karczmarki wróżbitki i informacjach o stosunku syna do ojca (przypadek i Suryna, i Juraja), wiąże je motywem siekiery, zbrodni. Wspomnienie z dzieciństwa, którego jezuita nie może wyprzeć (przerażenie człowiekiem, własnym ojcem, który morduje), dogania go, popełnia ten sam czyn (w spektaklu zastępuje go oblanie parobków czarną wodą), choć jego motywy są z gruntu inne. Czy fatum jest silniejsze od ofiary? Reżyser sugeruje takie pytanie, ale apoteoza matki Joanny nie jest na nie odpowiedzią.

A po burzy przychodzi…

Piotr Cieplak nie po raz pierwszy zrealizował spektakl opowiadany ruchem, ale po raz pierwszy nie z aktorami dramatycznymi, a z mimami. Można

powiedzieć: nic dziwnego, skoro dyrektorem artystycznym Wrocławskiego Teatru Pantomimy od tego roku jest Leszek Bzdyl, choreograf i tancerz od ponad dwudziestu lat współpracujący z reżyserem. Nic dziwnego też, że na nowej wrocławskiej scenie w Centrum Sztuk Performatywnych „Piekarnia" zobaczyliśmy grający na żywo zespół Kormorany. To stała kompania Cieplaka, tak jak scenograf Andrzej Witkowski.

Jak często w teatrze tego reżysera, i to przedstawienie zaczyna się od stanu zero, robione jest na oczach widzów, kreuje banalną codzienność i jednocześnie apokalipsę. *Wyspa* ma też ton lubianego przez Piotra Cieplaka moralitetu, ale w żadnym momencie nie moralizuje, zmierza ku prostocie znaku. Spektakl zaczyna się od niewinnego dęcia w etniczny instrument, z niego stopniowo Kormorany budują dźwiękowy kosmos. Wśród aktorów wchodzących na scenę w czarnych kostiumach wyróżnia się mężczyzna w spodniach moro, ciężkich butach, z obnażonym tułowiem i głową jelenia na karku. Pod jego okiem rozpętuje się burza: aktorzy zdejmują płachty po bokach, odsłaniają garderoby, odsłaniają teatr, zwoje materiału stają się falami morskimi, spod podestu dla muzyków wysuwa się scena-wyspa. Burza zaskakuje pana w piżamie na spacerze z psem, z odmętów wyłaniają się kolejne postaci (aktorzy zmieniają kostiumy na naszych oczach). Fale niosą starą lodówkę, przedpotopowy dystrybutor paliwa, połamaną sofę, konfesjonał, kulawy fotel, wózek z supermarketu… górnika, baletnicę, biskupa, grubaskę na zakupach, śpiewaczkę, hokeistę… Pozostałości swojskiej cywilizacji. Sama wyspa też jest podejrzana. Może to jedna z dryfujących po oceanach gór plastikowych śmieci? Pośrodku płachta okrywająca niejasny kształt, ściągnięta, pozwala wystrzelić ku górze plastikowej palmie. „Rogacz" wychodzi – i tyle go było. Ariel?

Rozbitkowie wydostają się na brzeg, tworzą gromadę Wąsaczy. Nie ma

wątpliwości, że to rodacy. Jeden z płynących stacza walkę z rekinem, traci przedramię, okrwawiony opatrunek szybko zostaje nanizany na antenkę wyciągniętego zza pazuchy turystycznego radyjka i powiewa jako biało-czerwona flaga. Odradza się wspólnota, przez szum fal i skrzeczenie ptaków przebija się ulubiona przez polskiego papieża *Barka*, za chwilę kibolskie śpiewy… Ale do konsolidacji zbiorowości najbardziej przydatny jest odmieniec. Nie jest to bezludna wyspa – mieszka tu Kaliban. Osobnik kolorowy jak tropikalny ptak, ma ruchy klasycznego tancerza. To jedyna istota z darem mowy, prawdziwy obcy – Hiszpan mówiący monolog Kalibana w ojczystym języku i łamaną polszczyzną.

Wąsacze kolonizują wyspę, pacyfikują autochtona i wprowadzają swoje porządki – najważniejsze to zatknąć flagę na palmie, choćby to miało oznaczać zniszczenie drzewa. Zaprowadzenie swojskości na nowym lądzie nie odmienia biegu życia, każdy szuka drugiej połowy – oglądamy usiłowania Ferdynandów i Mirand od młodości po starość. Już, już wydaje się, że raj odzyskany, a tu znów anarchia, konwulsyjne chwilowe szczęście, kryzys. Kaliban wraca na scenę w białej szpitalnej koszuli (kaftanie wariata?) i to on formuje kondukt żałobny, niczym anioł odprowadza plemię Wąsaczy na śmierć. W tym tańcu pobrzmiewa i polonez, i finał z *Salta*, i kołysanka z *Dziecka Rosemary*, i pochody ku Zagładzie z przedstawień Tadeusza Kantora, które wiedli rabin-dyrygent czy Wuj Stasio. Muzyka Kormoranów jest ostra, wielowątkowa, bogata w urywane melodie, rytmy, takty. Postaci ze świadomością kresu życia ściągają posiwiałe i wyłysiałe peruki, aktorzy słuchają z offu epilogu Prospera mówionego do widzów – to monolog rozpisany na ich głosy. To oni są bezradnym czarodziejem, który zdjął płaszcz, konfrontują się z własną kondycją i proszą publiczność o wybaczenie i łaskawe brawa.

Takie teraz czasy, że wszystko znów staje się polityczne. Cieplakowa wyspa jest Polską, palma tą zasadzoną przez Joannę Rajkowską w Alejach Jerozolimskich, a ruchy mimów manewrami plemion polskich w okolicach ronda de Gaulle'a. Ta aluzyjność nie szkodzi przedstawieniu, jego słabością jest brak artystycznego wyrazu. Tak jakby zespół Wrocławskiego Teatru Pantomimy pod nową dyrekcją sam stał na skrzyżowaniu dróg, tradycji własnej i poszukiwania nowych sposobów opowiadania ruchem, mimiką. Tu tym twórczym novum był udział grających na żywo Kormoranów. Ich muzyka była żywiołem, wszechświatem, pozostałe elementy inscenizacji należały do przyziemności, charakterystyczności. Oczywiście zamierzonej przez reżysera: trochę z Bułhakowa, ale też trochę z czeskiej prowincji, jak pisze w programie. Nowa dyrekcja Wrocławskiego Teatru Pantomimy – Olga Nowakowska i Leszek Bzdyl – nie proponują na dzień dobry rewolucji, raczej ewolucję, o czym świadczą pierwsze premiery ich dyrekcji – *Los Mimos* (kreacja zespołu) i *Wyspa* – oraz rozpoczęta właśnie rezydencja Małgorzaty Wdowik.

Zamiast

Patrzę w ekran komputera, czekam na projekcję *Der Szturem. Cwiszyn / Burza. Pomiędzy* w czasie realnym, kiedy spektakl grany jest w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim. Zespół Żydowskiego odbywa podróż, by wystąpić do pustej widowni… Lepsze to niż nic, przynajmniej otoczenie pozwala na przeprowadzenie transmisji, co zapewne nie powiodłoby się w warszawskiej ciasnej przestrzeni. Od razu widzę też, ile tracę. W ekranie odbija się moja twarz i tło pokoju, w kadrze napisy polskie i angielskie, obraz jest zafałszowany. Jeśli wziąć pod uwagę, że inscenizacja w znacznej mierze polega na projekcji zdjęć i animacji komputerowej, która zalewa scenografię i aktorów, to efekt jest w dwójnasób zakłócony. Na rodzimej scenie podest

biegnie wzdłuż sali po podłodze, kończy się z dwóch stron pionowymi żaluzjami, które są zarazem ekranami i portalami dzielącymi miejsce akcji od kulis. Widzowie siedzą w jednym rzędzie z każdej strony podestu, mają możliwość objęcia wzrokiem zdarzeń i projekcji na obydwu jego końcach (monitory z tłumaczeniem mają na wprost). Kamera transmitująca spektakl nakierowana jest na jeden ekran i podest, rzadko kiedy udaje się jej pokazać skrawek drugiego portalu. Na Senatorskiej aktorzy są pomiędzy widzami, czasem wprost do nich grają. W Gdańsku wokół podestu jest pusto, co znaczy coś innego.

Powierzchnia podestu jest lustrem, w którym odbijają się projekcje, jarzeniówki wyznaczają jego krawędzie – jak wybiegu. Widmowa, wieloznaczna przestrzeń na ekranie komputera nie ma już tak zasysającej dotkliwości, jaką zapewne odczuwają widzowie opleceni siecią tych samych obrazów, co aktorzy.

Nie ma wątpliwości, że jesteśmy w Warszawie – jednocześnie tej przedwojennej, zbombardowanej, i tej powojennej, która wypełnia tkanką miejską wyrwy w przestrzeni. O podeście można też pomyśleć jako kładce pomiędzy aryjską częścią Warszawy a gettem. O tym adresie świadczą też użyte w scenariuszu teksty z archiwum Emanuela Ringelbluma czy piosenka Władysława Szlengiela *Mała stacja Treblinki*. Świadczy też jidysz, którym mówiona jest większość kwestii. W powidokach miasta, którego nie ma, słyszymy mowę społeczności, która umarła razem z nim. Ale przecież nie jest to język martwy, to język nieobecny, przynajmniej na ulicach dzisiejszej Warszawy.

Reżyser Damian Josef Neć w spotkaniu po streamingu wyjaśnił, że pomysł na *Burzę* w jidysz przyszedł wraz z informacją o inscenizacji Leona Schillera

zrealizowanej z łódzkim Folks un Jugnt-Teater w 1938 roku. Pół roku później tę samą *Der Szturem* pokazano z sukcesem w Warszawie, tuż przed burzą, która zmiotła twórców i publiczność żydowskiego teatru. Schiller powtórzył inscenizację (z dekoracjami Władysława Daszewskiego) w roku 1947, też w Łodzi, w Teatrze Wojska Polskiego, i też przywiózł ją do stolicy – ale grał już z inną obsadą i w polskim przekładzie. Realizatorzy *Der Szturem. Cwiszyn / Burza. Pomiędzy* są jak najdalsi od rekonstruowania tamtego przedstawienia, ciekawią ich harmonie i dysonanse między przeszłością a dziś.

Mirandę gra najstarsza aktorka w zespole, blisko dziewięćdziesięcioletnia Wanda Siemaszko, świadek Holokaustu (jej obecność na scenie ma podobne znaczenie jak Danuty Szaflarskiej w *Między nami dobrze jest* Jarzyny), krucha staruszka i dziewczynka zarazem. Ciemna sukienka z białymi mankietami i kołnierzykiem wydzierganymi na szydełku, płaskie pantofelki przypominają i szkolny strój, i ubranie na śmierć, które kiedyś kobiety szykowały sobie za życia.

Wprowadza ją na scenę Ariel (tak jak i inne postaci) – ten, który robi burzę-show. Jerzy Walczak gra go jako istotę androgyniczną: w obcisłym kombinezonie, kampowych butach za kolana, na wysokich obcasach, z obrożą-naszyjnikiem, z łysą czaszką. Porusza się niczym na voguingowym parkiecie, ale w jego bohaterze nie ma kampowego dystansu, jest subtelnie zasugerowane skazanie na rozdrapywanie przeszłości, brak wolności. Oglądamy sceny z pamięci Mirandy. Wanda Siemaszko to jednocześnie postać z dramatu i świadek Historii, jak Ariel skazana na to, by wciąż i wciąż opowiadać, co pamięta. Upływ czasu sugerowany jest prostymi znakami. Na ramieniu Prospera pojawia się opaska z gwiazdą Dawida. W ostatniej swej scenie Henryk Rajfer zdejmuje płaszcz, sięga po mikrofon, kontaktuje się z publicznością po polsku, niczym stand-uper (dowcipkuje na temat

Holokaustu jako dobrego produktu; dywaguje, czyja śmierć jest lepsza: „moja” – Żyda czy „twoja” – widza, w domyśle Polaka).

Kaliban (Marcin Błaszak) ma słowiańską urodę, ze sobą rozmawia po polsku, z przybyszami w jidysz, którego go wyuczyli. Mundurek, który nosi, dodaje mu cech aryjskich. To już nie harcerz, może raczej członek Hitlerjugend. Jego kanciaste, ciężkie ruchy (świetna choreografia) czynią z niego kogoś na kształt golema, jakby ktoś/coś poruszało od środka jego powłoką. Stefano i Trinkulo (Barbara Szeliga, Joanna Przybyłowska) ubrani są w podobne mundurki. Szybko swój pozna swego. Kaliban mierzy palcami i strzela w ciemiężców, Ariela i Prospera. W tym momencie aktorzy wchodzą z ról, buntują się: ile lat można grać te same role, być na nie skazanym przez emploi i zespół, do którego się przystało?! Strzały Trinkula to palec skierowany w widownię, pytanie polszczyzną: „Znasz jakiegoś Żyda?” i porozumiewawcza szybka odpowiedź: „Nie, ale Żyd to Żyd”.

Antonio (Marek Węglarski) jest rozbitkiem, Żydem ocalałym z Holokaustu, z pogromu, każdym „innym” zaatakowanym na ulicy, to Jeremiasz z tałesem na głowie, głoszący biblijne lamentacje. Jedna się z bratem, żeni syna z Mirandą, ale już nic nie jest takie jak kiedyś: tałes służy jako chupa, a pan młody odmawia pod nią nie ślubną przysięgę, a kadysz po hebrajsku. Ferdynanda gra Jerzy Walczak, wciąż jest w kostiumie Ariela (światło zmienia kolor kombinezonu), jest tak samo nieokreślony, nieuchwytny jak duch wyspy. To niespełnione marzenie Mirandy, pragnienie miłości idealnej, stąd w ustach postaci granej przez Wandę Siemaszko *Pieśń nad Pieśniami*. Częściej obecny jest na projekcji, jako wizerunek generowany przez sztuczną inteligencję. „Pomiędzy” wydaje się czyśćcem, wypełnionym wiecznymi potępieńcami. W finale Ariel przybiera tę samą pozycję, co na początku przedstawienia.

Spektakl Damiana Josefa Niecia jest krótki, mocny, świetnie też pomyślany scenograficznie, muzycznie, choreograficznie i znakomicie zagrany. Imponująca praca zespołowa.

Nigdzie

Trudno mi ocenić premierę Grzegorza Jarzyny na podstawie streamingowego premierowego przekazu. Nawet nie dlatego, że towarzyszyły mu techniczne problemy. Z próby dla mediów zapamiętałam, że projekcje na trzech otaczających scenę ścianach i muzyka zabierają widzów w kosmiczną podróż z bohaterami. Transmisja odbiera tę moc obrazowi, przedstawienie śledzi się jak grę komputerową, czemu sprzyja instalacyjna scenografia i stylizacja (w wyglądzie i języku) mieszkańców wyspy na kosmitów bez płci. Mają nawet swoją Łajkę – wabi się Kreska.

Tytuł zdradza, że Grzegorz Jarzyna nawiązuje do swojego *2007: Macbetha*, a tym samym do *2001: Odysei kosmicznej* i rozwija *Burzę* zrealizowaną z podobną grupą współpracowników rok wcześniej w krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych. O ile film Stanleya Kubricka z 1968 roku kreował wizję początku następnego tysiąclecia, o tyle Jarzyna datuje swe Szekspiry teraz. Produkcje te łączy rozmach, nowoczesna technika wykorzystana na potrzeby sztuki i… centrum dowodzenia, obecne w obrazie po to, by pokazać jego kryzys i próbę zniszczenia przez wroga. *Makbet* odnosił się do wojny w Iraku, agresji zachodnioeuropejskiej cywilizacji na arabską, *Burza* do naszych nieszczęść. Już w pierwszej scenie słyszymy z offu dialogi, w których rozpoznajemy ostatnie słowa załogi tupolewa lecącego na patriotyczne uroczystości do Katynia: „pull down, kurwa, pull up, kurwa, w górę, kurwa, over…” – krzyczy brat do brata. Na miejscu katastrofy walają się nie tylko

części kadłuba samolotu, ale ludzkie szczątki, jedna z ofiar to strasznie ważna osoba. Te aktualizacje nie nastrajają dobrze do spektaklu. Gdy w toku przedstawienia słyszę „wypierdalać”, którym Kaliban usiłuje wyrzucić z wyspy niemiłych mu gości, gdy widzę krwawą błyskawicę na twarzy Ferdynanda (Natalii Kality), czuję niesmak jak w niegdysiejszym teatrze aluzji. I jeśli nawet Grzegorz Jarzyna zaręcza w wywiadach, że znaki te pojawiły się na próbach *Burzy* wcześniej niż na ulicach, to czy nie powinno go to raczej skłonić do ich eliminacji? Dziwi mnie przestrojenie jego teatru na ton łatwej komunikacji, która szybko uwalnia emocje, pozwala artystom poczuć się aktywistami.

Część pierwsza mniej więcej wyczerpuje przebieg dramatu, z tym że wyspy nikt nie opuszcza. W akcie drugim jej mieszkańcy i rozbitkowie muszą nauczyć się obcować ze sobą i z wyspą; mierzą się z przyszłością, konsekwencjami, które zawdzięczają rozwojowi cywilizacji. Stopniowo brakuje wody, jedzenia, światła słonecznego, powietrza… Dla tych na scenie jest już za późno, by wyciągnąć wnioski z błędów poprzedników i swoich, by wsłuchać się w mądrość natury. Po burzy tylko apokalipsa. Jarzyna zwraca się już nie do Polaków, ale do ludzkości, do każdego z osobna człowieka z ekologicznym ostrzeżeniem: niszcząc to, co jest nam nieodzowne do życia, zabijamy siebie, inność, wolność w wymiarze zbiorowym i jednostkowym. A więc precz z antropocentryzmem, władza człowieka nad światem to przemoc!

Niestety przedstawienie nastrojone jest na ton tyleż słuszny, co nieznośnie pompatyczny. Rozegrane jest bez dystansu do konwencji, którą reżyser wybrał, co kiedyś było siłą jego teatru. Nie pomoże ani obecność na scenie duetu Trynkulo i Stefano, ani nastrojowe piosenki Ariela, ani sztuczna inteligencja, która wykorzystując dane pozyskane od widzów i twórców tu i

teraz, ma ponoć wpływ na przebieg spektaklu. Przedstawienie grzeszy też pretensjonalnością w demonstrowaniu, że wszyscy są tu równi i antyprzemocowi. Końcówki żeńskie i męskie użyte w kwestiach są usilnie nieprzyporządkowywane do płci postaci i aktorów, a Grzegorz Jarzyna ogłasza w mediach nie tylko kres antropocentryzmu, ale także kres dominacji reżysera w teatrze. Teraz głos ma „Zespół", dowodem *2020: Burza*. Materiał prasowy o premierze tak właśnie jest podpisany.

Być może bariera ekranu komputera i zakłócenia internetu sprawiły, że nie uwierzyłam w łzy Prospera, rozpacz innych postaci, w siłę czerwonego pioruna na twarzy Ferdynanda, który(a) upomina się o prawa kobiet. Wizja zabójczych skutków antropocentryzmu dla świata opowiedziana zaawansowaną techniką dodaje formie widowiska dziwnie anachronicznego posmaku (już nie retro, ale vintage), a jego przesłanie czyni nieskutecznym. Oby premiera na żywo zmieniła tę konkluzję.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Maryla Zielińska – absolwentka krakowskiej teatrologii, pracowała w Starym Teatrze, Teatrze Narodowym i Wrocławskim Teatrze Współczesnym, „Didaskaliach", „Gazecie Wyborczej".

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/gdy-diabel-mowi-dobranoc*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Zamieszkiwanie feministycznych utopii

Ida Ślęzak

Komuna Warszawa

Let's Make Noise, Sisters!

reżyseria: Zorka Wollny, scenariusz i wykonanie: Ana Kavalis, Anna Gutkowska, Anna Clementi, Anna Jurkiewicz, Anna Krzystowska, Barbara Popławska, Dagmara Siwczyk, Dominika Korzeniecka, Edyta Pawłowska, Elżbieta Balano, Ewa Majewska, Florence Freitag, Gosia Gajdemska, Karoline Strys, Leah Buckareff, Lyllie Rouvière, Magdalena Zaczek, Majka Gromadowska, Pauline Payen, Renata Dziurawiec, Ula Iwińska, Zorka Wollny, film: Insa Langhorst, Aleka Polis

partner: Goethe-Institut

premiera: 30 października 2020

Dwelling in possibilities

reżyseria i choreografia: Natasza Gerlach, kreacja i performans: Alex Freiheit, Sophie Guisset, Lison Petit, współpraca choreograficzna: Katarzyna Sikora, Emma Tricard, tekst: Audrey Liebot, reżyseria świateł: Jacqueline Sobiszewski, muzyka: Shayu

koprodukcja: viensmourir

premiera: 24 października 2020

Okres najbardziej ożywionej aktywności teatrów po trwającym wiele

miesięcy lockdownie zbiegł się w czasie z masowymi feministycznymi protestami przeciwko całkowitemu zakazowi aborcji. Niemal każdego wieczora z teatru biegłam prosto na protesty. Media społecznościowe utrudniały skupienie w ciągu dnia, zmieniły się bowiem w bogate archiwum oporu, kipiące nową feministyczną energią. Dla osób doświadczających tej zwielokrotnionej performatywności płynącej tak z pola sztuki, jak i pola społecznego był to czas niezwykłego pobudzenia wyobraźni. Produktywność tego przecięcia znalazła najpełniejszy wyraz w dwóch projektach Komuny Warszawa: *Let's Make Noise, Sisters!* i *Dwelling in possibilities*. Prowadzone w nich poszukiwania wspólnoty korespondują z wrzeniem na ulicach, choć zbudowane są na innym zestawie afektów, wyobrażeń i praktyk.

Oglądając prace na instalacji Zorki Wollny *Let's Make Noise, Sisters!* zaaranżowanej w całym budynku szkoły przy ulicy Emilii Plater, nowej siedzibie Komuny Warszawa, ściskam pod pachą karton z hasłem „Aborcja na żądanie", a kilkaset metrów dalej, w Alejach Jerozolimskich i na rondzie Dmowskiego gromadzą się tłumy demonstrantek. Przed wejściem do budynku stoi gorąca herbata dla protestujących, a osoby z transparentami wślizgujące się do toalety stają się współtwórcami performansu *Haft.*

Haft jest prezentowany w hallu przy wejściu: grupa kobiet siedzi w rzędzie i wyszywa litery na długiej białej tkaninie. Nucą. Początkowo cicho i niewyraźne, potem coraz bardziej słyszalnie, co przeradza się w zaśpiewki, w których dominuje powracające jak refren hasło „niech się ciebie pozbędę, pozbędę, pozbędę". Wypędzane są: przemoc, gwałt, seksizm. Śpiewającym towarzyszy coraz głośniej grająca perkusja, która z nucenia przy pracach ręcznych czyni buntowniczą pieśń. Ta oddolna kobieca niezgoda, wyłaniająca się ze wspólnie wykonywanego działania, jest jednym z głównych wątków całej instalacji.

Let's Make Noise, Sisters! to laboratorium kobiecego gniewu. W wielogłosie praktyk, środków wyrazu i sposobów dzielenia się afektami stabilizuje się swobodny i produktywny typ ekspresji politycznej, którą obserwujemy też na ulicach podczas protestów. Niezgoda na obecną sytuację polityczną nie jest skrępowana kalkulacją, nie narzuca spójnej reprezentacji czy fałszywego konsensusu. Afirmacja polifonii i związana z nią radykalna relacyjność pozwala uczestniczkom performansu odbierać go jako przedłużenie feministycznej demonstracji odbywającej się za oknami.

Zanim przejdę dalej, uważnie studiuję mapkę, którą dostaje się przy wejściu na wystawę. Nie chcę przegapić czegoś istotnego. Plan wskazuje, że instalacja składa się z dziesięciu elementów rozmieszczonych w różnych punktach budynku. Trzy z nich to performanse na żywo, siedem – rejestracje. W projekt zaangażowanych zostało ponad dwadzieścia kobiet: muzyczek, performerek, śpiewaczek, a prezentowane prace to w większości kolektywne działania, choć kilka przygotowały pojedyncze twórczynie. Kuratorzy, Marta Keil i Grzegorz Reske, piszą o *Let’s Make Noise, Sisters!*, że jest czymś na kształt: „wspólnego politycznego rytuału, w którym głos staje się narzędziem protestu i budowania nowej wspólnoty, a codzienne czynności – opowieścią o społecznych, ekonomicznych i symbolicznych wykluczeniach” (Keil, Reske). Uzupełnieniem wydarzenia jest internetowe archiwum (zob. *Let’s Make Noise, Sisters!*). Obejmuje ono między innymi filmy składające się na instalację, dokumentację fotograficzną czy listę cytatów będących inspiracją dla twórców.

Cytaty pojawiają się także w spisie prac zamieszczonych na mapce – każda z etiud choreograficznych opatrzona jest przynajmniej jednym cytatem-komentarzem, na różne sposoby korespondują one z pracami, często wyrażają te same emocje. To wyimki między innymi z Betty Friedan, Virginii

Woolf, Hélène Cixous, Sorayi Chemal, Lindy West, Chimamandy Ngozi Adichie. Manifestują swoją obecność w performansie na różne sposoby. Niektóre pozostają na papierze, inne zostają wyrażone śpiewem, pomrukami, skandowaniem, krzykiem. Ten katalog feministycznych manifestów tworzy zniuansowaną kartografię, otwartą na interpretacje, dopuszczającą wzbogacenie o nieoczywiste skojarzenia, nieustannie tworzącą nowe, produktywne połączenia.

Pole inspiracji twórczyń nie było jedynie tekstowe, obejmowało szerokie spektrum praktyk performatywnych: wspólnej pracy, kolektywnych rytuałów, a także reinterpretację dwóch ikonicznych feministycznych akcji: Ewy Partum i Julity Wójcik. Na wewnętrznym podwórzu, na jednej ze ścian dawnej sali gimnastycznej wyświetlano wideo *Mój problem jest problemem kobiety*, nawiązujące do pracy Ewy Partum z 1979 roku. Partum pozwoliła na połowie swojego ciała wykonać postarzającą charakteryzację, a na podłodze widniał napis: „Artysta nie ma biografii. Bo artystka – inaczej niż artysta – ma biografię" (zob. Partum). W ten sposób zwracała uwagę na ocenę, jakiej podlega wygląd i atrakcyjność kobiety w jej pracy zawodowej, ale także na fakt, że podporządkowując się temu reżimowi kobieta reprodukuje i podtrzymuje seksistowskie i patriarchalne kategorie. Dbanie o utrzymanie ciała w niezmienionym stanie jest zarazem dbaniem o podtrzymanie opresji.

W rejestracji prezentowanej w Komunie Warszawa nieustanna praca wkładana w uzyskanie efektu niezmienności wyrażona zostaje poprzez sprzątanie. Najpierw grupa kobiet wykonuje na patio, używając szczotek jako pędzli, napis „Mój problem jest problemem kobiety", a następnie go zmywa. O ile wykonanie napisu trwa kilka minut, o tyle zmywanie go zabiera niemal godzinę polewania wodą i szorowania. Problem kobiety to problem wyczyszczenia ze świadomości codziennych prac porządkowych. Powrót do

stanu wyjściowego, do stanu ładu jest wynikiem niekończącej się pracy reprodukcyjnej, w której widoczne są jedynie efekty, a nie wysiłek.

Praca reprodukcyjna wyznacza także rytm kolejnego performansu, który odbywa się w głównej sali widowiskowej. Wykonawczynie siedzą na trybunie i obierają ziemniaki, nawiązując do słynnego performansu Julity Wójcik w Zachęcie (zob. Wójcik). Izolująca praca, wykonywana zwykle samotnie na potrzeby rodziny, zamienia się w praktykę zbiorową. Artystki wspólnie pracują i wspólnie śpiewają o pracy, między innymi słynne frazy z książki Silvii Federici *Wages Against Housework*: „Mówią, że to miłość. My mówimy, że to nieodpłatna praca. Nazywają to nieczułością. My nazywamy to nieobecnością. Każde poronienie to wypadek przy pracy. […] Więcej uśmiechu? Więcej pieniędzy" (Federici, 2020). W performansie rozpoznanie aktywności reprodukcyjnych – ciąży i opieki nad dzieckiem jako formy pracy i w konsekwencji rozpoznanie aborcji jako odmowy wykonywania – zostaje wzmocnione poprzez połączenie ich z inną formą pracy reprodukcyjnej – przygotowywaniem jedzenia. Ruch Wages for Housework, tworzony między innymi przez Federici, wyłonił się z żądania, aby społeczną reprodukcję rozpoznać jako pracę i zacząć wynagradzać. Akt ten miał ją zdenaturalizować i ujawnić, że praca domowa nie jest przyrodzoną rolą społeczną kobiety. Jak pisze Federici:

> Powiedzieć, że chcemy płacy za pracę domową, to pierwszy krok do odmowy wykonywania jej, ponieważ domaganie się zapłaty czyni tę pracę widoczną. A to jest najbardziej potrzebnym warunkiem rozpoczęcia walki przeciwko niej, zarówno bezpośrednio – przeciw codziennym czynnościom, jak i bardziej ogólnie – przeciw rozumianej w ten podstępny sposób idei kobiecości (Federici, 2020).

Wykonawczynie działając razem przezwyciężają odosobnienie indywidualnej egzystencji w odizolowanych gospodarstwach domowych. Uwspólnienie praktyki pomaga w tym wypadku zarówno uwidocznić pracę, jak i ujawnić jej zanurzenie w polityczności. Dlaczego zwykle praca reprodukcyjna wykonywana jest samotnie? Na jaką organizację społeczną otwiera nas grupa kobiet wspólnie przygotowujących jedzenie? To działanie pozwala zdenaturalizować porządek heteronormatywnego patriarchatu i, spekulując o alternatywach, praktykować opór. Zrównywanie różnych form pracy reprodukcyjnej, ich denaturalizacja, wreszcie odrzucenie powiązanej z nimi idei kobiecości to ważny punkt całej instalacji. Narrację o niezgodzie i buncie wzbogaca o radykalizm w przekształcaniu organizacji społecznej, kluczowy dla politycznych projektów.

Zanurzając się w wielogłos instalacji, oglądam kolejne nagrania: stojąca w podziemnym tunelu kobieta śpiewa o rzeczach, których ma dość (przepracowania, matkowania, porządkowania, autowyzysku); dwie kobiety obsadzają donicę, z czułością grzebiąc w czarnej ziemi; kilka wtulonych w siebie dziewczyn niespiesznie wsuwa sobie palce do ust i najpierw sennie, potem coraz intensywniej gładzi zęby w jasnym geście masturbacji; kolejne osoby na zmianę niszczą młotem ścianę, przed każdym ciosem wymieniając kolejne „za": „za upokorzenie, za bezsilność, za piekło kobiet, za strach, za nasze macice, za demokrację, za zniszczenie społeczeństwa". Kobiecy gniew jest narzędziem ekspresji: nie tyle sam tworzy postulaty, ile daje siłę projektom politycznym, wzmacnia je i nadaje im bieg. To pielęgnowanie gniewu w jego rozmaitych odmianach, bez presji tworzenia spójnego dyskursu, pobudza polityczną wyobraźnię, zachęcając do szukania własnej formuły uczestnictwa i nawiązywania relacji z afektami wyrażanymi w pracach.

W kontekście konstrukcji całości decyzja o włączeniu wykładu Ewy Majewskiej *Technoczary* może zaskakiwać. Inne elementy instalacji są zapętlone i powtarzane w cyklach, wykład jest linearny. Majewska wyjaśnia najnowsze feministyczne zmagania, identyfikuje je jako centrum teorii politycznej. Tłumaczy powody dowartościowania działań wspólnotowych i opiekuńczych w sztuce feministycznej. Ta praktyka stanowi „roszczenie do ważności dla kobiet oraz wszystkich kulturowych praktyk i czynności utożsamianych z kobiecością, zwłaszcza pracy reprodukcyjnej i opieki, troski oraz tych form wiedzy, które latami bagatelizowano, marginalizowano bądź wręcz karano" (Majewska). Nie usłyszałam tych słów w czasie performansu, zapoznałam się z nimi, przeglądając internetową dokumentację projektu, ponieważ wykład Majewskiej odbywał się w jednej z ostatnich sal. Pochłonięta skrupulatnym oglądaniem prac, nie dotarłam tam na czas. Choć trudno ocenić intencjonalność tego zabiegu, wydaje się on dwuznaczną grą z mocnym statusem dyskursu akademickiego. Zaprezentowanie tej pracy w trybie linearnym wzmacnia jej status względem pozostałych, sugerując, że jest to objaśniający metakomentarz do prac artystycznych. Z drugiej strony dopuszczenie możliwości, że część widzek nie dotrze na wykład, odczytać można jako odrzucenie modelującej mocy akademickiego dyskursu. Włączenie wykładu performatywnego Majewskiej do instalacji i zaaranżowanie go w sposób przywodzący na myśl wizytę u wiedźmy wskazuje także na intencję zatarcia różnicy między praktyką artystyczną a akademicką. Twórczyniom jednak nie w pełni udało się zneutralizować paternalistyczny wymiar linearnego komentarza.

Emocje i energia całej instalacji pozostają w żywym dialogu z bieżącymi wydarzeniami, a oferowana przez wykład kontekstualizacja jest potrzebną towarzyszką wszystkich buntowniczych zrywów. Uważne towarzyszenie nie musi jednak oznaczać dominacji – i właśnie to wyczytuję z fragmentów

końcówki wykładu, które udaje mi się usłyszeć, kiedy w końcu docieram do sali.

Dwelling in possibilities Nataszy Gerlach pokazywane było zaraz po decyzji Trybunału Konstytucyjnego, tydzień przed projektem Zorki Wollny. Performans rezonuje z poczuciem wyalienowania, które towarzyszyło temu czasowi. Białe jarzeniówki na suficie tworzą niepokojącą, jakby burzową atmosferę, a ambientowa muzyka ledwo wyczuwalne, drżące tło. Miejsca dla oglądających ustawione są na każdym z boków kwadratowej przestrzeni oraz w dwóch liniach wzdłuż przekątnej. Między znajdującymi się w centrum rzędami leżą czarne ptaki. Takie ustawienie umieszcza widzów blisko performerek i otwiera na przelotne interakcje z nimi. Jeden róg sali zajmuje udrapowana niebieska tkanina drukowana w białe postrzępione chmury, wokół której siedzą lub stoją Alex Freiheit, Sophie Guisset i Lison Petit. Sportowe szorty i luźne bluzki nadają im androgyniczny i nieco surowy wygląd. Wszystkie noszą na ciele ślady przemocy – siniak na udzie, rozbita brew czy warga.

Performerki poruszają się w przestrzeni; z pozoru odosobnione, są ze sobą w nieprzerwanym dialogu, w różnych wariantach lub asynchronicznie wykonują gesty i ruchy. W enigmatycznej choreografii powraca kilka charakterystycznych gestów. Jednym z nich jest nasłuchiwanie: przykrywanie uszu dłońmi, wykonywanie przy nich niewielkich, pospiesznych okręgów. Wykonawczynie wciskają się w różne zakątki przestrzeni i przykładają uszy do ziemi, jakby próbując usłyszeć drżenie tego, co ma dopiero nadejść.

W materiałach zapowiadających spektakl twórczynie umieszczają cytat z książki *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* José Estebana Muñoza:

> To, co nas więzi, to tu i teraz. Wobec podejścia redukującego wszystko do tu i teraz rzeczywistości, musimy dążyć do tego, aby myśleć i odczuwać jakieś *wtedy i tam*. Ktoś powie pewnie, że przecież wszyscy/tkie mamy do dyspozycji przyjemności chwili obecnej, jednak nie wolno nam na tym minimum chwilowych uniesień poprzestawać. Musimy marzyć, ustanawiać nowe, lepsze rozkosze, inne sposoby bycia w świecie czy wreszcie nowe światy (Muñoz, 2012, s. 679).

Utopia według Muñoza nie jest gotowym projektem. Oferuje raczej przestrojenie wyobraźni politycznej, wyzwolenie z pułapki pozbawionego alternatyw tu i teraz, wyczulenie na to, czego jeszcze nie ma. Utopia jest momentem dezorganizacji, ujawniającym alternatywny świat, który ma dopiero zaistnieć. Twórczynie *Dwelling* raczej wskazują na potrzebę wypatrywania punktów nieciągłości otwierających nas na możliwość myślenia o utopii, niż proponują konkretne wyobrażenia. Wyczuwalna w spektaklu schyłkowość nie jest rozpadem, a raczej momentem łowionego zmysłami, wyczuwanego napięcia przed koniecznym przełomem. Rezonuje to ze słowami Muñoza z innej części książki: „podmioty mniejszościowe w świecie bez utopii pozostawione zostają w sytuacji beznadziei” (Muñoz, 2012, s. 689). Odrzucenie teraźniejszości i pragnienie innego świata oraz silna potrzeba jego uchwycenia jest w spektaklu wyrażana poprzez powtarzający się w różnych wariantach gest wyciągania dłoni w górę. Performerki wyciągają zaciśnięte pięści, wskazujące palce, otwarte dłonie: raz w geście oddania, raz przysłaniając sobie oczy. Na drugim biegunie jest ich silne przywiązanie do ziemi, po której pełzają, czołgają się, na której wreszcie umierają.

Pionowa oś ziemia-niebo, porządkująca symboliczną hierarchię przestrzeni

spektaklu, jest zakłócana działaniami poziomymi. Performerki wielokrotnie wskazują palcami na siebie nawzajem i na losowe punkty w przestrzeni. Te same dłonie wpychają sobie do ust, w geście kneblowania niemego krzyku, ale też naruszania granic ciała, zanieczyszczania go tym, co przychodzi z zewnątrz. W kolektywnym budowaniu wspólnoty, eksplorowaniu relacji między sobą nawzajem, przestrzenią i widzami ujawnia się nacisk, jaki twórczynie kładą na budowanie przyszłości zakorzenionej w istniejących obecnie powiązaniach. Tu i teraz jest wrogie wszystkiemu, co queerowe i nienormatywne. Nie nadaje się do zamieszkania, jest jednak jedynym dostępnym polem działania. Performerki nie odcinają się od tu i teraz, nawet jeśli mają do niego ambiwalentny stosunek i nie są w stanie go oswoić. Próbują zrobić z niego użytek, szukają w nim nadziei dla siebie.

Dwelling jest mroczne i niepokojące, ale kryje się w nim niezachwiana pewność, że jakaś alternatywa musi nadejść. Dla Muñoza to nadzieja była kluczową kategorią pozwalającą wejść w przyszłość(Muñoz, 2012, s. 689). Podjęcie tego zagadnienia widzę w dwóch scenach spektaklu: pierwszą jest moment, w którym performerki rozkładają ręce jak skrzydła, a potem wykonują nimi powolne ruchy. Pragnienie lotu na tle martwych ptaków odczytuję jako nieoczywistą figurę nadziei. Nie ma w niej nic chwiejnego i niepewnego. Bliższa jest twardej determinacji, wyłaniającej się z wyczerpania pewności, że na horyzoncie majaczy jakaś inna przyszłość. Trudno powiedzieć, dokąd miałyby odlecieć performerki – nad głową mają mrugające jarzeniówki, a niebo zwisa w kącie. Niedługo później opadają na ziemię jak martwe. Kiedy muzyka przyspiesza i staje się coraz bardziej rytmiczna, Alex Freiheit, poderwana do góry jak marionetka, rozpoczyna opętańcze solo. Jej ciało, jakby nienależące do niej, zatacza się po scenie, wpada na krzesła i skrzynie, wielokrotnie upada. Wreszcie performerka zrywa tkaninę w chmury, ostatecznie odrzucając marzenie o lepszych

światach.

Utopia to wytrwała polityczna praca wyobraźni, niepozostawanie przy tym, co jest, i marzenie o rzeczywistości, w której życie zaoferuje „nowe, lepsze rozkosze”. Nieskoordynowane ciało performerki ujawnia te szczeliny rzeczywistości, przez które przyszłość dostaje się do teraźniejszości: zapowiedź tego, co potencjalne. Można odczytać je jako figurę nadziei rozrywającej hierarchiczną strukturę przestrzeni performansu i odrzucającej przyszłość, w której nie ma miejsca na to, co nienormatywne. W zwycięskim wyciągnięciu rąk w górę nad zerwanym niebem, chwilę przed tym, jak performerka znów opadnie z sił, widzę triumf odzyskanego prawa do przyszłości.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

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

Federici, Silvia, *Płaca przeciwko pracy domowej*, przeł. J. Mazur, „Kontakt", 28 IX 2020, https://magazynkontakt.pl/placa-przeciwko-pracy-domowej/ [dostęp 17 II 2021].

Keil, Marta; Reske, Grzegorz, *Więcej hałasu!*; http://www.zorkawollny.net/NOISE-SISTERS/index.php/pl/wiecej-halasu/ [dostęp 17 II 2021].

Let’s Make Noise, Sisters!, http://www.zorkawollny.net/NOISE-SISTERS/index.php/pl/wideo/

[dostęp 17 II 2021].

Majewska, Ewa, *Technoczary. Hałasujmy, siostry!* http://www.zorkawollny.net/NOISE-SISTERS/index.php/pl/ewa-majewska-pl/ [dostęp 17 II 2021].

Muñoz, José Esteban, *Uwodząc utopię*, przeł. M.A. Pelczar, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. nauk. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Partum, Ewa, *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety*, https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-polskiego-performansu/2516/12… [dostęp 17 II 2021].

Wójcik, Julita, *Obieranie ziemniaków*, https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/wojcik-julita-obieranie-ziem… [dostęp 17 II 2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/zamieszkiwanie-feministycznych-utopii*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Przez bajkę o wojnie

Hanna Księżniakiewicz

Teatr Lalek Arlekin im. Henryka Ryla w Łodzi

Rutka

na podstawie książki Joanny Fabickiej
adaptacja, reżyseria: Karolina Maciejaszek, scenografia: Marika Wojciechowska, muzyka: Piotr Klimek, choreografia: Ewelina Ciszewska

premiera: 1 lutego 2020

W tegorocznej edycji Festiwalu Mała Boska Komedia młode jury nagrodziło spektakl *Rutka* w reżyserii Karoliny Maciejaszek i był to dobry wybór. Gra na wszystkich poziomach włącznie z angażowaniem publiczności to świetnie rozegrane i przemyślane działanie. Adaptacja powieści Joanny Fabickiej pod tym samym tytułem (Książka Roku 2016 Polskiej Sekcji IBBY) to atrakcyjna wizualnie, a przy tym przejmująca opowieść o przygodach dwóch dziewczynek – jednej ze współczesności, drugiej z łódzkiego getta. Maciejaszek nie relacjonuje, jak wyglądało życie w getcie, odchodzi od formy teatru dokumentalnego: zamiast tego tworzy świat, w którym przeszłość i teraźniejszość współegzystują w surrealistycznej, alternatywnej przestrzeni.

Zosia Sardynka (Teresa Kowalik), mieszkająca przy ulicy Rybnej w Łodzi, umiera z nudów w czasie wakacji i gdy jej mama wyjeżdża do pracy, pozostaje pod opieką „ciociobabci” Róży. Wtedy to na szarym podwórku zjawia się rudowłosa Rutka (zarówno ciocię, jak i Rutkę gra Katarzyna Pałka, co może sugerować, że to ta sama osoba). Jak się okazuje, rodzice i brat Rutki zniknęli bez śladu, a decyzja o ich poszukiwaniu staje się punktem wyjścia do podróży między współczesną Łodzią a gettem Litzmannstadt.

Historia napisana przez Fabicką jest w spektaklu „opakowana” w nieoczywiste obrazy i znaki. Jedynymi słowami odnoszącymi się do wojny są napis „Litzmannstadt getto 1940-1944” oraz wypowiedziana nazwa stacji „Radegast” (choć i tę nazwę nie wszyscy mogą kojarzyć). Dowiadujemy się, że „wtedy dzieci już było bardzo mało, z tygodnia na tydzień coraz mniej. A te, które zostały, mogły bawić się tylko w chowanego”. Nie pada jednak informacja o zorganizowanej między 5 a 12 września 1942 roku na terenie getta tzw. Wielkiej Szperze, która polegała na wysiedleniu do obozów najmniej przydatnych jednostek – poniżej dziesiątego oraz powyżej sześćdziesiątego piątego roku życia. Docierając na stację Marysin, Rutka tłumaczy Zosi, że „ludzie ściągnęli tu z najpiękniejszych miast Europy”, lecz „ich nikt nie pytał, czy chcą tu przyjechać”. Nikt nie wspomina Radegastu jako łódzkiego Umschlagplatzu, z którego rodzice tytułowej bohaterki odjechali, jak mówi Rutka, na Diamentową Planetę. Język spektaklu tworzy wielopoziomową i wielowątkową narrację, w której możemy wyłapywać konteksty, znaczenia i historie. Umożliwia to odbiór uzależniony od indywidualnej wiedzy i percepcji widza/widzki, tak więc dla jednych będzie to fantastyczna wakacyjna przygoda, dla innych świadectwo wojenne.

Po odległych punktach na mapie poruszamy się dzięki pomysłowej scenografii Mariki Wojciechowskiej. W centrum sceny umieszczono wielki

stół z zakrytym otworem, gdzie wraz ze zmieniającymi się miejscami akcji aktorzy rekonstruują topografię miasta. Służą im do tego różnej wielkości drewniane klocki z wyciętymi otworami przypominającymi okna. Gdy dziewczynki przenoszą się do przeszłości, na budynkach umieszcza się plastikowe nakładki z nadrukiem fotografii kamienic, a także rodzinnymi portretami przywołującymi dawnych lokatorów. Zabieg osadza opowieść w autentycznych lokacjach; zestawienie obu rzeczywistości w kontekście zmian urbanistycznych pozwala na potraktowanie Łodzi jako żywej tkanki, gdzie współistnieją miejsca naznaczone pamięcią i nowoczesne osiedla.

Maciejaszek wprowadza do spektaklu odniesienie do współczesnych napięć w przestrzeni publicznej. Na Bałutach ślady dziedzictwa żydowskiego, czy to mówimy o architekturze, czy tablicach pamięci, sąsiadują z powracającym dziś widmem antysemityzmu. Ta relacja pojawia się, kiedy na scenie wyświetlona zostaje projekcja przedstawiająca kibolskie graffiti z podtekstem antysemickim. Wysprejowana gwiazda Dawida znika za biało-czerwonym dymem z odpalonych flar.

Rutkę można nazwać spektaklem feministycznym. Podążamy za odważnymi dziewczynami, które muszą mierzyć się z samotnością i niezrozumiałym dla nich światem dorosłych. Rutka, pozbawiona opieki rodziców, sama musiała o siebie zadbać, podobnie Zosia. Samodzielnie wychowująca ją mama nie ma nawet czasu zająć się córką. Obu bohaterkom doskwiera samotność, a w kolejnych przygodach muszą zmagać się z własnymi lękami. Rutka pokazana jest jako energiczna, odważna i zdeterminowana, nie boi się podejmować ryzyka, by tylko odnaleźć rodzinę. W tych poszukiwaniach towarzyszy jej Zosia, która z braku miłości i opieki zdecydowała się szybko dorosnąć, by móc samej o sobie decydować. Dorosnąć i porzucić dziecięcą perspektywę.

Zosia w rozmowie z ciocią Różą stwierdza, że chciałaby dorosnąć i się

wyprowadzić. Tym samym Maciejaszek podnosi kwestie potrzeby zaopiekowania się sobą, skoro tego zadania nie wypełniają rodzice. Świetnie to widać w scenie zabawy gałgankowymi lalkami, gdy Zosia animuje lalkę z manierą, a Rutka swobodnie i spontanicznie. Bohaterka chce naśladować dorosłych, stara się postępować racjonalnie. W tej scenie zaznacza się różnica między postawą Rutki i Zosi. Zosia nie wierzy w tezę Rutki, że wszystko wokół jest czerwone; przecież „niebo jest niebieskie, trawa zielona" – mówi. Opowiada też, że gdy kiedyś w szkole narysowała czerwoną trawę, po naciskach nauczycielki musiała przemalować ją na zielono. Rutka odpowiada: „Dorośli nie są zbyt rozgarnięci i dlatego widzą tylko niektóre rzeczy. Dla własnego bezpieczeństwa". Słowa te można rozumieć wieloaspektowo. Po pierwsze, dotyczą percepcji dziecka i upodmiotowienia go (co dzieje się w spektaklu) jako świadomej osoby, która rozumie świat na własny sposób. Po drugie, słowa te stają się przestrogą dla Zosi. Rezygnując z wyobraźni na rzecz dorosłości, przekreśla możliwość ukształtowania w pełni swojej osobowości, bazującej również na doświadczeniach dziecięcych. Po trzecie, sygnalizują, że dorośli często nie mają narzędzi potrzebnych w rozmowie z dziećmi o trudnych sprawach.

Mimo poważnej tematyki, spektakl przyjmuje formę komediową, a nawet groteskową. Sceny grozy lub smutku przeplatane są z komicznymi lub z powrotami do rzeczywistości. Zosia i Rutka spotykają na swojej drodze przerażającego Białego Pana (Wojciech Stagenalski) wzorowanego na postaci Chaima Rumkowskiego – oskarżanego o kolaborację z Niemcami likwidatora getta Litzmannstadt. Ów potwór już wcześniej wypełzł z włazu na stacji Radegast, aby pożerać niewinnych ludzi (w spektaklu ludzi symbolizują drewniane pionki). Zosia w ostatniej chwili unika pożarcia, postępując według wskazówki Rutki, która każe jej… ugryźć Pana w stopę. Bohaterki szybko rozprawiają się z łotrem, pozbawiając go charakterystycznej białej

czupryny, w konsekwencji po paru ciosach ucieka pokonany. Innym razem po rozpaczliwej próbie skontaktowania się z rodzicami Rutki, przenosimy się do supermarketu, gdzie niespodziewanie zafoliowane, bezgłowe kurczaki ożywają ku przerażeniu klientów, a jeden z nich podąża krok w krok za dziewczynkami. Na szczęście na scenie nie pojawiają się prawdziwe zwłoki (w ożywionego ptaka wciela się przekonująco Stagenalski). Rutka upiera się, by martwy kurczak bez głowy został jej zwierzątkiem domowym, nie chce spędzać nocy zupełnie sama. Mimo początkowego oporu Zosi ptak o nowo nadanym imieniu Tuptuś zostaje towarzyszem małych bohaterek. Obrazy te wzbudzają silne emocje – przerażenie czy wzruszenie. Zmieniają one jednak płynnie formę, by chwile później objawić widzowi swą komediowość czy też absurdalność. Te i podobne sceny służą rozładowaniu emocji, prowadząc do stopniowego zdystansowania się od nieprzyjemnych uczuć, szczególnie młodszych widzów.

Historia konstruowana jest precyzyjnie, w czym pomaga świetne aktorstwo, ciekawa scenografia i grana na żywo muzyka Piotra Klimka. Reżyserka nie żongluje emocjami, lecz świadomie rozkłada napięcia. Ostatecznie bajka kończy się dobrze, Rutka odnajduje rodzinę na stacji Radegast przekształconej dziś w muzeum pamięci. Aktorzy schodzą ze sceny i zaczynają odczytywać kolejno nazwiska widniejące na listach transportowych do obozu, jakby ostatnim gestem zespalając opowieść z rzeczywistością. *Rutka* nie jest wyłącznie relacją o wojnie, to także piękna historia o rodzącej się ponadczasowej przyjaźni, pokonywaniu lęków, a także mocy wyobraźni.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Hanna Księżniakiewicz – studentka wiedzy o teatrze UJ.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/przez-bajke-o-wojnie*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Polska chuć i francuski gorset

Magda Piekarska

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu

Cudowne i pożyteczne. O seksie

spektakl Angeliki Cegielskiej z udziałem Aleksandra Kalety

tekst na podstawie *Moje życie jest moje. Opowieści o wolności i pożądaniu* Remigiusza Ryzińskiego: Martyna Majewska, reżyseria: Martyna Majewska, scenografia i kostiumy: Karolina Mazur, Martyna Majewska, muzyka: Dawid Majewski, wideo: Konrad Śniady

premiera: 6 listopada 2020

Pani Bovary

spektakl Doroty Furmaniuk

tekst na podstawie *Pani Bovary* Gustava Flauberta w tłumaczeniu Anieli Micińskiej i z inspiracji *Panią Bovary* Vladimira Nabokova

adaptacja i reżyseria: Maciej Podstawny, scenografia i kostiumy: Mirek Kaczmarek i Marta Śniosek-Masacz, wideo: Przemysław Tokarski, muzyka: Mateusz Flis

premiera: 19 grudnia 2020

Wprawdzie wysyp monodramów w wałbrzyskim Dramatycznym rozpoczął się

jeszcze w ubiegłym sezonie premierą *180 kostek cukru* w wykonaniu Ireny Sierakowskiej, ale w pandemicznym secie to panowie długo grali pierwsze skrzypce. Po rewanżu, za sprawą *Cudowne i pożyteczne. O seksie* i *Pani Bovary* jasne jest, że aktorki Szaniawskiego, Angelika Cegielska i Dorota Furmaniuk, grają ostro i nie biorą jeńców.

Monodram Cegielskiej wyreżyserowany przez Martynę Majewską zdołał jeszcze dobić do realnej, nie wirtualnej premiery w jesiennym interlockdownie, zanim posurfował do sieci. Furmaniuk, w reżyserii Macieja Podstawnego, grała już wyłącznie do kamery. W obu przypadkach ten transfer w kierunku transmisji zakończył się sukcesem, a patent tkwi w umożliwieniu nam, widzom, maksymalnie bezpośredniego kontaktu z obiema aktorkami. I nie przesadzę ani trochę, jeśli powiem, że z Furmaniuk spotkałam się w kuchni, w naszych warunkach bywającej też odpowiednikiem „paradnego" pokoju, w którym jej bohaterka przyjmowała gości, a z Cegielską w sypialni, ba! w łóżku przykrytym różową pościelą, znad którego spoglądała na nas różowo-granatowa wagina projektu Gabrieli Gorączko. Żadnego z tych spotkań z rozmysłem nie aranżowałam w ten sposób – tak wyszło, a że okoliczności były w punkt trafione, to dowód działania magii teatru, która wysyła swoje tajemne fale nawet w przestrzeń internetu.

***

Ale do brzegu, do seksu. A coś na rzeczy być musi, skoro dwa teatry w zbliżonym terminie serwują spektakle wyłącznie dla dorosłej widowni, które są próbą uchylenia rąbka narodowej polskiej kołdry i sprawdzenia, czy coś tam jeszcze się pod nią kotłuje, czy już może wszystko wystygło. O ile jednak w *Jeńczynie* w krakowskim Starym Teatrze Monikę Strzępkę wraz z Pawłem Demirskim interesuje głównie to, jak dycha nasze wątłe życie seksualne pod

butem prawicy, to Martyna Majewska widzi w tej sferze przestrzeń nieskrępowanej wolności, wentyl pozwalający na ten rodzaj rewolty, której żadna władza, żaden reżim i żadne nowe reguły dotyczące obyczajów nie są w stanie zagrozić. Nie ma przekroczeń, bo swingersi, gang bang i sado-maso to nie są, proszę państwa, żadne przekroczenia, ale zwyczajne ludzkie sprawy. I jedno łączy *O seksie* z *Jeńczyną* – ta przestrzeń wolności, bezkompromisowego bycia w łóżku w zgodzie z sobą, jest przede wszystkim naszą, kobiecą przestrzenią.

Inspiracją monodramu Cegielskiej i Majewskiej była reporterska książka Remigiusza Ryzińskiego *Moje życie jest moje. Opowieści o wolności i pożądaniu* (Wydawnictwo Czarne, 2020) – z niej pochodzą opracowane przez Majewską monologi bohaterek – modelki, na której ciele serwuje się sushi; dominy z pejczem; miłośniczki gang bangów, której w wyprawach do klubów towarzyszy wierny, acz nie do końca uszczęśliwiony mąż Karol; samotnej matki mieszkającej na wsi, która kochanków znajduje na randkowym portalu; bileterki w kinie porno, przypominającej ponoć wypisz wymaluj Rossy de Palma, dla której to jednak nie gwiazda Almodóvara jest tą najjaśniej świecącą, ale pewna piękna kobieta, która do kina przychodzi, żeby zaspokajać gromadzących się w sali mężczyzn; wyszczekanej szefowej tancerek go-go w klubie nocnym, sprowadzającej nas brutalnie na ziemię, gdzie subtelna gra zmysłów opiera się na jasnych i bezwzględnie egzekwowanych regułach.

I cały ten seks, tak egzotyczny, sprowadzony do katalogu najrozmaitszych perwersji, tak daleki od tego, co większość, pod dyktando Kościoła uznałaby za konwencjonalnie dopuszczalne w tej sferze, jest jednocześnie do bólu zwyczajny, przaśny, powszedni. Miłośniczka gang bangów opowiada nam o wielokrotnych penetracjach, ścieląc łóżko w mieszkaniu, które dzieli nie

tylko z mężem, ale i z własną matką, wciąż utyskującą na to zbereźne swingowanie. Więc tłumaczy trochę nam, ale tak naprawdę jej, że kobieta realizująca swoje fantazje i poza łóżkiem czuje się spełniona. Randkowiczka z wioski na uboczu drogi ekspresowej wymyka się na seks z kierowcami do pobliskiego lasku – nie ma zbyt wielkich wymagań, ważne, żeby się umyli, zanim do czegoś dojdzie. I tylko bileterka opowiada nam o tej jedynej miłości, skazanej na niespełnienie – bo kobieta, która tak hojnie obdarza czułościami każdego napotkanego w sali kinowej mężczyznę, jej jednej nawet nie bierze w tych kategoriach pod uwagę.

Ta kalejdoskopowa opowieść nie mogłaby się udać bez Angeliki Cegielskiej, która przechodzi w tym spektaklu z łóżka do łóżka, z materaca na materac, zsuwa szlafrok, wsuwa lateks. W niebezpiecznie przykrótkiej marynarce i dekolt ma ryzykownie głęboki, ale choć kostium odsyła nas do katalogu sypialnianych fantazji, a w scenografii pojawią się erotyczne zabawki, to nie o podnietę widza tutaj toczy się gra. Dużo ważniejsza jest sama opowieść i to, jak została podana – z empatią i czułością wobec bohaterek. Cegielska przechodzi stopą bosą lub w lateksowym sznurowanym bucie z roli do roli, zmienia tonacje, temperament, mimikę, ale jednocześnie jest tak, jakby o każdej z tych spiskowczyń rozkoszy chciała powiedzieć: spójrzcie, to nie jest żadna lalka z sex shopu ani aktorka z filmu porno, to zwykła baba, mogłabym być nią ja, ty albo ty. Zobaczcie, nie ma w tym nic złego, bo cokolwiek dobrowolnie zrobimy sobie w łóżku, będzie to cudowne i pożyteczne zarazem.

Nie ma się czego wstydzić, nie ma się czego bać – to nie w erotycznych przekroczeniach, ale w siostrzanym wyzwoleniu akceptacji dla spełnianych i niespełnionych fantazji tkwi największa moc tego spektaklu. Seks to nie grzech – takie hasło trzeba natychmiast dopisać do zestawu rewolucyjnych

szablonów.

***

A Dorota Furmaniuk na zmianę zakłada i zdejmuje gorset. „Czy pani jest szczęśliwa?” – to pytanie powraca jak refren w *Pani Bovary*, jej monodramie wyreżyserowanym przez Macieja Podstawnego. Rzucone w przestrzeń, zadane z troską, czasem ze zniecierpliwieniem, ale i z odrobiną niedowierzania. Bo jakże można być szczęśliwą, czując zaciskające się wokół żeber sznurówki, z takim mężem u boku, czytając marne romanse, w ciągłym niespełnieniu.

Scenariusz monodramu powstał na podstawie powieści Flauberta, ale też wykładu Nabokova pod tym samym tytułem. Spektakl jest efektem zderzenia obu tych tekstów z młodą, nieskrępowaną energią współczesnej aktorki, która owszem, w ramach eksperymentu może przetestować gorset, ale ani myśli zostać w nim choć sekundę dłużej niż to konieczne. Która dużo chętniej powiedziałaby widzom o strajkach, o tym, że chciałaby wrócić do normalnego teatru i o tym, jak brakuje jej zwykłego ludzkiego uścisku, bez erotyczno-romansowych podtekstów.

Nie, „Pani Bovary to ja” nie mogłoby tutaj paść – tak nam się przynajmniej z początku wydaje. Przecież spektakl Furmaniuk i Podstawnego to w dużej mierze opowieść o ucieczce przed bohaterką Flauberta, której duch jest wieczny i wisi nad nami jak klątwa. Furmaniuk raczej bywa niż jest Emmą, rolę traktuje jak gorset, wchodzi w nią na moment, żeby wypaść za chwilę, jakby postać dławiła ją, nie pozwalając zaczerpnąć powietrza. I w tych drugich momentach bohaterka spektaklu staje się aktorką, która zżyma się na ów dziki pomysł, żeby ją obsadzić w tej roli, wcisnąć w ten kostium, bo przecież to jasne, że Emma i ona są z dwóch różnych światów, z zupełnie

innych bajek. Dzielą je doświadczenie, świat, w którym żyją, pozycja i prawa przynależne kobietom.

Z tych wszystkich żałosnych i tragicznych przygód, jakie stały się udziałem Bovary, najbardziej przejmująca okaże się śmierć, więc Furmaniuk będzie umierała na scenie (czytaj: na ekranie), malowniczo upozowana na trawie – spragnieni finałów tragicznych romansów będą mieli swoje pięć minut. Ale wałbrzyski monodram pozostanie przede wszystkim wysokoenergetycznym, migotliwym i magnetycznym zarazem seansem mocowania się z rolą, opowieścią o buncie przeciwko scenicznej postaci, o ucieczce przed nią. Zakończonej porażką, bo przed sobą uciec się nie da. Koniec końców okaże się, że choć Furmaniuk stapia się z Emmą zaledwie w króciutkich mgnieniach, to i ją trawią wewnętrzny ogień, nieukojenie, niecierpliwość.

Chce czegoś innego – innego spektaklu, nie z tym reżyserem, innej opowieści, życia innego niż to, które stało się naszym udziałem w ciągu ostatniego roku. Zamiast mówić o udręce Emmy, woli zaśpiewać piosenkę Siksy albo zatańczyć o sobie. I uwierzcie, że ten jej samotny taniec nad przepaścią działa. Jest w tej sylwetce moc, nawet wtedy (a może właśnie najbardziej wtedy), kiedy odwraca się od nas plecami. I jest sama ze swoją osobistą Emmą, ze swoim głodem i z marzeniem. A ja czuję się z nią w tej paradnej kuchni bliżej niej, niż kiedy stała tuż przed kamerą, patrząc prosto w obiektyw.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

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/polska-chuc-i-francuski-gorset*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Wyrzucam strach

Ewa Hevelke

Teatr Powszechny w Warszawie

Ronja, córka zbójnika

na podstawie powieści Astrid Lindgren w tłumaczeniu Anny Węgleńskiej

reżyseria i adaptacja: Anna Ilczuk, scenografia i kostiumy: Mateusz Stępniak, muzyka: Maciej Zakrzewski, reżyseria światła: Piotr Pieczyński

premiera: 18 września 2020

Ronja nie jest siostrą Pippi. Nie jest jej wnuczką ani późną córką. Nie jest młodszą siostrą Maddiki z Czerwcowego Wzgórza ani Emila ze Smalandii. Żyje obok dzieci z Bullerbyn i dzieci z ulicy Awanturników. Bo wymyśliła ją Astrid Lindgren. Ronja nie jest kontynuacją opowieści o emancypacji, empatii, pochwałą elokwencji, innowacyjności, odwagi i niesubordynacji.

Jest siostrzaną duszą Pomperipossy z Monismanii, pisarki mieszkającej w wyimaginowanym państwie ładu, która wymyślała wspaniałe historie dla dzieci i młodzieży. Była szczęśliwa, że mieszka w kraju, gdzie wszyscy pracują dla wspólnego dobra i korzystają, zgodnie ze swymi potrzebami, ze

„wspólnego tortu”. Tak było jednak do czasu. Oto bowiem rządzący mędrcy zmienili prawo Monismanii. Pomperipossa musiała zapłacić podatek w wysokości stu dwóch procent. Taka liczba nie istnieje – powiecie. W Szwecji w 1976 roku pojawiła się za sprawą tak zwanego marginal tax. Historia skończyła się manifestacyjną wyprowadzką reżysera Ingmara Bergmana ze Szwecji oraz wielkim wzrostem nakładu krajowego dziennika „Expressen”, gdzie ukazała się opowiastka Astrid Lindgren o Pomperipossie. Przede wszystkim zaś jeszcze tego samego roku socjaldemokraci, pierwszy raz od czterdziestu lat, stracili władzę w państwie.

W bajce Pomperipossa dowiedziała się, że nawet jeśli nie będzie spisywać uwielbianych przez dzieci opowieści i przestanie zarabiać krocie, nie dostanie choćby obiecywanego każdemu obywatelowi wsparcia socjalnego. Kiedy nie miała już zupełnie nic, włożyła buty i wyszła z domu żebrać. Za wyżebrane pieniądze kupiła łom. I pomyślała mniej więcej tak: „Miejcie się na baczności, mędrcy! Mój socjal muszę dostać. Tak czy inaczej!”.

W 1980 roku w Szwecji przeprowadzono referendum w sprawie budowy elektrowni atomowych. Astrid Lindgren była zagorzałą przeciwniczką energii jądrowej i aktywnie włączyła się w kampanię. Wściekłość i opór to dwie podstawy, na których ufundowana jest Ronja. Jest też postacią, którą ukochana autorka dzieci pożegnała się z powieściowym pisarstwem. Ronja to testament Astrid Lindgren, wydany w 1981 roku.

Opowieść o zbójnickiej córce jest afirmatywną pochwałą natury, jej grozy i piękna. Jest pochwałą dojrzewania z jego balansowaniem między nieprawdopodobną odwagą i nieprawdopodobnym tchórzostwem. Jest wyrozumiałością dla rodzicielstwa w jego nadopiekuńczości i okrucieństwie. Jest zgodą na ludzką małość. Jest wielkim westchnieniem ulgi, że jednak ludzie potrafią i mogą się uczyć.

Takie też jest przedstawienie Anny Ilczuk zrealizowane w warszawskim Teatrze Powszechnym. To historia dziewczynki (Klara Bielawka) wychowanej na zbójeckim zamku, która uczy się świata i jego zasad, odkrywając go samodzielnie i samotnie. Do czasu, kiedy w jej życiu pojawia się Birka (Andrzej Kłak). Historia zatacza koło, ponieważ Birka to syn Borka (Oskar Stoczyński), herszta wrogiej bandy. Wybucha awantura na całego, bo ludzie Borki bezprawnie zajęli tę druga połowę zamku, która powstała w wyniku potężnego uderzenia pioruna. Kiedy uderzył? Dawno temu. Wtedy świat zamarł na chwilę i pojawiły się dzieci. Mała Ronja i mały Birka przyszli na świat pełen wierszydeł, szaruchów, pupiszaków i ludzi.

Ronja żyła sobie wśród dwunastu rozbójników, którym serca miękły, kiedy na nią patrzyli. Stała się częścią rodziny, której głową był niedźwiedziowaty Mattis (Mateusz Łasowski), a sercem i rozumem Lovis (Aleksandra Bożek) mama Ronji i żona Mattisa. To mama opowiadała Ronji świat – pokazała jej las, jego piękno i grozę. To tata opowiedział o regułach, które trzeba stosować w tym świecie, żeby przeżyć.

I tu zaczyna się geniusz Astrid Lindgren i subtelność Anny Ilczuk, adaptatorki. Każda z cech bohaterów zostaje zniuansowana. Herszt Mattis, bezwzględny złodziej i rozbójnik, jest szczęśliwy jak dziecko, kiedy zostaje rodzicem. Podaje Ronji precyzyjne wskazówki, co zrobić, żeby nie dać się w życiu zabić. Ale cedzi te rady po jednej, tak że dziewczyna wciąż musi się cofać z progu, bo tacie coś jeszcze się przypomniało. Ale to nie jest jedynie nadopiekuńczość rodzica. Mattis bardzo po ludzku i po rodzicielsku się boi. Jego dziecko będzie samo w lesie, wobec świata. A jeszcze chwilę temu była taka malutka i jadła kaszkę, która przyleciała do niej na łyżeczce samolociku, którym kierował dumny tata. I jeszcze niedawno puszczała bąki, które jej przynosiły ulgę, a niemiłosiernie truły nawykłe do prostackiego klimatu

towarzystwo (szmer zrozumienia na widowni wskazywał, jak bardzo to skatologiczne doświadczenie jest widzom nieobce).

Na takiej granicy towarzyskiej normy utrzymana jest opowieść i rozbrajany sztywny pancerz relacji w świecie dorosłych. Jasne i sprawiedliwe są zasady, którymi kierują się dzieci. Już w zasadzie nie ma znaczenia, który ojciec obraził którego ojca – i dlaczego kłócą się ze sobą Mattis i Borka. Ponad tym konfliktem Ronja i Birka budują nowy ład, oparty na trosce, czułości i współczuciu. By trzymać się zasad sprawiedliwości, Ronja musi przekroczyć zasady narzucone i utrwalone przez tradycję i robi to konsekwentnie. Poczynając od wykorzystania nienormatywnego języka, kończąc na manifestacyjnym opuszczeniu domu. Język migowy – jako „sekretny", zrozumiały jedynie dla tych dzieci – jest językiem naturalnym. Dzieci się go nie uczą. Dzieci go mają w dłoniach i głowach. To dorośli widzą go jako język inności – niezrozumiały, magiczny. Podobnie dom, który organizują sobie Ronja i Birka, nie jest skalną grotą, ale kątem odgrodzonym kocem, w gałgankowym lesie (scenografia Mateusz Stępniak). Ale to dorośli tak widzą ten świat. Dla Ronji i Birki to dziki, niebezpieczny leśny ostęp. Mieszkają tam zwierzęta: żmija wygrzewa się na słońcu, dzikie konie hasają na polanie, zajączek wychynął z norki i kica sobie po ściółce. A dorośli widzą: mamę Ronji prężącą się w okularach przeciwsłonecznych w świetle reflektora, tatę Ronji wygrzebującego się z kulisy i skaczącego po scenie, dwóch rozbójników parskających w radosnym kłusie. I jeszcze jednego dorosłego gapę (Michał Czachor), który uporczywie próbuje wbić się ze swoją opowieścią we właściwy moment spektaklu.

Dysonans między teatralnością a wyobraźnią, na którym zbudowany jest spektakl, daje wyzwalającą moc. Rzeczywistość wychowywania i bycia z dzieckiem jest przecież pełna takich udawanych sytuacji. „Zrób pieska", „jak

mówi kotek?”, „pobaw się ze mną w pędzą konie, pędzą słonie!” to czysta forma teatralna. Nieporadność dorosłego z jego skostniałymi strukturami przeżartymi utartymi schematami wyobraźni jest rozczulająca. Ale i pozbawia wstydu przed ośmieszeniem. Im bardziej dorosły zapomina, że mu nie przystoi wykroczenie poza ramę, tym łatwiejsze jest porozumienie – tym bliższa staje się relacja i świat jest bardziej wspólny.

W przedstawieniu *Ronja córka zbójnika* nikt nie musi do niczego dorastać ani do niczego się zniżać. Prawo do śmieszności i do śmiertelnego serio funkcjonuje tu na równi. Tak samo poważnie traktowany jest bandycki konflikt, jak deklaracja dzieci, że chcą zamieszkać samodzielnie. Takim samym trudem jest obarczona decyzja wodzów, by zakończyć wojnę, jak decyzja Ronji i Birka, by wrócić do domu.

Ale ten pomysł może trafić w sedno książki Astrid Lindgren tylko, jeśli aktorzy konstruują postacie całkowicie serio. Bandyci Mattisa przypominają raczej siedmiu krasnoludków wybierających się do pracy w kopalni diamentów niż na rozbój: ktoś jest gapciem, ktoś marudą, ktoś zdystansowanym niedowiarkiem. Złoczynność ich zawodu w przedstawieniu Anny Ilczuk jest rozmyta, niedopowiedziana, przez to legendarna. Nie ma w spektaklu grozy rzeczywistości. Jest jedynie jej deklaracja, która nie trafia jasnym komunikatem do odbiorców. Może to dobrze. Nie ma co dzieci straszyć rzeczywistością. Samotność w lesie jest większym wyzwaniem, a konflikty niech pozostają odległą perspektywą spraw dorosłych. Zresztą dorośli są w spektaklu Anny Ilczuk jednolitą masą: Aleksandra Bożek jest matką Birka lub Ronji, w zależności od tego, po której stronie sceny stanie. Podobnie członkowie grup Mattisa i Borka to te same osoby. Wiadomo, kim są akurat w tym momencie, ponieważ aktorzy ustawiają się na prawej lub lewej krawędzi wyobrażonej głębokiej przepaści.

Spór dorosłych toczy się swoim trybem i rozwiązany jest filmowo, jakby *Przyczajony tygrys, ukryty smok* (reż. Ang Lee, 2001) rozegrał się w fabule *Podziemnego kręgu* (reż. David Fincher, 2000). Choreograficzna walka utrzymana jest w tanecznym stylu i ma w sobie zarazem finezję pomysłu i zamierzoną nieporadność wykonania. Walczący solo Mattis i Borka ustalają prawo do przewodnictwa w stadzie. Znają te wszystkie uniki i wyprowadzenia ciosów, ale nie wychodzi im to spektakularnie. Borka poddaje się, choć wcale nie jest zwyciężony, jakby walka została ustawiona, żeby Mattisowi nie było przykro. I chyba tylko dlatego również ojciec Ronji zostaje nazwany hersztem połączonych grup przestępczych. I tak to jest z tymi dorosłymi.

A jak się to ma do Pomperipossy? Tak, że Ronja jest projektem idealnego świata, w którym dzieci mają do powiedzenia tyle samo, co dorośli. Ale napisała go Astrid, której w swojej zapalczywości znacznie bliżej do Mattisa. Pomperipossa łomem zamierza odebrać to, co swoje. W ten sposób zarysowuje się podział między rzeczywistością a utopią: jak jest i jak powinno być. Tak wygląda dojrzewanie, pewnie Mattis był kiedyś jak Ronja. Kiedyś Astrid była Maddiką, dzieckiem z Bullerbyn, i trochę Emilem. A potem dorosła i starła się ze zbójeckim światem. Nauczyła się grać według jego zasad. Na szczęście istnieje następstwo pokoleń i co mniej więcej trzydzieści lat świat wita nowe Ronje i Birków. I każde z nich na nowo zachwyci się niezwykłym darem natury: pryzmatem. Taki pryzmat otrzymała Ronja. Taki pryzmat zachwycił wszystkich, najpierw białym światłem, a potem tęczą. Tęczą właśnie kończy się przedstawienie Anny Ilczuk. Dla dzieci to zachwycające zjawisko natury i kolorowa konotacja bajkowych postaci z popularnych programów telewizyjnych. Dla dorosłych może to być manifest otwartości, tolerancji i nadziei, że coś się powoli będzie zmieniać. Bo przychodzi nowe pokolenie, które ustanowi porządek strajkiem

antyklimatycznym. Może zrobi to łomem, ale w słusznej sprawie. Od 1980 roku minęło czterdzieści lat. Nowe Ronje właśnie dorosły.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Ewa Hevelke – redaktorka miesięcznika „Dialog”. Absolwentka Szkoły Głównej Handlowej oraz Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie. Redaktorka Encyklopedii Teatru Polskiego. Stale współpracuje z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, Teatrem 21, Muzeum Teatralnym. Współautorka filmów found footage w projekcie „Teatr Publiczny. Przedstawienia”.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/wyrzucam-strach*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Faszyści i czarownice

Wiktoria Tabak

Teraz Poliż

Weronika Murek

Familia

reżyseria: Jakub Skrzywanek, dramaturgia: Weronika Murek, muzyka: Natalia Szczepańska, Julek Ploski, nagrania: Agnieszka Szczepańczyk, produkcja: Agnieszka Różyńska

premiera: 18 października 2020

1.

Była sobie pewna znana, wielopokoleniowa warszawska rodzina. Na jej czele stała, urodzona w roku Cudu nad Wisłą (1920), Babcia Leoncia (w tej roli Twoja Stara) – założycielka restauracji Jak u Mamy. Familijny biznes przekazała w ręce córki Reginy (Dorota Glac), prywatnie związanej z Majką (Adrianna Kornecka) – nauczycielką etyki, która obroniła doktorat na podstawie pracy porównującej kształt krzesła Thonet z udanym pożyciem małżeńskim. Regina i Majka są matkami Kasi (Marta Jalowska) aktywistki, rewolucjonistki i księgowej. Panie zatrudniają (na umowę o dzieło) Magdę

(Kamila Worobiej). Trochę kucharkę, trochę kulinarną influencerkę, zwolenniczkę kuchni wegańskiej i ziołowej, a także Wysokich Dawek Witaminy C (WDWC). Względny spokój kobiet przerywa pojawienie się w lokalu reportera Telewizji Publicznej (Maciej Pesta), co wywołuje szereg nieporozumień i kłopotów napędzających akcję i doprowadza do emocjonującego spotkania przedstawicielek nieheteronormatywnej rodziny z faszystowską organizacją Orzeł i Gniazdo dowodzoną przez świeżo upieczonego Prezesa (Michał Piróg).

Tak mniej więcej kształtuje się nieco zawiły trzon fabularny *Familii*, pierwszego polskiego serialu podcastowego o nieheteronormatywnej rodzinie, wyreżyserowanego przez Jakuba Skrzywanka na podstawie scenariusza Weroniki Murek. Projekt ten – objęty medialnym matronatem między innymi przez Kampanię Przeciwko Homofobii – powstał z inicjatywy feministycznej grupy Teraz Poliż i jest finansowany ze środków Miasta Stołecznego Warszawy, co nie wszystkim przypadło do gustu.

Na stronie teatru możemy przeczytać, że *Familia* ma na celu zwiększanie tolerancji, równości i świadomości w zakresie praw człowieka, a szczególnie osób LGBTQ+ narażonych na rozmaite akty agresji. Serial jest kierowany głównie, choć nie tylko, do nastolatków spotykających się z dyskryminacją ze względu na orientację seksualną. Każdy z czterech półgodzinnych odcinków kończy się krótką informacją na temat instytucji pomocowych, do których mogą się zgłosić queerowe osoby doświadczające przemocy. Uważam, że to bardzo trafiony i wart podkreślenia pomysł. Szczególnie istotny w momencie, gdy Polska została niechlubnym liderem w rankingu najbardziej homofobicznych krajów w Europie, a stan państwowej opieki psychiatrycznej dzieci i młodzieży jest zatrważający.

2.

Familia miała premierę w październiku ubiegłego roku, ale już w kwietniu media obiegła informacja o przyznaniu na jej realizację miejskiej dotacji. W artykule *„Co lesbijka ma w słoiku" i Sputnik Photos. NOWE INFORMACJE ws. wydatków Trzaskowskiego*, opublikowanym na łamach „Niezależnej", wytknięto prezydentowi Warszawy, że nie dofinansował zakupu komputerów do zdalnego nauczania dla uczniów i nauczycieli, ale za to – jak podkreśla autor tekstu ukrywający się pod nazwą „redakcja" – „pieniądze dla grup LGBT płyną szerokim strumieniem" („Niezależna", 2020). Subwencja z ratusza wzburzyła również dwustu czterdziestu sześciu komentujących, którzy nie przebierali w krzywdzących opiniach (zachowuję oryginalną pisownię): „??? «Przestrzeń kultury lesbijskiej»? Przecież lesbijstwo jest zaprzeczeniem kultury"; „Obudź, się zboczona Warszawo! W 1944 roku, heroiczne Miasto, co się z Tobą stało?".

Podobną strategię informacyjną przyjął także portal „TVP info", ale w swoją narrację – zamiast uczniów i nauczycieli – wciągnął powstańców: „Warszawski ratusz w czasie epidemii koronawirusa prowadzi akcję pomocy powstańcom warszawskim i zapewnia ciepłe posiłki. […] Okazuje się jednak, że «gorący posiłek» to w rzeczywistości jajko na twardo, z ziemniakami i smażonymi burakami. W tym samym czasie z Urzędu Miasta płyną setki tysięcy złotych na działalność artystyczną związaną ze środowiskami LGBT" („TVP info", 2020). Pod postem pojawiły się zaledwie dwa komentarze – najprawdopodobniej jest to spowodowane tym, że czytelnicy mają możliwość wyrażenia swojego zdania dopiero po zalogowaniu, co jest równoznaczne z udostępnieniem ich danych zaimportowanych z Facebooka.

Dofinansowaniem *Familii* i innych przedsięwzięć o queerowej tematyce

zainteresowała się również witryna „wPolityce.pl”. Pod wpisem zebrało się czterdzieści dziewięć komentarzy, a wśród nich tego typu opinie: „O to miasto walczyły i ginęły dzieci po to żeby taki nawiedzony wariat promował sodomitów. Gdzie wy macie rozum warszawiacy?”; „Niech z tym gównianym pedalskim lgbt wyp*** z Polski. To jest kraj tylko dla heteroseksualnych reszta chorego bydła nie ma tutaj wstępu!!!”; „Powinni ich traktować batami aż zmienią orientację na jedną jedyną i prawidłową albo niech wywożą ich za odrę do reszty dziwaków z zachodu” („wPolityce.pl”, 2020).

Wyraźnie widzimy tutaj mechanizmy konstytuowania się figury Innego/Innej jako zagrożenia dla integralności, bezpieczeństwa, dobrego życia oraz wyjątkowej i spójnej historii „swojego”. W ten sposób propagatorzy mowy nienawiści umieszczają się w pozycji ofiar i poszkodowanych, zyskując tym samym retoryczne usprawiedliwienie dla swoich przemocowych, wykluczających działań i zachowań. W związku z tym potrzeba tworzenia zdywersyfikowanych treści artystycznych z uczciwą reprezentacją zróżnicowanego społeczeństwa wydaje się dziś silniejsza niż kiedykolwiek.

3.

Twórczynie i twórcy *Familii* podążają ścieżką wyznaczaną przez homonormatywność. Rodzina – ufundowana na tradycyjnych i patriarchalnych wzorcach – staje się tutaj przestrzenią wewnętrznych negocjacji. Nie chodzi jednak o zmianę struktury czy jej przekroczenie, lecz o pokazanie podobieństw mimo różnic. Dla niektórych może to być zaleta, bo tak pomyślana sytuacja dramatyczna zdejmuje akcent z orientacji seksualnej, przełamuje dyskurs wyjątkowości związków homoseksualnych i skupia się na bardziej uniwersalnych elementach relacji. Dla innych – pełnych oporu wobec naśladowania heteroseksualnych konwencji bądź poszukujących

trzeciej drogi wykraczającej poza binarne opozycje – wada. Z pewnością jednak plusem jest to, że związek dwóch kobiet został tutaj przedstawiony bez tłumaczenia, jako element niewymagający dodatkowej legitymizacji. W *Familii* to raczej perspektywa heteroseksualnego partnerstwa jest czymś, co domagałoby się uzasadnienia. Dobrze pokazuje to krótka, żartobliwa scenka, w której jedna z matek wielokrotnie zapewnia córkę, że nawet jeżeli zwiąże się ona z mężczyzną, to i tak będzie ją wspierała, akceptowała i kochała.

Scenariusz Weroniki Murek jest inteligentny i zabawny, choć momentami zbyt zawiły. Sporo wartych uwagi kwestii umyka przy pierwszym odsłuchu. I to jest mój główny zarzut: mam poczucie, że specyfika medium nie została w tym projekcie dostatecznie uchwycona. Być może pomogłoby rozbicie pędzącej akcji (dodatkowy odcinek?) bądź usunięcie niektórych dialogów, tak aby w pełni wybrzmiały wątki, które pojawiają się trochę mimochodem i są spychane na margines pod naporem głównej intrygi. Takie jak: krytyka symetryzmu i fałszywej równości (pojawiająca się w scenie z miejskim botem „Renatą”), odniesienia do wadliwego systemu gospodarczego umacniającego nierówności czy podkreślenie, że w walkach o społeczną sprawiedliwość nie chodzi wyłącznie o uznanie, ale także o uczciwą redystrybucję zarobków (mocny fragment, gdy Magda buntuje się przeciwko „lewicowej solidarności” polegającej na pełnym zaangażowaniu w pracowniczą wspólnotę, nawet gdy wypłata za wykonane dzieło się spóźnia).

W kontekście medium mam też wrażenie, że nie do końca zostały przemyślane środki wyrazu. Podcast nie jest po prostu nagraną ścieżką audialną ze spektaklu teatralnego, ale zupełnie inną formą, co pociąga za sobą konieczność wyraźniejszej modyfikacji aktorskiej ekspresji. W efekcie prawie całe show kradnie Maciej Pesta w roli ekscentrycznego dziennikarza – jest groteskowy, swawolny, dokładnie wie, kiedy i jak modulować głos, by

oddziaływać na wyobraźnię i zaintrygować słuchaczki i słuchaczy. Ma też doskonałe wyczucie karykaturalnego charakteru scenariusza i stara się to oddać za pomocą swojej gry. Prawdopodobnie taka szarża na scenie byłaby nieco irytująca, ale świetnie się sprawdza w słuchowisku. Przyznaję, że dla mnie najprzyjemniejsze (i najbardziej komunikatywne) były fragmenty z jego udziałem, mimo że najciekawsze napięcia w tekście są umieszczone w innych momentach.

Bardzo podobała mi się natomiast udana próba uchwycenia wielokierunkowych wektorów zbiorowej pamięci pulsujących pod powierzchnią dominującej osi fabularnej. Bieżąca akcja *Familii* często przerywana jest urywkami wypowiedzi polityków i osób publicznych dehumanizujących przedstawicieli i przedstawicielki LGBTQ+. Pojawiają się również nawiązania do Adolfa Hitlera i to nie tylko pod postacią członków organizacji Orzeł i Gniazdo, dla których ten z pewnością mógłby być wzorem. W czołówce podcastu słyszymy piosenkę *Tomorrow belongs to me*, która wybrzmiewała w jednej z bardziej przerażających scen *Kabaretu* Boba Fosse'a (1972) obrazującej uwodzącą siłę zbrodniczej ideologii rodzącej się przy cichym przyzwoleniu niemieckich elit zajętych swoimi sprawami. Nie są to jednak uniwersalizujące czy demagogiczne analogie, lecz sklejające się ze sobą afektywne połączenia wywołujące niepokój i wskazujące na relacyjny, porowaty i nieszczelny charakter pamięciowej matrycy.

Jest to szczególnie istotny zabieg, zważywszy na internetową nagonkę, w której uwydatniły się dążenia do jeszcze większej unifikacji dyskursu publicznego. Te napięcia widać zresztą świetnie także w serialu, gdy bohaterki oglądają w telewizji zmanipulowany materiał o ich restauracji. Z reportażu dowiadujemy się, że owszem lokal Jak u Mamy od zawsze był inkluzywną przestrzenią spotkań dla wykluczonych… tyle że Polaków i

katolików oraz uczestników wolnościowego zrywu, a nie prześladowanych mniejszości seksualnych czy etnicznych. Obrana tutaj – skądinąd całkiem znajoma – strategia (reprezentowana przez reportera) usuwa poza nawias wszystkie osoby niewpisujące się w hermetyczną wizję świata ani w pożądany i normatywny fantazmat narodowego heroizmu. W konsekwencji figura powstańca zasługuje na upamiętnianie i powszechny szacunek, ale o akcji „Hiacynt" lepiej głośno nie wspominać, bo w tak zaprojektowanej sferze publicznej nie może zaistnieć żaden wielogłos, a każda próba rozszczelnienia hegemonicznej narracji i tak skończy się cenzurą.

Bez wątpienia *Familia* jest przyjemnym, zabawnym, ciekawym i bardzo potrzebnym projektem, choć nie jestem pewna, czy obecna forma tego przedsięwzięcia na pewno działa na jego korzyść. Skoro jednak jest to „pierwszy polski serial podcastowy opowiadający o losach warszawskiej nieheteronormatywnej rodziny i jej przyjaciół", to pozostaje mieć nadzieję, że z każdym kolejnym będzie jeszcze lepiej, a być może – jeśli twórcy spełnią obietnicę o dokręceniu dodatkowych odcinków – już w kontynuacji. Na co liczę, bo chętnie się dowiem, co się stało z młodymi faszystami po tym, jak stworzona przez bohaterki ziołowa mikstura przestała działać i czy dziennikarz bądź jego pracodawca ponieśli jakiekolwiek konsekwencje za wywrócenie sensów w nakręconym w Jak u Mamy materiale.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Wiktoria Tabak – studentka teatrologii w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Bibliografia

MK, *Jajko, ziemniaki i buraczki dla powstańców. Warszawski ratusz woli wydać na LGBT*, „TVP info” 7 IV 2020, https://www.tvp.info/47463420/obiad-dla-powstancow-akcja-warszawskiego-…, [dostęp: 10 I 2020].

Redakcja, *„Co lesbijka ma w słoiku” i Sputnik Photos. NOWE INFORMACJE ws. wydatków* Trzaskowskiego, „Niezależna” 4 IV 2020, https://niezalezna.pl/321056-co-lesbijka-ma-w-sloiku-i-sputnik-photos-n…, [dostęp: 10 I 2020].

Trzaskowski promuje LGBT za pieniądze warszawiaków! „Co lesbijka ma w słoiku” i Sputnik Photos finansowane przez ratusz, „wPolityce.pl” 4 IV 2020, https://wpolityce.pl/polityka/494393-trzaskowski-promuje-lgbt-za-pienia…, [dostęp: 10 I 2020].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/faszysci-i-czarownice*

didaskalia
gazeta teatralna

BOSKA KOMEDIA

Boskie premiery

Agata Skrzypek

13. Międzynarodowy Festiwal Teatralny Boska Komedia, Kraków, 2-13 grudnia 2020

Na przystosowanie spektakli do prezentacji na Boskiej Komedii w formie streamingu lub nagrania artyści i organizatorzy mieli prawdopodobnie około miesiąca, w każdym razie tyle czasu minęło od ogłoszenia decyzji rządu o zamknięciu teatrów do odwołania. Trudno oczekiwać, by spektakle, które powstawały jako materiał teatralny (prace nad *Agonem*i *Bezpiecznym miejscem* rozpoczęto ponad rok temu, a nad *Powrotem do Reims* czy *Biegunami* jeszcze wcześniej) wybrzmiały w pełni po pospiesznej remediatyzacji. Nie będę się jednak rozwodzić nad konsekwencjami przenoszenia premier teatralnych do internetu, bo dyskusje nad tym trwają od początku pandemii, a przy okazji festiwalu głos zabrali także dyrektorzy i dyrektorka teatrów instytucjonalnych, zaproszeni do rozmowy z Łukaszem Drewniakiem w „Boskiej TV”. Zgodzili się ze sobą w gorzkim stwierdzeniu, że pokazy online są formą zastępczą, wyraziwszy nadzieję, że jest tylko tymczasowa. Dla odmiany Katarzyna Kalwat uznaje ją za świetne narzędzie do walki z hierarchicznością w teatrze (Dudko, 2020).

Nie podzielam jednoznacznie negatywnej oceny oglądania nagrań spektakli – w końcu, tak jak wiele innych osób, na analizie multimedialnych zapisów archiwalnych czy zagranicznych spektakli spędziłam znakomitą część edukacji teatrologicznej – ale muszę przyznać, że nawet najlepszy montaż, zbliżenia czy nagłośnienie głównie ujawniają nieadekwatność teatru do formy wideo. Szczególnie gdy chodzi o aktorstwo, dynamikę i tempo spektaklu, sposób obrazowania czy testowanie nowych środków artystycznych. Nie twierdzę, że remediatyzacji nie da się przeprowadzić dobrze, lecz przydatny byłby czas, przestrzeń i cel, by ustalić, co owo „dobrze" oznacza. W mediach społecznościowych i oficjalnej narracji organizatorów Boskiej, szczególnie jej dyrektora Bartosza Szydłowskiego, dominowały wypowiedzi o unaocznionym braku, „spragmatyzowanej rzeczywistości", tęsknocie za powrotem do normalności i o konieczności działania poprzedzonego autorefleksją.

Nie można odmówić tegorocznej Boskiej hojności w postaci dofinansowania premierowych produkcji oraz bezpłatnego dostępu do rejestracji i streamingów spektakli. Nie można nie docenić faktu, że jeden z najważniejszych festiwali teatralnych w Polsce podjął się trudnego i wymagającego zadania: próby odtworzenia w domach widzów specyficznej atmosfery wspólnego oglądania i dyskutowania, choć tym razem nie w biegu z centrum Krakowa do Nowej Huty, nie w napięciu pod znakiem niepewności wejścia na salę i przede wszystkim bez werdyktu międzynarodowego jury. W 2020 roku wygranymi mogą czuć się wszyscy, którym udało się pozostać w teatralnym obiegu[1].

Moda na proces

Spośród tegorocznych „boskich premier" *work in progress Biegunów*

Michała Zadary budzi moje największe wątpliwości. Bynajmniej nie z powodu, o którym mówiła Olga Tokarczuk, niepewna, czy jej powieść nadaje się do przeniesienia na scenę (Nogaś, 2020). Książka jest – mówiąc w uproszczeniu – wielowątkową i metaforyczną afirmacją ruchu, płynności, podróży, przemijania, tropienia poszlak i zostawiania śladów. Znakomicie napisana, jest obiecującym materiałem do udramatyzowania – wyodrębnienia struktury scenicznej opowieści, wyboru wątków i bohaterów, rozłożenia akcentów. Prawdopodobnie dlatego, że większość rozdziałów *Biegunów* napisana jest w pierwszej osobie, Zadara zdecydował się na skoncentrowanie spektaklu wokół postaci narratorki – w tej roli Barbara Wysocka – która, co podkreśla charakterystyczna fryzura, jest jednocześnie *porte parole* autorki. Poszczególne sceny rozgrywają się w Auge'owskim nie-miejscu: poczekalni na dworcu, która bywa też lotniskiem, hostelem czy inną przestrzenią przelotnych spotkań osób zmierzających w różnych kierunkach. W scenicznej adaptacji, podobnie jak w książce, historia zaginięcia żony i dziecka Kunickiego na greckiej wysepce oplata kilkanaście krótszych historii: wykładów o psychologii latania, o Annuszce decydującej się na bezdomność w Moskwie, o preparatach w formalinie strzeżonych przez wdowę po zmarłym naukowcu, o listach Józefiny von Feuchtersleben do Franciszka I, cesarza Austrii, w których błaga ona o wydanie rodzinie ciała jej ojca, wypchanego i wystawionego po śmierci w gablocie Gabinetu Dziwów – i wiele innych. W ostatecznej wersji spektaklu znaleźć ma się miejsce dla każdego wątku z książki.

Kompilacji tych opowieści słucha się bardzo dobrze, zwłaszcza że zostały napisane w gawędziarskim, angażującym czytelnika stylu. Moja wątpliwość co do prezentacji *work in progress* nie dotyczy artystycznej jakości, ale celu. To może surowe kryterium, ale do tej pory odnosiłam wrażenie, że

dopuszczanie odbiorców do pracy w toku – nie na trzecią generalną – ma sens wtedy, gdy zaproponuje się im narzędzia do współuczestnictwa, współbycia lub też innego rodzaju inspirację, wartościową tak dla twórców spektaklu, jak i widzów, w zależności od ich potrzeb. Tymczasem procesu artystycznego w *Biegunach* na Boskiej raczej nie zobaczyliśmy, gdyż pokaz polegał na płynnym odegraniu kilku prawie gotowych sekwencji, poprzetykanych krótkimi komentarzami reżysera. Dzięki nim wiemy, że premiera pełnometrażowego spektaklu odbędzie się pod koniec stycznia, prace trwają z przerwami już od trzech lat, a materiał przedstawiony na festiwalu obejmuje mniej więcej jedną trzecią docelowej objętości i pozbawiony jest części działań symultanicznych czy równoległej akcji. Wśród tych praktycznych informacji znalazł się jeden humorystyczny moment, podkreślający niezręczność sytuacji grania niedokończonych sekwencji przed kamerami dla pustej widowni. Zadara zapowiedział scenę, która rozgrywa się przed wynalezieniem elektryczności, dlatego sztuczne światło na scenie zostanie wygaszone. Podróż Ludwiki Jędrzejewicz *de domo* Chopin, która przemyca w krynolinie słoik z sercem swojego brata, który to balast przeszkadza jej w naturalnym poruszaniu się w obecności celnika, odbywa się w blasku świec, wspomaganym odbiciami z luster. Zadara zapewnił, że to specjalne świece, które dymią oszczędnie i są bezpieczne dla aktorów, a jednocześnie tworzą niezwykły klimat. „Tego pewnie nie widać na ekranie, szkoda, że tu państwa nie ma”, ubolewał reżyser. Po zakończeniu pokazu Zadara zaprosił na premierę *Biegunów* do Teatru Powszechnego. W rozmowie z Justyną Nowicką Bartosz Szydłowski stwierdził, że możliwość podglądania dzieła w trakcie procesu twórczego jest jedną z korzyści, jakie przynosi wirtualna formuła Boskiej Komedii (zob. *Czuły narrator…*, 2020). Zgadzam się, że jest to możliwość, nie jestem jednak pewna, czy należało z niej skorzystać. Żeby jednak nie widzieć w tej decyzji wyłącznie strategii

marketingowej (uzasadnienia idiomu tegorocznej Boskiej, zaostrzenia apetytu widzów na teatr na żywo, odczarowania „niesceniczności” *Biegunów*), interpretuję ten pokrzepiający gest jako performatywne życzenie ponownego otwarcia teatrów. W chwili gdy piszę te słowa, losy funkcjonowania instytucji kultury w pandemii nadal nie są znane. Sytuacja, w której reżyser znany z wystawienia *Dziadów* bez skrótów zaprasza na premierę spektaklu opartego na jednej z najbardziej znanych powieści polskiej noblistki zawiera w sobie tyle optymistycznego ładunku symbolicznego, że chce się mieć nadzieję na pozytywny finał tego przedsięwzięcia.

Władza dyskursu

Jedną z najbardziej wyczekiwanych premier tegorocznej Boskiej był *Powrót do Reims* Didiera Eribona w reżyserii Katarzyny Kalwat i dramaturgii Beniamina Bukowskiego, z Jackiem Poniedziałkiem w roli francuskiego profesora socjologii. Twórcy przefiltrowali historię społecznego awansu i coming outu Eribona przez entuzjastyczną recepcję jego książki w Polsce. Od momentu premiery tłumaczenia Maryny Ochab wiosną 2019 roku ta eseistyczna autobiografia cieszy się niesłabnącą popularnością. Zawiera bowiem historie osób, których *habitus* pozostawał rozdarty latami; daje przestrzeń do dyskusji, utożsamienia się, zrozumienia własnego lub cudzego położenia czy dokonania tożsamościowych ujawnień. Eribon tłumaczący, dlaczego klasa robotnicza we Francji zaczęła głosować na prawicę, rozjaśnia poniekąd powody, dla których podobny scenariusz rozegrał się w Polsce. Z kolei Poniedziałek podkreślał w wywiadach podobieństwo trajektorii swojego życia do losów autora *Powrotu do Reims*.

Katarzyna Kalwat zdecydowała się na ujęcie (nie wszystkich!) wątków

podjętych w eseju w konwencję wywiadu telewizyjnego. Pozwala ona dostrzec, jak doświadczenie opowiedziane przez Eribona zostaje zawłaszczone i wyprane ze swojej szczególności przez język kulturoznawczy i, odwrotnie: jak ważną lukę w dyskursie udało się mu wypełnić swoim sposobem ujmowania historii awansu społecznego. Marta Malikowska i Yacine Zmit, jako karykatury młodych i przemądrzałych dziennikarzy telewizyjnych, rozgrywają tę mieszankę czołobitności, fałszywej lewicującej troski i poczucia własnej klasowej wyższości w stosunku do przyznającego się do robotniczego pochodzenia i braków w kapitale kulturowym intelektualisty. W scenariuszu *Powrotu do Reims* znalazło się też miejsce na żartobliwe stematyzowanie wątpliwości polskiego czytelnika co do prawidłowej wymowy tytułowej nazwy miejscowości (myślę, że wiele osób poczuło tutaj ulgę!).

Oparcie spektaklu na konwencji *talk show*, przerywanego raz na jakiś czas reklamami, wydaje się też determinować sposób filmowania i kadrowania występujących, a w finale pozwala na wyrazistą dekonstrukcję przyjętej stylistyki. Program ten rozgrywa się w skapitalizowanej i urynkowionej rzeczywistości, w której kontent ma się dobrze personalizować i sprzedawać. Kontrola jakości i atrakcyjności treści przeprowadzana jest więc symultanicznie przez bezosobowy system, który dyscyplinuje rozmówców w wypadku zboczenia z tematu, dłużyzn, niepoprawnych politycznie wulgaryzmów, czy wreszcie próby spospolicenia wyrafinowanego tonu konwersacji. Gdy o doświadczeniu wykluczenia zarówno z rodzinnego środowiska, jak i z uniwersyteckiego światka, o niemożności opuszczenia fazy liminalnej Eribon-Poniedziałek chce opowiedzieć w prostych lub emocjonalnych słowach, prezenterzy poprawiają go do momentu, w którym zawrze on swoją historię w odpowiednim kodzie kulturowym, używając fachowego słownictwa. Wtłaczają swojego gościa w profesorskie ramy. W

miejsce wyznania pojawia się więc gramatyczny potwór: „utrwalone stereotypy, służące utwierdzaniu się we własnej tożsamości, prowadziły moją rodzinę do nieakceptowania mojej odmienności, mimo iż moja odmienność konstytuowała moją tożsamość, budowaną w opozycji do tożsamości tejże rodziny”. Eribon kilkukrotnie nie wytrzymuje tej presji (wszak sednem jego tożsamości jest jej płynność), a gdy z jego ust wypływa litania inwektyw, prezenterka komentuje: „*habitus* się panu rozdarł – na żywo!”.

Twórcy *Powrotu do Reims* żartują sobie z teorii performatywnych aktów mowy i przywiązania humanistów do higieny języka, dlatego przesuwają granice językowej sprawczości do absurdu, pustki, wyzucia z sensu: „nikt nie rodzi się profesorem na Sorbonie, obroniłem się z bycia homoseksualistą, wyoutowałem się jako profesor”, tłumaczy się zdezorientowany Eribon, z kolei prezenterka prosi go na stronie, by pozwolił się jej uojcowić, bo „córki profesorów socjologii zawsze zostają profesorkami socjologii”.

Przyznam jednak, że nie przekonał mnie dodatkowy komentarz do tej opowieści w postaci stockowych reklam produktów i usług, przypominających, że każdy kapitał, nie tylko materialny, jest na sprzedaż. Diagnoza ta wydaje mi się raczej zamykająca, bo unieważniająca dyskusje wokół klasowości społeczeństw czy systemowego wykluczenia ze względu na seksualność czy ubóstwo. Podobnie wykorzystanie syntezatora mowy czy wprowadzenie motywu uwikłania człowieka w nierówną walkę z systemem wydaje mi się wtórny, w każdym razie ciekawiej był wykorzystany w innych projektach duetu Kalwat-Bukowski – *Staff Only* czy *Maria Klassenberg. Choreografie domowe*. Niewykorzystany potencjał leży także w mało klarownej ostatniej części spektaklu – zakończenia nie zdradzę, powiem tylko, że zmierzało w stronę wyzwolenia spod jarzma dyskursu albo zobrazowania spotkania człowieka z Realnym.

„Tylko ten taki upór!”

Rekonstrukcje relacji rodzinnych w autobiograficznych narracjach najczęściej mają służyć uwznioślenia czy dowartościowaniu biografii krewnych lub odwrotnie, dekonstrukcji mitów o familii (Grzemska, 2020). Tymczasem w *Agonie* choreografka Dominika Knapik i dramaturżka Patrycja Kowańska wybiegają w przyszłość, w której relacja matki z synem dopiero zostanie skonstruowana, co więcej, będzie ona trudna i hegemoniczna, wymagająca psychoanalitycznego uzdrowienia. Jest rok 2047. Trzydziestoletni Feliks Macher, śpiewak operowy – dziś trzyletni syn performerki – po śmierci matki decyduje się na wirtualną choreoterapię. Leczy go algorytm Pytia, zadająca niewygodne pytania o prenatalną podświadomość i formułująca motywacyjne frazesy o odnalezieniu wewnętrznego spokoju. Finał spektaklu przynosi zaskakującą autokrytyczną wywrotkę, gdy okazuje się, kto naprawdę skrywa się pod nickiem apollo2017. Wizja przyszłej relacji z dzieckiem, która dopiero co się tworzy, a już generuje w matce poczucie winy z powodu własnego zabiegania i nieobecności, jest dla Knapik pretekstem do głębokiej autorefleksji. *Agon* opowiada zarówno o pracoholizmie (autorka uważa to za cechę wielu polskich choreografek), presji, determinacji oraz ambicjach, jak i o trudach porodu: „zakleszczona jesteś jak jakiś stary małż”, szepcze kobiecy głos z offu, gdy tancerka w zwolnionym tempie utanecznia pozycje ułatwiające dziecku przyjście na świat. Artystka sięga do archiwów swojej pracy twórczej oraz prywatnych – dzięki czemu światło dzienne ujrzało nagranie tanecznej solówki z próby do spektaklu *Leni Riefenstahl. Epizody niepamięci* w reżyserii Eweliny Marciniak, w którym Knapik ostatecznie nie zagrała. Jak przyznała w rozmowie z Anną Królicą, w projekt ten włożyła wiele wysiłku i zaangażowania kosztem zdrowia. Być może publiczna konfrontacja z utratą

szansy na satysfakcję z wykonania ciężkiej pracy miała przynieść performerce terapeutyczne ukojenie.

Agon jest spektaklem gęstym, wymagającym od odbiorcy uważności i refleksu, wrażliwości na symbolikę i metafory. Został wypełniony wielopoziomowymi, krzyżującymi się odniesieniami (np. do filozofii Carla Gustava Junga, pisarstwa Johna Campbella, tragedii antycznej). Jest jednocześnie świetnie przemyślany pod kątem technicznej realizacji. Przykładowo, ekrany mają różne funkcje – ten, na którym pojawiają się animacje i porady Pytii to ekran widza, funkcjonujący tu jako nowe medium „wideoteatralne", zaś ten zawieszony z tyłu sceny służy tradycyjnie wyświetlaniu projekcji w tle. Poszczególne środki wyrazu artystycznego spotykają się ze sobą w dialogu, w przestrzeni tytułowego agonu, który – jeśli pójść za myślą Chantal Mouffe – pozwala na swobodny przepływ refleksji z wielu stron i przeciwstawia się hegemonii jednego elementu. Stąd trudno uznać *Agon* za spektakl *stricte* taneczny, mimo że główną postacią jest tu Dominika Knapik. To jedna z ciekawszych premier tegorocznej Boskiej Komedii.

Dokąd zmierzamy?

Bezpieczne miejsce powstało jako autorski projekt studentów krakowskiej AST – reżysera Tomasza Fryzła, dramaturga Piotra Fronia oraz aktorów: Kingi Bobkowskiej i Adama Borysowicza – jeszcze przed wiosennym lockdownem. Później rozwinęło się w spektakl, łączący przemyślenia wynikłe z pandemicznej izolacji z refleksją o katastroficznym końcu, którego nadejścia wyczekiwać możemy z każdej strony (np. z powodu globalnego ocieplenia, lecz nie jest to doprecyzowane), także z wnętrza psychiki.

Aktorzy wkraczają na pustą scenę i taśmą klejącą wyodrębniają w niej prostokąt, który od tej pory będzie ich przytulną przestrzenią porozumienia i powrotu do wspomnień. Zaczynają się zwierzać, mówić otwarcie o poczuciu wycofania, kompleksach i bezsilności. Zachowują wobec siebie uprzejmy dystans, jakby z innych czasów, zwracając się do towarzysza/towarzyszki w trzeciej osobie: Ona, On. Panaceum na depresyjne nastroje – będące jeśli nie pokoleniowym, to na pewno środowiskowym doświadczeniem – jest powrót do tytułowego bezpiecznego miejsca. Symbolizuje je pudełko pełne wyobrażonych przedmiotów. W każdym z nich zawarta jest pamięć o ważnych momentach z życia. Ona i On sięgają po nie, opisują, nazywają uczucia, osoby i stany z nimi związane, odkładają, uśmiechają się, relaksują. To ich „przestrzenie rozszerzonego odczuwania". Po zakończeniu wspominek zadają sobie pytanie, czy uda im się tu więcej nie wrócić – do miejsca, które wprawdzie daje wewnętrzny komfort, lecz oddala od rzeczywistości generującej konflikty, lęk i niepewność. Odpowiedź jest więc domyślnie negatywna.

„Fajne światło, trochę pusto – to akurat dobrze", pada ze sceny i rzeczywiście, minimalistyczna, wręcz uboga oprawa wizualna *Bezpiecznego miejsca* pozwala na skoncentrowanie całej uwagi na relacji i słowach aktorów. Prowadzenie kamery daje filmowy, intymny efekt – po kilku początkowych zbliżeniach i krążeniu między aktorami obraz pozostaje prawie nieruchomy, za to w środkowej, poetyckiej części leżący na plecach Bobkowska i Borysewicz filmowani są obrotowym torem kamery z góry, co nasuwa na myśl nostalgiczny sposób przedstawiania zakochanych w popkulturowych filmach. Tu jednak brak jednoznacznego dookreślenia relacji między Nią a Nim. Całości towarzyszy fortepianowe tło muzyczne przygotowane przez Michała Lazara, podkreślające liryczny charakter spektaklu. Siłą napędzającą akcję jest bez wątpienia tekst Piotra Fronia,

łączący dialogi i autorską poezję z cytatami z Schulza, Tischnera, Kundery czy Baczyńskiego, dobranymi tak umiejętnie, że wpisują się gładko i niepostrzeżenie w refleksyjną tkankę całości.

Bezpieczne miejsce zachwyca nastrojem, wrażliwością, świetną reżyserią i tekstem. Broni się znakomicie jako etiuda filmowa. Mój niepokój budzi jednak jego przekaz. Krytykowanie tak osobistej i bezpośredniej wypowiedzi może wydać się nieuzasadnionym atakiem, więc od razu zastrzegam, że nie mam na celu zdyskredytowania spektaklu. Zawartość mojego pudełka, mojego „bezpiecznego miejsca", diametralnie różni się od pudełek twórców spektaklu – zrobiłam w nim porządek, szczególnie w kwestii płakania po papieżu i świętych obrazków. Niemniej dziś – w czasach potrzeby wzajemnej troski i międzyludzkiej solidarności, czasach wymagających od wielu osób przekroczenia własnej strefy komfortu czy podjęcia aktywności obywatelskiej – teatr nadal pełni ważną funkcję katalizatora społecznych nastrojów, a jego twórcy biorą na siebie odpowiedzialność opowiadania i interpretowania świata, natury ludzkiej, mechanizmów nimi rządzących. Zmartwiło mnie więc, że spektakl, który na poziomie emocjonalnym może zjednać sobie wiele sympatii i identyfikacji, wartościuje postawę eskapistyczną, sentymentalną i konserwatywną. Że wypowiedź mogąca stać się narracją pokoleniową stawia na bierność w obliczu osamotnienia i poczucia nadciągającej katastrofy. Gdzie biegnie granica między holistycznym *self care* a umywaniem rąk? Między duchową inspiracją a emocjonalnym ekshibicjonizmem? Tematyka *Bezpiecznego miejsca* oscyluje wokół tych pól, szkoda zatem, że ich nie problematyzuje, a estetyzuje.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Agata M. Skrzypek – doktorantka w Katedrze Performatyki Przedstawień na Wydziale Polonistyki UJ.

Przypisy

1. Choć oczywiście nie tak powinno się rozwiązać problem nadprodukcji spektakli, również internetowej – gromadzenia scenografii, materiałów, odpadów, zużycia energii i zamrażania spektakli na wieczne niegranie. Alternatywnym – spekulatywnym i pozostającym jak na razie w sferze marzeń – rozwiązaniem byłaby kompleksowa i radykalna zmiana sposobu finansowania instytucji oraz dystrybucji środków między artystów freelancerów, umożliwiająca wykształcenie warunków do systematycznej pracy warsztatowej, laboratoryjnej, artystycznej, niekoniecznie kończącej się wyprodukowaniem spektaklu.

Bibliografia

Czuły narrator. Rozmowa z Bartoszem Szydłowskim, https://www.playkrakow.com/vods/vod.410, [dostęp: 6 I 2021].

Grzemska, Aleksandra, *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020.

Dudko, Dawid, *Jacek Poniedziałek i Katarzyna Kalwat: wstyd za biedę*, https://kultura.onet.pl/teatr/boska-komedia-powrot-do-reims-jacek-ponie… [dostęp: 6 I 2021].

Nogaś, Michał, *„Biegunów" nie da się pokazać w teatrze – powiedziała Olga Tokarczuk. Michał Zadara próbuje*, https://wyborcza.pl/7,75410,26565267,bohaterowie-biegunow-istnieja-w-ko… [dostęp: 6 I 2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/boskie-premiery*

didaskalia
gazeta teatralna

BOSKA KOMEDIA

Autobiografia Michała

Izabela Zawadzka

Teatr Łaźnia Nowa

Michał Buszewicz

Autobiografia na wszelki wypadek

reżyseria: Michał Buszewicz, scenografia: Robert Mleczko, kostiumy: Anna Ziemniak, kompozytor: Baasch

premiera on-line na festiwalu Boska Komedia: 6 grudnia 2020

Premiera *Autobiografii na wszelki wypadek* odbyła się on-line w ramach festiwalu Boska Komedia. Kiedy zaczął się streaming, na ekranie pojawiła się scena i wkomponowana w nią niewielka architektura. Po lewej stronie kwadrat wydzielony zielonymi dywanami, a na nim biały fotel o jajowatym kształcie. Z dwóch stron sceny (na jej tylnej i prawej ścianie) podwyższenie w kształcie odwróconej litery L pokryte szarym linoleum imitującym lastriko, nad nim w takim samym układzie balkon z czerwonymi barierkami, na który prowadzi czerwona drabina. Na ścianach po prawej i lewej stronie wydruk dwóch ogromnych oczu.

Spektakl rozpoczyna wejście Tomasza Cymermana, Daniela Dobosza i Konrada Wosika, rozrzucających po podłodze zdjęcia i wykrzykujących nazwisko bohatera, którego historię będziemy poznawać przez najbliższe półtorej godziny – niedawno zmarłego Michała Buszewicza. Czyściciele mieszkań wynajęci przez jego syna będą opowiadaczami życia Michała.

Trzeba mieć duży dystans do siebie, żeby napisać i wyreżyserować własną autobiografię. Zwłaszcza taką, która nie będzie ani w pełni prawdziwa, ani w zupełności zmyślona. O Michale Buszewiczu w internecie można przeczytać, że jest dramatopisarzem, dramaturgiem i reżyserem, że urodził się w 1986 roku w Krakowie, a mieszka w Warszawie. Notatka z Dziennika Teatralnego podpowiada, że ukończył wiedzę o teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim i specjalizację dramaturgiczną na Wydziale Reżyserii Dramatu krakowskiej szkoły teatralnej. Jest autorem tekstów dla teatru oraz reżyserem krótkometrażowego filmu. Przez jeden sezon pracował w Starym Teatrze w Krakowie jako kierownik dramaturgów.

O scenicznym Michale Buszewiczu, postaci wykreowanej przez Michała Buszewicza reżysera wraz z zespołem aktorów, dowiadujemy się z opowieści czyścicieli. Z każdą następną historią stają się oni coraz bardziej samym Michałem Buszewiczem. Wcielają się w niego, odgrywają jego ruchy. Czasem stają się trójgłosem, mówiącym za Michała, czasem tylko jeden z nich prowadzi opowieść, czasem relacje między nimi stają się bardziej skomplikowane i nagle dwuosobowy Michał Buszewicz spotyka na swojej drodze kogoś innego. Cymerman, Dobosz i Wosik są elastyczni, zwinnie operują w płynnej i nietrwałej strukturze, prowadząc widzki i widzów przez meandryczną opowieść o życiu osiemdziesięcioczterolatka, który właśnie umarł.

Narracja skacze między tematami i latami. Nie trzyma się chronologii

czasowej, jest zbudowana jak opowieść, którą prowadzi się z nieuporządkowanym albumem fotografii. Historie przeplatają się ze sobą, pokazując różne momenty z życia Michała. Jak wtedy, kiedy Michał miał okropnie brzydkie bambosze w przedszkolu, których się wstydził. Albo jak wtedy, kiedy dziewczyna, z którą spotykał się trzy lata, zostawiła go dla Marcina. Albo jak kolejne związki rozpadały się przez kolejnych Marcinów. Albo jak wtedy, kiedy miał czterdzieści cztery lata i czekał na wyniki testu na HIV. Kolejne historie niepowodzeń, potknięć i nieprzyjemności. Poznajemy neurotycznego, niepewnego siebie Michała, który nie umie budować relacji, przez co całe życie był samotny. Oglądamy momenty klinczu artystycznego, który powoduje, że Michał nie może pisać. Patrzymy, jak niepewny siebie Michał próbuje nauczyć pewności siebie studentów dramaturgii. A w końcu widzimy, jak wreszcie osiąga sukces, z którego nie umie się cieszyć.

Kolejne opowieści z życia Michała są poprzecinane ważnymi śmierciami: prababci, dwóch babć, dziadków, rodziców. Śmierci, które miały znaczenie, sprawiły, że Michał zapragnął przewidzieć i zaplanować własną. Rozpoznanie i ujarzmienie umierania, tak bliskie powracającej w spektaklu *Rozmowie Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, której inscenizacja przeraziła małego Michała. Bohater średniowiecznego dialogu pragnie poznać Śmierć za życia, żeby móc się od niej uwolnić. Polska wersja XIII-wiecznego łacińskiego tekstu została wzbogacona o wątki satyryczne, nadające Śmierci ludzki charakter. Podstawowe elementy średniowiecznego utworu zostały przeniesione do *Autobiografii* i zamknięte w szkatułkowej konstrukcji spektaklu. Michał Buszewicz tworzy spektakl, w którym Michał Buszewicz opowiada własną śmierć, pisze swoją autobiografię i wystawia ją na jednej ze scen swojego rodzinnego miasta. Opowiadacze streszczają przebieg spektaklu, który – tak samo jak *Autobiografia na wszelki wypadek* – kończy się śmiercią głównego bohatera, a jego życie jest montażem opowieści

odtwarzanych przez czyścicieli mieszkań. Opowiadacze przytaczają nawet fragmenty recenzji: „Wosik przekonywał talentem. Dobosz poruszał wrażliwością. Cymerman nadawał wszystko napędzającej życiodajnej energii. Recenzje były średnie. Im bardziej spektakl krytykowano, tym bardziej aktorzy przestawali lubić go grać. Zwracano uwagę na interesujący pomysł, ale zbytnią wsobność, ekshibicjonizm, epatowanie prywatnymi szczegółami, brak nadziei. Kraków, jak to Kraków, nie rozpoznał tam niczego z siebie”.

Można by uznać *Autobiografię na wszelki wypadek* za spektakl ekshibicjonistyczny i skrajnie prywatny, gdyby nie sposób, w jaki Buszewicz buduje postać scenicznego Michała. Z materiałów opublikowanych na stronie Teatru Łaźnia Nowa dowiadujemy się, że stworzona na potrzeby sceniczne kreacja Michała Buszewicza to kolaż zmyślonych faktów oraz fragmentów historii autora, jego ojca i dziadka. Premierze towarzyszyła rozmowa z reżyserem prowadzona przez Katarzynę Niedurny, w której Buszewicz przyznał, że pomysł na *Autobiografię* powstał jeszcze w szkole teatralnej, kiedy podczas zajęć zaczął pracować nad tekstem zbudowanym na kształt montażu filmowego, opowieści łączącej kilka biografii w jednej osobie.

Na scenie niełatwo jednak odróżnić sytuacje prawdziwe od fikcyjnych, tak jak trudno oddzielić opowieści autora od historii rodzinnych. Sceniczny Michał, tak jak jego pierwowzór, jest reżyserem i dramaturgiem, wystawia swoją autobiografię w teatrze, w mieście, z którego pochodzi. Szkielet postaci oparty na znanych widzom faktach (przez co stwarzający poczucie wiarygodności), zostaje obudowany historiami intymnymi, do których jako osoby postronne nie mamy dostępu, więc ich weryfikacja jest niemożliwa. Od momentu, kiedy historia scenicznego Michała wyprzedza realny czas Buszewicza, kiedy szkatułka domyka się w wystawionej na scenie autobiografii bohatera, z coraz większą rezerwą podchodzimy do

prawdziwości zdarzeń. Projektowana przyszłość Buszewicza (wykładanie na uczelni teatralnej, otrzymanie nagrody za całokształt twórczości, samotna śmierć) to część jawnie wymyślona. Wszystkich intymnych mikrohistorii i drobnych scen sytuacyjnych, z których zbudowana jest narracja, nie sposób jednoznacznie przypisać do doświadczeń prywatnych autora lub członków jego rodziny czy sklasyfikować jako fikcyjne. Przenikanie się tego, co uznajemy za prawdziwe, potencjalnie prawdziwe i niemożliwe towarzyszy widzkom i widzom przez cały czas. Dzięki temu powstała konstrukcja spektaklu, która z jednej strony jest żartobliwa i wciągająca, z drugiej wymusza pytanie o prawdziwość teatru, o moment, w którym prawda życia staje się sceniczną fikcją i odwrotnie.

W opowieści Buszewicza powraca pytanie o zasadność pisania autobiografii. Jak przyznaje sceniczny Michał, jego życie nie jest interesujące. Trudno się z tym nie zgodzić. Poznajemy zwyczajnego faceta, mało bohaterskiego bohatera, osobę znerwicowaną i mocno nieszczęśliwą, choć ma warunki, by szczęśliwą zostać. Jest uznanym dramaturgiem, który z czasem zaczął odnosić sukcesy i który może nawet jest spełniony zawodowo, choć w spektaklu poznajemy jedynie momenty „po” – po utracie bliskich, członkiń i członków rodziny, partnerek, przyjaciół. Moment „po” to moment samotności i niemożliwości powrotu do tego, co było poniewczasie rozpoznanym szczęściem lub przynajmniej stabilizacją. Michał to *everyman*, zwykły bohater, którego historia jest opowieścią o życiu, w którym niepowodzenia są częstsze niż sukcesy. Nowy męski bohater, który przez swoją autentyczność lub choćby możliwość bycia prawdziwym sprawia, że spektakl staje się wciągającą podróżą po cudzym-nie cudzym życiu.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Izabela Zawadzka – menedżerka kultury, teatrolożka. Doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/autobiografia-michala*

didaskalia
gazeta teatralna

taniec

Kiedy kończy się początek?

Maciej Guzy

l’Avant Scene Cognac

Same same & different

choreografia i koncepcja: Agata Maszkiewicz, współpraca artystyczna: Olivier Normand, Christophe Demarthe, Valerie Oberleithner, światło: Henri Emanuel Doublier, dźwięk: Antoine Tirmarche, kostiumy i rekwizyty: Sofie Durnez

premiera on-line: 15 grudnia 2020

Jak zrobić spektakl, gdy proces prób jest wielokrotnie przerywany, a zespół zmienia skład w trakcie realizacji? Jak wymyślać przedstawienie, skoro perspektywa jego zaprezentowania publiczności obecnej we wspólnej przestrzeni jest raczej niewielka? Czy z pracy w niepewności i po omacku można wyciągnąć interesujące dla twórczyń i twórców (a dalej – widzek i widzów) treści? Przed takimi dylematami stanęła Agata Maszkiewicz, przygotowując spektakl *Same same and different*, którego oczekiwano już przed ponad rokiem, a który ostatecznie nie powstał (w pierwotnie założonej formie). W grudniu 2020 roku na stronie głównego producenta przedstawienia – l’Avant-Scène Cognac – zobaczyć można było bowiem tylko wideo, które w wyniku pandemicznych zawirowań opracowano niejako w

miejsce docelowej realizacji. Jak dowiadujemy się z zaproszenia, wystosowanego przez twórczynię i współpracujących z nią artystów, nagrania nie należy jednak traktować ani jako transmisji on-line, ani pokazu *work-in-progress*, ani dokumentacji pracy artystycznej.

Same same and different w tej wersji, którą dotychczas można było zobaczyć, ma zatem formalnie odpowiadać na ograniczenia narzucone stanem pandemii. I rzeczywiście można to dostrzec nie tylko w formule prezentacji projektu, ale także jego dramaturgii. Doskonale widać, że epidemia dotyka nie tylko możliwości pokazywania efektów pracy, ale także myślenia o tym, co chce się pokazać, planowania, jak chce się coś zrobić, czy zbierania w całość fragmentów spektaklu, rozsypanych na osi czasu jego powstawania. Trudno mówić o przedstawieniu Maszkiewicz, wskazując na jeden przewodni temat, który spinałby ze sobą poszczególne sceny. *Same same and different* ma wiele początków i należy to rozumieć zarówno dosłownie, jak i metaforycznie.

Wspomniałem już, że projekt nie mógł doczekać się premiery. Pracę zaczynano kilkukrotnie, bo współpracownicy w ciągu wielu miesięcy przygotowań na przemian dołączali do choreografki i odchodzili, o czym dowiadujemy się od niej na wstępie przedstawienia – ostatecznie towarzyszą jej Vincent Tirmarche i Antoine Tirmarche. Znajduje to odbicie w otwierającej sekwencji spektaklu, w której twórczyni i twórcy wzajemnie prezentują swoje pomysły na to, jak przedstawienie można by zacząć. Wymiana koncepcji ma sprawiać wrażenie możliwie naturalnej i swobodnej, a nie odegranej. Choć jako wirtualna publiczność doskonale wiemy, że nie ma w tym za grosz spontaniczności, dajemy się uwieść tej płynnej (choć wyrachowanej) atmosferze jeszcze nie zaczętego, a już trwającego spektaklu. Świetnie na rzecz tego efektu działają kostiumograficzne szczegóły, jak

„niesceniczne” papucie Maszkiewicz czy wyświechtany sweter Vincenta Tirmarche’a – przywołujące na myśl klimat rozprężenia panującego raczej na próbach niż premierowym pokazie – a także żywe zainteresowanie wykonawczyni i wykonawców kolejnymi pomysłami oraz zaangażowanie w ich wypróbowywanie (zupełnie jakby ich wcześniej nie znali).

Tak ustawione otwarcie przedstawienia każe zapytać o to, czyjego autorstwa jest w istocie to *Same same and different*, które możemy oglądać. Początkowe sceny sugerują raczej niemożność wskazania Maszkiewicz jako twórczyni przedstawienia, a towarzyszących jej mężczyzn jako jego wykonawców. Potwierdzały to także napisy otwierające rejestrację, ukazujące się na tle żartobliwie zmultiplikowanej czołówki z serii filmów o Harrym Potterze, zgodnie z którymi Maszkiewicz miała być odpowiedzialna za pomysł i choreografię, ale jako autorka projektu ostatecznie prezentowanego publiczności pozostaje równa swoim towarzyszom. Pandemia poprzestawiała zatem pionki, decentralizując władzę inicjatorki procesu twórczego.

Tymczasem scena zainscenizowanej wielości punktów wyjścia płynnie przechodzi w sceniczną wariację na temat brzmienia głosu ludzkiego. Vincent Tirmarche, proponując swoją wersję początku spektaklu, nazywa po francusku efekty, które mógłby wywołać zasugerowanym przez siebie działaniem scenicznym – wszystkie zaczynają się na literę „a”. Dołącza do niego Maszkiewicz, powtarzając słowa w języku angielskim („attract”, „amuse”, „amaze” itd.). Po chwili aliteracyjny ciąg słów przestaje nas interesować przez pryzmat ich znaczeń i na pierwszy plan wysuwa się jego foniczny wymiar. Podchwytuje to również Antoine Tirmarche i cała trójka zaczyna improwizować ni to mówiąc, ni śpiewając przy minimalistycznym podkładzie muzycznym i interesującej reżyserii świateł, na przemian

przygasających i zapalających się zarówno na ekranie za występującymi (w formie prostopadłościennych rozbłysków), jak i nad ich głowami.

I ta scena ulega jednak stopniowemu przekształceniu. Najpierw – w krótką, wizualno-choreograficzną formę scenicznego eseju na temat krzyku (rozgrywanego na napięciu między przerysowaną gestykulacją i mimiką Maszkiewicz oraz chaotycznymi ruchami – zapętleniem biegu i upadku – jej towarzyszy a wyświetlaną w tle kompilacją filmowych, telewizyjnych i internetowych nagrań krzyczących osób). Później – w montaż arii operowych, śpiewanych (częściowo na żywo, częściowo z playbacku) w przerysowanych pomnikowych pozach. Arie zresztą też nie mają szansy wybrzmieć do końca – śpiew gwałtownie przerywany jest wyciemnieniem i cięciem podkładu muzycznego.

Spektakl zaczyna przypominać swobodny przepływ myśli oparty na zasadzie przeskoku skojarzeń, kolażu form i estetyk. Raz rzucone słowo na „a" powoduje inercyjny efekt uruchamiania kolejnych jego wariacji, aż staje się wokalną partią utworu muzycznego. To oczywiście dla autorki i autorów bardzo wygodna konwencja. Potencjalny zarzut niekomunikatywności, który może pojawić się w myślach oglądających przedstawienie, przytłoczonych potokiem umykających znaczeń, z łatwością może zostać utrącony przez powołanie się na odgórnie wpisaną w spektakl synkretyczność. Z czym jednak ta różnorodność się wiąże? Do czego prowadzi?

Nie odpowiadam na te pytania celowo, jednak nie po to, aby – zawieszając głos – zasugerować płytkość *Same same and different*, ale by wstrzymać się z postawieniem wniosków do czasu wspomnienia o drugiej części przedstawienia, która wyraźnie odseparowana jest od części pierwszej. W mniej więcej połowie spektaklu, gdy zadomowiliśmy się już w tej niejednorodnej, ale już dostrzeżonej estetyce, przychodzi bowiem kolejny

zwrot. Podczas wykonywania ostatniej arii dotychczas stabilna kamera, tylko delikatnie zmieniająca kadry, okrąża Maszkiewicz i Antoine'a Tirmarche'a i kieruje swoje oko ku pustej widowni. Spektakl niejako się kończy – w miejsce obrazu pojawia się czarna plansza – a równocześnie na nowo zaczyna. Po raz kolejny wracamy do początku. Tym razem twórczyni i twórcy nie tematyzują jednak swojej pozycji, a naszą – publiczności. Na czarnym ekranie pojawiają się napisy sugerujące, o czym możemy w tym momencie myśleć oraz wskazujące na przyczyny i charakter sytuacji, w której się znaleźliśmy: oglądamy nagranie, bo lubimy teatr bądź taniec albo znamy kogoś z występujących; jesteśmy w salonie, w hotelu, na balkonie, w parku; sami albo w towarzystwie; relaksujemy się. Zostaje nam pokazany również budynek, w którym autorka i autorzy pracowali, a w którym nie możemy się pojawić. Wyświetlają się zdjęcia wejścia, foyer, rzędów foteli francuskiego teatru.

Ta w gruncie rzeczy dość brechtowska strategia, utrudniająca pełne zaangażowanie, zdaje się zachęcać do odczytania spektaklu jako tekstu kultury w pełni zanurzonego w epidemicznych okolicznościach jego powstania i prezentacji. My nie możemy uwolnić się od kontekstu zapośredniczenia, a autorka i autorzy od myślenia o tym, że każde ich działanie będzie postrzegane przez pryzmat pracy w warunkach koronakryzysu. Wspomniany synkretyzm byłby zatem w tym świetle wypadkową nieustannie przerywanego procesu pracy nad przedstawieniem – sprzątanym przez występującą i występujących bałaganem po uderzeniu tornada w ułożony przez Maszkiewicz plan przygotowań do spektaklu. Dramaturgia tych porządków byłaby tu tylko widmem tego *Same same and different*, które nigdy ostatecznie nie ujrzało światła dziennego. Choć przed taką perspektywą trudno w pełni uciec, to oglądaniu nagrania towarzyszy jednak przeświadczenie, że forma spektaklu mimo wszystko wykracza poza

autotematyczne, pandemiczne odniesienia. Z pewnością wpływa na to charakter drugiej części.

Ruch odgrywa w niej zdecydowanie większą rolę niż wcześniej. Staje się punktem odniesienia dla innych elementów spektaklu. Gdy powraca obraz z kamery umieszczonej w sali teatralnej, w świetle reflektorów pojawia się tylko Maszkiewicz – jej towarzysze jedynie przyglądają się spod ściany, co robi artystka. A ta kładzie się na podłodze i po raz pierwszy przypomina, w czym się specjalizuje. Powoli porusza się po ziemi tak, jakby musiała nieustannie zachować z nią kontakt przynajmniej w kilku punktach podparcia. To sunie, to pełza, to wykonuje przewroty w przód i w tył. Zdaje się poznawać przestrzeń i równocześnie wyciągać z niej niedostrzegalne dla nas inspiracje. Po kilku minutach dołącza do niej Antoine Tirmarche i równolegle inicjuje kolejne działanie – proponuje, aby na pustej scenie odtworzyć współczesne mieszkanie, a więc – jak mówi – zapewne takie, w którym siedzą widzki i widzowie. Zaczyna opowiadać o tym, co gdzie się znajduje i po chwili odrywa z podłoża dotychczas niewidoczne taśmy, ukrywające linie, które wyznaczają plan mieszkania. Maszkiewicz nie pozwala mu jednak skupić na sobie uwagi – żywo reaguje na charakterystyczny dźwięk odklejania i traktuje go jako impuls dla modyfikacji swojej choreografii. Symbolicznego konstruowania przestrzeni mieszkalnej nie udaje się dokończyć, tym bardziej że Vincent Tirmarche włącza się do akcji i otwiera nowy wątek spektaklu, opowiadając o swoim ulubionym ogrodzie botanicznym. Maszkiewicz znów jednak interweniuje. Kontynuujący narrację performer żywo gestykuluje, co przyciąga uwagę tańczącej i staje się podstawą do kolejnych powtórzeń opisu ogrodu, ale tylko przy wykorzystaniu wypreparowanego z wypowiedzi komunikatu niewerbalnego. Maszkiewicz przejmuje ruch Tirmarche’a i aż do finału spektaklu powtarza poszczególne gesty tak długo, aż staną się zupełnie

niepodobne do pierwowzoru.

Pomimo wyraźnych analogii do pierwszych trzydziestu minut przedstawienia – znów impulsy krążą między kolejnymi działaniami na zasadzie reakcji łańcuchowej – teraz to Maszkiewicz przejmuje kontrolę nad wydarzeniami scenicznymi. Choć jej towarzysze zdają się odciągać uwagę od poruszającej się choreografki, to ona czerpie z tych starań więcej dla siebie niż odwrotnie. Ich interwencje są o tyle istotne, o ile znajdą ujście w przetransponowaniu na niepozorny ruch tancerki. W tle pobrzmiewają pytania o język tańca jako uniwersalnego medium, którym można zastąpić inne formy komunikacji, w tym choćby opisowe próby uobecnienia jakiejś wyobrażonej przestrzeni (mieszkania czy ogrodu botanicznego).

I tu, moim zdaniem, pojawia się klucz do jednej z możliwych interpretacji spektaklu Agaty Maszkiewicz, odbiegającej od czytania go wyłącznie w kontekście piętna, jaki odcisnęła na nim pandemia. W *Same same and different* interesująca jest ta, zwykle pomijana, sfera, która kryje się pomiędzy komunikatami z łatwością odczytywanymi przez oglądające i oglądających dane przedstawienie. To spektakl o tym, co tracimy, a co zyskujemy, gdy opis ogrodu botanicznego zostaje przetłumaczony na język ciała. Ale nie tylko. To także spektakl o przerwach między kolejnymi powrotami do produkcji spektaklu i o resztkach, które ostały się w pamięci twórczyni i twórców z poprzednich prób. O przepływach inspiracji wśród zespołu współtworzącego projekt, w którym każda osoba specjalizuje się w różnych działaniach artystycznych. O szczelinach w opowieści o krzyku, który zarówno jako wyraz zwycięstwa, jak i bólu opiera się na tej samej głosce. To wreszcie przedstawienie o transferze niemal gotowego spektaklu na jego wirtualną wersję. We wszystkich tych obszarach istnieje jakieś „pomiędzy”, które tu usilnie daje o sobie znać. Zwłaszcza w tych momentach,

w których łapiemy się na tym, że nie wiadomo kiedy znaleźliśmy w innej sytuacji niż przed chwilą – gdy nie wiemy, czy scena wciąż jeszcze trwa, czy już stała się sceną następną.

Dlatego u Maszkiewicz początek nigdy nie chce się skończyć i wciąż powraca, bo jego trwanie gwarantuje, że nie będziemy mogli zrobić kroku naprzód. Tkwiąc w rozkroku, możemy jednak zauważyć to, czego zwykle nie dostrzegamy, przemieszczając się z miejsca na miejsce.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

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/kiedy-konczy-sie-poczatek*

didaskalia
gazeta teatralna

taniec

Bolesne zderzenia

Urszula Pysyk

Clash! International Festival, 8-13 grudnia 2020 (http://clashproject.eu/festival/)

420 PEOPLE

Orīgī

choreografia i koncepcja: Václav Kuneš, zdjęcia i postprodukcja: Tomáš Vlček, kostiumy: Olo Křížová, produkcja: Aneta Jochim

premiera: 8 grudnia 2020

Polski Teatr Tańca

Find the love in the dark

choreografia: Davide Valrosso, muzyka: Zbigniew Kozub, zdjęcia: Marek Grabowski, edycja: Edyta Pietrowska

premiera: 9 grudnia 2020

O*rīgī* (420People, Czechy) oraz *Find the love in the dark* (Polski Teatr Tańca) to dwa z ośmiu filmów, które zainteresowani mogli obejrzeć na stronie internetowej projektu, współtworzonego przez Balletto di Roma (Włochy),

420People (Czechy), Companhia de Dança de Almada (Portugalia), Derida Dance Center/Art Link Foundation (Bułgaria) i Polski Teatr Tańca. Różne formy ruchu oraz jego możliwości ustanawiania dialogu zostały stematyzowane, choć w przypadku tych dwóch spektakli zarówno punkt wyjścia, jak i wnioski znajdują się na przeciwnych biegunach.

W *Orīgī* na sali początkowo znajdują się dwie tancerki, każda z nich wkłada odpowiednie dla swojego stylu obuwie. Różnice pomiędzy artystkami wyznaczone zostały więc już na etapie przygotowań i rozgrzewki. Pierwsza choreografia nawiązuje do tańca klasycznego. Płynność przeplata się z raptownymi pauzami, ruchy dynamiczne ze zwolnionymi. Tancerka (Fanny Barrouquére) porusza się od podłogi, przez plié, do pozycji pionowej, wykorzystując możliwości point. To pierwsza z prezentacji lub raczej autoprezentacji, która staje się wyzwaniem do ustalenia dominacji. Sama forma tego pojedynku wytwarza napięcie, którego schemat wyraźnie się zarysowuje mimo braku wrogości w mimice artystek.

Do tego pokazu dołącza druga tancerka (Francesca Amante), która do tej pory obserwowała pierwszą. Przez chwilę obie tańczą jednocześnie, jednak po chwili w ruchu zostaje tylko jedna, korzystająca z technik sztuk walki. Tym razem ona podlega obserwacji. Choreografia staje się od tego momentu gwałtowniejsza, wykorzystuje charakterystyczne cechy karate. Szybkie i precyzyjne ruchy emanują siłą. Gdy artystki ponownie zaczynają tańczyć razem, nawiązuje się między nimi nić porozumienia. O ile wcześniejszy duet, czy raczej symultanicznie wykonywane segmenty choreografii, zdawały się wzajemnie tłumić, o tyle tym razem ustanowiona zostaje pewna wspólnota. Tancerki działają we wspólnym rytmie, obie techniki zaczynają się uzupełniać. nie ma już osobnych prezentacji możliwości baletu i sztuk walki.

W tym momencie włącza się trzecia, nieobecna dotąd na sali tancerka

(Simona Machovičová). Stukot obcasów o parkiet na niewykorzystywanym dotychczas podwyższeniu zapowiada kolejną prezentację. Tym razem elementy *broadway dance* przeplatają się z voguingiem i *high heels*. Kluczowym momentem staje się zdjęcie przez artystkę butów na obcasie. Ten emancypacyjny gest podejmują pozostałe tancerki. Rozpoczyna się wspólna choreografia, w której dochodzi do pierwszego fizycznego kontaktu: trzymając się za ręce, tancerki wykonują choreografię opierającą się na stałej styczności ciał. Splecione ręce czasem przeszkadzają, a czasem pomagają w wykonaniu sekwencji, jednak artystki trzymają się tej zasady. Wcześniejsza walka o dominację zostaje tym gestem zaprzeczona. W jej miejsce powstaje więź, która umożliwia nawiązanie dialogu. Kolejne, już samodzielne sekwencje choreografii można określić jako wolne. Wolne zarówno od rygorów techniki, które zostają rozluźnione, jak i od dążenia do dominacji, niepotrzebnego w momencie porozumienia.

Kontrast wytworzony przez wydłużone linie i dynamikę, pauzy i dokładnie wykonywane pozycje i figury pozwalają na określenie wspólnego, choć nie jednolitego obszaru, gdzie cechy dystynktywne danej techniki są jedynie formą ruchu, który nie podlega wartościowaniu. Pointy, buty sportowe oraz buty na obcasie identyfikują poszczególne techniki ruchowe. Określają również pole tożsamości zbiorowej oraz poczucie przynależności. Są też rodzajem ograniczenia, ponieważ do pewnego stopnia wykluczają bądź utrudniają inne możliwości tańca. Nagie stopy wychodzą poza poziom tej identyfikacji, zmierzając w kierunku podstawowym dla każdej z technik, czyli samego ruchu. Końcowe zbliżenie na poruszające się wolne stopy podkreśla ten wspólnotowy charakter.

Zderzenia na innym poziomie przedstawione zostają w filmie *Find the love in the dark* Polskiego Teatru Tańca. W pustej, białej przestrzeni znajduje się

troje ubranych na biało tancerzy (Agnieszka Jachym, Jerzy Kaźmierczak, Zbigniew Kocięba). W tym hermetycznym układzie rozpoczyna się choreografia, będąca czymś innym, niż mogłoby się wydawać.

Pierwsza część spektaklu charakteryzuje się łagodnymi ruchami i rytmem. Tancerze tworzą różne konfiguracje, początkowo ustanawiane z delikatnością w stosunku do partnera/partnerki. Każdy kontakt fizyczny inicjowany jest z widocznym namysłem i pieczołowitością, a płynność, z którą następują kolejne elementy choreografii, ma w sobie coś idyllicznego. Niezmącona symbioza ciał wśród białych ścian. Nadaje to przestrzeni pozaziemski, czy wręcz nadrealny charakter, jednak nie można oprzeć się wrażeniu, że ta sterylna biel pochłania tancerzy.

Poszczególne sekwencje przerywane są elementami tańczonymi unisono. Niekiedy zaznaczają moment powtórzenia poszczególnych części choreografii, ale zmienioną dynamiką. Wspólny kierunek ruchu i spojrzenia tancerzy, po którym następuje zatrzymanie, zyskuje przeciwwagę w późniejszym rozproszeniu. Raptowne pauzy i podnoszenia zwiastują zmianę kierunku choreografii (w sensie przestrzennym), a także zmianę tempa wypracowanej sekwencji ruchowej. Coraz szybsze powtórzenia znanych sekwencji choreograficznych uwidaczniają ich potencjalnie przemocowy charakter.

Przełamania sojuszu pomiędzy trojgiem tancerzy, w którym parze przeciwstawiona zostaje jednostka, zostają zaznaczone właściwie od początku spektaklu, jednak wyrazistości nabierają z czasem. Zmiany konfiguracji wśród partnerów z męsko-żeńskiej na męsko-męską pojawiają się we wszystkich możliwych zestawieniach w całym spektaklu. Jednak w związku ze stopniowymi zmianami jakości ruchu (od delikatnego do coraz bardziej agresywnego) zmieniają się również relacje pomiędzy tancerką a

parą tancerzy. Jest to szczególnie widoczne w momencie, kiedy kobieta zostaje położona na podłodze, by po chwili zostać z niej podniesiona przez obu performerów. Na początku spektaklu gest ten nie niesie szczególnie negatywnych konotacji, ponieważ zarówno tempo, jak i charakter ruchu w tej sekwencji nie wskazują na wrogie intencje tancerzy. Co więcej, w pierwszej odsłonie owo podniesienie tancerki wygląda raczej na formę wsparcia. Jednak przez zmianę natężenia ruchu w ponownych powtórzeniach artystka jest wręcz wywlekana do pozycji stojącej.

Kolejna zmiana następuje, gdy tancerze rozbierają się z białych ubrań. Tancerka zostaje w samej bieliźnie, podczas gdy jeden z tancerzy zostaje w spodniach, a drugi w podkoszulku. Sam układ choreograficzny w tej części powtarza się, jednak jest jeszcze bardziej agresywnie wykonywany, co w połączeniu z odsłoniętymi ciałami ma wyraźnie przemocowy charakter. To, co na początku było łagodną grą, przerodziło się w gwałt. W pewnym momencie tancerka zaczyna biegać po kole, a za nią podążają tancerze. Gdy kobieta na nich wpada, zostaje podniesiona. Następuje spowolnienie. Ponownie zostaje przesunięta i wleczona na posadzce, by za chwilę raz jeszcze, z wolna rozpocząć początkową sekwencję.

Układ choreograficzny jako ułożony w sekwencje zestaw ruchów, sam w sobie nie świadczy tu o wymiarze afektywnym spektaklu, raczej zawiera w sobie pewną skalę możliwości. Delikatność i swoboda ruchu zostają przekształcone w gwałtowność, mimo że choreografia nie zmienia się radykalnie i wykorzystuje wcześniejsze sekwencje. Ich potencjalny dominujący charakter ujawnia się z czasem.

Zarówno *Orīgī*, jak i *Find the love in the dark* koncentrują się na pojęciu relacji w dialogu. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z próbą jego ustanowienia. Tancerki zamiast jednostronnej dominacji wybierają

porozumienie. Ma to konsekwencje również na poziomie jednostkowym, ponieważ rozejm uwalnia je od ciążących nad nimi ograniczeń, których znakiem jest tu obuwie. Ruch staje się sposobem porozumienia ponad konkretną techniką. Zderzenie baletu, karate i *high heels* ukazuje różne punkty widzenia i możliwości, które w przypadku *Orīgī* pozwoliły na wytworzenie nowego języka współuczestnictwa.

Inaczej przedstawia się sytuacja w *Find love in the dark*, gdzie ścierają się ze sobą odmienne tempa i jakości ruchu. Wynikiem tych zderzeń jest spektakl zmieniający początkową harmonię w koszmar bez wyjścia. Pierwotne porozumienie zostaje stopniowo przekształcone w dominację tancerzy nad tancerką. Równoprawny dialog nie zmienia się w męską hegemonię nagle. Zmiana układu sił następuje stopniowo, przy wykorzystaniu znanej już struktury ruchowej. Powielane schematy, mające od początku znamiona agresji, z czasem zmieniają potencjalnie hierarchiczny charakter choreografii w jawną próbę ustanowienia dominacji. Dialog i współpraca nie są już możliwe, o ile w ogóle kiedykolwiek możliwe były.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Urszula Pysyk – studentka teatrologii UJ.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/bolesne-zderzenia*

didaskalia
gazeta teatralna

festiwale

„Letnio i kulturalnie”

Julia Niedziejko

60. Kaliskie Spotkania Teatralne – Festiwal Sztuki Aktorskiej, 19-26 września 2020

Sześćdziesiąta edycja Kaliskich Spotkań Teatralnych przypadła na trudny rok pandemicznego rozgardiaszu. Organizatorzy nieustępliwie dążyli do realizacji festiwalu, mimo zrozumiałych przeciwności losu. Spotkania miały odbyć się w maju, ale ostatecznie przeniesione zostały na drugą połowę września. Podczas festiwalu okazało się, że *Wstyd* w reżyserii Wojciecha Malajkata, zrealizowany w Teatrze Współczesnym w Warszawie, musi zostać odwołany z powodu choroby jednego z wykonawców. Takie czasy. Ostały się więc dwa przedstawienia dziennie, a to, jak na festiwal, niewiele. Publiczność miała nieczęsty luksus podążania za harmonogramem spektakli, bez obaw o pominięcie jakiegoś przedstawienia. Z perspektywy dużych imprez teatralnych pokroju poznańskiej Malty, której coroczny program pęka w szwach od warsztatów, performansów, wystaw i akcji teatralnych, przeplatanych polskimi i światowymi przedstawieniami, rozlokowanych w różnych punktach miasta, jednorodność programu to nieoceniona wygoda. W przypadku Kaliskich Spotkań Teatralnych centrum życia festiwalowego jest

Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego. Scena Kameralna i Duża Scena znajdują się w sąsiadujących budynkach, więc nie sposób się tu zgubić. Namiot, w którym odbywały się pospektaklowe spotkania z artystami, umieszczono obok głównego gmachu teatru. W środku znajdowało się nie więcej niż dwadzieścia krzeseł, ustawionych w odstępach wedle sanitarnych wymogów. Komu zabrakłoby siedziska, mógłby usiąść w pobliżu na ławkach miejskich, z których dobrze było słychać rozmowę. Co wieczór okazywało się jednak, że liczba miejsc jest wystarczająca lub wręcz nadmiarowa, a ławki ostatecznie pełniły funkcję palarni dla gości spędzających czas w klubie festiwalowym. Była nim maleńka teatralna kawiarnia, z której dobiegały przytłumione dźwięki jazzowych koncertów, bardziej tła niż atrakcji wieczoru. Gośćmi okazywali się najczęściej organizatorzy i ich przyjaciele, a także zmęczeni aktorzy i aktorki, którzy po szybkim posiłku w kawiarni spiesznie znikali. Ci drudzy sztucznie nabijali statystykę młodszych uczestników festiwalu, którego publiczność złożona była głównie z elegancko ubranych przedstawicieli starszego pokolenia. Oni do klubu festiwalowego wstępowali rzadko, najczęściej opuszczając teatr po ostatnim przedstawieniu. Około północy było już w zasadzie pusto.

„Kiedyś nieoficjalne życie teatralne kwitło. Był nawet duży klub, w którym zawsze było tłoczno i gdzie do rana żartowano, tańczono, dyskutowano i popijano. […] Z pozycji gościa odczuwało się, że Kalisz tym festiwalem żyje, to znaczy wie o nim i jest na swój sposób z niego dumny. […] Nikt z nikim się dziś nie kłócił i nie dyskutował zawzięcie” (Kusztelski, 1996). Słowa te opublikował Błażej Kusztelski na łamach „Gazety Poznańskiej” w 1996 roku. Zapewne autor nie przypuszczał, że opisując 36. Kaliskie Spotkania Teatralne, przy okazji stworzy fundamenty artykułu pisanego dwadzieścia cztery lata później. Bardziej niepokojąca niż nasze podobne odczucia względem aury festiwalu jest przystawalność wniosków na temat

prezentowanych tu spektakli. Jak pisał Kusztelski: „Nie było oszałamiających inscenizacji czy ról, które by rzuciły na kolana. Nie było prowokacji ani zapalnych zdarzeń. Było letnio i kulturalnie”. Letnio i kulturalnie. W punkt.

Tym, co zawsze rozkręca nawet najbardziej skostniałą aurę, są sportowe emocje, więc niech przewodnikiem po sześćdziesiątej edycji Kaliskich Spotkań Teatralnych będzie głos spikera, wyczytującego miejsca na podium. Sednem Festiwalu Sztuki Aktorskiej jest przecież wyłonienie pereł bieżącego sezonu teatralnego Oddajmy więc głos jury. Werdykt kapituły nie okazał się zaskakujący. Prawie każdy spektakl został pod jakimś względem wyróżniony. Prawie, bo niczego nie przyznano *Almodovarii* w reżyserii Anny Wieczur-Bluszcz (Teatr Polonia w Warszawie) oraz *Lunaparkowi* Anny Sroki-Hryń (Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie); tu akurat brak zaskoczenia, bo to przedstawienie warte przemilczenia, a *Wyzwolenia* w reżyserii Piotra Cieplaka (Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy) o mały włos również zostałyby z niczym, gdyby nie Nagroda im. Ignacego Lewandowskiego dla Anity Poddębniak za epizodyczną rolę Firanki/Maski 11.

Główne laury, czyli Grand Prix, przypadły w tym roku głośnym nazwiskom. Pod tym względem relacja Kusztelskiego znacząco różni się od tegorocznych wyników. Jak pisał – „Z gwiazdami Jury ma zawsze problem. No bo nie ma sensu nagradzać wybitnego aktora za to, że stworzył dobrą czy nawet więcej niż dobrą rolę. Lepiej już promować młodych aktorów lub niemieszczących się na świeczniku” (tamże). Z tym stwierdzeniem nie zgodzi się zapewne tegoroczna kapituła, która Grand Prix za rolę męską przyznała Mirosławowi Bace za rolę Willy’ego w *Śmierci komiwojażera* w reżyserii Radka Stępnia (Teatr Wybrzeże w Gdańsku), a Grand Prix za rolę żeńską oraz NajBogusławskiego Aktora (czyli nagrodę publiczności) wręczono Katarzynie

Figurze, która zagrała tytułową rolę w *Fedrze* w reżyserii Grzegorza Wiśniewskiego (też Teatr Wybrzeże).

W przypadku *Śmierci komiwojażera* zaskoczenia nie było, bo każda z postaci zagrana była tu dobrze, a przedstawienie wyróżniało się na tle innych wyborów Festiwalu Sztuki Aktorskiej. Poza nagrodą dla Baki, spektakl zgarnął jeszcze dwie statuetki, tym samym otrzymując najwięcej wyróżnień w tej edycji konkursu. Anna Kociarz otrzymała Drugą Nagrodą Aktorską za rolę Lindy, a Piotr Biedroń Trzecią Nagrodę Aktorską za kreację Biffa. Zresztą *Śmierć komiwojażera* została wyróżniona już wcześniej dzięki Nagrodzie im. Leona Schillera dla Radka Stępnia, a to przecież nagroda na tyle nobilitująca, że przedstawienie zostało trwale namaszczone jako „ważne".

Warto wspomnieć, że twórcy zdecydowali się usunąć najbardziej znaną scenę z tekstu Arthura Millera – mowę wygłaszaną podczas pogrzebu głównego bohatera. Nie oznacza to jednak, że jego śmierć pozostała w przedstawieniu w sferze niedomówień. Reżyser zdecydował się na narrację linearną, gdzieniegdzie przerywaną przebitkami wspomnień Willy'ego Lomana, a dopiero scena finałowa nakreśliła ostateczne losy bohatera. Retrospekcje dobrze ważyły dramaturgię przedstawienia. Pojawiały się dokładnie wtedy, gdy jakaś scena zaczynała wyczerpywać swój potencjał. Oniryzm wspomnień bohatera wprowadzał na scenę elementy absurdu, na przykład brat Willy'ego – Ben (Cezary Rybiński) ubrany był w białe futro zdobywcy Alaski, jego młody szef Howard Wagner (Marcin Miodek) jeździł na rowerku. Elementy te wzbogacały warstwę wizualną przedstawienia i pomagały zbudować ciekawą psychologię głównego bohatera.

Co w spektaklu najciekawsze i najbardziej rzucające się w oczy, to splecione ze sobą wątki tępiącego męską podmiotowość patriarchalnego drylu oraz

niezmordowanego dążenia do realizacji amerykańskiego marzenia. Twórcy wyeksponowali zagubienie i frustrację wszystkich męskich przedstawicieli rodziny Lomana. Tym samym podkreślono, że determinizm społeczny jest jak fatum ciążące nad każdym nowym przedsięwzięciem bohaterów. Mimo to główny bohater nie potrafi zrezygnować z marzeń o sukcesie. Swoje aspiracje przelewa na synów, którzy, mimo obiekcji, ostatecznie podążają za wizją ojca i tak jak on wpadają w spiralę frustracji. Wszystkie pomysły na biznes podkręcane są przez Willy'ego pustymi, mobilizacyjnymi hasłami, którymi karmi się w chwilach zwątpienia. Wyczuwając naiwność tych nagłych skokach optymizmu bohatera, widz prognozuje rychłą klęskę jego planów, a gdy przypuszczenia te okazują się trafne, trudno nie czuć żalu. Stępień nie komplikuje przesadnie losów postaci i nie deformuje ich codziennych problemów wydumanym cierpieniem. Jego brak przesady oraz precyzja w nazywaniu myśli oraz odczuć bohaterów powodują, że prezentowana na scenie historia wypada prawdziwie i przekonująco. Łatwo przyłożyć do niej własne życie, a to powoduje, że angażujemy się emocjonalnie. Stępień prowadzi widza po bezpiecznych wyżynach wzruszenia; to mądre, ale nie przeintelektualizowane widowisko, warte zobaczenia i doświadczenia.

W przypadku *Fedry* nagrody były więcej niż pewne. Spektakl ten został uznany przez publiczność i krytyków, dlatego spodziewałam się, że podczas tego pokazu sala będzie pękać w szwach (oczywiście tkanych oszczędnie, jak na pandemiczne ograniczenia przystało). Przypuszczenie to okazało się trafne. Muszę uczciwie przyznać, że należę do nielicznego grona osób, których ten spektakl nie zachwycił, a może nawet rozczarował. Rozumiem i szanuję koncepcję zrobienia przedstawienia wiernego dramatowi. Akceptuję potrzebę zrealizowania widowiska oderwanego od współczesności.

Przyjmuję, że sztuczność może być ciekawą metodą dramaturgiczną, nie tylko w kontekście ironicznym. Niemniej, idąc za tymi wytycznymi, Wiśniewski uczynił z *Fedry* hermetyczną, zdezaktualizowaną opowieść o miłosnych zawiłościach, z postaciami-pomnikami, które postawiono, aby wyglądały dumnie oraz tragicznie. Co prawda na tle zimnej, metalowej scenografii i w minimalistycznych, high-fashion kostiumach, aktorzy i aktorki prezentowali się zjawiskowo (jak to posągi), ale wrażenie to szybko uległo wyczerpaniu, mimo częstej zmiany strojów. Marmurowo zamarłe twarze i oszczędna aktorów wypadały nudnawo, zwłaszcza w połączeniu z patosem trzynastozgłoskowca. Pretensjonalnie wyglądała lakoniczna scena ubierania Arycji (Katarzyna Dałek) przez Ismenę (Agata Woźnicka), w trakcie której zbyt nachalnie zmieszano powściągliwość z erotyzmem. Ciekawe były gesty ekspresji, na przykład wymowne zerwanie z szyi sznura pereł przez Fedrę (Katarzyna Figura), czy frustracyjna gra na perkusji Hipolita (Jakub Nosiadek). Sceny te miały w sobie coś dostojnego, bo ich sztuczność była zupełnie na miejscu i uwypuklała niuanse charakteru bohaterów. Nie mogę oprzeć się jednak wrażeniu, że ta statyczna adaptacja Wiśniewskiego jest rodzajem widowiska, który przydaje teatrowi etykietkę nadęcia.

Jest jedno wyraźne „ale” – kreacja Katarzyny Figury. Obsadzenie jej w tytułowej roli tragedii Racine’a to ciekawa propozycja, zarówno dla widzów, jak i aktorki. Etykiety filmowej supergwiazdy i seksbomby nie mogą się od Figury odkleić mimo upływu czasu, a zdaje się, nie są korzystne dla artystki o ambicjach teatralnych. Rola Fedry przyniosła jej możliwość rekonstrukcji własnego wizerunku, którą zresztą podjęła z dobrym efektem. Figura dała na scenie popis aktorskiego kunsztu, właściwego doświadczonej artystce. Wyróżniała się na tle reszty aktorek, które w tym spektaklu nie zabłysnęły. Jej postać była przemyślana, kreowana na solidnych fundamentach psychologicznych. Monumentalna postać aktorki ubranej w długie, lśniące

suknie, o zmęczonej twarzy i ciężkim głosie, wypełniała pustą scenę. Kiedy Figura znikała w kulisach, napięcie i dramaturgia przedstawienia opadały, a oczekiwanie jej powrotu bywało dotkliwe. Publiczność klaskała jednak na stojąco, więc widocznie żar tragedii potrafił ją rozgrzać.

Choć główna nagroda dla Figury była więcej niż pewna, można było zaobserwować kilka konkurencyjnych ról. Żałuję, że bez wyróżnienia pozostała Katarzyna Błaszczyńska, bo świetnie zagrała mamę Stasia w spektaklu dla najmłodszych *Staś i zła noga* w reżyserii Bartłomieja Błaszczyńskiego (Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach). Aktorka stworzyła poruszającą kreację silnej kobiety, która mimo przeciwności losu walczy o zdrowie i szczęście kalekiego syna. Gorzka, może nawet nieco zbyt gorzka dla dzieci historia tej dwuosobowej rodziny została pięknie i mądrze zagrana przez zdolnych, młodych aktorów. Uhonorowana Drugą Nagrodą Aktorską Anna Kociarz dostała z kolei zbyt niską notę. Jej inteligentnie poprowadzona rola Lidii we wspomnianej *Śmierci komiwojażera* była, w moim odczuciu, znacznie ciekawsza niż niezapadająca w pamięć Arycja w *Fedrze*, grana przez Katarzynę Dałek, która z niezrozumiałych dla mnie powodów otrzymała Pierwszą Nagrodę Aktorską. Z bohaterki granej przez Kociarz emanowała ciekawa kombinacja prostoduszności i mądrości, powodująca, że każde zdanie przez nią wypowiadane brzmiało interesująco. Choć była w tle głównej akcji, czuło się jej obecność, choć nie robiła wiele, by zwrócić na siebie uwagę.

Utalentowanej i wszechstronnej Magdalenie Drab – autorce tekstu *Wyzwoleń* oraz odtwórczyni jednej z istotniejszych ról tego przedstawienia – nie przyznano żadnego wyróżnienia, co jest dla mnie decyzją trudną do zaakceptowania. Twórczyni ta wystąpiła podczas zeszłorocznych Kaliskich Spotkań Teatralnych, na których pokazywała swój udany monodram *Curko*

moja ogłoś to (Teatr Zamiast w Łodzi), za który otrzymała najskromniejsze, współdzielone z czterema aktorami wyróżnienie. Wcielając się w rolę zarówno Marii Wnęk, jak i Kobiety Obsadzonej Jako Konrad w *Wyzwoleniach*, aktorka miała niełatwe zadanie stworzenia kreacji wielowymiarowej i wymagającej pomysłowości. W obu spektaklach wypadła intrygująco i przekonująco, co jest nieczęstym, a wartym uznania połączeniem.

Wyzwolenia chwalone są przede wszystkim za sprawną konstrukcję tekstu. Drab zachowała konstrukcję dramatu Wyspiańskiego, nie zrezygnowała także z obecności chóru oraz Masek, którym ofiarowała jednak indywidualne imiona, zależne od ich funkcji scenicznej albo nawiązujące do ich wypowiedzi. Krytycy rozpisują się o przystawalności współczesnego widzenia polskości do wizji Wyspiańskiego oraz doceniają umiejętne przełożenie młodopolskiego stylu na język bliższy dzisiejszej Polsce. Nie przywiązuję do tego wagi. Wobec skomplikowanego pomysłu, jakim jest próba opowiedzenia o współczesności, nawiązania do pierwowzoru dramatu nie mają wielkiego znaczenia. Nie wydaje mi się, aby sprawdzanie przystawalności dawnych tez do teraźniejszości było szczególnie frapujące, zwłaszcza że odpowiedź na pytanie: „Czy ponadstuletnie obserwacje Wyspiańskiego przystają do dzisiejszej Polski?” pada już w pierwszych scenach. Tak, ale trochę inaczej. Zdaje się, że to dość oczywiste stwierdzenie, którego trudno się nie spodziewać.

Zamiast pochylać się nad sensownością przekształceń dokonanych przez Drab w *Wyzwoleniu*, wolę skupić się na tym, co brzmi ze sceny. Autorka tekstu podejmuje kwestie homofobii, kobiecych strajków, katastrofy klimatycznej czy łowiectwa. Wszystkie te wątki zaprezentowano tragikomicznie, niby ironicznie i zaczepnie, a jednak niegłupio. Podniosły ton wypowiedzi postaci scenicznych często rozładowywano potocznymi

formułami, a czasem nawet wulgaryzmami. Tekst Drab jest stylistycznie zmienny i wypełniony kontekstami, żartami oraz grami słownymi. Słyszymy na przykład, że „czwarte miejsce jest dla Czechów”, a podczas modlitwy pada prośba artykułowana słowami: „Boże, spraw, żebyśmy nie byli przeciętni”. Brzmi to kąśliwie, smutno i sensownie.

Na scenie jest gęsto zarówno od postaci, jak i ich zmiennych, zindywidualizowanych gestów choreograficznych. Choć w spektaklu dominują sceny grupowe, postaci są silnie zindywidualizowane i z łatwością możemy odczytać ich cechy szczególne. Przykładowo, wyróżnioną przez jury postać Firanki (Anita Poddębniak) charakteryzuje infantylność i łagodność. Delikatnie i jakby nieśmiało odśpiewany przez nią tekst o zabijanych zwierzętach na melodię *Lulajże Jezuniu* wybrzmiał wzruszająco i adekwatnie do sytuacji scenicznej. Co ciekawe, największe problemy z określeniem swojej tożsamości ma Aktor, Który Miał Być Obsadzony Jako Konrad, Ale Tak Się Nie Stało (Bogdan Grzeszczak). Na pytanie o to, kim jest, ciągle udziela błędnej odpowiedzi. Bycie „wyzwolicielem” okazuje się więc zadaniem przerastającym jego możliwości, głównie dlatego, że trudno tak naprawdę powiedzieć, czego od pomnika dziś oczekujemy. „Za ciasno mi w tym Polaku!” – wykrzykuje, metaforycznie zdzierając z siebie szaty Konrada.

W drugim akcie jego rola zostaje przejęta przez Drab. Wcielając się w głównego bohatera *Wyzwolenia*, rezygnuje z odszukania prawidłowej definicji polskości, przyjmując, że takiej nie znajdzie. Wciela się w samą siebie – aktorkę i dramaturżkę, jednocześnie grając Kobietę Obsadzoną Jako Konrad. Zabieg ten zgrabnie angażuje widza w kwestie związane z rangą sztuki i artysty. Na ile twórca może sobie pozwolić, przekształcając dzieło arcydzielnie napuchnięte kontekstem historycznym, czy stosowanie ironii jest słabością, czy autokreacja przystoi dziełu konfesyjnemu, ale przede

wszystkim, jak wyczerpująco odpowiedzieć na pytanie, kim tak naprawdę się jest, jeśli trudno dobrze zrozumieć własne otoczenie.

A jak można je postrzegać przez pryzmat Kaliskich Spotkań Teatralnych? Dwadzieścia cztery lata temu Kusztelski ubolewał nad obniżoną rangą społeczną tego festiwalu. Mnie kameralność nie dziwi. Nie mam na myśli kontekstu pandemii, bo jak zdążyłam się zorientować, nie wpłynęła znacząco na charakter wydarzenia, które co roku ma podobną aurę. Jak to jest, że oglądając *Śmierć komiwojażera*, nie sposób zdystansować się od losu postaci tak bardzo do nas podobnych, obserwując *Wyzwolenia*, łatwo zrozumieć rozterki dziejące się na scenie oraz dojść do wniosku, że stoimy na polu tożsamościowej bitwy, a po wyjściu z Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego okazuje się, że wieczór jest ciepły, bezpieczny, brzmi lekkim, spokojnym jazzem i wystarczy, żeby było letnio i kulturalnie?

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Julia Niedziejko – poetka i recenzentka, współpracuje z portalem kulturapoznan.pl, teksty krytyczne publikowała m.in. w „Czasie Kultury”, „Dwutygodniku”, „nietak!cie”, „Fragile”, „EleWatorze”.

Bibliografia

Kusztelski, Błażej, *Akt przerywany albo kongresówka kontra reszta*, „Gazeta Poznańska”, 1996, https://cyryl.poznan.pl/obiekt/76257/relacja-z-festiwalu-kaliskie-spotk… [dostęp: 4 XII 2020].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/letnio-i-kulturalnie*

didaskalia
gazeta teatralna

festiwale

Nieudany świat dorosłych

Katarzyna Niedurny

24. Międzynarodowy Festiwal Teatrów dla Dzieci i Młodzieży Korczak Dzisiaj, 6-8 listopada 2020

Mattis, najstraszniejszy zbójnik w całym lesie, okazuje się nadopiekuńczym tatą. Ronja, jego córka, zanim wyjdzie w las, słyszy wiele przestróg: ma uważać na rzekę i mieszkające w lesie stwory. Dziewczynka, zamiast ulec strachom rodzica, dopytuje, jak poradzić sobie w trudnych sytuacjach, przed którymi ostrzega ją ojciec. Dowiaduje się wtedy, że (prawie) zawsze można znaleźć rozwiązanie problemu. Tak zaczyna się spektakl *Ronja, córka zbójnika* w reżyserii Anny Ilczuk, który wygrał tegoroczną edycję festiwalu Korczak Dzisiaj. Podobnie jak inne festiwalowe spektakle opowiadał o odwadze dzieci, które muszą poradzić sobie w niesprzyjającym świecie. Świecie stworzonym przez dorosłych.

24. Międzynarodowy Festiwal Teatrów dla Dzieci i Młodzieży Korczak Dzisiaj był jednym z pierwszych festiwali teatralnych odbywających się w formule on-line. Spektakle streamowane były na żywo z siedzib teatrów, spotkania z artystami obywały się na platformie Zoom. Tak, by hasło festiwalu:

„interakcja” zadziałać mogło nawet w tym dziwnym teatrze bez widowni. W zestawieniu konkursowym znalazło się sześć spektakli dla dzieci i młodzieży: *To my jesteśmy przyszłością* (reżyseria Jakub Skrzywanek), *Morze* (reżyseria Pia Partum), *Ronja, córka zbójnika* (reżyseria Anna Ilczuk), *Morze ciche* (reżyseria Łukasz Zaleski), *Mur* (reżyseria Justyna Sobczyk), *Greta i ostatni wieloryb* (reżyseria Maciej Podstawny). I chociaż częstym motywem opowieści, szczególnie tych dla dzieci, jest zmaganie się bohatera ze światem zewnętrznym, w tegorocznym programie festiwalu założenie to nabrało dodatkowego znaczenia. Temat powrotu do natury, ekologii, skutków ocieplenia klimatu podejmowany był w prawie każdym spektaklu. W końcu 2020 rok to czas ogromnych pożarów w Australii, nasilających się skutków niszczenia środowiska oraz Młodzieżowego Strajku Klimatycznego w Polsce.

Na środku morza

Nagle robi się ciemno. Na ścianach sali wyświetlane są jedynie projekcje w morskich kolorach. Niewyraźne kształty migoczą jak morze w słońcu. Raz po raz przestrzeń rozświetlają przepływające, czy to w scenografii, czy na projekcji kształty – meduzy, bąbelki, ryba. Widz jest w środku morskiej głębiny, którą poznaje wszystkimi zmysłami. Przynajmniej wtedy, kiedy jest na widowni, nie zaś przed ekranem laptopa. Muzyka wypełnia przestrzeń, ponieważ *Morze* to performatywny koncert dla dzieci wykonany przez Młodą Orkiestrę Nowego Teatru. Zespół muzyczny i trzy przemieszczające się po sali wokalistki skupiają na sobie uwagę, współtworząc razem z sensoryczną scenografią jeden organizm. Słowa napisanych przez Barbarę Wrońską piosenek są abstrakcyjne i poetyckie, kiedy opowiadają o świecie morskich stworzeń, dosadne i mocne, gdy poruszają temat zaśmiecania mórz i oceanów. To półgodzinne widowisko sprawia, że widz jest nie tylko obserwatorem, ale też gościem w podmorskim, muzycznym świecie.

Najważniejszym przesłaniem jest zaś to, że wyobraźnia może przenieść nas wszędzie.

Morze jest również w spektaklu Teatru Nowego w Zabrzu *Morze ciche*. Chociaż tam na wodę patrzymy nie z perspektywy głębin, a piaszczystego brzegu. Bohaterem tego klasycznie zbudowanego spektaklu z wyraźnym podziałem na scenę i widownię jest nastoletni Emilio. Niesłyszący chłopiec nie jest akceptowany przez swoje środowisko, a także, co szczególnie bolesne, własnego ojca. Dopiero przyjaźń z właścicielem sklepu Javierem sprawia, że chłopak zaczyna poznawać świat i samego siebie. Morze staje się zaś istotnym elementem jego życia – przestrzenią zabawy, odpoczynku, pocieszenia. Morze jest mądre. W spektaklu to ono jest narratorem opowieści, wypowiadając się ustami trzech aktorek (Anna Konieczna, Danuta Lewandowska, Joanna Romaniak). I nie tylko ustami. Drugim sposobem wypowiedzi jest język migowy, którym posługują się wszystkie postaci, tworząc na scenie bogatą choreografię.

Historia powstania obu spektakli odbiega od standardów teatralnych. W pierwszym przypadku zarówno tekst, jak i muzyka stworzone na potrzeby spektaklu poddane zostały twórczej reinterpretacji przez Młodą Orkiestrę Nowego Teatru podczas warsztatów. W przypadku *Morza cichego* praca zaczęła się od inicjatywy aktorki Anny Koniecznej, która zainicjowała naukę języka migowego dla pracowników teatru, a następnie zaproponowała dyrekcji wykorzystanie tych umiejętności w spektaklu. Wtedy do zespołu dołączył reżyser Łukasz Zaleski. Sam spektakl powstał zaś w ramach Konkursu im. Jana Dormana, dzięki czemu możliwe było granie go w szkołach dla widowni składającej się zarówno ze słyszących, jak i niesłyszących dzieci, mogących następnie spotkać się w czasie warsztatów edukacyjnych.

Odważne dziewczyny

Wzburzone wody mórz i oceanów są również miejscem akcji spektaklu Teatru im. Szaniawskiego w Wałbrzychu – *Greta i ostatni wieloryb*. Akcja rozgrywa się w dziwnym świecie przypominającym nasz, a jednak się od niego różniącym. Tak jakby był przesunięty o kilka lat do przodu w stronę katastrofy. Postaci rozmawiają o kolejnych gatunkach zwierząt na wymarciu, które my jeszcze znamy, i nadspodziewanie mocno cieszą się z możliwości wypicia świeżej wody. Spektakl rozpoczyna podjęcie przez dwójkę dorosłych i doświadczonych mężczyzn – kapitana Dorsza (Rafał Kosowski) i detektywa Antoniego (Joanna Łaganowska) – poszukiwań tajemniczego wieloryba. Pomimo ich kompetencji okazuje się szybko, że w tej trudnej misji niezbędna jest również dziewczynka Greta (Dorota Furmaniuk), wzorowana na Grecie Thunberg, oraz mądry żółw (Rafał Kosowski). Spektakl utrzymany w konwencji kryminału opowiada o zniszczonym świecie, odpowiedzialności za niego i konieczności uznania wpływu ludzi na środowisko naturalne.

Jest to również produkcja Konkursu im. Jana Dormana, na co dzień grana w szkołach. Przygotowania do spektaklu rozpoczęły warsztaty mające na celu zmapowanie szkolnych przestrzeni, a następnie zaprojektowanie tras, na których mógłby rozegrać się ten ruchomy spektakl. W czasie festiwalowego streamu widzowie podążali za aktorami okiem kamery, poznając Starą Kopalnię w Wałbrzychu.

Zły świat

Świat nie jest łatwym miejscem do życia, zdaje się mówić w spektaklu *Mur* jego reżyserka Justyna Sobczyk. Zespół Teatru Polskiego w Bydgoszczy o murze berlińskim opowiada przez pryzmat osób, których prywatna historia

uwikłana została w wielką polityczną opowieść. Sobczyk oddaje głos tym najsłabszym, których najtrudniej jest usłyszeć. Ludziom wrażliwym, emigrantom, dzieciom i zwierzętom. Wszyscy aktorzy nakładają na scenie królicze uszka, wcielając się w zwierzęta zamieszkujące teren między dwoma ścianami muru, które w filmie dokumentalnym *Królik po berlińsku* pokazał Bartosz Konopka.

Króliki z dystansem obserwują ludzkie losy. W kolejnych scenach, zdejmując (lub nie) uszy, wchodzą w nowe postaci. Nie są to jednak role wzniosłe. Nawet kiedy do spektaklu przebija się wielka historia, zaraz jest kontrowana. Na wielkiego kanclerza Helmuta Kohla patrzymy oczami jego syna Waltera. Mąż stanu staje się nieobecnym ojcem, a publiczne zostaje pokazane z perspektywy prywatnego. Bardziej niż historia kanclerza jest to historia chłopca, który próbuje się wydostać spod jego wpływu. Króliki zmieniają się również w parę próbującą uprowadzić samolot, by uciec do Berlina Zachodniego przez żelazną kurtynę, czy Conrada Schumana – żołnierza przeskakującego przez mur. Inspiracją do snucia tych króliczych opowieści była książka *Mur. 12 kawałków o Berlinie*, na podstawie której aktorzy przygotowali improwizacje, będące bazą do pracy nad kolejnymi scenami, stworzenia wokół tematu muru panoramy wydarzeń i odczuć łączących przeszłość z teraźniejszością

Rzeczywistość trudna jest również w spektaklu Jakuba Skrzywanka. Reżyser oddał głos nastolatkom opowiadającym w różnych formach – rozmowy, ruchu, hate speechu – o tym jak postrzegają siebie i świat. Na gruzach poddanej krytyce przeszłości starają się ustanowić utopijne wizje tego, co będzie. Szukać nadziei, opowiadać o własnej sile pozwalającej im zmierzyć się z problemami i podjąć walkę o pozostanie sobą w przytłaczającym świecie. Budować trudne porozumienie, mimo że są w konflikcie nie tylko ze

światem, lecz ze sobą na scenie. Przyszła Pani Prezydent (Patrycja Andrychowicz), Mistrzyni ucieczek (Jessika Flakowicz), Człowiek, którego nie ma (Eryk Kübler) oraz Fanka K-Popu (Agnieszka Wójcik) mają bowiem różne poglądy na świat, w szczególności związki jednopłciowe. Zarysowane pola konfliktów pozostają do końca niezmienne, do porozumienia nie dochodzi. W tym świecie nie ma ułatwień. Jest jednak nadzieja.

Droga nastolatków od gniewu do nadziei wpisana jest w snutą z offu opowieść o rytuałach inicjacyjnych. Jednak prawdziwa wolność pokazana jest nie jako przejście zaplanowanej przez mężczyznę-naukowca drogi, a porzucenie jej i wejście w świat na swoich własnych zasadach. W tym performerom pomaga rytuał wyojcowienia, pozbycia się powinności, a także wyjścia z toksycznej przeszłości. W przyszłość wejdą już na własnych zasadach. Bez narratora za plecami.

Nieudany świat dorosłych wymaga wielu zmian. Widoczne było to w zakresie poruszanych w czasie festiwalu tematów. A także w szukaniu przez twórców alternatywnych sposobów produkcji przedstawień, powstałych często w czasie warsztatów, w kontakcie z najmłodszymi widzami, wychodzących z typowych przestrzeni teatralnych oraz, po części, z teatralnych hierarchii. Dzięki temu w tych spektaklach jest dużo nadziei. Zarówno odnoszącej się do metod pracy, jak i wizji przyszłości. Nieraz ze sceny można było usłyszeć, że jeszcze nie jest za późno na zmianę. I tego się trzymajmy.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Katarzyna Niedurny – teatrolożka, dziennikarka, recenzentka. Stale współpracuje z magazynem internetowym dwutygodnik.com.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/nieudany-swiat-doroslych*

didaskalia
gazeta teatralna

zagranica

Przeczekiwanie na dobry czas

Jan Karow

Gob Squad

Show Me A Good Time

koncept i reżyseria: Gob Squad, wideo: Noam Gorbat, Miles Chalcraft, dźwięk: Sebastian Bark, Jeff McGrory, Catalina Fernandez, kostiumy: Emma Cattell, światła i opracowanie techniczne: Max Wegner, dramaturgia i produkcja: Christina Runge

premiera: 20 czerwca 2020 w HAU Hebbel am Ufer Berlin i La Jolla Playhouse

Kiedy wiosną trwał pierwszy lockdown, teatry w pierwszym odruchu sięgnęły do swoich archiwów. Repertuary przemieniły się w szeregi odnośników do portali YouTube, Vimeo, Facebook Watch itd. Niektórzy widzowie przypominali sobie spektakle, na których kiedyś byli, co wytrwalsi i bardziej zdeterminowani oglądali robocze zapisy przedstawień, których nie znali. Jak w wielu innych sprawach, początkowo nikt za bardzo nie wiedział, jak postępować. Wymuszone przejście w tryb on-line miało przynajmniej jeden plus – dostęp do zagranicznych teatrów stał się o wiele łatwiejszy, a jakość prezentowanych przez nie audiowizualnych materiałów nieco wyższa niż polskich. Imponująco przedstawiała się chociażby codziennie aktualizowana oferta Schaubühne, gdzie sporo ważnych inscenizacji zostało

zarejestrowanych we współpracy z niemieckimi telewizjami – tym sposobem można było chociaż zerknąć na legendarną *Oresteję* w reżyserii Petera Steina, *Bachantki* Klausa Michaela Grübera czy bliższe współczesności spektakle Thomasa Ostermeiera.

Wszystkie te nagrania pozbawione były jednak kluczowej dla teatru nażywości. Potrzeba było nieco czasu, aby pojawiły się pierwsze propozycje dostosowane do szczególnych okoliczności, w jakich się znaleźliśmy – kiedy sceną stały się mniejsze i większe ekrany, a czwarta ściana nabrała grubości solidnego muru. Kiedy okazało się, że używanie (często ponad miarę) projekcji wideo wcale nie świadczy o tym, że twórcy teatralni nadążają za technicznymi nowinkami i są przygotowani na pracę w trybie zdalnym. Zresztą pierwsze projekty przygotowane do sieci były w przeważające mierze rejestracjami, a ich kształt nie wykraczał poza wariacje na temat spotkania w programie Zoom. Na takim nienowoczesno-archiwalnym tle jedną z nowatorskich inicjatyw było *Show Me A Good Time* grupy Gob Squad. Członkowie brytyjsko-niemieckiego kolektywu, od lat sprawdzający możliwości nowych mediów (Tecklenburg, 2013), przygotowali w berlińskim Hebbel am Ufer dwunastogodzinne (sic!) wydarzenie online. Nie widziałem wersji, która odbyła się w czasie rzeczywistym w czerwcu i po której pozostało parę zdjęć i kilkanaście entuzjastycznych zdań recenzentki *The Guardian* (Wyver, 2020), okazało się jednak, że wirtualna działalność teatrów pozostaje z nami dłużej, niż można było się spodziewać. Po niewielkim okienku na przełomie lata i jesieni, w którym teatry nieśmiało zapraszały na prawdziwą widownię, uderzyła druga fala epidemii. Trzeba było ponownie się zdystansować i HAU zdecydował się na swego rodzaju wznowienie i ponowne wypełnienie łączy internetowych teatrem. Artyści z Gob Squad zrezygnowali z liczącego pół doby dystansu i zaplanowali w nowej wersji na trzy kolejne listopadowe dni trzygodzinne odcinki *live stream performance*,

jak go określili. Ostatecznie trwało to trochę krócej niż zapowiadano – już na starcie nie obyło się bowiem bez problemów technicznych.

Show Me A Good Time miało formę transmisji na żywo na Vimeo. Widzowie, którzy punktualnie wpisali uzyskane z biletami kody dostępu, musieli uzbroić się w cierpliwość – kompulsywne odświeżanie strony www nie przynosiło efektu. Przez trzydzieści osiem minut trwały prace nad uruchomieniem przekazu, a na platformach społecznościowych pojawiały się kolejne komunikaty o trudnościach. Kiedy problemy rozwiązano, pośrodku obrazu w dużym zbliżeniu zobaczyliśmy Seana Pattena (brzegi kadru wypełniała schematyczna mapa świata w stylistyce à la Matrix). Był na scenie sam, a w tle widać było pustą widownię teatru HAU, gdzie fotele, których akurat nie wymontowano, ukryto w biało-czarnych pokrowcach, i gdzie rozwieszono duży transparent z tytułowym sloganem.

To osamotnienie performera było jedną z tych rzeczy, która w *Show Me…* szczególnie zwracała uwagę. Kolektyw rozbił się na pojedynczych twórców. W kolejnych odcinkach miejsce Seana w teatrze przejęli inni artyści – Tatiana Saphir i Bastian Trost. Korzystali z tego, co mieli pod ręką i co wydobyli wcześniej z magazynów – z kostiumów: od naiwnych, pluszowych przebrań zwierzęcych po eleganckie stylizacje. Nie wytwarzali w ten sposób żadnej iluzji rzeczywistości czy fikcyjnych postaci, ale podkreślali swoją osobność w opustoszałym teatrze, jeszcze bardziej oddalonym od codzienności niż zwykle. Byli szczególnego rodzaju wodzirejami. Samotność wywoływała w nich chwilami nastrój melancholijny, ale ewidentnie starali się wygenerować pozytywny przekaz. Zwracali się bezpośrednio do nas, podkreślając często poczucie, że w pewnym sensie są nie na miejscu – teatry (w znaczeniu instytucji) zamknięto i różne spektakle (rozumiane jako zjawiska społeczne) toczą się gdzie indziej. Właściwie Seana, Tatianę i

Bastiana – także dlatego, że w przeciwieństwie do zawodowych wodzirejów nie mieli w zanadrzu żadnych popisowych numerów czy widowiskowych zdolności, a ich tańce miały więcej z wygłupów niż układów choreograficznych – lepiej byłoby chyba określić jako organizatorów czasu. Bo chociaż była w działaniach członków Gob Squad duża doza spontaniczności (poza budynkiem teatru nawet pełnej improwizacji), to została ona wkomponowana w precyzyjnie zakreślone ramy czasowe – w *Show Me…* podstawową miarą był kwadrans. Jak mówili sami artyści: „All we have left is now" i ze wspomnianym „teraz" postanowili się zmierzyć, co podkreślano wyświetlaną u dołu ekranu aktualną godziną z dokładnością co do sekundy. Wykonawcy zapowiadali, co się jeszcze wydarzy, przypominali, co już było, ale przede wszystkim starali się być intensywnie w danym momencie. Mieli świadomość ograniczonej interakcji – w teatrze widzów zastępowało im oko zautomatyzowanej kamery, która samodzielnie śledziła ich ruchy, podczas gdy z pozostałymi wykonawcami łączyli się za pomocą wideoczatu. Bo poza samotnym performerem na teatralnej scenie, w każdym odcinku przedstawienia uczestniczyło jeszcze troje wyposażonych w kamery wykonawców.

Simon Will przemierzał Berlin, niemal cały czas idąc do tyłu („I am going backwards into the future"), i w ten sposób udało mu się między innymi odwiedzić opustoszałe lotnisko i przejechać, zdezynfekowawszy fragment peronu i automat biletowy, kilka stacji kolejką miejską. W swojej podróży kilkakrotnie zagajał napotkanych przechodniów i nieprzewidywalność tych spotkań ożywiała atmosferę. Trafiła mu się grupa nastolatków influencerów, robiąca na jednym z placów zdjęcia tancerka, która z pokerowym wyrazem twarzy obserwowała niby-amatorskie przedsięwzięcie, przesiadująca na ławce para, która spytana o doświadczenia teatralne, nabrała wody w usta, i młody filmowiec imigrant, popijający wieczorem piwo z przyjaciółmi. Sarah

Thom również krążyła po stolicy Niemiec, tyle że w furgonetce i z przywiezioną z Wysp Brytyjskich urną z prochami zmarłej mamy. Starała się znaleźć charakterystyczne i jednocześnie mało znane miejsca, których widok (także poprzez „niepoprawne” kadrowanie) oddawałby różne aspekty nietypowej codzienności. Tatiana, nim pojawiła się drugiego dnia na scenie, najpierw spędziła wieczór z przybyłą z Buenos Aires mamą, która przebranżowiła się na fryzjerkę. Z mamą siedziała również Laura Tonke – urządziły sobie słodko-gorzką imprezę z okazji niezdobycia przez Laury nagrody aktorskiej. Było wino, były papierowe czapeczki, była też drzemka. W ostatnim odcinku pojawiła się Sharon Smith. Jako jedyna była daleko poza Berlinem, w odosobnionym domu, z dwójką pełnych energii dzieci, z którymi gotowała w kuchni, i z osobnym poczuciem czarnego humoru. Po sporej ilości wina, na lekkim rauszu, zaklinała rzeczywistość w chaotycznym tańcu dookoła ogniska.

Toczące się równoległe wątki – samotnego artysty zamkniętego w teatrze bądź w domu oraz dryfujących przez puste ulice performerów-turystów – zbiegały się w ściśle wyznaczonych momentach. Jeśli akurat trwało jakieś działanie, zwiedzanie jakiejś lokacji czy dialog, bezceremonialnie je urywano. Szczególnie wyróżniano początek kolejnej pełnej godziny – na ekranie pojawiał się numer telefonu, pod który można było zadzwonić, porozmawiać chwilę z jednym z performerów, ale przede wszystkim zatytułować zakończoną przed chwilą godzinę. Należy oddać, że osoby mówiące o „śnie nocy pandemicznej”, „godzinie dotyku” czy „godzinie cierpliwości” trafnie dotykały tych kwestii, które przez ostatnie tygodnie przestały być czymś przezroczystym i błahym, jednocześnie dobrze wyczuwając budowany przez Gob Sqaud nastrój, w którym ważniejsze jest zauważenie absurdalności dnia codziennego aniżeli utyskiwanie na ograniczenia. Podobną moc miały propozycje artystów-organizatorów czasu, by wspólnie skupić się na oddechu

albo wczuć w bicie serca przez sześćdziesiąt sekund czy, powracające jak refren w połowie godziny, dwie minuty śmiechu. Niby absurdalny pomysł, by w jakiejś przedziwnej, teoretycznej wspólnocie spróbować się rozluźnić i śmiać się z… czterema osobami na ekranie i innymi widzami, a jednak było w tym coś rozluźniającego. Uzmysławiało też, jak dużo to czasu i jak wiele wymaga wysiłku, by w tym wytrwać do końca. Ale jeśli można ćwiczyć czy gotować z internetowym filmikiem, to czemu nie spróbować po amatorsku performować?

Oczywiście skuteczności wszystkich tych sposobów na wywołanie wrażenia, że robiliśmy coś razem, nie da się zweryfikować. W końcu nawet tak podstawowa sprawa, jak zajmujące Gob Squad „teraz", było czymś innym zarówno dla każdego z członków kolektywu, jak i widzów – w najbardziej nawet profesjonalną transmisję wpisane jest pewne przesunięcie, zwane czasem lagiem. Jak stwierdziła Tatiana: „My now and your now is different". Jak nowa normalność, tak nowa wspólnota wydaje się wyzwaniem. Brytyjsko-niemiecka grupa podjęła je z pełnym zaangażowaniem i udało im się uzyskać więcej, niż – po tygodniach obserwowania teatru w Internecie – się spodziewałem. Podskórnie czułem, jak wiele przygotowań i wysiłku kosztowało ich to, bym przynajmniej chwilami odnosił wrażenie, że chociaż widziałem pusty teatr HAU, to na swój sposób tam byłem. Ta ciężka praca nad zastanymi okolicznościami, wolna od narzekań czy nieudolnych prób ich zmiany, zdała mi się wartością rzadko spotykaną. Znalezienie rzeczywiście dobrego czasu jeszcze nie mogło się udać, ale takie poszukiwanie nażywości pomaga odnaleźć w sobie kolejne pokłady wytrwałości przed powrotem ze skierowanej na ekran kanapy, łóżka, krzesła, podłogi na teatralny fotel.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Jan Karow - krytyk teatralny, kulturoznawca. Pracuje w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Był członkiem Komisji Artystycznej 26. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Bibliografia

Tecklenburg, Nina, *Zaczarowana rzeczywistość, zapośredniczony kontakt. Historia Gob Squad*, „Didaskalia" 2013 nr 115/116.

Wyver, Kate, *Show Me a Good Time review – an extraordinary 12-hour theatre marathon*, https://www.theguardian.com/stage/2020/jun/22/show-me-a-good-time-revie…, [dostęp: 20 XII 2020].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/przeczekiwanie-na-dobry-czas*

didaskalia
gazeta teatralna

zagranica

Topografia doświadczeń, czyli podróż do wnętrza siebie

Weronika Łucyk

Teatr Amareya & Guests

Dom-Bieg-Dom

reżyseria: Katarzyna Pastuszak, muzyka: Irek Wojtczak, multimedia: Sylwek Łuczak, Ula Milanowska, kostiumy: Daisuke Tsukuda

współorganizatorzy: BUoY Tokio, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki Warszawa

premiera w streamingu: 29-30 grudnia 2020 w ramach projektu Niepodległa bez granic: Pol(s)ka w Japonii 2020

Premiera koprodukcji intermedialnej *Dom-Bieg-Dom* była jednym z głównych punktów bogatego programu projektu *Niepodległa bez granic: Pol(s)ka w Japonii 2020*[1]. Zapożyczone od twórców, czyli Teatru Amareya & Guests, określenie „koprodukcja intermedialna" trafnie oddaje charakter wydarzenia. W tym zdominowanym pandemią roku artyści z Polski i Japonii przygotowali w trybie zdalnym spektakl, który został zaprezentowany dwukrotnie w streamingu. Polska ekipa znajdowała się wówczas w Zachęcie w Warszawie, a ekipa japońska w BUoY Tokio. Transmisja odbywała się

zatem jednocześnie w dwóch miejscach świata oraz w dwóch strefach czasowych – dosłownie w dwóch domach, jednym dziennym, drugim nocnym.

Performerki występowały razem, choć osobno – obraz z obu przestrzeni czasem przenikał się w procesie montażu, zatem z punktu widzenia odbiorcy artystki spotkały się na jednej wirtualnej scenie. Scenografie różniły się od siebie, ale były też trochę podobne, dzięki projekcjom wideo czy takim samym kostiumom. Dwa duety kobiet wykonywały działania, które określiłabym jako teatr tańca z elementami butō. Wspominam o tym dlatego, że było to dla mnie całkiem nowe „gatunkowo" doświadczenie teatralne. Spektakl czy też performans dokamerowy, ale nie zarejestrowany, tylko transmitowany na żywo. Jednocześnie teatr tańca, ale bez fizycznego spotkania wszystkich występujących. Międzynarodowy projekt on-line, ale bez pośrednictwa platform typu Zoom, który z powodzeniem można prezentować w tradycyjnej formie off-line. Realizacja, choćby z produkcyjnego punktu widzenia, musiała być skomplikowanym wyzwaniem.

Spektakl inspirowany jest dwiema książkami Olgi Tokarczuk. *Bieguni* oraz *Dom dzienny, dom nocny* funkcjonują tu jako źródło filozoficznego natchnienia dla artystów, którzy stworzyli niezależne dzieło. *Dom-bieg-dom* z literaturą noblistki łączy sposób postrzegania rzeczywistości, rodzaj ideowego i formalnego, a nie fabularnego powinowactwa. To elementy takie jak budowanie mikronarracji, fragmentaryczność kompozycji, wielowątkowość tworząca konstelację, a nie całość opartą na związku przyczynowo-skutkowym. Spektakl wydaje się bardziej z ducha niż z materii prozy Tokarczuk. Nie pojawiają się w nim cytaty czy bezpośrednie odwołania do książek, ale wiążą go z nimi tematy: transgresyjność, przekraczanie granic rzeczywistych i wyobrażonych, dowartościowanie oniryzmu i cielesności. Ciało jako dom, rezerwuar wspomnień, mapa doświadczeń

życiowych jest motywem przewodnim spektaklu. Jednocześnie tę oniryczną narrację o ciele-terytorium buduje ruch performerek, projekcje wideo i muzyka. Wszystkie te elementy funkcjonują na zasadzie równoprawnych partnerów.

Scena otwierająca spektakl to obraz minimalistycznej grafiki domu, którego ściany z wolna rozchodzą się na boki, słychać sączące się krople wody – jakbyśmy wnikali w głąb, w strukturę. Obraz powoli przenika inny kadr – stopa na mozaikowej posadzce, która porusza się niepewnie, w przykurczu, jakby testowała swoje możliwości. Od tego detalu obraz przechodzi w dalszy plan. Dwie kobiety (Marie Arishiro, Misako Tanaka) znajdują się w niewielkim basenie bez wody, ściany pomieszczenia są z surowych kamieni. Miejsce to przypomina jaskinię, łaźnię o osobliwym, podziemnym wystroju. Niemal niezauważalnym ruchom performerek towarzyszy atonalna muzyka instrumentów dętych. Na wyobraźnię przez cały czas trwania godzinnego spektaklu silnie działa warstwa dźwiękowa tworzona przez Irka Wojtczaka – skrzypnięcia, uderzenia, trzaski kojarzące się z przesuwaniem metalowych i szklanych przedmiotów oraz odgłosy wody. Zza kadru słychać słowa o obserwowaniu swego oblicza w lustrze publicznej toalety i gałęziach malin, których sok spływa po bladej twarzy. Ciepła łuna światła, która wypełnia przestrzeń, zaczyna operować cieniem, co przypomina płynące chmury. Elementy te składają się na nastrój tajemnicy, mroku, snu. Kobiety rozpuszczają włosy, jakby je myły u wyschniętego źródła. Dodatkowo na obraz nakładana jest projekcja z poruszających się linii tworzących okręgi, która skojarzyła mi się mapą głębiny. Innym razem na obraz w żywym planie nakładane są projekcje grafik przypominających spękaną pustynną ziemię i botaniczne ryciny rodem z atlasów.

Dwie inne kobiety (Natalia Chylińska, Katarzyna Pastuszak) znajdują się po

drugiej stronie – być może wspomnianego lustra. Przez moment widzimy, że mogą obserwować Japonki na ekranie. Kobiety poruszają się w przestrzeni wypełnionej projekcją świetlistych pędów, które raz przypominają kwiaty, raz glony, to znów przeistaczają się w coś na kształt płynącej lawy. W pewnym momencie jedna z nich ma na sobie patchworkową szatę. Biała tunika wykonana jest z materiałów o rozmaitych fakturach. Na fragmentach gładszych tkanin znajdują się napisy, na grubszych nadruki fotografii. Widać na nich performerkę w towarzystwie innych osób. Na niektórych jest dużo młodsza – to bez wątpienia jej prywatne zdjęcia. Szata tworzy rodzaj kokonu, skóry i mapy tożsamości jednocześnie. Gładka tkanina jest jak wody oceanu, a grubszy, naszyty na nią album doświadczeń tworzy kontynenty. W podobnych kostiumach z indywidualnymi mapami wystąpią też inne performerki. W tym jednym znaku scenicznym jest jednocześnie prostota i kunszt oraz jasność przekazu – każdy człowiek ma własny krajobraz tworzący mapę życiowych doświadczeń, przebytej drogi. Pytanie tylko, na ile jest świadom kształtu własnej topografii, czyli na ile poznał i zbadał samego siebie, na ile jest pogodzony sam ze sobą i swoją historią. Czy dokonał wysiłku spojrzenia na swoje życie z dystansu, jaki tworzy mapa wobec terytorium? W warstwie słownej narracji prowadzonej niekiedy zza kadru pojawia się odwołanie do śnienia, wspomnienia własnego ciała, bycia wydrążonym, wysiedlonym z ciała, bycia dla siebie nieznaną ziemią. Ruch performerek można odczytać jako podróż do wnętrza siebie, badanie swojej tożsamości.

Motyw ciała w kryzysie, dążenie ku zgłębieniu egzystencji od dawna leży w kręgu zainteresowań reżyserki Katarzyny Pastuszak. Konsekwencją jej fascynacji *ankoku butō* są nie tylko polsko-japońskie koprodukcje i rozprawa doktorska, ale przede wszystkim tematy podejmowane przez Teatr Amareya. *Butō* „to taniec, który pełza ku trzewiom ziemi”, mówił Tatstumi Hijikata

(Pastuszak, 2014, s. 62). Wolny, płynny ruch ciała performerek skupiony na intymnym, introwertycznym byciu z samą sobą, choć na scenie, i towarzyszące temu odgłosy kropel wody przypominały mi inną koprodukcję tego zespołu – *On a sunny day* w reżyserii Saburo Teshigawary z 2015 roku. Jednak *Dom-Bieg-Dom* jest dla mnie znacznie przystępniejszy w odbiorze, bo pozostaje otwarty na świat zewnętrzny – zaprasza widza do tworzenia własnych interpretacji niejednoznacznych, plastycznych scen.

W jednej z nich kobieta czołga się po podłodze z wyraźnym wysiłkiem, a na uniesionej wysoko nodze ma perukę. Skojarzyło mi się to ze zrzucaniem skóry, naturalnym procesem występującym w przyrodzie lub wręcz przeciwnie – stanem deformacji, nienaturalnego, niepokojącego przesunięcia, odwrócenia porządku. Peruka, włosy mają w kulturze niebagatelne znaczenie. Włosy uważane są za magazyn pamięci, rezerwuar myśli, którego nie należy na przykład farbować, bo wówczas wypłukuje się z doznań, ale można włosy ściąć, by odciąć się od przeszłości i zacząć od nowa (zob. Tokarczuk, 2005, s. 94-95). Włosy przez swoją długość, bardziej niż regularnie przycinane paznokcie, są fragmentem ciała, który unaocznia upływ czasu, może wyznaczać granice doświadczeń z wielu lat, wskazać ramy czasowe danego okresu. Nałożenie peruki oznacza zaś przyjęcie innej tożsamości, a jeśli jest to peruka z włosów naturalnych – przyodzianie kogoś innego, zmierzenie się z tożsamością człowieka. Zarówno u Tokarczuk, jak i w spektaklu pojawia się idea wsłuchania się w siebie, bycia w bliskim kontakcie ze sobą, z naturą. Artystki stawiają w spektaklu tezę, że kontakt ten, o niemal metafizycznym znaczeniu, został przez ludzi utracony, zagłuszony przez cywilizację i wielkomiejski hałas.

Pojawiają się też bardziej frapujące momenty. W jednej ze scen kobieta trzyma jajko, na którym widnieją napisy. Zaczyna rozbierać je ze skorupki i

kłaść sobie na twarzy jej fragmenty. Zupełnie nie miałam pomysłu na to, co to znaczy, ale szczerze mówiąc, wcale mi to nie przeszkadzało[2]. Nadrzędna dla całego spektaklu logika snu zwalnia bowiem z konieczności odnajdywania sensu we wszystkich obrazach, raczej zaprasza do wspólnej podróży i odkrywania znaczeń. Transowa, niemal psychodeliczna aura przenikających się scen tworzy oniryczną, sensualną, plastyczną całość, którą można się delektować lub ją odrzucić, jeśli widz nie podąży za tą konwencją. Wówczas spektakl może wydać się hermetyczny, absurdalny czy nawet manieryczny.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Weronika Łucyk – absolwentka wiedzy o teatrze i kultury współczesnej UJ oraz Szkoły Pedagogów Teatru. Współpracuje z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego (m.in. w ramach programu Teatroteka Szkolna). Prowadzi zajęcia na Uniwersytecie Gdańskim, pracuje w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku.

Przypisy

1. W programie znalazło się m.in. czytanie performatywne dramatu *Kucharki* Nory Szczepańskiej, wykład dr Hikaru Ogura, tłumaczki dzieł Tokarczuk oraz panele dyskusyjne (*Ajnowie i Polacy – spuścizna Bronisława Piłsudskiego we współczesnej Japonii i Polsce*, a także *Głosy kobiet – sztuka i aktywizm w Polsce, Japonii i Skandynawii*.)
2. W trakcie dyskusji po spektaklu artystki wyjaśniły, że była to wydmuszka. Jajko jest symbolem życia, a wydmuszka oznacza brak materialności życia.

Bibliografia

Pastuszak, Katarzyna, *Ankoku butō Hijikaty Tatsumiego. Teatr ciała-w-kryzysie*, Universitas, Kraków 2014.

Tokarczuk, Olga, *Dom dzienny, dom nocny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/topografia-doswiadczen-czyli-podroz-do-wnetrza-siebie

didaskalia
gazeta teatralna

teatr w książkach

Faust?

Maryla Zielińska

Jerzy Jarocki. Głosy, wspomnienia, wywiady, redakcja Beata Guczalska, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego, Kraków 2020

Książka jest pokłosiem konferencji *Jerzy Jarocki, artysta i pedagog* zorganizowanej w grudniu 2016 roku, w cztery lata po śmierci reżysera. Jej gospodarzem była krakowska Akademia Sztuk Teatralnych, spadkobierczyni uczelni, której Jarocki aktor był absolwentem i gdzie przez blisko czterdzieści lat pracował jako pedagog z adeptami tego zawodu. Temat postawiony pod tym adresem w oczywisty sposób rodził pytanie: co po nim zostało? Czy obchodzi li tylko teatrologów?

Tom zawiera teksty, które przedstawili badacze na konferencji, zapisy dwóch dyskusji przeprowadzonych w gronie współpracowników i uczniów Jerzego Jarockiego, ale także – a może przede wszystkim – oddaje głos samemu bohaterowi, w dwóch niepublikowanych wcześniej obszernych rozmowach. Redaktorka książki, Beata Guczalska, udostępniła łamy również studentkom krakowskiej teatrologii, które prowadziły od 2015 roku *Projekt Jarocki – blog* i opublikowała część przygotowanych przez nie rozmów (na konferencji

zaprezentowały swe zamierzenia i pierwsze rezultaty). Te krzyżujące się perspektywy stworzyły „dramatyczny” portret artysty w swym laboratorium, maksymalisty wobec siebie i innych, w nieustającym niedosycie co do efektów pracy, walczącego z niemiłosiernym czasem, który odbiera mu niespożyte (wydawać by się mogło) moce, zostawia z pytaniami, wątpliwościami.

Blisko czterystustronicowy tom *Jerzy Jarocki. Głosy, wspomnienia, wywiady* nabrał też nieprzewidzianych zapewne przez pomysłodawców konferencji i wydawnictwa znaczeń – wpisuje się w gorącą obecnie dyskusję o przemocowej funkcji reżysera w teatrze, wzywającą do rewizji historii. Utarło się mówić o Jerzym Jarockim „reżyser-żyletka”, a nawet „hitlerek”; nie lubił tych etykietek, ale też niewiele robił, by je zmieniać, nie marnował na to energii. Liczyła się skuteczność metod. Czytamy głosy tych, którzy cenili sobie z nim współpracę (aktorzy: Lidia Duda, Anna Dymna, Jan Frycz, Monika Jakowczuk, Wojciech Leonowicz, Jerzy Radziwiłowicz, Dorota Segda, Ewelina Starejki, Jerzy Trela; stali współpracownicy: Jerzy Juk Kowarski, Stanisław Radwan; asystenci: Beata Guczalska, Pia Partum, Paweł Passini, Wojciech Szulczyński, Anna Turowiec), negatywne opinie są zazwyczaj z drugiej ręki, więc słabsze w dyskursie. Ale Jarocki sam najlepiej broni swych metod pracy. Nie mam oczywiście w pamięci wszystkich jego wywiadów, wydaje mi się jednak, że dwa nieautoryzowane a opublikowane w tym tomie są ważnym dokumentem także w tej kwestii. W odpowiedziach udzielonych Annie R. Burzyńskiej i Beacie Guczalskiej najbardziej poruszyły mnie dwa wątki (pojawiają się też w innych tekstach): zdanie się na aktora i tego konsekwencje oraz niepozbawione zazdrości mierzenie się z młodością.

Owszem, na początku jest tekst, potem pomysły scenografa, kompozytora, inscenizatora, ale kluczowa pozostaje praca z aktorem. Bez niego nie ma dla

Jarockiego teatru. Tą decyzją reżyser otwierał pole walki, wiedział, że może być skuteczna. Ze studiów reżyserii w GITIS-ie, które były także doświadczeniem grania przeróżnych ról w przeróżnym repertuarze u przeróżnych reżyserów; z konfrontacji z warsztatem przedwojennych aktorów i słabszych zespołów w pierwszych latach kariery wyniósł doświadczenie, że gotowych rozwiązań nie podpowiedzą Stanisławski, Meyerhold ani inne metody. By uzyskać zamierzone rezultaty, trzeba techniki dopasować do swoich predyspozycji charakterologicznych. W jego przypadku skuteczność zapewniała mordercza precyzja, żelazna dyscyplina, przykład z samego siebie. Złe emocje były kosztem wpisanym w „metodę". Nagrodą dla aktora bywało poczucie sukcesu, odkrycie w sobie nieznanych możliwości, bardziej świadomi warsztatu mogli odczytać to jako zdobytą w trudzie wolność.

Jakże daleko temu poczuciu do wolności, którą dają dziś reżyserzy pracujący na prywatności aktora. Wydaje się, że to odległe epoki. Ale czy ta druga wynika z pierwszej? Jarocki był bardzo ciekaw nowego teatru, nie odrzucał go i nie naśladował. Zdaje się, że jego twórcom trochę zazdrościł. Anna R. Burzyńska została poproszona przez redakcję „Notatnika Teatralnego" o przeprowadzenie z Jarockim rozmowy do numeru o młodych wówczas reżyserach: Janie Klacie, Mai Kleczewskiej, Michale Zadarze. Spotkanie przerodziło się w serię, której kilkuletnią historię autorka relacjonuje dla *Projektu Jarocki – blog*. Z kolei Beata Guczalska, którą redakcja „Pamiętnika Teatralnego" poprosiła o wywiad do numeru o Tadeuszu Łomnickim, została z bogatym materiałem o… Gustawie Holoubku (wywiad znalazł się w omawianym tomie). Widzimy reżysera u początków jego drogi i na ostatnim etapie. Zadziwia, jak wciąż żywe jest dla niego zagadnienie pracy z aktorem; nic w nim z rutyny, choć świadomość wyrobionych przez lata środków ogromna.

Reżyser pracował nad wywiadami, szlifował, dopisywał, wycinał, doklejał, precyzował… i ciągle był niezadowolony. Podobnie jak w przypadku przedstawień tu też nie stosował taryfy ulgowej. Wypowiedzi na tematy dla siebie ważne czy o osobach, które cenił, miały mieć szlif ostatecznego spełnienia, słowo pisane miało nie kłamać myśli. Traktował to jako świadectwo, które po sobie zostawi, które odda „prawdę”. To paradoksalne dążenie, zważywszy że był artystą, który pracując, podważał obiegowe opinie, zawieszał tak zwane obiektywne sądy. Zmierzał więc do czegoś, w co jednocześnie wierzył i nie wierzył; rezultatem było zaniechanie. Tak było z serią rozmów Goście Starego Teatru, których był pomysłodawcą i gospodarzem. Drukowane na bieżąco w miesięczniku „Teatr”, miały się ukazać jako książka. Perspektywa ta cieszyła Jarockiego, materiał był autoryzowany, a jednak w pewnym momencie stracił do niego zainteresowanie, a może raczej zaufanie. Podobne doświadczenia miała pewnie niejedna redakcja i niejeden dziennikarz.

Swoich czterech wieszczów (Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza, Tadeusza Różewicza, Sławomira Mrożka) chciał pożegnać przedstawieniami, które domknęłyby nie tylko jego długodystansowe potyczki z ich twórczością, ale i ogólniej – wyraziły doświadczenie polskiego inteligenta w ostatnim stuleciu. Że to główny bohater jego teatru i zarazem widz, książka pokazuje w wielu tekstach. Ale cyzelowane wypowiedzi i spektakle nabierały tonu wykładu, temperaturę myśli studziła forma. Widz, by poczuć pasję wywodu, musiał zaakceptować jego kształt. Ten teatr nie starał przypodobać się publiczności, nie uwodził.

Kto to jest Jerzy Jarocki? Takie pytanie (chodziło o najprostsze skojarzenia) zadały redaktorki bloga. Była to reakcja na sezon dyrekcji Jana Klaty w Starym Teatrze poświęcony Konradowi Swinarskiemu. Jako studentki

pierwszego roku wiedzy o teatrze niewiele się z niego dowiedziały o reżyserze – jak był mityczny, takim pozostał. Skoro tak samo ma być z Jarockim (jednej z nich to nazwisko nic nie mówiło), to może lepiej dowiedzieć się czegoś na własną rękę od ludzi, którzy mieli z nim kontakt. Pierwszą zagadniętą osobą był Krzysztof Garbaczewski, przez przypadek, po prostu spotkały go na festiwalu Boska Komedia. Pokazały mu zdjęcie wydrukowane z internetu i zapytały, kogo na nim rozpoznaje.

Zaskoczony i szczerze zdziwiony reżyser po długim namyśle odpowiedział:

> Jest to Jerzy Jarocki… sięgający po winogrona. Jerzy Jarocki w jakimś sensie wpłynął na polski teatr, wywodząc się po prostu z polskiego myślenia o teatrze. Śledząc to, co się działo przez ostatnie parenaście lat, na pewno trudno było nie zauważyć postaci mistrza, jakim on był. Cóż – ja na pewno u Jarockiego podziwiam umiar i jego precyzję w myśleniu o teatrze i może tego mu trochę zazdroszczę… (s. 228).

Powraca więc motyw zazdrości… niestety nie wiemy, czego Garbaczewski zazdrości Jarockiemu (czy umiaru?). Podobnie, co sądzi pomysłodawca reżyserskich sezonów w Starym i niegdysiejszy asystent Jarockiego – dyrektor Klata nie autoryzował rozmowy dla *Projektu*.

Książka ma walor źródłowy dla przyszłych badaczy teatru nie tylko z racji zamieszczonych rozmów, ale też świadectw tego rodzaju, jak niemal reportażowo napisana opowieść Józefa Opalskiego o pracy nad scenariuszem *Snu o Bezgrzesznej*. Wystąpienia konferencyjne mają rozmaity charakter: od syntez, poprzez śledzenie motywów, analizę wyodrębnionych aspektów teatru Jarockiego (scenografia, muzyka, kosmos…), po przyczynki – jak jego

związki z Teatrem Wybrzeże. Inspirujący jest tekst Anny R. Burzyńskiej o niezrealizowanych pomysłach, autorka w dowcipny sposób kategoryzuje przyczyny zaniechań i jednocześnie wpisuje je w rekonstruowany światopogląd reżysera. Widmową listę (i jednocześnie tekst o wątku gdańskim) uzupełniłabym o *Bolesława Śmiałego*. Stanisław Wyspiański to był plan z 1994 roku, niedługo po *Śnie srebrnym Salomei*, odpowiedź na zaproszenie z Wybrzeża. Czy to był dalszy ciąg szukania klucza do tego, co dzieje się w Europie (nacjonalistyczne waśnie) i w Polsce (rozpad dziedzictwa Solidarności, relacje władzy i religii z narodem)? Do tych tematów Jarocki wrócił w *Sprawie*, ostatniej swojej premierze. To też chyba przyczynek do rozważań Beaty Guczalskiej zatytułowanych *Polityk czy historiozof?*. Jarocki, zachęcony do autoanalizy przez Annę R. Burzyńską, dochodzi do wniosku, że „w czasie, kiedy we mnie też panował zamęt, także na poziomie etycznym, jakaś potrzeba wartości”, sięgał po Gombrowicza.

> W Gombrowiczu jest coś, co jest dla mnie fundamentalne: jego wrażliwość, wyczulenie na ból i cierpienie innych i samego siebie. […] gotów byłby uwierzyć w Boga, gdyby to było potrzebne, ale tej wrażliwości nigdy by się nie wyparł, nie porzucił. Być może po tym, co się stało w XX wieku, ten imperatyw etyczny jest jedyną wartością nie do odrzucenia (s. 305).

Tła tego imperatywu Jarocki szukał nie tylko w historii, ale i w dziedzictwie romantyzmu, które obciąża współczesnego inteligenta, zwłaszcza artystę, czyni z niego szydercę.

Jak różnie można się dobierać do wyobraźni artysty, pokazują także teksty Katarzyny Fazan (przenikliwe tropienie klisz, śladów w obrazach tego teatru

utrwalonych na fotografiach) i Pii Partum (ustrukturyzowana poetycka impresja *Władca Kwadratów*, zbudowana na doświadczeniu asystentur przy *Kosmosie* i *Tangu*). Po lekturze tej wielogatunkowej książki trudno o etykietki, pozostaje się z poczuciem obcowania z kimś nienasyconym, zatrzymanym w biegu, wciąż dążącym do jakiegoś dopełnienia i przez to niełatwym do uchwycenia.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Maryla Zielińska – absolwentka krakowskiej teatrologii, pracowała w Starym Teatrze, Teatrze Narodowym i Wrocławskim Teatrze Współczesnym, „Didaskaliach”, „Gazecie Wyborczej”.

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

didaskalia
gazeta teatralna

teatr w książkach

Solska raz jeszcze – feministyczna monografia korygująca

Agnieszka Marszałek

Natalija Jakubowa, *Irena Solskaja. Briemia nieobycznosti* [Irena Solska. Brzemię niezwykłości], GITIS [Gosudarstwiennyj institut iskustwoznanija], Moskwa 2019

Solska jako przedmiot erotyczny i podmiot erotyczny, Solska i mężczyźni, Solska jako egeria Młodej Polski, fascynująca aktorka i demoniczna bohaterka kilku skandali obyczajowych – wszystko to, co buduje dziś rozpowszechnione wyobrażenie o Irenie Solskiej, zawiera się w obrębie tematu jej kobiecości, specyficznej, przesyconej erotyzmem, skomplikowanej – zgodnie z manierą epoki, w której było o niej najgłośniej. Jakubowa zaczyna więc przekornie: od przypomnienia spektaklu zrealizowanego przez Pawła Passiniego na podstawie scenariusza Patrycji Dołowy w 2014 roku, od *Kryjówki*: wizerunek starzejącej się, schorowanej Karoliny (takie było metrykalne imię Solskiej, o czym nie zawsze się pamięta), utrzymującej się podczas wojny z nielegalnego przędzenia wełny; kobiety, która z heroicznym samozaparciem przechowuje kilka żydowskich dziewcząt w swoim warszawskim mieszkaniu. To wątek, który trudno dziś wyłowić z pamięci

(nawet teatrologicznej) o niezwykłej aktorce.

Wstęp powstał, oczywiście, najpóźniej, dopiero kiedy Jakubowa obejrzała spektakl Passiniego – ale musiał bardzo sugestywnie na nią oddziałać, skoro postanowiła włączyć prywatne wrażenia do książki, eksponując je w dodatku na samym jej początku. Potem już do tego epizodu ani spektaklu nie wraca – ale ostatnie akordy jej opowieści prowadzą znów do lat wojennych, więc ten wstęp tworzy dla całej kompozycji logiczne otwarcie. I sygnalizuje: czeka nas lektura książki, która nie powiela wzoru typowej biografii artystycznej powstałej pod piórem historyka teatru.

Kiedy czyta się książkę Natalii Jakubowej (która bez wątpienia jest rasowym historykiem teatru i dysponuje wyrafinowanym warsztatem badawczym), trudno nie myśleć o klasycznej już biografii, opublikowanej w 1980 roku przez Lidię Kuchtównę – książki, która od ponad czterech dekad pozostaje jedyną biografią Solskiej (i wciąż pozostaje jedyną książką o tej artystce napisaną po polsku). Sama czytałam ją po raz pierwszy bardzo dawno temu, jeszcze przed rozpoczęciem studiów. Ostatnia informacja ma znaczenie, bo w chwili, kiedy po nią sięgnęłam, nie traktowałam jej jak źródła wiedzy o wybitnej aktorce, o którą mogę zostać zapytana podczas egzaminu z historii teatru polskiego. Śledzenie tego, co składa się na portret rzeczywistego człowieka, to odrębny sposób lektury (wtedy, rzecz jasna, nie myślałam o tym, choć czytałam z wielkim zajęciem). Kuchtówna napisała biografię Solskiej w pełnej zgodzie z najlepszymi tradycjami gatunku i z wielką odpowiedzialnością naukową: prowadzi czytającego w chronologicznym porządku najpierw przez „prehistorię”, czyli dzieje rodziny, potem przedstawia dom, w którym w wyniku przykrych perturbacji zdrowotnych i pieniężnych dość wcześnie zaczyna dominować matka, zmuszona do zarabiania na utrzymanie niewidomego męża i dwojga dzieci. Dopiero potem,

na takim tle, otwiera się historia życia i twórczości Ireny Solskiej. Książka Kuchtówny ma i tę wartość, że badaczka wykorzystała m.in. kontakty z córką aktorki i osobami, które pamiętały jeszcze Solską ze sceny.

Natalia Jakubowa nie miała już, rzecz jasna, możliwości dotarcia do żyjących świadków, co gorsza, nie mogła też sięgnąć do niektórych źródeł, bo przepadły na przestrzeni kilku dekad, jakie upłynęły od powstania książki warszawskiej badaczki. Tak czy owak, wybrała inną drogę, nie zamierzając – i słusznie! – przedeptywać ścieżek raz wytyczonych. Posługuje się wiedzą wyniesioną z biografii napisanej przez Kuchtównę (jej praca i ustalenia są wielokrotnie w książce Jakubowej przywoływane lub wprost cytowane), a także z materiałów przez nią utrwalonych, dziś już w oryginale nieosiągalnych, by opowiedzieć o Solskiej na własny sposób.

Zadeklarowana już na wstępie feministyczna perspektywa – co warto podkreślić – wyłania się jakoś naturalnie, autorka nie przeciąża swojej pracy genderowym aparatem naukowym. Nie jest niewolnicą metody ani niczyją naśladowczynią. Nie usiłuje po przyczynkarsku poszukiwać nieznanych faktów (wątpię zresztą, czy w tym zakresie byłoby jeszcze cokolwiek do odkrycia), ale wczytuje się we wszystko – listy, recenzje, wspomnienia, dramaty, materiały ikonograficzne, powieści powstałe pod wrażeniem obcowania z Solską, naukowe opracowania – na nowo, uważnie, wprowadzając znamienne przeakcentowania i pogłębienia interpretacyjne, stawiając hipotezy, zawsze jednak przekonująco uzasadnione. Zmierza ku temu, by jak najlepiej zrozumieć tę szczególną kobietę i oddać jej sprawiedliwość, rozprawiając się z jej uschematyzowanym wizerunkiem kobiety demonicznej i aktorki, którą wiąże się niemal wyłącznie z teatrem początków XX wieku.

Rozwinięcie tytułu książki, *Monografia*, stanowi wymowną, choć wcale nie

eksponowaną (znajdziemy je dopiero w stopce redakcyjnej – na okładce i stronach tytułowych zostało pominięte) wskazówkę: to nie jest biografia. A w każdym razie biografia rozumiana tradycyjnie. Ale jest to monografia – ukierunkowana, problemowa praca, w centrum której stoi osoba, nie tylko artystka, nie tylko kochanka, żona, matka, ale właśnie osoba, łącząca w sobie to wszystko i jeszcze coś więcej, *je ne sais quoi*, co tego złożonego portretu dopełnia. Droga, którą przeszła Solska, nie prowadziła przecież wyłącznie do teatru, ale i przez teatr, chociaż ta „postteatralna" Karolina jest i chyba pozostanie znana bardzo słabo (dlatego pewnie tak interesujący okazał się, poniekąd rewelatorski, spektakl Passiniego i Dołowy, którzy „zapomnieli" o aktorce, koncentrując się na osobie).

Autorka nie kieruje się chronologią – jeśli tylko może, porzuca tryb pisania „po kolei" na rzecz wydzielania zagadnień, tematów, wątków. Nie interesuje jej sporządzanie ani uzupełnianie itinerarium (to zostało już zrobione przez jej poprzedniczkę), ale oglądanie Solskiej pod rozmaitymi kątami, przez różne pryzmaty. Wyznam, że taka kompozycja bardzo mi odpowiada – wydobyte zostają i wyodrębnione sprawy, które w tradycyjnej książce biograficznej także się znajdują, ale, ulokowane w szeregu zdarzeń, nie przyciągają uwagi wystarczająco silnie, by przerwać lekturę i pozwolić sobie na luksus ucieczki w dygresję. Jakubowa nie czyni z dygresji luksusu, tylko zasadę kompozycyjną, wnika z empatią i taktem w sprawy, które nie są całkiem jasne, wydają się mieć drugie dno, wymagają pełnej zrozumienia domyślności. I w tym właśnie sensie jest to książka feministyczna: potrzebna jest kobieca wrażliwość, żeby odbył się ten szczególny dialog między wnikliwą badaczką i mówiącą do niej zza przesłony czasu aktorką.

Rytm czytania tej książki jest nierówny – niektóre wątki powracają w dalszych rozdziałach, bo dopiero z perspektywy tego, co nastąpiło znacznie

później, zaczynają nabierać dodatkowych sensów. Każdy z siedmiu rozdziałów stanowi, na dobrą sprawę, odrębne studium podzielone na kilka, a w niektórych przypadkach kilkanaście podrozdziałów – tyle trzeba było zrobić ostrożnych i cierpliwych „podejść" do bohaterki książki, w tylu rozmaitych ujęciach ją uchwycić… Wędrówkę po tej osobliwej mapie bez wątpienia warto odbyć.

Po pierwsze zatem, Solska w oczach artystów, z którymi była związana: Witkacego i Jerzego Żuławskiego, staje się nie tylko artystyczną inspiracją, obiektem uwielbienia, pożądania, miłości, fascynacji, ale także męczącym do obłędu ciałem obcym, rywalką na polu sztuki, zaborczą i domagającą się nieustannej uwagi. Witkacy rozliczył się z nią w *622 upadkach Bunga*, kreśląc obraz pani Akne, „demonicznej kobiety", który przylgnął do Solskiej na prawach środowiskowej plotki. Bliski oryginałowi, łatwy do rozszyfrowania portret: szczupła sylwetka, jasne rzęsy i brwi, szerokie usta z charakterystycznie wysuniętą dolną wargą, obraz „szyjącej Izis" o „drapieżnych rączkach" (który z miejsca przywodzi mi na myśl znany pastel Wyspiańskiego) – wszystko to łudzi prawdziwością i niebezpiecznie łatwo komponuje się w całość ze skrajnie zsubiektywizowanym wizerunkiem wewnętrznym pani Akne, kreowanej przez Witkacego na wściekle pociągającą, wyrachowaną *femme fatale*. Podobnie czyni Żuławski w *Powrocie*. Księżna Helena to piękna, namiętna, egoistyczna manipulantka, u której żebrzą łask ustawieni w kolejce byli i potencjalni kochankowie. W literackim przetworzeniu i on zamyka swoje rachunki z Solską, czyniąc z Heleny kobietę potwora, wobec której żywi się nieznośną, wyniszczającą *Hassliebe*, ale kochać jej „zwyczajnie" nie można. Obaj, i Witkacy-Bungo, i Żuławski-Turski, przedstawili siebie, czy też swoje literackie awatary, jako ofiary „demonicznej kobiety" – w efekcie Solska (już nie powieściowa, a rzeczywista) została przez nich skutecznie uwięziona w takim właśnie

wizerunku. Natalia Jakubowa chce w swojej książce oddać Solskiej sprawiedliwość, próbując dociec, kogo skrywa obraz *femme fatale*.

Konstruując „linię obrony”, badaczka sięga w rozdziałach II i III do autobiografii i korespondencji aktorki, a więc radykalnie zmienia perspektywę. Śledzi nie tylko treść zapisków, bada też strategie pisarskie stosowane przez artystkę, i to interesuje ją nawet bardziej niż mierzenie, ile prawdy o sobie świadomie ujawnia Solska. Pragnienie miłości a zarazem samotność jako (podświadomy?) wybór, lęk przed chorobą psychiczną, zmaganie się z własną nadwrażliwością, kompulsywne pisanie, którym Solska czasem zaklina rzeczywistość, skomplikowane relacje rodzinne i erotyczne, wieczny niepokój, który ujawnia się w sposobie konstruowania wypowiedzi, a nawet stawiania liter – to wielowarstwowy świat, w którym jest i prawda, i kreacja. Choć Solska, pisząc, demonstracyjnie narusza kanony kompozycyjne, ponieważ nie chce robić z listów i zapisków „literatury” (w przeciwieństwie do przywołanych pisarzy), to niewątpliwie mamy i tu do czynienia z tekstem świadomie kształtowanym. Zarówno pamiętnik, jak listy są, zdaniem Jakubowej, dwiema częściami tej samej autobiografii, uzupełniają się nawzajem i świadczą o tym, jak ważne było dla Solskiej pisanie: do siebie, do innych, ale zawsze sobą. Nie mniej ważne jest to, że w tych materiałach Solska jest przede wszystkim osobą prywatną, nie zaś aktorką. Tu znalazło się więc miejsce dla rozważań skoncentrowanych wokół pytań o jej kobiecość, kruchą, chwiejną i silną zarazem, o rolę intuicji, którą kierowała się także w poszukiwaniach artystycznych, o bardzo wyrazistą w jej rodzinie matrylinearną ścieżkę dziedziczenia wrażliwości, talentów, a także kształtowania silnego etosu pracy (również twórczej) – wszystko to bowiem, w całym swym skomplikowaniu, aktorka dostała w spadku po kądzieli. Pamięć obłędu babki wyostrzyła u niej lęk przed popadnięciem w szaleństwo, którego uniknęła wprawdzie ona sama i jej

córka, ale które odezwało się u jej wnuka. Z kolei trudna sytuacja, kiedy jej matka musiała wziąć na siebie ciężar utrzymania rodziny i, wbrew wszystkiemu, zdołała ten ciężar udźwignąć, nauczyła ją samodzielności w pracy teatralnej i uzbroiła do późniejszych zmagań z nasilającą się chorobą Parkinsona.

W kolejnych rozdziałach Jakubowa przygląda się już Solskiej artystce, nie pozwalając jednak zapomnieć o tym, co napisała wcześniej. Omawiając jej relacje z dramatopisarzami, którzy tworzyli dla niej role (Rossowski, a przede wszystkim Żuławski), rozważa kwestię trafności (lub nie) postaci Nawojki, Ijoli czy Psyche. Nie to jednak wydaje się najważniejsze. Znacznie silniej bowiem brzmi pytanie o to, czy na podstawie tych – i podobnych im – ról, które miała w swoim repertuarze Solska, można podtrzymywać jej obraz jako kobiety wampa. Odpowiedź brzmi „nie" – i zostaje przekonująco udokumentowana nie tylko przez analizę dramatów, ale i przez oceny krytyków. Jakubowa cytuje opinie, w świetle których Solska na scenie jawi się jako uosobienie niemal bezcielesnej, efemerycznej i przesyconej poezją kobiecości. Solska raczej kaligrafuje, porusza się zgodnie z wyrafinowanym programem choreograficznym, przykłada ogromną wagę do sposobu wypowiadania tekstu, jego formy, czystości dykcyjnej. Krótko mówiąc: brak tam związku z erotyką, której Solska nigdy nie eksponowała i nie używała jako środka ekspresji. Nawet wtedy, gdy grała postacie, które ją do użycia takich środków upoważniały: np. jej Ewa w *Śniegu* Przybyszewskiego była wprawdzie wampem, ale chłodnym, pozbawionym biologicznego erotyzmu, co z naciskiem podkreśla Jakubowa. W roli Nory, Rebeki West czy Heddy Gabler z równą konsekwencją unikała „skandalizowania" czy efektów naturalistycznych – zajmowała ją, o czym znów przekonują przywołane przez autorkę książki cytaty, psychologia tych bohaterek, praca ich świadomości. Nie budowała postaci rozemocjonowanych bojowniczek o prawa kobiet czy

ofiar własnych namiętności – akcentowała skupienie, wyciszenie, czyli to, co w wachlarzu środków aktorskich stoi na antypodach kobiety „z seksem”. Nawet grając Wilde’owską Salome, nie fundowała swojej kreacji na seksualnej atrakcyjności – głowy Jochanaana zażądała jako wynagrodzenia za swój dziewiczy wstyd, który musiała pokonać, by zaofiarować prorokowi miłość, tak bezwzględnie przezeń odrzuconą. Jako Psyche, Nawojka, Joas czy Infantka zbliżała się z kolei do modelu *Kindfrau*, kobiety-dziecka, co świetnie współgrało z jej androgyniczną sylwetką. W tych rolach krytycy tym bardziej nie mieli powodu szukać posmaku erotycznego – za to zwracali uwagę na posągowość, rzeźbiarski walor granych przez Solską postaci, na świadome spowolnienia ruchów i eksponowanie wyrafinowanej formy (swoją drogą, pod tym względem Solska wydaje się pozostawać pod wpływem XIX-wiecznego „pozowania”, czym zasłynęła m.in. Modrzejewska). Do zestawu ról, w których aktorka mogła te elementy swojej gry wyeksponować, można jeszcze dorzucić Rachelę z *Wesela* czy Postać (uosobienie śmierci) w dramacie Juliusza Germana *Lilith*. Obie zostały w książce przywołane.

Zebrany przez badaczkę „materiał dowodowy” zupełnie jednoznacznie prowadzi do wniosku, że etykieta „demonicznej kobiety” w żadnym razie nie odpowiada Solskiej jako aktorce. Mit wampirycznej łowczyni mężczyzn zostaje obalony. Potwierdza to także analiza ikonografii, a zwłaszcza cyklu „sylwetek” Stanisława Eljasza-Radzikowskiego, obsesyjnie rozkochanego w Solskiej lekarza, który w swoich poetyckich fantazjach pokazuje ją jako kobietę, której płeć i zmysłowość są podporządkowane dekoracyjnej kompozycji na tle bajecznych scenerii.

Kolejnym zadaniem, jakie postawiła sobie autorka tej książki, było podważenie innego obiegowego przeświadczenia na temat Ireny Solskiej – jako aktorki należącej niemal bez reszty do epoki Młodej Polski. Jako taka

zaś w okresie międzywojnia niewiele już miała mieć do ofiarowania, zwłaszcza że nękała ją choroba powodująca drżenie ciała, co wydaje się czynnikiem dyskwalifikującym. Jakubowa nie ułatwia tu sobie zadania, ponieważ rozdział odnoszący się do lat dwudziestych i trzydziestych tytułuje przewrotnie *„Gwiazda" teatru aktorskiego w epoce reżyserii*. Wychowana na teatrze wyprowadzonym z estetyki właściwej poprzedzającemu stuleciu, żona (i w pewnym stopniu uczennica) Ludwika Solskiego, mistrza naturalistycznej gry i charakteryzacji, a potem jedna z najwybitniejszych odtwórczyń ról w modernistycznym dramacie poetyckim i symbolicznym, przyzwyczajona do tego, że nad swoimi rolami pracuje samodzielnie (nawet Pawlikowski dawał jej bardzo oszczędne wskazówki reżyserskie, o czym sama pisała), Solska „nie miała prawa" odnaleźć się w teatrze zdominowanym przez reżysera, jaki zapanował i świetnie się rozwinął między wojnami.

Nie miała prawa? Ale przecież się odnalazła, jak udowadnia Jakubowa. Solska międzywojenna to nie tylko odtwórczyni ról ze swojego dawniejszego repertuaru (wiele z nich grała przez długie lata) – Solska międzywojenna to artystka wciąż poszukująca, otwarta na awangardę i eksperyment, współpracująca z wybitnymi reżyserami: Schillerem, Wysocką, Osterwą. Jakubowa szuka odpowiedzi na pytanie: skąd wobec tego opinia, że po 1918 roku Solska była już tylko cieniem siebie sprzed lat? Odpowiedź znajduje dość szybko: zajmujący się teatrem lat dwudziestych i trzydziestych krytycy odkrywają teatr reżyserski, w którym coraz więcej ma też do powiedzenia współautor inscenizacji, czyli scenograf, i w swoich tekstach najwięcej miejsca poświęcają rozszyfrowaniu koncepcji reżyserskiej czy opisowi nowatorskich rozwiązań plastycznych, aktorem zajmując się w znacznie mniejszym zakresie, a już na pewno nie stawiając go w centrum uwagi. Niewiele jest też, zauważa badaczka, materiałów, na podstawie których można by dziś odpowiedzialnie pisać o tym, jak wyglądała współpraca

Solskiej z Leonem Schillerem czy Juliuszem Osterwą. Co gorsza, trudno rzeczowo udowodnić, jak istotny wkład wnosiła tu aktorka. Stosunkowo najlepiej udokumentowana jest współpraca Solskiej ze Stanisławą Wysocką, z którą wiązała ją przyjaźń od czasu wspólnych występów w teatrze krakowskim. Pod wieloma względami diametralnie się różniły, ale w pracy nad spektaklami znajdowały wspólny język, łączyło je też wyczulenie na humor, zwłaszcza groteskowy, którego sporo w dramatach międzywojnia.

Wiadomo oczywiście, że Solska z wielkim zapałem i ze znakomitym skutkiem artystycznym włączała się w eksperymenty i poszukiwania awangardystów, że była wybitną deklamatorką poezji futurystycznej – warto jednak przeczytać, co w związku z tym pisze Jakubowa, czujna i empatyczna obserwatorka. Łączy bowiem te upodobania aktorki z jej chorobą i wynikającymi stąd zmianami języka ciała: niezwykle ciekawe wydało mi się spostrzeżenie, że Solska, świadoma siebie, mogła z niedomagania uczynić walor artystyczny – choroba powodowała nie tylko drżenie ciała, ale także pewne trudności artykulacyjne, przejawiające się np. wypowiadaniem tekstu na sposób rwany, *staccato*. Wykorzystanie własnej słabości i obrócenie jej w narzędzie dekonstrukcji języka – to mogło być odkrycie Solskiej, w takich formach mogła brzmieć rzeczywiście arcyciekawie.

I jeszcze *Pani dyrektor* – cząstka rozdziału „międzywojennego”, którą czyta się jak odrębne ministudium, poświęcone niezwykłemu przedsięwzięciu Solskiej – założonemu i prowadzonemu przez nią Teatrowi im. Żeromskiego. Najpierw bez siedziby, potem w niewielkim lokalu na Żoliborzu, z oryginalnie i bardzo funkcjonalnie zaprojektowaną przez Iwo Galla przestrzenią. Tu artystka realizowała się jako pedagog, reżyser, rozwijając własne pomysły na teatr laboratoryjny, teatr wędrowny i teatr eksperymentalny. Wskazanie na bliskie pokrewieństwo z Redutą nie jest chyba niespodzianką.

Niesytych argumentów przemawiających za tym, że Irena Solska bynajmniej nie wypaliła się artystycznie w ciągu pierwszych dekad XX wieku, że nie odcinała kuponów od swojej młodopolskiej legendy, że współtworzyła teatr nowej epoki – mogę tylko odesłać do szczegółowej lektury książki Natalii Jakubowej, rosyjskiej znawczyni polskiego teatru. Bo myślę, że ta praca powinna się ukazać w polskim przekładzie – zresztą kto wie, czy polskiemu czytelnikowi nie posłużyłaby nawet lepiej niż rosyjskiemu. Stanowi znakomite dopełnienie i rozwinięcie tego, co przed laty napisała Lidia Kuchtówna, a przy tym skłania do namysłu nad możliwymi sposobami konstruowania biografii (albo psychobiografii, bo z tą odmianą mamy tu właściwie do czynienia). Rzucając nowe światło na postać Solskiej, Jakubowa odsłania takie aspekty jej osobowości, które lokowały się dotąd w sferze mglistej – udowadnia, że warto i takie obszary cierpliwie zgłębiać, bo pod powierzchnią tego, co stwierdzone, kryje się całe morze niewyrażalnego, niemieszczącego się w żadnym z określeń, jakimi tę artystkę obdarzano, a przecież stanowiącego o jej niepowtarzalności, która niekiedy bywa ciężarem trudnym do udźwignięcia.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Agnieszka Marszałek – profesor UJ, wykłada i bada przede wszystkim (ale nie wyłącznie) historię teatru i dramatu, ze szczególnym uwzględnieniem XIX stulecia. Ma w dorobku pięć książek: trzy tomy *Repertuaru teatru polskiego we Lwowie: 1875-1881* (wyd. 1992), 1888-1886 (wyd. 1993), 1864-1875 (wyd. 2003), *Lwowskie przedsiębiorstwa teatralne lat 1872-1886* (rozprawa doktorska, wyd. 1999), *Prowincjonalny teatr stołeczny (trzy spojrzenia na scenę lwowską lat 1864-1887* (rozprawa habilitacyjna, wyd. 2011) oraz edycję źródłową: Władysław Łoziński, *Pogadanki teatralne i inne teksty o teatrze* (wybór i oprac.; w przygotowaniu).

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/solska-raz-jeszcze-feministyczna-monografia-korygujaca

didaskalia
gazeta teatralna

teatr w książkach

Noty o książkach

Performans, red. Joanna Zielińska, tłum. Anna Dzierzgowska, Monika Fryszkowska, Marcin Wawrzyńczak, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2020

W *Performansie* pod redakcją Joanny Zielińskiej nie znajdziemy odpowiedzi na pytania o to, czym jest i jak możemy definiować współczesny performans. Zaproszeni do współtworzenia tomu autorzy i autorki (teoretycy, artystki, kuratorki, pisarze) skupiają się przede wszystkim na wyznaczeniu rozproszonych perspektyw i kierunków sztuk performatywnych, stroniąc przy tym od wyrazistego wyznaczania ich granic. Dlatego też większy nacisk został tutaj położony na to, jak, kiedy i dlaczego działa performans, niż na próby jego konkretyzacji. Na próżno szukać w tejże książce rozważań odwołujących się do najbardziej znanych przykładów fundacyjnych dla zwrotu performatywnego, jednak dzięki tej zmianie optyki zyskujemy cenną możliwość rewizji współczesnego pola sztuk performatywnych poprzez wnikliwe i wielokierunkowe analizy łączące perspektywę teoretyczną z

praktyczną. Większość esejów jest bowiem wynikiem towarzyszenia performerom i performerkom w procesie prób.

Zbiór krótkich tekstów i wywiadów – część z nich była wcześniej publikowana, a część została napisana bądź przetłumaczona na zamówienie CSW – został uporządkowany i podzielony na cztery części, w ramach których zaproponowano spojrzenie na praktyki artystyczne z następujących perspektyw: instytucjonalnej (Część I: Performująca instytucja), wystawienniczo-kuratorskiej (Część II: Wystawa jako performans), nowych technologii (Część III: Performans i nowe technologie), a także kontrfaktualnej (Część IV: Performatywna fikcja). *Performans* – jak podkreśla redaktorka – powstał jako rama teoretyczna do prowadzonego w latach 2016-2019 w Centrum Sztuki Współczesnej Zamku Ujazdowskim programu performatywnego. Ma więc za zadanie z jednej strony wypracować pojęcia użyteczne do opisu działań, jakie się wówczas odbywały w tej instytucji, a z drugiej poszerzyć i rozwinąć dyskusje toczące się na ten temat w mediach.

W tomie przeczytamy artykuły Claire Bishop (*Czarne pudełko, biały sześcian, szara strefa: wystawy tańca i uwaga widowni*), Michała Grzegorzka (*Wokół barów (i w środku nich)*), Pierre'a Bal-Blanca (*Partytura wystawy*), Kathy Noble (*Kocham siebie, chcę byś mnie kochał*) czy Ingo Niermanna (*Stając się wszechzwierzęciem*). Ale również rozmowę Agnieszki Sosnowskiej z Laurą Limą (*Wejście w obraz*) oraz *Manifest repro-wspólnotowy* Transformelli. Teksty są przeplatane bogatą dokumentacją wizualną opisywanych projektów, co jest niewątpliwym atutem publikacji.

Sporo miejsca poświęcono w *Performansie* analizom interdyscyplinarnego i hybrydycznego charakteru sztuk performatywnych: „Publikacja punktuje zmiany zachodzące w tradycyjnym formacie wystawy, tracącym dziś na znaczeniu na rzecz innych form, łączących sztuki wizualne ze sztukami

performatywnymi, literaturą i muzyką” (s. 8). Nie zabrakło też refleksji podejmujących wątki transformującej się relacji między artystkami a publicznością oraz problematyzujących potencjał instytucji – uwikłanej w kapitalistyczny system produkcji – do reagowania na wyzwania wynikające z dynamicznych przeobrażeń form i języków sztuki współczesnej. Dzięki temu otrzymujemy antologię oferującą nowe spojrzenie na szeroko rozumiany performans, a przy tym także użyteczne narzędzie poznawcze zarówno w zakresie metodologicznym, jak i w obszarze działalności artystycznej.

Wiktoria Tabak

Joanna Bachura-Wojtasik, Eliza Matusiak, *Brzmienie Holocaustu. O reprezentacjach Zagłady w sztuce radiowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020

Autorki książki prezentują syntetyczny, ale bogaty przegląd współczesnych form audialnych tekstów artystycznych skoncentrowanych na temacie Zagłady. Mimo że swoimi rozważaniami obejmują stosunkowo krótki i niedawny przedział czasowy – od 1989 do 2019 roku – i rezygnują z omówienia projektów czasowo bliższych Zagładzie, udaje im się dotrzeć do zaskakująco dużej liczby programów radiowych, dotykających tego tematu w niezwykle zróżnicowany sposób. W opracowaniu znajdziemy zatem zarówno przykłady reportaży radiowych, jak i tzw. teatru radiowego (słuchowisk).

Jak piszą badaczki, ich głównym celem nie jest powielanie dyskursu historiograficznego, ale przybliżenie czytelnikowi estetycznych aspektów sztuki radiowej skoncentrowanej na temacie Zagłady. Autorki nie omawiają chronologicznie poszczególnych projektów, starają się raczej dokonać zbiorczego podsumowania kolejnego powrotu do tematu eksterminacji

Żydów na polu medium radiowego, wyznaczając główne tendencje twórcze w obrębie zjawiska oraz wskazując na występujące między nimi zbieżności.

W swoich rozważaniach autorki wychodzą od wyróżnienia tematycznych leitmotivów w różnego rodzaju audycjach poświęconych doświadczeniu Zagłady, aby wraz z podejmowaniem kolejnych zagadnień kierować się ku analizie formalnych rozwiązań, stosowanych przez autorki i autorów tych programów i słuchowisk. Na szczególną uwagę zasługują spostrzeżenia badaczek na temat ciszy i jej znaczeniowej wielowymiarowości, wyłaniającej się z interpretacji wybranych projektów radiowych, a także interesujący fragment poświęcony związkom radiowej sztuki akustycznej z elementami kojarzącymi się z symbolicznymi artefaktami Zagłady (brama, wagon, mur) oraz fotografią.

Autorki korzystają przy tym z perspektyw swoistych dla obszaru studiów nad Zagładą (i badań nad pamięcią), takich jak koncepcja mikronarracji czy problematyka śladu, ale łączą je z metodologią charakterystyczną dla radioznawstwa, co dla czytelnika niezaznajomionego z badaniami poświęconymi temu medium może być dodatkową wartością płynącą z lektury. Książkę można więc traktować zarówno jako kompendium najistotniejszych kontekstów związanych z radiową recepcją tematu Zagłady, jak i zwięzłe wprowadzenie do teorii sztuki radiowej.

Maciej Guzy

Kultury i krajobrazy pamięci, red. Marek Dziewierski, Bożena Pactwa, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego,

Katowice 2020

Tom, jak wskazują jego redaktorzy, składa się z artykułów poświęconych problematyce pamięci społecznej z uwzględnieniem jej przestrzennych korelatów i reprezentacji. Autorzy tekstów reprezentują różne ośrodki akademickie i różne dziedziny wiedzy: antropologię, kulturoznawstwo, socjologię, etnologię, archeologię, geografię społeczną. Mimo różnorodnej tematyki badań, składnikiem łączącym wszystkie artykuły stała się „pamięć rozumiana jako doświadczenie społeczne i zbiorowe". Książkę otwiera artykuł redaktorów publikacji *Krajobrazy pamięci w kontekstach społecznych i kulturowych*, który traktować można jako wstęp do dalszych rozważań. Autorzy przedstawiają w nim teoretyczne ustalenia dotyczące analiz i interpretacji badań nad pamięcią i krajobrazem. W tym miejscu wskazują, że używając w tytule terminu „krajobraz", mają świadomość jego wielu znaczeń i konotacji. Podkreślają jednak, że obszarem ich zainteresowań jest krajobraz rozumiany jako fakt społeczny i kulturowy – efekt działalności i aktywności człowieka. W takim krajobrazie człowiek pozostawia bowiem materialne i niematerialne dziedzictwo, a sama przestrzeń staje się wielopoziomową strukturą semantyczną, która magazynuje pamięć ludzkich doświadczeń.

Poszczególne artykuły publikacji, skupione wokół ujęcia metodologicznego przedstawionego przez Marka Dziewierskiego i Bożenę Pactwę, omawiają zarówno miejsca pamięci, traktowane jako nośniki znaczeń, pełniące względem społeczności określone funkcje, jak i opuszczone, zapomniane, ujawniające aurę afektywną nie-miejsca pamięci, które stanowią niechciane dziedzictwo. Pisząc o przestrzeniach upamiętniania i zapominania, wielu autorów koncentruje się na tzw. pograniczach, czyli obszarach styku różnych kultur, języków czy narodowości. Anna Majewska w tekście *Wsie, których już nie ma – miejsca, które jeszcze są. Opuszczone jednostki osadnicze w*

powiecie piskim jako materialna pamięć pogranicza analizuje kwestie depopulacji południowego pogranicza powiatu piskiego, a z opuszczonej zabudowy odczytuje materialne ślady pamięci pozostawione przez jej byłych mieszkańców. Stefan Michał Marcinkiewicz w artykule *Dysonanse kulturowe na Mazurach a problem budowania tożsamości lokalnej* przygląda się miejscom styku niemieckiego, żydowskiego i mazurskiego dziedzictwa kulturowego. Innym obszarem tematycznym jest obecność ludności żydowskiej w lokalnym krajobrazie i wynikające z tego strategie komemoracji oraz wyparcia, o których piszą Izabela Terela w artykule *Relikty żydowskie w krajobrazach pamięci centralnej Polski* oraz Monika Habdas w *Nie-miejscach pamięci o ludności żydowskiej w Zabrzu*. Kolejni badacze analizują tytułowe kultury pamięci, geograficznie wychodząc poza polski kontekst. Przykładem jest tekst *Dolina Thingvellir jako miejsce historyczne i symbol islandzkiej tożsamości narodowej. Przeszłość i teraźniejszość* Małgorzaty Budyty-Budzyńskiej oraz *Krajobrazy „złej zmiany" w ukraińskich Karpatach: transformacja i kryzys od hali fabrycznej po połoniny* Marcina Skupińskiego. Jeszcze inną kategorię stanowią artykuły skupiające się na muzealnych sposobach reprezentacji pamięci kulturowej. Ten temat podnoszą Magdalena Izabela Sacha w tekście *Muzealna krasoprzestrzeń na Warmii i Mazurach w kontekście polsko-niemieckim* i Kinga Białek w artykule *Doświadczanie przeszłości. Edukacyjne aspekty wystawy w Muzeum Jesziwy Lubelskiej*.

To tylko część tekstów składających się na obszerny tom, ich tematy pokazują jednak, jak szeroko badać można problematykę pamięci społecznej w odniesieniu do jej przestrzennych reprezentacji. Interdyscyplinarny charakter książki poszerza horyzont myślenia o kategorii pamięci, przekazując jednocześnie ciekawe, często zapomniane historie miejsc i ludzi, których działalność w różnych czasach ukształtowała znane nam dziś

globalne i lokalne krajobrazy. Przy lekturze książki warto przyjrzeć się także metodom i strategiom badań wykorzystanych przez autorów publikacji. Większość z nich przez wiele lat uczestniczyła w badaniach terenowych, przeprowadzając wywiady z bohaterami poszczególnych krajobrazów, analizując topografię miejsc pamięci, organizując prace archeologiczne. Wszystko po to, by w zwyczajnych na pierwszy rzut oka przestrzeniach odkryć historie ludzkich doświadczeń i opowiedzieć o nich.

Bartosz Cudak

Agnieszka Ayşen Kaim, *Meddah – turecki teatr jednego aktora*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020

Książka Agnieszki Ayşen Kaim to studium obejmujące temat szerszy niż tytułowy meddah, czyli turecki opowiadacz. Autorka przygląda się różnorodnym widowiskom narracyjnym z terenów Bliskiego Wschodu i Azji Centralnej, wskazując na ich wzajemne powiązania i (częściowo) wspólną genealogię. Zarówno repertuar, jak i sposób podawania tekstu oraz społeczno-polityczne związki opowiadaczy zostają dokładnie prześledzone w kolejnych rozdziałach książki.

Autorka rozpoczyna od tematu oralności w różnych modelach kultury, wskazując na zjawiska takie jak pamięć oralna, słuch oralny czy literatura oralna, po czym przechodzi do meddahowania jako formy opowiadania i jego cech charakterystycznych. Następnie przedstawia związki sztuki opowiadania z epiką na przykładzie *Szahname* (Księgi Królewskiej), perskich opowiadaczy *nakkal*, tradycji arabskich oraz tych z obszaru Azji Centralnej i Mniejszej, wskazując na ich historię, cechy charakterystyczne, repertuar

oraz wewnętrzne rozróżnienia w poszczególnych modelach opowiadania.

Dalej skupia się na opisach występów opowiadaczy widzianych oczami podróżników. Później przechodzi do wskazania na historyczne formy meddahowania, będącego połączeniem opowiadania epickiego i przedstawienia teatralnego. Zwraca uwagę na szczególną społeczną rolę opowiadacza oraz jego polityczne zaangażowanie (i tego konsekwencje) w różnych epokach.

W kolejnym rozdziale autorka omawia repertuar meddahów, zwracając uwagę na to, jak zmiany repertuarowe wpływały na ewolucję sztuki opowiadania: od opowieści chwalących Proroka, przez opowieści heroiczne, do historycznych i świecko-miejskich. Później omówione zostają elementy aktorskie/performatywne, którymi posługuje się opowiadacz, ujęte chronologicznie, co pokazuje ewolucję meddaha jako performera oraz konstrukcja występów i organizacja przestrzeni. Następnie sztuka meddahowania poddana zostaje analizie w kontekście nowoczesnych konwencji teatralnych (aktorstwo Brechtowskie, strategia deziluzji, stand-up, monodram). Kolejne dwa rozdziały pokazują rolę meddaha we współczesnej Turcji (współczesna dramaturgia korzystająca ze sztuki opowiadania, obecność meddaha w kulturze popularnej). Ostatni rozdział poświęcony jest opowiadaniu jako terapii i środku edukacyjnym. Dodatkowym atutem książki są tłumaczenia tekstów wykorzystywanych przez meddahów.

Urszula Pysyk

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/noty-o-ksiazkach-4*