

Sakowicz Szczawińska Quesne

didaskalia

Gazeta Teatralna

kwiecień 2021 nr 162



Ekokatastrofy, ekoszek, ekoetyka
Teatralne krawcowe szyją maseczki
Reprezentacje niepełnosprawności

Spis treści

EKOLOGIE TEATRU

Grzyby, technokulturowe hybrydy i nieorganiczni nieludzie

Mateusz Chaberski

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Przeciw wielkim misjom cywilizacyjnym

Paweł Sztarbowski

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Ekoetyka w teatrze

Rozmawiają Dorota Kowalkowska, Romuald Krężel, Hanna Maciąg, Zofia Smolarska,
Weronika Szczawińska

EKOKATASTROFY

Opowieści, które zajmują za dużo miejsca

Anna Majewska

Teatr Powszechny w Warszawie: *Martwa natura*, reż. Agnieszka Jakimiak

Łagodność i apokalipsa

Z Philippem Quesnem rozmawia Tomasz Kireńczuk

Lepszego końca świata nie będzie

Tomasz Kireńczuk

Müncher Kammerspiele: *Farm Fatale*, reż. Philippe Quesne

REPREZENTACJE NIEPEŁNOSPRAWNOŚCI

Niepełnosprawność poza zmysleniem

Monika Świerkosz

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Sfrustrowani poszukiwacze satysfakcji

Izabela Zawadzka

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Kilka spojrzeń na przedstawienia Innej Szkoły Teatralnej (2010-2019)

Magdalena Hasiuk

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Teatralne krawcowe szyją maseczki

Joanna Królikowska

MANIFESTACJE

Protestocen

Maciej Guzy

BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej – BWA Wrocław Główny: *Trzy to już tłum*, kuratorki: Michał Grzegorzek, Anka Herbut, Gregor Różański

Teatr nie działa, aktor jest obecny

Magda Piekarska

Teatr Muzyczny Capitol we Wrocławiu: *Teatr nie działa*

REPERTUAR

Dzień dobry, mam raka, czyli wesołe opowieści o trudnych sprawach

Wiktoria Tabak

TR Warszawa: *Onko*, reż. Weronika Szczawińska

Czy wciąż jesteście byłymi aktorkami i aktorami Teatru Polskiego we Wrocławiu?

Maciej Guzy

Teatr Polski w Podziemiu: *Aktorzy prowincjonalni. Autobiografie*, reż. Michał

Borczych

Rebeliantka, widmo, powidok

Dom Norymberski w Krakowie, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora
Cricoteka w Krakowie: *Lady Dada*, reż. Iga Gańczarczyk

Kobiece genealogie wstydu

Agata Skrzypek
Nowy Teatr w Warszawie: *Wstyd*, reż. Małgorzata Wdowik

Teatr na nielegalu

Magda Piekarska
Nielegalna scena gdzieś na południu Polski: *Czas umierania os*, reż. Przemysław Wojcieszek

Perypetie pogranicza

Bartosz Cudak
Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie: *Granica*, reż. Katarzyna Szyngiera

Obrazy traumy. Gra możliwości

Tomasz Raczkowski
Netflix: *Częstki kobiety*, reż. Kornel Mundruczó

Historia Marlowa

Katarzyna Niedurny
TR Warszawa: *Serce*, reż. Wiktor Bagiński

Prawia albo kraj (nie)światnej dyktatury

Klaudiusz Święcicki
Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie: *Baba-Dziwo*, reż. Ewa Domańska

TANIEC

Umiar i nadmiar

Pamela Bosak
Nowy Teatr w Warszawie, Teatr im. S. Żeromskiego w Kielcach: *Expiria*, choreogr.

Agnieszka Kryst; *Salvage*, choreogr. Hana Umeda i Kasia Wolińska

Ustanawianie miejsca?

Urszula Pysyk

Kampnagel w Hamburgu: *Space gives place*, choreogr. Maria Zimpel

Nie wiedząc

Agata Chałupnik

Fundacja Ciało/Umysł w Warszawie: Performing Europe, kuratorka: Edyta Kozak,
27-29 listopada 2020

Zwichnięte skrzydła

Stanisław Godlewski

Fundacja Ciało/Umysł, Przestrzenie Sztuki. Lublin/Centrum Kultury w Lublinie:
Drama, choreogr. Paweł Sakowicz

TEATR W KSIĄŻKACH

Odmieńcza odmiennność

Grzegorz Stępnik

Joanna Krakowska, *Odmieńcza rewolucja*, 2020

Żywot Limanowskiego

Ksenia Lebedzińska

Zbigniew Osiński, *Ziemia - duch - Reduta: rzecz o Mieczysławie Limanowskim*, 2020

Noty o książkach

didaskalia

gazeta teatralna

EKOLOGIE TEATRU

Grzyby, technokulturowe hybrydy i nieorganiczni nie ludzie

Ekologie spekulatywne w polskich sztukach performatywnych ostatnich lat

Mateusz Chaberski Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Fungi, Technocultural Hybrids and Inorganic Nonhumans. Speculative Ecologies in Contemporary Performative Arts in Poland

This article analyzes selected “speculative gestures” (Debaise, Stengers) in contemporary Polish performative arts which stage speculative ecologies. Speculative ecologies are different ways of thinking about ecology, alternative to the modern concept of nature as inert matter separated from humans and bereft of all agency. The analysis aims to unravel some nonanthropocentric modes of distributing agency between humans and nonhumans and ways of knowing they posit. The article focuses specifically on selected hybrid projects emerging from a fusion of artistic strategies, scientific protocols and new technology design. Examples discussed here demonstrate how the initiators of such projects at the intersection of nature, culture and technology perform three types of speculative ecologies: by staging polyphonic assemblages (Lowenhaupt-Ting) as contingent encounters between human and nonhuman lifeways, by questioning received notions of natural environment, and by registering the agency of abiotic existents as proper ecological actors.

Keywords: ecology; speculative gestures; assemblage; emergence; performative arts

Mogłoby się wydawać, że rozpowszechnienie się tematyki ekologicznej w polskich sztukach performatywnych¹ ostatnich lat wiąże się z trwającą

właśnie globalną ekokatastrofą, masowym wymieraniem gatunków i zmianami klimatycznymi. Tymczasem o wiele większe znaczenie dla polskich artystów miało konkretne wydarzenie o zasięgu lokalnym, które rozegrało się nie w biosferze czy geosferze, lecz w Sejmie. 16 grudnia 2016 roku na nadzwyczajnym głosowaniu w Sali Kolumnowej posłowie przyjęli zmianę ustawy o ochronie przyrody oraz ustawy o lasach, powszechnie znaną jako „lex Szyszko”, od nazwiska ówczesnego ministra środowiska. Znacząco liberalizowała ona przepisy dotyczące wycinania drzew i krzewów, przyznając właścicielom prywatnych posesji i organom samorządu terytorialnego większe prawo w zakresie gospodarki leśnej, podporządkowując ją uwarunkowaniom gospodarczym, społecznym i kulturowym oraz cechom lokalnym (zob. *Ustawa...*). Z początkiem 2017 roku, gdy ustawa weszła w życie, rozpoczęła się masowa wycinka drzew i krzewów, motywowana względami już to estetycznymi, już to ekonomicznymi. Konsekwencje lex Szyszko wywołały gwałtowną reakcję nie tylko ekoaktywistów, lecz także artystów sztuk performatywnych, którzy na różne sposoby protestowali przeciwko niszczeniu dużych kompleksów leśnych i usuwaniu zieleni z przestrzeni publicznej w miastach i na wsi. Wystarczy przywołać projekt *Matka Polka na wyrębie* (2017) zainicjowany przez krakowską artystkę Cecylię Malik. Malik poprosiła, by mąż sfotografował ją, gdy karmi kilkumiesięcznego syna piersią, siedząc na świętym pniu drzewa. Zdjęcie, opublikowane przez artystkę na profilu na Facebooku, w krótkim czasie zostało udostępnione setki razy, a w mediach społecznościowych szybko zaczęły się pojawiać podobne zdjęcia kobiet karmiących dzieci piersią na wyrębie. Uruchamiając obecny w polskiej kulturze tradycyjny obraz macierzyństwa, wywodzący się z religijnych przedstawień Maryi karmiącej Jezusa, Malik wywołała silną afektywną reakcję publiczności, która zaangażowała się w jej projekt, jednocześnie

występując przeciwko szkodliwym ekologicznie działaniom wywołanym przez wspomniane zmiany legislacyjne. Jednak *Matka Polka na wyrębie* i inne działania ekoartystyczne, powstające na fali sprzeciwu wobec lex Szyszko, wciąż opierają się na fundamentalnej dla zachodniej nowoczesności binarnej opozycji między naturą rozumianą jako niezależna od ludzi sfera życia, którą należy zostawić w spokoju, i kulturą jako wyłączną domeną człowieka oraz na utopijnym przekonaniu, że ludzie i nieludzie istnieją niezależnie od siebie. Co więcej, nie problematyzują one sprawczej roli technologii, bez której chociażby projekt Malik nie mógłby powstać.

Tymczasem w ostatnich latach filozofowie i kulturoznawcy, zwłaszcza z nurtu posthumanistycznego, zajmujący się ekologią, krytycznie podchodzą do opozycji natura/kultura, nierozzerwalnie związanej z trwającym od lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku dyskursem ekoaktywizmu spod znaku Greenpeace. Jednym z najostrzejszych krytyków tego sposobu myślenia jest amerykański socjolog i teoretyk architektury Benjamin Bratton. W wydanym niedawno eseju-manifeście *The Terraforming* (2019) przekonuje wręcz, że paradygmat oddzielonej od kultury „dziewiczej” Natury, do której należy powrócić, leży u podstaw przemocy, jaką Nowocześni stosują wobec naszej planety. Paradygmat ten utrudnia bowiem dostrzeżenie wpływu, zarówno negatywnego, jak i pozytywnego, jaki ludzie wywierają na środowisko. Rozważania Brattona różnią się jednak od podobnych propozycji teoretycznych powstających w ramach krytycznych studiów nad antropoceniem, czyli nową epoką w dziejach Ziemi, w której człowiek stał się dominującą siłą geologiczną i meteorologiczną kształtującą życie na naszej planecie. Opierają się one przede wszystkim na koncepcji naturokultur, którą zaproponowała amerykańska biologka i filozofka feministyczna Donna Haraway. W pracy *Manifest gatunków stowarzyszonych* (2012 [2003]) określała w ten sposób różnego typu relacje ludzi i nieludzi, którzy wspólnie

się rozwijają, tworząc gatunki stowarzyszone (*companion species*) (Haraway, 2012). Choć w ujęciu Haraway naturokultury obejmowały relację ludzi zarówno z istnieniami biotycznymi, jak i abiotycznymi, refleksja odwołujących się do jej koncepcji badaczy ma wyraźnie biocentryczny charakter.

Wystarczy przywołać ustalenia amerykańskiej antropolożki Anny Lowenhaupt-Tsing (2005). Kwestionując opozycję natura/kultura, ostrożnie podchodzi ona do najnowszych technologii jako narzędzi aktywnego przekształcania planety, chociażby w celu ograniczenia skutków trwającej ekokatastrofy. Jej wątpliwości wynikają z powszechnego w krytycznych badaniach nad antropoceniem sprzeciwu wobec tego, co określa się mianem „dobrego antropocenu” (Asafu-Adjaye, Blomquist i in., 2015, s. 17). Chodzi tu o ekomodernistyczne przekonanie, zgodnie z którym w obliczu postępujących zmian środowiska ludzkość musi wykorzystać swój rosnący społeczny, ekonomiczny i technologiczny potencjał, by ratować planetę. Jak argumentuje Lowenhaupt-Tsing, dobry antropocen wciąż opiera się na charakterystycznej dla zachodniej nowoczesności wierze w niepohamowany rozwój cywilizacyjny, która w znacznym stopniu przyczynia się do niszczenia środowiska. Tymczasem Bratton przekonuje, że szkody, które ludzie wyrządzili środowisku, są tak duże, że można je naprawić jedynie poprzez większą ingerencję w to środowisko za pomocą technologii. Jego rozważania ściśle wiążą się z programem badawczym Terraforming, prowadzonym przez Instytut Strelka, organizację non-profit zajmującą się nowymi projektami urbanistycznymi, którego Bratton jest dyrektorem. Wybrani w drodze rekrutacji urbaniści, programiści, dizajnerzy i artyści pracują nad różnymi strategiami terraformacji. Nie chodzi tu jednak o wytwarzanie warunków do życia człowieka na innych planetach, lecz o tworzenie zrównoważonych ekologicznie przestrzeni do życia ludzi na Ziemi. O ile Bratton zasadnie

dowodzi sprawczej roli technologii we współkształtowaniu naszej planety, jego refleksja ogranicza się przede wszystkim do projektów technonaukowych. Tymczasem sztuki performatywne nie tylko mogą wytwarzać nowe, zrównoważone typy relacji ekologicznych na przecięciu natury, kultury i technologii, lecz także pozwalają ludziom ich doświadczyć zarówno intelektualnie, jak i wielozmysłowo czy afektywnie.

Ekologia, spekulacje i sztuki performatywne

Wychodząc od rozważań Brattona, w niniejszym artykule przyjrę się polskim sztukom performatywnym ostatnich lat, by pokazać, w jaki sposób wytwarzają one to, co określam mianem ekologii spekulatywnych. Chodzi tu o rozmaite sposoby myślenia o ekologii, alternatywne wobec nowoczesnej koncepcji natury jako niezależnej od człowieka materii, pozbawionej sprawczości i biernej. Interesująca mnie ekologia nie odwołuje więc ani do nauki o środowiskach uznawanych za naturalne, ani do ekologii rozumianej jako ogół dyskursów i praktyk, służących ochronie środowiska bądź ograniczeniu negatywnego wpływu jednostek i zbiorowości na środowisko. Ekologie spekulatywne wpisują się raczej w najnowszy nurt refleksji nad ekologią, zainicjowany przez Félixą Guattariego w pracy *Les trois écologies*. Francuski filozof odwoływał się w niej do etymologii przedrostka „eko-”, czyli do greckiego rzeczownika *oikos*, oznaczającego dom bądź miejsce zamieszkania. Chciał bowiem zaznaczyć, że tradycyjne myślenie ekologiczne ściśle wiąże się z refleksją nad relacjami społecznymi i ludzką podmiotowością. W związku z tym wyróżnił trzy współzależne typy refleksji ekologicznej: ekologię environmentalną, ekologię społeczną i ekologię mentalną. Pierwsza z nich służy poszukiwaniu rozwiązań dla postępującej degradacji środowiska w skali makro oraz zakłada tworzenie przyjaznych środowisku sposobów zamieszkiwania świata. Druga oznacza wypatrywanie

nowych typów relacji społecznych, opartych na solidarności i współpracy, nie zaś na narzucanej przez współczesny kapitalizm konkurencji między jednostkami. Trzecia zaś służy tworzeniu nieesencjonalnych modeli podmiotowości, które zakładają nieustanny potencjał transformacji w miejsce stabilnych tożsamości. Dopiero dzięki połączeniu tych trzech typów refleksji można zrozumieć, jak środowisko stać się może domem dla nas wszystkich – zarówno dla ludzi, jak i nieludzi zamieszkujących wspólną planetę. Podczas gdy refleksja Guattariego wciąż koncentrowała się przede wszystkim na relacjach międzyludzkich i modelach ludzkiej podmiotowości, zaproponowany przeze mnie termin służy poszukiwaniu nieantropocentrycznych typów dystrybucji sprawczości między ludźmi i nieludzi oraz związanych z nimi sposobów produkcji wiedzy o świecie. Nie zmierzają one do obiektywnego opisu świata z chłodnego dystansu, lecz pociągają za sobą troskę o wytworzoną wiedzę oraz alternatywne wobec dominujących strategii ekoaktywistycznych sposoby zamieszkiwania świata.

Mówiąc o ekologiach spekulatywnych w najnowszych sztukach performatywnych, nie mam jednak na myśli hipotetycznych sposobów bycia w świecie i myślenia o nim albo nieistniejących typów relacji ekologicznych. Interesujące mnie spekulacje mają bowiem niewiele wspólnego z filozofią spekulatywną, która zajmuje się refleksją czysto teoretyczną, oderwaną od jakiegokolwiek empirii. Chodzi tu raczej o spekulacje w rozumieniu, jakie zaproponowali belgijscy filozofowie nauki Isabelle Stengers i Didier Debaise w pracy *Gestes spéculatifs* – efekcie konferencji naukowej o tym samym tytule, zorganizowanej w 2013 roku w międzynarodowym centrum kultury Cerisy. We wstępie Stengers i Debaise, odwołując się do filozofii procesu A.N. Whiteheada i pragmatyzmu Williama Jamesa, mówią o gestach spekulatywnych, czyli „usytuowanych sposobach działania, które sprawiają, że światów możliwych można doświadczyć tu i teraz” (*Gestes spéculatifs*, lok.

21). Należy od razu podkreślić, że odróżniają oni to, co możliwe, od tego, co prawdopodobne. W tym drugim określony stan rzeczy powinien się zgadzać z założeniami. Tymczasem celem gestów spekulatywnych jest odsłonięcie wielu różnych, nawet najmniej oczekiwanych, sposobów bycia w świecie i myślenia o nim, które w szczerkowej formie są obecne w naszym najbliższym otoczeniu. Najlepszym przykładem tak rozumianego gestu spekulatywnego mogą być streszczane w *Gestes spéculatifs* opowieści o Camille, które powstały podczas jednego z warsztatów na wspomnianej konferencji (tamże, lok. 2812-3077). Biorący w nim udział badacze i artyści, między innymi amerykańska filozofka feministyczna i biologka Donna Haraway, francuska filozofka nauki Vinciane Despret czy włoski reżyser Fabrizio Terranova wspólnie pisali krótkie opowiadania o dzieciach kompostu. Chodzi tu o wyobrażone społeczeństwo rozumiane jako system sympojetyczny. Odwołują się tu do ustaleń amerykańskiej biologki M. Beth Dempster, która w 1998 roku zaproponowała termin *sympoiesis* na określenie otwartych systemów ewolucyjnych, w których rozmaite gatunki i elementy nieorganiczne nawiązują ze sobą relacje, przynoszące im wszystkim korzyści (zob. Dempster, 1988). Koncepcja *sympoiesis* pociąga za sobą również alternatywną narrację o ewolucji, która akcentuje przede wszystkim współpracę i zdolność nawiązywania relacji między gatunkami, a nie konkurencję czy specjalizację. W związku z tym w społeczeństwie dzieci kompostu indywidualizm i przekonanie o ludzkiej wyjątkowości zastępuje nieustanna współpraca międzygatunkowa. Opisując losy pięciu kolejnych pokoleń istot o imieniu Camille na przestrzeni najbliższych czterystu lat, uczestnicy warsztatów pokazali, w jaki sposób może rozwijać się świat, w którym ludzie tworzą symbiotyczne relacje z innymi gatunkami, zakładają nieheteronormatywne rodziny oparte na wzajemnej trosce, a nie więzach krwi, a wreszcie modyfikują swoje ciała w odpowiedzi na potrzeby ich

symbiontów. Czerpiące z futurystycznego imaginarium opowieści o Camille pokazują wyraźnie, że gesty spekulatywne, o których mówią Stengers i Debaise, ufundowane są przede wszystkim na strategiach literatury popularnonaukowej, które pozwalają dostrzec możliwe, acz nieurzeczywistnione jeszcze konsekwencje współczesnych zjawisk. Jeśli jednak rozszerzymy pojęcie gestów spekulatywnych, uwzględniając strategie współczesnych sztuk performatywnych, przekonamy się, że te drugie pozwalają nie tylko spekulować na temat światów możliwych, lecz także choć na chwilę w nich zamieszkać.

W najnowszych sztukach performatywnych mamy do czynienia z takimi zjawiskami, które angażują ludzi zarówno intelektualnie, fizycznie, jak i afektywnie do tego stopnia, że w ich opisie trudno zastosować opozycje fakt/fikcja, realne/wirtualne, a nawet rozróżnienie na wewnątrz i zewnątrz ludzkiego ciała. Mam tu na myśli w szczególności zjawiska, które powstają w wyniku „eksterytorialnej wzajemności” (Wright, 2014, s. 59). Tym terminem amerykański filozof Stephen Wright określa sytuację, kiedy sztuka opuszcza tradycyjnie przypisywane jej przez krytyków i badaczy terytorium, udostępniając je na zasadzie wzajemności innym praktykom społecznym. Eksterytorialna wzajemność stała się dziś swego rodzaju *post mortem* sztuki, która wytwarza różnego typu połączenia heterogenicznych praktyk i dyskursów. Choć Wright mówi o eksterytorialnej wzajemności wyłącznie w sytuacji, gdy sztuka udostępnia swoje instytucje i ich zasoby na rzecz wąsko rozumianych praktyk aktywistycznych, z interesującą go sytuacją mamy również do czynienia w projektach typu *arts and science*, jak bioart, technoart czy dizajn spekulatywny. Już same ich nazwy wskazują na to, że mamy do czynienia nie tyle z tradycyjnymi gatunkami artystycznymi, ile z połączeniami odpowiednio między biologią/biotechnologią i sztuką, technologią i sztuką, dizajnem i filozofią spekulatywną. Co więcej, tworzą je

zazwyczaj kolektywy złożone z artystów, naukowców i programistów. Nie są oni twórcami jako kreatorami znaczeń, lecz inicjatorami performansu naturokulturotechnologicznego, czyli takiego działania, w wyniku którego powstają dynamiczne, nietrwałe i często przypadkowe konfiguracje. W konfiguracjach tych zacierają się granice między tym, co naturalne, kulturowe i technologiczne, a dopiero ze względu na nie można mówić o jego poszczególnych elementach.

Aby pokazać, jakie mogą być efekty takich performansów, wystarczy odwołać się do współpracy austriackich dizajnerek, Julii Kaisinger i Kathariny Unger z kolektywem LIVIN, z mikrobiologami z uniwersytetu w Utrechcie, Hanem Wöstenem i Katarzyną Łukasiewicz, przy instalacji *Fungi Mutarium* (2014)². Skonstruowali oni prototyp domowego urządzenia biorecyklingującego, w którym wykorzystano jadalne grzyby rozkładające plastik. W galeriach prezentowano prototyp i dokumentację projektu, a także organizowano degustacje słodkich i wytrawnych dań z grzybów, które wyrosły na plastiku. Celem projektu było zatem nie tylko opracowanie technologii pozwalającej rozwiązać współczesne problemy trudno rozkładalnych odpadów plastikowych i rosnącego zapotrzebowania na żywność na Ziemi. Pełnił on również funkcję pedagogiczną, zmieniając przyzwyczajenia kulinarne ludzi. Przykład ten dowodzi, że ze względu na swój hybrydyczny charakter współczesne sztuki performatywne stanowią idealną wręcz przestrzeń dla gestów spekulatywnych, o których mówili Stengers i Debaise. Co więcej, *Fungi Mutarium* pokazuje, że ekologie spekulatywne nie tyle oznaczają relacje zachodzące w tym, co określa się mianem środowiska naturalnego, ile obejmują możliwe połączenia między naturą, kulturą i technologią, wytwarzane przez inicjatorów performansu w określonym celu strategicznym. Odwołując się do przykładów polskiej sztuki ostatnich lat, pokażę teraz, w jaki sposób sztuki performatywne wytwarzają tak rozumiane

ekologie spekulatywne w trzech aspektach: stwarzają warunki do powstania asamblaży polifonicznych, czyli przypadkowych spotkań ludzkich i nie ludzkich praktyk życiowych, kwestionują dotychczasowe sposoby myślenia o środowisku naturalnym i rejestrują sprawczość nieorganicznych nie ludzi jako pełnoprawnych aktorów ekologicznych.

Ekologia grzybobrania

W 2017 roku w ramach Festiwalu Sztuki w Przestrzeni Publicznej Otwarte Miasto w Lublinie gdańska artystka Anna Królikiewicz zaprezentowała *Super/Natural*. Praca była pokazywana od 3 do 31 października na Błoniach, u podnóża Zamku Lubelskiego. Królikiewicz zbudowała tam wysoką ścianę z worków foliowych, wypełnionych mieszanką suchej trawy i wiórów drewnianych. Następnie wysiała na niej trzy gatunki jadalnych boczników ostrygowatych, które zaczęły wyrastać przede wszystkim na złączeniach worków oraz tam, gdzie folia była dziurawa. W pobliżu ściany umieściła tabliczkę z wierszem Sylvii Plath *Grzyby* (1969), pochodzącym ze zbioru *The Colossus and Other Poems*. Jego podmiotem lirycznym są grzyby, które pod osłoną nocy niepostrzeżenie wzruszają ziarnka piasku, podnoszą leśne igliwie i zajmują kolejne terytoria, by przed nadejściem poranka opanować Ziemię. Jak tłumaczy artystka w wydanej niedawno monografii *Międzyjęzyk*, celem instalacji było stworzenie subtelny, ale zdecydowanego manifestu feministycznego, a porastające ścianę grzyby miały pseudonimować tych, „którzy mimo opresji, niewidoczne i niewidoczni, w ciszy nieustępliwie montują rewolucję” (Królikiewicz, 2019, s. 68). Na taką wymowę instalacji wskazywało również jej usytuowanie u podnóża Zamku, symbolu patriarchalnej władzy. W rozmowie ze mną Królikiewicz stwierdziła jednak, że nie osiągnęła zamierzonego celu, a projekt zakończył się niepowodzeniem,

gdyż jego przekaz niekoniecznie trafił do zwiedzających. Jak mi się wydaje, reakcja artystki dowodzi, że wytwarzane w najnowszych sztukach performatywnych ekologie spekulatywne, w tym wypadku zakładające relacje między ludźmi i grzybami, mogą powstawać nie w sposób zamierzony, ale przypadkowo.

Już w pierwszych dniach festiwalu pojawili się ludzie, którzy nie tyle oglądali instalację Królikiewicz, ile zbierali rosnące na ścianie grzyby. Jak wyjaśniła mi w korespondencji mailowej artystka, niektórzy wracali codziennie, by zdobyć darmowe produkty na kolację. Instalacja stwarzała doskonałą okazję do skosztowania cenionych ze względu na walory smakowe grzybów. Jak powiedziała mi Królikiewicz, nigdzie nie umieściła informacji, że grzyby można zrywać i zabierać ze sobą. W związku z tym zrywający musieli się upewnić, że grzyby na pewno są jadalne: zdając się na własną wiedzę, korzystając z porad bardziej doświadczonych grzybiarzy lub szukając informacji w Internecie. Zwłaszcza że w sezonie jesiennym regularnie pojawiają się w mediach doniesienia o osobach, które zatruiły się grzybami. Przykład ten pokazuje, że zamiast feministycznej rewolucji, instalacja Królikiewicz w niezamierzony sposób wytwarzała pewien typ ekologii spekulatywnej.

Super/Natural pozwalała ludziom doświadczyć tego, co antropolog codzienności Roch Sulima określa mianem „kultury grzybobrania” (Sulima, 2010). Chodzi tu o przednowoczesne praktyki zbieracko-łowieckie związane ze zbieraniem grzybów, które z powodzeniem funkcjonują w nowoczesnym polskim społeczeństwie. Praktyki te wiązały się również z nieekspersckimi sposobami produkcji i przekazywania wiedzy. Wystarczy odwołać się do przywoływanego przez Sulimę przykładu siedlisk rodzinnych: miejsc, w których można znaleźć najwięcej grzybów określonego gatunku. Wiedzę o

ich położeniu przekazuje się w polskich rodzinach z pokolenia na pokolenie. Często utrzymuje się je w tajemnicy, by nie dotarli do nich sąsiedzi, którzy mogliby zebrać wszystkie okazy. Jednak kultura, czy – precyzyjniej rzecz ujmując – ekologia grzybobrania, którą wytwarzała instalacja Królikiewicz, miała niewiele wspólnego z praktykami XIX-wiecznej szlachty, opisanymi przez Adama Mickiewicza w trzeciej księdze *Pana Tadeusza*, dla której grzybobraniem było przede wszystkim wydarzeniem towarzyskim, ani z zakładowymi wyjazdami na grzyby organizowanymi w PRL-u, służącymi integracji klasy robotniczej. Zarówno szlachciców, jak i robotników interesowały nie grzyby, lecz relacje międzyludzkie. Tymczasem *Super/Natural* inicjował konkretny typ relacji przede wszystkim między ludźmi i nieлюдźmi.

Wytworzoną w projekcie Królikiewicz ekologię spekulatywną można uznać za przykład tego, co wspomniana wcześniej Anna Lowenhaupt-Tsing w pracy *Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* określa mianem asamblażu polifonicznego (s. 14). Chodzi jej o splecione ze sobą praktyki życiowe i sposoby istnienia ludzi i nie ludzi, które – niczym głosy w utworze polifonicznym – jedynie od czasu do czasu harmonizują ze sobą w uchu słuchacza, wywołując niedającą się przewidzieć zmianę. W *Super/Natural* spotkanie ludzi i grzybów przekształciło ludzi w kłusowników czy poszukiwaczy. Ze względu na brak oficjalnego pozwolenia na zbieranie posianych przez Królikiewicz grzybów, zbierający mogli bowiem czuć, że robią coś nie do końca legalnego. Musieli jednak wypracować to, co w przywoływanej pracy Lowenhaupt-Tsing określa mianem sztuki uważności (*art of noticing*) (s. 17) – dzięki której mogli dostrzec praktyki życiowe grzybów, które pojawiały się w nieoczekiwanym czasie i miejscu. Jak przekonuje Lowenhaupt-Tsing, rozumiana w ten sposób sztuka uważności może okazać się kluczowa dla przeżycia ludzi na coraz bardziej zniszczonej

planecie, gdyż pomoże dostrzegać przejawy życia nawet w miejscach pozornie do niego niezdatnych. Choć projekt Królikiewicz pokazuje, że ekologie spekulatywne mają często charakter przypadkowy i nie da się przewidzieć ich powstania, artystkę wciąż interesują przede wszystkim relacje między organicznymi aktorami ekologicznymi. Przyjrzymy się zatem, w jaki sposób sztuki performatywne mogą rejestrować sprawczość aktorów nieorganicznych.

Ekologia naturokulturotechnologiczna

W 2015 roku na Praskim Quadriennale, czyli międzynarodowej cyklicznej wystawie poświęconej projektowaniu przestrzeni na potrzeby sztuk performatywnych, Polskę reprezentowała instalacja *Post-Apocalypsis*³. Jej autorami byli performatyczka Agnieszka Jelewska, projektant doświadczeń użytkowników nowych technologii Michał Krawczak, kompozytor Rafał Zapala, artysta multimedialny Paweł Janicki i inżynier Michał Cichy, którzy dzisiaj tworzą kolektyw Daed Baitz. Instalacja powstała we współpracy z architektem Jerzym Gurawskim, projektantem przestrzeni scenicznej we wczesnych przedstawieniach Jerzego Grotowskiego, do którego twórczości nawiązuje tytuł instalacji. W kontekście moich rozważań *Post-Apocalypsis* odnosi się jednak przede wszystkim do trwającej właśnie ekologicznej apokalipsy i świata, który po niej nadejdzie. Instalacja przypominała las zdziesiątkowany po bliżej nieokreślonej katastrofie ekologicznej, w wyniku której drzewa stały się technonaturalnymi hybrydami. W tradycyjnym galeryjnym *white cube* twórcy umieścili pnie drzew zatknięte na pordzewiałych prętach zbrojeniowych, przytwierdzonych do sufitu i podłogi. W takim postapokaliptycznym krajobrazie Daed Baitz wywołują afektywne doświadczenia zwiedzających, by krytycznie przyjrzeć się temu, co tradycyjnie nazywamy środowiskiem naturalnym. W miarę jak zwiedzający

nawiązują interakcję z instalacją, powstaje dynamiczne naturokulturotechnologiczne środowisko, które wytwarza różne efekty w zależności od typu kontaktu zmysłowego z instalacją.

Po wejściu w przestrzeń instalacji zwiedzający zanurzają się w elektroniczny *soundscape*. Składa się on ze zsonifikowanych danych meteorologicznych zbieranych w czasie rzeczywistym przez czujniki zlokalizowane w miejscach związanych z katastrofami ekologicznymi, jak Czarnobyl, Los Alamos czy Fukushima. Algorytm zaprogramowany przez Janickiego transponuje parametry pogodowe, między innymi temperaturę, wilgotność i ciśnienie atmosferyczne, na dźwięki o różnej częstotliwości i wysokości. Powstające wówczas wrażenie akustyczne pozwala zwiedzającym doświadczyć sytuacji, o której pisze brytyjska socjolożka Jennifer Gabrys w pracy *Program Earth. Environmental Sensing Technology and the Making of a Computational Planet*. Jak przekonuje, „przetwarzanie danych staje się dziś środowiskiem (*becoming environmental of computation*)” (s. 9). Chodzi tu o zmianę, jaka zaszła w postrzeganiu tak zwanych środowisk naturalnych w wyniku gwałtownego rozwoju technologii teledetekcyjnych i sieci czujników środowiska w drugiej połowie XX wieku. Technologie nie tyle mierzą i monitorują środowisko naturalne jako zbiór istniejących uprzednio biotycznych i abiotycznych nie ludzi i relacji między nimi, ile aktywnie je współtworzą. Gabrys ilustruje to zjawisko, odwołując się do James Reserve, czyli eksperymentalnego rezerwatu przyrody prowadzonego przez Uniwersytet Kalifornijski w Państwowym Gospodarstwie Leśnym San Bernardino (San Bernardino National Forest) na wschód od Los Angeles. Analizując sieć urządzeń działających w rezerwacie, od czujników wilgoci w glebie do stacji meteorologicznych mierzących warunki mikroklimatyczne, Gabrys przekonuje, że klastry danych przetwarzane zarówno *in situ*, jak i na odległość sprawiają, że relacje ekologiczne stają się widoczne dla badaczy. O

ile James Reserve pozwala dostrzec skomplikowane relacje między procesami biologicznymi, geologicznymi i meteorologicznymi, *Post-Apocalypse* koncentruje się przede wszystkim na relacjach ludzi i pogody, którą współcześnie postrzegamy przede wszystkim jako strumienie danych wykorzystywanych na przykład w modelach meteorologicznych. W tym kontekście zwiedzający zarówno doświadczają naturokulturotechnologicznego środowiska zaprojektowanego przez Daed Baitz, jak i je współtworzą. Nie tylko wybierają miejsce, z którego pobierane są dane pogodowe, lecz wpływają na *soundscape*, poruszając się w instalacji. *Post-Apocalypse* kieruje zatem uwagę na rolę technologii, które aktywnie współtworzą dziś relacje ekologiczne między ludźmi i nieлюдźmi. Technologie w istotny sposób wpływają również na kulturowy aspekt środowiska.

Oprócz wrażeń słuchowych wywoływanych przez generatywny *soundscape*, inicjatorzy *Post-Apocalypse* zachęcają zwiedzających do interakcji z instalacją poprzez zmysł dotyku. W każdym pniu na różnych wysokościach zainstalowano skonstruowane przez Cichego przetworniki przewodnictwa kostnego. O ile algorytm Zapłaty transponował dane pogodowe na dźwięki, urządzenia te przekształcają impulsy elektryczne w wibracje mechaniczne, co umożliwia przenoszenie dźwięku nie za pośrednictwem powietrza, lecz przez ludzką tkankę kostną. Przykładając do pni czoło lub inną część ciała, zwiedzający mogli więc „usłyszeć” w głowie nagrane wcześniej dźwięki. Nie była to jednak muzyka, lecz fragmenty wierszy polskich poetów romantycznych celebrujących naturę. Były wśród nich *Sonety krymskie*, w których Adam Mickiewicz sławi piękno ukraińskich stepów. Celem Daed Baitz nie było jednak podtrzymywanie romantycznego ideału wzniosłej Natury, wynoszonej na piedestał i podziwianej z bezpiecznego dystansu, która – jak przekonuje brytyjski ekofilozof Timothy Morton w pracy *Ecology Without Nature* – legła u podstaw nowoczesnej ekologii politycznej.

Docierające do zwiedzających poprzez przewodnictwo kostne wiersze romantyków stawały się niezrozumiałe, gdyż czytały je po angielsku osoby dotknięte afazją. W związku z tym synestetyczne taktylne i akustyczne doświadczenie służyło krytyce romantycznego sposobu myślenia o środowisku jako uprzednio istniejącej rzeczywistości. W zamian *Post-Apocalypsis* wywarzało środowisko rozumiane jako zjawisko naturokulturotechnologiczne, uzależnione od konfiguracji ludzi i nie ludzi. Choć wywoływane przez Daed Baitz doświadczenia skutecznie podważają koncepcję środowiska „naturalnego”, uruchamiając przepływy między naturą, kulturą i technologią, instalacja w niewielkim stopniu problematyzuje kwestię relacji ekologicznych, które mogą się nawiązywać w środowiskach naturokulturotechnologicznych. Kwestia ta jest szczególnie istotna ze względu na sprawczość, również polityczną, nieorganicznych nie ludzi takich jak zjawiska meteorologiczne i geologiczne, z którymi ludzie wchodzi w rozmaite relacje, wywołując trudne do przewidzenia skutki. Co więcej, to z nimi przede wszystkim przyjdzie nam żyć na wspólnej planecie w przyszłości, kiedy wyginie większość żyjących na Ziemi gatunków. Aby przekonać się, jak mogłaby wyglądać rozumiana w ten sposób ekologia naturokulturotechnologiczna, odwołajmy się do projektu, który pokazuje nie tylko (pre)historyczne i teraźniejsze procesy ekologiczne, lecz wybiega daleko w przyszłość.

Ekologia emergentna

W 2017 roku odbyła się premiera *Photonu*, drugiego filmu pełnometrażowego w dorobku polskiego artysty wizualnego Normana Lety. W efekcie konsultacji z fizykiem teoretycznym Markiem Kusiem, fizykiem jądrowym Piotrem Magierskim, biochemikiem Markiem Wojciechowskim i neuropsychologiem Mateuszem Gołą, Leto wykorzystał zaawansowane

techniki animacji komputerowej, by opowiedzieć historię życia od początku wszechświata. Nieprzypadkowo film przyjmuje konwencję wykładu naukowego, który wygłasza nieznany nam z imienia i nazwiska biolog molekularny, grany przez Andrzeja Chyrę. Przez większą część filmu oglądamy przygotowane przez Letę wizualizacje ilustrujące powstanie atomu, formowanie się mgławic czy syntezę pierwszych łańcuchów DNA, słuchając beznamiętnego głosu komentującego go biologa. Nie mamy tu jednak do czynienia z obiektywizującą narracją znaną z tradycyjnych filmów dokumentalnych. Od samego początku wykładu narrator podkreśla chociażby umowność prezentowanych wizualizacji. Omawiając, na przykład, powstanie czasoprzestrzeni, narrator posługuje się animacją trzęsącej się sześcienną kostką wykonaną z półpłynnej substancji, czemu towarzyszy dźwięk przypominający szum fal. Jak stwierdza, „ten szary muł to tylko, żeby było lepiej widać. Dźwięk też. To tylko tak pokazane”. Celem Lety nie jest jednak przekonanie widza, że wiedza produkowana w naukach ścisłych to skonstruowana fikcja wypełniająca cele ideologiczne. Przeciwnie, jego film pokazuje, że pewne sposoby wizualizacji zjawisk wytwarzają określoną rzeczywistość, rejestrując ludzkie i nie ludzkie sprawczości, które w wyniku stosowanych protokołów naukowych zyskują przypisywaną wtórnie materialność. Jeśli z tej perspektywy przyjrzymy się *Photonowi*, okaże się, że wytwarza on bardzo konkretny sposób myślenia o ekologii, w której życie nie jest wyłącznie domeną organicznych nie-ludzi.

Życie, którego historię opowiada biolog molekularny w filmie Lety, dalece wykracza poza tradycyjne definicje życia, jakie znajdziemy w biologii. Zakładają one, że życie powstaje wyłącznie w wyodrębnionych ze środowiska organizmach, zawierających związki organiczne, takie jak kwasy nukleinowe i białka. Tymczasem *Photon* opowiada historię nieorganicznego życia, o którym już w 1992 roku pisał Manuel DeLanda w obszernym artykule

Nonorganic Life. Opisywał spontaniczne procesy samoorganizacji materii nieożywionej, w wyniku których powstają nowe nietrwałe struktury i wzory zachowań. Chodziło mu nie tylko o procesy zachodzące na poziomie molekularnym, lecz także o procesy społeczne czy ekonomiczne. Jak przekonuje DeLanda, zasadą organizującą tak rozumiane nieorganiczne życie jest emergencja, czyli pojawianie się jakościowo nowych zjawisk, niemożliwych do zredukowania do elementów. Występują w nich oddziaływania między ciałami, prowadzące do powstania nowych właściwości, zachowań i zdolności, których żadne z tych ciał wcześniej nie posiadało. DeLanda słusznie przekonuje, że dostrzeżenie takich oddziaływań nie byłoby możliwe bez rozwoju technologii komputerowych, które dostarczyły nowych narzędzi do badania zjawisk emergentnych. Chodzi tu przede wszystkim o techniki modelowania i symulacji komputerowej. Nie służą one wyłącznie do wizualizowania odkrytych już zjawisk emergentnych. Jak zasadnie dowodzi w *Nonorganic Life* DeLanda, pełnią one wręcz funkcję eksperymentów laboratoryjnych, gdyż umożliwiają poznanie rozmaitych aspektów emergencji. W podobnym celu Leto wykorzystuje techniki animacji komputerowej: nie tylko po to, by spekulować na temat sposobów powstawania związków organicznych z tak zwanej prebiotycznej zupy, rozwoju ludzkiej inteligencji w wyniku interakcji neuronów albo powstania pierwszych relacji społecznych u ludzi pierwotnych. W ostatniej części filmu Leto snuje również wizję przyszłości, w której sztuczne sieci neuronowe zyskują zdolność myślenia, a świat stopniowo przekształci się w zbiór relacji między maszynami o różnym stopniu świadomości. W ten sposób pokazuje, że ekologia oznacza swoiste kontinuum między tym, co nieorganiczne i organiczne, a między poszczególnymi aktorami ekologicznymi, cząsteczkami, zwierzętami, ludźmi czy maszynami zachodzą różnego typu procesy emergentne, które sprawiają, że wytwarza się nietrwała równowaga

ekologiczna.

Omówione przeze mnie przykłady dowodzą, że polski ekoart nie musi oznaczać wyłącznie działań z obszaru tradycyjnie rozumianego ekoaktywizmu związanego z ochroną przyrody. Na marginesie dominujących praktyk i strategii artystycznych można dostrzec gesty spekulatywne, służące inicjatorom rozmaitych performansów naturokulturotechnologicznych do wskazywania alternatywnych sposobów myślenia o ekologii, obejmujących zarówno sprawczych biotycznych, jak i abiotycznych nie ludzi. Aby precyzyjnie opisywać wytwarzane przez nich ekologie spekulatywne, należy jednak formułować nowe sposoby opisu świata, odmienne od biocentrycznego języka tradycyjnej ekologii. Taka perspektywa może nie tylko dostarczyć nowych kategorii analitycznych czy punktów odniesienia dla współczesnych zjawisk, lecz przede wszystkim pomóc powołać do istnienia nieznanych dotąd ludzkich i nie ludzkich aktorów. Dzięki nim nauczymy się, być może, jeszcze lepiej rozpoznawać ekologiczne problemy, z jakimi się dziś borykamy.

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 2021

DOI: 10.34762/t108-rq59

Autor/ka

Mateusz Chaberski (mateusz.chaberski@uj.edu.pl) – adiunkt w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Stypendysta Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Jego zainteresowania naukowe obejmują badania nad performatywnością, teorię asamblaży, badania nad afektami i studia nad antropoceniem. Opublikował książki: *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific* (2015), *Asamblaże, asamblaże. Doświadczenie w zamglonym antropocenie* (2019). Wraz z Mateuszem Borowskim i Małgorzatą Sugierą redagował *Emerging Affinities. Possible Futures of Performative Arts* (2019) i *Niespodziewane Alianse. Sztuki performatywne jutra* (2019). Wraz z Ewą Bal redagował *Situated Knowing. Epistemic Perspectives on Performance*

(2020). Numer ORCID: 0000-0002-6490-2340.

Przypisy

1. W ostatnich latach termin „sztuki performatywne” wszedł do krytyki i teorii sztuki, określając szeroki i inkluzywny obszar praktyk, które dalece wybiegają nie tylko poza tradycyjne klasyfikacje gatunkowe jak teatr, taniec czy sztuki wizualne, lecz często wchodzą w rozmaite „niespodziewane alianse” z naukami ścisłymi i technonaukami. Zob. *Niespodziewane alianse. Sztuki performatywne jutra*, red. Mateusz Borowski, Mateusz Chaberski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019.
2. Dokumentacja projektu: <http://www.livinstudio.com/fungi-mutarium> [dostęp: 15 III 2020].
3. Dokumentacja projektu: <https://artandsciencestudies.com/projekty/post-apocalypse/> [dostęp: 23 III 2020].

Bibliografia

- Asafu-Adjaye John, Blomqvist Linus i in., *The Ecomodernist Manifesto*, 2015, <https://static1.squarespace.com/static/5515d9f9e4b04d5c3198b7bb/t/552d3...>, [dostęp: 12 II 2021].
- Bratton, Benjamin H., *The Terraforming*, Strelka Press, Moscow 2019.
- DeLanda Manuel, *Nonorganic Life*, „Zone” 1992 nr 6, s. 129-168.
- Dempster, M. Beth, *A Self-Organizing Systems Perspective on Planning for Sustainability*, University of Waterloo 1998, <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.180.6090&rep=r...> [dostęp: 25 III 2020].
- Gabrys, Jennifer, *Program Earth. Environmental Sensing Technology and the Making of a Computational Planet*, Minnesota University Press, Minneapolis 2016.
- Gestes spéculatifs*, red. D. Debaise, I. Stengers, Les presses du réel (e-book), Paris 2015.
- Guattari, Félix, *Les trois écologies*, Éditions Galilée, Paris 1989.
- Haraway, Donna, *Manifest gatunków stowarzyszonych* [2003], tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. nauk. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.
- Królikiewicz, Anna, *Międzyjęzyk*, ASP w Gdańsku, Wydawnictwo Doczute, Gdańsk – Sopot 2019.

Lowenhaupt-Tsing, Anna, *Friction. An Ethnography of Global Connection*, Princeton University Press, Princeton – Woodstock 2005.

Lowenhaupt-Tsing, Anna, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton – Woodstock 2015.

Morton, Timothy, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2007.

Sulima, Roch, *Grzyb a sprawa polska* [rozmowa Artura Zawiszy], „Tygodnik Przegląd” 3 X 2010, <https://www.tygodnikprzeglad.pl/grzyb-sprawa-polska/> [dostęp 20 III 2019].

Ustawa z dnia 16 grudnia 2016 r. o zmianie ustawy o ochronie przyrody oraz ustawy o lasach, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20160002249/T/D201622...> [dostęp: 19 III 2020].

Wright, Stephen, *W stronę leksykonu użytkowania*, tłum. Ł. Mojsak, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2014.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/artukul/grzyby-technokulturowe-hybrydy-i-nieorganiczni-nieludzie>

didaskalia

gazeta teatralna

EKOLOGIE TEATRU

Przeciw wielkim misjom cywilizacyjnym

O pracy nad spektaklem „Jak ocalić świat na małej scenie”?

Paweł Sztarbowski Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Against Great Civilizing Missions: On Working on the Performance *How to Save the World on the Small Stage*

From a practice-as-research perspective, the author analyses his dramaturgical work on the performance *How to Save the World on the Small Stage?* directed by Paweł Łysak (Teatr Powszechny in Warszawa, 2018). This particular case is the starting point for complex research of methods and tools for ecological theatre. Una Chaudhuri's idea of "Fifth Wall Dramaturgy" becomes the inspiration to exceed only human perspective and involve inhuman actors to the theatrical structure.

Keywords: ecology; globalisation; climate change; ecological theatre; Teatr Powszechny

Piąta ściana teatru

Na początku była historia doktora Jana Łysaka, który przez lata pracował w Centralnym Laboratorium Technologii Przetwórstwa i Przechowalnictwa Zbóż w Warszawie nad utopijną metodą zbioru zbóż w fazie dojrzewającego, zielonego jeszcze ziarna. Jego idea została zignorowana, wręcz wyśmiana przez innych naukowców. Fascynowała mnie, odkąd o niej usłyszałem od jego syna, Pawła Łysaka, reżysera teatralnego, z którym współpracuję od

2008 roku, kiedy adaptowałem dla niego *Dziady* w Teatrze Polskiego Radia. Obecnie pracujemy razem w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Wydawało mi się, że ta szalona opowieść o jego ojcu, próbującym zawrócić kilka tysięcy lat praktyki rolniczej polegającej na zbieraniu suchego ziarna, a następnie przerabianiu go na mąkę, jest tak malownicza, że powinien z niej kiedyś powstać monodram. Marzenie o takim spektaklu powracało w naszych rozmowach co jakiś czas. Jednocześnie ważnym kontekstem dla tej idei był kilkuletni pobyt Jana Łysaka w północnej Nigerii, gdzie w latach osiemdziesiątych XX wieku wykładał rolnictwo na Uniwersytecie Ahmadu Bello w Zarii. Zdaniem jego syna to wtedy właśnie, w reakcji na problem głodu w Afryce, po raz pierwszy zaczęła pojawiać się idea zbioru zboża „we wczesnych stadiach dojrzałości ziarniaka” (Łysak, 1996). To zderzenie perspektywy osobistej i globalnej wydawało się znakomitym punktem wyjścia do myślenia o ewentualnym projekcie.

Inspiracją do takich poszukiwań były dla nas filmy chilijskiego dokumentalisty, Patricio Guzmána - *Tęsknota za światłem* (2010) i *Perłowy guzik* (2015). W obu opowiada historię swojego kraju z perspektywy nie tylko globalnej, ale wręcz międzyplanetarnej. Głównym tematem pierwszego filmu jest światło, drugiego zaś - woda. W *Perłowym guziku* obraz kostki kwarcu sprzed trzech tysięcy lat znalezionej na pustyni Atakama w Chile staje się punktem wyjścia do opowieści o podboju i eksterminacji rdzennych mieszkańców tych terenów żyjących w harmonii z wodą do tego stopnia, że stworzyli nawet jej język. Ten temat płynnie przechodzi w historię terroru za czasów rządów generała Augusto Pinocheta, kiedy to opozycjonistów topiono w czeluściach Oceanu Spokojnego. Woda jako źródło życia staje się miejscem eksterminacji i śmierci. W *Tęsknocie za światłem* natomiast kobiety szukają szczątków swoich bliskich, przesiewając piasek pustyni Atakama, jednego z najsuchszych miejsc świata. Sam Guzmán jest narratorem obu filmów, do

planetarnych opowieści zanurzonych w historii Chile wplata swoje wspomnienia z dzieciństwa i osobiste komentarze. Światło i woda to pojęcia filozoficzne, pozwalające spojrzeć na historię naszej planety i całego Układu Słonecznego jako obliczony na miliony lat harmonijny proces rozwoju natury, w którym pojawił się wyłom w postaci „epoki człowieka” i wytwarzanej przez niego kultury nakierowanej na zdobycz i dominację. Można więc oba filmy traktować jako obraz antropocenu – epoki, w której obserwujemy „aktywne ingerowanie człowieka w procesy kierujące geologiczną ewolucją planety” (Bińczyk, 2018, s. 12), a jednocześnie jako bolesne rozliczenia z historią Chile. Jak podkreśla Ewa Bińczyk: „Pojęcie antropocenu nie odnosi się do wpływu człowieka na poszczególne ekosystemy, ale do całościowego oddziaływania na planetę” (s. 152). A zatem nie chodzi jedynie o to, że działalność człowieka odciska piętno na krajobrazie, ale przede wszystkim – że poważnie zakłóca procesy określające całość dynamiki planetarnej.

Opowieści teatralne zwykle funkcjonują w psychologicznych, socjologicznych i politycznych ramach konstruowania scenicznego świata, ograniczone do prezentowania historii ludzkich. Często mówimy wręcz o „dramatach narodowych”, które podejmują tematy związane z historią i doświadczeniami danego narodu, osadzone w konkretnym kontekście kulturowym, językowym i politycznym. Mówimy też o „dramatach uniwersalnych”, skupionych na relacjach międzyludzkich i psychologii. Jednak wyzwania związane z globalizacją, a szczególnie temat zmian klimatycznych, sprawiają, że te perspektywy przestają być wystarczające. Wyspy plastiku na oceanach powstają ze śmieci wytwarzanych ponadnarodowo. Dwutlenek węgla czy materiały radioaktywne dość dowolnie przekraczają granice, nie dając się kontrolować. Podobnie zresztą jak wirusy, bakterie czy toksyny trafiające do naszego pożywienia. Timothy Morton tego typu przedmioty poza zasięgiem ludzkiej skali czasu i przestrzeni, które aktywizują się w sposób

nieprzewidywalny, określa mianem „hiperobiektyw” (Morton, 2018). Przez to, że często są niewidoczne gołym okiem, łatwo zaprzeczyć ich istnieniu. Bywają one wręcz porównywane do materiałów radioaktywnych: „Ich siła rażenia, niemożność ich usunięcia czy utylizacji, niewyobrażalna skala niebezpieczeństwa i zniszczenia jest porażająca, zarówno poznawczo, jak i estetycznie” (Barcz, 2018). Dlatego teatr podejmujący zagadnienia ekologiczne nie może ograniczać się do przedstawiania jedynie ludzkich losów, ale powinien brać pod uwagę również hiperobiekty. Konieczne jest wyjście poza historie społeczne na rzecz budowania szerokiej, globalnej perspektywy, biorącej pod uwagę byty ludzkie i pozaludzkie. Jednocześnie zaś należy pamiętać, że tego, co naturalne i tego, co społeczne nie należy ustawiać w opozycji, gdyż tworzą one często nierozróżnialny splot powiązań podlegających nieustannym negocjacjom. Ten relacyjny i zmienny świat rozmaitych oddziaływań to wyzwanie, ale też niezwykła szansa dla teatru – medium, w którym relacje są podstawowym tworzywem.

Una Chaudhuri, badaczka od wielu lat zajmująca się tematem ekologii w sztukach performatywnych, stworzyła postulat „dramaturgii piątej ściany”. Pisze ona:

Musimy na nowo narysować granice i rozszerzyć ramę, w której tworzone jest ludzkie znaczenie. Musimy zrozumieć człowieka w jego złożonej relacji z tym, co nieludzkie, relacji, która jest zarówno zdeterminowana, jak i determinująca, częściowo pod naszą kontrolą, ale głównie poza nią (Chaudhuri, 2016).

Tytułową „piątą ścianą teatru” jest dla niej patrzenie w górę, w niebo, w atmosferę i szukanie „widoku poza światem społecznym”. Zmiany

klimatyczne są bowiem dla Chaudhuri siłami równie potężnymi i przerażającymi jak gniew bogów i bogiń w dramatach antycznych. Klasyczna definicja ram społecznych ograniczonych do ludzi już nie wystarcza w sytuacji kryzysu klimatycznego. Do jego zrozumienia konieczne jest wzięcie pod uwagę bytów potężniejszych od człowieka – hiperobiektów, które konfrontują go ze słabością myślenia zorientowanego antropocentrycznie. Obecna sytuacja epidemii związanej z koronawirusem pokazuje to aż nadto wyraziście, na co wskazuje choćby Bruno Latour, od lat postulujący w swojej koncepcji ekologii politycznej konieczność brania pod uwagę aktorów pozaludzkich do opisu relacji społecznych w celu tworzenia „pluriwersum” – nowego rodzaju wspólnoty opartej na uwzględnieniu różnorodnych powiązań pomiędzy bytami. Nie da się bowiem odnaleźć wyizolowanych zjawisk społecznych czy naturalnych – zawsze istnieją one w odniesieniu do hiperobiektów, takich jak choćby efekt cieplarniany, wydobywanie węgla, wycinka lasów, modyfikowana żywność czy namnażanie się wirusów i bakterii. Kształt naszego życia zależy od wszystkich tych czynników. Dlatego Chaudhuri słusznie zauważa, że musimy szukać ich odzwierciedlenia również w teatrze. „Oprócz rozszerzenia ramy dramaturgicznej poza świat społeczny, dramaturgia piątej ściany rozszerza ją także czasowo, przesuując przeszłość historii kultury, aby umiejscowić ludzką historię głęboko w czasie na Ziemi” (tamże). Sprawia to, że przeszłość, teraźniejszość i przyszłość przenikają się, wskazując, że konieczna była praca wielu pokoleń naszych przodków, by antropocen stał się w ogóle możliwy. Prowadzi to zresztą do wielu sporów o ramy czasowe „epoki człowieka”. Najczęściej jednak szuka się jej początków w rewolucji przemysłowej końca XVIII wieku, opierając tę tezę na markerach poziomu wzrostu dwutlenku węgla w atmosferze lub w czasie tzw. Wielkiego Przyspieszenia po 1950 roku, kiedy to zaobserwowano intensyfikację wpływu człowieka na systemy planetarne. „Świadczą one o

nieznanej wcześniej, niewystępującej dotąd w żadnej epoce geologicznej presji ekologicznej jednego gatunku” (Bińczyk, s. 91).

Przekroczenie „piątej ściany teatru” i odnalezienie głosu z góry, głosu Ziemi, ale nie w sensie metafizycznych czy magicznych poszukiwań, ale po prostu przełamania antropocentrycznego spojrzenia, stało się kluczowym elementem, dzięki któremu z osobistej historii Jana Łysaka wyłoniła się idea spektaklu *Jak ocalić świat na małej scenie?*, nad którym pracowałem wraz z Pawłem Łysakiem i grupą aktorów w Teatrze Powszechnym w Warszawie (2018). Postać ojca reżysera była kluczowa na początku naszych poszukiwań, ale szybko równie istotnym bohaterem stał się przedmiot jego laboratoryjnych badań – zboże, a szczególne wczesne stadia dojrzałości ziarniaka jako element utopii ocalania świata od głodu. Wspólnie poszukiwaliśmy kontekstu, który poszerzyłby tę opowieść, i materiału, który nie byłby jedynie prezentacją danych, ale miałby siłę i autentyczność opowieści indywidualnej, by oddziaływać afektywnie na widza. Dlatego postanowiliśmy dołączyć do projektu życiorysy kolejnych ojców i zaprosiliśmy do niego współpracującego z Fundacją Strefa WolnoSłowa i Teatrem Powszechnym senegalskiego performerę Mamadou Góo Bâ, który opowiadał o swoim ojcu Demba Bâ, oraz ukraińskiego aktora Artema Manuilova, opowiadającego losy swojego ojca Aleksandra Woronowa. W ich przypadku również bohaterami stali się zarówno ojcowie, jak elementy ich pracy, sprawy, którym oddali życie – kolonialny statek handlowy będący symbolem maszyny kapitalizmu i węgiel symbolizujący eksploatację i zatrucie planety.

Jak ocalić świat?

Przez kilka miesięcy nasza praca polegała na cotygodniowych spotkaniach z

Pawłem Łysakiem, Mamadou Góo Bâ i Artemem Manuilovem. Dzieliliśmy się wspomnieniami rodzinnymi, anegdotami, programami telewizyjnymi oglądanymi w dzieciństwie, zainteresowaniami muzycznymi – wszystkim, co mogłoby pomóc ułożyć wspólną opowieść. Paweł Łysak przyniósł na próby maszynopis zatytułowany *Dziadowie i ojce. Wspomnienia subiektywne* – notatki swojego ojca z 2004 roku, spisującego dzieje rodzinne. Mamadou Góo Bâ prowadził pamiętnik, w którym znalazły się jego rysunki i pisane po francusku, a czasem w wolof wspomnienia, ale też przemyślenia dotyczące zwyczajów ludu Fulbe czy historii niewolnictwa. Niektóre z tych prac znalazły się potem na wystawie artystów zagranicznych mieszkających w Polsce, organizowanej przez Biennale Warszawa (2019). W Donbasie, gdzie mieścił się dawny dom Artema Manuilova, od 2014 roku trwa wojna, wiele pamiątek rodzinnych zaginęło. Artem poprosił jednak dawnego kolegę z podwórka, by zrealizował dla niego nagranie krajobrazu z dzieciństwa – domu i zbiornika przemysłowego, w którym kąpał się z innymi dziećmi. To wszystko budowało trzy barwne historie i ich kontekst. Interesowały nas zwyczaje i uwarunkowania kulturowe, od początku uznaliśmy jednak, że chcemy unikać ich egzotyzacji, a interesuje nas osadzenie w konkretnym kontekście politycznym.

Dość wcześnie do grupy dołączyli Edwin Bendyk – publicysta zajmujący się zmianami cywilizacyjnymi i projektowaniem wizji przyszłości, i Janek Simon – artysta wizualny zajmujący się tematem globalizacji, który był scenografem planowanego spektaklu. Podsunięte przez nich lektury i spostrzeżenia stały się ważnym punktem odniesienia dla pracy nad scenariuszem, który na tym etapie był jedynie pęczniącym zbiorem luźnych notatek i kolejnymi plikami nagrań. To wtedy pojawiły się w naszej pracy książki Marcina Popkiewicza *Świat na rozdrożu* oraz świeżo wówczas wydana *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu* Ewy Bińczyk. Oprócz ogólnej inspiracji wybrane

fragmenty tych książek poddane dramaturgicznej obróbce stały się elementem scenariusza, szczególnie inspirująca była teoria wzrostu wykładniczego zaproponowana przez Popkiewicza, pokazująca, że nie da się w nieskończoność zwiększać PKB, produktywności i ekspansji (por. Popkiewicz, 2013, s. 50-66). Ważnym punktem odniesienia były dla nas od początku książki Naomi Klein - najpierw *To zmienia wszystko* (por. Klein, 2016), a potem, już w czasie prób, wydana wtedy po polsku *Nie to za mało* (por. Klein, 2018) - do tego stopnia, że postać grana przez Annę Ilczuk w jednej z wersji scenariusza nazywała się Naomi Klein. Na perspektywę tworzenia narracji jako spojrzenia z przyszłości na „świat po katastrofie” duży wpływ miała lektura eseju *science fiction* obrazującego apokaliptyczną wizję upadku cywilizacji zachodniej, spowodowanego zmianami klimatycznymi - *Upadek cywilizacji zachodniej. Spojrzenie z przyszłości* Naomi Oreskes i Erika M. Conwaya (2017). Fragment rozdziału o „Wiek Półcienia”, datowanym przez autorów na lata 1988-2093, został nawet wykorzystany w jednym z monologów, a ich dramatyczne pytania dotyczące przyczyn marazmu XXI wieku okazały się ważną inspiracją dla całej pracy.

Górnik z Donbasu, mechanik pokładowy z Senegalu pracujący dla francuskiego przewoźnika i naukowiec z Polski zajmujący się zbożem - światy tak różne, że na pozór trudno znaleźć jakiegokolwiek punkty styeczne. Szybko odkryliśmy, że łączą się ze sobą na poziomie geograficznym poprzez losy Jana Łysaka, urodzonego w powiecie stryjskim, na terenie dzisiejszej Ukrainy, a więc na terenach, na których obecnie mieszkała część rodziny Artema Manuilova. Natomiast podczas pobytu w Afryce Łysak mieszkał i wykładał w północnej Nigerii, na ziemiach zamieszkiwanych głównie przez plemię Fulbe, z którego pochodzi Mamadou Góo Bâ, który co prawda jest Senegalczykiem, ale sam często podkreśla, że w Afryce tożsamość narodowa jest czymś sztucznym, narzuconym przez Europejczyków, a dużo ważniejsza

jest tożsamość plemienna, bo to ona jest punktem odniesienia do kultywowania tradycji. Te koincydencje geograficzne były oczywiście bardzo cenne, ale szybko uznaliśmy, że są zbyt słabe, by stanowiły oś dramaturgiczną. Pod wpływem książek Bińczyk i Popkiewicza pojawił się motyw ocalenia świata poprzez pracę przekazywaną z pokolenia na pokolenie, co podszyte jest chęcią podboju i dominacji. A zatem to, co wedle górnołotnej idei ma być ocalaniem planety, nieustannym rozwojem podbudowanym teorią wzrostu gospodarczego, podszyte jest chęcią jej eksploatacji i dewastowaniem kolejnych ekosystemów. Męska fantazja o zdobywaniu świata, tworzenie wielkich planów na przyszłość w zamyśle mają służyć przyszłym pokoleniom, a w gruncie rzeczy zubażają je, pozostawiając w spadku zanieczyszczone powietrze, zatrutą wodę i tony śmieci. Paweł Łysak opowiadał o tym w przedpremierowym wywiadzie:

Ojcowie to osoby, które troszczą się o to, jak będzie wyglądać przyszłość. Budują po męsku świat dla swoich dzieci; no i zbudowali go tak, jak zbudowali... Miejsca, o których mówimy, pokazują, jak świat jest wyniszczany – przez wykładniczy wzrost, przez wydobywanie kopalin; jak gonimy w przepaść. No a nasi ojcowie bardzo napracowali się nad tym, żeby ten świat był właśnie taki. Byli przekonani, że taki będzie wspaniały (Łysak, 2018).

Jak już wspomniałem – zrozumieliśmy szybko, że tematy niesione przez aktorów ludzkich nie zbudują tej opowieści i konieczne jest wprowadzenie aktorów nie ludzkich – elementów geofizycznych, takich jak zmiany klimatyczne, pożary lasów zwiastujące katastrofę, obrazy zdewastowanej planety, oceany z górami śmieci. Spoiwem naszych poszukiwań stał się kryzys ekologiczny – stan, na który pracowało wiele pokoleń, całe miliardy

jednostek zafascynowanych kapitalistyczną perspektywą ciągłego rozwoju. Połączenie perspektywy trzech ojców i szerokiego planetarnego spojrzenia dawało szansę wykroczenia poza ramy społeczne i zajęcia się tematem zmian klimatycznych, który w Polsce ma niewielkie tradycje teatralne. Czuliśmy, że poruszamy się na niezbadanym gruncie, dlatego tak istotnym kontekstem były filmy dokumentalne Patricio Guzmána czy Wenera Herzoga. Polski teatr krytyczny zbudował narzędzia dla reprezentacji historycznych rozliczeń, wykluczeń społecznych i tożsamościowych, zagadnień feministycznych, natomiast ekologią i kryzysem klimatycznym zajmowano się bardzo rzadko, nie traktując ich jako tematu wprost politycznego.

Ojcowie w spektaklu stali się reprezentantami tematów historycznych i społecznych związanych z dominacją i podbojem. Historia Demby Bâ obrazowała podbój Afryki przez białych kolonizatorów. Jego przodkowie przez całe wieki wypasali bydło na Sahelu – regionie geograficznym na południe od Sahary, niegdyś żyznym, a dziś półpustynnym do tego stopnia, że jego mieszkańcy żyją co roku na krawędzi głodu. Senegal był francuską kolonią i to Francuzi wprowadzili na tym terenie rabunkową uprawę orzeszków arachidowych, nie stosując dla nich żadnego płodozmienu, co spowodowało szybkie wyjałowienie ziemi. Demba od młodości pracował na statku handlowym świetnie prosperującej francuskiej firmy Maurel et Prom, założonej w 1831 roku na wyspie niewolników Gorée (od holenderskiego „Dobry Port”) i przewożącej orzeszki arachidowe i inne towary z zachodniej Afryki do Bordeaux. W momencie gdy handel orzeszkami okazał się mało dochodowy, a afrykańska ziemia zbyt wyjałowiona do ich uprawy, firma, już jako Maurel & Prom, zajęła się wydobywaniem ropy naftowej. „Zaczęli na maleńkiej wyspie niewolników Gorée, a skończyli na zanieczyszczeniu środowiska w Gabonie, Tanzanii i Nigerii, Ameryce Południowej i Indonezji” – mówi w swoim monologu Mamadou. Historia afrykańskiego rodu Bâ, który

wedle legendy pochodzi od starożytnych Egipcjan, to historia przymusowego skoku cywilizacyjnego przyniesionego przez kolonializm, załamującego wielowiekowe tradycje, bazującego na eksploatacji zasobów i wyzysku ludności na podbitych terenach.

Ojciec Artema Manuilova jako siedemnastolatek zaczął pracować w Kopalni im. Barakowa w Suchodolsku w Ukrainie. Kontekstem dla tego życiorysu była tak zwana donbaska gorączka węglowa, która rozpoczęła się w latach osiemdziesiątych XIX wieku i przyciągnęła na te tereny specjalistów z całej Europy, głównie Brytyjczyków nadzorujących budowę kopalń. Ludność z całej Rosji ciągnęła w te strony w poszukiwaniu lepszego bytu. W ten sposób trafili na te tereny dziadkowie Artema, pracujący w skrajnie ciężkich warunkach przy elektryfikacji. Po rewolucji 1917 roku Donieckie Zagłębie Węglowe stało się jednym z filarów gospodarki Związku Radzieckiego, a górnicy otoczeni byli powszechnym szacunkiem. „Mówiło się, że węgiel z Donbasu daje energię na cały świat. Do dziś stoi tam wiele pomników górników wyrabiających pięćset procent normy dla socjalistycznej ojczyzny. Górnik z kilofem, górnik z latarenką. Górnik, który niesie ludziom bryłę węgla jak Prometeusz ogień. Wygląda jak jakiś święty, który błogosławi tym węglem” – opowiada w spektaklu Artem. Eksploatacja planety i narażanie zdrowia górników były przykrywane propagandowym przekazem: „Ojciec był bardzo dumny, że jest częścią potężnej maszyny socjalistycznej.

Wydobywano tam sześćset tysięcy ton węgla rocznie. W czasie istnienia przedsiębiorstwa wydobyto trzydzieści dwa i pół miliona ton węgla i wykopano ponad dwieście dwadzieścia kilometrów wyrobisk górniczych. Niezła podróż do wnętrza ziemi!”. Po upadku komunizmu kopalnie zaczęto zamykać i okazało się, że niedawni bohaterowie nie są już nikomu potrzebni. Przez wiele miesięcy nie wypłacano im pensji, wciąż zmniejszano normy dotyczące bezpieczeństwa. Aleksander Woronow zmarł na atak serca w

wieku trzydziestu sześciu lat po tym, jak kilka miesięcy wcześniej bryła węgla spadła mu na plecy. Pół roku po jego śmierci w Kopalni im. Barakowa eksplozja metanu i pyłu węglowego zabiła osiemdziesięciu jeden górników. „Na cmentarzu w Suchodolsku jest aleja górników. Ojciec leży blisko swoich kolegów”.

W przypadku ojca Pawła Łysaka tematem od początku było rolnictwo – element rodzinnej tradycji, za którą stała ideologia pracy organicznej i niesienie ludowi oświaty na temat higieny czy sposobów mechanizacji pracy na roli. We wspomnieniach Łysaka często powracają obrazy rodziców pracujących w szkole rolniczej w Bereźnicy, a także związanych z rolnictwem kolejnych wujków i ciotek. Szkołę tę założył pod koniec XIX wieku hrabia Julian Brunicki, widząc w rozwoju rolnictwa i jego mechanizacji wielki projekt odnowy gospodarki dla całej okolicy. Marzenie Jana Łysaka o wykorzystaniu żywego, zielonego ziarna, zanim obumrze było więc mocno zakorzenione w tradycji i sposobie wychowania. Rozwijał je w czasie ciężkiej choroby, mimo narażania się na śmieszność i złośliwości: „Uszczypliwe uwagi recenzenta, że wydałem wojnę pieczywu i makaronom są co najmniej nie na miejscu. Tu chodzi o zredukowanie głodu na świecie! Zredukowanie głodu poprzez wprowadzenie skutecznej technologii wykorzystania zielonego kłosa i źdźbła”. Jego chałupnicza misja cywilizacyjna miała być odpowiedzią na globalny kryzys głodu: „I tak ze starej maszynki do mięsa, przykręconej do blatu zaczęła wyciekać zielona maź. Ziarniak we wczesnym stadium dojrzałości. I to jest ta maź, która może kiedyś ocalić świat?” – kończy swój monolog Andrzej Kłak, opowiadający w spektaklu dzieje Jana Łysaka. Naomi Klein określa tego typu reakcje na kryzys „erupcjami utopijnej wyobraźni” (Klein, 2018, s. 240).

Postawione obok siebie trzy życiorysy wpisane w wielkie misje cywilizacyjne

pokazywały krach różnych odmian oświecenia, które Edwin Bendyk nazywał klasycznie męskim projektem. W tekście napisanym do programu spektaklu przywoływał badania nad rozwojem kapitalizmu i jego relacji z ekologią prowadzone przez Jasona W. Moore'a. Zauważa on, że kluczowy aspekt kapitalistycznego projektu „polegał na utowarowieniu pracy i przyrody. Praca ludzka, zboże, las stały się towarami – konkretnymi abstrakcjami, których wartość określał rynek i wyrażał je w pieniądzu” (Bendyk, 2018, s. 8). Oczywiście kolonialna wersja nowoczesności różni się od jej sowieckiej odmiany, ale w oba te projekty wpisane jest marzenie o budowie lepszego świata, podszyte opresją i przemocą.

Uosobieniem maczystowskiego projektu podboju w kulturze europejskiej jest Faust. Marshall Berman analizując zapisane w utworze Goethego pokrewieństwo między kulturowym ideałem samorozwoju a społecznym dążeniem do rozwoju ekonomicznego, nazywa ten utwór „tragedią rozwoju” (Berman, 2006, s. 51). Jest to szczególnie widoczne w drugiej części, kiedy Faust „sprzęga własne dążenia z dążeniami ekonomicznymi, politycznymi i społecznymi, które kierują światem; uczy się budować i niszczyć” (s. 78). Tworzy wielki projekt zaprzęgnięcia morza w służbę człowieka, zgodny z teoriami nowoczesnej organizacji przemysłowej.

Marzą mu się przystanie i kanały, którymi mogłyby się poruszać statki pełne towarów i ludzi; zapory, które umożliwiłyby nawadnianie gruntu na wielką skalę; zielone pola i lasy, pastwiska i ogrody; intensywna i wszechstronna uprawa ziemi; energia wodna, przyciągająca i zasilająca powstający przemysł; kwitnące osady, miasta i miasteczka – a wszystko to miałoby się narodzić na ziemi jałowej, gdzie ludzie nigdy dotąd nie odważyli się osiedlić. [...] Faust chce bowiem ruszyć z posad cały świat (s. 80).

Wzrost gospodarczy staje się jego najwyższym ideałem, dlatego Berman nazywa Fausta prototypem dewelopera.

Życiorysy trzech ojców, bohaterów spektaklu *Jak ocalić świat na małej scenie?*, mimo że oni sami nigdy się nie spotkali, mają ze sobą wiele wspólnego i układają się w strukturę niczym maleńkie trybiki w wielkiej oświeceniowej maszynie rozwoju. W zderzeniu ich indywidualnych historii z wielkimi mechanizmami rozwoju wyłania się paradoks antropocenu, polegający na tym, „że choć gatunek ludzki okrzyknięto wyjątkową siłą sprawczą tej epoki, to jednak większość ludzi ustawiona jest na pozycji ofiar kryzysu klimatycznego, a nie sprawczych podmiotów zmian” (Bińczyk, s. 111). Okres największego rozwoju zawodowego opisywanych ojców przypadł na drugą połowę XX wieku (przywoływany już okres Wielkiego Przyspieszenia), natomiast zderzenie ich losów z dziejami Fausta pozwala poszerzyć perspektywę antropocenu do czasów rewolucji przemysłowej. To właśnie jej początki uchwycił w swoim utworze, a szczególnie w jego końcowych partiach, Goethe. Dlatego zdecydowaliśmy się włączyć fragmenty *Fausta* w przekładzie Adama Pomorskiego do scenariusza: „Chcę posiadania, chcę władania! Niczym jest sława, wszystkim czyny” (Goethe, s. 430) – mówi Faust grany przez Kazimierza Wysotę w pierwszej scenie – po to, by w końcu schorowany, przebrany w szpitalną piżamę nadal bronić swojego nieposkromionego pragnienia. Nic się nie zmieniło w jego świadomości, nadal pozostaje wierny ideałom podboju i poskramiania natury:

Tak w obłączeniu, w walce z grozą świata,

Dzieciom, mężczyznom, starcom – schodzą lata.

Chcę widzieć mrowie, że się trzodzi:

Na ziemi wolnej stać wśród wolnych ludzi (s. 487).

Kontrapunktem do męskich postaci była Anna Ilczuk. Początkowo jej monologi miały być oparte na tekstach teoretycznych odnoszących się do zmian klimatycznych. Miały być rodzajem ekologicznej przestrogi. Wyobrażaliśmy sobie, że jako jedyna jest żywą postacią, rodzajem narratorki lub przewodniczki prezentującej planetę po katastrofie. Jako jedyna reaguje na kryzys, próbuje ocalić świat po kataklizmie i wyposażona jest w etyczną wyobraźnię. Jej postać miała być uosobieniem myśli Naomi Klein, że „jeśli ze społeczeństwa opartego na wyzysku i eksploatacji chcemy się stać społeczeństwem opartym na opiece i odnowie, wszystkie relacje między ludźmi muszą być zakorzenione we wzajemności i trosce – ponieważ właśnie takie relacje są naszym najcenniejszym bogactwem. A to odwrotność sytuacji, w której jedni przymuszają drugich do uległości” (Klein, 2018, s. 272). Punktem odniesienia mogą być tutaj również lektury z nurtu ekofeminizmu, poszukujące związków pomiędzy eksploatacją natury a podporządkowaniem kobiet. Bardzo długo szukaliśmy formy dla takiego kontrapunktu. Teksty teoretyczne, nawet poddane dramaturgicznej obróbce, budowały odpowiedni przekaz i tematycznie spajały opowiadane historie, ale wydawały się nam niewystarczające. Brakowało im mocy afektywnego oddziaływania, ich dydaktyzm irytował aktorkę. W jednej z improwizacji zaczęła opowiadać o własnym zagubieniu i lęku o przyszłość córki: „Nazywam się Anna Ilczuk. Mam trzydzieści siedem lat. Moja córka ma cztery. Za dwadzieścia lat będę miała pięćdziesiąt siedem lat. Nigdy nie zakładałam, że będę długo żyła. Przeraza mnie, że jeśli te wszystkie raporty [dotyczące zmian klimatycznych] są prawdziwe, to moja córka nie będzie miała nie tylko zdrowego jedzenia czy wody, ale nawet powietrza”. Do osobistych historii synów opowiadających o przeszłości właściwym kontrapunktem okazała się osobista perspektywa matki patrzącej z troską w przyszłość.

Ku ekologii teatru

Idea „piątej ściany teatru” i przełamanie antropocentrycznej wizji teatru kojarzyć się mogą z klasycznym motywem *theatrum mundi*, który wywodzi się przecież z dziedziny geografii. Ironia tytułu spektaklu o ocaleniu świata „na małej scenie” odnosi się do tej idei. Jak ocalić świat na scenie, nie eksploatując go jeszcze bardziej? Lub przynajmniej jak zminimalizować tę eksploatację? Czy tytułowa mała scena może stać się wielkim teatrem świata? Dlatego Janek Simon od początku myślał o scenografii, która powstałaby z utylizacji już istniejących elementów. Wykorzystał kostki sprasowanego papieru z odpadów, które w prosty sposób zbudowały apokaliptyczny pejzaż zaśmieconej planety. Przywoływana już Una Chaudhuri, postulując dramaturgię epoki zmian klimatycznych przełamującą „piątą ścianę teatru”, stwierdza, że zamiast mimetycznego trybu powinna ona posługiwać się trybem diegetycznym (por. Chaudhuri), a zatem zamiast pokazywania lub odgrywania sytuacji jej nośnikiem powinno być raczej proste opowiadanie. W ekologicznym modelu wszystkie cząsteczki są równie ważne i tworzą całość. Dlatego też praca nad spektaklem zakładała wspólnotowość, dzielenie się opowieściami, wspólne ich opracowanie, tak by żadna z nich nie stała się dominująca. Początkowe pragnienie scalania tych opowieści okazało się niemożliwe, bo najciekawsze było to, jak symultanicznie prowadzone historie wzajemnie na siebie oddziałują.

Ważnym elementem pracy było wspólne tworzenie muzyki. Odpowiedzialny za jej opracowanie był Andrzej Kłak, ale powstawała w dużej mierze dzięki wspólnemu muzykowaniu wszystkich członków zespołu, którzy dzielili się utworami ze swoich kręgów kulturowych. Mamadou Góo Bâ przyniósł na próby skomponowany przez siebie utwór, w którym senegalska pieśń o suszy przechodziła w ludową pieśń białoruską o deszczu. To w czasie wspólnego

muzykowania zrodził się pomysł, by w finale śpiewać opublikowany w czasie naszych prób raport klimatyczny opracowany przez Międzynarodowy Panel ds. Zmian Klimatu (IPCC) przy ONZ, oparty na analizie ponad sześciu tysięcy badań naukowych dotyczących globalnego ocieplenia. Przewidywał on, że jeśli globalne ocieplenie przekroczy próg 1,5°C w stosunku do temperatury z początków epoki przemysłowej, czyli czasu, gdy zaczęliśmy emitować dwutlenek węgla na masową skalę, w ciągu dwunastu lat czeka nas katastrofa ekologiczna. Wspólna pieśń, która stawała się lamentem nad umierającą Ziemią, oddawała głos nauce i podpisanym pod raportem specjalistom. Projekt artystyczny zderzał się z badaniem naukowym, nie tracąc jednak mocy afektywnego oddziaływania.

Pracując nad spektaklem *Jak ocalić świat na małej scenie?* na wiele sposobów przybliżaliśmy się więc do tworzenia „teatru ekologicznego”. Pozostaje pytanie, czy udało się nam przekroczyć struktury pracy teatralnej oparte na eksploatacji. Baz Kershaw, pisząc, że to oświecenie oddzieliło od siebie człowieka i środowisko, wpychając ludzkość w tryby „katastrofalnej opozycji” oskarża performans, że jako kategoria stał się „synonimem postępu, czyniąc teatr powszechnym modelem oddzielenia kultury od natury” (Kershaw, 2007, s. 15). Dlatego też, żeby teatr nadal miał znaczenie w zmieniającym się świecie, należy zacząć przekształcać go w medium ekologiczne. Kershaw w interesujący sposób próbuje przenieść na grunt teatralny pojęcie „ekotonu”, czyli strefy przejściowej pomiędzy ekosystemami, np. między rzeką i strefą nadbrzeżną, kiedy pas łądu w niezauważalny czasem sposób przeradza się w strefę wodną. „Ekotony często wytwarzają nowe, hybrydowe formy życiowe jako rezultat efektów krawędziowych charakterystycznych dla stykania się ekosystemów” (s. 19). Teatr jako medium ekologiczne jest jednocześnie stabilny i efemeryczny, realny i nierzeczywisty, cząstkowy i całościowy. Dzięki tym cechom pozwala

podważać i przekraczać konwencjonalne sposoby myślenia i odczuwania, stanowiąc zestaw krytycznych narzędzi, które dają szansę, by „ocalenie świata na małej scenie” przenieść w przestrzeń *theatrum mundi*.

Jeśli uznamy, że teatr jest ekosystemem, to ekologia teatru powinna oznaczać nie tylko zajmowanie się tematami związanymi ze zmianami klimatycznymi. Pozostawanie na tym poziomie byłoby jedynie deklaracyjnym gestem. Prawdziwa ekologia teatru powinna nie tylko mimetycznie przedstawiać, ale też w rzeczywisty sposób kształtować relacje wewnątrz teatralnego ekosystemu, zmieniać sposoby produkcji i wciąż na nowo podejmować wysiłek ich przemyślenia, pamiętając, że wszystkie jego części są równie ważne. Ekologia z definicji dotyczy bowiem sieci współzależności i odnosi się do relacji pomiędzy wszystkimi organicznymi i nieorganicznymi częściami ekosystemów, poczynając od najprostszych, a na najbardziej złożonych skończywszy. Dlatego też staje się teoretycznym modelem myślenia o nowych relacjach w teatrze opartych na solidarności i trosce, a odrzucających dominację i eksploatację. Pojedynczy spektakl nie jest zdolny doprowadzić do takiej zmiany. Konieczna jest zmiana myślenia o całym ekosystemie.

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 2021

DOI: 10.34762/2p2b-z108

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 Raszeńskiego 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. Od września 2014 pracuje w Teatrze Powszechnym w Warszawie na stanowisku zastępcy dyrektora ds. programowych. Wykłada w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych i Team Europe. Jako dramaturg współpracował m.in. z Pawłem Łysakiem, Wojciechem Farugą i Marcinem Liberem. Numer ORCID: 0000-0003-4787-9959.

Bibliografia

Barcz, Anna, *Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobiektyw Timothy'ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze*, „Teksty Drugie” 2018 nr 2.

Bendyk, Edwin, *Ekonomia polityczna apokalipsy*, [w:] program do spektaklu *Jak ocalić świat na małej scenie?*, red. K. Kapralska, Teatr Powszechny w Warszawie, 2018.

Berman, Marshall, *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Universitas, Kraków 2006.

Bińczyk, Ewa, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.

Chaudhuri, Una, *The Fifth Wall. Climate Change Dramaturgy*, 17 kwietnia 2016, <https://howlround.com/fifth-wall> [dostęp: 27 III 2020].

Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Tragedia*, przeł. A. Pomorski, Świat Książki, Warszawa 1999.

Kershaw, Baz, *Theatre Ecology: Environment and Performance Events*, Cambridge University Press 2007.

Klein, Naomi, *To zmienia wszystko. Kapitalizm kontra klimat*, przeł. H. Jankowska, K. Makaruk, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2016.

Klein, Naomi, *Nie to za mało. Jak stawić opór polityce szoku i stworzyć świat, jakiego nam trzeba*, przeł. M. Jedliński, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2018.

Łysak, Jan, *Wstępne badania jakości i przydatności użytkowej pszenicy we wczesnych stadiach dojrzałości ziarniaka*, „Polish Journal of Food and Nutrition Sciences” 1996, t. 5/46, nr 4.

Łysak, Paweł, *Świat ojców się kończy. Zaczyna się świat matek*, rozmawiał Witold Mrozek, „Co Jest Grane 24”, 9 XI 2018, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,24143077,0,Pawel-Lysak--Swi...> [dostęp: 22 III 2020].

Morton, Timothy, *Lepkość*, przeł. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2018 nr 2.

Oreskes, Naomi, Conway, Eric M., *Upadek cywilizacji zachodniej. Spojrzenie z przyszłości*, przeł. E. Bińczyk, J. Gużyński, K. Tarkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017.

Popkiewicz, Marcin, *Świat na rozdrożu*, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2013.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/przeciw-wielkim-misjom-cywilizacyjnym>

didaskalia

gazeta teatralna

EKOLOGIE TEATRU

Ekoetyka w teatrze

Rozmawiają: Dorota Kowalkowska, Romuald Krężel, Hanna Maciąg, Zofia Smolarska, Weronika Szczawińska

Zofia Smolarska: Ekologia dzisiaj głównie kojarzy się z tematem kryzysu klimatycznego, a ten potrafi być obezwładniający, bo wydaje się problemem bardzo złożonym i wymagającym pilnych działań. Tymczasem coraz więcej osób cierpi na ekolęk czy depresję klimatyczną i nie trzeba było pandemii, żeby wielu z nas czuło bezsilność albo gniew z powodu kolejnych alarmujących wieści. Dlatego Jagoda Masłowska, kuratorka tego panelu, miała pragnienie, żebyśmy postarali się w trakcie tej rozmowy być konstruktywni. Żebyśmy nie tylko porozmawiali o tym, jakich działań i rozwiązań brakuje, ale także o, nawet jeśli nielicznych, zmianach na lepsze, o zmianach, które sami wprowadzacie albo jakich doświadczacie, pracując w teatrze lub w przestrzeni działań społecznych. Ja na przykład obserwuję pozytywną zmianę w przestrzeni publicznej, która polega na tym, że zaczynają w niej coraz silniej wybrzmiewać głosy przekonujące, że - aby nie dopuścić do katastrofy klimatycznej lub (jeśli ona już się dzieje) zminimalizować cierpienie, jakie ona powoduje - musimy przebudować cały

nasz system. Czyli nie da się tego zrobić, jedynie korygując tor jazdy, wprowadzając (jak sugeruje Bill Gates) technologiczne ulepszenia albo zmieniając przyzwyczajenia konsumenckie. To może pomóc, ale nie możemy dać sobie wmówić, że zaradzi kryzysowi. Musimy zejść do fundamentów naszej cywilizacji, żeby zmienić i system gospodarczy, i porządek polityczno-społeczny, tak aby odpowiadały one zupełnie innej niż dotychczasowa relacji pomiędzy człowiekiem a planetą. Podam dwa przykłady pokazujące, w jaki sposób ta cywilizacyjno-kulturowa przemiana już się realizuje.

Na gruncie aktywizmu - Extinction Rebellion, ruch zajmujący się obywatelskim nieposłuszeństwem, który rozwija tak zwaną kulturę regeneracyjną. Oznacza ona budowanie wspólnoty politycznej w oparciu o kulturę współbycia, charakteryzującą się wzajemną troską, komunikacją NVC (komunikacją bez przemocy), budowaniem niehierarchicznych struktur (takie jak panele obywatelskie czy *affinity group*), w której każdy ma równoprawny głos i gdzie zwraca się uwagę na równowagę pomiędzy działaniem a niedziałaniem, co ma zapobiegać wypaleniu aktywistycznemu. Kultura regeneracyjna łączy w sobie troskę o klimat, co można nazwać ekologią środowiskową, troskę o jakość więzi (ekologię społeczną) i o dobrostan psychofizyczny (ekologia mentalna). Dzięki temu proklimatyczne działania XR mają szansę się realizować na poziomie jednostkowym, społecznym i globalnym.

Na gruncie instytucji kultury w Polsce przejawem podobnego myślenia jest działalność kolektywu „Muzea dla klimatu” i grupy pracowniczek instytucji kultury, której ten kolektyw jest częścią - „Kultura dla klimatu”. Jest to grupa, która nie tylko działa na rzecz zazielenienia miejsc produkcji i ekspozycji dzieł kultury (czyli muzeów, teatrów, domów kultury i tak dalej), ale mówi o potrzebie radykalnej zmiany w sferze kultury, ponieważ uznaje,

że kultura jest uwikłana w system tworzenia nierówności i w system eksploatacji. Ich proklimatyczną *Deklarację* podpisało dotąd trzydzieści dziewięć instytucji kultury (w tym niestety tylko trzy teatry), zobowiązując się między innymi do budowania świadomości kryzysu klimatycznego i ekologicznego u swoich odbiorców i odbiorczyń, ale też w obrębie własnych zespołów, promowania nowych sposobów pracy i funkcjonowania w świecie, troski o lokalny ekosystem społeczny, gospodarczy i przyrodniczy, odejścia od nadprodukcji i do promocji ekonomii współdzielenia.

Spektrum możliwych działań proekologicznych w kulturze jest bardzo szerokie: budowanie świadomości relacji człowieka z przyrodą, wytwarzanie nowych sposobów reprezentacji aktorów nie ludzkich na scenie, praca poza narzuconym reżimem produkcji, wprowadzanie ekologicznych standardów produkcji scenografii czy praca nad ekologią zespołu teatralnego. Gdzie widzicie własne pole działania?

Weronika Szczawińska: Wskazałabym dwa pola. Zacznę od języka sztuki, czyli reprezentacji teatralnej, podnoszenia tematów związanych z ekologią, naturą, katastrofą klimatyczną w teatrze. Wiem, że taka postawa może być trochę uwikłana – teatr coś reprezentuje, a być może sam nie jest tym zmieniającym się biotopem. Ale dla mnie samo wprowadzenie tego tematu było bardzo ważne, bo też myślę, że teatr jest szczególnie uprzywilejowanym miejscem refleksji nad mechanizmami postrzegania, doświadczenia, percepcji (też zbiorowej, grupowej) – jest chyba dobrym miejscem, żeby, paradoksalnie, uwrażliwić się na przyrodę. Używam teatru trochę jak w bajce o Kreciku, którą bardzo lubiłam w dzieciństwie. Chodzi mi o odcinek *Krecik w mieście*: Krecikowi i jego przyjaciółom zabrano las, zawieziono ich do miasta i oni tam ten las dostali w formie makiety w studiu filmowym.

Czuję, że budujemy w sali teatralnej taki las Krecika w mieście i zapraszamy widzów, żeby poddawali się z nami prostym doświadczeniom. Na przykład: co to znaczy słuchać drzew albo co to znaczy patrzeć na drzewa? Odnoszę się tu do spektaklu *Rozmowa o drzewach* w Komunie Warszawa. Albo: w mieście jest przyroda. Nie trzeba wyjeżdżać do puszczy, lasu, boru, dżungli, żeby doświadczyć siebie jako cząstki złożonego i fascynującego ekosystemu. Tym się trochę zajmowaliśmy w *Miejskim ptasiarzu* we Wrocławskim Teatrze Współczesnym. Poprzez szereg nie do końca mądrych etiud przypominaliśmy sobie, że jest coś takiego jak ptaki w mieście i że te ptaki mają fascynująco różne zachowania, fascynujący charakter ruchu i tak dalej. Celowo eksponuję banał, bo bardzo ważne jest dla mnie, żeby uświadomić sobie, że chyba musimy zacząć od zera, przypomnieć sobie, że jesteśmy częścią świata i musimy na nowo się w nim poczuć, na nowo uruchomić percepcję. Zazwyczaj z tymi problemami reprezentacji, o których tutaj mówię, łączy się taki przewrotny punkt widzenia – nie wprowadzamy do tych spektakli sielanki ekologicznej czy przyrodniczej idylli, raczej eksponujemy rodzaj ironicznego paradoksu. Opowiadamy w teatrze o drzewach w strojach z PCV albo aktorzy i aktorki proponują namysł nad ruchem ptasim, sami odgrywając ten ruch. Zawsze też interesuje mnie badanie, gdzie jesteśmy, jak bardzo musimy sobie pewne rzeczy przypomnieć albo raczej budować na nowo. Bo pewnie jest to jasne, że nie będziemy dyskutować o prostym powrocie do natury, zanurzeniu się w niej. Nieprzypadkowo przywołałam *Krecika w mieście* i jego sztuczny świat zrobiony z pieńków i nadmuchiwanych sosenek z gumy.

Drugi obszar, który już łączy się z rozumieniem teatru jako biotopu i ekosystemu, to praca, którą wykonujemy z kolektywem Instytut Sztuk Performatywnych, obejmująca namysł nad ekologią relacji międzyludzkich. Punktem wyjścia był namysł nad pracą: jak pracujemy, czym są modele pracy

artysty, dlaczego czujemy się z nimi tak źle, skoro sztuka ma być radosnym wyzwoleniem. Kolektyw Instytut Sztuk Performatywnych tworzy sześć osób: dramaturg i reżyser Michał Buszewicz, duet kuratorsko-dramaturgiczny ResKeil, czyli Marta Keil i Grzegorz Reske, reżyserka Anna Smolar oraz aktor i dramaturg Piotr Wawer jr. Zaczęliśmy działać około 2018 roku. Kiedy jesienią 2018 roku usiłowaliśmy napisać tekst programowy, zorientowaliśmy się, że po latach pracy w instytucjach teatralnych tym, co nas najbardziej interesuje, jest *zero waste* i próba znalezienia niszy, w której trochę inaczej rozmawialibyśmy o pracy, relacjach. Stawialibyśmy raczej na współbycie i troskę niż na konkurencję i współzawodnictwo. W działaniach InSzPeru ekopraktyką jest, między innymi, kultywowanie feedbacku. Kiedy ktoś z nas coś robi, to cała reszta stara się to zobaczyć, wspiera, rozmawia. Staramy się sieciować swoje działania artystyczne poza logiką konkurencji. Dosyć charakterystyczna jest nasza działalność w pandemii, którą określiłabym jako dryfowanie: spotykamy się, rozmawiamy, robimy „feedbacki”. W pierwszym lockdownie powiedzieliśmy sobie, że InSzPer zrobi nic (a mogliśmy tak zrobić przez pewien czas, ponieważ mamy przywilej pracować w instytucjach kultury – i nie ma co tego ukrywać). Będziemy się spotykać online, rozmawiać o tym, jak się czujemy i jak rozumiemy tę sytuację. Na koniec dodam, że pole ekologiczne czy ekokrytyczne, w którym bym się sytuowała, to jest coś, co jest związane z moją praktyką reżyserską i próbą przemyślenia relacji w grupie i w instytucji. W grupie, za którą jestem odpowiedzialna jako liderka procesu. Co jest bardziej skomplikowane niż działanie w takim małym kolektywie jak InSzPer.

Romuald Krężel: Postanowiłem (z zastrzeżeniem, że mogę to postanowienie złamać) poświęcić swoją praktykę artystyczną tematowi zmian klimatu. Zaczęło się to od spektaklu *Ostatni*, który zrealizowaliśmy w Nowym Teatrze

razem z Agnieszką Jakimiak, Moniką Duncan, Jankiem Sobolewskim, Ewelina Pankowską, Bartkiem Bielenią i całą ekipą realizatorską. Wtedy po raz pierwszy zrobiłem poważny research w kwestii zmian klimatu. Spektakl realizowałem w ramach projektu złożonego z czterech spektakli, które miały odpowiedzieć na pytanie: „Jak wyobrażasz sobie teatr za sto lat?”.

Pomyśleliśmy, że zanim zaczniemy mówić o teatrze, zastanowimy się, co to jest „za sto lat”. Jak mamy umiejscowić nasz teatr w tej czasoprzestrzeni? Zdaliśmy sobie sprawę, że nie ma „za sto lat” i nie ma gdzie umiejscawiać teatru, więc i nie ma teatru. Może więc, zamiast mówić o teatrze, zaczniemy się zastanawiać, dlaczego tego „za sto lat” nie ma. Od tego momentu zacząłem pracować na różnych polach, również w polu researchu artystycznego, który nie do końca jest nastawiony na produkowanie spektaklu, ale na produkowanie wiedzy performatywnej. Od ponad roku spotykamy się (teraz jesteśmy na rezydencji w Poznaniu, w CK Zamek) i badamy aspekty widzialności zmian klimatu w ramach sztuk performatywnych. Zastanawiamy się, jakich strategii performatywnych używamy i w jaki sposób nasze podejście jest naznaczone poprzez zmiany klimatu. Jaka jest relacja teatru z naturą? Jaki mam kontakt z naturą, co tak naprawdę o niej wiem? Zdaliśmy sobie sprawę z tego, że najbliższej natury to mamy paprotkę na parapecie, więc zaczęliśmy pracować z roślinami domowymi, które można przenieść do teatru. Ostatnio podjąłem próbę rozmowy z roślinami doniczkowymi na temat ich historii, która jest powiązana z kolonialną historią Europy Zachodniej.

Drugim aspektem są warunki pracy, jakie sobie sami wytwarzamy. Widzę tu szerokie pole do działania: na przykład refleksja nad tym, w jaki sposób współpracujemy, w jaki sposób zapadają decyzje w ramach naszej grupy artystycznej, czy to jest realizacja klasycznej produkcji teatralnej w ramach instytucjonalnego teatru, czy też praca w ramach kolektywu. Kto podejmuje

decyzje, w jaki sposób, jak negocjujemy, czy jesteśmy na siebie otwarci? Czy naszej pracy przyświecają współpraca i troska, czy raczej współzawodnictwo, a jeżeli współzawodnictwo, to może nie trzeba tego od razu krytykować, tylko zobaczyć, jakie są jego korzenie albo czego się obawiamy? Dlaczego się obawiamy zrobić zły spektakl albo dlaczego się obawiamy, że spektakl powstanie? To z kolei się wiąże z nadprodukcją, o której bardzo dużo w tej chwili się rozmawia.

Zofia Smolarska: Haniu, mówiłaś kiedyś, że słowo „ekologia” źle ci się kojarzy – z pseudozielonym podejściem do życia, przelotnym trendem. Może ekologia jest jednak dla ciebie ważna? Chodzi mi o twoje doświadczenie kostiumografki. Czy to, że kostiumografowie częściej niż kiedyś szukają kostiumów w magazynach teatralnych i second handach, postrzegasz jako działanie proekologiczne, czy wynika to z kwestii estetycznych, a może z oszczędności? Tworzysz również wideo do spektakli. Te dwie sfery – kostiumy i wideo – postrzegane są chyba antagonistycznie. Jedno przynależy do sfery materialnej, drugie wirtualnej, stąd to, jaki ślad środowiskowy zostawia wideo, może być znacznie słabiej widoczne. Jak na to patrzysz? Jak to wygląda ze strony instytucji?

Hanna Maciąg: Dobry proces generuje coś, co nazwałabym ekologicznym teatrem w rzeczach. Miałam szczęście współpracować ze świadomymi twórcami i z procesu w sposób naturalny wynikało korzystanie z magazynu i z historii teatru, z rzeczy, które wytworzyli inni, przerabianie ich czy też korzystanie z tego, co jest w pracowni krawieckiej, uruchamianie magazynierów do współtworzenia kostiumów i wyszukiwania rzeczy.

Naturalne jest dla mnie też odkupywanie od aktorów ich prywatnych rzeczy. Nie pracowałam w teatrze, który tak szasta pieniędzmi, żeby za każdym razem kupować nowe ekrany i nowy sprzęt, więc siłą rzeczy robienie wideo to jest wtórny użytek. Nie wytwarza się obiektów realnych, ale nie wiem, jaki jest ślad węglowy związany z tworzeniem ścieżki wideo, nie wiem nawet, jak to ugryźć. Zaczęłam też myśleć w kontekście tej rozmowy o czymś, co pewnie jest przyszłością teatru, czyli digitalizowaniu magazynów. Nowy Teatr miał (ale się z tego wycofał) pomysł digitalizacji kostiumów, są też twórcy, którzy korzystają z takiego świata. Wyobrażam sobie, że Krzysiek Garbaczewski mógłby używać zdigitalizowanych kostiumów.

Zofia Smolarska: Doroto, jak ty, pedagożka teatru, postrzegasz swoją rolę na polu ekologii?

Dorota Kowalkowska: Interesuje mnie upowszechnianie wiedzy, budowanie świadomości aktywistycznej wśród młodych ludzi. To, jak myślę, robiłam przez kilka lat pracy w Wałbrzychu: komunikowałam się z młodymi widzami stawiałam pewne zadania w procesie kształtowania światopoglądu i postaw. Byłam też łącznikiem między teatrem a miastem, szkołami, nauczycielami, instruktorami społecznymi. Jeżeli chodzi o podejmowanie tematu ekologii czy aktywizmu, to on najmocniej i najkonkretniej zrealizował się przy pracy nad spektaklem *Greta i ostatni wieloryb* (2019), wyreżyserowanym przez Maćka Podstawnego w oparciu o wspólny scenariusz, nad którym pracował też Karol Kalinowski – rysownik, autor komiksów. Co ważne, na scenariusz duży wpływ miały spotkania z dziećmi i młodzieżą. Spektakl był pomyślany jako komunikat, który nie tyle jest

przedstawiany młodym widzom, ile z nimi współtworzony. To był czwarty spektakl dla młodzieży w Wałbrzychu, więc mieliśmy już doświadczenie włączania widza i wiedzieliśmy, jak ten proces może wyglądać. Zanim rozpoczęliśmy próby i zanim napisaliśmy scenariusz, zorganizowaliśmy warsztaty z udziałem ośmiuset przyszłych widzów, które razem z nami prowadziły pedagogożki z Uniwersytetu Wrocławskiego. Wyruszyliśmy do szkół i zapytaliśmy dzieci, co myślą o planecie, co do niej czują, co wiedzą o tych zmianach. Wiedząc, że nasza opowieść będzie się działa w szkole i będzie miała z nią silny związek (też dlatego, że dzieci i młodzież spędzają w niej najwięcej czasu; tu się uczą, relaksują, jest to przestrzeń relacji i emocji, ale też przestrzeń estetyczna), postanowiliśmy zbadać to środowisko. Powstało dwadzieścia kilka map. Dowiedzieliśmy się, jak dzieci odbierają swoją szkołę: co to jest za miejsce, jak na nie patrzą, jak postrzegają architekturę, gdzie się relaksują, czy ona daje im wytchnienie. W siedmiu dzielnicach Wałbrzycha spektakl ten został zagrany przeszło dwadzieścia pięć razy. Te mapy miały wpływ na scenariusz, bo dowiedzieliśmy się, jakie emocje towarzyszą dzieciom, kiedy myślą o zmianach klimatycznych. Dowiedzieliśmy się też (i to było duże zaskoczenie), że o tym, co można zrobić w kwestii ochrony środowiska, segregacji, recyklingu mają ogromną, bardzo szczegółową wiedzę. W szkołach są prowadzone programy, skorelowane z akcją miejską, którą prowadził prezydent miasta, co sprzyjało naszym działaniom i pokazywało, że wiedza na temat konkretnych działań jest duża. Natomiast jest też trudny do udźwignięcia i wyartykułowania konglomerat emocji: smutku, żalu, poczucia samotności, pojawiających się przy hasłach „planeta” i „klimat”, a też często przy hasle „szkoła”. To wszystko posłużyło nam do stworzenia scenariusza, tak jak i skojarzenia z katastrofą klimatyczną: co jest emblematem katastrofy klimatycznej? Jakie gatunki zwierząt, jakie rośliny? Scenariusz był konsultowany przez psychologa,

pedagogów i nauczycieli, bo bardzo nam zależało na wyjściu ze swojej bańki. Żeby nie był to objazdowy spektakl dydaktyczny, tylko żeby wszedł w to środowisko. Graliśmy w szkołach, spektakl opierał się na wędrówce po szkole i poszukiwaniu ostatniego wieloryba, boga oceanów; poszukiwaniom przewodniczyła Greta, inspirowana oczywiście Gretą Thunberg. Ważny był dla nas temat aktywizmu młodzieżowego i dziewczynskiego. W poszukiwaniu wieloryba wędrowaliśmy po bardzo różnych szkołach i wspólnie z dziećmi budowaliśmy bardzo różne ścieżki, Wchodziliśmy do miejsc, których dzieci nie znały - na przykład na strych, który przez osiem lat był zamknięty. Zmierzam do tego, że zależało nam na tym, żeby doszło do realnej, a nie deklaratywnej współpracy. Mogę powiedzieć z pełnym przekonaniem, że to się udało. Udało się podłączyć bardzo różne środowiska, również dlatego, że zrezygnowaliśmy z instytucjonalnej wygody, weszliśmy w inne środowisko, ale z otwartością, chęcią jego poznania. Udało się wyjść poza spektakl, poza obszar przekazu artystycznego i nawiązać nowe relacje, poznać nowych ludzi, włączyć też ludzi spoza środowiska teatralnego.

Zofia Smolarska: Zastanawiam się, jak tego rodzaju strategia ma się do myślenia ekologicznego. Z jednej strony myślenie ekologiczne wymaga myślenia systemowego, szerokiego spojrzenia, nabywania wielu nowych umiejętności, przecierania nowych ścieżek, a z drugiej zakłada świadomość skończoności naszych zasobów, w tym naszych sił i środków. Na tegorocznym Forum Przyszłości Kultury odbył się panel *Ratuj planetę, nie pracuj tyle! Ideologia nieustannego wzrostu wydajności pracy jako przyczyna katastrofy klimatycznej*. Jadwiga Klata, aktywistka XR, powiedziała wtedy, że trochę ją ten temat rozśmieszył, bo od kiedy stała się „pełnoetatową” aktywistką, czyli od kiedy rzuciła studia i poświęciła się walce o klimat, pracuje więcej niż kiedykolwiek. Zrozumiałam z jej wypowiedzi, że praca nad

przekształcaniem rzeczywistości społecznej, walka z ideologią nieustannego wzrostu, z wartościami neoliberalnymi wymaga od nas nie mniej pracy, tylko więcej, chociaż inaczej ukierunkowanej. Chciałabym zapytać, jak radzicie sobie z tym konfliktem – jak dbać o swój dobrobyt i opierać się ideologii nieustannego wzrostu, a jednocześnie osiągać konkretne cele?

Weronika Szczawińska: Sześć lat temu robiłam spektakl inspirowany ideami sytuacjonistów, którzy mieli bardzo radykalne podejście do kapitalizmu i do pracy. Zorientowałam się, że czytając ich przemyślenia o wpół do pierwszej w nocy, po dwóch próbach, starając się wycisnąć inspiracje na próbę poranną. To było groteskowe. Dużo później przyjął taką strategię, by odpowiedzieć sobie na pytanie: co umiem robić, do czego mam narzędzia? I starać się pracować na jakąś, nawet mikroskopijną, zmianę w tym zakresie w swoim środowisku. Podziwiam aktywistów, ale nie jestem aktywistką. Staram się skupiać na swoim środowisku pracy i trochę bardziej świadomie robić to, co robiłam intuicyjnie. Podjąć takie kroki: jak mogę zmienić moje środowisko pracy pod kątem szeroko rozumianej ekologii? Robić to coraz bardziej świadomie, brać udział w rozmowach, podtrzymywać tę dyskusję. To oczywiście nie jest łatwe, mam poczucie, że w kręgach artystycznych jesteśmy wyszkoleni w byciu dobrymi uczniami neoliberalizmu. Można mieć zupełnie inne poglądy, jednak na poziomie ciała mamy po prostu wpisane. Mówię: ciała, bo rozpoznaję u siebie taki charakterystyczny ścisk karku, kiedy tłumaczę zespołom albo dyrektorom, dlaczego postanowiliśmy na przykład ograniczyć godzinowo próby. Za każdym razem, kiedy mówię: „będziemy pracować od 11:00 do 16:00 albo od 11:00 do 17:00 z przerwą na lunch i nie będzie prób wieczornych”, to czuję się, jakbym była w podstawówce i tłumaczyła się z nieodrobienia lekcji. Nie

chcę być osobą, która mówi: nie mam czasu na nic, jestem taka zarobiona, robię, robię, robię. Oduczenie się tego jest trudne, więc staram się rozpoznawać w sobie te ograniczenia, nie zarażać grupy, z którą pracuję, swoim stresem, przymusem wydajności. Więc kolejny banał – zacząć od siebie, od najbliższego otoczenia, od mikroterenu.

Romuald Krężel: Myślę, że jednak jesteś aktywistką. Rebecca Solnit pisze, że to mikrozmiany, a nie wielkie gesty sprawią, że nasz cel zostanie osiągnięty, tylko inaczej. To jest jedyna droga, bo nie zmienimy systemu teatralnego, nie przestaniemy produkować spektakli. System kapitalistyczny tak ewoluował, że nie ma miejsca poza nim. Można jedynie w jego ramach zacząć coś zmieniać. Nie próbować go negocjować, stawać poza przymusem nadprodukcji. Nie unikniemy tego. Ja też się staram. Na przykład udało nam się po wielotygodniowych staraniach wyrwać dziesięć dni w ramach projektu, który realizujemy w Poznaniu. Ja, moja współpracowniczka i współpracownik mieszkamy każde gdzie indziej, bardzo trudno nam znaleźć wspólne miejsce i czas. Usiedliśmy na Zoomie, żeby przygotować plan pracy. Pomyślałem, że skoro mamy te dziesięć dni, to musimy pracować. Ale udało nam się znaleźć kompromis i ja też odetchnąłem z ulgą, bo pomyślałem: to, że będziemy pracować kilka godzin mniej, nie oznacza, że nasz projekt będzie zły, gorszy albo że coś się zmieni. Mikrozmiany są więc podstawą.

Zofia Smolarska: Proponuję, abyście teraz odnieśli się do pytań, które w trakcie naszej rozmowy nadesłali widzowie.

„Mam pytanie o kwestię tego, co po działaniach twórczych zostaje na

potrzeby archiwalne, o dokumentację teatralną, która w swojej istocie jest jedną z najbardziej antyekologicznych praktyk w sztuce (to moja opinia dokumentalistki teatralnej), jak to wygląda z perspektywy twórczyń i twórców? Dokumentacja powstaje po to, by działania twórcze można było badać, aby o nich nie zapomniano, ale to antyekologiczny proces gromadzenia przedmiotów, obiektów (digitalizacja wszystkiego nie rozwiązuje). Czy twórcy poddają tę sprawę refleksji? Czy byliby gotowi do tego, by tworząc, już myśleć o tym, jak ekologicznie zachowywać pamięć o działaniach twórczych?”.

Drugie pytanie: „Czy (z ducha ekologiczna) rezygnacja z nadprodukcji artystycznej nie łączy się z niebezpieczeństwem pozbawienia państwa pracy, możliwości realizacji celów, środków do życia? Czy publiczność będzie upominać się o waszą twórczość?”.

Trzecie pytanie: „Mnie zastanawia, czy jesteśmy w stanie zdążyć z tymi drobnymi zmianami, w obliczu coraz bardziej napędzającego się kapitalizmu, by tę maszynę wyhamować na czas”.

Weronika Szczawińska: Odniosę się najpierw do pytania, czy będziemy mieli za co żyć, jeśli zrezygnujemy z produkcji. W dyskusjach o ekologii brakuje mi osób odpowiedzialnych za prowadzenie instytucji. Dopóki istnieje cały ten system i mamy te instytucje – ktoś nimi zarządza. Jako twórcy naprawdę robimy sporo, ale mam jednak potrzebę (myślę, że ona nie jest szczególnie roszczeniowa), że tak jak ja się opiekuję (albo staram się to robić) ludźmi, których zaprosiłam do projektu, chciałabym, żeby instytucja opiekowała się mną. I żebym to nie ja musiała odpowiadać na pytanie, co zrobić z nadprodukcją. Trzeba by inaczej pomyśleć o repertuarze, inaczej rozłożyć procesy twórcze, zapytać, czego ktoś potrzebuje: czy chce mieć

proces ciągły, czy prowadzony etapami. To wymaga myślenia innego niż: „Bach! Zaczynamy, za dwa miesiące ma być produkt”. Dyskusję o przeprogramowaniu instytucji musimy toczyć w szerszym gronie. A propos dokumentacji: czuję się zaskoczona tym pytaniem. Nigdy nie myślałam o dokumentacji jako czymś antyekologicznym. Nie mam poczucia, żeby po moich przedstawieniach zostawiało bardzo wiele, a wręcz czasami się martwię, że po nich nic nie zostaje. Gdyby mnie ktoś zapytał, czy scenografię i kostiumy po zdjęciu spektaklu można recyklingować, to jestem przekonana, że zarówno ja, jak i inni bardzo byśmy się ucieszyli i powiedzieli, że tak, puśćmy to dalej w obieg. Zresztą scenografowie, z którymi współpracowałam, na przykład Daniel Malone czy Karol Radziszewski, bardzo często korzystają z tego, co już w teatrze jest – z mebli, kostiumów, obiektów. Dokumentacja kojarzy mi się z tym, że po spektaklu zostaje nagranie i cienka broszurka programu.

Romuald Krężel: Zastanawiałem się nad tą nieekologiczną dokumentacją – dlaczego nieekologiczną? Może to kwestia kosztów digitalizacji czy nagrań? Po moich pracach zostają głównie nagrania na moim dysku czy w sieci (jeśli mamy szczęście i nikt tego nie skasuje z publicznego YouTube). Chociaż nie wiem, czy to szczęście, bo czasem nie jest fajnie zobaczyć swoją starą pracę. Zastanawiałem się też nad archiwum; archiwum wcale nie musi być nagraniem filmowym albo zakurzonym pomieszczeniem z jakimiś dziwnymi teczkami i kostiumami. Archiwum może też być na przykład ciało performerera czy aktora. W niezdigitalizowany sposób są w nim zarchiwizowane spektakle i może to jest właśnie ekologiczne.

Zofia Smolarska: To wydaje mi się właśnie bardzo ciekawy, nieoczywisty sposób podejścia do kwestii dyskryminacji, mobbingu i molestowania w szkołach artystycznych. Co by było, gdybyśmy właśnie „zatrudnili” ekologię do rozmowy o tym, co odciska się w ciałach adeptów i adeptek na pierwszych lekcjach aktorstwa? Choć podejrzewam, że gdybym zadała to pytanie na korytarzu Akademii Teatralnej, to wydałoby się ono niektórym pokrętnie i przeteoretyzowane. Że niby argumentem czy sposobem przeciw mobbingowi czy przemocy ma być „ekologia cielesnego archiwum”?

Romuald Krężel: Nieprawda! To nie jest teoretyzowanie. Mogliśmy obserwować, jak przemocowe doświadczenia są zarchiwizowane, odłożone w ciele, w pamięci. Sam przechodziłem ponownie całą swoją edukację, tak jak chyba wszyscy, którzy czytali kolejne doniesienia o przemocy. Tutaj wyraźnie dotykamy spraw ekologii, edukacji i systemu, w jakim jesteśmy wychowywani. Nie chodzi o jednostkowe doświadczenie (o to oczywiście też), tylko o to, że jesteśmy doświadczeni przez to systemowo. To się naprawdę odbija w ciele. Samo to, że pamięć zadziałała tak wyraźnie, że wydarzenia sprzed lat na pstryknięcie zostały przypomniane, wypowiedziane, nazwane po imieniu i opisane ze szczegółami sprawia, że to jest archiwum.

Weronika Szczawińska: Podwaliny teoretyczne już są, bo mamy teorie Rebekki Schneider, które rozwija twórczo Dorota Sajewska, łącząc je w nieoczywistym geście innej ekologii teatru, wyciągając tę kategorię ciała-pamięci Jerzego Grotowskiego i proponując kategorię ciała-archiwum. Pewnie jeszcze dodałabym bardzo ważny dla mnie postulat braku ortodoksji. To znaczy zdanie sobie sprawy z tego, jak to, o czym mówimy, jest złożone.

Kiedyś napisaliśmy w dwa kolektwy, to znaczy Komuna Warszawa i InSzPer, tekst o bioróżnorodności w teatrze i chciałabym wrócić do tego pojęcia. Zakładam, że ludzie mają różne praktyki. Każdy teatr jest trochę innym środowiskiem i teraz zastanowiłabym się, jak w obrębie tych różnych praktyk i różnych środowisk wytwarzać praktyki ekologiczne. Wszędzie ta odpowiedź będzie trochę inna. Jeżeli chodzi o pracę z rzemieślnikami teatralnymi, mogłabym się odwołać i do doświadczeń cudownych, i bardzo gorzkich. Długo byłam tą reżyserką, która miała projekty dwa tygodnie przed pierwszą próbą, co skutkowało tym, że były one produkowane w ostatniej kolejności, bo najpierw trzeba było zająć się tymi, którzy robili na bieżąco. To też nie jest odpowiedź. Wydaje mi się, że jasne jest rozpoznanie tego, jakiego rodzaju jest ta praktyka. I tego mi właśnie bardzo brakuje, takiej szczerej rozmowy: czy ktoś będzie bazował na improwizacji albo na procesie, a ktoś inny może mieć coś określone wcześniej. Teraz odniosę się do pytania o możliwość zatrzymania kapitalizmu - myślę, że pięknie ten temat otworzył Romek, mówiąc o tym, że krokiem do zmiany jest chyba przyznanie, że jesteśmy częścią tych struktur. Okej, mam marzenie, że kapitalizm się zatrzymuje, że powstaje gospodarka nie oparta na pieniądzu i panuje kult drzew i rzek, ale nie wiem, czy to się wydarzy. Przekonują mnie tradycje postmarksistowskiego feminizmu, reprezentowanego chociażby przez Silwię Federici, która powtarza, że kapitalizm nigdy nie jest dobry, zawsze jest projektem rasistowskim, seksistowskim, kolonialnym i niszczącym planetę. Więc myślę, że pierwszym krokiem do zmiany jest powtarzanie sobie: nie ma dobrego kapitalizmu, wszyscy jesteśmy uwikłani, wszyscy w tym siedzimy, zobaczmy najpierw, jak on działa, co on robi. Może to jest defetystyczne, bo zakłada zmiany na małą skalę, ale nie umiem inaczej na to pytanie odpowiedzieć.

Fragmenty panelu, który odbył się 15 kwietnia 2021 roku w ramach XII edycji festiwalu Nowa Siła Kuratorska. Nagranie rozmowy można znaleźć pod adresem:

[https://www.facebook.com/watch/live/?v=750653178912143&ref=watch_permalink....](https://www.facebook.com/watch/live/?v=750653178912143&ref=watch_permalink)

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 2021

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/ekoetyka-w-teatrze>

didaskalia

gazeta teatralna

EKOKATASTROFY

Opowieści, które zajmują za dużo miejsca

Anna Majewska

Teatr Powszechny w Warszawie

Martwa natura

reżyseria: Agnieszka Jakimiak, scenariusz: Mateusz Atman, Agnieszka Jakimiak, scenografia, dramaturgia i reżyseria światła: Mateusz Atman, choreografia: Katarzyna Wolińska, muzyka: Antonina Nowacka, wideo: Michał Januszaniec, tłumaczenie: Iwona Nowacka, współpraca kuratorska: Marta Keil

premiera: 6 listopada 2020

1.

Kryzys ekologiczny jest dziwnym hiperobiektem – pisze Timothy Morton. Trudno objąć wyobraźnią zarówno własną w nim pozycję i sprawczość, jak i relacje między skalami przestrzennymi i czasowymi, w jakich się rozgrywa. W odpowiedzi na te kłopoty poznawcze tworzymy opowieści o ekokatastrofie, za pomocą których staramy się porządkować zmieniający się coraz szybciej świat. Podczas gdy racjonalne strategie poznawcze zawodzą w relacji z hiperobiektem, opowieści te najsilniej oddziałują na nasze afekty.

W performatywnym słuchowisku *The End of the World Has Already Happened* Morton mówi, że ma ochotę zwinąć się w kłębek i rozplakać, kiedy słucha Greta Thunberg, przemawiającej do światowych przywódców na Międzynarodowym Forum Ekonomicznym słowami: „Nasz dom płonie” (2020). Opisując doświadczenie depresji klimatycznej, brytyjski filozof pokazuje, że kryzys ekologiczny jest nie tylko wyzwaniem poznawczym, ale przede wszystkim afektywnym. Wobec tego potrzebujemy takich strategii opowiadania o ekokatastrofie, które pozwoliłyby nam zmierzyć się z tym, jak się czujemy, będąc świadkami odchodzenia świata w formach, jakie znamy.

Tymczasem wśród narracji o kryzysie ekologicznym dominuje ekoszok – strategia afektywna, która dąży do wywołania u odbiorczyń emocjonalnego wstrząsu, mającego skłonić je do przyjęcia etycznej odpowiedzialności za stan środowiska lub zmobilizować do podjęcia politycznych działań. Ekoszok opiera się na wierze w krytyczną moc ujawnienia „prawdy” – przekonaniu, że z chwilą, kiedy zrozumiemy, jak katastrofalne konsekwencje może mieć dla nas destrukcja ziemskich ekosystemów, radykalnie zmienimy indywidualne i zbiorowe zachowania. Problem w tym, jak zauważa Morton, że ekoszokowe opowieści, zamiast skłaniać do działania poprzez racjonalną perswazję, ogłuszają nas – wywołują wrażenie przytłoczenia, zatrzymują ruch myśli, pozostawiają w poczuciu frustracji i osamotnienia.

2.

Martwa natura w reżyserii Agnieszki Jakimiak przywołuje artystyczne i medialne strategie opowiadania o katastrofie ekologicznej. Spektakl nie ma jednak służyć ich krytyce – jak mówiła reżyserka podczas prowadzonego przez Iłę Ślęzak panelu „Klimat a sztuka” w Teatrze Powszechnym – lecz tworzyć przestrzeń, w której widzowie mogą pomyśleć o problemach

wiązających się z kryzysem ekologicznym i dać ujście smutkowi, złości i poczuciu bezradności. Spektakl Jakimiak można więc umieścić w kontekście prób poszukiwania alternatywnych wobec ekosozoku „polityk afektywnych” podejmowanych w ostatnim czasie na gruncie polskiej choreografii, tańca i teatru (warto tu przywołać spektakl *Salvage* w reżyserii Katarzyny Wolińskiej w Nowym Teatrze w Warszawie czy projekt *Osuwisko* Agaty Siniarskiej w Muzeum Sztuki w Łodzi).

Według Witolda Loski polityki afektywne to strategie, które mają moc przezwyciężenia kryzysu wyobraźni (2021). Umożliwiają one dostrzeżenie alternatywnych sposobów życia w czasie ekokatastrofy – poza porządkiem neoliberalizmu i antropocentryzmu. Polityki te polegają na tworzeniu takich form oddziaływania na afekty odbiorców opowieści o katastrofie, które mogą uruchomić nieoczekiwane i nieprzewidywalne reakcje, prowadząc do przekształcenia wyobraźni politycznej. Nie mają one nic wspólnego z racjonalnym działaniem obliczonym na uzyskanie określonego efektu – to raczej sztuka otwartości na przypadek i niespodziankę, inicjująca nieoczekiwane myśli i uczucia, przesuwająca akcenty w polu tego, co uznajemy za niezmiennie i oczywiste.

Skoro możliwe są wszelkie scenariusze reakcji na polityki afektywne, to w grę wchodzi również takie, które wbrew intencjom twórców mogą posłużyć utwierdzeniu tego, co znane i znormalizowane. Moje afektywne doświadczenie odbioru *Martwej natury* jest przykładem takiej sytuacji. Odwołując się do niego, chciałabym zaproponować krytyczne odczytanie spektaklu, które pozwoli zarysować problemy, z jakimi mogą mierzyć się artyści poszukujący alternatywnych polityk afektywnych.

3.

Struktura przedstawienia przypomina rytuał pogrzebowy. W pierwszej części aktorzy śpiewają pieśni pożegnalne i w skupieniu wykonują gesty przywodzące na myśl rytualne tańce z repertuaru obyczajów lamentacyjnych. Druga część składa się z serii monologów stylizowanych na mowy pogrzebowe, które nawiązują do estetyki ekoszokowych wypowiedzi medialnych. W finale uczestnicy rytuału spotykają się na stypie, rozmawiając o poczuciu bezsilności i niezdolności podjęcia skutecznych działań wobec kryzysu ekologicznego. Przetworzona forma rytuału pogrzebowego pozwala wykorzystać konwencjonalne sposoby zbiorowego przeżywania żałoby do testowania rozmaitych artystycznych i medialnych strategii opowiadania o ekokatastrofie.

Ekoszok funkcjonuje w spektaklu jako symptom poznawczej i dyskursywnej bezradności wobec katastrofy ekologicznej. Związana z nim retoryka pojawia się w monologach wygłaszanych w drugiej części przedstawienia, będących pożegnaniem z czystym powietrzem, płodną ziemią i tysiącami gatunków roślin i zwierząt. Wypowiedzi te przypominają poparte statystykami i ubarwione katastroficznym obrazowaniem narracje medialne dotyczące skutków antropogenicznych zmian klimatu. Jedna z nich przywołuje typową dla ekoszoku metaforykę „jałowej ziemi”. Pojawia się ona w opowieści Michała Czachora o wymieraniu gleby. Przypomina o niej również przestrzeń teatralna, w której znajdują się zeschnięte drzewa i wypchane leśne zwierzęta ze szklanymi oczami. Metaforyka ta wiąże się z przekonaniem, że tam, gdzie nic nie rośnie, życie nie jest możliwe. Powtarzany w katastroficznym narracjach o degradacji biosfery obraz przyszłości jako pustyni reprodukuje przeciwstawienie organicznych istnień, utożsamianych z życiem, istnieniom nieorganicznym, kojarzonym ze śmiercią. Do podważenia

tej ekoszokowej narracji może skłaniać ironiczny ton, jakim podszyty jest śliski od oratorskiej emfazy monolog Czachora. Jego wypowiedź pokazuje, jak elegijna opowieść o „jałowej ziemi” wzmacnia kryzys wyobraźni. W pierwszej kolejności nie pozwala nam bowiem dostrzec form aktywności i sprawczości nieorganicznej materii, a w drugiej sprawia, że stajemy się ślepi na strategię przeżycia na zniszczonej planecie, które polegają na praktykowaniu sztuk przetrwania w relacji z tym, co nieorganiczne. W ten sposób ekoszok sprawia, że postrzegamy świat jako znieruchomiały, obumarły i zastygły w przedśmiertnym geście, nie dostrzegając, jakie przejawy wielowymiarowej relacyjności życia mogą się z niego wyłonić.

Próba wskazania alternatywnego sposobu opowiadania o przyszłości pojawia się w finale spektaklu, kiedy na scenę wchodzi Mszak – postać przychodząca z przyszłości zapowiada możliwość życia w świecie, w którym katastrofa trwa i staje się naszą codziennością, skłaniając do przeformułowania praktyk społecznych i ekonomicznych, sposobów wytwarzania wiedzy i nawiązywania relacji z naturokulturowym otoczeniem. Mszak jako organizm, który może wyrosnąć w zdegradowanym środowisku, staje się w spektaklu figurą podważającą typową dla metaforyki „jałowej ziemi” dychotomię między żywym i umarłym.

Status ekoszokowych opowieści jest w spektaklu niejednoznaczny. Są one wprawdzie ironicznie zapośredniczone, ale nie osłabia to intensywności ich afektywnego oddziaływania. Twórcy pokazują, jak te narracje funkcjonują w relacji ze sobą i w jakie problemy są uwikłane, ale za jednym zamachem tworzą przestrzeń, w której w nieprzewidywalny sposób aktualizuje się ich afektywny potencjał. Dlatego w mojej recepcji przedstawienia afektywne reakcje wzięły górę nad racjonalnymi i krytycznymi strategiami odbioru. Słuchając opowieści o końcach świata, czułam narastający ucisk w skroniach

- jakby przestrzeń wokół mojej głowy kurczyła się, a razem z nią znikало miejsce na swobodny ruch myśli i afektów. Początkowo tłumaczyłam to uczucie znużeniem kolejnym seansem spektaklu na ekranie komputera, jednak powracało ono w tej samej formie za każdym razem, kiedy oglądałam *Martwą naturę*. Intensywność tego doświadczenia można opisać w wymiarze przestrzennym - było tak gęste i obszerne, że nie dopuszczało sąsiedztwa żadnego uczucia czy myśli, które mogłyby wyprowadzić mnie z tego ciemnego miejsca. Dlatego, kiedy w finale spektaklu pojawiała się postać Mszaka zapowiadającego alternatywne przyszłości, mogłam interpretować jego obecność jedynie jako rodzaj ponurego, sarkastycznego żartu w duchu *no future*.

Martwa natura pokazuje, jak teatralna opowieść, której twórcy dystansują się wobec ekoszoku, wbrew ich intencjom może wzmocnić jego paraliżujące oddziaływanie. Być może estetyka ekoszoku jest na tyle przytłaczająca, że próby tworzenia alternatywnych wobec niej polityk afektywnych powinny skupić się na poszukiwaniu nowych języków opowiadania o życiu w czasach katastrofy, zamiast dokonywać przesunięć w narracjach, które już znamy.

Dziękuję Mateuszowi Chaberskiemu za rozmowy prowadzone podczas tutorialu, które znacząco wpłynęły na kształt tego tekstu.

Z numeru: **Didaskalia 162**
Data wydania: kwiecień 2021

Autor/ka

Anna Majewska - kuratorka i badaczka sztuk performatywnych, studentka wiedzy o teatrze i

prawa na UJ. Współzałożycielka Pracowni Kuratorskiej, z którą tworzy procesy artystyczno-badawcze łączące sztukę, nauki ścisłe, nową humanistykę i aktywizm. Obecnie realizuje również indywidualny projekt badawczy „Praktyki spekulatywne w kulturze najnowszej”. Stale współpracuje z „Dialogiem” i „Didaskaliami”.

Bibliografia

Loska, Witold, *Spekulacja jako polityka afektywna wobec kryzysu wyobraźni*, „Dialog” 2021 nr 1, <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/spekulacja-jako-polityka-afektywn...> [dostęp: 29 III 2021].

Morton, Timothy, *The End of the World Has Already Happened*, BBC, 2 I 2020, <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/m000cl66> [dostęp: 29 III 2021].

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/opowiesci-ktore-zajmuja-za-duzo-miejsca>

didaskalia

gazeta teatralna

EKOKATASTROFY

Łagodność i apokalipsa

Z Philippem Quesnem rozmawia Tomasz Kireńczuk

W jednym z wywiadów powiedziałeś, że reżyserowanie jest dla Ciebie „pisanem scenografią”. Co przez to rozumiesz?

Kiedy myślę o moich metodach pracy, to rzeczywiście pierwsze skojarzenie, jakie się u mnie pojawia, łączy się z czymś, co można by nazwać pisaniem spektaklu. Najpierw jestem tym, który pisze spektakl, a jego reżyserowanie pojawia się dopiero na drugim miejscu. Słowa „pisanie” nie używam w odniesieniu do pisania tekstu dla spektaklu, ale spektaklu właśnie.

Oczywiście dla tego pisania spektaklu kluczowa jest przestrzeń. To jest naturalne, bo przecież jestem scenografem i myślenie przestrzenią jest dla mnie bardzo ważne. Na tekst przedstawienia składają się zatem nie tylko słowa, ale również język, to, jak go artykułujemy, gestykulacja, dźwięki, cielesność, obecność, dotyk, a także światło, kostium, przestrzeń.

Co w tym procesie pisania spektaklu jest dla Ciebie najważniejsze?

Dla mnie kluczowe są próby. Nie wymyślam spektakli przed rozpoczęciem prób - nie ma gotowego scenariusza, dialogów czy choćby skryptu. Na próbach spotykam się z aktorami, muzykami, dramaturgami i to dopiero te spotkania i wspólna praca prowadzą do powstania spektaklu. Czyli moje spektakle nie tyle powstają w trakcie prób, ile przez próby. Kiedy jestem sam i pracuję nad nowym projektem, to oczywiście robię notatki, przygotowuję szkice, ale tak naprawdę myślę głównie o próbach, bo to w ich trakcie rozpoczyna się prawdziwe pisanie spektaklu. Kluczowy jest też moment, w którym pojawiają się aktorzy. Oni nie tylko dają swoje pomysły, ale też wypełniają je sobą, swoją obecnością. Tutaj we Francji mam swój zespół, z którym pracuję od piętnastu już lat i to jest bardzo ważne i pomocne. Ale nawet jeśli pracuję poza moim zespołem, jak choćby ostatnio w Niemczech, w Japonii, z dziećmi w Belgii, a już niedługo w Polsce z zespołem TR Warszawa, to metoda pracy jest właściwie taka sama. Zespół, z którym pracuję, ma szczególny wpływ na proces pisania spektaklu.

Mówisz o pisaniu spektaklu, a nie o jego reżyserowaniu. A może jesteś raczej kompozytorem przedstawienia teatralnego, kimś, kto zamiast reżyserować, tworzy najpierw partyturę, a następnie układa kompozycję złożoną z przestrzeni, przedmiotów, dźwięków i ciał?

Bardzo mi ten termin odpowiada. Myślę, że od teraz będę go używał, mówiąc, że jestem kompozytorem. Wydaje mi się, że to jest określenie bliskie temu, co rzeczywiście robię w teatrze. Bardzo ci za tę sugestię dziękuję. Oczywiście jest to termin, który raczej kojarzymy z muzyką, ale jest to naprawdę dobra dla mnie definicja, bo zawiera mnóstwo elementów, które są fundamentem mojej pracy. I masz też rację, mówiąc o partyturach, bo moje spektakle to rzeczywiście są partytury. Składają się na nie nie tylko słowa,

ale również rytm, aranżacja przestrzeni, w tym sposób, w jaki w tej przestrzeni przemieszczają się ciała i obiekty. Zresztą ten ruch ciał w przestrzeni jest dla mnie szczególnie istotny. Myślę, że mogę powiedzieć o sobie, że jestem kompozytorem teatralnym, bo tak jak kompozytor tworzy kompozycje na fortepian, skrzypce, tubę etc., tak ja tworzę kompozycje na aktorów, przestrzeń, obiekty, dźwięki, obrazy etc. Nie chodzi mi oczywiście o to, aby aktorów traktować instrumentalnie, ale o to, że oni są równorzędnymi wobec przestrzeni i innych elementów przedstawienia instrumentami, z których komponuję teatr. Moje spektakle są zbiorem znaków, które oddziałują na siebie i współgrają ze sobą w świecie sceny.

Mówisz o znakach i elementach, które ze sobą współgrają, ale to chyba jednak scenografia jest tym elementem, który rezonuje w największym stopniu na całość przedstawienia teatralnego?

Scenografia jest centralnym elementem tej kompozycji. W mojej pracy ma ona zawsze wymiar metaforyczny. Popatrz na przykład na *Farm Fatale* z pięcioma strachami na wróble na scenie. Scenografię tworzy tutaj jeden element. Ogromne białe tło, rozwieszona na horyzoncie biała tkanina, która z jednej strony jest ramą, pozwala nam skadrować obraz, ale z drugiej strony jest też wymownym komentarzem do świata, który zniknął. *Page blanche*. To właśnie scenografia jest tym, co otwiera w moich spektaklach inne wymiary: prowadzi nas ku marzeniom, podświadomości czy metaforze. Co tak naprawdę mamy w *Farm Fatale* na scenie? Strachy na wróble, które opowiadają o zagrożeniach, jakie niesie ze sobą rolnictwo przemysłowe, mówią o pestycydach, modyfikacji genetycznej, o naturze, która za chwilę przestanie istnieć. W białe tło, od którego rozpoczynam spektakl, wpisana jest opowieść o zniknięciu świata i chęci stworzenia go na nowo. W

Melancolie des dragons widzisz scenę pokrytą śniegiem. Ten obraz kojarzy mi się z czymś nadzwyczajnym, baśniowym, z czymś, co pokazuje rozdarcie egzystencjalne bohaterów spektaklu. W *Swamp Club* akcję spektaklu umieszczam na bagnach, które są m.in. metaforą sztuki, czy raczej tego, że permanentnie jest ona zagrożona. Wydaje mi się, że jest coś poetyckiego w pomysłach, żeby centrum sztuki urządzić pośród bagien. W spektaklach, które tak silnie oddziałują wizualnie, musisz pamiętać, że to obrazy często przejmują uwagę widza, że to scenografia buduje sens przedstawienia. Centrum sztuki pośród bagien to może początek formy poetyckiej, w której żywe obrazy przejmują sens przedstawienia.

To ciekawe, że mówisz o żywych obrazach, bo kiedy myślę o twoich spektaklach, to myślę też o tym, jak one się stwarzają w czasie rzeczywistym. Właściwie we wszystkich twoich spektaklach oglądamy postaci, które wytwarzają przestrzeń, które żyją tą przestrzenią.

Tak, to prawda. Postaci, które pojawiają się w moich spektaklach, funkcjonują w symbiozie z przestrzenią, oddziałują cały czas na przestrzeń, konstruują i rekonstruują scenografię. Chodzi tu zatem o transformacje przestrzeni, o wytwarzanie nowych obrazów. Z jednej strony na scenie pojawia się zazwyczaj jakaś grupa, która ma rozwiązać konkretny problem egzystencjalny, musi uratować planetę przed zagładą albo ocalić ją przed katastrofą ekologiczną. Z drugiej zaś strony widzisz na scenie pojedyncze byty, które po prostu manipulują przedmiotami i zmieniają w ten sposób przestrzeń. W ten sposób można też w pewnym sensie opisać pracę performerów w moich spektaklach, którzy nie tyle grają, ile działają w przestrzeni. W moim myśleniu o scenografii jest zawsze ten element wyjątkowości, przestrzeń jest nieoczywista, wpisane są w nią zwroty akcji,

zmiany, elementy zaskakujące, niespodzianki. Lubię w swoich spektaklach odnajdywać elementy magiczne, rozwiązania z komedii muzycznej czy po prostu piękne obrazy. Tego w każdym razie szukam. Mój teatr to w pewnym sensie teatr przedmiotów, w którym bardzo jest ważna relacja, w jaką ciało wchodzi z przedmiotem, z tym, co go otacza. W tym sensie zadaniem aktorów jest manipulowanie przedmiotami, zmienianie ich miejsca i funkcji; ich zadaniem nie jest granie, a wykonywanie czynności.

Twój teatr jest jednocześnie miejscem iluzji i deziluzji, w którym wytwarzając światy, ujawnia się narzędzia, za pomocą których się to robi.

W moim teatrze rzadko kiedy pojawia się obsługa techniczna, jakieś niesamowite skomplikowane rozwiązania czy ukryte za kulisami maszyny, które odpowiadają za przetwarzanie scenicznego świata. Najczęściej to sami bohaterowie spektakli zarządzają tym światem, kreują go, transformują, wprawiają w ruch. Jest to teatr, który z jednej strony próbuje wytwarzać magię, ale z drugiej strony niczego nie udaje i zamiast pokazywać sam efekt, prezentuje też to, w jaki sposób jest on wytwarzany. To trochę tak, jakbyśmy jednocześnie byli w teatrze i w kulisach. W teatrze szukam iluzji i deziluzji, rzeczywistości i fikcji.

A może chodzi o obserwowanie? Obserwowaniu procesu wytwarzania światów alternatywnych?

Obserwowanie ludzi, którzy coś tworzą, jest bardzo ważne. Właściwie to jest chyba tematem wszystkich moich spektakli. Bo przecież te wszystkie małe

społeczności, które pojawiają się w moich spektaklach, próbują na scenie coś stworzyć, coś wytworzyć. Widzimy, jak zaczynają budować coś od nowa, widzimy ich, jak im się coś nie udaje, obserwujemy ich w tym, jak bardzo poruszeni są swoją misją. I nie ma znaczenia, czy budują dom, jakiś dziwny obóz, wyspę czy zamek. Tworzenie czegoś – to jest właściwie taka historia. Znasz moje spektakle doskonale, więc wiesz, że opowiadają one o tym, jak zbudować idealny świat, albo przynajmniej o tym, co zrobić, żeby dać sobie taką możliwość. Dlatego te małe społeczności, które pojawiają się na scenie, to najczęściej społeczności autonomiczne, które tej swojej autonomii bronią. Tworzenie, kreowanie stanowi podstawę ich działania. W *La nuit des taupes* widzisz na scenie grupę kretów-artystów, którzy przebudowują swoje domy i tworzą muzykę. I to jest ich zasadnicza sceniczna aktywność. Zależy mi na tym, aby widzowie mieli poczucie, że patrzą na istoty, które podejmują ryzyko, eksperymentują. I poprzez te działania próbują dotrzeć do jakichś światów alternatywnych.

Czyli znów jesteśmy między iluzją i deziluzją, między rzeczywistością i fikcją?

Ważna jest utopia, marzenie. Kiedy patrzę z dystansem na te wszystkie spektakle, które stworzyliśmy przez ostatnich piętnaście lat, to wydaje mi się, że one prowadzą do zasadniczego pytania o to, czy w fikcji nie jesteśmy szczęśliwsi niż w realnym świecie. Artyści tworzą światy alternatywne, w których możemy próbować się odnaleźć. Mam wrażenie, że w rzeczywistości, w której politycy niewiele mają nam do zaoferowania, to właśnie poprzez sztukę i teatr możemy pokazać inne sposoby na życie. Czasem przybiera to formy absurdalne, a mimo to możemy sobie powiedzieć: ale dlaczego nie? Dlaczego nasz świat nie mógłby tak wyglądać? I dlatego właśnie na scenie

tworzymy światy alternatywne.

Robienie teatru dzisiaj jest bardzo dziwne. Nasze życie od roku sprowadzone zostało do jednego słowa: *confiné* - zamknięcie. Nie lubię tego słowa. Ale kiedy myślę o procesie tworzenia teatru, to przecież widzę, że on również łączy się z zamknięciem. Jesteśmy zamknięci w naszych black boxach i tworzymy możliwe światy. Nikt z nas nie mógł przewidzieć, że będziemy żyć w takim epokowym momencie. Kiedy decyduję, że cała scena w spektaklu będzie pokryta śniegiem, albo że pojawi się na niej wielkie kąpielisko - to tworzę światy alternatywne. I kiedy teraz o tym myślę, to mam dziwne uczucie odrealnienia. Bo przecież nie możemy się teraz udać na żadną wyspę ani na śnieg, bo wszystko jest zamknięte. Ale do tych miejsc wytworzonych w teatrze nadal możemy podróżować. Sceny teatralnej używam zatem jako schronienia, miejsca, w którym odtwarzam naturę, albo opowiadam o świecie, w którym moglibyśmy żyć.

Kiedy patrzymy na twoich bohaterów, czy to tych ludzkich, czy nie ludzkich, to wydaje się, że oni wszyscy są napędzani przez imperatyw działania. Nie ma tutaj przestrzeni na konflikt, jest za to potrzeba wspólnego tworzenia.

Nie interesuje mnie odtwarzanie konfliktów, mamy ich wystarczająco dużo w prawdziwym życiu. Myślę, że nie umiałbym robić takiego teatru. Nie odtwarzam sytuacji, napięć, dramatów. Chcę raczej pokazać na scenie ludzi, którzy zabierają się do czegoś i próbują to zrobić. Na scenie zawsze umieszczam poetów, po prostu nie potrafię robić innego teatru. Jestem głęboko przekonany, że w naszym życiu jest za mało sztuki. Musimy walczyć o to, aby w przestrzeni publicznej było jej więcej, żeby było więcej poezji. Nie

chcę mówić na scenie o ekonomii, zyskach, rozwoju. Wolę tworzyć teatr, który daje szansę sztuce; sztuce, która może przecież w większym zakresie wpływać na nasze życie. O moich spektaklach mówi się często, że są dziecinne, figlarne. Traktuję to jako komplement, bo dziecinne oznacza dla mnie szlachetne. Dzieciństwo to moment, kiedy marzymy, rozwijamy się, kształtuje się nasza wrażliwość. Często zadaję sobie pytanie o to, dlaczego dzieciństwo musi kończyć się wraz z wiekiem. Dlaczego nie mamy prawa marzyć przez całe życie, nie mamy prawa praktykować sztuki czy bawić się sztuką w dorosłym już życiu? I to jest właściwie najważniejszy punkt mojego programu: chciałbym, aby w naszym życiu było więcej sztuki.

I to jest żądanie o charakterze politycznym.

Sztuka czy poezja to może nie do końca jest aktywizm. Ale jest to jednak pewna forma oporu. Sztuka jest wspaniałą przestrzenią do eksperymentowania, do szukania alternatyw. Artyści nie mogą uratować planety, ale mogą pokazać inne drogi, alternatywne sposoby, w jakie możemy się organizować. I to mnie na pewno bardzo interesuje. Poza tym w teatrze kontakt z widzami jest bezpośredni i w tym jest wielki potencjał. Myślę, że dzisiaj jeszcze bardziej zdajemy sobie sprawę z tego, jak wielką moc ma ten bezpośredni kontakt z widzami.

A czy nie masz wrażenia, że właśnie w tym poetyckim wymiarze twój teatr jest bardzo rewolucyjny, ustawiony w kontrze do współczesności, w której dominuje dyktat tego, co policzalne, tego, co można łatwo wycenić, przekształcić w produkt. Tymczasem oglądając twoje spektakle odnoszę wrażenie, że czas nie istnieje, że jest

nieograniczony, że jedynym zadaniem, jakie stoi przed twoimi bohaterami, jest bycie razem.

Tak, to prawda. I tak jest właściwie od mojego pierwszego spektaklu, *La Démangeaison des ailes* z 2003 roku. Oglądamy tam grupę ludzi, którzy w prywatnym mieszkaniu przeprowadzają próby. Ta przestrzeń to kopia rzeczywistego mieszkania, w którym spektakl ten powstawał, a było to w czasach, kiedy pracowaliśmy właściwie bez żadnego zaplecza finansowego czy produkcyjnego. Ta przypadkowość, przemijalność wpisana w przestrzeń, jakiś rodzaj łagodności, spokoju obecnego w tym spektaklu to był oczywiście bardzo świadomy wybór, choć nie nazwałbym go w żaden sposób rewolucyjnym. Chodziło nam o uchwycenie i pokazanie czasu, który przemija, zwrócenie uwagi na to, że nie zawsze mamy te możliwości, które nas interesują. Jest takie sformułowanie, które w naszej kulturze ma szczególne znaczenie: efektywność. Artyści, których interesuje wolność, w naturalny sposób sprzeciwiają się dyktatowi efektywności, działaniom pod presją czasu, które narzuca kapitalizm. Światy, które buduję na scenie, wypełniają byty, które nie gonią za zyskiem, za karierą. W spektaklach nie pojawia się kwestia pieniędzy, relacje między postaciami nie ogniskują się wokół konfliktów czy napięć. To teatr, w którym dominuje łagodność, nawet jeśli najważniejszym w nich tematem jest apokalipsa.

I właśnie ta łagodność wydaje mi się bardzo wywrotowa. Podobnie zresztą jak to, że bohaterami twoich spektakli czynisz byty nie ludzkie.

Nie wiem, czy to jest wywrotowe. Zresztą na pewno nie jestem artystą, który chciałby narzucać interpretację swoich prac albo nadawać im jednoznaczne

sensy. To, co mi się zawsze marzy, to widz, który wychodząc ze spektaklu zacznie się zastanawiać nad tym, co może zrobić, żeby zmienić rzeczywistość. Nie lubię narzucać interpretacji, wolę zostawiać dużo przestrzeni na niedopowiedzenia. Choć w tym kontekście na pewno *Farm Fatale*, czyli moja ostatnia produkcja, jest jakoś odmienny, może to też jest jakiś element ewolucji mojego teatru. Na scenie mamy pięć strachów na wróble, które mówią o GMO, Monsanto, glifosadach, pestycydach. To bardzo konkretne tematy, które przywołują bardzo konkretne skojarzenia. Ten spektakl na pewno jest bardziej wprost w zakresie języka. Jednocześnie jednak pozostaje ten element odrealnienia, bo w końcu są to przecież strachy na wróble, które wskazują nam drogę. To jest w jakimś sensie moja metoda. Strachy na wróble, krety pozwalają nam na scenie zobaczyć naszą rzeczywistość w tym odrealnionym, poetyckim ujęciu.

Chciałbym na chwilę zatrzymać się przy temacie światów alternatywnych, które tworzysz. Gdybyś miał zamieszkać w którejś ze stworzonych przez siebie rzeczywistości, to która by to była i dlaczego?

To bardzo dobre pytanie. Wydaje mi się, że jeśli z powodu katastrofy ugrzęźlibyśmy w jakimś dziwnym miejscu na naszej planecie, w odcięciu od reszty świata, to myślę, że w dekoracjach z moich spektakli moglibyśmy przeżyć. Zdecydowałbym się chyba na świat ze *Swamp Club*, bo on jest bardzo różnorodny: jest dom, grotą, wybujała roślinność, rozlewisko, w którym można się kąpać. Wydaje mi się, że to jest scenografia najbardziej nadająca się do życia, mikrokosmos, w którym moglibyśmy żyć stosunkowo długo. *Crash Park* też nie jest najgorszy. Jest wyspa, są palmy. Ale w sumie to chyba we wszystkich moich scenografiach można nie najgorzej się

zorganizować. Nie zapominajmy jednak, że w *Swamp Club* jest też naturalna kopalnia złota. To bardzo interesujące dla artystów, zmagających się dzisiaj z problemami ekonomicznymi. Dzięki tej kopalni złota możemy zapewnić sobie pełną autonomię.

Bardzo pociągająca perspektywa.

Może, żeby ją zrealizować, powinniśmy pomyśleć o założeniu partii politycznej. Nazywałaby się *Swamp Club* i byłaby to partia europejska.

To doskonały pomysł. Zwłaszcza że łączy się z aktywizmem z imperatywem działania, o którym już mówiliśmy.

Właśnie. Ale mówiąc zupełnie serio, to dużo myślę ostatnio o protestach w Polsce, które trwają od miesięcy i dotyczą walki o prawo do aborcji. Robi to wielkie wrażenie, ta energia młodych ludzi, Polek i Polaków, którzy bronią prawa do decydowania o własnym życiu. Myślę, że jeśli moja praca ma ewoluować, to właśnie w tym kierunku, w stronę bliższych związków z tematami, które dziś wyprowadzają ludzi na ulicę w Polsce. Z *La nuit de taupes* byliśmy w Chile podczas manifestacji feministycznych. To zrobiło na mnie wtedy ogromne wrażenie. Zresztą zostaliśmy zaproszeni do włączenia się do tych protestów. I w ten sposób postaci i rekwizyty z mojego spektaklu stały się częścią dziejącej się tu i teraz rzeczywistości. Wydaje mi się to bardzo ważne, żeby artyści i przedstawiciele ruchów oporu, którzy bronią swoich spraw, wspierali się nawzajem, w tym również poprzez konkretne wspólne działania. Nie wiem jeszcze, jak to zrobić, ale jest to dla mnie bardzo ważne pytanie i w tym kierunku chciałbym rozwijać swoją pracę.

Mam wrażenie, że teatr, który tworzę obecnie, to trening aktywizmu artystycznego. Nie wiem, dokąd mnie to zaprowadzi, zwłaszcza że pracując w teatrze mamy bardzo wygodną pozycję bycia w zamknięciu, w oderwaniu od tego, co dzieje się poza sceną. Ale faktem jest, że coraz częściej zadaję sobie pytanie o to, w jaki sposób moja praca może rozwijać się poza teatrem i w jakim kierunku będzie ewoluować.

Mówisz o zmianach, którym twój teatr będzie ulegał w przyszłości, ale mnie się wydaje też bardzo interesujące zobaczenie, w jaki sposób zmieniał się on w ciągu ostatnich kilkunastu lat. Wydaje mi się, że charakterystyczna jest przede wszystkim zasadnicza radykalizacja sposobu, w jaki czytasz rzeczywistość.

Myślę, że to przede wszystkim otaczający nas świat zmienił się radykalnie. Piętnaście lat temu tworzyłem spektakle, które zawierały wypowiedziane przez naukowców ostrzeżenia, czerpały z wiedzy ludzi pochłoniętych tematem ekologii. W 2006 roku premierę miał spektakl *D'apres nature*. Opowiadaliśmy w nim o kosmonautach, którzy wyruszają z misją naprawy dziury ozonowej. Wtedy to była epoka bicia na alarm, klimatolodzy, politolodzy wprowadzali nas w tematy związane z klimatem i jego zmianami. Teraz jesteśmy gdzie indziej, wkraczamy w fazę końca naszego świata. Jest już za późno żeby ten świat uratować. Działania alarmistyczne nie pociągnęły za sobą decyzji politycznych. Są oczywiście jeszcze rzeczy, które możemy zrobić, ale w szerszej perspektywie jesteśmy skazani na koniec. Oczywiście ten koniec nie nastąpi jutro, może zostało jeszcze kilka wieków istnienia ludzkości, ale trzeba stanowczo stwierdzić, że decyzje polityczne, które mogły tę katastrofę zatrzymać, nie zostały podjęte. Piętnaście lat temu mówiłem o niepokoju, a dzisiaj w *Farm Fatale* mówię o planecie, która

przestała istnieć. Zmieniły się czasy, więc naturalnie zmienił się również mój teatr.

Może po prostu twoje spektakle wyprzedzają nieco rzeczywistość społeczno-polityczną?

Często robię spektakle, które wyprzedzają wydarzenia. Lubię ten gatunek, może to nie jest do końca science fiction, ale wyprzedzanie wydarzeń. Robię to, przede wszystkim podążając za intuicją. Jestem blisko związany z francuskimi filozofami, którzy stali się moimi przyjaciółmi, jak Bruno Latour, Emanuele Coccia. Mój teatr wpisuje się zatem w szerszy ruch mówienia o zmianach i zagrożeniach, z jakimi się mierzymy. To ruch, w którym sztuka i nauka się łączą. We Francji ten nurt, szczególnie w ostatnich pięciu latach, jest bardzo silny, a ja jestem bardzo dumny i szczęśliwy, że jestem jego częścią. Nie wiem, czy Emanuele Coccia jest w Polsce wydawany, ale to, co pisze, jest dla mnie fascynujące. Coccia nawołuje, abyśmy zaczęli uczyć się od istot nie ludzkich. Pisze o tym, że aby przetrwać, musimy przyswoić sobie zdolność metamorfozy, której możemy nauczyć się od zwierząt czy roślin. To mnie nie tylko inspiruje, ale daje mi też tematy do nowych spektakli.

La nuit de taupe miał premierę w 2016 roku. Nie spodziewałem się, że już za chwilę wszyscy będziemy żyć w zamknięciu, jak te krety z mojego spektaklu i że próby staną się dla nas obozem przygotowawczym do tego, co nas czeka. Jak widzisz, teatr może w bardzo konkretny sposób przygotowywać nas do mierzenia się z wyzwaniami codzienności.

Czy to, że w twoich ostatnich spektaklach bohaterami nie są już

ludzie, wynika z tego, że ludzie przestali być dla ciebie interesujący? A może zacząłeś już świętować koniec antropocenu?

Po prostu ostatnio miałem potrzebę opowiadać o innych gatunkach albo poprzez inne gatunki. Poza tym krety czy strachy na wróble są bardzo ujmujące i pozwalają nam pokazać inne formy organizacji społecznej, wprowadzać na scenę postaci, które zwyczajnie zasługują na naszą uwagę. Krety to bardzo interesujące ssaki, którymi niesłusznie gardzimy. Strachy na wróble to byty opuszczone, pozostawione w pustej przestrzeni, zapomniane. To mi się wydawało interesujące jako punkt wyjścia do pracy nad spektaklem. A co będzie dalej? Nie wiem. Może znów będę reżyserował postaci ludzkie, a może na scenie pojawią się wyłącznie kamienie? Teraz na pewno interesuje mnie opowiadania o bytach nie ludzkich.

Skąd się bierze to twoje zainteresowanie takimi bytami?

Myślę, że antropocentryzm nas zmęczył, że mamy już dosyć patrzenia na świat wyłącznie przez pryzmat tego, co ludzkie i nieustannie potrzebujemy myślenia innego niż mainstreamowe. Wielkim krokiem w poszerzaniu naszej perspektywy patrzenia na rzeczywistość było przełamanie dominacji perspektywy heteroseksualnej. Zobacz, jak wiele zawdzięczamy osobom homoseksualnym, biseksualnym, osobom trans i queer, jak dzięki nim sztuka i nasze rozumienie świata stało się lepsze. I może czas zrobić kolejny krok. Porzucić perspektywę ludzką i spróbować wejść w świat zwierząt, roślin, w świat materii. Może tam zapisane są nowe kierunki rozwoju gatunku ludzkiego, który nieustająco i niesłusznie się wywyższa, stawia na pierwszej pozycji. O to dzisiaj toczy się gra: czy spokorniejemy i zrozumiemy, że nie jesteśmy najważniejsi. Naprawdę wierzę w to, że jeśli postawimy się w

miejscu drzewa, kamienia, wody, delfina czy ptaka, to zyskamy szansę na odnalezienie alternatywy dla naszych sposobów bycia. W teatrze na szczęście możemy eksperymentować z tą fikcją. Poza tym to jest zwyczajnie fascynujące: obserwowanie zwierząt, owadów, innych kultur. Ważne jest to, żeby nie ograniczać się do bycia wśród swoich, do bycia w tym, co już dobrze znane i rozpoznane.

Obserwacja to chyba zresztą podstawowe narzędzie, które wykorzystujesz przy pracy nad spektaklami?

Jest coś takiego, co zawsze lubiłem w teatrze: obserwowanie u niektórych artystów, jak starzeją się ich postaci, aktorzy. Tak było u Piny Bausch. I tak też było u Tadeusza Kantora. Kiedy oglądałem w kolejnych latach w Paryżu spektakle Bausch czy Kantora i widziałem ciągle na scenie tych samych aktorów i tancerzy, którzy się po prostu starzeli, to było dla mnie bardzo ważne, wzruszające. Ten aspekt ich twórczości był dla mnie bardzo inspirujący. Te żywe spektakle były dla mnie inspiracją, bo mówią wiele o naszym prawie do zmiany i ewolucji. I tego też poszukuję w pracy w Vivarium Studio.

Mówisz o tym, jak teatr i jego twórcy zmieniają się w czasie. I to jest chyba też opowieść o twoim teatrze, w którym przecież nieustająco widzimy te same przedmioty i postaci, wędrujące między światami i powracające w zmienionych funkcjach. Skąd bierze się ta potrzeba teatralnego recyklingu?

Myszę, że jest to dla mnie kwestia zasadnicza, obecna w moich spektaklach

od początku. Używanie prostych materiałów, szukanie dla nich ponownego zastosowania, przedłużanie ich życia. Łączy się to z ekologią, ale też szerzej z myśleniem o pewnej procesualności sztuki. To jest dla mnie ważne, żeby w kolejnych spektaklach zadawać nowe pytania, ale z zastosowaniem tych samych elementów. Tak, to jest recykling teatralny i bardzo lubię to określenie. Społeczności, które spotykasz w moich spektaklach, to są zawsze sztuczne twory. Artyści, którzy tworzą, co im daje prawo do bycia na scenie. Mój następny spektakl, którego premiera planowana jest na czerwiec w Bazylei, toczyć się będzie w przestrzeni kosmicznej. Wylecieliśmy w kosmos, jesteście na statku kosmicznym, daleko od Ziemi, która już przestała istnieć. Teatralne science fiction.

Tłumaczenie: Kamil Błachuciński

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.

Z numeru: **Didaskalia 162**
Data wydania: kwiecień 2021

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/lagodnosc-i-apokalipsa>

didaskalia

gazeta teatralna

EKOKATASTROFY

Lepszego końca świata nie będzie

Tomasz Kireńczuk

Münchner Kammerspiele

Farm Fatale

tekst, inscenizacja, oprawa, kostiumy: Philippe Quesne, współpraca artystyczna - scena: Nicole Marianna Wytyczak, współpraca artystyczna - kostiumy: Nora Stocker, światło: Pit Schultheiss, dramaturgia: Martin Valdés-Stauber, koprodukcja: Nanterre-Amandiers, centre dramatique national

premiera: 29 marca 2019

Przestrzeń jest czysta, prawie sterylna. Na białym płótnie przykrywającym scenę ułożonych jest raptem kilka kostek słomy. Dominuje wrażenie totalnej pustki. Ten pierwszy obraz i wywoływane przez niego skojarzenia są w spektaklach Philippe'a Quesne'a szczególnie istotne. Nie tylko bowiem ujawniają rzeczywistość scenicznego dziania się, ale stają się też zaproszeniem do wspólnej pracy wyobraźni. Scenografie Quesne'a zawieszane są zawsze między tym, co realne i namacalne, a tym, co wyśnione i baśniowe. Jednocześnie w jego teatrze to właśnie przestrzeń ma rolę dominującą, pełna jest obiektów, które w procesie stawania się przedstawienia muszą zostać przez performerów nie tyle użyte, ile ożywione.

W teatrze Philippe'a Quesne'a obserwujemy proces osvajania, zamieszkiwania przestrzeni teatralnej przez powołane przez niego do życia byty.

W przeciwieństwie do wcześniejszych spektakli, w których Quesne tworzył bardzo rozbudowane pejzaże sceniczne, *Farm Fatale* charakteryzuje minimalizm. Nie ma tutaj ani olśniewającego śnieżnego pejzażu z *La mélancolie des dragons*, rajskiej wyspy na środku oceanu, na którą trafiają rozbitkowie w *Crash Park*, *la vie d'une île* czy wreszcie podziemnego królestwa kretów z *La Nuit des taupes*. Ta oszczędność środków odnosi się w *Farm Fatale* nie tylko zresztą do przestrzeni. Tekst? Zwyczajne rozmowy, w których tematy istotne mieszają się z błahymi. Muzyka? Kilka prostych dźwięków, wielokrotnie powtarzanych na różnych instrumentach. Światło? Zmiany są rzadkie, większa część spektaklu odbywa się przy pełnym oświetleniu sceny. Pejzaż sonoryczny? Dominują przetwarzane komputerowo głosy aktorów. Energia performerów? Ograniczona zostaje do precyzyjnie opracowanego katalogu podstawowych gestów i wielokrotnie powtarzanych zachowań. Co zatem sprawia, że *Farm Fatale* jest spektaklem, który oglądałem wielokrotnie i chciałbym go oglądać nadal? Charakterystyczna dla Philippe'a Quesne'a przewrotność w budowaniu opowieści, krytyczne zacięcie połączone z niezwykłą wrażliwością i profetyczność tego spektaklu. W *Farm Fatale* jesteśmy już w świecie po katastrofie, która poza teatrem wydarza się na naszych oczach. W spektaklu o katastrofie dowiadujemy się niewiele, nie wiemy, czy wydarzyło się coś szczególnego, czy może katastrofa była rozłożona w czasie i postępowała zgodnie z logiką destrukcyjnej eksploatacji zasobów Ziemi. Nie wiemy, czy ludzie wyginęli, a jeśli przeżyli, to w jakiej liczbie i gdzie. Właściwie nie wiemy nic. Nawet sama katastrofa nie jest tak do końca pewna; oglądamy grupę strachów na wróble prowadzących rozgłoszenie radiową. Ale skoro nie ma ludzi, a są strachy na

wróble, to może jednak ta katastrofa się wydarzyła? No bo jakie jest inne uzasadnienie dla faktu, że to właśnie strachy na wróble są jedynymi bytami zdolnymi wygenerować z siebie opowieść? Ta stojąca u podstaw *Farm Fatale* przewrotność ma w sobie wielką siłę krytyczną. Mówi też wiele o zmieniających się przekonaniach i zainteresowaniach Quesne'a, który w kolejnych swoich spektaklach przyglądał się ludziom w momentach przełomowych, w sytuacjach tuż przed katastrofą, w jej trakcie i zaraz po niej. Tylko że w *Farm Fatale* nie ma już miejsca dla ludzi, są tylko byty nie ludzkie. I nie ma tęsknoty za mówiącym ze sceny ludzkim bohaterem. Jest raczej poczucie ulgi, że oto możemy w końcu zacząć świętować koniec epoki antropocenu.

I walk into a farm¹

Pierwszy jest niskiego wzrostu i raczej krępej budowy. Drugi porusza się niezdarnie, jakby jedna z jego nóg była zupełnie sztywna. Obaj wnoszą na scenę kostki słomy. Zaraz za nimi pojawia się jedyna w tym towarzystwie kobieta. Ma rude, zaplecione w warkocze włosy i trzyma widły, do których przymocowana jest antena. Jak się niebawem okaże, widły te mają kluczowe znaczenie dla aktywistycznej działalności strachów na wróble, które nie wiedząc, czy ktokolwiek może je usłyszeć, grają codziennie muzykę na żywo i nadają własne audycje radiowe. Na scenie pojawia się jeszcze niewielkich rozmiarów rzeźba świni, do której przymocowany jest instrument muzyczny, widły połączone z mikrofonem, syntezyzator i drewniana drabina z anteną satelitarną. Strachy na wróble poruszają się niespiesznie, ale trudno ich działaniom odmówić precyzji i jakiejś wewnętrznej, nieznannej nam jeszcze logiki. Kiedy wszystko jest już na swoim miejscu, w tej biedakompozycji dostrzegamy jeszcze jeden byt. Okryty owczym futrem reflektor, który nie tylko się porusza, ale reaguje na dotyk. Tyle zostało z naszego świata. Cztery

strachy na wróble, jeden udomowiony reflektor, kilka instrumentów muzycznych i kostki siana. Na szczęście są też ptaki, których śpiew słyhać z oddali. Nie. Ptaków jednak już nie ma. To tylko archiwalne nagrania. Po ptakach zostało kilka dźwięków i tęsknota. Zwłaszcza strachów na wróble, które kiedyś robiły wszystko, żeby je przegonić, a dziś za nimi zwyczajnie tęsknią.

Spread solution not pollution

Na scenie pojawia się nowy przybysz. To Pécuchet. Strach na wróble aktywista, mówiący po angielsku z francuskim akcentem. Obecność Pécucheta przypomina nie tylko o tym, że świat strachów na wróble, podobnie jak nasz, pełen jest podziałów i różnic kulturowych, ale dowodzi przede wszystkim tego, że radiowa działalność strachów na wróble nie trafia w próżnię. Pécuchet jest nie tylko fanem ich stacji radiowej, ale również świadkiem odtwarzania ich audycji podczas proekologicznych demonstracji na całym świecie. Tego, że strachy na wróble powodów do demonstrowania w ostatnim czasie miały wiele, dowodzą ich osobiste historie. Jeden z nich pracował przez lata w miejskim ogrodzie, choć właściwie jego praca sprowadzała się do funkcji dekoracyjnych, bo przecież w tym małym parku od dawna już żadnych ptaków nie było. Parku też już zresztą nie ma. Został sprzedany deweloperom, którzy wycieli drzewa i postavili apartamentowce. Kolejny ze strachów na wróble był świadkiem upadku farmy, którą zniszczyła wymiana pokoleń w rolnictwie i interesy z wielkim przemysłem spożywcym. Kiedy stary farmer przekazał gospodarstwo w ręce syna, ten zaczął stosować pestycydy na masową skalę. Zamiast opiekować się swoimi zwierzętami, jeździł do miasta tak często, że nie zauważył, że jego żona zmarła na raka. Chwilę później on sam również umarł, co nikogo nie dziwi, bo przecież „wszyscy oni umierają” – jak przytomnie konstatuje jeden ze strachów.

Pestycydy to zresztą jeden z ulubionych tematów rozmów strachów na wróble, które krytykę działań firmy Monsanto opierają na wiedzy i własnym doświadczeniu.

Philippe Quesne każdemu ze strachów na wróble dał jego osobisty monolog. Wszystkie te monologi, choć zindywidualizowane, mają jednak podobną konstrukcję, podobnie są też wypowiedane: jednostajnie, w pozbawiony emocji sposób: kiedyś były parki, ekogospodarstwa rolne i pszczoły. Kiedyś byli ludzie, którzy dbali o swoje zwierzęta i przyrodę. Pojawił się wielki biznes, przemysłowa produkcja żywności, pestycydy. Nie ma już farm, nie ma pszczół, nie ma ptaków i ludzi. Nie ma też pracy. Brzmi to jak nazbyt uproszczona wizja końca świata, jaki znamy? Na pewno nie według strachów na wróble, które widziały rolników popełniających samobójstwo przez wypicie roundupu. Rozmowy strachów na wróble są niespieszne, nie ma w nich ani żalu, ani tęsknoty za przeszłością. Jest raczej próba zbudowania wspólnej tożsamości, odnalezienia sensu w odmiennych przecież, choć w procesie opowiadania coraz bardziej uniwersalizowanych doświadczeniach: „Bez insektów nie ma ptaków”, „bez ptaków nie ma pracy”, „bez wody nie ma drzew”, „bez drzew nie ma powietrza”, „bez powietrza nie ma życia”. Poza błyskotliwym poczuciem humoru strachom na wróble z *Farm Fatale* można bez wątpienia zazdrościć umiejętności syntetycznego i precyzyjnego opisywania rzeczywistości. Quesne nie stara się jednocześnie tej dziwnej społeczności idealizować. Pokazuje przecież nieustannie, że między światem ludzi a światem strachów na wróble nie ma żadnych różnic. Strachy na wróble różnią się poglądami, potrafią się sprzeczać, mają odmienny system wartości i skalę potrzeb. Pojawia się między nimi niegroźna zazdrość i podejrzliwość, doświadczają strachu i niepewności w konfrontacji z innymi; nie są też wolne od agresji.

Margrit from Switzerland

Teatr Philippe'a Quesne'a nie obawia się mówić wprost o rzeczach ważnych i fundamentalnych. Quesne nie unika powtórzeń, ciągłego powracania nie tylko do tych samych tematów i wątków, ale również rozwiązań inscenizacyjnych czy dramaturgicznych. Właściwie wszystkie jego spektakle można oglądać jako jedną, nieustannie rozwijającą się opowieść, w której odnajdujemy te same motywy, bohaterów, powracające w zmienionej funkcji rekwizyty. *Farm Fatale* podkreśla jeszcze jeden, kluczowy dla Quesne'a element jego teatru, którym jest teatralność. Bardzo często jest to teatralność najprostsza, jarmarczna, dziecinnie naiwna. Wydaje się zresztą, że to właśnie oparcie teatralnej opowieści na naiwności i prostocie jest gestem tyleż radykalnym, co wywrotowym. W teatrze Quesne'a nieistotne są związki logiczne, bohaterowie nie są poddani dyktatowi scenicznego dziania się. Wszystko odbywa się w przestrzeni pomiędzy, sprawia wrażenie, jakby było zawsze otwarte na zmianę, przypadek, nagłe zatrzymanie sensów i znaczeń. W tym geście zerwania z dyktatem logiki i porządku zawiera się bardzo autentyczna pochwała wolności. W *Farm Fatale* jest na przykład scena, która z dramaturgicznego punktu widzenia powinna mieć duże znaczenie i porządkować logikę kolejnych scen. Oto strachy na wróble zaczynają dyskutować o tym, co opowiedzą w kolejnej audycji radiowej. I choć temat ten jest istotny tak dla spektaklu, jak i jego bohaterów, którzy żywo angażują się w dyskusję, ta scena nie zostanie doprowadzona do żadnego konkretnego finału. Cały, dosyć długo przygotowywany wywód zostaje przerwany, bo nagle jeden ze strachów na wróble dostrzega pszczołę. Pszczołę zresztą bardzo szczególną. Jest nią Margrit, jedna z ostatnich pszczół w Europie. Pochodzi ze Szwajcarii i mówi wyłącznie w *Schwyzertüütsch*. Strachy na wróble porzucają dyskusję i szykują się do

przeprowadzenia wywiadu z Margrit. Nie usłyszymy zatem, jaki temat pojawi się w ich przyszłotygodniowej audycji, ale dowiadujemy się za to, że od kiedy większość pszczół wyginęła, Margrit jest bardzo samotna i zdezorientowana. Brakuje jej kwiatów i towarzystwa. Podjęła próbę integracji z dzikimi pszczołami w Tasmanii, ale próba ta zakończyła się porażką. Tasmańskie pszczoły były bardzo agresywne i zmusiły ją do powrotu do Europy. Tutaj Margrit zaczęła eksperymentować w obszarze relacji międzygatunkowych i weszła w bliski kontakt z pewnymi grzybami. Na tym szczegóły się kończą, ponieważ zawstydzona pytaniem o seksualne podłoże tej relacji Margrit nie odpowie już na żadne więcej pytanie, a po chwili zniknie tak samo niespodziewanie, jak niespodziewanie się pojawiła. Samo pojawienie się Margrit na scenie wiele mówi o charakterystycznym dla Quesne'a przekonaniu o sile teatralności. Jeden ze strachów na wróble składa dłonie i po prostu wskazuje, że siedzi na nich pszczoła. Pełna koncentracja performerów na Margrit, a także ich ekscytacja tym niecodziennym zjawiskiem sprawiają, że na chwilę chcę po prostu uwierzyć, że ta pszczoła istnieje naprawdę i że za chwilę wysłucham rozmowy z pszczołą Margrit – świadkiem historii.

We are no longer scare crows but care crows

Spektakle Philippe'a Quesne'a zamieszkują zazwyczaj nieoczywiste wspólnoty, którym francuski reżyser przygląda się z charakterystyczną dla swojego teatru czułością i zrozumieniem. Nie ma dla niego znaczenia, kim są przedstawiciele owych wspólnot, jaki jest ich status materialny czy zaplecze kulturowe. Każdą z nich Quesne traktuje z powagą należną zarówno bytom ludzkim, jak i nie ludzkim. Bez względu na to, czy są to artyści ze *Swamp Club*, krety z *La Nuit des taupes*, rozbitkowie z *Crash Park* czy wreszcie strachy na wróble z *Farm Fatale*, wszystkim tym wspólnotom Quesne

przypisuje misję, której realizacja albo przynajmniej przygotowywania do jej realizacji stają się przedmiotem scenicznego działania. W przypadku *Farm Fatale* zadaniem strachów na wróble jest po prostu ocalenie świata, zachowanie tworzących go do niedawna gatunków, kolorów, dźwięków i zapachów. W tym celu strachy gromadzą jaja, z których, jak sądzą, kiedyś wyłoni się nowe życie. Dla zabezpieczenia tego archiwum budują międzygatunkowe dormitorium, w którym składowane są jaja. Dormitorium, wedle ich opisu, jest dwupiętrowe, doświetlone i wyposażone w co najmniej dwa tarasy. I chociaż na scenie prezentuje się ono mniej okazałe (obłożone szarym papierem ruchome rusztowanie) to jednak strachy niewiele sobie z tego robią i zdają się mocno wierzyć w stwórczą siłę słowa. Kiedy bohaterowie *Farm Fatale* ze strachów na wróble przemieniają się w opiekunów życia (gra angielskich słów *scare crow* i *care crow*) atmosfera przedstawienia ulega znaczącej przemianie. Robi się tajemniczo i baśniowo. Słowa wypowiedane są z namaszczeniem, pojawiają się szepty, tempo mówienia jest jeszcze bardziej spowolnione. I chociaż mieć można wrażenie, że za chwilę na scenie dojdzie do jakiegoś epokowego wydarzenia, kulminacji zmieniającej porządek rzeczywistości, której efektem będzie przywrócenie ziemskiej bioróżnorodności, do niczego takiego nie dochodzi. Strachy na wróble porzucają na chwilę mistycyzm, aby zająć się zdecydowanie bardziej konkretnym i namacalnym problemem. Ich rozprawa z niewygodnym sąsiadem, który trudni się rolnictwem przemysłowym, stosuje pestycydy na masową skalę i znęca się nad zwierzętami to wpisana w logikę spektaklu szybka lekcja radykalnego i wywrotowego aktywizmu. Po niezbyt burzliwej dyskusji strachy na wróble dochodzą do wniosku, że w przypadku tak niebezpiecznego sąsiada nie należy rezygnować z przemocy. I choć początkowo planują rolnika konserwatystę zabić, to ostatecznie postanawiają „zniszczyć go muzyką”. Hip-hopowa piosenka wykonana przez kwintet

strachów sprawia, że ogniskujący w sobie liczne cechy kultury opartej na eksploatacji i wycisku farmer po prostu znika. A przywrócenie bioróżnorodności? Odrodzenie gatunków? W teatrze Philippe'a Quesne'a wszystko ma swój czas i swoje miejsce. I w tym porządku strachy na wróble najwyraźniej skoncentrować się musiały na tym, aby przygotować przestrzeń dla przyszłych zmian. *Farm Fatale* za zasłoną uszytą z groteski, naiwności, prostoty i przypadku jest bowiem radykalnym głosem w obronie wspólnoty i współdziałania, buntu i współtworzenia. Jest poetycka pieśnią z zaświatów, w której nadal możemy się rozpoznać.

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 2021

Autor/ka

Tomasz Kireńczuk – krytyk teatralny, dramaturg, kurator projektów artystycznych, animator kultury; współzałożyciel i wieloletni dyrektor programowy Teatru Nowego w Krakowie, w latach 2011-2019 współtworzył Międzynarodowy Festiwal Teatralny Dialog-Wrocław, dyrektor artystyczny Santarcangelo dei Teatri Festival 2022-2024; opublikował książki: *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce. Filippo Tommaso Marinetti i teatr włoskich futurystów* (2008) oraz (wspólnie z Daną Bień) *Nowy wiek kultury. Kultura jako narzędzie aktywizacji osób starszych* (2012); miłośnik psów, prac ogrodowych i kawy.

Przypisy

1. Wszystkie śródtytuły w tekście pochodzą ze scenariusza *Farm Fatale*.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/lepszego-konca-swiata-nie-bedzie>

didaskalia

gazeta teatralna

REPREZENTACJE NIEPEŁNOSPRAWNOŚCI

Niepełnosprawność poza zmysleniem

Reprezentacja, ucieleśnienie i strategie „odgapiania się”

Monika Świerkosz Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Disability Beyond Fabrication. Representation, Embodiment, and the Strategies of “Staring Back”

The article analyzes the ways of producing cultural representations of disability in theatre, film, literature and society. It draws attention to their dialectical structure, which problematizes - as in the case of the figure of the disabled avenger from Malina Prześluga's drama "Debil" - a positive going beyond the oppositions of good and evil, agency and passivity. The author emphasizes the need to perceive not only metaphorical but also materialistic dimensions of disability in order to deconstruct and dislocate (and not only duplicate) ableist clichés. The key role in this process is played by the categories of embodiment and lived experience, as well as the strategies of "staring back" (R. Garland-Thomson) used by contemporary Polish artists with disabilities.

Keywords: disability; embodiment; representation; staring back

Niepełnosprawność jako konstrukt: w pułapce dialektyki

Ukuta w początkach lat dziewięćdziesiątych społeczna definicja niepełnosprawności podkreślała sytuacyjność, dynamiczność, relacyjność i

relatywność tej kategorii, co pozwoliło zobaczyć w niej bardziej określony historycznie i kulturowo zmienny konstrukt niż biologiczny fakt (Pamuła, Rembis, 2016). To z kolei wpłynęło na umocnienie się paradygmatu konstruktywistycznego w myśleniu o byciu osobą z niepełnosprawnością i na zanegowanie dominujących wcześniej ujęć esencjalistycznych. Jak przekonują badaczki i badacze z kręgu *disability studies*, dwoma modelami ujmowania niepełnosprawności, które odpowiadały za esencjalizację i naturalizację tego pojęcia, były modele moralny i medyczny. W tym pierwszym traktowano fizyczne oznaki inności, choroby czy brzydoty jako odzwierciedlenie duchowych skaz, grzechów, biorących się z winy własnej lub odziedziczonej na mocy „więzów krwi”, rzadziej jako znak bożej łaski, która zamienia cierpienie ciała w duchową „czystość” czy rodzaj nadwiedzy. W tym drugim ujęciu – związanym z narodzinami nowoczesności – bez wikłania się w sprawy metafizyki, niepełnosprawność postrzegana była jako „usterka”, błąd natury w ewolucyjnym planie rozwoju przez udoskonalenie, który można i należy „naprawić” lub też usunąć ze zdrowej tkanki społeczeństwa (Borowska-Beszta, 2012; Garland-Thomson, 2020B; Lewis, 2006, s. xxi-xxii).

Mimo podjętej zarówno przez działaczy *Disability Rights Movement*, jak i teoretyczki *disability studies* próbie reorientacji ram, w jakich umieszcza się i definiuje niepełnosprawność, tak by zdenaturalizować, zdynamizować i ukulturować samą tę kategorię, narracje ukształtowane w ramach wspomnianych wcześniej paradygmatów: moralnego i medycznego nadal wytwarzają całkiem dosłownie obrazy niepełnosprawnych ciał. Można powiedzieć, że doszło wręcz do pewnego paradoksu: niepełnosprawność, która zaczęła być definiowana jako społeczny konstrukt, nie przestawała być „zmyślona”. A przecież, gdy nawiązując do słów Simone de Beauvoir, Rosemarie Garland-Thomson przekonywała, że „Nikt nie rodzi się

niepełnosprawny, ale się taki staje” w relacjach społecznych – nie miała na myśli tego, że niepełnosprawność jest tylko zlepkiem fantazji, wyobrażeń (normatywnej części) społeczeństwa na jej temat (Garland-Thomson, 2014). Wręcz przeciwnie. Konstrukttywizm miał rozmontować rozmaite zbiorowe gesty fikcjonalizowania niepełnosprawności, z jednej strony pokazując, do jakiego stopnia to my, „normaci”¹, stwarzamy ją jako problem społeczny, stygmę czy „brak”, z drugiej – przywracając wagę i znaczenie niepełnosprawności jako doświadczenia (Ferris, 2017)².

Tymczasem siła tych fantazmatycznych wizerunków niepełnosprawności, które przechowują kanony literackie i archiwa kulturowe, okazuje się tak duża, że do dziś skutecznie utrudnia, a czasem uniemożliwia wyjście poza odtwarzanie kolejnych klisz. Ich atrakcyjność bierze się nie tylko z magnetycznej siły oswojenia – rozpoznajemy w nich epistemologicznie ramy świata, jaki znamy i rozumiemy – ale również tkwi w intensywności semantycznego zagęszczenia, jakie w sobie mają. Najbardziej rozpowszechnione przedstawienia niepełnosprawności są zarazem proste i złożone, jednowymiarowe i warstwowe.

Niepełnosprawny jako „widzące więcej” medium, wyrocznia, niewinna ofiara jakiejś przemocy, nieszczęścia, obdarzona szczególną mocą (szlachetnością?) lub odwrotnie – „grzesznik”, cierpiący za swój czy też odziedziczony na mocy „więzów krwi” występki (jak ślepy Tejrezjasz, kulejący Edyp, król Lear, Orcio z *Nie-Boskiej komedii*, Izydor z *Prawieku i innych czasów*, Bran Stark z pierwszego tomu sagi *Pieśń lodu i ognia*). Niepełnosprawna uboga kobieta albo dziecko jako pozbawione siły i sprawczości nieszczęsne istoty, będące obiektem współczucia i troski (Mały Tim z *Opowieści wigilijnej*, anonimowa, podglądana przez okno bohaterka *Katarynki*, Laura ze *Szklanej menażerii*, półślepa Hagar z *Chaty wuja Toma*). Wreszcie niepełnosprawny bohater

heroicznie zmagający się z osobistą tragedią, własną słabością i samotnością – triumfujący nad nią lub też wybierający „honorowe” samobójstwo (Franklin Delano Roosevelt ze sztuki *Sunrise at Campobello*, Ron Kovic z *Urodzonego 4 lipca*, Jean-Dominique Bauby z *Motyła i skafandra*, tajemniczy głuchy bohater powieści *Miłość to samotny myśliwy*, sparaliżowany rzeźbiarz Ken Harrison ze sztuki *Whose life is it anyway?*, ale także niepełnosprawni idole-motywowatorzy jak Nick Vujicic czy Jaś Mela, których wizerunki wykorzystywane są przez nurt tzw. *inspirational porn*³).

Wszystkie te ikoniczne przedstawienia wytwarzane są przez nakładanie się wspomnianych wcześniej dwóch dominujących paradygmatów niepełnosprawności: moralnego (zbudowanego na grze opozycji: dobry – zły, winny – niewinny, boski – demoniczny) i medycznego (silny – słaby, wybrakowany – pełny, normalny – nienormalny, podlegający trosce/leczeniu – pozbawiony prawa do troski/leczenia, asymilowany – izolowany).

Za Rosemarie Garland-Thomson warto zwrócić uwagę również na ogromny wpływ dyskursu liberalnego na przepisywanie afektywnej i politycznej wartości tych ucieleśnień. Wskazuje ona na źródła nowoczesnego myślenia o niepełnosprawności, którą należy niwelować, przewycięzać lub maskować, tkwiące w Emersonowskiej doktrynie „samowystarczalności”. Określiły ją wartości takie jak samorządność, samostanowienie, autonomia i rozwój (Garland-Thomson, 2020B)⁴, wzmacniała zaś polityczna idea zwykłego człowieka (*common man*), wywiedziona z epoki prezydenta Jacksona i oparta na matematycznym modelu „przeciętnego człowieka”, opracowanym w 1942 roku przez belgijskiego statystyka Adolphe’a Queteleta (tamże, s. 138)⁵. To ten właśnie sposób myślenia o jednostce ukształtował mit amerykańskiego indywidualizmu, który niepełnosprawność podkopuje: dla Emersona „ślepi”, „kulawi” i „kalecy” służyli za definicyjny kontrapunkt, ich ciała były

emblemem bezsilności, podatności na zranienie, zależności, braku szans na rozwój. Przekraczając ramy pożądanego przeciętności, okazywały się niepokojąco dziwaczne, odmienne, nienormalne.

Wymienione wcześniej obrazy literackiej niepełnosprawności zostały wytworzone przez zagęszczenie znaczeń pochodzących z różnych porządków dyskursywnych – dlatego znajdziemy w nich wiele sprzeczności, niekonsekwencji – ale zostały jeszcze utrwalone (zabezpieczone?) przez logikę dialektycznej podwójności. Chcąc odrzucić jedną kliszę, najczęściej popadamy w inną, będącą jej odwrotnością, choć nie zaprzeczeniem.

Kontestowanie własnego statusu jako „tragicznego, ale dzielnego” obiektu troski najprawdopodobniej będzie skutkować uznaniem za jego przeciwieństwo, rola zgorzkniałego kaleki, gotowego do ataku i zemsty na szczęśliwszym świecie pełnosprawnych jest jedyną dostępną (Lewis, 2006, xiv-xv)⁶.

Można powiedzieć, że każde z przytoczonych wcześniej przedstawień niepełnosprawności ma swój negatywny odpowiednik: cierpiąca, acz wzniosła ofiara – „pozbawionego sumienia, mściwego łotra”, asymilujący się (i dający „uleczyć”) kaleka – kuriozalnego „freaka” przeniesionego z cyrku do kliniki, zaś pokonujący wszelkie bariery niepełnosprawny „bohater” – „ofiara losu”, skazaną na życie na marginesie i zasiłki z opieki społecznej. Jednak, jak przekonująco pokazują analizy Garland-Thomson, utożsamienie fizycznej anomalii z niebezpieczeństwem lub złem „nigdzie nie jest wyraźniej wyartykułowane niż w symbolicznych literackich i filmowych ujęciach niepełnosprawności” (Garland-Thomson, 2020B, s. 85). Ujmowana w kontekście antropologicznej walki z brudem i chaosem (w teorii Mary

Douglas), figura „złego dziwołaga, kaleki, potwora” staje się uosobieniem zagrożenia płynącego ze strony nieprzewidywalnego życia. Wskazuje ona, być może najsilniej, na podskórny nurt płynący w ukrytych warstwach kultury, która tak chętnie (i powierzchownie) sięga po wyobrażenie dobrego, łagodnego, uczącego nas miłości niepełnosprawnego. W Polsce – jak doskonale wiemy – od jakiegoś czasu przybiera on twarz „uśmiechniętego dziecka z zespołem Downa”⁷.

Słusznie przekonuje Victoria Lewis, że choć wydaje się, że figura „mściwego kaleki” zrywa z wyidealizowanym wizerunkiem „anioła-męczennika”, to w gruncie jest ona produktem tej samej umoralniającej narracji. Tylko pozornie przyznaje ona niepełnosprawnej postaci sprawczość, bowiem zamyka jej działania w ramach reakcji odwetowej. Siła kalekiego mściciela jest również pozorna – jej brutalność przeczy człowieczeństwu, nie ma nic wspólnego z samostanowieniem, odzyskiwaniem godności. Teatralne, literackie i filmowe postaci niepełnosprawnych złoczyńców – Szekspirowski Ryszard III, Quasimodo Victora Hugo, kapitan Hook, ponury Ahab z *Moby Dicka*, Dickensowski Quilp czy dr Strangelove Stanleya Kubricka – posiadają władzę, ale o charakterze destruktywnym. Wzbudzają nie tyle respekt, ile mieszaninę grozy, litości i pogardy. Z perspektywy krytycznych studiów o niepełnosprawności podobne przedstawienia, mimo że wydają się „pełne siły”, okazują się pozbawione subwersywnego potencjału różnicy, ponieważ są doskonale przewidywalne. Zamiast demontować dyskursywne ramy świata, wprowadzają jedynie chwilowe zakłócenie w przepływie znaczeń, by ostatecznie utwierdzić normę ponownie na swoim miejscu.

Co więcej, towarzyszy im silna symbolizacja czy alegoryzacja (Davis, 2017). Podjęte na Zachodzie badania reprezentacji niepełnosprawności pokazały, jak często nienormatywne ciała stawały się w kulturze zagęszczonymi

znakami społecznie stygmatyzowanej inności lub indywidualnej bądź zbiorowej winy. Tak dzieje się nie tylko w literaturze dla dzieci i młodzieży, pozytywistycznej nowelistyce czy międzywojennym reportażu (Fidowicz, 2016), ale również w znanych mi współczesnych polskich tekstach – w *Kostce smalcu z bakaliami* Ingmara Villqista czy w *Dzidzi* Sylwii Chutnik. Ta ostatnia powieść wydaje się szczególnie symptomatyczna: jej bohaterka, określona przydomkiem „Warzywko”, rodzi się jako efekt rozciągniętego w czasie działania historycznej traumy, która nie pozwala zapomnieć o sprawcach przemocy i ich niewinnych ofiarach. Niczym pojawiające się w filmie Claude’a Lanzmanna *Shoah* wyobrażenia zdeformowanych niemowląt, przychodzących na świat w wioskach wokół Treblinki, sparaliżowane, wykręcone, śliniące się ciało Dzidzi staje metonimicznym znakiem zbiorowej winy Polaków za współudział w nieludzkiej zbrodni Holokaustu. Jest ucieleśnionym wyrzutem sumienia – potworem przypominającym o potworności innych i karą za grzechy przeszłości⁸.

Jak wyjść z tej dialektycznej gry sprzeczności? Jak wyjść poza ten semantyczny kanibalizm, który zawsze pożera to, co dosłowne, fizyczne na rzecz tego, co zmetaforyzowane?

Przywracanie znaczenia różnicy (dla niepełnosprawnych?)

Wyróżniony w 2020 roku Gdyńską Nagrodą Dramaturgiczną *Debil* Maliny Prześlugi to dramat próbujący pokazać fragment świata i sposób myślenia Kuby, czterdziestoletniego mężczyzny z niepełnosprawnością intelektualną, który żyje w dwóch rzeczywistościach⁹. Pierwsza, którą poznajemy, to bajkowa przestrzeń Stumilowego Lasu: Kuba jest w niej Puchatkiem i rozprawia ze znanymi nam wszystkim bohaterami o dobru i złu. Druga to

szara, nudna codzienność blokowego życia ze zmęczoną mamą i tatą oraz sympatyczną ciotką Staszka, z którą ogląda się telewizję. Kuba ucieka od imieninowego stołu, przy którym każą mu jeść nielubiany bigos, po czym wsiada do tramwaju, bije motorniczego i gubi się. Nie wiemy, jak kończy się ta historia, bo bunt protagonisty, który skutkuje objęciem władzy i krwawymi zamieszkami w Pałacu Prezydenckim, realizuje się gdzieś na pograniczu obu rzeczywistości. Kuba – który mimo że w Belwederze staje się coraz bardziej zaprzeczeniem słodkiego „misia o małym rozumku” – prowadzi cały czas rozmowy z postaciami ze Stumilowego Lasu (Prosiaczkiem i Krzysiem). Będąc sobą, nie przestaje być *de facto* Puchatkiem, podobnie jak jego mama wygłasza swój monolog jako Mama Kangurzyca. Ta fuzja przejawia się też w jego sposobie myślenia, który choć wydaje się uruchamiać jego sprawczość, opiera się na serii groteskowych performatywów, zrodzonych z przejaskrawionej, zero-jedynkowej logiki resentymentu. Początkowo przynoszą one naiwno-dziecięce „spełnienie życzeń” (dać się mamie wyspać, tacie oglądać filmy, cioci podnieść emeryturę i w ogóle wszystkim dać „pieniądze”, bo się im należą za brak rąk czy nóg). Wkrótce jednak performatywy te przeistaczają się w brutalne akty „wyrównywania krzywd”, którym towarzyszy zasada odwrócenia: jeśli wcześniej musiałem być dobrym i słodkim niepełnosprawnym „misiem” – to teraz wam pokażę.

Kuba daje upust gromadzonej latami frustracji, która nie pozwalała mu wyrażać negatywnych uczuć: złości, niechęci, nienawiści do świata ignorującego jego potrzeby. Jako prezydent wyraźnie drwi sobie z wyobrażenia, które „takich ludzi jak on” zawsze każe postrzegać jako „dobrych”. Patrząc na niepełnosprawność swoją i kolegi Jurka Klenczoła zauważa, jak wąsko skrojony jest poprawny, akceptowalny społecznie i kulturowo wzorzec „osoby z niepełnosprawnością”:

I co ja z tobą zrobię, niewidomy od urodzenia? Chcesz żyć godnie. Ale straszysz. Nie wzbudzasz za grosz litości. Jesteś nie tylko brzydki, ale stary, pijany i niesympatyczny. Masz długi. Nie zasłaniasz bielma okularami. Nie siedzisz na chodniku z laską i odwróconym kapeluszem, tylko manifestujesz. Krzyczysz. Przeklinasz. Jesteś nienormatywny. Powodujesz niesmak. Co ja z tobą zrobię... (Prześluga, 2020, s. 22).

Kuba ironicznie odtwarza klisze niepełnosprawności, cytuje słowa płynące z „pełnosprawnego centrum”, patrzy na siebie jakby oczami gapiów lub organizatorów kolejnych charytatywnych akcji. Oczywiście jest to spojrzenie przekrzywione, które za moment przechodzi w otwartą krytykę liberalnych, pozornie otwartych na inność narracji, towarzyszących przedstawianiu niepełnosprawności. W jednej ze scen zbuntowani bohaterowie puszczają papierowe samolociki z napisanymi hasłami:

„Niepełnosprawny. Inny ale taki sam”. Aha, okej. To hasło na pewno pomogło wielu ludziom. Jurek Klenczoł, przeczytaj ten. Czemu nie chcesz? No przeczytaj!

Dobra, ja przeczytam.

„#takijakja”

Taki jak ja.

Wy naprawdę w to wszystko wierzycie?

Ej, ludzie, ale nie piszcie takich kłamstw. To już lepiej namalujcie okna i drzwi i pilota i flagi polskie na tych samolotach! (Prześluga, 2020, s. 23)

Po pierwsze Kuba ma dość społeczeństwa, które wysyła pozornie

równościowe przesłanie, uparcie wymazując istnienie niepełnosprawności. Komunikaty typu: „inny, ale taki sam” czy „taki jak ja” nie tylko brzmią nieprawdziwie, jak magiczne zaklęcia, które nie mają żadnej mocy sprawczej, ale też obłudnie, bo służą raczej „normatom” do unieważniania pytań o nierówności wynikające ze społecznej interpretacji różnic. Po drugie, wyśmiewa on praktykę kupowania sobie dobrego samopoczucia okazjonalnymi gestami „troski” wobec innych, słabych, wykluczonych. Po trzecie wreszcie, ma dość tych, którzy upatrują w niepełnosprawności znaku jakiejś wyjątkowej szlachetności, a jednocześnie nie potrafią przestać „współczuć”, myśląc w duchu: „jak to dobrze, że to nie ja”. Dlatego to przeciw nim obraca się w pierwszej kolejności złość bohatera:

Zabić wszystkich, co patrząc na nas pomyśleli, jakie mają szczęście!

Zabić tych, którzy dają nam pięćset złotych pieniędzy na godne życie!

O tak! Super!

Zabić każdego, kto chciał nam pomóc, więc wysłał smsa!

(Prześluga, 2020, s. 23)

Ten sposób opowiadania o niepełnosprawności przez przywracanie „prawa do bycia rozgniewanym” był jednym z pionierskich posunięć sztuki krytycznej twórców z niepełnosprawnościami (Lewis, xxv)¹⁰. Odrzucenie litości jako rewersu pogardy wymagało „zabicia” wizerunku „dobrego, miłego, kaleki”, dla którego telewizyjne *theletony* w USA zbierały pieniądze od widzów. Kuba też nie mieściłby się w tym medialnie skrojonym wyobrażeniu: nie tylko dlatego, że – jak wiemy z jego opisu w sferze realnej – jest podstarzałym, obleśnym, brzydko pachnącym i źle ubranym mężczyzną z niepełnosprawnością intelektualną, ale też dlatego, że głośno wyraża swój

gniew, żywi otwarty resentyment i wrogość do świata.

Prześluga dąży w swoim dramacie do odrzucenia zarówno wyobrażenia niepełnosprawnego jako niewinnej, tragicznej „ofiary”, jak i przejawów instrumentalnie potraktowanej troski. Słusznie, bo „etyka troski” – nawet w swojej antypatriarchalnej, feministycznej formie – jest jednym z najbardziej podejrzanych pojęć zarówno na gruncie krytycznych *disability studies*, jak i The Independent Living Movement. Garland-Thomson przekonująco dowodziła na przykład, że obecny w XIX-wiecznej literaturze amerykańskiej (popularnych abolicjonistycznych powieściach sentymentalnych Harriet Beecher Stowe, Rebeki Harding Davis czy Elizabeth Stuart Phelps) „postępowy” konstrukt białej matczynej dobrodziejki, biorącej w obronę niepełnosprawną, uciśnioną czarną kobietę czy dziecko, był produktem tej samej liberalnej polityki, która odmawiała pewnym grupom społecznym prawa do decydowania o sobie. W tym przypadku chodziło o zaoferowanie białym kobietom z klasy średniej jakiegoś kompensacyjnego „mitu” (a więc roli opiekunki uciśnionych), by złagodzić niemal całkowite pozbawienie ich sprawczości w sferze zawodowej. „Życzliwy maternalizm” (ang. *benevolent maternalism*) wzmacniał tylko liberalny podział na silnych i sprawczych (białych) oraz słabych i zależnych innych (czarnych, niepełnosprawnych) (Garland-Thomson, 2020B, s. 161-192).

Z tej perspektywy trzeba docenić dramat Prześlugi, który otwarcie odrzuca i demistyfikuje dyskurs współczucia. Autorka zwraca w nim jednak uwagę na jeszcze inny wymiar kulturowego funkcjonowania niepełnosprawności, mniej oczywisty, a związany z postrzeganiem jej jako czegoś wtórnego, imitatywnego wobec „pełnosprawnej” normy. To właśnie dlatego zasymilowaną, dobrze przystosowaną niepełnosprawność przedstawiamy jako taką, która z sukcesem naśladuje wzorce naszego funkcjonowania w

społeczeństwie, bo tylko one wydają się nam „prawdziwe”. Ale jednocześnie nader często podkreślamy, że ta imitacja – trochę jak w mimikrze Homiego Bhabhy – zawsze naznaczona pozostanie skazą, będzie nieudana, niepełna (Bhabha, 2008). To nie tylko wywołuje pobłażliwy i protekcjonalny uśmiech, ale czyni z niepełnosprawności coś wtórnego, udawanego, być może nierealnego¹¹.

W swojej sztuce Prześluga zwraca uwagę na drugą stronę tego samego medalu (jakim jest wątpliwa „wiarygodność” niepełnosprawności jako reprezentacji), a mianowicie na fakt, że doświadczenie niepełnosprawności w kulturze, aby było artystycznie przekonujące, musi zostać odegrane przez tych, którzy sami go nie znają. W kinach, teatrach pełno jest ciał, które udają niepełnosprawność. Tę „odwróconą mimikrę” (osoby bez niepełnosprawności, które udają niepełnosprawnych, którzy z kolei mają w społeczeństwie naśladować „normatów”), w teatrze i filmie określana jest mianem *cripping up* (kaleczenia¹²) i często, choć nie bez słusznych zastrzeżeń, porównywana do rasistowskiego fenomenu *blacking up* („uczerniania”), wywodzącego się z popularnych zwłaszcza od XIX wieku rasistowskich show¹³. Kuba buntuje się przeciw tej praktyce:

Zabić aktorów, którzy grali nienormalnych lub kalekich, którzy nas podglądają, żeby dobrze wypaść, Leonardo DiCaprio! Dustin Hoffman! John Malkovich! Bartosz Żukowski! Al Pacino! Dawid Ogrodnik! *I nazwisko aktora grającego Kubę* (Prześluga, 2020, s. 24).

W *Debilu* można więc dostrzec wiele wątków istotnych dla krytycznych studiów o niepełnosprawności. Trudno nie zauważyć, że i własną

dramatyczną narrację Prześluga stara się poddać ironicznej krytyce, bo przecież również i ona zakładała owo „podstawienie” aktora bez niepełnosprawności w miejsce niepełnosprawnego. Wydaje się w tej autokrytyce bezlitosna, gdy wkłada w usta Kuby nienawistne słowa: „Zabić wszystkich, którzy o nas piszą, scenariusze, książki, sztuki, reportaże, reklamy, piosenki, bo im się wydaje, że robią coś dla nas!” (tamże).

A jednak... Coś w tym dramacie nie gra. Po dwóch bardzo dobrze przyjętych czytaniach scenicznych sztuki – w finale 13. Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej (w reżyserii Piotra Ratajczaka, w roli Kuby wystąpił Maciej Wizner) oraz w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (w reżyserii Magdy Małeckiej-Wippich, w obsadzie: Małgorzata Rożniatowska, Łukasz Lewandowski, Robert T. Majewski, Łukasz Wójcik) – *Debil* spotkał się z szeregiem zarzutów, płynących ze strony zarówno środowiska twórczego osób z niepełnosprawnościami, ich opiekunów, jak i badaczek i badaczy z kręgu *disability studies*¹⁴. Co dla mnie szczególnie ważne i symptomatyczne, większość głosów krytycznych koncentrowała się wokół kwestii reprezentacji – jej nie tylko estetycznych, ale polityczno-etycznych uwikłań oraz wykorzystania stereotypów do tworzenia literackiej kreacji niepełnosprawności.

Metafora niepełnosprawności bez przechwycenia

Historia niepełnosprawności to historia twórczych i niepokornych przechwyceń. W 1970 roku grupa określająca siebie jako „Rolling Quads” postanowiła wykorzystać negatywny potencjał pojęcia (i słowa) „niepełnosprawność”, by skończyć ze wstydem i uniewidzialnianiem różnicy. Ogromną inspiracją dla ruchu *Disability Civil Rights* były podobne gesty

czarnoskórych aktywistów, odzyskujących dla potrzeb swojej polityki kategorię „czarnucha”. Strategia ta skutkowałą odrzuceniem eufemizmów typu *phisically challenged* czy *handi-capable* (odpowiednika polskiego „sprawni inaczej”), a także kontestacją sposobu używania przymiotnika „specjalny” w odniesieniu do niepełnosprawności („Very Special Art” czy „Special Olympics”). W dalszej kolejności pojawiło się w tym radykalnym nowym słowniku zrewindykowane określenie *cripple, crip* (Lewis, 2006, s. xix; McRuer, 2016) – uznawane powszechnie za obraźliwe i łamiące zasady stosowności w języku.

Ten rodzaj przechwytywania negatywnych pojęć i nadawania im przekornie pozytywnych znaczeń jest – jak wspomina Victoria Ann Lewis – jedną z dwóch strategii działania w obszarze sztuki przez niepełnosprawnych dramaturgów. Druga – mniej ironiczna – polega po prostu na odrzuceniu obraźliwej „nazwy” (Lewis, xxxviii)¹⁵. Warto zastanowić się w tym kontekście, jaki cel przyświecał Malinie Prześludze – lub też raczej, jaki performatywny efekt generuje jej dramat z obraźliwym słowem „debil” w tytule. W świecie rzeczywistym bohater sztuki, wsiadając do tramwaju, określa siebie i swoją rodzinę przymiotnikiem „obleśny/obleśna” – jakby cytował negatywne spojrzenia zniesmaczonych pasażerów. Nie ma on jednak żadnego innego spojrzenia na własną cielesność, w żaden sposób nie może przechwycić tej oceniającej etykiety, może tylko zacytować „raniące słowo”, jakby nie do końca zdawał sobie sprawę z jego dotkliwości¹⁶. Ani w bajkowym świecie Stumilowego Lasu, ani w dystopijnej rzeczywistości przewrotu nie widać żadnej próby zakwestionowania lub przejęcia tej przezwy, jak miało to miejsce w przypadku słowa *cripple*¹⁷. Bohater może jedynie wziąć udział w akcie samozmyślenia, samounieważnienia:

Bo ja, proszę państwa, jestem debilem.

A debile nawet jak mówią głosami wielu, to mówią nieprawdę.

Nie wstyďte się.

Jestem wymyślonym debilem.

Debilem stworzonym na potrzebę chwili.

Świat potrzebuje debili.

I nawet jeżeli zaraz każę zabić wszystkich

Jeżeli zaraz to zrobię

To nic się nie stanie (Prześluga, 2020, s. 19).

Co więcej, obserwujemy jedynie, jak „debil” staje się „mściwym kaleką”, by na koniec przeistoczyć się w pluszową zabawkę – misia ciągniętego za łapkę przez Krzysia po drewnianych schodach. To oczywiście intertekstualna gra, w której autorka cytuje zakończenie *Chatki Puchatka* A.A. Milne’a, ale można powiedzieć, że na pewnym poziomie uogólnienia cały tekst – co znaczące, poza monologiem (nie-niepełnosprawnej) matki Kuby, *Matki Kangurzy* – opiera się na powieleniu opresyjnego języka, by nam go rzucić w twarz niczym wyrzut sumienia.

Rozumiem tę krytyczną intencję, ale widzę jej przeciwność. W efekcie bowiem dwie przedstawione w sztuce rzeczywistości (realistyczna i bajkowa), które miały się przenikać i być wobec siebie alternatywne, okazują się paradoksalnie odseparowane i podobne. Odseparowane, bo budujące wrażenie, że istnieje zasadniczy rozdział między prawdziwym, ale smutnym i pozbawionym sprawczości życiem osób z niepełnosprawnością, ich codziennym doświadczeniem ubezwłasnowolnienia a sferą fantazji, w której może dokonać się rebelia. Podobne – bo w żadnej z tych przestrzeni bunt Kuby nie może się nie tylko powieść, ale naprawdę wydarzyć. Obszar codzienności daje niewielkie możliwości wyrażenia sprzeciwu i gniewu: bierni, poddani rutynie są zarówno zatroskani opiekunowie, jak i sam Kuba,

którego życie „omija” (jak twierdzi Mama Kangurzyca w swoim monologu). Tylko w swojej politycznej fantazji Kuba może pozwolić sobie na „niebycie dobrym”, na jakieś działanie, choćby powodowane resentymentem, ale ostatecznie nawet ono nie przyniesie mu poszerzenia granic wolności. W gruncie rzeczy wizja świata zarządzanego przez niepełnosprawnych jest dziecinną, koszmarną i głupią zabawą.

Nieudany bunt Kuby, który najpierw przemienił go w „mściwego kalekę”, a później pluszową zabawkę, musi zostać usprawiedliwiony przez Mamę Kangurzycę, która też myślała, „że to będzie inaczej” i która zapewnia, że syn jest „dobry”. Stumilowy Las płonie, a nieszczęśliwy i zagubiony Puchatek nie wie, co z tym wszystkim zrobić. Wie tylko jedno: chciałby się przestać czuć jak ktoś nierzeczywisty:

Chcę przestać być taki wymyślony.

Chcę coś znaczyć.

Czy to jest w ogóle możliwe?

Jak mam to zrobić, Krzysiu?

Co jeszcze mogę zrobić, Krzysiu? (Prześluga, 2020, s. 27).

Prześluga nie daje jednak szansy swojemu protagonistcie na to, by „odgapił” uprzedmiotawiające go spojrzenie i przechwycił je, tworząc swój własny portret¹⁸. W rezultacie może on tylko - niczym krzywe zwierciadło - złośliwie lub z rezygnacją odbijać cudze sposoby patrzenia na jego ciało i mówienia o nim. Debil może jedynie powtórzyć pogardliwe określenie, uczynić z siebie fikcję. To dlatego Kubuś, choć „złoczyńca”, nie przestaje być dla Krzysia przytulanką - historia emancypacyjnej rebelii przemienia się w bajeczkę dla dzieci *à rebours*. Nie ma więc ucieczki przed tym ciągłym „zmyślaniami”

niepełnosprawności? Możemy tylko zmieniać strony symbolicznej monety z wizerunkami niepełnosprawnych?

Zastanawia, dlaczego w tekście, mającym z pewnością krytyczne założenia, demontaż znaczeń przynosi jedynie obrazy niemocy i sprowadza się do odtwarzania kulturowych scenariuszy uprzedmiotowienia, zaś pokazywanie buntu wykluczonych wymaga nadania im rysów „czarnych charakterów” (w dodatku traktowanych nie do końca serio)? To bardzo problematyczne politycznie – jeśli przypomnimy sobie sceny rozgrywające się niedawno na sejmowych korytarzach, kiedy to rozbrzmiewał wyraźny, podmiotowy głos osób z niepełnosprawnościami (a nie tylko ich opiekunów czy sojuszników). Ale to również problematyczne artystycznie.

Największy kłopot z dramatem *Maliny Prześlugi* mam bowiem w miejscu, w którym autorka zakłada, że roli niepełnosprawnego intelektualnie Kuby nie może zagrać aktor z niepełnosprawnościami. Strategia autorki – podobnie jak tytuł sztuki – w zamierzeniu jest przewrotna, ale warto zapytać, komu taka przewrotność jest potrzebna. A kogo ta przewrotność boli, bo dotyka, kogo pozostawia z pustymi rękami, omija, nie dostrzega – również w sensie teatralnym? Autorka zresztą sama przyznaje, że *Debil* jest przede wszystkim tekstem „autokrytycznym” – a więc tekstem o funkcjonowaniu niepełnosprawności wśród osób bez niepełnosprawności¹⁹. Nie jest on zatem głosem osoby z niepełnosprawnością, ale raczej fantazją na ten temat, co nie musi być niczym złym, w końcu tak działa sztuka. Ale czy w tym przypadku jest to produktywne – semantycznie, artystycznie i społecznie? I nie chodzi mi w tym miejscu o zarzut niewiarygodności, braku realizmu ani nawet polityczną poprawność czy niepoprawność. Niepokoi mnie jednak sytuacja, w której fikcja jest w stanie jedynie powielać stereotypy o braku sprawczości dyskryminowanych grup, jednocześnie bojąc się oddać im głos. Bo to

przynosi określone skutki „mimetyczne”: w konsekwencji takie narracje prowadzą do zakleszczenia się w świecie reprezentacji, które ignorują całe bogactwo, złożoność doświadczeń osób żyjących ze swoimi niepełnosprawnościami tak zwyczajnie, na co dzień, w pracy, w domu, w łóżku i w teatrze.

Kłopoty z ucieleśnieniem

W sprzeciwie wobec praktyki „kaleczenia” aktorów bez niepełnosprawności nie chodzi jedynie o politykę reprezentacji, ale o znacznie szerszy problem z ucieleśnieniem niepełnosprawności. Victoria Ann Lewis zauważa, do jakiego stopnia w zachodnim teatrze metafora przesłoniła niemal całkowicie obraz fizycznego, uwikłanego społecznie, kulturowo, afektywnie indywidualnego ciała z niepełnosprawnością.

Metafora niepełnosprawności okazała się tak wpływowa na poziomie wyobrazeniowym, że teraz funkcjonuje jak rzeczywistość. W efekcie praktycy teatru bez niepełnosprawności często czują, że wiedzą lepiej niż niepełnosprawni artyści, jaka jest właściwa forma mówienia o niepełnosprawności²⁰.

Można powiedzieć, że docieramy do paradoksalnego miejsca, w którym konstrukt artystyczny (fantazja, mit, symbol) okazały się silniejsze niż konstrukt społeczny, przez co niepełnosprawność stała się nie tyle „wytworzona”, ile „zmyślona”. Problem nie tkwi w nierealistycznej konwencji, która przenosi niepełnosprawność w świat potworów, dziwolągów, baśniowych stworzeń – sama Garland-Thomson analizowała subwersywny potencjał „niezwykłych ciał” właśnie jako „barokowych form

reprezentacji”²¹ – ale raczej w tej specyficznej podmianie, w której nie dostajemy już nic prócz odhistorycznionej, odpolitycznionej, zdekontekstualizowanej „fantastyki” lub moralistyki. Osłabia to związek reprezentacji z przeżywanym doświadczeniem (*lived experience*), wzmacniając dodatkowo napięcie między jednoczesną niewidocznością i hiperwidzialnością niepełnosprawnego ciała (Ojrzyńska, 2019).

W *Estetyce performatywności* Erika Fischer-Lichte wraca do istotnego w początkach nowoczesnego teatru realistycznego sposobu rozumienia terminu aktorskiego „wcielania się w rolę”, które miało polegać na unieważnieniu materialnego, fenomenalnego ciała aktora na rzecz semiotycznie relewantnego „ciała” postaci. Wytworzyło to określony model cielesności aktorskiej: z jednej strony elastycznej, zwinnej, wyćwiczonej, z drugiej – typowej, znormalizowanej, tak by nie odwracać uwagi swoją fizycznością od bardziej uniwersalnych, tekstualnych znaczeń płynącej z granej sztuki (Fischer-Lichte, 2008, s. 124-126).

Aktorzy z niepełnosprawnościami czy inni o „niezwykłych ciałach” nie mogli sprostać temu ideałowi niezauważalności. Ich ciało okazywało się zbyt ostentacyjne, nadmiarowe i wybrakowane zarazem, nie chciało zniknąć, odrywając uwagę widza od naprawdę znaczącego ciała postaci. Nie poddawało się uniwersalizacji, semiotyzacji, stąd – jak przypuszczam – niepełnosprawność musiała zostać przepisana na metaforę, której materialne korzenie zostały odcięte.

Mimo oczywistej dewaluacji tego XIX-wiecznego sposobu myślenia o grze ciałem w teatrze, jak również wielu znakomych prób przekroczenia tak rozumianej opozycji między fenomenalnym i semiotycznym, nadal pojawia się problem z ucieleśnieniem niepełnosprawności. I jest to problem podwójny. Niepełnosprawny aktor nie może (lub może z trudem) zagrać postaci bez

niepełnosprawności (Ofelia z zespołem Downa?). Pełnosprawny aktor może zagrać niepełnosprawną postać. Rzeczywista niepełnosprawność ciała i nie ma znaczenia, i ma zbyt duże. Niepełnosprawne ciało, które staje się „narracyjną protezą”, alegorią, symbolem wykluczenia, inności, zła (David T. Mitchell, Sharon L. Snyder) i niepełnosprawne ciało, które „«naturalnie» opowiada o niepełnosprawności” (Petra Kuppers) to dwie strony tego samego problemu z reprezentacją. Zmyślanie albo naturalizm. Jak sugeruje Jim Ferris, w krytycznym teatrze o niepełnosprawności dąży się przede wszystkim do wyjścia poza opozycję prawdy i zmyślenia, przy użyciu „dystansu estetycznego”. Fundamentalne dla niego rozróżnienie między tym, co w życiu i na scenie, wykorzystuje złożony potencjał fikcji i daje szansę twórcom, by „zdefiniować na nowo ramy spojrzenia oraz zaprezentować się jako «prawdziwi» ludzie, nie minimalizując jednocześnie znaczenia swoich doświadczeń opresji” (Ferris, 2018, s. 128). Aby „dystans estetyczny” zadziałał subwersywnie, nie może jednak unieważniać swojego związku z konkretnymi ciałami, uwikłanymi w politykę reprezentacji. Inaczej dostaniemy perfekcyjnie oswojoną dawkę inności, jaką sobie sami wymyśliliśmy, by utwierdzić się we własnych granicach.

Mimo że Prześluga słowami Kuby drwi z praktyki „kaleczenia”, nie jest w stanie ucieleśnić niepełnosprawności swojego bohatera. Nie tylko dlatego, że ciało „debila” jest oglądane i opisywane wyłącznie z perspektywy gapiących się „normatów”, ale również dlatego, że w scenicznych czytaniach dramatu w roli Kuby wystąpili mężczyźni bez śladu niepełnosprawności, których młode, atrakcyjne ciała generują zupełnie inne sensy niż wpisana w tekst „obleśność” protagonisty. Performatywna siła słów Mamy Kangurzycy, która w swoim monologu retorycznie pyta publiczność: „Przytulilibyście się do niego?”, zostaje roztrwoniona, ponieważ brała się ona z krytycznego i etycznego potencjału kontaktu z niepełnosprawnym ciałem, które na scenie

zniknęło²². Rodzi to pytanie, czy w ogóle było ono obecne tym tekście.

Literacka niepełnosprawność była i nadal jest najczęściej nie tylko omijana, przeoczana, ale jest też zastępowana produkcją kolejnych „masek”²³, w których dochodzi do symptomatycznego rozejścia się poziomu rzeczywistości i reprezentacji. Somatyczne, kondycyjne, materialne i tożsamościowe zróżnicowanie grup niepełnosprawnych, którzy stanowią w swoich społeczeństwach największą mniejszość, znika, bo brakuje nam wyobraźni, języka i zwykłej wiedzy na temat życia osób z niepełnosprawnościami²⁴. Ale brakuje nam również zróżnicowanych konwencji przedstawiania (realistycznego i nierealistycznego) doświadczenia niepełnosprawności oraz autorskich strategii przekuwania życia w sztukę, strategii życia i ze sztuką, i z niepełnosprawnością.

Victoria Ann Lewis słusznie zwraca uwagę, że dopóki niepełnosprawność będzie pojawiać się na prawach wyjątku, „tokena”, który ma załatwić sprawę „szerokiej reprezentacji” społecznych odmieńców, dopóty będzie ona zawsze zredukowana do czegoś ikonicznego, monolitycznego. Jak widać to w wielu antologiach, *Mustn't Grumble: An Anthology of Writing by Disabled Women*, *Beyond Victims and Villains* czy najnowszej *At the Intersection of Disability and Drama: A Critical Anthology of New Plays*, wprowadzenie do sztuk całego spektrum bohaterów nie tylko z różnego typu niepełnosprawnościami, ale przede wszystkim będących różnymi osobowościami, pozwala stworzyć pełnowymiarowe postaci i wielogłosową opowieść o doświadczeniu niepełnosprawności. Doświadczeniu – zaznaczmy – przekraczającemu ramy „jednostkowej kondycji”, ale wpisującemu się w społeczne i historyczne procesy kształtowania różnych tożsamości klasowych, rasowych, płciowych, seksualnych itd. Zmieniło się to dzięki wejściu twórców i twórczyń z niepełnosprawnościami do krwiobiegu teatralnego, ale również dzięki

upowszechnieniu się głosu aktywistów z Independent Living Movement, którzy podkreślali wagę ekonomicznych, materialnych warunków dla określenia sprawczości niepełnosprawnych.

W powstaniu krytycznej dramaturgii o niepełnosprawności kluczowy okazał się zarówno dialog między środowiskiem artystycznym i aktywistami, jak i oddanie głosu twórcom z niepełnosprawnością, całkiem dosłowne zrobienie dla nich miejsca na scenie i w instytucjach teatralnych. Umożliwiło to z jednej strony wyjście poza ramy sztuki interwencyjnej czy terapeutycznej, z drugiej – przekroczenie schematów narracyjnych w sposobie przedstawiania tego, czym jest życie z niepełnosprawnością. Praktyki te wykorzystywały zarówno wieloznaczny potencjał „dystansu estetycznego”, jak i specyficzne gry mimetyczne w „odgapienie się”. Chciałabym na koniec przytoczyć dwa przykłady podobnych działań, które rozgrywają się na styku teatru i niepełnosprawności i które na swój sposób wskazują na miejsca istotnych przesunięć czy napięć.

Strategie „odgapienia się”

Pandemiczna rzeczywistość okazała się wyzwaniem indywidualnym, społecznym, politycznym, ale też kulturowym. Wiele instytucji, zajmujących się dotychczas produkcją sztuki, znalazło się w stanie zawieszenia, podobnie jak poszczególni twórcy, którzy często z dnia na dzień tracili zatrudnienie lub zostali zmuszeni do ograniczenia działalności. Istotnym nurtem pandemicznego życia kulturalnego stały się projekty dokumentujące to nowe dla nas doświadczenie, a przy okazji pokazujące, jak zmienia się obieg sztuki, jej narzędzia, cele i języki i sposób wytwarzania.

Wiosną 2020 roku „Dwutygodnik” publikował cykle pod tytułem „dzienniki

odosobnienia” oraz „mikrowyprawy”, pokazujące, jak pisarze i pisarki radzili sobie z sytuacją izolacji, „zamrożenia”, konieczności przejścia na inny tryb pracy lub bezczynności. Również aktorzy Komuny Warszawa i Teatru Studio w internetowym *Projekcie Kwarantanna* Tomasza Platy trwającym od końca marca próbowali twórczo przepracować lockdown. Okazało się jednak, że w minimalistycznej przestrzeni produkcji – ograniczonej z założenia do stołu i kuchennych przyborów – dziwnie bezskuteczne stawały się te najbardziej znane nam konwencje sztuki wysokiej, która pozwala brać rzeczywistość w nawias umowności, metafory lub ironicznego dystansu. Choć celem przyświecającym inicjatorom *Projektu Kwarantanna* było pokazanie siły sztuki, trudno nie odnieść wrażenia, że obcujemy tu raczej ze „sztuką zastępczą”, która nierzadko przeistacza się w performans bezproduktywności. Zupełnie jakby sztuka nie wytrzymała naporu nudnej, pełnej osobistych i społecznych lęków, prekarnej rzeczywistości.

Ciekawie odpowiedziały na te działania trzy tancerki z alternatywną motoryką: Tatiana Cholewa, Patrycja Nosowicz i Katarzyna Żeglicka w wideo (z narracją Filipa Pawlaka), zamieszczonym na Facebooku. „Drodzy artyści, my w domu siedzimy zawodowo. [...] W samoograniczeniu szkolimy się od lat i nie oddamy łatwo palmy pierwszeństwa. [...] My, dumni podopieczni Anny Dymnej i łzawych koncertów na krakowskim Rynku, więźniarki czwartego piętra bez windy, uprzywilejowani w kolejkach sklepowych, ambitne posiadaczki zniżki 78 proc. na kolei [...] Możemy Was nauczyć, jak siedzieć w domu” – przekonywały artystki, wykonując przy tym minimalistyczne domowe choreografie na stole²⁵. W tym performansie pełnym czarnego humoru, ale też złości, cytuje się z ironicznym przekąsem frazy ukazujące powszechny obraz osób z niepełnosprawnościami jako bohaterek („heroski *social distancing*”), osób uprzywilejowanych („stypendystki ZUS-u”), przedmiotów zbiorowej troski („ze szkoły św. Rity”). Ale w tej praktyce

„odgapienia się” jest coś jeszcze. W zastosowanej tu strategii pozornej mimikry, w której (zgodnie z kulturowymi oczekiwaniami) osoby z niepełnosprawnościami imitują zachowania osób bez niepełnosprawności, wytwarza się znaczące przesunięcie (złośliwe, trzeba przyznać). W tej szczelinie nie tylko dokonuje się przechwycenie rozmaitych społecznych fantazji na temat niepełnosprawności, ale też rozgrywa się performans sprawczości, aktywizmu i kreatywności.

W podobny sposób wykorzystany został twórczy i krytyczny potencjał mimikry w krótkim filmie *Lockdown*, kiedy to aktorzy Teatru 21 cytują prawdziwe komentarze pandemiczne internautów. To zwykle wypowiedzi: „Ja tak siedzę w domu i powoli wariuję”, „A ja tęsknię za jajkami z majo truflowym z Charlotte”, „Pierwszy raz od dwunastu lat bez Openera?”, które w połączeniu z „niezwykłymi ciałami” aktorów z zespołem Downa nabrały innej performatywnej siły. Wzmacniała ją dopowiedziana informacja o tym, że w pandemii czy po niej występujący w filmie aktorzy nadal nie będą mogli mieć prawa jazdy, zawrzeć małżeństwa czy założyć konta w banku.

Nie odbieram tych gier w cytowanie jako prostego retorycznego chwytu obliczonego na wywołanie w nas poczucia wstydu przez pokazanie „prawdziwej krzywdy”, ale raczej jako szersze krytyczne działania służące do zdekonstruowania społecznych ram bycia „uprzywilejowanym” i „skrzywdzonym”, a także wiążących się z nimi różnic w sposobie doświadczania samoizolacji i samoograniczenia. Dostrzegam tu również potrzebę zrobienia miejsca (również w teatrze) na mówienie o materialnych warunkach życia osób z niepełnosprawnościami, które znacząco wpływają na ich uwłasnowolnienie i sprawczość. Dowartościowanie tej codziennej, prozaicznej strony egzystencji dokonuje się w innym projekcie tego samego kolektywu aktorskiego – w *Strategiach przetrwania* (zrealizowanych przy

wsparciu Magdaleny Łazarczyk i Łukasza Sosińskiego). Sytuacja wymuszonego zamknięcia w domu, która w przypadku osób z niepełnosprawnościami ma ważny kontekst historyczny i społeczny, stała się okazją do wypracowania nowego typu działania artystycznego. W pracach ośmiorga aktorów Teatru 21 (Grzegorza Brandta, Mai Kowalczyk, Daniela Krajewskiego, Barbary Lityńskiej, Piotra Sakowskiego, Aleksandry Skotarek, Cecylii Sobolewskiej i Marty Stańczyk), przetwarzających doświadczenie izolacji, materią i przestrzenią działań staje się codzienność. W opowiadaniach, tekstach piosenek, wierszach, zapisach snów, bajkach, dziennikach, asamblażach, zdjęciach, filmach i choreografiach pojawia się nuda i samotność, poczucie utraty relacji, możliwości działania, kontaktów z przyjaciółmi, a także trudność w akceptacji zmian. Ale jest też miejsce na twórczą aktywność, wynikającą z potrzeby ekspresji ruchowej, słownej i wizualnej, jak również na walkę o niezależność, o uznanie własnego zdania czy prawa do niezgody, które – jak w wierszu Barbary Lityńskiej – można nazywać „upartością”²⁶.

Podobne działania wydają mi się nie tylko ważne, bo upodmiotowiające twórców z niepełnosprawnościami, ale symptomatyczne dla tego, co obserwuję na pograniczu teatru i aktywizmu. Po pierwsze, przywracając znaczenie żywemu doświadczeniu (*lived experience*), projekt ten – podobnie zresztą, jak znane mi sztuki twórców i twórczyń z niepełnosprawnościami – wychodzi naprzeciw potocznym wyobrażeniom życia osób z niepełnosprawnościami jako tragicznie pustego, pozbawionego sensu, radości i prawdziwości. Pozwala to na przeorientowanie kulturowej ramy w sposobie patrzenia na niepełnosprawność – w dodatku niejako od środka, poprzez głos samych twórców z niepełnosprawnościami. Po drugie, podobne projekty pozwalają na performatywne przekroczenie opozycji prawdy i zmyślenia, zachowując przy tym uważność dla wartości i znaczenia tego, co

materialne, fizyczne, ucieleśnione i codzienne. Nie mamy tu konfliktu życia i sztuki, granica między tworzeniem a doświadczaniem zostaje rozszczelniona. To rodzaj krytycznej afirmacji, którą łączę ze strategiami „słabego oporu” opisanymi niedawno przez Ewę Majewską w kontekście Czarnych Protestów (Majewska, 2017) – a więc takimi, które w centrum stawiają kategorie witalizmu, „dobrego życia” (nie heroicznej śmierci), zwyczajności (nie wyjątkowości) i solidarności (nie samotniczego indywidualizmu).

Po trzecie wreszcie, przywołane tu działania pozwalają dostrzec centralność niepełnosprawności dla naszego rozumienia życia społecznego i kulturowego, która bierze się – jak przekonywała Ann Lewis – „nie z tego, że osoby niepełnosprawne instruują nas w tym, czym są indywidualne akty odwagi w obliczu tragicznego losu, ale raczej z tego, że niesprawne ciało przekonuje o niemożliwości życia bez wspólnoty” (Lewis, xlv).

Niepełnosprawność pozwala zdekonstruować mit samowystarczalności, tę silną liberalną fantazję, która wszystkich nas więzi na różnych etapach życia, ale też pozwala uznać zróżnicowane, pojedyncze przejawy sprawczości. Jak przekonują dziś nie tylko badacze i badaczki z kręgu *disability studies*, ale również posthumanistyczna filozofia krytyczna – wszyscy jesteśmy na różny sposób „podmiotami współzależnymi”, podatnymi, żyjącymi dzięki ludzko-nie ludzkiej sieci wsparcia (Butler, 2006). Potencjał uniwersalności, który tkwi w niepełnosprawności, bierze się nie z wielości jej metaforycznych odczytań, ale z uwidocznienia materialistycznych podstaw życia jako takiego.

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 2021

DOI: 10.34762/ejh3-9784

Autor/ka

Monika Świerkosz (monika.swierkosz@uj.edu.pl) – pracuje na Wydziale Polonistyki UJ. Interesuje się teorią krytyczną, filozofią feministyczną, zwłaszcza w zakresie problematyki ciała, posthumanizmu i materialności. Zajmuje się również zagadnieniami związanymi z kobiecym pisaniem w perspektywie poetologicznej i historycznej. Współtworzy Pracownię Pytań Krytycznych na Wydziale Polonistyki UJ, współredaguje pismo „Wielogłos”. Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Ruchu Literackim”, „Pamiętniku Literackim”, „Wielogłosie”, „Didaskaliach”, „FA-arcie”, „Opcjach”, „Zadrze” i w „Znaku”. Jest autorką książek: *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm* (2014) oraz *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm* (2017). Zredagowała tomy: *Sporne postaci polskiej krytyki feministycznej po 1989 roku* (2016), *Rozczytywanie Dąbrowskiej* (2018, we współpracy z Dorotą Kozicką) oraz *Konstelacje krytyczne* (2020, z Dorotą Kozicką i Katarzyną Trzeciak). Mieszka w Nowej Hucie. Numer ORCID: 0000-0002-1752-6768.

Przypisy

1. Pojęcie „normata” spopularyzowała Rosemarie Garland-Thomson na określenie „zamaskowanej pozycji podmiotowej kulturowego «ja»”, które rodzi się w opozycji do szerokiej grupy kulturowych dewiantów i ich ciał, pomagających normatowi ukonstytuować własne granice tożsamościowe (Garland-Thomson, 2020B, 20-21). Terminu tego jako pierwszy użył prześmiewczo i konfrontacyjnie Daryl P. Evans.
2. Jim Ferris wyjaśnia, w jaki sposób definicyjne rozróżnienie między biologicznym „uszkodzeniem” (*impairment*) i społeczną „niepełnosprawnością” (*disability*) pozwoliło wydobyć potencjał krytyczny fikcjonalności. Odejście od tego pierwszego pojęcia oznaczało zanegowanie „rzeczywistego” (biologicznego, fizycznego) wymiaru niepełnosprawności na rzecz podkreślania jej „zmyślnego” społecznie wyobrażenia, na które składają się stereotypy, uprzedzenia, projekcje, oczekiwania itd. Oczywiście tak rozumiana „fikcyjność” miała *de facto* służyć do rozmontowywania opozycji „normat” – „niepełnosprawny”.
3. Określenie ukuła Stella Young w wykładzie wygłoszonym dla TED: *I'm not here for your inspiration, thank you very much*, https://www.ted.com/talks/stella_young_i_m_not_your_inspiration_thank_y... [dostęp: 20 II 2021]. Zob. też. M. Zdrodowska, *Między aktywizmem a akademią. Studia nad niepełnosprawnościami*, „Teksty Drugie” 2016 nr 5.
4. Zob. R.W. Emerson, *Poleganie na sobie*, [w:] tenże, *Wybór pism*, tłum. Z. Koenig, Łódź 2010.
5. Wiele to mówi o pochodzeniu samego pojęcia „normy” czy „normata” (czyli osoby normalnej, jak to określa Garland-Thomson), które rodzi się wraz z powstaniem nowoczesnej statystyki. Ten proces opisuje również Lennard J. Davis w książce *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*, London - New York 1995. Zob. też wywiad z Davisem: *Spróbujmy przez następne dwadzieścia cztery godziny nie używać słowa „norma”*, rozmawia M. Zdrodowska, „Czas Kultury” 2019 nr 4, s. 7-15.
6. Victoria Ann Lewis, *Introduction*, [w:] *Beyond Victims and Villains. Contemporary Plays*

by *Disabled Playwrights*, New York, 2006, s. xiv-xv.

7. W reakcji na polityczne zawłaszczanie wizerunku dziecka z zespołem Downa 19 listopada 2020 roku w Teatrze 21 odbyła się dyskusja „Downy, muminki, męczennicy. Wizerunki osób z zespołem Downa w toczącym się konflikcie”,

https://www.facebook.com/watch/live/?v=399301638099197&ref=watch_perma... [dostęp: 28 IV 2021].

8. Inną ciekawą, ale niezanalizowaną przeze mnie zależnością jest nasilająca się obecność przedstawień „potwornej niepełnosprawności” towarzyszących dyskursom wokół katastrof ekologicznych, np. w Czarnobylu.

9. Tekst ukazał się w „Dialogu” 2020 nr 11. Korzystałam z wersji elektronicznej tekstu zamieszczonej na stronie Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej

<http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2020/03/DEBIL-Malina-Przesluga...> [dostęp: 20 I 2021]. Numery stron podaję za PDF-em.

10. O ciekawej strategii przechwytywania wizerunku „mściwego kaleki” zob. Alicja Müller, *Piss on pity! Choreograficzny crippling Rafała Urbackiego*, „Czas Kultury” 2019 nr 4, s. 27-32.

11. Mechanizm naturalizowania pełnosprawności jako normy przypomina według mnie działanie heteronormy, która również wytwarza obraz homoseksualności jako czegoś wobec niej wtórnego, naśladowczego i jednocześnie sztucznego, nienaturalnego. Zob. Judith Butler, *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe*, tłum. E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003 nr 1(3), s. 89-109. Być może nie powinno być dla nas zaskoczeniem częstotliwość motywu „niepełnosprawnego-oszusta”, który udaje tylko – niczym powracający na Itakę Odyseusz czy fałszywi żebracy w sztukach Chapmana i Brechta – niepełnosprawność (Lewis, xix).

12. W polskiej nomenklaturze funkcjonują dwa sposoby przekładu angielskiego *cripping*: jako „kaleczenie” pojawiające się w zwrocie *cripping up* oznaczającym opisane powyżej podrabianie niepełnosprawności i jako „kalekowanie” w zwrotach odwołujących się do queerowej *crip theory* Roberta McRuera. Zob. A. Müller, *Let's (crip)dance! Choreograficzne emancypacje ciał nienormatywnych*, „Teksty Drugie” 2020 nr 2, s. 48-65. Dominika Ferens tłumaczy jednak „crippowanie” McRuera jako „kaleczenie”: R. McRuer, *Crip/Kaleczenie*, tłum. D. Ferens, „Interalia” 2016 nr 11b, s. 1-7.

13. Ann M. Fox, Carrie Sandahl, *Beyond 'Crippling Up': An Introduction*, „Journal of Literary & Cultural Disability Studies” 2018, t. 12, nr 2, s. 121-127. Zestawienia tego używa m.in. Kaite O'Reilly – identyfikująca się jako niepełnosprawna dramatopisarka irlandzkiego pochodzenia, z klasy robotniczej, autorka sztuk *Yard*, *Peeling*, *The Almond and the Seahorse*. Z kolei Dominick Evans uznaje tę analogię za nieuzasadnioną politycznie, jako że przedstawieniom typu *blackface* towarzyszyła rasistowska chęć przedrzeźnienia, podczas gdy zjawisko „kaleczenia” związane jest z rzeczywistą chęcią odtworzenia (często stereotypowego) doświadczenia niepełnosprawności. Akty te różni zatem intencjonalność, stąd performatywnie rzecz ujmując, przedrzeźnienie i udawanie nie są (nie muszą być) aktami tożsamymi, choć przecież łączy je określona struktura władzy i przywileju, którą oba przedstawienia utwierdzają. Zob. D. Evans, <https://www.dominickevans.com/2017/07/please-stop-comparing-cripping-up...> [dostęp: 18 II 2021].

14. 18 lutego 2021 roku odbyła się dyskusja wokół dramatu z udziałem Piotra Dobrowolskiego, Alicji Fidowicz, Eweliny Godlewskiej, Piotra Morawskiego i Katarzyny Ojrzyńskiej. Nagranie rozmowy dostępne pod adresem:

<https://www.facebook.com/teatr21/videos/3569829519809456> [dostęp: 18 II 2021].

15. Jak jednak zauważa badaczka, artyści najczęściej łączą obydwie lub przechodzą od jednej do drugiej. Nie jest więc tak, że „queerowa” czy postmodernistyczna strategia ironii wyklucza bardziej otwarty sprzeciw wobec negatywnego etykietowania niepełnosprawności w społeczeństwie i języku.

16. To właśnie przeciw tej scenicznej sytuacji, w której niepełnosprawny intelektualnie bohater sam siebie postrzega jako debila, zaprotestowała najsilniej w czasie dyskusji nad dramatem Barbara Lityńska, aktorka Teatru 21. Zob.

https://www.youtube.com/watch?v=URn_pv4wpPA [dostęp: 20 I 2021]. Argument ten powtórzyła w późniejszej dyskusji Ewelina Godlewska, twierdząc, że dramat *Prześlugi „wrabia”* nas w pewne wyobrażenie, w którym osoba z niepełnosprawnością może jedynie uwewnętrznić opresyjne spojrzenie, które, choć jawnie krzywdzące i stereotypowe, uzyskuje moc obiektywności.

17. Taki charakter ma na przykład empowermentowa piosenka *I am Down!* wykonana przez aktorów Teatru 21 w finale spektaklu *Rewolucja, której nie było*.

18. Świetnie ten subwersywny mechanizm „odgapienia się” w praktykach artystycznych twórców z niepełnosprawnościami pokazuje R. Garland-Thomson w *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym* (2020A).

19. *Przytulilibyś go?* Z Maliną Prześlugą rozmawia Justyna Jaworska, „Dialog” 2020 nr 11, <https://e-teatr.pl/przytulilibys-go-6272> [dostęp: 20 I 2021]. Na marginesie warto zauważyć specyficzną konstrukcję retoryczną tego pytania, które rzuca ze sceny również Mama Kangurzyca, by wywołać w nas etyczną reakcję i zdemistyfikować pozorną troskę społeczeństwa. Znowu, choć strategia ta wydaje się progresywna i krytyczna, okazuje się sama uwikłana w ablistowskie klisze. Można by wręcz zapytać, na mocy jakiego przeświadczenia zakłada się tu, że osoby z niepełnosprawnością chciałyby być przez innych („normatów”?) przytulane niczym pluszowe misie? O paradoksach dyskursu progresywnego w kontekście niepełnosprawności pisała ostatnio Natalia Pamuła, *„Czy adoptowałeś już niepełnosprawne dziecko?”: przyczynek do analizy niepełnosprawności w dyskursie pro-choice w Polsce*, „Teksty Drugie” 2020 nr 2, s. 86-103.

20. Ann Lewis, s. xxii-xxiii. To oczywiście nie przeczy wielu przykładom udanej współpracy między niepełnosprawnymi i sprawnymi twórcami teatru. Wśród nich być może najbardziej spektakularny byłby przykład Roberta Wilsona, który najpierw duecie z Raymondem Andrewsem, trzynastoletnim afroamerykańskim głuchym chłopcem, a później z autystycznym poetą Christopherem Knowlesem, tworzył monumentalne, wielogodzinne widowiska teatralne.

21. W tym kontekście warto byłoby się zastanowić nad fantastycznym, etycznym i politycznym potencjałem Leśmianowskich „niezwykłych ciał” kalek, które zachowują – mimo swej groteskowości – ścisły związek z materią życia. Elżbieta Zarych, *Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana – zwycięstwo ciała czy ducha?*, „Teksty Drugie” 1999 nr 6, s. 149-160.

22. „Macieja Wiznera bym przytuliła” – szczerze przyznaje Justyna Jaworska w wywiadzie z dramatopisarką. <https://e-teatr.pl/przytulilibys-go-6272> [dostęp: 28 IV 2021]. Zdaję sobie sprawę, że różnie można postrzegać performatywną fortunność w sytuacji scenicznej, w której pełnosprawny aktor celowo (i autoironicznie) odgrywa niepełnosprawnego bohatera. Niemniej mam poczucie, że retoryczna strategia autorki była w tym miejscu wyraźnie obliczona na uruchomienie w odbiorcach reakcji etycznej (i samokrytycznej) poprzez wpisaną w tekst konfrontację z widokiem niepełnosprawnego ciała, które na scenie zostało

oddalone i zastąpione bezpieczną „fikcją”. Przywrócenie jego obecności niekoniecznie musiałyby oznaczać powrót realizmu, mimetycznej odpowiedniości i „prawdy”. Aktor z niepełnosprawnościami, wypowiadając na przykład kwestię o zabijaniu wszystkich wcielających się (jak on sam) w rolę niepełnosprawnej postaci, zakwestionowałby oczywistość podziału na „udawane” i „prawdziwe”, stwarzając przestrzeń dla zakorzonego materialnie „dystansu estetycznego”.

23. Chodzi mi w tym miejscu o podwójny efekt tej gry między „prawdą” i zmyśleniem: z jednej strony produkcja kolejnych reprezentacji kulturowych (monstra, „freaki”, zwyrodnialcy, mistyczne ofiary, geniusze), z drugiej opisywane przez Tobina Siebersa zjawisko „uchodzenia za kogoś innego” – a więc próby zamaskowania własnej niepełnosprawności dla komfortu otoczenia. Zob. T. Siebers, *Niepełnosprawność jako forma maskarady*, tłum. K. Ojrzyńska, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Warszawa 2017, s. 77-105.

24. Stąd tak istotną rolę odgrywają niefikcjonalne teksty ukazujące życie osób z niepełnosprawnościami i ich opiekunów, z których wymienię doskonały zbiór autobiograficznych i etnograficznych esejów Marii Reimann, *Nie przywitam się z państwem na ulicy. Szkic o doświadczeniu niepełnosprawności*, Czarne, Wołowiec 2019.

25. <https://www.facebook.com/IMITpolska/posts/2832563500159964/> [dostęp: 28 IV 2021].

26. https://www.youtube.com/watch?v=r_1Fgj8zf9w [dostęp: 9 IV 2021].

Bibliografia

Bhabha, Homi, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, tłum. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie” 2008 nr 1-2.

Borowska-Beszta, Beata, *Niepełnosprawność w kontekstach kulturowych i teoretycznych*, Impuls, Kraków 2012.

Butler, Judith, *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe*, tłum. E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003 nr 1(3).

Butler, Judith, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, New York 2006.

Davis, J. Lennard, *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*, Verso, London - New York 1995.

Davis, J. Lennard, *The Ghettoization of Disability: Paradoxes of Visibility and Invisibility in Cinema*, [w:] *Culture - Theory - Disability*, red. A. Waldschmidt, H. Berressem, M. Ingwersen, Transcript, Bielefeld 2017.

Emerson, W. Ralph, *Poleganie na sobie*, [w:] tenże, *Wybór pism filozoficznych*, tłum. Z. Koenig, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.

Ferris, Jim, *Dystans estetyczny i fikcja niepełnosprawności*, tłum. K. Ojrzyńska, [w:]

- Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, wybór i opracowanie E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017.
- Fidowicz, Alicja, *Niepełnosprawność w polskiej literaturze dla dzieci w XIX wieku*, „Wielogłos” 2016 nr 4.
- Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Fox, Ann M., Sandahl, Carrie, *Beyond ‘Crippling Up’: An Introduction*, „Journal of Literary & Cultural Disability Studies” 2018, t. 12, nr 2.
- Garland-Thomson, Rosemarie, *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym*, tłum. K. Ojrzyńska, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020A.
- Garland-Thomson, Rosemarie, *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, tłum. N. Pamuła, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020B.
- Garland-Thomson, Rosemarie, *The Story of My Work: How I Became Disabled*, „Disability Studies Quarterly” 2014 nr 2.
- Lewis, A. Victoria, *Introduction*, [w:] *Beyond Victims and Villains. Contemporary Plays by Disabled Playwrights*, Theatre Communications Group, New York 2006.
- Majewska, Ewa, *Słaby opór. Siła bezsilnych*, [w:] też, *Tramwaj zwany uznaniem. Feminizm i solidarność po neoliberalizmie*, Książka i Prasa, Warszawa 2017.
- McRuer, Robert, *Crip/Kaleczenie*, tłum. D. Ferens, „Interalia” 2016 nr 11b, s. 1-7.
- Müller, Alicja, *Piss on pity! Choreograficzny crippling Rafała Urbackiego*, „Czas Kultury” 2019 nr 4.
- Müller, Alicja, *Let’s (crip)dance! Choreograficzne emancypacje ciał nienormatywnych*, „Teksty Drugie” 2020 nr 2.
- Ojrzyńska Katarzyna, *Niepełnosprawny Hamlet. Kilka słów o rewolucji, która już się zaczęła*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2019 nr 24.
<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/24-de-formacje/niepelnospra...> [dostęp: 7 III 2021].
- Pamuła, Natalia, Rembis, Michael, *Disability Studies: a View from the Humanities*, „Człowiek - Niepełnosprawność - Społeczeństwo” 2016 nr 1.
- Pamuła, Natalia, *„Czy adoptowałeś już niepełnosprawne dziecko?”: przyczynek do analizy niepełnosprawności w dyskursie pro-choice w Polsce*, „Teksty Drugie” 2020 nr 2.
- Prześluga, Malina, *Debil*, „Dialog” 2020 nr 11.

Przytulilibyś go? Z Maliną Prześlugą rozmawia Justyna Jaworska, „Dialog” 2020 nr 11, <https://e-teatr.pl/przytulilabys-go-6272> [dostęp: 7 III 2021].

Reimann, Maria, *Nie przywitam się z państwem na ulicy. Szkic o doświadczeniu niepełnosprawności*, Czarne, Wołowiec 2019.

Siebers, Tobin, *Niepełnosprawność jako forma maskarady*, tłum. K. Ojrzyńska, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017.

Spróbujmy przez następne dwadzieścia cztery godziny nie używać słowa „norma”, z Leonardem J. Davisem rozmawia Magdalena Zdrodowska, „Czas Kultury” 2019 nr 4.

Young, Stella, *I'm not here for your inspiration, thank you very much*, https://www.ted.com/talks/stella_young_i_m_not_your_inspiration_thank_y... [dostęp: 7 III 2021].

Zarych, Elżbieta, *Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana - zwycięstwo ciała czy ducha?*, „Teksty Drugie” 1999 nr 6.

Zdrodowska, Magdalena, *Między aktywizmem a akademią. Studia nad niepełnosprawnościami*, „Teksty Drugie” 2016 nr 5.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/niepelnosprawnosc-pozazmysleniem>

KRYTYKA INSTYTUCJONALNA

Sfrustrowani poszukiwacze satysfakcji

Izabela Zawadzka Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Frustrated Satisfaction Seekers

The article attempts to analyze the methods of managing emotions of employees who work in the field of performative arts at cultural institutions. It focuses on creative workers who are not regarded as artistic workers. Using the example of Polish theatres, the author shows the financial and symbolic inequalities existing between those two groups of employees. She describes the feeling of frustration, which can be easily seen among creative personnel (referred to by her as the “programme team”). She points out how certain aims of creative workers are managed in order to minimize the feeling of frustration.

Keywords: cultural institutions; management; emotional management; creative workers

1.

Brzydkie emocje to zjawisko powszechne, dotykające niemal każdego pracownika i każdą pracownicę instytucji kultury. W tej grupie zawodowej znajdują się freelancerzy i pracownicy etatowi, osoby wykonujące zawody artystyczne, merytoryczne i techniczne, pracownicy administracyjni i programowi. Mimo wielu aspektów łączących wszystkich pracowników, niezaprzeczalne są różnice w problemach, z którymi się spotykają, oraz w roszczeniach poszczególnych grup.

W niniejszym tekście skupię się na emocjach pojawiających się w czasie wykonywania pracy etatowej w instytucji kultury, których działalność obejmuje realizację wydarzeń performatywnych. Będę mówić o pracownikach i pracownicach, którzy nie są przedstawicielami zawodów artystycznych (jak aktorzy, reżyserzy, scenografowie), ale którzy wykonują również pracę kreatywną. Będą to pracownicy działów programowych, budujących podstawową działalność statutową instytucji oraz działów organizacyjnych, umożliwiających współpracę zespołów artystycznego, technicznego i administracyjnego. Jest to grupa pracowników, która umożliwia działalność instytucji i jej komunikację ze światem zewnętrznym. Pełni także funkcję pośrednika między artystami i artystkami (zarówno tymi pracującymi w zespole instytucji, jak i tymi zatrudnianymi w ramach konkretnych projektów na umowy cywilnoprawne) a uczestnikami i uczestniczkami życia kulturalnego. Ich zadaniem jest tworzenie programu, a co za tym idzie poszukiwanie tematów, artystów i artystek, badaczy i badaczek, którzy mogą współpracować z instytucją nad stworzeniem oferty interesującej dla publiczności. To właśnie oni tworzą instytucję, która komunikuje się z widzami. Ze względu na różnorodność systemów organizacyjnych instytucji kultury trudno jest znaleźć płaszczyznę porównawczą, jednoznacznie określić, w jakim pionie czy dziale będą znajdować się wymienieni pracownicy. Różne zakresy obowiązków na stanowiskach w organizacjach nie pozwalają na ustandaryzowanie czy dookreślenie tych pracowników (również przez to znika ich widoczność poza obrębem instytucji, w której pracują).

Piszę ten tekst, opierając się na własnym doświadczeniu oraz prywatnych rozmowach z pracownikami instytucji prowadzących działalność performatywną. Moje obserwacje nie są poparte badaniami. Jest to tekst, który – jak wierzę – może być początkiem dyskusji i refleksji teoretycznej na

temat sytuacji pracowników instytucji kultury, zarówno teatrów, instytucji performatywnych, ale też muzycznych czy wystawienniczych. Piszę o sytuacji zakładającej wydzielenie w obrębie modelu organizacji tzw. działu programowego, zajmującego się podstawową działalnością statutową jednostki. Można założyć, że dział programowy to kuratorzy i edukatorzy, którzy tworzą plany działalności instytucji, natomiast dział organizacyjny, pracujący równolegle (koordynatorzy, producenci, osoby zajmujące się rozwojem publiczności i udostępnianiem oferty odbiorcom, pracownicy działów promocji i PR) wprowadza go w życie.

Przedstawiony podział w większości przypadków jest czysto teoretyczny, a zakresy obowiązków na poszczególnych stanowiskach rozszerzają się i obejmują zarówno działania programowe, jak i organizacyjne. Kuratorzy często stają się koordynatorami wydarzeń, koordynatorzy rekomendują artystów do udziału w programie, edukatorzy współpracują przy tworzeniu tekstów informacyjnych z działami promocji i rozwoju publiczności. Z tego względu pracownicy muszą wykazać się zarówno kompetencjami miękkimi – takimi jak doskonała organizacja czasu pracy, łatwość nawiązywania kontaktów, umiejętności pracy w grupie, wysoka kultura osobista, jak i twardymi – czyli, przede wszystkim, specjalistyczną wiedzą z zakresu działalności instytucji. Takie umiejętności nabywa się zwykle dopiero po kilku latach pracy w zawodzie. I dopiero w dobrze funkcjonującym zespole można stworzyć sprawnie działający i atrakcyjny program.

W pierwszym kwartale 2020 roku średnia krajowa wynagrodzeń wyniosła 5331,74 zł brutto – 3847,48 zł netto przy umowie o pracę (Komunikat Prezesa Głównego Urzędu Statystycznego, 2020). Ogólnopolski Związek Zawodowy Inicjatywa Pracownicza w październiku 2019 roku opublikował raport *Pełna kultura – puste konta* prezentujący wynagrodzenia

pracowników warszawskich instytucji kultury (2019). Według danych raportu średnie wynagrodzenie w warszawskich instytucjach kultury w 2018 roku wyniosło 5094 zł brutto (3616 zł netto), czyli więcej niż krajowa średnia wynagrodzeń, która w 2018 roku osiągnęła 4585,03 zł brutto (3261 zł netto) (Komunikat Prezesa Głównego Urzędu Statystycznego, 2019). Autorzy i autorki raportu będą więc posiłkować się medianą zarobków w instytucjach, tłumacząc, że

Każda średnia wartość dotycząca zarobków jest zniekształcona przez osoby o najwyższych dochodach (czyli zwykle kadre kierowniczą, otrzymującą wielokrotność pensji szeregowych pracowników). Dlatego o wiele bardziej wiarygodna i bliższa rzeczywistości jest mediana wynagrodzeń. Według naszych badań uśredniona mediana z poszczególnych publicznych instytucji kultury w 2018 roku w Warszawie wyniosła 4536 zł brutto. 3227 zł netto – tyle lub mniej zarabia 50% z nas, o ile jesteśmy zatrudnieni na umowie o pracę. W tym samym czasie mediana wynagrodzeń w Warszawie wynosiła 6100 zł brutto (s. 5).

W instytucjach, których organizatorem jest miasto Warszawa, mediana zmniejszyła się do 4216 zł brutto miesięcznie. W innych miastach poziom wynagrodzeń będzie oczywiście niższy (choć prawdopodobnie porównywalny, biorąc pod uwagę koszty życia w poszczególnych miastach). Zestawiając powyższe dane, można stwierdzić, że płace większości pracowników instytucji kultury są niskie. Różnica między średnią zarobków a medianą wskazuje również na duże dysproporcje w wynagrodzeniach pracowników w obrębie instytucji. Płace osób zatrudnionych w ramach etatu wypadają równie niekorzystnie w zestawieniu z wynagrodzeniami reżyserów

i reżyserek pracujących na umowy cywilnoprawne, których honoraria stanowią ogromną część budżetu produkcyjnego¹.

Rozdźwięk pomiędzy zarobkami etatowych pracowników instytucji i reżyserów zatrudnianych w ramach umów cywilnoprawnych widać w dokumentach finansowych teatrów. Ze względu na stopniowe publikowanie dokumentów instytucji publicznych, powołam się na trzy przykłady organizacji, których dane już zostały ujawnione.

Pod koniec 2019 roku TR Warszawa opublikował na swojej stronie internetowej wykaz dokumentów organizacyjno-finansowych². Wynika z nich, że dyrektor Grzegorz Jarzyna za pracę nad spektaklem *Inni ludzie* – adaptację tekstu Doroty Masłowskiej, reżyserię spektaklu, projekt aranżacji, przygotowanie teledysku oraz przekazanie praw autorskich – otrzymał 135 000 zł brutto. Wraz z umowami Jarzyny i innych reżyserów opublikowano zarządzenie dotyczące wynagrodzeń twórczyń i twórców w TR Warszawa, z którego wynika, że teatr od stycznia 2020 roku wprowadził regulacje, według których honoraria reżyserskie dyrektora nie tylko są zgodne z wewnętrznymi regulacjami teatru, ale wręcz znajdują się w dolnym zakresie widełek płacowych (Zarządzenia nr 01/20..., 2020)³. Dokładniej analizując zarządzenie, można zauważyć, że ogólne warunki finansowe artystów zatrudnianych przez TR Warszawa uległy poprawie w stosunku do dotychczas obowiązujących stawek. Od 2020 roku, w zależności od kosztów całej produkcji i portfolio artysty (liczba dotychczas zrealizowanych premier, udział w festiwalach, nagrody, a także współpraca międzynarodowa), honorarium reżysera lub reżyserki wynosiło od 12 000 zł brutto przy debiutach do 130 000 zł brutto przy wielkich produkcjach.

Zestawiając te dane z informacjami opublikowanymi w raporcie *Pełna kultura – puste konta* można zobaczyć, jak bardzo honoraria twórców i

twórczyni odbiegają od wynagrodzeń pracowników etatowych. Mediana miesięcznych zarobków w TR Warszawa jest wyższa od średniej median w warszawskich instytucjach kultury i wynosi 4843 zł brutto (ok. 3500 zł netto). Oznacza to, że przeciętny pracownik TR Warszawa rocznie zarabia około 58 116 zł brutto⁴. Jest to stawka, która mieści się w dolnych widełkach wynagrodzeń za reżyserię jednej dużej premiery w teatrze (produkcja poza sceną ATM o budżecie 250 000 – 400 000 zł brutto). Wynagrodzenie reżyserskie waha się od 50 000 do 80 000 zł brutto⁵. Wynagrodzenie za jedną dużą produkcję (w tym wynagrodzenie reżyserskie Grzegorza Jarzyny) stanowi więc dwukrotność średniej rocznej pensji pracownika w TR Warszawa. Można też wykonać odwrotną kalkulację. Zakładając, że Grzegorz Jarzyna pracował rok nad realizacją spektaklu *Inni ludzie*⁶, miesięcznie tylko za to otrzymywałby pensję w wysokości 11 250 zł brutto⁷.

Sytuacja w TR Warszawa nie jest wyjątkowa. Choć nie wszystkie teatry publikują spisy umów, a teatry spoza Warszawy nie są ujęte we wspomnianym raporcie, kolejne dwa przykłady pokazują, że dysproporcje w zarobkach pracowników etatowych oraz reżyserów się powtarzają. W Teatrze Powszechnym w Warszawie, który również jest instytucją miejską, mediana zarobków ujęta w raporcie jest wyższa od tej w TR – wynosi 5102,17 zł brutto (3685,43 zł netto) (Raport *Pełna kultura – puste konta*, 2019, s. 28). Opublikowany przez teatr Centralny Rejestr Umów pozwala na weryfikację honorariów dla reżyserów i reżyserek, którzy podpisali umowy z teatrem do 4 grudnia 2019 roku. Z danych wynika, że większość reżyserów otrzymała honorarium powyżej 30 000 zł brutto. Michał Zadara za reżyserię spektaklu *Sprawiedliwość* otrzymał 30 000 zł, takie samo honorarium przypadło Jakubowi Skrzywankowi za *Mein Kampf*. Paweł Łysak, reżyserując spektakl *Jak ocalić świat na małej scenie*, zarobił 33 000 zł, Wiktor Rubin za *Nerona* otrzymał 50 000 zł, Maja Kleczewska za *Bachantki* 70 000 zł, a

Krzysztof Garbaczewski za *Boską komedię* 60 000 zł. Niższe wynagrodzenia otrzymali reżyserki i reżyserzy, których prace były finansowane w ramach projektu Festiwalu Sztuki i Społeczności Miasto Szczęśliwe (m.in. Gosia Wdowik 16 000 zł za *Gniew*, Agnieszka Błońska 18 000 zł za *Mefista* i 25 000 zł za *Diabły*, Cezary Tomaszewski 25 000 zł za *Kram z piosenkami*, a Krzysztof Garbaczewski niecałe 15 500 zł za *Nietotę*), choć nie jest to standardem, ponieważ Marcin Liber w 2019 roku w ramach tego samego projektu wyreżyserował *Ach, jakże godnie żyli*, za które otrzymał honorarium w wysokości 40 000 zł. Część spektakli powstałych w ramach festiwalu włączono do repertuaru teatru. Zgodnie z *Zasadami współpracy twórczyń i twórców z Teatrem Powszechnym*, które weszły w życie w sezonie 2019/2020, minimalna stawka za reżyserię spektaklu repertuarowego została podniesiona do 20 000 zł brutto (2019, s. 5-7).

W Teatrze Powszechnym stawki jednego reżysera wybijają się spośród średniej. Krystian Lupa za spektakl *Capri. Wyspa uciekinierów* (przygotowanie tekstu/scenariusza przedstawienia, wyreżyserowanie spektaklu, przygotowanie projektu scenografii oraz reżyserii świateł) otrzymał honorarium w wysokości 200 000 zł brutto.

Powyższe dane pokazują, że w większości przypadków reżyserzy otrzymują wynagrodzenia równe około sześciu miesiącom pracy szeregowego pracownika teatru. Dane te nie uwzględniają dodatkowych wynagrodzeń, które reżyserzy pobierają w ramach obowiązków związanych z realizacją spektaklu (adaptacja tekstu, próby wznowieniowe).

Dla porównania sięgnę również do danych z Narodowego Starego Teatru w Krakowie, który ujawnił część swoich dokumentów w odpowiedzi na prośby o dostęp do informacji publicznej. Sieć obywatelska Watchdog opublikowała udostępniony w tym trybie spis umów teatru (1 stycznia 2017 - 30 maja

2018) (Bójko, 2018). Z rejestru można wyczytać tylko część wynagrodzeń reżyserskich, a ze względu na utajnienie danych osobowych nie można jednoznacznie stwierdzić, czy w ramach obowiązków artyści jedynie reżyserowali dany spektakl, czy przygotowywali też scenariusz, koncepcję scenograficzną i opracowanie muzyczne. Jedyne pełne dane dotyczą *Wesela* w reżyserii Jana Klaty, który prowadzi działalność gospodarczą J.A.N.K.L.A.T.A., dlatego jasne jest, że teatr podpisał umowy z firmą (a zatem z Klatą) na wyreżyserowanie spektaklu, opracowanie scenariusza i opracowanie muzyczne. Łączna kwota wynagrodzenia to 95 000 zł. Agnieszka Mandat za wyreżyserowanie spektaklu *Pierwiastek z minus jeden* otrzymała 50 000 zł. Honorarium Anny Karasińskiej za reżyserię *Wszystko zmyślane* to 20 000 zł (scenariusz: 10 000 zł, ale dokumenty nie precyzują, czy to również honorarium artystki). W spisie umów ujęte są również umowy za reżyserię spektaklu *Dom Bernardy A.* (15 000 zł) oraz scenografię (8 000 zł), które według strony teatru przypadły Alejandro Radawskiemu.

Najwięcej zarabiającym reżyserem według tego spisu był Stanisław Moisiejew, którego honorarium za spektakl *Masara* przekroczyło 30 000 euro (wynosiło 31 250 euro, czyli ok. 143 000 zł) i zostało opublikowane w Biuletynie Informacji Publicznej, wywołując poruszenie w środowisku teatralnym (Ogłoszenie o zamiarze zawarcia umowy z dnia 8.11.2017).

Ustalenie wysokości wynagrodzeń omawianej w tym artykule grupy pracowników Starego Teatru nie jest tak proste, ze względu na brak raportów o zarobkach pracowników instytucji kultury poza Warszawą. Uzyskany w trybie dostępu do informacji publicznej układ zbiorowy pracy oraz tabela zaszeregowania wprowadzają określenie „pracowników artystycznych” dla szerokiej grupy stanowisk, dzieląc je na dwie osobne podkategorie – „twórców i artystów” (aktor, kierownik muzyczny, kierownik

dramaturgów i dramaturg) oraz „pracowników pomocniczych”, do której zaliczani są: „pełnomocnik dyrektora ds. organizacyjnych i współpracy międzynarodowej, sekretarz literacki, pracownicy koordynacji pracy artystycznej i impresariatu, inspicjent-sufler, edukator, kierownik muzeum”. Wymienione stanowiska, z wyłączeniem aktorów (za to wraz ze stanowiskiem zastępcy głównego księgowego), są ujęte w jednej grupie zaszeregowania, dla której widełki wynagrodzeń wahają się od 4 940 zł brutto do 15 600 zł brutto. Ze względu na brak informacji o liczbie stanowisk i wysokości płac dla poszczególnych osób, nie sposób obliczyć mediany ani średniej wynagrodzeń. Możemy jedynie założyć, że wynagrodzenie to będzie zbliżone do danych z raportu *Pełna kultura – puste konta*, co wskazywałoby na podobną proporcję między płacami reżyserów i pracowników kultury.

Porównanie wynagrodzeń reżyserów i pracowników etatowych nie jest oczywiste. Nie wystarczy zestawić ze sobą ich zarobków, przede wszystkim ze względu na różnice w rodzajach umów, jakie zawierają oni z teatrem. Najłatwiej posłużyć się kwotami brutto, które zawierają wszystkie podatki i pokazują koszty instytucji związane z danymi wynagrodzeniami (choć i te nie w pełni, bo kwota brutto jest niższa niż łączny koszt pracodawcy związany z zatrudnieniem etatowego pracownika). Jednak same kwoty brutto nie dają pełnego oglądu sytuacji zarobkowej. Przy tym samym wynagrodzeniu brutto kwota netto przy umowie o dzieło będzie wyższa niż kwota netto przy umowie o pracę. W rzeczywistości więc różnice w zarobkach pracowników etatowych i reżyserów będą jeszcze większe, niż prezentują je kwoty brutto. Należy jednak uwzględnić dodatkowe różnice, wynikające ze specyfiki pracy i rodzaju podpisywanej umowy. Niezaprzeczalnie pracownicy etatowi zyskują szereg przywilejów, wynikających z zatrudnienia przez instytucję (pewność stałego wynagrodzenia, ubezpieczenie zdrowotne, możliwość urlopu i zwolnień lekarskich, dodatki pracownicze i świadczenia społeczne).

Pracownicy zewnętrzni (tacy jak reżyserzy) muszą samodzielnie opłacać koszty ubezpieczeń i świadczeń społecznych, nie mają pewności kolejnego zatrudnienia i często sami ponoszą koszty życia w mieście, w którym pracują. Otwarte pozostaje pytanie, jak wycenić tego rodzaju zaangażowanie i ponoszone koszty własne pracowników zewnętrznych i czy to z nich wynikają różnice w zarobkach obu grup.

Mimo trudności w zestawieniu wynagrodzeń, zespół programowy pracowników etatowych ma świadomość dysproporcji w zarobkach oraz czasie poświęconym na realizację danej produkcji. Koordynatorzy i producenci stale kontrolują budżet, harmonogram prób, przebieg pracy nad spektaklem. Tak duże rozwarstwienie ekonomiczne musi być silnym generatorem frustracji.

2.

Zgodnie z definicją *Encyclopedia of Personality and Individual Differences* frustracja to „kluczowa emocja negatywna zakorzeniona w rozczarowaniu” (2017). Frustracja powstaje, kiedy uniemożliwione zostaje zrealizowanie wymarzonego celu, o którym zakładaliśmy, że jego spełnienie jest wykonalne, i kiedy towarzyszy temu poczucie porażki. Jak pisze Albert Bandura, „frustracja obejmuje tak szeroki zestaw warunków, że nie ma swojego szczegółowego znaczenia” (1973, za: Muller, 1979, s. 126-127). Definicja frustracji z czasem zaczęła się poszerzać, obejmując szereg generatorów agresji. Bandura wykazuje, że podczas eksperymentów społecznych frustracja jest wywoływana personalną zniewagą, fizycznym bólem, pozbawieniem oczekiwanej nagrody czy uniemożliwieniem osiągnięcia wymarzonego celu, spełnienia ambicji. Frustracja nie jest tylko poczuciem braku czegoś. Wynika z głębokiego oczekiwania osiągnięcia

danego stanu czy rzeczy, do którego nigdy nie dochodzi. Ze względu na jej szeroki zakres badacze podkreślają, że trudno jest wymiernie zbadać doznawaną frustrację. Wypracowali jednak kilka narzędzi, które pomagają w określeniu frustracji w zestawieniu z oczekiwaniami, których niespełnienie będzie ją generować.

Według Edwarda N. Mullera oczekiwanie spełnienia będzie występować na trzech poziomach porównawczych (Muller, 1979, s. 128-131). Pierwszym będzie porównanie jednostki w grupie referencyjnej. Widząc, jakie nagrody otrzymują współczłonkowie grupy, oczekuję, że będę traktowana tak samo i osiągnę te same korzyści. Przekładając to na realia instytucji kultury: pracując w zespole przygotowującym daną produkcję i pełniąc funkcję koordynatorki projektu, oczekuję, że osiągnę wynagrodzenie finansowe zbliżone do wynagrodzenia pozostałych osób w grupie.

Drugim poziomem jest porównanie osiągniętego rezultatu i zasług, do których jednostka jest uprawniona. Jest to szereg nagród, które według jednostki, na podstawie autoanalizy własnej pozycji, powinny być jej przynależne. Przykładem może być oczekiwanie dobrze płatnej pracy po skończeniu pięcioletnich studiów na kierunku informatycznym. W kontekście pracy w instytucji kultury – oczekiwanie nagrody jest związane z poziomem zaangażowania w produkcję oraz uznania istotnej roli w jej przebiegu, za które pracownicy oczekują wynagrodzenia (symbolicznego oraz ekonomicznego).

Ten poziom oczekiwań można połączyć z opracowaną przez Johana Galtunga pozycją nierównowagi (*rank inequilibrium*) (s. 167), według której jednostka zajmuje w społeczeństwie konkretną pozycję społeczną. Jest ona zależna od osiągniętych celów oraz wyznawanych wartości, które są pożądane z punktu widzenia społeczeństwa. Umieszczenie w odpowiednim miejscu pozycji

społecznej wytwarza w nas oczekiwanie spełnienia kolejnych celów. Adekwatny jest tutaj przykład wykształcenia – zdobycie stopnia naukowego wytwarza w nas oczekiwanie wysokiej pozycji ekonomicznej. Może jednak nastąpić sytuacja, w której osoba o wysokiej pozycji w jednej dziedzinie (wysokie wykształcenie) zajmuje niską pozycję w innej (niski status zawodowy), co staje się jednym ze źródeł frustracji. Należy jednak zauważyć, że pozycja nierównowagi nie zawsze jest generatorem frustracji. Przykładem może być osoba, która po ukończeniu szkoły średniej założyła firmę przynoszącą jej duże zyski, przez co osiągnęła wysoką pozycję ekonomiczną. Frustracja jest przynależna grupie, którą Galtung nazywa intelektualnym proletariatem, charakteryzującym się wysokim stopniem edukacji przy niskim statusie społecznym. Galtung wskazuje tutaj na pracowników korporacji, którzy po zdobyciu wysokiego wykształcenia wykonują mało ambitną pracę umysłową, stając się nieistotnym trybikiem w maszynie.

Z przykładem Galtunga można oczywiście polemizować. Pracownicy korporacji, którzy mają wykształcenie istotne dla firmy, zarabiają stosunkowo wysoko. Wśród pracowników kultury pozycja proletariatu intelektualnego jest bardziej widoczna. Wysokie kompetencje zawodowe oraz zaangażowanie w pracę nie przekładają się na osiągnięcie korzyści finansowych. Co więcej, nie umożliwiają również osiągnięcia celów pozafinansowych, do których można zaliczyć na przykład uznanie w środowisku branżowym.

Na trzecim poziomie porównawczym wyszczególnionym przez Mullera, jednostka będzie zestawiała własne osiągnięcia z celem, do którego aspiruje (s. 130). Poziom aspiracji może być określony przez narzędzie wypracowane przez Hadleya Cantrila. Tak zwana drabina Cantrila jest dziesięciostopniową tabelą, która określa poziom zadowolenia z życia, gdzie 10 to najlepszy, a 1

najgorszy wariant życia. Pozwala to określić miejsce, w którym byliśmy, miejsce, w którym aktualnie jesteśmy i to, w którym pragniemy być. Takie umieszczenie na szczeblach drabiny pozwala na ustawienie swoich ambicji w stosunku do obecnej sytuacji. Ambicje te mogą być wyższe od oczekiwań, do których czujemy się uprawnieni. Na podstawie tego rozróżnienia można określić życzeniowe oczekiwania oraz oczekiwania uzasadnione. Rozdźwięk między tym, gdzie chciałabym być, a tym, gdzie aktualnie się znajduję, może być przyczyną frustracji.

W przypadku pracowników kultury rozdźwięk może pojawić się między życzeniowym oczekiwaniem rozwoju kariery a realną pozycją w strukturze organizacyjnej. Ścieżka kariery pracowników programowych jest zazwyczaj krótka. Można prowadzić coraz większe projekty i koordynować coraz większe produkcje, ale w pewnym momencie sytuacja się stabilizuje i zostaje na tym samym poziomie przez następne kilkanaście lat. Brak możliwości rozwoju kariery w ramach jednej instytucji jest kolejnym elementem składającym się na rosnącą frustrację pracowników.

3.

Wspomniane nierówności finansowe, będące jednym z generatorów frustracji pracowników kultury, mogą być rozpatrywane w kontekście wypracowanej przez Nancy Fraser trójwymiarowej koncepcji sprawiedliwości (2014, s. 255-281). niesprawiedliwość dla Fraser to nierówność uczestnictwa, a zatem taka organizacja społeczeństwa, która powoduje, że nie wszyscy jego członkowie mają możliwość podejmowania interakcji na równych prawach (s. 223). Fraser twierdzi, że występują trzy rodzaje przeszkód uniemożliwiających równość partycypacji – kulturowe, ekonomiczne i

polityczne. Jak pisze:

Z jednej strony pełną partycypację mogą ograniczać struktury ekonomiczne, pozbawiające środków potrzebnych, aby wchodzić w interakcję z innymi na równych prawach; w tym wypadku ludzie cierpią wskutek niesprawiedliwości dystrybucyjnej, czyli niewłaściwej dystrybucji. Z drugiej strony interakcję na równych prawach mogą ograniczać zinstytucjonalizowane hierarchie kulturowej wartości, z których winy pewne osoby nie mogą osiągnąć wymaganej pozycji; wówczas cierpią one z powodu niesprawiedliwości w zakresie statusu, czyli braku uznania (s. 261).

Żadna z nierówności nie występuje pojedynczo. Walka przeciwko jednemu aspektowi nie wyeliminuje drugiego. Dlatego Fraser postuluje połączenie perspektyw. Dopiero dystrybucja środków umożliwiająca uzyskanie niezależności oraz ustanowienie zinstytucjonalizowanych wzorców kulturowych wartości, które umożliwią równe szanse zdobycia poważania w społeczeństwie, mogą wspólnie wprowadzić realne zmiany w systemie.

Omawiając problem dystrybucji dóbr i uznania społecznego, Fraser mówi o sytuacji kobiet i niesprawiedliwości społecznej dotyczącej ludzi ze względu na płeć. W tym przypadku nierówności w traktowaniu pociągają za sobą nierówności w wynagradzaniu. Z perspektywy pracy w instytucji, redystrybucja i uznanie są związane z obowiązującą hierarchią artystyczną. Praca artystów jest ceniona wyżej niż działania pracowników programowych. Zarówno na poziomie uznania – ich praca jest traktowana jako bardziej wartościowa i kluczowa dla instytucji – jak i wynagradzania. Można zastanowić się, jak instytucje kalkulują wartość tego rodzaju uznania. Czy

głośne nazwisko reżysera rzeczywiście przełoży się na realny zysk (sprzedaż biletów)? I czy produkcja spektaklu na ważnej scenie nie buduje marki reżysera? W związku z tym, kto wpływa na rozwój czyjej marki – reżyser na markę teatru czy odwrotnie? I jak oszacować zyski obu stron? Wszelkie tego rodzaju rozważania toczą się jednak tylko wokół postaci reżyserów. Na poziomie uznania pracownicy programowi nie są uważani za pracowników kreatywnych, ich praca może być traktowana jako odtwórcza i mechaniczna, zaliczana do pracy biurowej, zrównana z działem administracyjnym. Na poziomie dystrybucji pracownicy tego typu zarabiają znacznie mniej, co znowu jasno sygnalizuje podrzędny i odtwórczy charakter ich pracy. Jest to oczywiście związane ze sposobem wytwarzania usług przez instytucje. Wbrew głośnemu hasłu *Teatr nie jest produktem / Widz nie jest klientem* instytucje realizują programy, są zobowiązane do osiągnięcia określonych przychodów i frekwencji, a to nazwiska artystów wpływają na liczbę widzów i widzek w teatrach⁸. Pracownicy instytucji stają się pomocnikami twórców, wsparciem dla nazwisk, które tworzą wielką sztukę. Ich wkład w wykreowanie konkretnego programu, zbudowanie serii wydarzeń, które dopiero jako całość nabierają znaczenia i mogą się komunikować z widzem, wydaje się nieistotny w tak ustawionej strukturze. Wiąże się to z przekonaniem o zastępowalności pracowników etatowych, których zadania mogą być odtworzone przez innych, równie zdolnych następców. Praca reżyserów, związana z ich wyjątkowym talentem oraz pozycją w środowisku, nie pozwala na zamianę ich na kogokolwiek innego.

Sytuacja pracowników programowych jest jeszcze bardziej skomplikowana. Z jednej strony brak uznania w hierarchii środowiskowej prowadzi do nierównej dystrybucji środków finansowych. Z drugiej to właśnie uznanie stanowi walutę, w której wypłacany jest ekwiwalent ekonomiczny. Zanim dokładniej przyjrzę się temu zjawisku, wrócę do trzeciego wymiaru

polityczności wprowadzonego przez Fraser.

Obejmuje on polityczność „w rozumieniu dostarczania sceny, na której rozgrywane są walki wokół dystrybucji i uznania” (s. 263). To w wymiarze politycznym ustanawiane będą zasady przynależności lub wykluczenia w obrębie grupy uprawnionej do sprawiedliwej dystrybucji oraz uznania. Polityczność dotyczy przede wszystkim reprezentacji rozumianej jako „kwestia przynależności społecznej, dotycząca włączania do wspólnoty osób uprawnionych do wysuwania żądań wobec innych lub wykluczania z tej wspólnoty osób nieuprawnionych” oraz – na innym poziomie – dotycząca „procedur nadawania struktury publicznym procesom kwestionowania”, określania warunków zabierania głosu, wygłaszania żądań, rozstrzygania kwestii dyskusyjnych (s. 263).

Dopóki praca pracowników programowych nie zostanie uznana za istotną i potrzebną w tworzeniu działań artystycznych, dysproporcje ekonomiczne się nie zmniejszą. Lub odwrotnie: dopóki w systemie finansowania kultury nie nastąpią radykalne podwyżki płac, praca programowa i koordynacyjna będzie uważana za podrzędną. Ponadto grupa pracowników programowych znajduje się poza ramami reprezentacji. To nazwiska artystów tworzą wyobrażenie o instytucji. Nazwiska pracowników programowych najczęściej nie są znane publiczności (kto pamięta producenta swojego ulubionego spektaklu?), choć te osoby są istotnym elementem realizacji produkcji. Nie ma ich jednak w polu reprezentacji. W instytucji teatralnej czy wystawienniczej reprezentacja pozostaje w rękach grupy, która jest bezpośrednio widoczna poza strukturą organizacyjną – artystów, reżyserów, twórców. To ich praca jest komunikowana widzom, a co za tym idzie ich reprezentacja staje się silna i widoczna⁹.

4.

Przejęciu narracji i zwróceniu uwagi na kwestie kulturowe i ekonomiczne służyła wystawa *Co to będzie?*¹⁰ zrealizowana przez efemeryczny duet Prekariat (Ania Batko i Kamil Kuitkowski) w 2018 roku podczas KRAKERS Cracow Gallery Weekend. Kuratorzy współtworzący duet mieli doświadczenie współpracy z licznymi galeriami i instytucjami wystawienniczymi prywatnymi i publicznymi, a także z organizacjami non-profit. Przez lata pracy jako kuratorzy i koordynatorzy w obszarze sztuk wizualnych byli zatrudniani na umowy cywilnoprawne, pracowali na czarno lub (jak Batko w czasie realizacji wystawy *Co to będzie?*) w ramach etatu w instytucji kultury. W opisie wystawy Batko i Kuitkowski piszą:

„Nie musimy spełniać wszystkich warunków by sytuować się na pozycji prekariusza. / „Ciemno wszędzie, głucho wszędzie. Co to będzie? Co to będzie?” / To nie tylko wystawa o pracy. To też wystawa o niepewności. To wystawa kuratorowana z łóżka, trochę tak jak wszystkie nasze projekty. W domowych warunkach. Taka prekaryjna partyzantka (2018).

W mieszkaniu wynajmowanym przez Kuitkowskiego duet zgromadził przedmioty, które otrzymywał z tytułu wynagrodzenia lub premii za pracę kuratorską. Na podłodze obok kilkunastu par butów leżały czarne lakierowane trzewiki z ręcznym podpisem: „Buty, które artystka podarowała nam po napisaniu tekstu kuratorskiego i otwarciu wystawy. Listopad, 2016”. Pod ścianami leżały niewielkie obrazy z podobnymi informacjami. Na parapecie stała blaszana puszka po chińskich papierosach, w której kuratorzy otrzymywali wypłatę w euro, pesos i dolarach. Przedmioty

pokazywane na wystawie kuratorzy dostawali zarówno w organizacjach pozarządowych, jak i instytucjach publicznych. Praktyka wszędzie była podobna. Wśród eksponatów ofiarowanych zamiast wynagrodzenia przez te ostatnie można wymienić trzy wyjątkowo spektakularne obiekty: opakowany w złotko medal z czekolady – podziękowanie za koordynację wystawy, butelkę wypełnioną wygazowanym i w połowie wypitym szampanem – prezent od pracodawcy, nazwany „premią urodzinową”, który został wręczony w dokładnie takim stanie, jak pokazano na wystawie, oraz kartkę z napisem: „Premia słowna, zero złotych – pochwała za dobrze wykonaną pracę, kilkuletnią nad projektem wystawienniczym. Maj, 2015”.

Artystów, z którymi kuratorzy pracowali przy wspomnianych wystawach, duet opisuje jako „prekariuszy i prekariuszki”. Niektórzy współpracowali z Batko i Kuitkowskim od wielu lat (m.in. Małgorzata Markiewicz, Monika Drożyńska, Slavs and Tatars). Niektórzy osobiście przekazywali kuratorom prezenty w ramach podziękowania za współpracę, inni przez nieuwagę nie odbierali swoich prac po zrealizowanej wystawie, wzbogacając kolekcję Prekariatu. Dziesięć dni po wernisażu Kuitkowski został zmuszony do opuszczenia mieszkania. Właścicielka sprzedała kamienicę i wyrzuciła z niej lokatorów. Było to dobitne podsumowanie wystawy *Co to będzie?*

Artyści z obszaru sztuk wizualnych funkcjonują na innym rynku niż środowisko teatralne. Ich praca jest często niewynagradzana, a możliwość zarobku wiąże się ze sprzedażą prac. Jak podaje raport *Wizualne niewidzialne*, dopiero w 2014 roku niektóre galerie publiczne podpisały *Porozumienie w sprawie minimalnych wynagrodzeń dla artystek i artystów*, będące pierwszą w Polsce inicjatywą wskazującą konieczność wypłacania honorariów dla artystów za udział w wystawach (Krajewski, Schmidt, 2017, s. 57). Jest to sytuacja odbiegająca od standardów w teatrach, gdzie mimo

nierówności finansowych wynagrodzenie artystów jest rzeczą niekwestionowaną. Bezspornie stawki teatralne wielokrotnie przewyższają również płace minimalne ujęte w *Porozumieniu...*, w myśl którego za wystawę indywidualną artysta powinien otrzymać wynagrodzenie nie niższe niż 3 700 zł brutto (czyli kwotę przeciętnego wynagrodzenia w pierwszym kwartale 2013 roku)¹¹.

Mimo różnic międzyśrodkowych, wprowadzam kontekst *Co to będzie?* ze względu na podobieństwo w finansowym traktowaniu kuratorów i koordynatorów w wystawienniczych i performatywnych instytucjach kultury. Osoby, które pracują w ramach pracy etatowej, zmagają się z analogicznymi nierównościami finansowymi. Pozycja kuratorek i kuratorów jest prestiżowa, jednak w strukturze instytucji niekoniecznie wiąże się z wyższym wynagrodzeniem (zwłaszcza w omawianym przeze mnie modelu, odchodzącym od kuratorocentrycznego na rzecz pracy programowej). Oczywiście można znaleźć kilkoro kuratorek i kuratorów, których pozycja w środowisku jest na tyle wysoka, że może wiązać się z wyższymi wynagrodzeniami i środowiskowym uznaniem. Zazwyczaj są to jednak freelancerzy, niezatrudnieni na stałe w instytucji kultury. Analogiczna sytuacja jest znana z życia teatralnego. Czy są to wyjątki potwierdzające regułę? Czy modele, do którego pracowniczki i pracownicy instytucji powinni dążyć? Czy osiągnięcie pozycji i zarobków jest związane z pracą poza instytucją?

Wytworzenie reprezentacji pracownika kultury i rozpoczęcie dyskusji o niskich zarobkach w branży było wynikiem frustracji. Trwająca często wiele miesięcy praca merytoryczna (tworzenie tekstów i scenariuszy wystaw, poszukiwanie prac artystów, które będą odpowiadały podejmowanym tematom, aranżacja przestrzeni i tym podobne) może być traktowana jako

nieistotna. Frustrację może rodzić przeświadczenie, że to nie kurator, tylko artysta realizuje pracę, *ergo* ta sama praca może zafunkcjonować bez kuratora.

5.

A jednak frustracja, która powinna występować na każdym etapie pracy w kulturze, nie musi być główną emocją osób zatrudnionych na interesujących mnie stanowiskach. Praca w produkcji kulturalnej to przede wszystkim praca na emocjach i z emocjami. Pracownicy programowi są częścią skomplikowanej maszyny, której celem jest budowanie relacji artysty i publiczności. Dlaczego wykształcone i wysoko wykwalifikowane osoby decydują się na nisko płatną pracę w kulturze, choć ich umiejętności pozwoliłyby im na lepiej płatne zatrudnienie w innych miejscach? Jedną z odpowiedzi jest zwykle nieczysta gra emocjami, którą prowadzi się w instytucjach kultury, a która wiedzie nie tylko do związania pracownika z jego miejscem zatrudnienia, ale wręcz do częściowego uzależnienia.

To nie czynnik ekonomiczny jest priorytetem w czasie podejmowania decyzji o szukaniu zatrudnienia w tej branży. Większe znaczenie będzie miała płaca symboliczna. To, że Prekariat pokazał swoją wystawę w prywatnym mieszkaniu, zaprosił na nią przedstawicieli środowiska artystycznego, jednocześnie ujawniając ich hipokryzję i nierówność w traktowaniu finansowym, było elementem budującym pozycję kuratorów w świecie sztuk wizualnych. Analogiczny mechanizm jest widoczny w każdej dziedzinie kultury. Często pracodawcy używają argumentu prestiżu jako czynnika kompensującego niską płacę. Prestiż i przynależność do środowiska kształtującego kulturę. Nie zapłacisz nimi za mieszkanie, ale dzięki niemu możesz po jakimś czasie pokazać kuratorowaną przez siebie wystawę,

przeforsować autorski program teatralny, zarekomendować dyrektorowi spektakl taneczny, który warto pokazać. Wynagrodzeniem z pracy w kulturze będzie więc satysfakcja. Z jednej strony satysfakcja z bycia w konkretnym miejscu w strukturze społecznej. Z drugiej – satysfakcja z dobrze wykonanej pracy. Ale jak zmierzyć efekt swojej pracy w kulturze?

6.

Działalność kulturalna na wielu poziomach podobna jest do innych rodzajów usług. Instytucje kulturalne prowadzone przez swoich organizatorów zobowiązują się do realizacji określonej liczby wydarzeń dla określonej liczby odbiorców, mieszcząc się w dostępnym budżecie i osiągając zaplanowane przychody. Wysokość przychodów nie będzie priorytetem w ocenie działalności instytucji, niemniej bardzo często to właśnie od niej zależy ostateczny kształt programu. W kulturze nie liczy się efekt ilościowy. Nie chodzi o to, by jak najniższym kosztem i w jak najszybszym czasie wytworzyć jak najwięcej usług. Pracownik instytucji nie pracuje na akord.

Hanna Trzeciak w *Ekonomice teatru* dzieli rezultaty działalności artystycznej na dwa rodzaje: ilościowe (pośrednie, mierzalne liczbą premier, przedstawień oraz widzów – realnych i potencjalnych) oraz jakościowe (bezpośrednie, które przeważają w ocenie) (2011, s. 117-119). Te drugie nie podlegają miernikom, zależą od subiektywnej oceny odbiorców (lub jak określa ich Trzeciak – konsumentów) (s. 119). Badaczka podejmuje próbę dookreślenia sposobów oceny osiągnięcia rezultatów jakościowych. W badaniu ich można uwzględnić udział spektaklu w festiwalach, zdobyte nagrody oraz uwzględnienie w rankingu „Teatru” *Najlepszy, najlepsza, najlepsi*. Wszystkie te aspekty biorą pod uwagę ocenę recenzentów,

krytyków czy kuratorów – przedstawicieli środowiska, uczestników wydarzeń. Jeśli jakościowa ocena działalności artystycznej przeprowadzana jest na podstawie opinii odbiorców, można uznać, że nadrzędnym zadaniem instytucji jest produkcja wydarzeń, które będą satysfakcjonować, poruszać, dotykać odbiorców. Produkując wydarzenia, instytucja produkuje emocje ich uczestników.

Przy tak określonym zadaniu instytucji zmienia się również zadanie pracownika kultury, dla którego to nie liczba zrealizowanych wydarzeń (wystaw, spektakli, warsztatów edukacyjnych) będzie istotna przy ocenie zadowolenia z pracy. Ważny jest rezultat końcowy. Jak pisze Trzeciak: „O jakości usługi decyduje poziom satysfakcji odbiorcy, a ten zależy od indywidualnych preferencji” (s. 120). Specyfika pracy w kulturze wymaga od pracowników ciągłej kalkulacji emocji uczestników wydarzeń. To od satysfakcji widzów, pozytywnych recenzji krytyków, wreszcie medialnej rozpoznawalności produkcji zależy, czy można uznać wykonaną pracę za wartościową. Oznacza to, że satysfakcja z pracy w instytucji kultury będzie nieustannie zależna od satysfakcji uczestników wydarzeń. Pracownicy kultury tkwią w emocjonalnym potrzasku.

7.

W pracy w kulturze, w której emocje są produktem, walutą oraz miernikiem osiągniętych celów, przyjmuje się niestandardowe metody zarządzania. Zarówno zarządzania pracownikami z poziomu menedżerskiego, jak i zarządzania przez pracownika własnym czasem i obowiązkami.

Model psychologiczny rozwija się w teoriach zarządzania od dawna. W wielu branżach kluczowe dla wypracowania tego rodzaju metod było osiągnięcie

przez przedsiębiorstwo wzrostu efektywności załogi. Zwiążanie pracownika z firmą oraz podniesienie poziomu jego zaangażowania w pracę doprowadzi do lepszych wyników organizacji. Ryszard Stocki, po przeprowadzeniu serii badań przedsiębiorstw, zauważył istotną zależność między „(1) pozytywnymi emocjami dotyczącymi przedsiębiorstwa i poszczególnych elementów zarządzania, (2) gotowością pracowników do wzięcia współodpowiedzialności za działanie firmy i (3) uznaniem znaczenia systemów zarządzania a naiwnymi (prywatnymi) teoriami firmy” (2013, s. 93). Prywatne teorie przedsiębiorstw to modele zarządzania przypisywane do zarządzania ekonomicznego, traktujące pracowników jako zasób, którego głównym zadaniem jest generowanie zysków przedsiębiorstwa (najważniejszy cel istnienia organizacji). Próba przeniesienia nacisku na aspekt zarządzania emocjami oraz zaangażowanie pracowników doprowadziły do wykształcenia się podejścia humanistycznego. Najważniejszą różnicą między podejściem humanistycznym i ekonomicznym jest perspektywa, z której rozpatrywane są zagadnienia zarządzania organizacją. Dla humanistów w centrum zainteresowania stoi człowiek, jednostka, która jest uwikłana w schemat organizacji. Badacze pracujący w ramach perspektywy humanistycznej wykorzystują paradygmaty, których głównym założeniem jest subiektywizm oraz zmienność rzeczywistości. Każdy pracownik i pracowniczka mają prawo do indywidualnego podejścia do organizacji i każdy głos powinien być istotny z punktu widzenia zarządzania instytucją. Organizacja w tej perspektywie będzie traktowana jako forma życia społecznego, która może wpływać na poszczególne jednostki i kształtować ich tożsamość (Pawelska-Skrzypek, Lenartowicz, 2013, s. 50).

Zarządzanie organizacją zgodnie z myślą humanistyczną wymagało rozwinięcia wiedzy o pracownikach. W latach sześćdziesiątych Douglas

McGregor przeprowadził w MIT Sloan School of Management badania, na podstawie których stworzył dwie teorie pracy i oznaczył jako X i Y (Stocki, 2013, s. 187-188; Majewska-Opiełka, 1998, s. 141-142; Światowski, Pałka). Wskazują one na podejście ludzi do pracy, a w zasadzie na wyobrażenie o tym, w jaki sposób ludzie traktują swoją pracę. Dwa opozycyjne modele stanowią schemat badawczy, który pozwala opisać metody zarządcze stosowane przez menedżerów w celu osiągnięcia celów przedsiębiorstwa.

Teoria X opisuje pracownika jako osobę, która nie lubi pracy i będzie starała się jej unikać. Menedżer stosujący się do założeń tej teorii będzie stale kontrolował pracowników, nie wierząc w ich samodzielne dążenie do określonych celów organizacji. Podstawowym założeniem teorii X będzie, że pracownicy są leniwi i mało ambitni. Ich jedynym motywatorem będzie wynagrodzenie, a zarządzanie powinno opierać się na systemie kar, przede wszystkim finansowych.

Lustrzanym odbiciem tej koncepcji jest teoria Y, w której pracownicy traktowani są jak partnerzy. Praca jest dla nich naturalną potrzebą, dlatego samodzielnie potrafią ją organizować. Pracownicy są kreatywni, zaangażowani, chętnie biorą na siebie odpowiedzialność. System zarządzania będzie opierał się więc na zaufaniu zespołowi, a zwiększenie swobody zatrudnionych osób powinno doprowadzić do zwiększenia efektywności przedsiębiorstwa. Doprowadzi to również do zwiększenia zaangażowania pracowników, którzy będą mogli samodzielnie kierować konkretnymi procesami w firmie.

McGregor oparł swoją teorię na założeniach piramidy potrzeb Abrahama Masłowa. Bez osiągnięcia potrzeb niższego rzędu (fizjologicznych, bezpieczeństwa) nie można mówić o potrzebach wyższego rzędu (przynależności, szacunku, samorealizacji), na których opiera się teoria Y

(Wasilczyk, Bosak). Przyglądając się pracy w kulturze, wysokościom płac i warunkom zatrudniania zarówno artystów, jak i osób zajmujących się produkcją, można zauważyć, jak teorie McGregora mieszają się ze sobą w tym sektorze. Z jednej strony praca w kulturze opiera się na ogromnym zaangażowaniu w życie i działalność organizacji. Jest to typowe dla branży kreatywnej, w której potencjał intelektualny oraz wrażliwość pracowników stanowi podstawę funkcjonowania instytucji. Bez osób, które potrafią stworzyć chwytliwe hasło reklamowe, zaprojektować garnitur, napisać ciekawy tekst do czasopisma organizacja nie będzie mieć produktów, które chce sprzedać. Instytucje zajmujące się kulturą komercyjnie mogą być rozpatrywane w perspektywie teorii X i Y, gdzie praca intelektualna traktowana jest jako zasób przedsiębiorstwa, a podejście zarządcze opiera się na różnych metodach motywacyjnych, wynikających z teorii McGregora. Jednak w obrębie kultury niekomercyjnej, instytucji nienastawionej na zysk, ale wypełniającej statutowe cele, dochodzimy do wykształcenia się trzeciej teorii pracy.

Z jednej strony pracownicy charakteryzują się wysokim zaangażowaniem w pracę. Często biorą na siebie odpowiedzialność, nawet jeśli nie są odpowiedzialni za konkretne zadanie czy za wizerunek instytucji. Są zżyci z projektami, które wykonują, i programami, które współtworzą. Bez względu na model zarządczy stosowany w instytucji, ich praca może być traktowana w ujęciu teorii Y. Przyglądając się jednak wysokościom zarobków w kulturze, można mieć wątpliwość, na ile podstawowe potrzeby pracowników kultury zostają zaspokojone.

Iwona Majewska-Opiełka, opisując teorie McGregora w kontekście piramidy potrzeb, pisze: „Maslow uważał, że jeśli człowiek wzniesie się choćby raz na poziom samorealizacji i zaspokojenia wyższych potrzeb, to niższe potrzeby są

mniej istotne” (1998, s. 139). Potwierdzeniem jest wdrożenie teorii Y w fabryce Procter & Gamble Augusta w stanie Georgia (Hindle, 2012; Bolman, Deal, 2013, s. 113). Kierownictwo firmy poprosiło McGregora o wprowadzenie systemu zarządczego, który zmaksymalizuje wydajność fabryki przy jednoczesnym zmniejszeniu kosztów. Augusta opierała się na modelu otwartym, w którym rozwinięto metody komunikacji, a pracownicy funkcjonowali w strukturze niehierarchicznej, bez przypisanych stanowisk. Zespoły samodzielnie podejmowały decyzje, zwiększając poziom zaangażowania i odpowiedzialności poszczególnych członków załogi. Pracownicy współdecydowali o kształcie firmy (a przynajmniej pracodawca wytworzył w nich takie przekonanie), dlatego bardziej związali się z organizacją, a to z kolei doprowadziło do lepszych wyników produkcji.

Podobny mechanizm funkcjonuje w kulturze. Pracownicy współtworzą projekty - zarówno od strony technicznej, jak i artystycznej. Są w nie mocno zaangażowani, a co za tym idzie wiążą się z organizacją. Zaspokojone są więc ich potrzeby samorealizacji i przynależności. Pensja nie jest najważniejszą kwestią, co chętnie wykorzystują pracodawcy. Pozycja w mikrobańce własnej instytucji, konkretnej sceny, wąskiej grupy współpracujących artystów staje się czynnikiem wynagradzania pracowników. „Premia słowna - zero złotych”.

Narzędzia motywacji pracowników badał Frederick Herzberg (Majewska-Opiełka, 1998, s. 140; Rychlak, Stawarz). Przyglądał się grupie księgowych i inżynierów, próbując zrozumieć, co będzie wpływało na ich ocenę własnej pracy. Pod wpływem obserwacji Herzberg wyszczególnił dwie grupy czynników - motywujące i higieny. Do pierwszej grupy, nazywanej motywatorami lub satysfaktorem, Herzberg zalicza elementy związane z treścią pracy. Są to czynniki zewnętrzne, których obecność może pozytywnie

wpłynąć na pracowników i zwiększyć ich zadowolenie. Można do nich zaliczyć uznanie zespołu i pracodawcy, zdobywanie dodatkowych umiejętności i wiedzy przez pracownika, awans (wyższe stanowisko) i rozwój osobisty. Motywatorem będzie również praca sama w sobie, która przynosi satysfakcję i zadowolenie pracownikowi. Brak satysfikatorów nie zmniejsza zadowolenia pracowników, ale ich obecność motywuje do coraz lepszego wykonywania obowiązków. Drugą grupą będą czynniki higieny, czyli czynniki wewnętrzne, związane z kontekstem pracy. Herzberg zalicza do nich ogólne warunki pracy, stosunki między pracownikami, politykę organizacji, poczucie bezpieczeństwa oraz wynagrodzenie. Sama ich obecność nie będzie motywować pracowników, ale brak czynników higieny doprowadzi do ich niezadowolenia.

8.

Przyglądając się zestawieniu Herzberga, można zauważyć, że w pracy w kulturze motywatory są dużo istotniejsze niż czynniki higieny. Czynniki wewnętrzne są zapewniane na poziomie podstawowym, choć ich obecność będzie odgrywała istotną rolę w pracy w instytucji. Pracownicy etatowi, świadomi zagrożeń wynikających z pracy na umowy cywilnoprawne (brak ubezpieczenia i stałego przychodu, a co za tym idzie brak poczucia bezpieczeństwa¹²), czyli w warunkach, w jakich pracują pracownicy zewnętrzeni – w tym większość artystów – w większym stopniu docenią stabilizację wynikającą z formy stałego zatrudnienia. Jest to jeden z czynników, dla których łatwiej jest im zaakceptować brak innych czynników wewnętrznych – szczególnie w zakresie wynagrodzenia. Wspomniany raport *Pełna kultura – puste konta* wykazuje, jak niedofinansowana jest kadra kultury. Z drugiej strony instytucje rozbudowują motywatory. Ich istnienie opiera się na sprecyzowanej misji i strategii, które budują tożsamość

organizacji. Dzięki nim pracownicy nie tylko mogą zrozumieć cel swoich działań, ale również swoje miejsce w „ciele społecznym instytucji”.

Ustanowienie satysfikatorów głównymi czynnikami w systemie motywacyjnym umożliwia instytucjom kultury zbudowanie silnych zespołów produkcyjnych, które będą mogły pracować również w niekorzystnych warunkach wewnętrznych. Jeśli misją instytucji jest pokazywanie spektakli na najwyższym poziomie i zmiana polskiej sceny teatralnej, łatwiej jest zaakceptować fakt, że reżyser za kilkumiesięczne przygotowanie spektaklu otrzymuje honorarium przekraczające wysokość rocznej pensji pracowników. Wytworzenie górnolotnej narracji o produkowanych usługach powoduje, że pracownicy łatwiej zgadzają się na dysproporcje w zarobkach i nierówne traktowanie. Nie jest przecież tajemnicą, że zespół administracyjno-techniczny i zespół artystyczny instytucji nierzadko są wrogimi bytami.

Wykorzystanie w procesie zarządzania motywacji zespołu tłumaczy, dlaczego frustracja nie jest afektem dominującym wśród pracowników instytucji kultury. Frustracja rodzi się w wyniku niemożności realizacji konkretnego celu. Pytanie brzmi: jaki cel zostaje ustawiony przed pracownikami kultury? I w jaki sposób można tym ustawieniem manipulować? Powyższe analizy pokazują, że w instytucji kultury cel ekonomiczny nie będzie pierwszorzędny. Pracownicy nie otrzymują wynagrodzenia proporcjonalnego do wynagrodzeń zespołu artystycznego, ale też nie mają narzędzi, żeby kiedykolwiek je osiągnąć. Nie mają również jasnej i rozbudowanej ścieżki kariery ani możliwości awansu w hierarchii organizacyjnej, która mogłaby stać się dla nich istotna w rozwoju zawodowym. Osiągnięcie tego rodzaju ścieżki rozwoju jest trudne w instytucjach kultury, które nie działają według modeli korporacyjnych. Aby to zmienić, należałoby najpewniej wykształcić zupełnie nowe struktury organizacji instytucji.

Celem pracowników kultury, który zostaje osiągnięty, a przez może przytłumić i przekierunkować uczucie frustracji, jest cel uznaniowy – satysfakcja z wykonywanej pracy. Satysfakcja wyłania się na wielu poziomach pracy w instytucji kultury. W kontakcie z zespołem, który docenia jakość naszej pracy. W uznaniu przez widzów produkowanego działania za wartościowe, dostrzeżeniu go wśród innych realizacji. W samoocenie i zadowoleniu z realizacji projektów, które sprawiają nam radość. Satysfakcji szukamy w relacjach z innymi, pracujemy, żeby wytwarzać satysfakcję widzowi, satysfakcja staje się równorzędnym z pieniężnym wynagrodzeniem za naszą pracę. Jednocześnie jest uczuciem zastępczym, tłumiącym frustrację, niepozwalającym jej zaistnieć. Uznanie za dobrego koordynatora, kuratora, pracownika programowego nadal będzie przebiegało w ramach zniekształconej reprezentacji tej grupy, zakładającej jej niekreatywny, biurowy i odtwórczy charakter. Właśnie dlatego nie doprowadzi do redystrybucji dóbr ekonomicznych czy uznania w ogólnej strukturze środowiskowej. Dopiero zmiana postrzegania pracowników programowych może być pierwszym krokiem do strukturalnych zmian w dystrybucji finansów w kulturze.

Piszę ten tekst z perspektywy pracowniczki programowej. Od pięciu lat pracuję w Cricotece – Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora, która jest publiczną instytucją kultury podlegającą marszałkowi województwa małopolskiego¹³. Nie jest to teatr, a instytucja o charakterze wystawienniczo-performatywnym, jednak kwestie zarządzania emocjami są w niej podobne jak w teatrach. Moje stanowisko pracy zostało określone jako specjalistka ds. wydarzeń i obejmuje zadania koordynatorskie, kuratorskie i producenckie. Z wykształcenia jestem menedżerką kultury i teatrolożką. Rocznie koordynuję realizację kilkudziesięciu wydarzeń, współpracując bezpośrednio z zespołami artystów z Polski i zagranicy. Moja praca polega na współdecydowaniu o

kształcie programu performatywnego w instytucji, współpracy z zewnętrznymi kuratorami, kontakcie z zapraszanymi artystami, ustalaniu harmonogramu prób, spektakli, koordynacji procesu logistycznego oraz produkcji wydarzeń we współpracy z działami techniki i sceny. Jestem jedną z wielu, którzy pracują do późnych godzin wieczornych, również w weekendy. Tak samo jak moi koledzy i koleżanki, koordynuję budżety, które w skali roku wynoszą kilkaset tysięcy złotych. Pracuję na umowę o pracę w pełnym wymiarze czasu pracy. Miesięcznie zarabiam około 2800 zł netto, co jest przeciętną stawką w porównaniu z zarobkami zajmujących analogiczne stanowiska pracowników instytucji kultury w większych miastach. Pracowałam z artystami, którzy jednorazowo otrzymywali wynagrodzenie kilkukrotnie przekraczające moją miesięczną pensję. Analizując raporty zarobków w kulturze i rozmawiając z pracownikami teatrów i działów performatywnych instytucji kultury, obserwuję, jak kwestie wynagrodzenia i możliwości rozwoju w pracy stają się przedmiotem gry emocjami. Mimo że nie prowadziłam badań, które mogłyby poszerzyć omawiany temat, doprecyzować, w jaki sposób wszechobecne poczucie frustracji zostaje zwalczone (lub jedynie okiełznane) przez pracowników, piszę ten tekst, bo właśnie teraz jest czas na rozpoczęcie tej dyskusji. Kwestia redystrybucji w obrębie kultury będzie tematem, z którym już wkrótce będą musiały zmierzyć się instytucje. Pandemia i zamrożenie instytucji spowodowały, że wielu przedstawicieli kultury doświadczyło załamania finansowego. Grupa pracowników, o której piszę w tym tekście, była w sytuacji uprzywilejowanej – miała zabezpieczenie finansowe, stałe przychody, ubezpieczenie. Kiedy czerpała korzyści z pracy etatowej, freelancerzy mocno odczuli niestabilność swojej sytuacji. Przedstawiciele Instytutu Sztuk Performatywnych oraz Komuny Warszawa opublikowali wspólny tekst, w którym postulują zmianę systemu dystrybucji środków w kulturze. Jak piszą: „polskiego teatru w

perspektywie najbliższych sezonów nie będzie już chyba stać na wygórowane stawki dla wąskiego grona kilkudziesięciu artystów. Trzeba w końcu powiedzieć, że pieniądze dla tych uprzywilejowanych nie biorą się znikąd; by były możliwe, inni muszą być opłacani źle lub bardzo źle” (*O bioróżnorodność w teatrze*, 2020). Autorki i autorzy tekstu zwracają uwagę przede wszystkim na konieczność zatrudniania artystów reprezentujących różnorodne praktyki performatywne oraz rozwój nowych form komunikacji z widownią.

Żeby ten postulat się ziścił, system musi zmienić się od podstaw. Którzy artyści są w sytuacji uprzywilejowanej? Którzy otrzymują realnie wyższe stawki od innych? Na jakie umowy są zatrudniani i przez jakie instytucje? Odpowiedzi na te pytania ściśle wiążą się z przekształceniem systemu finansowania instytucji.

Ponadto wprowadzenie postulowanych zmian jest możliwe tylko przy założeniu, że wyjdą one poza zespół artystyczny. Przekształcenie systemu musi objąć także pracowników programowych, działających w ramach umów o pracę. Konieczne jest spojrzenie na instytucję jako organizację, w której działalność artystyczna rozkłada się pomiędzy pracowników współtworzących działania społeczne, kreatywne, sięgające do pozaartystycznych aktywności teatru. Pozwoli to wzmocnić pozycję pracowników, a przede wszystkim zmienić kształt instytucji teatralnych, utworzyć silny i równouprawniony zespół, który może więcej.

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

Autor/ka

Izabela Zawadzka (izabela.zawadzka@doctoral.uj.edu.pl) – menedżerka kultury, teatrolożka. Doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Numer ORCID: 0000-0002-8425-0888.

Przypisy

1. Sytuacja aktorów i aktorek oraz tancerzy i tancerek, warunków ich zatrudniania oraz sytuacji ekonomicznej jest osobnym tematem rozważań. Dokładnie opisuje ją Monika Kwaśniewska (2015).
2. Opublikowano m.in. statut i strategię teatru, regulamin organizacyjny i zasady regulujące delegacje pracowników. Lista jest stale uzupełniana i dostępna pod adresem <https://trwarszawa.pl/bip/zasady-funkcjonowania/> [dostęp: 8 II 2021].
3. Na mocy zarządzenia wysokość honorarium reżysera dużej produkcji na scenie ATM powinna wynosić 80 000 – 130 000 zł. Jarzyna za reżyserię *Innych ludzi* oraz przeniesienie praw autorskich otrzymał w sumie 95 000 zł. Wynagrodzenia scenografów powinny mieścić się w granicy 30 000 – 60 000 zł (przy scenografii *Innych ludzi* Jarzyna otrzymał 15 000 zł wraz z przeniesieniem praw autorskich). Za adaptację tekstu TR proponuje widełki 11 000 – 26 000 zł (Jarzyna otrzymał 20 000 zł) a za opracowanie wideo 4 500 – 20 000 zł (za przygotowanie teledysku Jarzyna otrzymał 5 000 zł).
4. Przeciętnie, ponieważ nie uwzględnione są tutaj dodatki do wynagrodzenia.
5. Kwoty można porównać z Zarządzeniem nr 01/20 dyrektorki TR Warszawa (2020).
6. Przyjmuję takie założenie, że względu na ponad roczną przerwę między premierami Jarzyny w 2017 roku (luty 2017 *G.E.N.*, kwiecień 2017 *Iwona, księżniczka Burgunda*, grudzień 2017 *Dwa miecze*) a premierą *Innych ludzi* (15.03.2019). Bazując jedynie na umowach z reżyserem opublikowanych przez teatr, można wnioskować, że Jarzyna rozpoczął pracę nad spektaklem w 2018 roku, jednak trudno jest oszacować dokładną datę. Umowy na adaptację książki i scenografię zostały podpisane 7 stycznia 2019 roku, a umowa na reżyserię 10 stycznia 2019 roku, jednak na jej mocy Jarzyna miał oddać koncepcję inscenizacyjną już 11 stycznia, co pozwala zakładać, że w trakcie podpisywania umów reżyser miał przygotowany komplet materiałów do rozpoczęcia prób do spektaklu.
7. Zazwyczaj proces produkcji to trzy miesiące pracy z aktorami. Przez pozostały czas twórcy pracują indywidualnie, poza określonymi godzinami pracy, co umożliwia im podjęcie równocześnie innej pracy.
8. Według badań przeprowadzonych przez Instytut Teatralny widzowie dużo częściej wybierają spektakl ze względu na aktorów, a nie reżyserów, co według mechanizmów ekonomicznych powinno wpływać na wyższe zarobki dla aktorów, przynoszących realne

zyski instytucji (*Badanie publiczności teatrów w stolicy*, 2013).

9. Reprezentacja stała się szczególnie silna w spektaklach autoteatralnych, o czym pisała m.in. Joanna Krakowska (2016). Wyjątkiem od narracji artystów o artystach był spektakl *Kwestia techniki* Michała Buszewicza, który próbował wejść w struktury pozaartystycznego zespołu teatru. Omówienie sposobu reprezentacji maszynistów w spektaklu oraz ujawnienia (lub zatajenia) konfliktów wewnątrz struktury instytucji wymaga poszerzonej analizy, której nie podejmę się w tym tekście. Częściowo pisała o tym Zofia Smolarska (2016).

10. *Co to będzie?*, kuratorzy: duet Prekariat (Ania Batko, Kamil Kuitkowski), wystawa zbiorowa. Prezentowani prekariusze i prekariuszki: Michał Sroka, Ai Weiwei, Marcin Janusz, Sława Harasymowicz, Yael Bartana, Paulina Ołowska, Władysław Hasior, Karolina Spyra, Andrzej Karoń, Druga Grupa, Jacek Maria Stokłosa, Małgorzata Markiewicz, Tadeusz Kantor, Slavs and Tatars, Triin Marts & Anna Pichura, Monika Drożyńska, Prekariat i inni.

11. Zapisy Porozumienia oraz skany podpisanych dokumentów opublikowano w artykule *Porozumienie w sprawie minimalnych wynagrodzeń dla artystów i artystek podpisane w magazynie SZUM* (2014).

12. Negatywne skutki braku stabilizacji edukatorów, animatorów kultury i artystów (przede wszystkim tych pracujących projektowo i pobierających nieporównywalnie niższe wynagrodzenie niż przedstawiony w tekście Grzegorz Jarzyna, jak np. aktorzy freelancerzy czy tancerze) widać szczególnie wyraźnie w obliczu pandemii SARS-CoV-2.

13. Pod koniec października 2020 roku, już po oddaniu tekstu, autorka artykułu złożyła wypowiedzenie z pracy w opisywanej instytucji [przyp. red.].

Bibliografia

Badanie publiczności teatrów w stolicy, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2013, https://issuu.com/instytut.teatralny/docs/badanie_publicznosci_teatrow_... [dostęp 29 III 2020].

Bolman, Lee G., Deal, Terrence E., *Reframing Organizations: Artistry, Choice, and Leadership*, John Wiley & Sons, New Jersey 2013, s. 113.

Bójkó, Martyna, *Z kim i na co zawiera umowy teatr?*, 4 IX 2018, <https://siecobywatelska.pl/z-kim-i-na-co-zawiera-umowy-teatr/> [dostęp: 10 V 2020].

Centralny Rejestr Umów Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera, <https://www.powszechny.com/bip/centralny-rejestr-umow.html> [dostęp: 20 V 2020].

Co to będzie?, Informacje o wystawie dostępne on-line: <https://www.facebook.com/events/177876113026926> [dostęp: 4 II 2020].

Fraser, Nancy, *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*, tłum. A. Wesek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

Frustration, [w:] *Encyclopedia of Personality and Individual Differences*, red. V. Zeigler-Hill, T.K. Shackelford, VIII 2017,

https://www.researchgate.net/publication/318299864_Frustration / [dostęp: 5 III 2020].

Hidle Tim, *The Economist Guide to Management Ideas and Gurus*, Profile Books Ltd, London 2012.

Komunikat Prezesa Głównego Urzędu Statystycznego z dnia 11 II 2019 r. w sprawie przeciętnego wynagrodzenia w gospodarce narodowej w 2018 r., <https://stat.gov.pl/sygnalne/komunikaty-i-obwieszczenia/lista-komunikat...> [dostęp: 14 VI 2020].

Komunikat Prezesa Głównego Urzędu Statystycznego z dnia 12 V 2020 r. w sprawie przeciętnego wynagrodzenia w pierwszym kwartale 2020 r., <https://stat.gov.pl/sygnalne/komunikaty-i-obwieszczenia/lista-komunikat...> [dostęp: 14 VI 2020].

Krajewski, Marek, Schmidt, Filip, *Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce: stan, rola i znaczenie*, Warszawa 2017.

Krakowska, Joanna, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Dwutygodnik” 2016 nr 195, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-praw...> [dostęp: 29 III 2020].

Kwaśniewska, Monika, *Aktor w klinczu relacji folwarcznych*, „Polish Theatre Journal” 2015 nr 1, <https://polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/108/574> / [dostęp: 15 III 2020].

Majewska-Opiełka, Iwona, *Umysł lidera*, Wydawnictwo Medium, Warszawa 1998.

Muller, Edward N., *Aggressive Political Participation*, Princeton University Press, New Jersey 1979.

O bioróżnorodność w teatrze, „Dwutygodnik” 2020, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8992-o-bioroznorodnosc-w-teatrze.ht...> [dostęp: 21 VI 2020].

Ogłoszenie o zamiarze zawarcia umowy z dnia 8.11.2017, Biuletyn Informacji Publicznej Narodowego Starego Teatru w Krakowie, <http://stary-teatr.bip-e.pl/nst/zamowienia-publiczne/7673,Ogloszenie-o-...> / [dostęp: 14 VI 2020].

Porozumienie w sprawie minimalnych wynagrodzeń dla artystów i artystek podpisane, „Magazyn Szum”, 18 II 2014, <https://magazynszum.pl/porozumienie-w-sprawie-minimalnych-wynagrodzen-d...> [dostęp: 29 III 2020].

Prawelska-Skrzypek, Grażyna, Lenartowicz, Marta, *Badanie organizacji i zarządzanie na gruncie humanistyki*, [w:] „Problemy zarządzania”, 2013 vol. 11, nr 4 (44).

Raport *Pełna kultura – puste konta*, Ogólnopolski Związek Zawodowy Inicjatywa

Pracownicza, Warszawa 2019,

<http://www.ozzip.pl/dla-mediow/item/2555-publicacja-raportu-pelna-kultu...> [dostęp: 4 II 2020].

Rychlak, Marta, Stawarz, Małgorzata, *Dwuczynnikowa teoria Herzberga*, [w:] *Encyklopedia zarządzania*, https://mfiles.pl/pl/index.php/Dwuczynnikowa_teoria_Herzberga [dostęp: 4 II 2020].

Smolarska, Zofia, *Zagubione w tłumaczeniu*, e-teatr.pl, 26 I 2016,

<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/216294,druk.html> [dostęp: 15 III 2020].

Stocki, Ryszard, *Diagnoza organizacji od A do Z*, Wolters Kluwer, Warszawa 2013.

Światowski Robert, Pałka Monika, *Teoria X i Y*, [w:] *Encyklopedia zarządzania*, https://mfiles.pl/pl/index.php/Teoria_X_i_Y [dostęp: 4 II 2020].

Trzeciak, Hanna, *Ekonomika teatru*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2011.

Wasilczyk, Iwona, Bosak, Magdalena, *Piramida Masłowa*, [w:] *Encyklopedia zarządzania*, https://mfiles.pl/pl/index.php/Piramida_Maslowa [dostęp: 4 II 2020]

Zarządzenie nr 01/20 dyrektorki TR Warszawa z dn. 2.01.2020 r. w sprawie wprowadzenia polityki ustalania wynagrodzeń twórców / twórczyń pracujących przy produkcji spektakli i wydarzeń artystycznych w TR Warszawa, <https://trwarszawa.pl/bip/zasady-funkcjonowania/> [dostęp: 8 II 2021].

Zasady współpracy twórczyń i twórców z Teatrem Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, „Didaskalia” 2019 nr 153.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/sfrustrowani-poszukiwacze-satysfakcji>

didaskalia

gazeta teatralna

KRYTYKA INSTYTUCJONALNA

Kilka spojrzeń na przedstawienia Innej Szkoły Teatralnej (2010-2019)

Magdalena Hasiuk Instytut Sztuki PAN w Warszawie

A Few Perspectives on the Performances of the Other Theatre School (2010-2019)

The text is a proposal to present the specifics of activities carried out by Węgajty Theatre in the formula of the Other Theatre School, in the second decade of its existence - the years 2010-2019. The author uses categories such as process, road / walking, performative theatre, rhapsodic structure, activism, in an attempt to present the way of creating performances in Węgajty. She employs the proposed terms with reference to the findings made in various areas of knowledge by such artists as: Arnold Mindell, Rebecca Solnit, Tadeusz Pawłowski, Jean-Paul Sarrazac as well as the practice of Ricardo Dominguez, for example. What constitutes a significant element of the research material are unpublished interviews with the founders of Węgajty Theatre and its associates conducted by the author and Joanna Kocemba-Żebrowska in the years 2018-2020.

Keywords: Węgajty Theatre; walking; performative theatre; rhapsodic structure; activism

Trzydziestopięcioletnią pracę Teatru Węgajty charakteryzowały liczne zmiany. Dotyczyły one zarówno charakteru szeroko pojętych działań zespołu, sposobów jego organizacji, modelu pracy artystycznej, jak i stawianych przed nią celów. Jedną z najważniejszych odnosi się do zmiany akcentów w pracy teatralnej. Zostały one przeniesione z poszukiwań prowadzonych przede wszystkim w obszarze estetyki teatralnej i rzemiosła przez względnie stały zespół (pracujący metodami laboratoryjnymi), realizujący projekty

inicjowane przez Wacława Sobaszka, kierownika artystycznego i reżysera, na rozwijanie projektów artystyczno-społecznych, często o wymiarze edukacyjnym, współprowadzonych przez Erdmute Sobaszek. Obydwa te obszary – poszukiwań laboratoryjnych i edukacji – od początku były obecne w pracy Teatru Węgajty, jednak dziś zespół jest przede wszystkim projektem formacyjnym.

Podstawową formą jego pracy jest autorska metoda kształcenia adeptów w ramach Innej Szkoły Teatralnej, funkcjonującej pod tą nazwą od 2000 roku. U jej genezy, poza potrzebą współuczucia się¹ i poznawania tradycji, legło dążenie, by w sytuacji braku stałego zespołu teatralnego zatrzymać młodych wykonawców na dłużej we wspólnej pracy. Nie bez znaczenia była specyfika autorskiej, w pełni oryginalnej metody działań IST. Polega ona na łączeniu technik performatywnych, zaczerpniętych z tradycji przede wszystkim kolędniców i alelujników z Polski i jej terenów pogranicznych (a także Ukrainy, Białorusi i Litwy), z pracą własną adeptów nad indywidualnym materiałem dramaturgicznym (obejmującym działania, teksty, pieśni). Dzieje się to dzięki stosowaniu improwizacji i pracy z tworzonymi co roku maskami.

Podczas pierwszej dekady (2000-2009) praca Innej Szkoły Teatralnej przebiegała w powtarzającym się rytmie warsztatów kolędniczych, zapustnych i alelujkowych i wieńczących je wypraw na pogranicze łemkowskopolskie, na Warmię lub w pobliskie i dalsze okolice, do tzw. zbiorowych domów (domów pomocy społecznej, więzień, schronisk dla osób z problemem bezdomności, squatów itp.) oraz na pogranicze polsko-litewsko-białoruskie. Podczas wypraw adepci prezentowali materiał dramaturgiczny w różnych formach: zabawy tanecznej i wspólnego śpiewania z mieszkańcami, a od 2010 roku także szopki noworocznej w Nowicy w Beskidzie Niskim, etiud maskowych (podczas zapustów w różnych domach zbiorowych) oraz

Zajścia wielkanocnego (kończącego kolędowanie wielkanocne – alelujkę we wsi Dziadówek na Suwalszczyźnie). Roczny cykl formacyjny nie zamykał się spektaklem.

W drugiej dekadzie pracy Innej Szkoły Teatralnej (2010-2019) nastąpiła znacząca zmiana. Specyfikę działań IST w ostatnim dziesięcioleciu (choć pewne spostrzeżenia dotyczą całego programu) pragnę przedstawić, korzystając z kluczowych kategorii. Są to: proces, droga/chodzenie, teatr performatywny, struktura rapsodyczna, artywizm. Praca nad przedstawieniami w Węgajtach ma charakter procesu, którego niezbędnymi elementami są: doświadczenie „drogi”, wyprawy, chodzenie oraz działanie/zdarzeniowość. Materiał artystyczny zgromadzony dzięki takiej pracy uporządkowany zostaje przez inscenizatora spektakli w strukturę rapsodyczną. Ostatecznym celem przedstawień jest wzmacnianie sprawczości widzów, inspirowanie ich i mobilizowanie do podejmowania działań prowadzących do zmiany zarówno indywidualnej, jak i społecznej.

Do zaproponowanych terminów sięgam, odwołując się do ustaleń poczynionych w różnych obszarach wiedzy przez m.in. Arnolda Mindella, Rebecę Solnit, Tadeusza Pawłowskiego, Jeana-Paula Sarrazaca oraz do praktyki Ricarda Domingueza. Istotnym elementem materiału badawczego są niepublikowane wywiady z twórcami Teatru Węgajty i jego współpracownikami, przeprowadzone przeze mnie i Joannę Kocembę-Żebrowską w latach 2018-2020.

1.

Pierwsze przedstawienie Innej Szkoły Teatralnej to wydarzenie o szczególnym znaczeniu w historii Teatru Węgajty. Przede wszystkim z uwagi

na odkrycie przez twórców, że oto, bez wstępnego założenia, stworzyli spektakl w nowym trybie. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabierają słowa Jerzego Grotowskiego: „poznanie to sprawa czynienia” (2012, s. 812). Dostrzeżenie zjawiska, które powstało „mimo woli” wykonawców, w toku poszukiwań, oraz uświadomienie sobie przez nich prowadzącego do tego procesu pozwoliło wykształcić autorską metodę pracy z aktorem i narzędzia rozwijane przez zespół w kolejnych latach. Przez przypadek zaczęła kształtować się nowa tradycja pracy inscenizacyjnej Teatru Węgajty.

Podczas warsztatu zapustnego w 2010 roku adepci Innej Szkoły Teatralnej pracowali, zgodnie z wieloletnią praktyką, nad maskami zapustnymi. Przygotowywali z ich użyciem etiudy, których głównym tematem, ujmowanym w różnych kontekstach (ekologicznym, politycznym, filozoficznym, symbolicznym), była woda. Zadanie polegało na przygotowaniu indywidualnego materiału performatywnego (tekstu, pieśni, działania), który rezonowałby bądź z osobistymi doświadczeniami, bądź z aktualnymi problemami społecznymi. Następnie wykonawcy zaprezentowali te sekwencje, zgodnie z tradycją zespołu, jako cykl scenek podczas *Zajścia wielkanocnego* dla społeczności Dziadówka. Ten proces odpowiadał dotychczasowym doświadczeniom zespołu, w pracy którego kolędę, zapusty i alelujkę kończyły pokazy warsztatowe. Kiedy po powrocie z wyprawy wielkanocnej w 2010 roku Teatr Węgajty został zaproszony do udziału w Ogólnopolskiej Biesiadzie Teatralnej w Maszewie, pierwszą reakcją Erdmute i Wacława Sobaszków była konsternacja: „Przecież nie mamy nowego spektaklu”. Dopiero oglądając robocze zapisy filmowe z Dziadówka, oboje zobaczyli w tym materiale spektakl.

Trudno nie zauważyć, że to przypadek, bodziec z zewnątrz (zaproszenie na

festiwal) i świadomość braku (braku gotowego spektaklu) sprawiły, że mogła zostać odkryta, nazwana, a następnie już świadomie rozwijana i programowana nowa praktyka twórcza. Miała ona jednak źródło w głębszym procesie, rozwijającym się w tym środowisku przez lata. W powtarzanych zazwyczaj kilkakrotnie przedstawieniach maskowych kończących zapusty i w jednorazowych *Zajściach wielkanocnych* od lat dojrzewiała formuła przyszłych spektakli. Kształtowała się ich poetyka. Z kolei idee, ważne obszary tematyczne możliwe do podjęcia w teatrze i wyłanianie się nowych celów stawianych przed tą sztuką pojawiły się w pracy Erdmute i Wacława Sobaszków dzięki inspiracjom płynącym od twórców młodszego pokolenia – artystów multimedialnych i muzyków z zespołu Rajd Maszyn, przede wszystkim od Jana Sobaszka i Macieja Łepkowskiego, malarki, artystki sztuki performance Izabelli Pajonk (Indi Orlando) oraz od performerów ze stowarzyszenia Labor für sensorische Annehmlichkeiten w Dortmundzie, m.in. od Emilii Hagelganz. Ta grupa artystów zrealizowała w latach 2006-2008 kolejne edycje festiwalu Multigotki (inna nazwa Multigodki) z udziałem m.in. Wiesława Wachowskiego i Jacka Adamasa. W zespole węgajckim wzrastała nie tyle świadomość ekologiczna (obecna od początku pracy Teatru Wiejskiego „Węgajty”, także jako dziedzictwo Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej Pracownia), ile związana z nią odpowiedzialność artystyczna, a przede wszystkim zmieniały się wnioski wynikające z postrzegania sztuki jako zaangażowanej społecznie. Procesualny sposób działania Teatru Węgajty sprawia bowiem, że praca i ewolucje jej formuły są rzeczą otwartą, niejako z założenia w każdej chwili gotową na to, co niezaplanowane².

Po 2010 roku wszystkie etapy Innej Szkoły Teatralnej, złożone z kolędowania zimowego, zapustów i alelujki, w każdym sezonie (aż do wybuchu pandemii, a więc do alelujki 2020) kończyły się spektaklami. Składający się na nie

materiał dramaturgiczny – sceny aktorskie, maski oraz materiał muzyczny – to zasób, z którego Waław Sobaszek jako inscenizator całości wybiera tylko pewne sekwencje i montuje co roku nową premierę IST. Nowa tradycja pracy Teatru Węgałty, która narodziła się w 2010 roku, w znaczący sposób wpłynęła na określenie roli lidera pracy artystycznej. Waław Sobaszek z reżysera, twórcy idei spektaklu, autora scenariusza prowadzącego proces kreacji zespołowej, stał się inicjatorem procesu kreacji indywidualnych i grupowych (wspólnie z Erdmure Sobaszek) oraz inscenizatorem materiału dramaturgicznego adeptów. Z coraz bardziej obecną po 2016 roku) tendencją, by nie tyle wybierać z materiału proponowanego przez adeptów wypowiedzi „najlepsze” pod względem artystycznym, ile wydobyć potencjał całego zespołu. Sobaszek stara się uwzględnić wszystkie głosy i znaleźć dla każdego adepta miejsce we wspólnej całości. Inscenizator jest zatem nie tylko autorem montażu, ale przede wszystkim baczny obserwator i „twórcą pustej przestrzeni” (por. Brook, 1981, s. 27), to znaczy tworzy, otwiera, zostawia przestrzeń na wybrzmienie głosów wykonawców, w miarę możliwości nie odrzucając żadnego.

Fenomen pracy w Węgałtach (i może każdej długofalowej, głębokiej pracy, nie tylko artystycznej) polega na uważnym podążaniu za procesem³ pracy, który sprawia, że odpowiadając na wyzwania płynące z propozycji, rozpoznania, intuicji osób zaangażowanych weń i z rzeczywistości zewnętrznej – „ze świata”, „z teraźniejszości” – twórcy badają materiał, szukają rozwiązań, stawiają nowe pytania i problemy lub traktują te znane w twórczy, nieschematyczny sposób. Dotyczy to zarówno sposobów pracy, jak i stosowanych metod. Twórcy zachowują otwartość na to, co przyniesie poszukiwanie, bez względu na to, jak bardzo zaskakujące i zmieniające perspektywę postrzegania rzeczywistości okażą się znaleziska.

Proces w przypadku Teatru Węgajty nie obejmuje jedynie pracy nad materiałem artystycznym. To zjawisko znacznie szersze, oznacza praktykę obserwowania przez artystów siebie i świata, wsłuchiwanie się w siebie, w siebie w świecie, w Innego i Inną - współuczestnika i współuczestniczkę pracy - i rezonowanie z tym, co dzieje się w tych ściśle połączonych obszarach. Podstawowym tworzywem w pracy teatralnej prowadzonej przez Sobaszków są doświadczenia performerów, ich sny, ważne, aktualne wydarzenia z życia, obszary ich wewnętrznych i społecznych zmagania. Zadaniem artystycznym staje się rozpoznawanie tematów kluczowych i wyzwań wobec indywidualnych doświadczeń performerów, sytuacji społecznej, wydarzeń historyczno-społecznych, a następnie wypracowywanie narzędzi, formuł organizacyjnych i metod pracy (nie tylko artystycznej), respektowanie (lub przynajmniej nie ignorowanie) trudności, po to, by poszukiwać w tych ograniczeniach nowych sposobów działania i dróg transgresji. W tak rozumianym procesie mieści się również rozpoznanie sytuacji związanej z twórczością, rozwijanie pojawiających się tematów i odkrywanie form zdolnych je wyrazić. To ostatnie oznacza strukturyzowanie materiału w taki sposób, by móc podzielić się pracą z widzami-uczestnikami.

Proces prowadzony w Teatrze Węgajty w ramach Innej Szkoły Teatralnej to systematyczna praca w teatrze ubogim w środki finansowe, ale bogatym w relacje międzyludzkie i w relacje ze światem w jego różnych wymiarach; skoncentrowana na tym, co dla każdego z adeptek i adeptów indywidualne, konieczne, niezbędne. W koncentracji uwagi na indywidualnych aspektach, poszczególnych osobach oraz na relacjach międzyludzkich, a nie jak w klasycznych laboratoriach teatralnych na rzemiośle i technice aktorskiej, dostrzegam obecnie specyfikę pracy Teatru Węgajty. Ubóstwo środków i rozwiązań, pewna surowość i prowizorka (niekiedy w znaczeniu pejoratywnym), a nawet niedopracowanie czy niewygoda w pracy, mają

pomóc w pozostawaniu czujnym i skoncentrowanym na tym, co najistotniejsze. I wreszcie ubóstwo⁴ to cena, którą płaci ten teatr za wolność, niezależność na różnych poziomach. Poprzestawanie na małym, słabym⁵, skromnym, w taki sposób, by odkryć w tym doświadczeniu bogactwo i potencjał możliwy do realizacji w ograniczonych ramach czasowych, to drogowskaz w tej pracy. Spersonalizowane relacje z tendencją do horyzontalności, w których adepci IST z reguły czują się włączeni w proces pracy artystycznej, są jego ważnym dopełnieniem. Duże znaczenie ma tutaj baczna obserwacja adeptów, intuicja Wacława Sobaszka, „niezwykle wsłuchanie, jakiego udziela światu” (Czyżewski, 2017, s. 14.), dzięki któremu u wielu osób trafnie rozpoznaje twórczy potencjał, talent przez adepta jeszcze nieuświadomiony. Zachęty Sobaszka, kierowane do adeptów oraz gości teatru: „Nawet jeśli nigdy nie grałeś na akordeonie, weź akordeon do ręki i spróbuj zagrać”⁶; lub „Taniec – to mogłoby być coś dobrego dla ciebie”⁷ niejednokrotnie znacząco wpłynęły na dalszą biografię artystyczną konkretnych osób. To dzięki zachęcie Wacława Sobaszka Pep Alcanyiz nie tylko nauczył się gry na akordeonie, ale wspólnie z Katarzyną Krupką Kamińską, dawną aktorką Węgajt, założył zespół muzyczny, z którym tworzy niezależne projekty. Z kolei Emilia Hagelganz za radą Sobaszka zajęła się butō, odkrywając w nim narzędzia niezbędne do rozwijania pracy aktorskiej i performerskiej.

2.

„Kolędowaniem, Zapustami i Alelujką zajmujemy się już od dawna, jednak dopiero od sześciu lat każdy sezon praktykowania tych form obrzędowych jest drogą do spektaklu” – pisał Wacław Sobaszek (2016). Dwie sprawy wydają się istotne. Praca nad starymi formami obrzędowymi, dialog

podejmowany z nimi w XXI wieku ujawnia ich żywotną siłę. Stare formy, często już niepraktykowane, zapomniane, pulsują ukrytą energią, zdolne są bowiem stawać się zaczynem międzyludzkich spotkań, które bez nich nigdy by się nie wydarzyły. Te stare formy są także katalizatorami spektakli teatralnych, prowadzą do nich. Pozostaje pytanie, jak to jest możliwe. Elementy obrzędów stosowane przez Teatr Węgajty sprawiają, że wydarza się doświadczenie połączenia (chwilowego być może, niepełnego, ale połączenia) pewnej społeczności (rodziny, grupy sąsiadów, środowiska) na progu starego i nowego czasu, zabawy i ascezy, zimy i wiosny, śmierci i życia. Tym łącznikiem, „spoiwem”, „tkanką łączną” (termin Krzysztofa Czyżewskiego, 2017, s. 81) są ludzie dla wspólnoty obcy, a narzędziami tworzenia spotkania – zapomniane zwyczaje, pieśni, słowa i działania teatralne (wielu odbiorcom nieznane ani jako formy artystyczne, ani jako formy kontaktu społecznego).

Maski, które są jednym z najstarszych i najbardziej powszechnych narzędzi kultury o zróżnicowanym oddziaływaniu, występujące m.in. w wielu teatrach tradycyjnych w różnych krajach (*Le Masque du rite au théâtre*, 1985), w Węgajtach są tworzone co roku podczas warsztatów zapustnych. Tworzenie indywidualnej maski umożliwia odkrywanie przez adeptów często wcześniej nieuświadomionych treści i pomaga w ich wydobywaniu. Ten proces wewnętrzny jest stymulowany przez proces kształtowania maski. Początkowo adept pracuje nad gipsowym odciskiem swojej twarzy, by na kolejnym etapie ukształtować ostateczną formę maski. Spotkanie z pierwszą formą maski dla wielu uczestników warsztatów bywa momentem szczególnym, w którym spontanicznie pojawiają się zaskakujące obrazy i emocje. Pod ich wpływem czy w odpowiedzi na nie adepci przekształcają pierwotne formy masek. Często pojawiają się na nich pęknięcia, nadmierne zmarszczki, brodawki, ale i szerokie uśmiechy, uwydatniają się lub kurczą pewne elementy, rysy twarzy

ulegają deformacji. Nierzadko temu etapowi towarzyszą pobudzone emocje adeptów i poczucie, że tworzona maska pomaga wydobyć jej twórcy pewien aspekt wewnętrzny. Można dostrzec, że maski w Węgajtach rodzą się jako ekspresja ujawnionych historii, zarówno indywidualnych, jak i społecznych, często „przychodzą same” z intymnych obszarów wyobraźni, psychiki tworzących je osób, jako obrazy doświadczeń, emocji, przeczuć, czasem obserwacji sytuacji społecznej⁸. W relacjach z warsztatów IST twórcy i twórczynie masek dzielili się doświadczeniem zaskakujących dla nich samych przemian, jakich doświadczyli podczas kształtowania masek, nakładania ich na twarz i pracy z nimi. Wspominali, że maska pomogła im poszerzyć nie tylko świadomość, ale niejako spektrum siebie samego. Umożliwiła prowadzenie dialogu z własnym doświadczeniem na bardzo głębokim poziomie⁹; nierzadko także z tym, co aktualnie dzieje się w świecie.

Czasem równie silnie maski oddziałują na widzów. One też stają się łącznikami podczas spotkań danej społeczności z „obcymi”, przybyszami. Aktorzy Węgajt, wędrując po wsiach i biorąc udział w wyprawach artystycznych od 1985 roku, zawsze mieli poczucie, że w miejscach, do których trafiali, byli obcy. Po ponad trzydziestu latach powrotów do Nowicy czy Dziadówka nadal określają siebie jako obcych, choć odrobinę już oswojonych (Sobaszek, 2020, s. 177), dlatego też wciąż szukają łączników między zespołem i społecznością. Jednym z nich bywają maski. Wywołują one niezwykle silny rezonans wśród widzów, szczególnie tych z Dziadówka na Suwalszczyźnie, zgromadzonych w stodole państwa Podbielskich. Widzowie witają postaci w maskach niezwykle emocjonalnie, dużo bardziej otwarcie i śmiało niż te bez masek. Często komentują, z reguły serdecznie. Traktują je jak dobrych znajomych. Próbuje nawiązać z nimi dialog. Dzieje się tak być może dlatego, że to jedna z najpiękniejszych i najbardziej spontanicznych grup widzów teatralnych. Teatr staje się w Dziadówku dla ludzi ściśle i

trwale związanych z jednym miejscem dopełnieniem obrzędu, pozwala czynić coś wspólnie na granicy starego i nowego, umożliwia wyjście z ramy prywatności, domu, tradycji, także tradycji religijnej, żeby zbudować inne, świeckie, choć niepozbawione aspektu *sacrum* spotkanie, dostępne dla wszystkich, którzy zdecydują się w nim uczestniczyć. Obrzęd kolędniczy łączy poszczególnych mieszkańców danej społeczności pośrednio. To połączenie zapewniają wędrujący od domu do domu kolędnicy, obchodzący całą wspólnotę. Aby społeczność mogła się zgromadzić, potrzebuje pretekstu. Może nim być przedstawienie teatralne. Częściej taką rolę w niewielkich wspólnotach, do których dociera Teatr Węgajty, pełni nabożeństwo np. w kościele na Suwalszczyźnie czy w cerkwi w Nowicy, choć wówczas osoby niepraktykujące są wyłączone z takiego spotkania.

Marek Kurkiewicz mówiąc o pracy nad spektaklami Innej Szkoły Teatralnej posłużył się metaforą naszyjnika. Zauważył, że Waław Sobaszek jako inscenizator koncentruje się, na tym, by „niezależnie od ilości uczestników IST [...] znaleźć nić, taki naszyjnik trochę, która łączy wszystkie te nasze myśli [propozycje, działania, intuicje, sceny – M.H.], jakimś cudem okazuje się, że to się wszystko splata”¹⁰. Ta metafora może posłużyć także do określenia sytuacji prezentacji przedstawień kolędniczych i zapustnych. Spektakl byłby w tym przypadku nicią, a udział w nim poszczególnych widzów można porównać do kolejnych koralików nanizanych na nić naszyjnika dzięki obecności na przedstawieniach – nie tylko patrzeniu, ale czasem także reakcjom werbalnym.

Z cytowanej na początku podrozdziału drugiego konstatacji Waław Sobaszka wynika kolejne spostrzeżenie. Przedstawienia Innej Szkoły Teatralnej powstają „w drodze”. O motywie drogi, „w którym podróż w sensie fizycznym łączyła się z wędrówką egzystencjalną, a nawet

metafizyczną oraz z obrazem kultury alternatywnej jako dynamicznej, istniejącej jedynie w ruchu i poprzez ruch”, pisał w pracy monograficznej poświęconej kulturze alternatywnej w Polsce Xawery Stańczyk (2018, s. 207). Z kolei do „Drogi” pisanej wielką literą odwoływał się Jerzy Grotowski. Wydaje się, że jego słowa mogliby wypowiedzieć liderzy Teatru Węgajty: „Pragnąłem i pragnęliśmy, żeby przyszli do nas i pozostali z nami właśnie ci z potrzeby, z pokusy, z konieczności Drogi. A nie tacy, którzy szukają teatru jako sztuki” (2012, s. 604). Choć w przypadku obu zespołów – Teatru Laboratorium i Teatru Węgajty – znaczenie słów Grotowskiego byłoby odmienne.

Tworzenie spektakli IST „w drodze” po pierwsze wynika z faktu, że adepci, uczestnicy zjazdów, za każdym razem muszą przybyć na warsztat do Węgajt, przemierzając pewien dystans; czasami podróżują wiele setek kilometrów i przekraczają granice międzypaństwowe. Po wtóre, i to może jest ważniejsze, ich doświadczenia, refleksje, odczucia składające się na materiał przedstawień kształtują się w dużym stopniu podczas wspólnych wypraw do Dąbrowy Dolnej, Nowicy, Dziadówka oraz do zbiorowych domów. Ta konfrontacja, spotkanie materiału teatralnego proponowanego przez adeptów z konkretnymi widzami i miejscami wydają się kluczowe dla krystalizowania się i dojrzewania spektakli IST. W przypadku Teatru Węgajty nie chodzi tylko o podróżowanie do konkretnych widzów, co od wieków jest przecież powszechną praktyką teatru, ale o włączenie doświadczenia drogi jako kluczowego elementu procesu kreacyjno-edukacyjnego. Rzadko który zespół regularnie, w niezmiennym rytmie, wyrusza na spotkanie z „niecodzienną widownią”, po to, by dzięki niemu pracować nad materiałem dramaturgicznym. I nawet jeżeli takie eksperymenty w innych teatrach się zdarzały – wyprawy zespołu Petera Brooka do Afryki (Heilpern, 1977), Odin Teatret do Włoch i Ameryki Południowej (Barba, 2003, s. 140-203), Théâtre

du Soleil do wsi francuskich (Mnouchkine, w: Bablet, 1975, s. 9) i na Daleki Wschód (Hasiuk, 2016, s. 341) – czy zdarzają obecnie, są raczej wyjątkiem, a nie konsekwentnie przez lata stosowaną metodą. Znaczenie drogi, bycia w przejściu, „pomiędzy” ludźmi i ich światami, w drodze ku ludziom, ale także ku konkretnym miejscom, elementom krajobrazu, zjawiskom przyrody jest, w moim rozumieniu, jednym z kluczowych i wyróżniających doświadczeń kreacyjnych Innej Szkoły Teatralnej.

Wiąże się z tym inne spostrzeżenie. Jedną z podstawowych metod pracy i praktyk artystycznych Teatru Węgajty jest chodzenie. Stosowane bywa jako forma artystyczna czy quasi-artystyczna nie tylko podczas kolędowań, parad, festiwalu Wioska Teatralna, ale także bywa wpisane w strukturę przedstawień (*Missy Pagany* z 2000 roku w reżyserii Mieczysława Litwińskiego, nazwanej wprost spektaklem-wędrownką, oraz *Upiornego całunu* z 2001 w reżyserii Wacława Sobaszka), a także działań parateatralnych, jak np. *W poszukiwaniu Rachmańskiego Święta* z 2020 roku. O chodzeniu w kontekście pracy teatralnej, podobnie jak o „teatrze w ruchu (chodzeniu/marszu)” pisał Patrice Pavis:

Chodzenie jest nowym obiektem badań, to sposób obserwacji jak piechur, *flâneur*, spacerowicz – doświadczają w sposób wrażliwy [czuły, zmysłowy (fr. *sensible*)] swojego otoczenia, jak odkrywają potencjał estetyczny i polityczny chodzenia z innymi lub ku innym. Opis podróży piechura, obserwacja rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej, marsz w danym kierunku, w celu mniej lub bardziej ustalonym są tyleż kluczem do zrozumienia tego, w jaki sposób potrafimy pochwycić i „wypuścić” pejzaż; w jaki sposób go przemierzamy (przenikamy), jak i w jaki sposób jesteśmy przezeń przenikani (2018, s. 205-206).

O tym, że inaczej myśli się i tworzy w ruchu, podczas przemieszczania, w kontakcie z przyrodą, pisali już Jean-Jacques Rousseau czy Henry David Thoreau. Rousseau, pierwszy przedstawiciel literatury poświęconej „filozofującemu chodzeniu” (jak go określiła Rebecca Solnit 2018, s. 41), postrzegał moc chodzenia jako pod wieloma względami stymulującą i intensyfikującą doświadczenie życia oraz pobudzającą zdolność myślenia. „Nie jestem prawie zdolny myśleć, kiedy siedzę w miejscu; trzeba, by ciało było w ruchu, aby pobudzić mój umysł” – pisał Rousseau (s. 98). Z kolei Henry David Thoreau, który widział w „Wędrowcu” ucieleśnienie współczesnego „ducha heroizmu i rycerskości”, traktował przechadzki jako źródło „wielkiego szczęścia”. Przenosiły go one bowiem „do nieznanego kraju”, jaki mógł sobie tylko wymarzyć, umożliwiały mu uwolnienie się od natrętnych myśli i powrót do zmysłów (2009, s. 15-17) oraz doświadczanie harmonii „między możliwościami krajobrazu”. Thoreau zwracał też uwagę na lecznicze działanie codziennych wędrówek, dzięki którym piechur może połączyć się ze źródłami życia, które „bulgoczą na dalekich łąkach” (s. 13). Celem codziennego maszerowania według Thoreau było doświadczanie życia w zgodzie z naturą, w kontakcie ze słońcem i wiatrem, by następnie odnaleźć więcej słońca i wiatru we własnych myślach (s. 15). Rebecca Solnit włączyła rozważania Rousseau i Thoreau do szerokiej historii chodzenia, przedstawiając i analizując jego rolę filozoficzną, artystyczną, społeczną, religijną i polityczną – także jako formę pokojowego sprzeciwu i oporu (2018). Solnit doceniła kulturowe znaczenie chodzenia, które zapewnia, według badaczki, połączenie między ciałem wędrowca, jego wyobraźnią i szerokim światem, czyniąc z tych oddzielnych elementów całość (s. 424). „Wędrowanie pozwala nam na osadzenie się we własnym ciele i w świecie bez konieczności zajmowania się nimi. Daje swobodę myślenia bez niebezpieczeństwa całkowitego pograżenia się i zatracenia we własnych

myślach” – pisała Solnit (s. 18).

Z chodzeniem praktykowanym podczas wypraw w Teatrze Węgajty również wiąże się inne niż codzienne doświadczenie krajobrazu. Joanna Pawelczyk, uczestniczka wielu wypraw zespołu, pisała o związanych z nimi doświadczeniach „odnalezienia żywego kontaktu z [...] naturą, własnym ciałem”, a także o zmianie dzięki chodzeniu „fizycznej percepcji świata”, związanej z kondensacją czasu, intensyfikacją emocji, doświadczaniem rzeczywistości poprzez ciało i działanie, nie intelekt (Pawelczyk, 2002-2003, s. 53, 58). Główny cel węgajckiego chodzenia jest jednak inny niż u Rousseau i Thoreau. Rzadko też o nim wspomina Solnit. W Węgajtach idzie się na spotkanie. Celem marszu jest nie tylko inne doświadczenie krajobrazu, ale nawiązanie relacji, zarówno „z mieszkańcami wsi, jak i między uczestnikami wyprawy” (s. 16). Przy czym istotą tych kontaktów nie jest proste współistnienie, ale doświadczenie bycia poruszonym, a niekiedy nawet przemienionym za sprawą spotkań z ludźmi w drodze i ich obecności (Laplantine, 2018, s. 42).

Chodzenie w Teatrze Węgajty wiąże się z jeszcze z inną ważną i częstą praktyką – z tańcem. I może jego źródło jest właśnie w chodzeniu. Rytm stąpania staje się pierwszym tańcem (por. Solnit, 2018, s. 15). Mieczysław Limanowski wskazuje na bezpośredni związek ruchu, tańca z aktem twórczym. Współtwórca Reduty identyfikuje akt twórczy z tańcem (por. Limanowski, 1994, s. 138-143). W rozważaniach nie poprzestaje na Craighowskiej konstatacji i postrzeganiu aktora jako tancerza, ale dostrzega, że niejako każda kreacja artystyczna – także malarska i rzeźbiarska – wiąże się z tańcem, wynika z ruchu i z nim się łączy.

Celem wędrówki adeptów Innej Szkoły Teatralnej są nie tylko „minisceny” – domy, podwórka, świetlice, stołówki, większe sale, np. szkolne, stodoły, w

których zespół spotyka swoich widzów, ale także sama droga, śpiew na polu, staw, nad którym czy któremu się kołęduje. Celem są konkretne miejsca, ale niezwykle ważny i intensywny jest czas, który Rebecca Solnit nazywa „czasem przejściowym», pomiędzy czasem dojścia do lub z pewnego miejsca, czasem błąkania się” (2018, s. 8).

Ten „czas przejściowy” wspólnego chodzenia w przypadku Węgajt nie tylko umożliwia, jak o tym pisała Solnit, integrację ciała wędrowca, jego wyobraźni i szerokiego świata (s. 424), ale stwarza sprzyjające warunki do zawiązania szczególnych relacji między uczestnikami marszu. Zbigniew Osiński pisał, w kontekście wczesnych wypraw „Gardzienic” – i to spostrzeżenie trafnie określa działania tego typu kontynuowane w Węgajtach – o chwilowym uchyleniu hierarchicznych stosunków między ludźmi i stworzeniu szczególnych typów więzi, niemożliwych w życiu codziennym (por. Osiński, 1983, s. 38-45). Ponadto „błąkanie się” w ciemności, między jednym a drugim obejściem, wymaga też przewycięzania lęku. Uczy odwagi tak niezbędnej w pracy aktora czy performerera.

Kolędowania Teatru Węgajty to nie tylko ożywienie dawnych obrzędów, ale teatr – prosty, wychodzący do widza, szukający go nawet w domu z miniaturowym działaniem teatralnym lub performatywnym i zapraszający „do wyjścia” (w znaczeniu fizycznym, psychologicznym, ale i artystycznym) – do poszerzenia horyzontu, wprowadzenia nowego kontekstu, innego, być może, spojrzenia, a także w wymiarze społecznym – do wyjścia do pobliskiej szkoły na *Szopkę Noworoczną* w Nowicy, do sąsiedzkiej stodoły na *Zajście wielkanocne* w Dziadówku. Erdmute Sobaszek mówi o archaicznym wymiarze kolędowania:

[Kolędowanie] jest zjawiskiem pierwotnym, które odnosi się do czegoś bardzo głębokiego, co dzieje się między ludźmi. Fakt odwiedzania kolejnych domów, przechodzenia z muzyką czy z elementami teatralnymi z domu do domu, zawsze ma charakter mniej czy bardziej teatralny. Za każdym razem fakt przekraczania kolejnych progów – czy to progów domów, czy to progów obejść, ma ogromną siłę. Są takie rzeczy w kulturze, które są uniwersalne i które mają moc przekraczania doświadczenia potocznego.

Doświadczam tego bardzo wyraźnie, że idąc od domu do domu, dostaję wielkie bogactwo bardzo specyficznej energii. Z kolei ludzie będący w poszczególnych domach doświadczają tej energii, którą my jako kolędnicy przynosimy. Ona kumuluje się podczas naszych przejść od domu do domu. Im dalej idziemy, tym silniejsza jest ta energia. [...] Bardzo ważne znaczenie ma to, że się idzie pomiędzy ludźmi, którzy mieszkają obok siebie, ale tym obchodem kolędniczym łączy się tych ludzi ze sobą i łączy się ich z szerszą rzeczywistością. Można powiedzieć, że jest w kolędowaniu taki moment transcendentny, nie w sensie teologicznym, ale w znaczeniu przedteologicznym. Można to określić przy pomocy Gombrowiczowskiej formuły „kościół międzyludzki”. Uczestnicy warsztatów kolędniczych czy alelujkowych [w Teatrze Węgajty] często mówią o bardzo silnym doświadczeniu kolędowania. Moim zdaniem nie polega ono na tym, że tutaj jest śpiewana najciekawsza wersja danej kolędy albo że dzięki tej pracy adepci uzyskali jakąś szczególną wiedzę, natomiast coś bardzo pierwotnego udaje się przekazać [esencję energii ludzi żyjących w danym miejscu]¹¹.

Chodzenie związane z kolędowaniem, alelujką, zapustami, doświadczane

fizycznie, psychologicznie, społecznie przez adeptów IST postrzegane jest jako bycie w drodze, na bezdrożu, na mrozie, wietrze, w błocie, w ciemności, wydeptywanie ścieżek między obejściami, niepozwalanie im zarosnąć (por. Czyżewski, 2017, s. 103) Oznacza również wycofanie się w sytuację elementarną, przejście „rodzaj *experimentum crucis*”, działanie „bez ubezpieczenia, pod gołym niebem, na nierównym gruncie”, mając „ze sobą tylko instrument” (Sobaszek, 1991, s. 69); wychodzenie ku ludziom (często „niepraktykującym widzom”), bycie w różnych sytuacjach, czasami trudnych, niekomfortowych, innym razem zaskakujących – to doświadczenia, dzięki którym budują swój warsztat performerzy Innej Szkoły Teatralnej.

Podstawowym założeniem IST nie jest kształcenie aktorów, wykonawców, ale twórców autorskich wypowiedzi, zdolnych wyjść z nimi do innych, w tym do osób, z którymi z pozoru niewiele może ich łączyć. Ostatecznym celem jest nie tyle teatr, ile spotkanie, połączenie budowane między ludźmi przez muzykę, taniec, śpiew, wspólne działanie artystyczne. Doskonalenie rzemiosła staje się tutaj środkiem. Technika pracy kształcona w Innej Szkole Teatralnej tylko w części przypomina warsztat aktorski. W tej formacji nie tylko chodzi o naukę pieśni, tańców czy struktur performatywnych, o pogłębienie pracy z ciałem, indywidualną pracę z tekstem czy maską, rozwijanie talentu pisarskiego czy poetyckiego, ale przede wszystkim o rozbudzenie możliwości twórczych i gotowość wyjścia z autorskim przekazem do ludzi, szukanie widzów. I jeśli nawet wielu aktorów IST nie dysponuje rzemiosłem aktorskim na poziomie zawodowym, większość z nich potrafi sprawnie działać „na pierwszej linii frontu”, w kontakcie z widzami. Te ważne umiejętności adepci zdobywają podczas spotkań w sytuacjach zaskakujących, niekiedy ekstremalnych, dalekich od komfortu. Niektórym z widzów doświadczenia teatralne są obce. Dlatego duże znaczenie ma rozwijanie umiejętności budowania relacji z widzami i tworzenia przestrzeni

spotkania, w którym doświadczenia życia i teatru nie mają ostrych granic.

To badanie natury granicy między światem sceny i światami widzów zgromadzonych w teatrze oraz wskazywanie jej umowności, elastyczności zostaje również włączone w strukturę niektórych przedstawień IST. Zdarza się, że powracają w nich obrazy i działania, w których postaci w maskach – pochodzące ze świata wyobraźni, doświadczeń wewnętrznych – przechadzają się po scenie, wabią widzów, próbują przeniknąć granicę między widownią i sceną, jak w finale spektaklu *Powietrze e(ks)misje* (2013). Jest tak, jakby postaci w maskach zachęcały widzów do bezpośredniej konfrontacji z nieznanym światem, namawiały ich do przekroczenia granic komfortu, sugerowały, że takie granice, podobnie jak związane z nimi role, są umowne. Zazwyczaj przedstawienia zapustne prezentowane w „domach zbiorowych”, *Zajścia wielkanocne*, a niekiedy także przedstawienia gościnne Teatru Węgajty płynnie przechodzą w potańcówki. Wyjście z ról performerów i widzów i spotkanie w symetrycznych rolach tancerzy staje się często nie tylko dopełnieniem przedstawienia, ale poniekąd jego celem. Można nawet założyć (być może na wyrost), że idealny spektakl Teatru Węgajty nie kończyłby się żarliwą dyskusją czy katartycznym doświadczeniem każdego z widzów, ale wspólnym tańcem, w którym niemożliwe byłoby odróżnienie aktorów od widzów.

Z kolei w przedstawieniu *Beztroska* (2019) świat masek, wyrazisty i groteskowy, ekspresyjnie wita widzów wchodzących do sali. Nawołując i machając do widzów ze sceny, postaci niekiedy ich rozpoznają i zapraszają do wejścia w ontologicznie inny świat, jakby na granicy snu. Cały spektakl jest natomiast wyprowadzaniem widzów z tej fantastycznej i groteskowej rzeczywistości w świat problemów społecznych w mikro- i makroskali. Spektakl mnoży trudne tematy: od sytuacji polskich rolników i sadowników,

przez politykę międzynarodowego przemysłu turystycznego, po tragedie kolonializmu przywołane w formie songu autorstwa Barbary Michery i kodę wygłoszoną przez Erdmute Sobaszek. W autorskiej scenie Erdmute Sobaszek konfrontuje poglądy polityczne, ekonomiczne i społeczne Ronalda Reagana jako prezydenta USA z jego doświadczeniem choroby Alzheimerera. W takim zderzeniu performerka ujawnia nieskuteczność wartości lansowanych przez Reagana jako prezydenta i podstawowych dla zachodniej kultury – takich jak indywidualizm i niezależność. W trudnych sytuacjach egzystencjalnych (np. choroby Alzheimerera) okazują się one bowiem ekstremalnie powierzchownymi sposobami rozumienia życia¹².

W przedstawieniach IST stosowane są także inne zabiegi. Granica między przestrzenią widzów i aktorów zaciera się w chwili, gdy aktor zaprasza widza do wejścia na scenę i powierza mu rolę w prezentowanej etiudzie (scena z „gwiazdą” autorstwa Marka Kurkiewicza w przedstawieniu *Czułość* z 2017 roku) lub w sytuacji, w której aktorka przechodzi na widownię i „podsiada” jedną z widzek. Zmuszając ją do przekraczającego konwencję teatralną działania, nie tylko sugeruje możliwość jego podjęcia, ale na moment usiłuje dokonać zamiany ról (sekwencja *Skwarki* Erdmute Sobaszek w spektaklu *Wielogłos* z 2014). Stawiając widzkę w niekomfortowej sytuacji, aktorka ujawnia jej nieporadność i bezbronność, ale też skłania ją do działania. Zmuszona do aktywności widzka działa skutecznie i aktorka wraca na scenę.

Celem tego typu zabiegów metateatralnych jest nie tylko przeprowadzenie eksperymentu i poszerzanie (w sposób przecież wielokrotnie stosowany w teatrze) formy teatralnej, ale zasugerowanie potrzeby wprowadzania nowych działań w relacje społeczne – inicjowanie rzadko przyjmowanych postaw, aktywizowanie widzów, zachęcanie ich do wychodzenia z „bezpiecznych ról”, do podejmowania wyzwań i budowania wspólnego świata, rozpoznawanie

rzeczywistych problemów skrywanych pod groteskowym kostiumem i działaniami, ćwiczenie w otwartości, czujności i wzajemności.

3.

Syncyzna na podstawie *Ślubu* i *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza z 2004 roku stanowiła wyraźną cezurę w historii pracy nad przedstawieniami Teatru Węgajty. Waław Sobaszek postrzega ten spektakl jako kulminację „teatru dramatycznego”. Po *Syncyznie* praca nad przedstawieniami, które można zaliczyć do tego nurtu, była prowadzona w Teatrze Haz Beszkwej¹³ założonym przez mieszkańców Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie i adeptów IST. Natomiast spektakle realizowane przez Inną Szkołę Teatralną Sobaszek zaliczył do „teatru performatycznego/performatywnego”¹⁴.

Wyjątkowy status – pod wieloma względami – ma spektakl *Prolog komedii*, który, choć zrealizowany po *Syncyznie*, przynależy do nurtu „teatru dramatycznego”. *Prolog komedii* to jedyny spektakl Teatru Węgajty niewyreżyserowany przez Waława Sobaszka. Jego twórczyniami i wykonawczyniami były Zofia Bartoszewicz i Erdmute Sobaszek, które jako tworzywo literackie wykorzystały poezję Wisławy Szymborskiej i Anny Wojtyniak oraz wywiady z mieszkańcami Domu Pomocy Społecznej przeprowadzone przez Kamilę Paprocką. Zarówna formuła pełnego współtworzenia spektaklu, bez wyodrębnionej roli reżysera czy inscenizatora, jak i zbudowania go w znacznym stopniu z tekstów poetyckich stanowią o wyjątkowości tej pracy w historii Teatru Węgajty.

Określenie „teatr performatywny” łączy terminy, które według Patrice’a Pavis’a raczej powinny pozostać rozdzielone: „teatr” i „performans”.

Francuski teatrolog podkreśla, że „te dwa pojęcia odnoszą się do dwóch oddzielnych praktyk. Reżyseria jako ukoronowanie zachodniej tradycji

teatralnej odsyła do idei przedstawienia scenicznego, którym kieruje reżyser; performans jest wprowadzeniem w działanie [wprowadzeniem w czyn - fr. *mise en action*], które przybiera wszelkie wyobrażalne formy zarówno w spektaklach, jak i w życiu społecznym” (Pavis, 2018, s. 264). „Ważne jest - konkluduje Pavis - by za każdym razem określić ten oksymoron łączący teatr i performans” (tamże).

Jak wygląda zatem ta oksymoroniczna relacja formalna w przypadku spektakli IST? Aby przybliżyć znaczenie jednego elementu przywołanego oksymoronu, posłużę się jedną z dwóch definicji pojęcia „performans” sformułowanych przez Tadeusza Pawłowskiego. Określił on performans artystyczny, a do takiej kategorii należy zaliczyć pracę IST, jako:

działanie, w którym pojedynczy wykonawca, występuje bezpośrednio przed publicznością, przedstawia za pomocą minimum środków jakieś egzystencjalne lub psychospołeczne problemy jednostki. Celem jest wywołanie maksymalnego zaangażowania emocjonalnego wykonawcy oraz publiczności, która nie bierze poza tym aktywnego udziału w spektaklu. Działanie ma charakter nieprofesjonalny [...] [i -M.H.] nie stosuje przypadku jako czynnika współdeterminującego charakter lub przebieg akcji (Pawłowski, 2010, s. 320).

Jedynym elementem z definicji Pawłowskiego, który w odniesieniu do spektakli IST należy odrzucić, jest spostrzeżenie, że performans jako działanie „nie buduje struktury formalno-ekspresyjnej” (tamże). W przypadku przedstawień inscenizowanych przez Sobaszka tego zaobserwować nie sposób, dlatego że na poziomie działań wykonawców (niekiedy także

poszczególnych etiud) dominuje aspekt performatywny omawianej przez Pavisę sytuacji oksymoronicznej, natomiast w specyfice budowania następstwa obrazów i scen oraz kompozycji całości dużo wyraźniej dostrzegalna i ważniejsza jest struktura dramatyczna (której forma nawiązuje do szopki lub kabaretu, także kabaretu politycznego).

Równocześnie wiele (większość) działań wykonawców IST można umieścić w kontekście „nowego teatru”, o którym w 1984 roku pisała Jolanta Brach-Czaina:

aktorzy nowego teatru chcą nie grać ról [...]. W nowym teatrze wymaga się, aby aktor „był sobą” [...]. Aktor, którego zadanie polega na usiłowaniu bycia sobą, zamiast bycia kimś, kim nie jest, zaprzecza historycznie ukształtowanym funkcjom swej sztuki (Brach-Czaina, 1984, s. 161).

Aktor w nowym teatrze (podobnie zresztą, choć w inny sposób, jak widz) jako czynny uczestnik spotkania powinien natomiast „podejmować działania i wykonywać czynności budujące bezpośrednio tkanę zdarzenia” (tamże). W centrum spektaklu znajduje się zatem zdarzenie.

Analizując działania sceniczne uczestników IST, warto zwrócić uwagę na ich różnorodność. Wykonawcy bywają opowiadaczami (także osobistych historii), przekazują teksty poetyckie, wygłaszają monologi, wykonują pieśni, tańczą, grają na instrumentach, mimetycznie przedstawiają sytuacje, niekiedy wykonują działania, które mogą być uznane za w pełni skończone i niezależne miniakcje plastyczne. Niektóre sceny z przedstawień Innej Szkoły Teatralnej mogłyby tak właśnie funkcjonować poza ramą spektakli (najwięcej jest ich w spektaklu *Ogień, kryzys, dworzec centralny*, 2012). Większość

działań wykonawców IST można porównać do tych sekwencji teatru Brechta, w których aktorzy „wychodzą z ról”, by komentować akcję słowami lub songami (por. Pavis, 1998, s. 519). Przedstawienia przygotowane w Węgajtach w dużej części składają się z takich właśnie komentarzy do rzeczywistości, wyrażanych w różnych formach.

Specyfika działań aktorów IST jest różna w zależności od wykorzystywanej przestrzeni. Przestrzeń teatralna w spektaklach Teatru Węgajty nie jest bowiem jednolita i składają się na nią: przestrzeń gry-działania, przestrzeń muzyków, akompaniatorów, w przypadku niektórych sekwencji także przestrzeń narratora, niekiedy tłumacza – oraz przestrzeń wykonawców niebiorących udziału w danej scenie. Ci ostatni tworzą rodzaj niemego chóru (nie w znaczeniu bohatera zbiorowego), złożonego z obserwatorów działań scenicznych, których perspektywa jest jednak odmienna od perspektywy widzów. W rozdzieleniu i współistnieniu różnorodnych przestrzeni „wykonawczych” odnaleźć można inspirację (na ile świadomą?) podziałem przestrzeni w tradycyjnych teatrach orientalnych, np. w teatrze nō (Rodowicz, 1993, s. 63). To nawiązanie, ze względu na odrębność działania performerów, muzyka, niekiedy także komentatora tworzy też metateatralną ramę dla indywidualnych wypowiedzi wykonawców. Zainscenizowanie tej wielości perspektyw odpowiada metodzie pracy Teatru Węgajty. Dzięki takiej kompozycji rzeczywistości scenicznej widz dostrzega wiele miejsc, wiele punktów widzenia. Obserwuje nie tylko akcję, ale także miejsca jej współtworzenia i możliwej obserwacji. Uświadamia sobie swoją rolę i swoją pozycję, a równocześnie doświadcza ze wzmożoną siłą jej umowności i czasowego trwania. Może zadać sobie pytanie o obraz świata postrzegany z innych punktów widzenia i możliwość zaistnienia obrazu rzeczywistości z poszerzonej perspektywy dynamicznej. W stosowanym przez Teatr Węgajty rozwiązaniu jest *implicite* zawarte zadanie, by dla każdego obserwowanego

zjawiska znaleźć odpowiednią perspektywę oraz dostrzec, że na specyfikę każdego działania składają się elementy pochodzące z różnych przestrzeni. Obserwowanie świata scenicznego stać się może w takim przypadku nauką samoobserwacji i odkrywania dynamicznej perspektywy patrzenia na zjawiska otaczające widza nie tylko w teatrze, ale i poza nim.

Określając strukturę dramatyczną omawianych przedstawień, warto posłużyć się pojęciem, choć to nie jest jedyna możliwość, „struktury rapsodycznej”¹⁵. Jean-Paul Sarrazac określa ją jako złożoną ze strzępów, z fragmentów, pozszywaną, urywkową. „Rapsodyczny” w rozumieniu francuskiego badacza oznacza zszyte z momentów dramatycznych i fragmentów narracyjnych hybrydyczne dzieło, w którym współistnieją elementy starych form i idealnie otwartego dzieła epickiego, tworzącego rodzaj patchworku (Sarrazac, 1999, s. 36). O ile elementy klasycznej struktury dramatycznej łatwiej odnaleźć w pojedynczych sekwencjach – indywidualnych minipowieściach – kluczowa dla przedstawień jest dialektyka łączności i rozdzieleności obrazów. W przypadku spektakli IST można zauważyć, że bogactwo „zszywanych” fragmentów nie ogranicza się jedynie, jak chciał Sarrazac, do momentów dramatycznych i fragmentów narracyjnych (s. 36-46), ani także, co dopuszczał francuski badacz, do różnych elementów rodzajów literackich, ale obejmuje też różnorodne formy muzyczne, choreograficzne, elementy działań happeningowych (sekwencja Motiego Aszkenaziego w *Ogień, kryzys, dworzec centralny* rozpoczynająca się od słów „Kocham cię...”). Wyraźna obecność tych ostatnich pozwala określić przedstawienia IST jako teatr zarażony happeningiem, a więc taki, który przełamuje granice separujące poszczególne dziedziny sztuki, uwzględnia przypadek jako możliwe rozwiązanie artystyczne, a nawet nadaje mu „rangę w hierarchii wartości estetycznych i społecznych”, kwestionuje „tradycyjne granice czasu trwania spektaklu, miejsca, w którym się odbywa, oraz zasięgu przestrzennego”

(Pawłowski, 1982, s.11-12). Nie oznacza to, że obecnie tworzone w Węgajtach spektakle są happeningami, a jedynie to, że przedstawienia w reżyserii Wacława Sobaszka noszą pewne ich cechy.

Inne terminy, które mogą okazać się pomocne w określeniu struktury spektakli IST, to „rapsodia” i „rapsod”. „Rapsodia” (w nawiązaniu do kultury greckiej) to forma muzyczna pieśni prezentowanych na publicznych zgromadzeniach, ale także miniaturowa forma improwizowana, charakteryzująca się swobodą. Co istotne, rapsodia składa się ze skontrastowanych segmentów i wykorzystuje tematy i motywy ludowe (por. Ford, 1988, s. 300-307). Z kolei termin „rapsod” pośrednio odsyła do epopei, oznacza bowiem fragment dłuższego utworu i może występować właśnie jako jej fragment (por. Sławiński, 1998, s. 461). Improwizowana i „wielogłosowa” geneza przedstawień IST sprawia, że w ich strukturze można odnaleźć wszystkie znaczenia przywołane powyżej. Niektóre wydają się bardziej oczywiste – jak np. muzyczna struktura oparta na rytmie poszczególnych elementów, współistnienie skontrastowanych fragmentów, obecność motywów ludowych; inne są nieco trudniejsze do wskazania – jak związek przedstawień IST z epopeją.

Na przedstawienia Innej Szkoły Teatralnej można spojrzeć jak na oddzielne spektakle, skończone całości. Można je też traktować jak fragmenty jednego, niezwykle rozbudowanego przedstawienia rozpisanego na etapy, lata, dziesiątki wykonawców. Pomimo różnic tematycznych, formalnych, obsadowych, można wyróżnić w nich powracające motywy – muzyczne, dramaturgiczne (np. zamiatanie podłogi), tematyczne. Łatwiej niż jak na „serial” teatralny złożony z rozpisanych na lata odcinków jest spojrzeć na omawiane spektakle jak na rozrastający się system korzeniowy. Tematy powracają, rozwijają się, zmieniają, podobnie jak poszczególni wykonawcy.

Traktując spektakle IST jako otwartą całość, można wyodrębnić z niej rozpisane na lata rozbudowane wypowiedzi aktorów. Widzowi udaje się nie tylko obserwować ich zmieniającą się obecność, śledzić przemianę stosowanych przez nich środków i form teatralnych oraz przedstawianych tematów, ale także montować w wyobraźni z obrazów, scen, sekwencji wiązki autorskich monodramów.

To spojrzenie na całość przedstawień IST sprawia, że można je potraktować jako rozbudowany utwór. Choć nie przedstawia on jak epopeja dziejów legendarnych lub historycznych bohaterów i nawet nie losy „zwyčajnych” osób, a raczej ich reakcje na różne stany, wydarzenia, sytuacje, to wszystko dzieje się w nawiązaniu do wydarzeń przełomowych¹⁶ dla pewnych społeczności i poszczególnych osób. Są nimi np. bombardowanie Aleppo pojawiające się jako jeden z głównych tematów spektaklu *Czułość*, czy nielegalna próba migracji do Europy jednego ze współpracowników teatru w trakcie kryzysu uchodźczego, wprowadzona przez Erdmute Sobaszek do tego samego spektaklu.

Już same tytuły pierwszych dziesięciu przedstawień IST układają się w swoisty manifest, w którym określona została aktualna sytuacja egzystencjalno-społeczna wykonawców oraz cel i strategia budowania wypowiedzi artystycznej. Tematy wszystkich spektakli dotyczą współczesnego świata postrzeganego jako kosmos. Jednak w miejsce czterech żywiołów Empedoklesa (por. 1981, s. 40-43), do których odwoływał się zespół w pierwszej tetralogii przedstawień IST, każdy z czterech żywiołów we współczesnej wizji teatralnej został odpowiednio dookreślony. Tak jakby kosmos na początku XXI wieku nie mógłby już się składać z: „wody”, „ziemi”, „ognia” i „powietrza”, a jedynie z *Wody 2030*¹⁷, *Ziemi B*¹⁸, *Ognia, kryzysu, dworca centralnego*¹⁹, *Powietrza e(ks)misji*²⁰. Z dopowiedzeń,

rozbudowanych tytułów przedstawień wyłania się mroczna wizja przyszłości; związana z niepewnością dotyczącą utrzymania naturalnych i niezbędnych do życia na Ziemi zasobów, z problemami wynikającymi ze złego traktowania domu-planety, z bezdomności i kryzysów, które ona generuje, z działań, których skutki tak w skali jednostkowej, jak i globalnej mogą być tragiczne. Wobec takiej sytuacji diagnoza artystyczna jest jednoznaczna – nastąpiła przełomowa *Godzina Zero*²¹ i dlatego nie należy być biernym. W mówieniu i działaniu warto zatroszczyć się o *Wielogłos*²² i się go uczyć. Mówić i działać, zachowując *Czujność*²³ i kierując się zasadą *Mniej!*²⁴. Unikać *Beztroski*²⁵ i postępować ze świadomością, że w dynamiczny rozwój wpisane są i będą *Przesilenia*²⁶. Już wstępny przegląd tytułów przedstawień IST pozwala wysunąć tezę, że układają się one w przegląd zjawisk granicznych. Ich punkt ciężkości balansuje między porządkami sztuki i praktyk społeczno-kulturowych. Działalność spektaklowa IST bardziej niż w nurt teatralnych poszukiwań laboratoryjnych wpisuje się w obszar artywizmu²⁷. Stéphanie Lemoine i Samira Ouardi określają tym terminem taki rodzaj sztuki zaangażowanej uprawianej przez artystów aktywistów (a niekiedy przez aktywistów), który stawia sobie za cel angażowanie odbiorców w sprawy społeczne i przemianę rzeczywistości. Zadaniem artywizmu jest zainspirować widza i zmobilizować go do zajęcia aktywnej postawy wobec problemów, z którymi mierzą się współczesne społeczeństwa. Terminem „artywizm” objęte zostają tak różne formy, jak sztuka uprawiana w środowiskach zapatystów, wspólnoty artystów tworzących murale społeczne o różnej tematyce, m.in. ekologicznej, feministyczna i queerowa sztuka oporu i wściekłości, utopijna sztuka hakerów internetowych (np. akcje Ricarda Domingueza), działania estetycznego oporu wobec prywatyzacji przestrzeni publicznej, sztuka uprawiana przez grupy i kolektywy, której celem jest budowanie doświadczenia wspólnego świętowania i powrotu do zachwyty życiem, by

dzięki niemu podejmować skuteczne próby przemiany rzeczywistości (por. Lemoine, Ouardi, 2010).

Zaskakujące może wydawać się to, że choć w pracy IST ważne jest eksplorowanie indywidualnych doświadczeń, gdyż odwołując się do nich wykonawcy konstruują swoje wypowiedzi sceniczne, tworzą „minispektakle” – przedstawienia niosą silne przesłanie społeczne. Dominuje w nich aura krytyczna wobec takich zjawisk, jak późny kapitalizm, systemy totalitarne, lekceważenie katastrofy ekologicznej. Artyści aktywiści podejmują odpowiedzialność za sferę publiczną. W przeciwieństwie do projektów modernistycznych, perspektywa artystyczna jest skoncentrowana na tym, co dzieje się tu i teraz, na ingerencji we współczesność. Artywizm w centrum uwagi nie stawia zagadnień sztuki jako rzemiosła, ale wydobywa raczej problemy współczesnej rzeczywistości. Sztuka tworzona w tym nurcie nie tylko je bada, ale także próbuje na nie reagować. Stąd też ważny jest jej potencjał krytyczny, angażujący i wywrotowy (por. Marzec, 2016). Spektakl postrzegany w takiej perspektywie może być celem wówczas, gdy będzie dotyczył tematów społecznych, gdy posłuży „budowaniu relacji społecznych, edukowaniu, inicjowaniu dyskusji, czy wydobywaniu tego, co ignorowane w dyskursie publicznym” (Rostkowska, 2015, s. 440). Nawet jeśli, jak zauważa Aneta Rostkowska, z punktu widzenia sztuki praktyki aktywistyczne pozostają marginalne, ze względu na sprzeczność wymogów aktywizmu i sztuki (z konieczności bycia komunikatywnymi ich twórcy muszą zrezygnować z nowatorstwa, tajemniczości, wyszukanej formy i stawiać na prostotę) (tamże) praktyki artystyczne stają się coraz wyraźniej dostrzegalne w działaniach twórców zaangażowanych w zmianę społeczną. Pytaniem pozostaje, czy dzięki sztuce jest ona możliwa. Analiza przedstawień IST pozwala przypuszczać, że Erdmute i Waław Sobaszkowie mogliby podpisać się pod słowami Jana Sowy: „Jeśli interesuje nas społeczna

emancypacja, musimy skończyć z zajmowaniem się tym, jaka powinna, a jaka nie powinna być sztuka, a zacząć myśleć i działać na rzecz przemian społeczeństwa i polityki” (Sowa, 2015, s. 77). Uczestnicy IST, podejmując takie działania i myślenie, nie wyrzekają się jednak narzędzi teatru, nie porzucają także perspektywy osobistej. Teatr dostarcza form, a celem pracy prowadzonej obecnie w Węgajtach jest przemiana świadomości na poziomie indywidualnym i społecznym. Można przypuszczać, znając historię Teatru Węgajty, że z prowadzonych w ten sposób działań artystycznych wyłonić się mogą kolejne formy.

Kategorie zarysowane w tym szkicu: proces, droga/chodzenie, teatr performatywny, struktura rapsodyczna, artywizm pozwalają uchwycić różnorodność i bogactwo doświadczeń, elementów, punktów odniesienia obecnych w pracy Innej Szkoły Teatralnej i w całym projekcie formacyjnym Teatru Węgajty. Nieprzewidywalność, płynność, dynamika, aktualność, kontakt z tym, co tu i teraz, obecność, otwartość, znaczenie indywidualnego doświadczenia, łączenie, zmiana są niezwykle ważne w pracy Erdmute i Wacława Sobaszków. Przedstawione kategorie pozwalają przybliżyć się do tak migotliwego zjawiska, jakim jest Teatr Węgajty, a przede wszystkim opisać w miarę rzetelnie dziesięć lat pracy nad przedstawieniami IST. Dzięki tym pojęciom możliwe wydaje się budowanie perspektywy dynamicznej, pomocnej w analizie tego zjawiska.

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

Autor/ka

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

Przypisy

1. Termin „współuczniowie” wprowadził Jan Amos Komeński – czeski filozof i reformator protestancki, który działał w XVII wieku i był prekursorem nowoczesnej pedagogiki (por. Grzegorzewska, 2017, s. 118-119).
2. Pierwszy pisał o tym zjawisku w latach dziewięćdziesiątych XX wieku Tadeusz Kornaś. Rozpoznania badawcze usystematyzował w książce poświęconej częściowo także Teatrowi Węgajty (por. Kornaś, 2012).
3. „Proces” rozumiem podobnie jak w psychologii zorientowanej na proces, jako nieodłącznie związany z pojęciem natury przepływ wydarzeń, w tym doświadczeń indywidualnych i społecznych, dziejących się chwila po chwili. Stanowią one sumę doświadczeń w danym momencie możliwych do rozpoznania w różnych obszarach życia poszczególnych osób (jak również grup, a nawet życia na Ziemi). Ta suma doświadczeń może być w danej chwili uświadomiona. Tak dzieje się zarówno w przypadku jednostek, jak i grup osób (por. Mindell, 1992, s. 16).
4. Od 2012 roku jedynym stałym źródłem finansowania Teatru Węgajty jest minimalna dotacja z Funduszu Aktywizacji Twórczości Teatralnej Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Pozostałe środki teatr uzyskuje, składając corocznie wnioski grantowe. Odpowiedzialna jest za to Erdmute Sobaszek, współtwórczyni Teatru Węgajty, aktorka, muzyk, performerka, pedagoga teatru. O trudnej sytuacji wynikającej z konieczności wykonywania pracy artystki i menedżerki kultury mówiła w rozmowie z Joanną Kocembą-Żebrowską (2020). Twórcy Teatru Węgajty od blisko dekady pracują w sytuacji niepewności finansowej. Wysokość dofinansowań nie zawsze pozwala na zabezpieczenie podstawowych potrzeb, np. ogrzania sali teatralnej. Zestawiając permanentnie złą sytuację finansową z liczbą, zasięgiem i rodzajem działań artystycznych i artystyczno-społecznych podejmowanych przez zespół, można dostrzec rzeczywisty wymiar jego zaangażowania w pracę i całkowity sprzeciw wobec ewentualnych kompromisów artystycznych np. za cenę większej stabilności ekonomicznej.
5. Kamila Paprocka w analizach pracy teatralnej w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie zaproponowała oryginalne odwołanie do koncepcji myśli słabej przedstawionej przez

Andrzeja Zawadzkiego (Paprocka, 2015, s. 203-211).

6. Wypowiedź Pepa Alcanyza w rozmowie z autorką, 22 VII 2019 roku w Godkach.

7. Wypowiedź Emilii Hagelganz w rozmowie z Joanną Kocembą-Żebrowską, 25 VII 2018 roku w Węgajtach.

8. „Profetyczną” poniekąd maskę Buraka/Ziemniaka wykonała Erdmute Sobaszek podczas zapustów w lutym 2020 roku. Forma maski przypominała oblicze jednego z polityków, który kilka miesięcy później wziął udział w ważnych wyborach.

9. Na podstawie wypowiedzi Barbary Michery w rozmowie telefonicznej z autorką, 7 V 2020 roku.

10. Wypowiedź Marka Kurkiewicza w rozmowie z Joanną Kocembą-Żebrowską, 23 VII 2018 w Węgajtach.

11. Wypowiedź Erdmute Sobaszek w rozmowie telefonicznej z autorką, 7 V 2020.

12. Fragment tekstu wygłaszanego przez Erdmute Sobaszek w spektaklu *Beztroska* (2019).

13. Nazwa zespołu pochodziła od pierwszych liter imion jej aktorów, po śmierci jednego z współzałożycieli, Albina Krajewskiego, zniknęła z nomenklatury Teatru Węgajty. Odtąd wszelkie spektakle i działania performatywne realizowane przez adeptów IST i mieszkańców Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie są określane bądź jako Teatr Potrzebny, bądź po prostu jako Teatr Węgajty. Szczególnie znacząca wydaje mi się to drugie zastosowanie nazwy, która obejmuje różne praktyki inscenizacyjne zespołu, bez wyróżniania którejkolwiek z nich i bez podkreślania w nazwie ich specyfiki.

14. Termin został użyty przez Waclawa Sobaszka w rozmowie telefonicznej z autorką 8 IV 2020.

15. Dwa seminaria zorganizowane w Teatrze Węgajty w 1997 roku zostały nazwane *Rapsoidein. Zszywanie pieśni*. Temat ich dotyczył badania możliwości odradzania tradycji jako inspiracji do tworzenia form kultury w świecie współczesnym. Podczas seminarium pojawiał się też temat teatru w obliczu synkretyzmu tradycyjnych obrzędów.

16. Por. definicję eposu (Sławiński, 2000, s. 138).

17. Autorzy scen i wykonawcy: Zofia Bartoszewicz, Magda Drozdowicz, Karolina Placha, Erdmute Sobaszek, Waclaw Sobaszek, Barbara Szpunier, David Zelinka, Paulina „Miu” Zielińska, Emilia Hagelganz. Inscenizacja: Waclaw Sobaszek. Premiera 29 lipca 2010.

18. Autorzy scen i wykonawcy: Moti Aszkenazi, Zofia Bartoszewicz, Magdalena Drozdowicz, Iza Giczewska, Emilia Hagelganz, Karolina Placha, Erdmute Sobaszek, Waclaw Sobaszek, David Zelinka, Paulina „Miu” Zielińska, Basia Grzybowska. Autorzy masek: Zofia Bartoszewicz, Nela Brzezińska, Magdalena Drozdowicz, Izabela Giczewska, Krzysztof Gorczyca, Emilia Hagelganz, Natalia Kędra, Agnieszka Kocińska, Daria Kozłowska, Marta Madej, Erdmute Sobaszek, Waclaw Sobaszek, David Zelinka. Inscenizacja: Waclaw Sobaszek. Premiera 25 lipca 2011.

19. Autorzy scen i wykonawcy: Moti Aszkenazi, Zofia Bartoszewicz, Izabela Giczewska, Joanna Kocemba, Sonia Kochnowicz, Pamela Leończyk, Erdmute Sobaszek, Waclaw Sobaszek, Barbara Szpunier, Janne Weirup, Emilia Hagelganz. Autorzy masek: Paulina Andruczyk, Moti Aszkenazi, Zofia Bartoszewicz, Emilia Hagelganz, Joanna Kocemba, Natalia Mączyńska, Erdmute Sobaszek, Waclaw Sobaszek, Zofia Wronka. Inscenizacja: Waclaw Sobaszek. Premiera 27 października 2012.

20. Autorzy scen i wykonawcy: Paulina Andruczyk, Moti Aszkenazi, Izabela Giczewska, Pamela Leończyk, Iwona Prusko, Wiktoria Rutkowska, Erdmute Sobaszek, Waclaw Sobaszek, Barbara Szpunier. Inscenizacja: Waclaw Sobaszek. Premiera 9 listopada 2013.

21. Pełny tytuł spektaklu to: *Godzina Zero. Spektakl o zbiorowych lękach, ksenofobii,*

- wymieraniu gatunków i poszukiwaniu realnej utopii. Autorzy scen i wykonawcy: Żaneta Górecka, Sonia Kochnowicz, Aleksandra Kowalczyk, Miłka Majczyno, Tomasz Puchalski, Martin Rosie, Erdmute Sobaszek, Waław Sobaszek, Katarzyna Żytomirska, Marta Wiśniewska. Inscenizacja: Waław Sobaszek. Premiera 18 lipca 2016.
22. Pełny tytuł spektaklu to: *Wielogłos. Spektakl o zabijaniu, zwierzętach i miłości*. Autorzy scen i wykonawcy: Paulina Andruczyk, Moti Aszkenazi, Iza Giczewska, Pamela Leończyk, Iwona Prusko, Sebastian Świąder, Erdmute Sobaszek, Waław Sobaszek, Paulina „Miu” Zielińska. Autorki masek: Emilia Hagelgan, Pamela Leończyk, Erdmute Sobaszek, Paulina „Miu” Zielińska. Inscenizacja: Waław Sobaszek. Premiera 18 lipca 2014.
23. Autorzy scen i wykonawcy: Izabella Alwingier, Dominika Grenda, Marek Kurkiewicz, Ewa Kurzawa, Tomasz Puchalski, Erdmute Sobaszek, Waław Sobaszek. Inscenizacja: Waław Sobaszek. Premiera 22 lipca 2017.
24. Autorzy scen i wykonawcy: Zofia Bartoszewicz, Emilia Hagelgan, Agnieszka Hakizimana, Martin Rosie, Erdmute Sobaszek, Waław Sobaszek, Barbara Szpunier, Sebastian Świąder. Autorki masek: Zofia Bartoszewicz, Emilia Hagelgan, Izabela Giczewska, Margaux Kier, Erdmute Sobaszek. Inscenizacja: Waław Sobaszek. Premiera 18 lipca 2015.
25. Autorzy scen i wykonawcy: Roman Černik, Maria Legeżyńska, Barbara Michera, Martin Rosie/Tomasz Puchalski, Erdmute Sobaszek, Waław Sobaszek, Agata Ziółkowska. Inscenizacja: Waław Sobaszek. Premiera 24 listopada 2019.
26. Autorzy scen i wykonawcy: Marek Kurkiewicz, Maria Legeżyńska, Barbara Michera, Tomasz Puchalski, Erdmute Sobaszek, Waław Sobaszek. Autorzy masek: Izabella Alwingier, Moti Aszkenazi, Barbara Michera, Zuzanna Polkowska, Tomasz Puchalski, Erdmute Sobaszek. Inscenizacja: Waław Sobaszek. Premiera 21 września 2018.
27. O żywej obecności takiej postawy wśród artystów nie tylko tych działających w obszarach sztuk wizualnych i muzyki, ale także we współczesnym teatrze świadczy włączenie przez Patrice'a Pavis do *Słownika performansu i teatru współczesnego* terminu „aktywizm” (Pavis, 2018, s. 16).

Bibliografia

- Bablet, Denis, *Rencontres avec le Théâtre du Soleil. Avec Ariane Mnouchkine: Monter la réalité contemporaine*, „Travail Têâtral” 1975 nr 18-19.
- Barba, Eugenio, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, podał do druku L. Masgrau, przeł. G. Godlewski, I. Kurz, M. Litwinowicz-Droździel, red. przekł. G. Godlewski, L. Kolankiewicz, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2003.
- Brach-Czaina, Jolanta, *Etos nowej sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
- Brook, Peter, *Pusta przestrzeń*, przeł. W. Kalinowski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981.
- Czyżewski, Krzysztof, *Małe centrum świata. Zapiski praktyka idei*, Pogranicze,

Sejny/Krasnogruda 2017.

Empedokles, [w:] W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, T. 1, *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1981, s. 45-49.

Ford, Andrew, *The Classical Definition of ΠΑΨΩΙΔΙΑ*, „Classical Philology” 1988 nr 4.

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

Grzegorzewska, Barbara, *Komunikowanie się w edukacji w twórczości Jana Amosa Komeńskiego*, „Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne” 2017 t. IV.

Heilpern, John, *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa*, Routledge, London 1999.

Hasiuk, Magdalena, *Teatr Słońca. Od rewolucji na kozłach do odysei uchodźców*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016.

Kocemba-Żebrowska, Joanna, Sobaszek, Erdmute, *Opór w sali teatralnej*, „Performer” 2020 nr 19, <https://grotowski.net/performer/performer-19/opor-w-sali-teatralnej> [dostęp: 25 I 2021].

Kornaś, Tadeusz, *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny*, Homini, Kraków 2012.

Le Masque du rite au théâtre, red. O. Aslan, D. Bablet, Centre National de la Recherches Scientifique Édition, Paris 1985.

Limanowski, Mieczysław, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1994.

Laplantine, François, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Téraèdre, Paris 2018.

Lemoine, Stéphanie, Ouardi, Samira, *Artivisme*, Alternative, Paris 2010.

Marzec, Lucyna, *Stuk, puk. Artyści chcą wiedzieć, co tam słycać u sąsiada*, „Czas Kultury”, 23 grudnia 2016, <http://czaskultury.pl/artykuly/sasiedztwo-2/> [dostęp: 23 VII 2020].

Mindell, Arnold, *Lider mistrzem sztuk walki*, przeł. M. Stopa, Wydawnictwo Medium, Warszawa 1992.

Paprocka, Kamila, *Teatr Węgajty/Projekt Terenowy, czyli wielka narracja odzyskana przez narrację litotyczną*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris 2018.

- Pavice, Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzupeł. opatrz. S. Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław - Warszawa - Kraków.
- Pawelczyk, Joanna, *Le phénomène d'expédition théâtrale dans la tradition du théâtre polonais sur l'exemple du Théâtre Rural Węgajty*, Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, DEA: Théâtre, Anné 2002-2003.
- Pawłowski, Tadeusz, *Performance*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wpraw., wyb. i oprac. G. Sztabiński, Universitas, Kraków 2010.
- Pawłowski, Tadeusz, *Happening*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982.
- Rodowicz, Jadwiga, *Przestrzeń teatralna w nō*, [w:] *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō*, przekł. i oprac. J. Rodowicz, Wydawnictwo Pusty Obłok, Warszawa 1993.
- Rostkowska, Aneta, *Instytucjonalne ramowanie aktywizmu*, [w:] *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Muzeum Sztuki, Łódź 2015.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Wyznania*, przeł. T. Boy-Żeleński, Wolne Lektury, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/rousseau-wyznania.pdf> [dostęp: 11 X 2020].
- Sarrazac, Jean-Paul, *L'auteur-rhapsode de l'avenir*, [w:] tegoż, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Circé, Belfort 1999.
- Sławiński, Janusz, *Epos*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław - Warszawa - Kraków 2000.
- Sławiński, Janusz, *Rapsod*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław - Warszawa - Kraków 2000.
- Sobaszek, Waclaw, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982-2020*, red. J. Biernat, J. Kocemba-Żebrowska, Stowarzyszenie Węgajty, Węgajty 2020.
- Sobaszek, Waclaw, *O przyszłości, źródłach i czterech żywiołach*, „Dzikie Życie” 2016 nr 7-8, <https://dzikiezycie.pl/archiwum/2016/sierpien-2016/o-przyszlosci-zrodla...> [dostęp: 10 X 2020].
- Sobaszek, Waclaw, *Przedsięwzięcie Ośrodka Teatralnego „Węgajty”*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1991 nr 3-4.
- Solnit Rebecca, *Zew włóczęgi. Opowieści wędrownie*, przeł. A. Dzierzgowska, S. Królak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018.
- Sowa, Jan, *Poza zasadą skuteczności*, [w:] *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Muzeum Sztuki, Łódź 2015, s. 56-77.
- Stańczyk, Xawery, *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978-1996*,

Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018.

Thoreau, Henry David, *Sztuka chodzenia*, przeł. P. Madej, Miniatura, Kraków 2009.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/arttykul/kilka-spojrzez-na-przedstawienia-innej-szkoly-teatralnej-2010-2019>

didaskalia

gazeta teatralna

KRYTYKA INSTYTUCJONALNA

Teatralne krawcowe szyją maseczki

Joanna Królikowska

O akcjach szycia maseczek w teatrach niemal nikt już dziś nie pamięta. Sprawa była głośna na początku pandemii, zaś teatralne krawcowe stały się bohaterkami. Przynajmniej na chwilę, bo temat szybko się wyczerpał. A właściwie to nie był szczególnie eksplorowany i o samych akcjach szycia maseczek niewiele wiadomo. Jeszcze mniej wiemy o biorących udział w tych działaniach, czyli przede wszystkim o teatralnych krawcowych (i krawcach – bo choć to zawód sfeminizowany, to w niektórych teatrach pracują także mężczyźni).

A przecież w akcje szycia maseczek zaangażowały się pracownice krawieckie z teatrów w całej Polsce. Szyły krawcowe z teatrów dramatycznych, muzycznych, lalkowych, operowych i teatrów tańca. Powstawały maseczki (a gdzieś tam także kombinezony, fartuchy, pościel) dla szpitali, fundacji, urzędów, domów pomocy społecznej, domów dziecka, straży miejskiej, policji, seniorów, ale także dla pracowników teatrów i ich rodzin. Akcje szycia maseczek szybko zyskały rozgłos, zaś wieści roznosiły się lotem błyskawicy. Inicjatywę chwaliło Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa

Narodowego¹, w tyle nie pozostały także samorządy, promując działania podległych im teatrów². O akcji szycia maseczek pisały i mówiły media ogólnopolskie oraz lokalne, prasa, telewizja, radio, portale internetowe. Informacje pojawiały się na portalach kulturalnych, a nawet medycznych³, religijnych⁴ czy plotkarskich⁵. Do szerokiej promocji przyczyniły się też media społecznościowe. To było pięć minut teatralnych krawcowych oraz innych rzemieślników teatralnych zaangażowanych w tę szczytną inicjatywę. Gdy jednak emocje nieco opadły, gdy jednostajny stukot maszyn do szycia i pochylone nad nimi krawcowe przestały entuzjasmować media, okazało się, że temat został porzucony, zanim tak naprawdę mu się przyjrano.

Bo choć doniesienia medialne były bardzo liczne, to jednocześnie większość z nich traktowała temat pobieżnie. Do tego stopnia, że po lekturze niektórych tekstów można by się zastanawiać, kto właściwie w teatrach te maseczki szył. Uogólniające tytuły wielu artykułów – *Teatr szyje maseczki*⁶ – ujawniają niewiele. Niby można się domyślić, że chodzi o pracowników teatralnych pracowni krawieckich, choć sprawa nie wydaje się taka oczywista, jeśli weźmie się pod uwagę, że na przykład Teatr Żydowski takiej pracowni nie ma, a jednak jego pracownicy (w tym przypadku artystyczni i techniczni) brali udział w charytatywnym szyciu⁷. Tym bardziej dziwi więc, że w wielu dostępnych materiałach o akcjach szycia maseczek słowo „krawcowe” lub choćby nawet „szwaczki” (to drugie określenie jest przez same krawcowe używane niechętnie) w ogóle nie pada, a triumfy święci strona bierna i formy bezosobowe: „Maseczki zostały uszyte...” lub „Maseczki uszyto...”. I jeśli już dziennikarze oddają komuś głos, to częściej dyrektorom teatrów, rzecznikom prasowym i przedstawicielom działów promocji, rzadko kiedy zaś krawcowym (chlubnym wyjątkiem okazał się tekst w „Wysokich Obcasach”, poświęcony Jolancie Trzecińskiej z Teatru Zagłębia w Sosnowcu⁸).

Epidemiczna aktywność teatralnych krawcowych zasługuje na coś więcej niż tylko lakoniczne wzmianki w mediach. Przede wszystkim dlatego, że dotyczy działalności rzemieślników teatralnych – grupy, bez której teatr, co oczywiste, funkcjonować nie może, ale której codzienna praca pozostaje bardzo często niewidoczna. Interesujące wydaje się więc odwrócenie hierarchii, do którego doszło niespodziewanie w trakcie epidemii. Należałoby tu mówić o trzęsieniu ziemi czy raczej o delikatnym zachwianiu? Wypada także zadać pytania o jakość tej zmiany: w czym się przejawiała? Jak zmieniły się relacje między pracownikami teatrów? A może stawianie tezy o awansie rzemieślników w teatralnej hierarchii jest na wyrost i zmiana jest tylko pozorna? Chcąc znaleźć odpowiedzi na te pytania, zaprosiłam do rozmowy krawcowe z Teatru Wielkiego w Łodzi, Teatru Zagłębia w Sosnowcu, Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu oraz Teatru Dramatycznego im. Aleksandra Węgieerki w Białymstoku. Celowo wybrałam teatry pozawarszawskie (stołeczne zawsze mogą liczyć na zainteresowanie mediów i – w rezultacie – także badaczy), ale też starałam się o wybór scen działających w różnym otoczeniu społecznym (od blisko milionowej aglomeracji z wieloma redakcjami medialnymi po miasto mniej niż stutysięczne, niebędące stolicą województwa). Rozmowy nie tylko pozwoliły odtworzyć przebieg akcji szycia maseczek w poszczególnych instytucjach, ale przede wszystkim umożliwiły przyjrzenie się tym inicjatywom właśnie w kontekście relacji wewnątrz zespołów teatralnych⁹.

Początek epidemii w instytucjach kultury miał wyraźną cezurę: moment ich zamknięcia, decyzją ministerstwa lub władz samorządowych. Choć minister kultury Piotr Gliński zawiesił działalność teatrów i innych placówek kulturalnych od 12 marca 2020 roku¹⁰, to już we wcześniejszych dniach władze miejskie wydawały komunikaty w tej sprawie. Prezydent Rzeszowa podjął decyzję o odwołaniu imprez w miejskich instytucjach kultury, m.in. w

Teatrze Maska, już od 28 lutego¹¹. Wkrótce za stolicą województwa podkarpackiego podążyły inne miasta, a teatry musiały odwoływać spektakle, festiwale i premiery (pierwszą była bodaj planowana na 7 marca *Gwałtu, co się dzieje!* w reżyserii Jacka Głomba w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim). Być może dlatego początek pandemii jest tak dobrze pamiętany, bo zachwiane zostało dotychczasowe *status quo*. Przerwana praca i odwołane premiery – to wydarzenia graniczne nie tylko dla dyrektorów teatrów i aktorów, ale także dla krawcowych. Miały być jeszcze ostatnie przymiarki, generalne poprawki, wykończenia... Ale już ich nie było. „Przygotowywaliśmy się do premiery. I tuż przed nią ogłoszono, że zamykamy teatr. Nie ukrywam, że to był dla nas szok” – opowiadała Małgorzata Soból, garderobiana z Teatru Zagłębia w Sosnowcu. Dominowało poczucie przygnębienia, że zaplanowane wydarzenia nie doszły do skutku, że wiele tygodni ciężkiej pracy i przygotowań do nowych spektakli poszło na marne. Kto mógł, przeszedł na pracę zdalną. W wielu teatrach rzemieślników po prostu odesłano do domów. Marzena Szkobel, kierowniczką pracowni krawieckich w Teatrze Wielkim w Łodzi, wspominała: „Wszyscy byliśmy pozamykani w domach. Przesiedzieliśmy tak dwa tygodnie. Ale cały czas byliśmy pod telefonami, bo musieliśmy być w gotowości do pracy”. Wtedy pracownicy mieli nadzieję, że uda się zapobiec epidemii i lada chwila wszystko wróci do normy, a wznowienie działań pracowni krawieckich to tylko kwestia dni.

I rzeczywiście wkrótce telefony zaczęły dzwonić. Jednak nie po to, żeby poinformować krawcowe, że epidemia się skończyła i mogą bezpiecznie wracać do porzuconych kostiumów. „Pomyślałam, że mogłybyśmy zacząć szyc maseczki. Więc kiedy kilka dni później zadzwoniła pani dyrektor z zapytaniem, czy chciałybyśmy się włączyć w taką akcję, to oczywiście się zgodziłam” – opowiadała Jolanta Trzcńska, kierowniczką pracowni

krawieckich w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu. Dość szybko do pracy wróciły też krawcowe z Teatru Wielkiego w Łodzi. Marzena Szkobel: „Maseczek wtedy nigdzie nie było i zaczęły spływać do dyrekcji zapytania ze szpitali i z domów pomocy społecznej, czy moglibyśmy ich wspomóc”. Choć, jak przyznają niektóre krawcowe, pomysł szycia maseczek chodził im po głowie, to ostatecznie nie była to inicjatywa oddolna. Próżno doszukiwać się tu pospolitego ruszenia. Zazwyczaj propozycja wychodziła od dyrekcji, a często nawet od innych instytucji czy organizacji, w których pojawiało się zapotrzebowanie na jeden z najbardziej deficytowych wówczas towarów.

Jednak w niektórych teatrach sytuacja wyglądała nieco inaczej, jak chociażby w Teatrze Dramatycznym im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku. Tamtejsze krawcowe – jak deklarowała kierowniczka pracowni krawieckiej Wiesława Perkowska – nie spędziły w domu ani jednego dnia. W przeciwieństwie do wielu innych pracowników teatru. Nie odbywały się przecież spektakle, została przerwana praca artystyczna. Również część pracowników administracyjnych realizowała zadania z domu. Krawcowe w tym czasie postojowego nie miały. Zanim jednak do teatru zgłosili się organizatorzy akcji „Szycie ratuje życie” i zanim dyrektorka zadzwoniła do krawcowych z zapytaniem, czy chciałyby włączyć się do tej inicjatywy, to krawcowe już szyły. „Najpierw szyłyśmy maseczki bawełniane z tego, co miałyśmy pod ręką, dla siebie, dla znajomych, dla pracowników teatru...” – wspominała Wiesława Perkowska. Ale o tej pierwszej oddolnej inicjatywie białostockich krawcowych mało kto wiedział. Dopiero gdy włączyły się w znacznie bardziej formalną akcję, zrobiło się o nich głośno. Przykład białostockiego teatru pokazuje, że szycie maseczek bywało także inicjatywą samych krawcowych, ale o tych oddolnych, mniej spektakularnych działaniach media raczej się nie rozpisywały. Być może takich kameralnych inicjatyw było więcej, niemniej informacje o nich nie wychodziły poza mury teatrów. Zastanawia jednak,

jakie znaczenie miał w tej sytuacji fakt, że krawcowe z białostockiego teatru nie zostały wysłane na przymusowe postojowe w przeciwieństwie do krawcowych z innych teatrów, które często najpierw były odsyłane do domów, a dopiero potem miały możliwość podjęcia ryzykownej decyzji o powrocie do pracy. Skoro jednak pracownice z Białegostoku pozostały na stanowiskach, to czemu nie miałyby same zainicjować szycia maseczek, bez nakazu z góry? Nie było przecież sensu przygotowywać kostiumów do odwołanych spektakli. Szycie maseczek było wręcz naturalnym w tej sytuacji odruchem.

Te pracownice, które początkowo zostały wysłane do domów, a na potrzeby akcji musiały wrócić na stanowiska, reagowały dwojako. Dla jednych było to wybawienie od przymusu izolacji i jałowego oczekiwania. Jak wspominała Anna Sobczak z Teatru im. Bogusławskiego w Kaliszu: „Po tygodniu siedzenia w domu miałam już dosyć. Modliłam się, żeby coś zaczęło się dziać”. Stąd szybka zgoda i entuzjazm dla inicjatywy, która pozwoliła na wznowienie aktywności. Ale pojawiały się też, często słuszne, obiekcje. Marzena Szkobel z Teatru Wielkiego w Łodzi: „Początkowo pomysł spotkał się z moją dezaprobatą. Bo przecież maseczka musi spełniać wytyczne, musi mieć atest”. To podejście praktyczne. Ale było też emocjonalne. „Po prostu się bałyśmy” – przyznawała Beata Adamiak z łódzkiego Wielkiego, zaznaczając jednocześnie, że od początku udział w akcji miał być dobrowolny. Rozpoczęły się przygotowania do szycia. Kinga Nawasielska z łódzkiego teatru wspominała: „Zaczęło się od wywiadu o naszym stanie zdrowia i naszych rodzin. Jeśli ktoś był w grupie ryzyka, to oczywiście mógł odmówić powrotu do pracy”.

Wyzwaniem dla dyrektorów teatrów było więc zapewnienie bezpieczeństwa szyjącym krawcowym. Dla większości uczestników akcji była to kwestia

kluczowa. Dziś można by uznać, że był to także sprawdzian dla dyrektorów – nie tylko ze zdolności organizacyjnych, ale także z empatii. „W pracowni zostały zrobione boksy, więc krawcowe były od siebie oddzielone. Miałymy zakupione przyłbice, rękawice, płyny do dezynfekcji. Nasze pracownie były ozonowane” – wymieniała środki bezpieczeństwa Marzena Szkobel z Teatru Wielkiego w Łodzi. Na dodatek przy wejściu była mierzona temperatura, żeby ograniczyć ryzyko pojawienia się osoby zarażonej w zespole krawieckim. „Ograniczyliśmy dojazdy komunikacją publiczną. W teatrze są dwa samochody służbowe i kierowcy dowozili nas do pracy, żeby uniknąć niepotrzebnego kontaktu z innymi ludźmi w tramwaju czy autobusie” – mówiły Beata Adamiak i Kinga Nawasielska. Ten gest to nie tylko wyraz troski o ryzykujące przeciw swoim zdrowiem krawcowe. Samochody, na co dzień wykorzystywane przez dyrektorów, kierowników i innych postawionych wysoko w teatralnej hierarchii pracowników, chyba po raz pierwszy miały służyć rzemieślnikom, niespodziewanie w obliczu epidemii wyniesionym do wyższej niż dotychczas rangi.

Początki nie były proste. Trzeba było przemóc strach, wyjść z domów i spotkać się ze współpracownikami w teatrze. Im większe miasto, im większy teatr lub im więcej osób było zaangażowanych w akcję, tym większy strach i obawy przed powrotem do pracy. Widać to chociażby na przykładzie krawcowych z Teatru Wielkiego w Łodzi, w którym w akcji szycia maseczek brało udział kilkanaście osób. Mniej obaw miały nieustannie obecne na stanowiskach krawcowe z Teatru Dramatycznego w Białymstoku – tam maseczki szył trzyosobowy zespół. Jak opowiadała Wiesława Perkowska: „Na początku każdy się obawiał, ale szybko to minęło. Pracownie nie zatrudniają licznego personelu, nie było dużego skupiska ludzi. Każdy siadał przy swoim stanowisku, więc dystans był zachowany”.

Organizacyjnie musieli się wykazać nie tylko dyrektorzy teatrów, ale także kierownicy lub kierowniczkami pracowni krawieckich. Wymagało to nie tylko wdrożenia zasad bezpieczeństwa, ale także dostosowania pracowni do specyfiki pracy, którą miały się zająć krawcowe. Bo – jak podkreślały uczestniczki epidemicznego przedsięwzięcia – szycie maseczek czy fartuchów to zupełnie coś innego niż praca nad teatralnymi strojami. Anna Sobczak z kaliskiego teatru twierdziła: „Praca nad kostiumami jest urozmaicona, natomiast przy szyciu maseczek siedzi się bite osiem godzin przy maszynie”. Niespodziewanie teatralne rzemieślniczki, na co dzień z właściwym sobie artyzmem dbające o wyjątkowość każdego mankietu i falbany, stały się pracownicami niczym z fordowskiej fabryki.

Zauważyły to zresztą same krawcowe, porównując w rozmowach pracę przy maseczkach do produkcji taśmowej. Pracownice krawieckie w teatrach, odzeganujących się przecież od postrzegania ich przez pryzmat działalności produkcyjnej, zamieniły się w fabryki maseczek. Ciekawe, że właśnie ta produkcyjna działalność przyniosła krawcowym więcej uwagi niż praca nad teatralnymi kostiumami. A przecież od lat częściej w kontekście kapitalistycznych przemian mówi się o klasie kreatywnej (Florida, 2010), pracy niematerialnej (Lazzarato, 2010) i afektywnej (Hardt, 2012), kapitalizmie kognitywnym (Szahaj, 2014) czy postfordyzmie (Szahaj, 2019) niż o działaniach rodem z fabryki Forda, których uczestniczkami niespodziewanie stały się teatralne krawcowe. Można odnieść wrażenie, że epidemia spowodowała nagły zwrot w postrzeganiu form współczesnej pracy – w obliczu zagrożenia wielu ludzi wykonujących tzw. zawody kreatywne przestało być potrzebnych¹². Z kolei wszyscy pracujący przy produkcji towarów, szczególnie tych najbardziej pożądanym w niepewnych czasach (maseczek, płynów do dezynfekcji, ale także żywności) zyskali szacunek społeczeństwa. Nic dziwnego, że w tej grupie znalazły się również teatralne

krawcowe, które działalność artystyczną zamieniły na produkcję społecznie potrzebną.

Akcji szycia maseczek nie można było zresztą zorganizować inaczej niż właśnie na podobieństwo pracy taśmowej. Ze względów bezpieczeństwa każdy musiał mieć swój sprzęt, trzeba było ukrócić wspólne korzystanie z maszyn do szycia, swobodną wymianę pracowników między stanowiskami lub pomieszczeniami. Dlatego właśnie z trzydziestoosobowego zespołu krawieckiego w Teatrze Wielkim w Łodzi w akcji mogła wziąć udział tylko część pracowników. Marzena Szkobel tłumaczyła te ograniczenia następująco: „W pracę zaangażowane było tylko pół załogi z powodu braku miejsca i wystarczającej liczby maszyn. Na co dzień się wymieniamy – jedna robi coś ręcznie, druga przy maszynie. Jest ciągła rotacja, więc nie potrzebujemy tylu maszyn, ilu pracowników. Natomiast przy szyciu maseczek każdy musiał mieć maszynę na wyłączność”. Często niemożliwe było zorganizowanie pracy w jednym pomieszczeniu. „Jedna pracownia była przeznaczona na krojenie materiału, w drugiej były porozstawiane maszyny. Trzeba było podzielić się pracą w taki sposób, żeby w danym pomieszczeniu nie przebywało zbyt wiele osób jednocześnie” – wyjaśniała podział pracy w Teatrze Wielkim w Łodzi Kinga Nawasielska.

Również w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu zespół szyjący maseczki był dość liczny. I choć pracownie krawieckie zatrudniają zaledwie trzy osoby, to pomagało im jeszcze dziesięciu innych pracowników. Jak twierdzą krawcowe, same nie dałyby sobie rady, bo zapotrzebowanie na maseczki było ogromne, a rąk do pracy mało. Konieczne okazało się zaproszenie do współpracy pozostałych pracowników teatru. Koordynująca pracę zespołu krawieckiego Jolanta Trzcńska opowiadała: „W akcję włączyły się garderobiane, pomagały także panie sprzątaczkę, pan techniczny, inspicjentka, rekwizytorka, suflerki,

bileterka... Nie wszyscy potrafili szyc. Niektórzy nigdy nie mieli do czynienia z maszyną, dlatego w trakcie pierwszego miesiąca akcji wiele osób dopiero się uczyło”. Trzeba było podzielić pracę, a powierzane obowiązki uzależnić od umiejętności uczestników. O organizacji działań w Teatrze Zagłębia opowiadała garderobiana Małgorzata Soból:

Wszystkie możliwe siły zostały wciągnięte na pokład. Teatr nie jest przygotowany na taką dużą ilość szycia, a szycie maseczek miało odbywać się taśmowo. Dlatego jedne dziewczyny kroily, inne szyły, kolejne wywracały i prasowały maseczki. Ktoś inny ciął i przyszywał gumki. Okazało się, że cały nasz zespół techniczny był zaangażowany w tę akcję.

Garderobiana wskazywała też na nieoczywiste zmiany w życiu sosnowieckiego teatru: „W ramach akcji szycia maseczek zmieniły się też nasze godziny pracy. Na co dzień w innych godzinach i w inne dni pracują krawcowe, a w innych garderobiane i cały dział techniczny”. W czasie akcji godziny pracy zostały więc ujednoczone, aby ułatwić współpracę.

W Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu początkowo pojawił się pomysł, żeby krawcowe szyły w domach. „Miałyśmy tylko przyjechać po tkaniny. Ale to było za dużo zamieszania. Uznałyśmy, że wolimy jeździć do pracy. Poza tym nie każdy pracownik ma w domu pracownię, maszynę, duży stół do rozłożenia tkaniny” – wyjaśniała Anna Sobczak. Początkowo w akcję zaangażowane były dwie krawcowe, później zespół zaczął się stopniowo rozrastać. Anna Sobczak opowiadała o kolejnych uczestnikach i podziale pracy:

Zgłosiła się do nas pani z działu promocji, która, jak się okazało, umiała szyć. Pomagał nam także kierownik techniczny. Potem oddelegowano do nas jeszcze dwóch rekwizytorów. Kroili materiał albo zajmowali się wykończeniami np. wbijali napy w fartuchach, cięli i wszywali gumki, wkładali druciki w maseczki. Po dwóch tygodniach dołączyła też do nas fryzjerka. Przyniosła swoją domową maszynę i szyła u siebie w pracowni fryzjerskiej. Wyszła więc z tego praca zespołowa.

Jednak teatr teatrowi nierówny, a pracownie krawieckie różnią się nie tylko pod względem liczebności pracowników, ale i zaplecza technicznego. Zdarzało się więc, że udźwignięcie i samodzielne przeprowadzenie akcji bywało dla niektórych instytucji zadaniem ponad siły i potrzebne były nie tylko dodatkowe ręce do pracy. Dlatego na przykład w białostockim Teatrze Dramatycznym trzyosobowy zespół krawiecki wykonywał tylko część pracy. Włączając się w większą akcję, która swoje źródła miała poza teatrem, można było pozwolić sobie na przyjęcie tylko tych zadań, które znajdowały się w zasięgu możliwości krawcowych. „Nie mamy zaplecza, żeby kroić duże ilości materiału. Organizatorzy przywozili nam więc pokrojone i popakowane materiały oraz wszystkie dodatki – nici, tasiemki... I na podstawie tych wykrojów zaczynałyśmy szyć” – tłumaczyła Wiesława Perkowska, jak udało się wspomóc akcję w Białymstoku po oszacowaniu własnych sił i możliwości. Przy czym nie oznaczało to, że krawcowe z Teatru im. Aleksandra Węgierki miały mniej pracy, bo jednocześnie prowadziły przecież własną kameralną inicjatywę, szyjąc maseczki na potrzeby swoje i współpracowników.

Zaangażowane w szycie maseczek teatry często były zaopatrywane w materiały z zewnątrz. Zazwyczaj przekazywały je te same instytucje, które zgłaszały zapotrzebowanie na maseczki. W wielu miastach tkaniny były także

darem od lokalnych firm lub mieszkańców. Pozwalało to przynajmniej częściowo odciążyć teatry, obniżając ich koszty własne, wynikające z organizacji inicjatywy. „Materiały dostawaliśmy z zewnątrz. Natomiast nici, gumki, napy i inne dodatki kupował teatr” – mówiła Anna Sobczak z kaliskiego teatru. „Skoro ktoś daje w darze materiały, to i my dołożymy swoją cegiełkę” – deklarowała Kinga Nawasielska z Teatru Wielkiego w Łodzi, dodając, że duże wsparcie od darczyńców nie tylko obniżało koszty teatru, ale przede wszystkim motywowało krawcowe do pracy.

Do teatrów napłynęły nie tylko materiały. Instytucje, które prosiły o maseczki, zaczęły wysyłać listy z podziękowaniami. O bardzo pozytywnych reakcjach mówiły krawcowe z Teatru Wielkiego w Łodzi. „Dostawaliśmy zdjęcia ze szpitali, na których zespół szpitalny pozował w naszych maseczkach” – opowiadała Marzena Szkobel. Pojawiło się sporo pozytywnych komentarzy w mediach społecznościowych teatrów i podziękowania na stronach internetowych.

Wyrazy uznania płynęły nie tylko z zewnątrz. „Nasz dyrektor bardzo o nas dbał: przynosił czekoladki, ciastka, kwiaty... Dostaliśmy ikonę Matki Bożej, która ma nas chronić w czasie epidemii. Wisi w pracowni od pierwszego dnia naszej akcji” – chwaliły się krawcowe z łódzkiego Wielkiego. Marzena Szkobel dodawała: „Również pozostali pracownicy, w tym także artyści, chwalą nas, dziękują... Usłyszałyśmy ostatnio wiele ciepłych słów”. Z kolei Kinga Nawasielska wspominała: „Gdy sytuacja zaczęła się stabilizować i pozostali pracownicy zaczęli wracać do teatru, to mówili «Dziewczyny, jesteście wielkie!», «Jesteśmy z was dumni». Gratulowali nam, że wykonałyśmy dobrą pracę. To było bardzo miłe”. W Teatrze Wielkim w Łodzi powstał także klip z udziałem dziesięciu tenorów zadedykowany wszystkim zaangażowanym w walkę z koronawirusem. Nagranie było realizowane

częściowo w pracowni krawieckiej Teatru Wielkiego i krawcowe nie mają wątpliwości, że również one są adresatkami tego artystycznego podziękowania.

Wsparcia osób zaangażowanych w akcję szycia maseczek nie zabrakło także w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu. „Aktorzy przynosili nam zupy, niektórzy piekli ciasta i chleby. Dyrekcja dbała, żebyśmy miały owoce” – wspominała Jolanta Trzcńska różnorakie formy podziękowania. Oddolne gesty to jedno, oficjalne uznanie to drugie. Kierowniczka pracowni krawieckiej dodawała: „Mieliśmy spotkanie na zakończenie sezonu. Najpierw zostałyśmy zaproszone na widownię. Potem nas wyczytano, poproszono na scenę i wręczono nam prezenty. Dodatkowo nagrodzono nas też premiami. To było dla mnie zaskoczenie, bo myślałam, że po prostu wykonujemy naszą pracę”. Okazuje się, że takie oficjalne podziękowania na forum bardzo wiele dla rzemieślników teatralnych znaczą. Garderobiana Małgorzata Soból podkreślała: „To było zebranie wszystkich pracowników teatru. To ważne, że doceniono nas w ich obecności, szczególnie przed artystami”.

Nie zawsze formy uznania bywały tak spektakularne. „Nie pamiętam, żeby ktoś przyszedł mi podziękować” – próbowała sobie przypomnieć Anna Sobczak z kaliskiego teatru. „Na ręce pana dyrektora dotarły podziękowania od instytucji, które wspomogliśmy. Może są i jakieś inne pozytywne reakcje, może do sekretariatu przychodzą jakieś listy, ale do nas nie wszystko dociera” – tłumaczyła krawcowa. Zaznaczała jednak, że i w Teatrze im. Bogusławskiego nie zabrakło uznania z samej góry. „Natomiast ze strony dyrekcji była dla nas nagroda. Za szycie maseczek dostaliśmy premie. Może to niewiele, ale był to jakiś gest pokazujący, że zostaliśmy docenieni”. Przy czym Anna Sobczak uświadamiała, że wbrew pozorom akcjom szycia maseczek mogły towarzyszyć również negatywne zjawiska. „W mediach

społecznościowych pojawił się hejt, że zaczęliśmy akcję za późno” – wspominała krawcowa z kaliskiego teatru. Na szczęście tych negatywnych głosów było stosunkowo niewiele i nie wpłynęły one na samopoczucie uczestników przedsięwzięcia. „Ważne, że my same byśmy były zadowolone z tej akcji” – mówiła Anna Sobczak, podkreślając, że osoby, które przyłączyły się do inicjatywy, nie oczekiwały powszechnego uznania. Dodawała jednak: „Mam nadzieję, że chociaż tych podziękowań i miłych słów nie było wiele, to ktoś o nas miło pomyślał”.

A ciepło myśleli o krawcowych i uczestnikach akcji nie tylko koledzy i współpracownicy z teatrów, ale także osoby z zewnątrz. „Zaczepiła mnie pani w sklepie, bo widziała mnie w telewizji. Ludzie chwalili nas za tę akcję” – opowiadała Wiesława Perkowska z Teatru Dramatycznego w Białymstoku o swojej niespodziewanej rozpoznawalności. Bardziej jednak niż na chwilowe zainteresowanie liczyła na utrwalenie pozytywnego wizerunku teatralnych krawcowych, nie tylko wśród bywalców teatru. „Widzowie zazwyczaj nie zastanawiają się, kto uszył kostiumy do przedstawienia. Z widowni często ich nawet dokładnie nie widzą i nie zdają sobie sprawy, ile wymagały pracy. A dzięki temu, że pojawiłyśmy się w mediach, wielu ludzi dowiedziało się, że w teatrach są w ogóle pracownie krawieckie!”. Być może to właśnie było pozytywnym skutkiem ubocznym akcji szycia maseczek. Trudno jednak orzec, czy rzeczywiście znacząco wpłynęło na świadomość stałych widzów oraz tych, którzy do tej pory w teatrze raczej nie bywali.

Podobne wątpliwości można mieć także w kwestii zmian w hierarchii teatralnej. Doszukiwanie się w akcji szycia maseczek czynnika, który miałby trwale zmienić status krawcowych, czy tym bardziej ich miejsce na teatralnej drabinie, jest raczej zbyt optymistyczne. Owszem, inicjatywa ta przyczyniła się do większego zainteresowania rzemieślnikami teatralnymi, niemniej już

sama krótkotrwała i pobieżna atencja mediów pokazuje, że trudno doszukiwać się tu punktu zwrotnego. I nawet jeśli krawcowe – tak jak pracownice z łódzkiego Wielkiego – deklarują, że epidemiczna inicjatywa coś zmieniła (Beata Adamiak: „Dyrektor wiedział, że ma zdolne krawcowe w pracowniach, ale bardziej nas docenił poprzez akcję”; Kinga Nawasielska: „Dyrekcja nigdy wcześniej nas tak często nie odwiedzała”), to należy zastanowić się, czy przypadkiem te wyrazy uznania nie są raczej skutkiem niż przyczyną. Niektóre krawcowe przyznawały bowiem, że co nieco w tej teatralnej hierarchii zaczęło się zmieniać już wcześniej. Coraz częściej dziękują się im podczas premier i docenia ich pracę. A dziękują nie tylko scenografowie czy kostiumografowie. „Zdarza się, że po premierze przychodzą także artyści, żeby podziękować za nasz trud. Mamy z nimi dobre relacje” – przyznawała Beata Adamiak. Zastanawia więc, czy tak duże uznanie, jakie spotkało chociażby krawcowe z łódzkiego Wielkiego, zostało zapoczątkowane przez epidemiczną inicjatywę, czy raczej było możliwe właśnie dlatego, że już wcześniej relacje między pracownikami w teatrze zaczęły się zmieniać. W przypadku Teatru Wielkiego akcja nie zapoczątkowała zainteresowania pracą krawcowych, choć z pewnością przyczyniła się do jego intensyfikacji. Warto jednak zastanowić się, czy efektowne przykłady wsparcia krawcowych z łódzkiego teatru, ale także choćby z Teatru Zagłębia w Sosnowcu, to nie jest tylko jedna strona medalu. Bo przecież nie bez przyczyny padały też takie emocjonalne słowa: „Przez czterdzieści lat pracy w teatrze nie doświadczyłam takiego zainteresowania i nie czułam się tak doceniona! Nie spodziewałam się, że przed odejściem na emeryturę coś takiego mnie spotka. Trzeba było aż pandemii!”. Z reakcji Marzeny Szkobel z łódzkiego Wielkiego wynika przecież coś więcej niż tylko radość z pozytywnego odbioru inicjatywy. Jest w tych słowach także żal, że przez wiele lat nikt krawcowych (oraz innych rzemieślników teatralnych) nie

zauważał i nie doceniał. Że dotychczasowe zmiany w ich postrzeganiu były zbyt powolne. Że skostniała teatralna hierarchia dopiero niedawno zaczęła nabierać elastyczności. I oczywiście pojawia się pytanie: czy naprawdę trzeba było aż pandemii?

A jednak same krawcowe pytane o hierarchię w teatrze nieco uciekają od tego tematu. Słowo „hierarchia” często źle im się kojarzy, bo sugeruje rywalizację, wyścig, walkę, a to – jak twierdzą – nie jest bliskie ich pracy. Zamiast o hierarchii, wolą więc mówić o relacjach. I o atmosferze. Anna Sobczak z Kalisza: „Raczej nie było zmiany w hierarchii teatralnej. Wydaje mi się, że wszystko zostało po staremu. Ale na razie jest dobra atmosfera”. Do pracowni krawieckich współpracownicy zaczęli przychodzić nieco częściej niż zwykle. „Nasze relacje z innymi pracownikami teatru trochę się ożywiły” – przyznawała Wiesława Perkowska z Białegostoku. Potwierdzają to słowa Jolanty Trzcńskiej z Teatru Zagłębia: „Hierarchia chyba się nie zmieniła. A przynajmniej nie zmieniła się w wyniku akcji szycia maseczek. Jeśli coś się zmieniło, to raczej ze względu na nową dyrekcję. To właśnie odkąd jest nowa dyrekcja, w zespole jest bardziej rodzinnie i jesteśmy bardziej życzliwi”. Wtórowała jej garderobiana Małgorzata Soból: „Sama akcja szycia maseczek nic nie zmieniła. Natomiast lepiej się poznaliśmy. I rzeczywiście w ostatnich czasach atmosfera w teatrze jest lepsza, dyrekcja, kierownik częściej przychodzą i pytają, czy czegoś potrzebujemy. Ludzie są też bardziej chętni do pomocy, nie odmawiają. Przedtem było bardziej egoistycznie, każdy pracował tylko na siebie”. Zmieniła się nie hierarchia, ale relacje – podkreślały zgodnie krawcowe.

Ale w niektórych przypadkach zmieniło się także samopoczucie zaangażowanych w działanie pracownic. I nie decydowała o tym liczba otrzymanych ciast i bombonierek. Kinga Nawasielska z łódzkiego Wielkiego:

„Ta akcja pozwoliła nam samym się dowartościować. Bo nie tylko tworzymy sztukę, ale też robimy coś pożytecznego dla innych”. Także dla tych, którzy przecież o istnieniu teatralnych pracowni krawieckich nigdy wcześniej nie słyszeli. „Jesteśmy cichymi bohaterkami” – twierdziła Beata Adamiak, sugerując, że krawcowe znają swoją wartość i że ciche bohaterstwo jest ich udziałem nie tylko w czasie epidemii, ale także w codziennej pracy. Z kolei Wiesława Perkowska z Teatru Dramatycznego w Białymstoku deklarowała z dumą: „Na pewno akcja szycia maseczek wpłynęła na nasze samopoczucie. Mogłyśmy komuś pomóc, zarówno szpitalom, jak i naszym krewnym, znajomym bez żadnej odpłatności. Cieszymy się, że miałyśmy swój wkład w tę akcję”.

W nowym sezonie teatry wznowiły działalność, pracownicy wrócili na stanowiska, choć nadal obowiązywały obostrzenia. W pracowniach krawieckich znów zaczęły powstawać kostiumy. Choć bardziej potrzebne okazały się przeróbki. „Pandemia sprawiła, że jedni przybrali na wadze, inni trochę schudli, więc artyści przychodzą do nas, żeby poszerzyć lub zwęzić kostiumy” – mówiła ze śmiechem Beata Adamiak z Teatru Wielkiego. Między przeróbkami udało się jednak znaleźć czas na szycie maseczek. U progu nowego sezonu podobnie działały też krawcowe z Teatru Zagłębia w Sosnowcu, choć pomagający im pracownicy wrócili już do swoich obowiązków. „Jest dużo zmian w spektaklach, zastępstw – musimy więc przerabiać kostiumy. Gdy nam się kończą te przeróbki, to wtedy powracamy do szycia maseczek” – mówiła Jolanta Trzcńska. Anna Sobczak z Kalisza deklarowała: „Szyjemy dalej. Ale już nie na potrzeby Miasta czy innych instytucji. Pan dyrektor zakupił materiał i teraz szyjemy dla nas takie «pamiątkowe» maseczki”. Praca krawcowych wcale nie skończyła się wraz z zainteresowaniem mediów.

Autor/ka

Joanna Królikowska – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka książki *Rzeczywistość (nie)opisana. Życie teatru na łamach prasy branżowej w latach 1983-1989*.

Przypisy

1. „Wasze zaangażowanie i gotowość niesienia pomocy potwierdza prawdę znaną od lat, że kultura i ludzie, którzy ją tworzą, stanowią opokę podczas największych prób” – dziękował, z charakterystyczną retoryką, pracownikom teatrów minister kultury Piotr Gliński, *Serwis Rzeczypospolitej Polskiej, Międzynarodowy Dzień Teatru. Teatry wspierają walkę z koronawirusem*, 27 III 2020, <https://www.gov.pl/web/kultura/miedzynarodowy-dzien-teatru-teatry-wspie...> [dostęp: 31 X 2020].
2. „Na co dzień tworzą kostiumy teatralne na scenę, dziś w sytuacji epidemii koronawirusa, szyją maseczki ochronne” – chwalił się inicjatywą Teatru Polskiego w Bydgoszczy tamtejszy urzędnik miasta, *Zamiast kostiumów szyją maski*, 24 III 2020, <http://www.bydgoszcz.pl/aktualnosci/tresc/zamiast-kostiumow-szyja-maski/> [dostęp: 31 X 2020].
3. „Polskie teatry i opery aktywnie włączają się w pomoc służbom medycznym” – podnosił na duchu walczących z koronawirusem medyków portal Medycyna Praktyczna, *Teatry wspierają walkę z epidemią*, 28 III 2020, <https://www.mp.pl/kurier/231464,teatry-wspieraja-walke-z-epidemia> [dostęp: 31 X 2020]. O wsparciu służby zdrowia przez teatry informowały także portal rynekzdrowia.pl i „Gazeta Lekarska”.
4. Choćby o inicjatywie w łódzkim Teatrze Nowym pisał katolicki tygodnik „Niedziela”. Zob. Marcin Bugaj, *W teatrze szyją maseczki dla łódzkich szpitali*, „Niedziela”, 10 IV 2020, <https://www.niedziela.pl/artukul/51639/W-teatrze-szyja-maseczki-dla-lod...> [dostęp: 31 X 2020].
5. „Produkcją darmowych maseczek ochronnych zajęła się Ewa Minge i Natasha Pavluchenko. Z podobną inicjatywą wyszedł także Teatr Wielki w Łodzi” – donosił serwis „Plejada”, zestawiając działalność teatralnych krawcowych z inicjatywą celebrytów. Zob. Szymon Rzyśkiewicz, *Teatr Wielki szyje maseczki dla potrzebujących i prosi o wsparcie. „To działania w szczytnym celu”*, 25 III 2020, <https://plejada.pl/newsy/koronawirus-teatr-wielki-w-lodzi-szyje-maseczk...> [dostęp: 31 X 2020].
6. Nieczęsto się zdarza, żeby różne media przypadkowo publikowały tak podobne do siebie teksty, nie zważając przy tym na oryginalność tytułu. Tymczasem takie tytuły, uzupełnione

- ewentualnie o nazwę teatru, nadawali swoim materiałom dziennikarze m.in. portalu „Życia Kalisza”, Radia Radom, łódzkiego „Kalejdoskopu”, Radia Plus, portalu niezalezna.pl.
7. Zob. strona internetowa Teatru Żydowskiego:
<http://www.teatr-zydowski.art.pl/wydarzenia/podziekowania-od-goldy-tenc...> [dostęp: 31 X 2020].
8. Zob. Magdalena Warchała, *Codziennie siedzimy nad maszynami 7-7,5 godziny. Dlaczego tak ciężko pracujemy? A kto to robi jak nie my?*, „Wysokie Obcasy” 13 IV 2020,
<https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,163229,25866108,codzienni...> [dostęp: 31 X 2020].
9. Wszystkie rozmowy z krawcowymi zostały nagrane, a następnie spisane i zredagowane. Do tekstu włączyłam wybrane wypowiedzi, autoryzowane przez rozmówczynie. Ponieważ w założeniu artykuł nie jest jedynie sprawozdaniem z wydarzeń w czasie epidemii, ale sytuje działania krawcowych w kontekście hierarchii teatralnej i relacji wewnątrzteatralnych, rozmówczynie miały możliwość zapoznać się z tekstem i ocenić słuszność takiego ujęcia.
10. *Zawieszenie działalności instytucji kultury i placówek szkolnictwa artystycznego*, komunikat Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 11 III 2020, Serwis Rzeczypospolitej Polskiej:
<https://www.gov.pl/web/kultura/zawieszenie-dzialalnosci-instytucji-kult...> [dostęp: 31 X 2020].
11. Biuletyn Informacji Publicznej Miasta Rzeszowa:
<https://bip.erzeszow.pl/pl/285-wydzial-organizacyjno-administracyjny/22...> [dostęp: 31 X 2020].
12. Na początku epidemii Marcin Król mówił o prawdopodobieństwie pojawienia się ludzi zbędnych. Zob. Marcin Król, *Musimy nie dopuścić, by pojawili się ludzie zbędni*, „Wysokie Obcasy”, 17 IV 2020,
<https://www.wysokieobcasy.pl/Instytut/7,163392,25879016,marcin-krol-mus...> [dostęp: 31 X 2020].

Bibliografia

- Bugaj, Marcin, *W teatrze szyją maseczki dla łódzkich szpitali*, „Niedziela”, 10 IV 2020,
<https://www.niedziela.pl/arttykul/51639/W-teatrze-szyja-maseczki-dla-lod...> [dostęp: 31 X 2020].
- Florida, Richard, *Narodziny klasy kreatywnej oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*, przeł. T. Krzyżanowski, M. Penkala. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010.
- Hardt, Michael, *Praca afektywna*, tłum. P. Juskowiak, K. Szadkowski, „Kultura Współczesna: teoria, interpretacje, krytyka” 2012 nr 3, s. 83-93.
- Król, Marcin, *Musimy nie dopuścić, by pojawili się ludzie zbędni*, „Wysokie Obcasy”, 17 IV 2020, <https://www.wysokieobcasy.pl/Instytut/7,163392,25879016,marcin-krol-mus...> [dostęp: 31 X 2020].

Lazzarato, Maurizio, *Praca niematerialna*, przeł. Ł. Biskupski, [w:] *Robotnicy opuszczają miejsca pracy*, red. J. Sokołowska, Muzeum Sztuki, Łódź 2010.

Międzynarodowy Dzień Teatru. Teatry wspierają walkę z koronawirusem, 27 III 2020, *Serwis Rzeczypospolitej Polskiej*, <https://www.gov.pl/web/kultura/miedzynarodowy-dzien-teatru-teatry-wspie...> [dostęp: 31 X 2020].

Rzyśkiewicz, Szymon, *Teatr Wielki szyje maseczki dla potrzebujących i prosi o wsparcie. „To działania w szczytnym celu”*, 25 III 2020, <https://plejada.pl/newsy/koronawirus-teatr-wielki-w-lodzi-szyje-maseczk...> [dostęp: 31 X 2020].

Strona internetowa Teatru Żydowskiego: <http://www.teatr-zydowski.art.pl/wydarzenia/podziekowania-od-goldy-tenc...> [dostęp: 31 X 2020].

Szahaj, Andrzej, *Kapitalizm kognitywny jako ideologia*, „Etyka” 2014 nr 48, s. 16-25.

Szahaj, Andrzej, *Losy pracy: fordyzm i postfordyzm*, [w:] *Czy świat należy urządzić inaczej. Schyłek i początek*, red. B. Galwas, P. Kozłowski, K. Prandecki, Komitet Prognoz „Polska 2000 Plus” przy Prezydium PAN, Warszawa 2019.

Teatry wspierają walkę z epidemią, portal Medycyna Praktyczna, 28 III 2020, <https://www.mp.pl/kurier/231464,teatry-wspieraja-walke-z-epidemia> [dostęp: 31 X 2020].

Warchała, Magdalena, *Codziennie siedzimy nad maszynami 7-7,5 godziny. Dlaczego tak ciężko pracujemy? A kto to zrobi jak nie my?*, „Wysokie Obcasy” 13 IV 2020, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,163229,25866108,codzienni...> [dostęp: 31 X 2020].

Zamiast kostiumów szyją maski, Strona Urzędu Miasta Bydgoszczy, 24 III 2020, <http://www.bydgoszcz.pl/aktualnosci/tresc/zamiast-kostiumow-szyja-maski/> [dostęp: 31 X 2020].

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/teatralne-krawcowe-szyja-maseczki>

didaskalia

gazeta teatralna

MANIFESTACJE

Protestocen

Maciej Guzy

BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej – BWA Wrocław Główny

Trzy to już tłum

Wystawa główna Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Zewnętrznej *OUT OF STH VI*.
Chłonność przestrzeni

kuratorki *Trzy to już tłum*: Michał Grzegorzek, Anka Herbut, Gregor Różański; aranżacja światła: Jacqueline Sobiszewski; kuratorzy *OUT OF STH VI. Chłonność przestrzeni*: Hubert Kielan, Joanna Stembalska; kuratorka *OUT OF STH*: Joanna Stembalska

17 lutego – 16 maja 2021

Na wrocławską wystawę *Trzy to już tłum*, poświęconą różnym formom społecznego oporu, przyszło trochę poczekać. Jesienny lockdown opóźnił jej otwarcie aż do lutego, a i tuż po nim zwiedzaniu towarzyszył niepokój, czy aby późnozimowy wzrost liczby zakażeń nie doprowadzi do ponownego zamknięcia galerii BWA na antresoli Dworca Głównego¹. Równocześnie – pomimo obostrzeń w zakresie organizacji zgromadzeń – przez Polskę przetoczyła się kolejna fala protestów po publikacji wyroku w praktyce zakazującego aborcji; w Mjanmie ludzie wyszli na ulicę z powodu przejęcia władzy przez armię; ogarnięty od 2019 roku rewolucyjną atmosferą Liban

rozpoczął nowy rok dalszymi starciami z siłami porządkowymi; w Białorusi wciąż nie cichły głosy sprzeciwu wobec sposobu przeprowadzenia i wyników zeszłorocznych wyborów prezydenckich.

Wychodzę od opozycji pomiędzy skrępowaną i zależną od publicznoprawnych uwarunkowań instytucją a protestem, który pojawia się zawsze wbrew ograniczeniom i przeciwnościom (nawet tym pandemicznym), gdyż znacząco warunkuje ona odbiór prezentowanych we Wrocławiu prac. Pytanie o sens protestowania na tle łatwo kontrolowanej, zinstytucjonalizowanej formy działania nabiera nowych znaczeń. Z jednej strony wyraźnie daje o sobie znać sprawczość ciał zbiorowych – ich siła wyrastająca ponad presję jednostki czy jakiegokolwiek podmiotu zależnego hierarchicznie i ekonomicznie od władzy państwowej czy samorządowej. Z drugiej – w takich okolicznościach trudno ukryć, że ulica jest zawsze o krok przed muzeum i gdy to drugie stara się skomentować wrzenie poza swoimi murami, wpada w pułapkę nieaktualności bądź sięc uproszczeń.

Aby uporać się z ciężącym nad wystawą społeczno-politycznym kontekstem jej powstania, zacznę od drugiej z tych kwestii. Kuratorki (forma żeńska jest konsekwentnie stosowana na stronie wystawy i w przewodniku po ekspozycji) *Trzy to już tłum*, Michał Grzegorzek, Anka Herbut i Gregor Różański, wybrały inną ścieżkę niż wiodącą wprost ku polskim realiom. Biorą pod uwagę, że skojarzenia tego, o czym chcą opowiedzieć, z tym, co dzieje się wokół, będą narzucały się same i nie dążą do aktualizacji swojej opowieści za wszelką cenę. Ekspozycji towarzyszy osobliwy dystans wobec prezentowanej materii, a chwilami nawet chłodny dydaktyzm, który – co jasne – nie studzi emocji pojawiających się w kontakcie z poszczególnymi pracami, ale nie tworzy również sztucznych afektów, których celem miałyby być uchwycenie (i uobecnienie) chwil z pewnością przeżywanych przez

większość zwiedzających w ostatnich miesiącach i latach. Protest nie jest postrzegany przez pryzmat takich czy innych postulatów, ale ciał, które go konstytuują (słusznie zresztą, jeśli uznać, że wszelkie żądania w tych właśnie ciałach są ukorzenione i z nich wypływają). Oczywiście w ramach wystawy znajdziemy bezpośrednie odniesienia do wydarzeń kluczowych z punktu widzenia osób -zwłaszcza kobiet oraz osób LGBTQ+ - mieszkających w Polsce, ale funkcjonują one na zasadzie śladów, raczej odsyłających ku temu, co wciąż trwa, niż silących się na przedstawienie zamkniętego etapu.

W momentach, w których *Trzy to już tłum* podchodzi najbliżej do wydarzeń, które znamy z naszej brunatniejącej codzienności, stara się ograniczyć ornamentykę przekazu - wskazany zostaje tylko kierunek, który i tak dobrze znamy, a którym siłą rzeczy będziemy dalej podążać, na co dzień konfrontując się z rzeczywistością. Niewiele jest prac wprost odnoszących się do polskich protestów ostatnich lat, a sposób ich prezentacji pozbawiony jest patosu, krzykliwego „patrzcie! to dzieje się tu i teraz!”. Z *Archiwum Protestów Publicznych* - platformy internetowej zbierającej obrazy aktów oporu po 2015 roku, której pełna wersja dostępna jest pod tym adresem - wybrano tylko kilka zdjęć, drukując je na papierze fotograficznym i rozrzucając w różnych miejscach wystawy. Ta skromna reprezentacja ogromnego archiwum cicho wybija rytm zwiedzania, systematycznie uruchamia to, co i tak mamy w tyle głowy, ale w swym niedopowiedzeniu zachęca do wyjścia naprzeciw szerszej refleksji nad doświadczeniem stawiania oporu, bycia w tłumie, wspólnego maszerowania czy wspólnego tańczenia. Oszczędza kolejnej bezpośredniej konfrontacji z codziennością, ale stawia zadanie jej głębszego zbadania.

Wystawa jest bardzo obszerna. Prezentowane prace w przytłaczającej większości pochodzą tylko z ostatniej dekady, ale ich tematyczny rozstrzał

jest niezwykle szeroki. Nieustannie poruszamy się między syberyjskim śniegiem Barnaui w putinowskiej Rosji, lotniskiem w Hongkongu, warszawskim placem Zbawiciela a ulicami Belgradu. To zresztą zrozumiałe. Ogólnoświatowy kryzys gospodarczy z końca pierwszej dekady XXI wieku i rządowa reakcja na jego skutki (sprowadzająca się do wsparcia podmiotów poniekąd winnych sytuacji, a nie rzeczywistych jej ofiar) doprowadziły do pęknięcia iluzji oczywistości i niepodważalności zastanego porządku, wymagającego li tylko drobnych korekt (pisali na ten temat choćby popularni ostatnio David Graeber i przede wszystkim Mark Fisher – Graeber, 2020; Fisher, 2020). Impuls dany między innymi przez ruch Occupy Wall Street (rok 2011) spowodował, że od tego momentu protesty nie dawały się już odczuwać jako wyłącznie akcydentalne (mniej lub bardziej słuszne) wystąpienia, ukierunkowane na poprawę z gruntu pozytywnego systemu, ale zdawały się krzyczeć w jednym kierunku, choć z pozoru ze zgoła odmiennych pól dyskursywnych. Stąd również zapoczątkowany wtedy gwałtowny rozwój badań nad wystąpieniami społecznymi, na który zwraca uwagę Judith Butler (Butler, 2016) i – czego dowodem jest wrocławska wystawa – wielu form praktyk artystycznych skupionych na fenomenie kolektywnej sprawczości.

Na poznanie tak bogatego zasobu kontekstów warto zarezerwować sobie sporo czasu. Tym bardziej że większość prezentowanych prac ma formę nagrań, trwających od kilku do nawet kilkudziesięciu minut. Wyłania się z nich opowieść o zbiorowym oporze jako zjawisku nieustandaryzowanym, niespójnym – wciąż na nowo się wytwarzającym i definiującym – a równocześnie niezwykle intensywnym i mającym ogromny potencjał zmiany: zdolnym osiągać cele i pokonywać przeciwności na zupełnie innym poziomie i w odmienny sposób, niż mogłaby to robić samodzielnie działająca jednostka czy instytucja (choćby ta paraliżowana przez kolejne lockdowny). Protest jawi się jako hiperorganizm, będący czymś więcej niż tylko sumą wielu

partykularnych ciał. Jest jak rzeźba Anne de Vries *Boids*, na którą składa się kilka polistyrenowych struktur – pokrytych fototapetami przedstawiającymi zgromadzenia z różnych stron świata i ułożonych na ziemi w kształt przypominający rozbryzg gęstej substancji. Magmowatość każdego z nieregularnych obiektów przypomina o wspólnej naturze poszczególnych lepkich odnóg. Jednak równocześnie rzeźba wywołuje wrażenie rozlewania się masy na coraz większe obszary, zgodnie z wpisanym w nią enigmatycznym algorytmem².

Sprawczość ulicznych wystąpień, o której mowa powyżej, zatacza wszak szersze kręgi od gwarantującej ich powszechność mobilności i doraźnej skuteczności, rozumianej jako realizacja formułowanych przez protestujących postulatów. Dobrze pokazują to filmy *Tańcz albo giń* Nai Orashvili i Giorgija Kikonishvilego oraz *Raving Riot* Stepana Polivanova (ten drugi prezentowano na festiwalu Nowe Horyzonty, gdzie miał zapowiadać wystawę, ostatecznie opóźnioną). Ekscytacja z postawienia się (w formie głośnych techno-protestów) gruzińskiej władzy, gdy ta w 2018 roku pod płaszczykiem prowadzenia polityki antynarkotykowej próbowała rozbić środowisko kultury tanecznej (silnie powiązane z opozycją w dosłownym, partyjno-politycznym znaczeniu i szerszym sensie prezentowania odmiennego oblicza kulturowego), miesza się w zachowaniu bohaterów i bohaterów dokumentów z symptomami poczucia przegranej walki i utraconej szansy. Równocześnie trudno uciec przed wrażeniem, że protesty coś jednak zmieniły – że widziane na ekranie osoby są w innym miejscu, niż były trzy lata temu. Zwraca na to uwagę także Stasia Budzisz w recenzji drugiego ze wspomnianych filmów. Celowość i sens protestowania zdaje się zatem wykraczać poza krępujący osoby protestujące imperatyw sięgania po to, co niemożliwe tu i teraz. Protest powoduje, że niemożliwe przybiera formę nieoczekiwanego, które wprawdzie wydarza się już, ale niekoniecznie w

postaci krótkotrwałych i zaplanowanych skutków wyjścia na ulice.

Ważna kwestia podminowywania namacalnej i dookreślonej celowości oporu (można powiedzieć – jego opłacalności, istotnej w warunkach wolnorynkowych, a równocześnie trywializującej wpływ protestu na kształtowanie sfery publicznej i doświadczenia jednostki) powraca także w innych pracach (np. *Aby podnieść poziom wody w stawie rybnym Zhang Huana*). Obok niej *Trzy to już tłum* ukazuje zjawisko protestów, bardzo silnie podkreślając jeszcze dwie perspektywy, przez które warto patrzeć na akty publicznego sprzeciwu – problem uwikłania oporu w kategorię materialności oraz sieć paradoksów, w której tkwi każdy z protestów. Z obu tych punktów widzenia strajk, demonstracja czy marsz okazują się czymś dużo głębszym niż tylko forum dla głoszenia roszczeń określonego *demos*.

Gabriele Klein, reformułując zaczerpnięte od Andrew Hewitta pojęcie „choreografii społecznej” – termin bardzo użyteczny, jeśli mowa o przekraczaniu granic tego, co estetyczne i polityczne w przypadku różnych form ulicznych aktów oporu – zwraca uwagę na wielopoziomowość procesu fizycznego przenikania, który odbywa się, gdy ciała (i inne materialności) spotykają się w jednym miejscu. Jak pisze: „choreografia społeczna odnosi się do konkretnych przestrzennych i czasowych układów ciał, fizyczności i przedmiotów, pozostających ze sobą we wzajemnych i między-cielesnych relacjach (np. w ruchu ulicznym, w trakcie demonstracji, na parkiecie klubu)” (Klein, 2018, s. 152). Symptomatyczna w tym świetle staje się decyzja kuratorska, aby jako numerycznie pierwszą pracę zaprezentować krótkie nagranie, które kumuluje strach, jakiego w ostatnim roku doświadcza zapewne większość zwiedzających – zwłaszcza tych uczestniczących w dużych zgromadzeniach. W *Altruizmie* Ivána Argote (który zobaczyć można także tutaj) widzimy młodego mężczyznę namiętnie całującego metalowy

drażek w wagonie metra. Abiektalność tego działania skłania do zadawania pytań o to, „dlaczego on to robi sobie” i „dlaczego on to robi komuś”. Prowokacyjny tytuł każe jednak zwrócić uwagę na – widoczną w mimice chłopaka – afirmację możliwości nawiązania materialnego kontaktu z drugim, przypadkowym człowiekiem, który być może złapie ten pokryty śliną kawałek metalu (to zresztą niebezpiecznie pole – w końcu kontakt ten będzie daleki od konsensualności). Takie otwarcie ustawia odbiór wystawy w bardzo wyrazisty sposób. Fizyczność bycia z innym ciałem nie ogranicza się do bycia obok siebie, ale jest przenikaniem się w sensie ścisłym. Podejście to pozwala wypracować narrację o związkach pandemii i odbywających się w jej czasie protestach poza dialektyką oskarżeń ich organizatorek i organizatorów o działania nieetyczne oraz sugestii, jakoby w perspektywie medialnego przekazu skutki epidemii koronawirusa odbierały uwagę działaniom strajkujących. W pewnym sensie marsze i demonstracje w czasie epidemii zyskały podwójnie na znaczeniu. Udział w zgromadzeniu pomimo świadomości możliwego zarażenia³ i wzięcie odpowiedzialności za współprotestujących (dystans, maseczki itd.) daje świadectwo głębokiego zrozumienia sytuacji wzajemnej zależności i przenosi dyskurs „wspólnej sprawy” na poziom prawdziwie (realnie, cieleśnie) wspólnotowego występowania w jej obronie.

Co ciekawe, na wystawie znajdziemy również prace poniekąd rozwijające tezę Klein, ograniczającą się do uwzględnienia tych ciał, które mogą gromadzić się w tożsamej przestrzeni i czasie, aby wspólnym byciem dać początek społecznej choreografii. W *Strasburg 1518* spotykamy się z inną sytuacją. Jonathan Glazer i Mica Levi zaprosili tancerki i tancerzy do projektu, nawiązującego do niezwykle ciekawego zjawiska choreomanii (o którym warto przeczytać więcej – choćby tutaj). Był on przygotowywany w całkowitej izolacji, naginając tym samym paradygmat materialnej

zbiorowości jako podstawy myślenia o proteście będącym samochoreografującą się mobilnością splecionych ze sobą ciał. Performerki i performerzy poruszają się w swoich pokojach, a sprytny montaż nadaje ich ruchom ciągłość, zbliżając do siebie, pomimo dzielącej ich odległości. Z kolei Anna Jermolaewa zakwestionowała realną bądź wirtualną obecność ludzi jako nadrzędny i niepodważalny wyznacznik zawiązania demonstracji. Elementem jej dokumentacyjnej instalacji multimedialnej, *Metody społecznego oporu na przykładach rosyjskich*, jest mikrowystawka zabawek z Kinder Niespodzianki, Lego i im podobnych, które po jednym z wyborów powszechnych w Rosji protestowały zamiast mieszkanek i mieszkańców tego kraju, gdy władze zakazały organizacji zgromadzeń publicznych.

Niektóre z pokazywanych prac wymykają się także ramom wyznaczonym przez pojęcia ruchów kolektywnych, kultur protestu i ciał zbiorowych, które definiują trzon wystawy. To głównie wideo prezentujące działania indywidualne, jak choćby *Jumpcore* Pawła Sakowicza⁴, *Nawiedzenia i ekstazy* Marty Ziółek czy *Pedały, przyjaciółki (zwiastun)* Alexa Baczyńskiego-Jenkinsa. Oczywiście prace te pozwalają jeszcze szerzej sproblematyzować zjawiska choreografii, oporu, artywizmu, a także zredefiniować terminy takie jak przestrzeń publiczna lub tożsamość osoby protestującej, ale – jak sądzę – odbywa się to kosztem komunikatywności wystawy. Momentami ich obecność może przytłaczać, podczas gdy i tak bombardowani jesteśmy bardzo gęstą i wielowątkową narracją. Nieco dziwi natomiast decyzja, aby tylko śladowo nawiązać do praktyk protestacyjnych osób z niepełnosprawnościami i tzw. strajków klimatycznych (podejmowanych ostatnio w bardzo różnych formach), których kontekst wręcz się narzuca, gdy na protesty patrzymy przez pryzmat ich cielesnego (materialnego) wymiaru.

Na docenienie zasługują natomiast niektóre kuratorskie strategie ekspozycyjne, przedstawiające zjawisko oporu w jego – niekiedy paradoksalnej – złożoności. Przykładem może być choćby projekcja performansu *Gwałciciel na twojej drodze* kolektywu Las Tesis (choreo-wokalnego manifestu feministycznego, wykonywanego na całym świecie, w tym w Polsce) na powierzchni ogromnych rozmiarów (i sporej popularności) *Listu*, który grupa artystek i artystów zaniósła pod budynek Sejmu w maju 2020 roku, nawiązując do happeningu Tadeusza Kantora i narażając się na (ostatecznie anulowane) wysokie kary administracyjne. Ta niecodzienna konwencja prezentacji obu – skrajnie różnych pod wieloma względami – prac każe zapytać o to, co w pozostałych częściach wystawy może niekiedy wydawać się zbyt oczywiste, a więc o uniwersalność strategii oporu. Wspomniany manifest, podatny – dzięki swojemu jasnemu, silnemu przekazowi – na transkulturowe przejęcia, został przetłumaczony na wiele języków, dając się wciągnąć w poetykę licznych lokalnych protestów. Tymczasem *List* bardzo ściśle koresponduje z miejscową tradycją oporu, stając się akcją w pewnym stopniu hermetyczną (co nie oznacza, że nie korzysta też z powszechnie zrozumiałych kodów kulturowych). Dzięki decyzji kuratorskiej, aby obie prace zaprezentować łącznie, mieszają się ze sobą (całkiem dosłownie) globalny i partykularny wymiar aktywizmu. Konfrontujemy się w ten sposób z zagadnieniem bardzo istotnym i wartym podnoszenia, bo związanym w istocie z większością form oporu: jak rozwiązywać problemy w skali ogólnoświatowej, przy jednoczesnej chęci uniknięcia szkodliwego holizmu, grożącego pominięciem istotnych różnic na poziomie regionalnym (a nawet popadnięciem w pułapkę neokolonializmów).

O zaskakującej zdolności protestów do łączenia pozornie przeciwnych tendencji zorganizowania i spontaniczności świadczą z kolei krótkie filmy dokumentalne, zrealizowane przez Kanas Liu i Sama Tsanga (*Ani jednego*

mniej, *Próby i błędy*) podczas protestów w Hongkongu. Protestujący przedstawieni są jako osoby zdolne do efektywnego i kompleksowego działania – wywierające realny wpływ na funkcjonowanie złożonej infrastruktury miejskiej, policji bądź konkretnych obiektów – ale także potrafiące szybko modyfikować przyjętą taktykę. Niejako funkcjonują one w wielu rytmach równocześnie, wybierając ten, który w danej chwili pozwoli im wykonać możliwie najskuteczniejsze ruchy, wciąż na nowo wytwarzając się jako dostosowane do okoliczności ciało kolektywne.

Najsilniej zostały jednak ze mną prace wychytujące ulotny moment, w którym radykalność protestu (której bynajmniej nie rozumiem jako czegoś negatywnego) przeplata się z procesem budowania przestrzeni afektów o pozornie przeciwnym wektorze, a więc tych z pola czułości, opieki, troski czy nadziei. W pamięci utkwiły mi zbliżenia twarzy młodej osoby, która idzie w paradzie równości zorganizowanej u progu stulecia w Belgradzie lub Zagrzebiu, z filmu dokumentalnego będącego jednym z elementów instalacji multimedialnej *East Side Story* Igora Grubicia. Zapis wideo tych wydarzeń zestawiony jest na sąsiadujących ekranach z późniejszymi działaniami tancerzy w tych samych miejscach, w których odbywały się parady, zaatakowane przez liczne grupy homofobicznych i nacjonalistycznych kontrdemonstrantów. Wspomniany człowiek subtelnie uśmiecha się do kamery w momencie, gdy na sąsiednim ekranie performerzy odtwarzają gesty przemocy i cierpienia utrwalone w dokumencie. Pomijając kwestię epickiego udialektycznienia opowiadanej w instalacji historii ruchów LGBTQ+ na terenie powojennych Bałkanów, która silnie narzuca się w tym przypadku, montaż tych dwóch konkretnych obrazów wydobywa z pierwszego z nich bardzo istotną cechę aktów działania kolektywnego. Protesty uwspólnotawiają zazwyczaj prywatyzowane za wszelką cenę doznania opresji i wytwarzają paradoksalną przestrzeń bezpieczeństwa,

mimo towarzyszącego im realnego zagrożenia dla zdrowia czy nawet życia.

Na koniec warto wspomnieć o próbach nienadawania wystawie domkniętego charakteru. Pisałem już o filmie, który można było zobaczyć na festiwalu Nowe Horyzonty, i choreografii Sakowicza prezentowanej tylko okazjonalnie. W Radiu Kapitał udostępniono dźwiękową warstwę pracy *Euphoric Ground*, możliwą do odsłuchania na zasadzie playlisty, a na Facebooku galerii – w okresie, gdy otwarcie wystawy wciąż było zawieszona – pojawiły się dwie rozmowy krążące wokół tematów podejmowanych na wystawie (dostępne tu i tu). Z kolei cyfrowe kolaże Rufiny Bazlovej, które można oglądać we wrocławskim BWA, przeznaczono na sprzedaż, z której dochód przekazany zostanie na cele związane z protestami w Białorusi. Choć zdaję sobie sprawę z marketingowej roli takich działań i tego, że podobne inicjatywy pojawiały się także w przypadku innych ekspozycji, odbieram je jako świadomą próbę ukazania niewystarczalności i niedoskonałości ekspozycji galeryjnej do pokazania złożoności zjawiska protestu. Stagnacja wpisana w instytucję muzeum nie odpowiada bowiem dynamice ruchów publicznego sprzeciwu. Warto zatem traktować *Trzy to już tłum* jako projekt poniekąd niedokończony – proponujący poszerzenie sposobów postrzegania i doświadczania aktów oporu, ale w wielu miejscach świadomie nieodpowiadający ich złożoności.

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 2021

Autor/ka

Maciej Guzy – absolwent prawa i wiedzy o teatrze, student teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, członek Pracowni Kuratorskiej, stale współpracuje z „Didaskaliami” i „Teatraliami”.

Przypisy

1. Niepokój – jak się okazało – uzasadniony, gdyż wystawę rzeczywiście ponownie zamknięto. Na stronie galerii wciąż (sprawdziłem to 19 kwietnia) widnieje informacja, że ekspozycję będzie można oglądać do 16 maja tego roku.
2. Tytułowy termin *boids* oznacza obiekty wirtualne wykorzystane przed laty przez Craiga Reynoldsa w komputerowej symulacji, których ruch kontroluje algorytm odwzorowujący ruch zwierząt w stadzie.
3. Skala wpływu protestów na wzrost zakażeń nie została jednoznacznie ustalona i – prawdopodobnie – nigdy nie poznamy dokładnych danych w tym zakresie. Pojawiają się głosy, że korelacja w tym przypadku może być jedynie śladowa (w sytuacji, gdy protestujący stosują się do zaleceń sanitarnych). Pisała o tym Miłada Jędrzyk w oko.press, a protesty Black Lives Matter zaowocowały wieloma – często różniącymi się co do wniosków – badaniami, które można przeczytać tu, tu i jeszcze tutaj. Przyjmuję jednak, że decyzja o wyjściu na protest nie jest osadzona w pełnym rozeznaniu w analizach naukowych, a (choćby śladowy) wzrost ryzyka zakażenia jest więcej niż prawdopodobny, jeśli alternatywą jest pozostanie w domu.
4. Wspomniana choreografia Pawła Sakowicza nie jest na stałe dostępna we wrocławskim BWA, a – jak informuje program wystawy – odbędzie się jedynie jej pokaz. Odnoszę się do niej, gdyż miałem okazję zobaczyć ją poza tą wystawą.

Bibliografia

- Butler, Judith, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.
- Fisher, Mark, *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, przeł. A. Karalus, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2020.
- Graeber, David, *Praca bez sensu. Teoria*, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020.
- Klein, Gabriele, *Kolektywne ciała protestu. Choreografie społeczne i materialność społecznych struktur*, przeł. B. Wójcik, [w:] *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Art Stations Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, East European Performing Arts Platform, Warszawa – Poznań – Lublin 2018.

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/protestocen>

didaskalia

gazeta teatralna

MANIFESTACJE

Teatr nie działa, aktor jest obecny

Magda Piekarska

Teatr nie działa

Performans Teatru Muzycznego Capitol we Wrocławiu, pomysł: Konrad Imiela przy udziale Ceziego Studniaka, Łukasza Wójcika, Heleny Sujeckiej, Agnieszki Oryńskiej-Lesickiej, Bartosza Pichera, Adriana Kący, Mikołaja Woubisheta, Klaudii Waszak, Justyny Antoniak, Michała Zborowskiego, Alberta Pyśka, Krzysztofa Suszka, Justyny Woźniak, Artura Caturiana, Elżbiety Kłosińskiej, Tomasza Leszczyńskiego, Pauliny Jeżewskiej, Agaty Kucińskiej, Magdaleny Szczerbowskiej, Rafała Derkacza, Błażeja Wójcika

1-23 grudnia o godz. 19 w witrynie Teatru Muzycznego Capitol

Pomysł prosty i trafiający w sedno sytuacji ludzi sceny – oto codziennie, od 1 do 23 grudnia, od 19 do 20.30, w porze trwania spektaklu, w witrynie teatru siedzi beczynnienie aktorka lub aktor. Przed sobą ma szybę, za nią – oświetlony plac. I spojrzenia widzów, którzy przychodzą, żeby mu towarzyszyć. Za plecami białe tło i napis: „Teatr nie działa”. I kilka słów wyjaśnienia, na wypadek, gdyby na szybę wzrok skierował przypadkowy przechodzień. Na krześle aktorka lub aktor. Reflektory ustawione tak, żeby jego sylwetka nie rzucała cienia i nic nie rozpraszało uwagi. Kostium dowolny, a właściwie kostiumu brak, bo artysta powinien się tu pojawić wyrwany wprost z codziennego życia. Justyna Antoniak zasiada w czerni, bo dobrze się w niej

czuje i kolor wydaje się adekwatny do sytuacji. Magdalena Szczerbowska jest boso. Jedyne wyjątki robi Adrian Kąca, pojawiając się w witrynie w mikołajowej czapce. Ale on akurat patrzy w szybę 6 grudnia, więc to całkiem zrozumiałe.

Mikołajami bywają częściej uczestnicy performansu po drugiej stronie witryny: ci, którzy towarzyszą aktorkom i aktorom w trwaniu. Jedni spędzają przed teatrem kwadrans, inni całe półtorej godziny. Są, przynoszą ze sobą składane krzeselka, przysiadają na chodniku, mimo że wieczory są coraz chłodniejsze. Przynoszą słodczyki, białe róże i różowe goździki, przyklejają serduszka. Kiedy 1 grudnia w witrynie siada Cezi Studniak, dmuchają na szybę i piszą na niej palcem „Love” i „Help!”, a potem rysują płaczące słońce i napis „Forever”. Jedna z widzek trzyma przed sobą hasła wypisane na kartonach: „Królowo tintamareski, Oskar jest Twój” - na wieczór z Agatą Kucińską, „Daj mi to jeszcze raz, te wzruszenia, ten śmiech, te łzy. Daj mi to w teatrze” - z Justyną Antoniak, „Marzę aby zobaczyć cię znów na scenie. Jesteś dla mnie ważna” - z Heleną Sujecką. A kiedy 23 grudnia siada Konrad Imiela, wita go grupa mikołajów w czerwonych kubrakach i czapach. I napis: „Panie dyrektorze, chcemy już do teatru!”.

- Często ludzie zostają aktorami, bo mogą udawać kogoś innego, a nie radzą sobie z byciem sobą - mówi Imiela. - Chowają się za maskę i to daje im poczucie bezpieczeństwa, a w *Teatr nie działa* nie ma maski, muszą się odważyć na obecność tu i teraz. Dlatego założeniem jest, że nie czytamy książki podczas happeningu, nie grzebiemy w telefonie. Trzeba się na ten gest bezczynności zdobyć, powiedzieć sobie, że ja wystarczę, że nie potrzebuję kostiumu, działań, tekstu. Dużo łatwiej jest wyjść na dużą scenę, powtarzać wyuczony monolog, chodzić wyznaczoną przez reżysera trasą. A tu aktor jest sam naprzeciwko świata za szybą, nikt mu nie przeszkodzi i nikt

nie pomoże. Może się zdarzyć, że stanie tam widz, ale może też otworzyć się pustka, widok na *Arlekina*, rzeźbę Alessandra Mendiniego, i na przejeżdżający tramwaj. Może się wytworzyć wzajemna atmosfera wyczekiwania, potrzeba, żeby coś zrobić, żeby nie zawieść ludzi zza szyby, być atrakcyjnym.

Idea *Teatr nie działa* pojawiła się w maju ubiegłego roku, kiedy obecność teatru w sieci stawała się coraz silniejsza. Imiela zaczął zastanawiać się, jak działać poza siecią, nie łamiąc obostrzeń. Pomyślał, że skoro teatr ma do dyspozycji olbrzymie witryny, można je wykorzystać, nie organizując publiczności. Kilka dni później ogłoszono jednak, że teatry ruszają, więc *Teatr nie działa* trafił do szuflady. Imiela zdążył jednak opowiedzieć o pomysłe przyjaciółom i członkom Rady Artystycznej. Kilka miesięcy później, kiedy sceny w całym kraju znów zamknięto, temat powrócił na kolejnym posiedzeniu.

- Happening, performans to bliskie mi formy, poprzez doświadczenia z czasów zespołu Legitymacje, ale też późniejsze działania, choćby to zatytułowane *Dyrektor teatru puszcza samolot*, kiedy codziennie wypuszczałem z dachu Capitolu papierowy samolocik z przesłaniem - tłumaczy Imiela, który w witrynie Capitolu zasiadł ostatniego dnia. - Wśród moich inspiracji była *Exhibition B* autorstwa Bretta Baileya, działanie między spektaklem a wystawą, w którym czarnoskórzy statyści brali udział w rolach eksponatów wystawy o kolonializmie; wielu widzów przywołuje też performans Mariny Abramović *Artystka obecna* w nowojorskim MoMA. *Teatr nie działa* zrymował mi się też z adwentem, z czasem oczekiwania - na Boże Narodzenie, a w naszej sytuacji i na powrót do grania. W grudniu wcześniej zapada zmrok, nie musieliśmy więc czekać do późna, zaczęliśmy codziennie o 19, kiedy rozpoczynałby się w naszym teatrze spektakl. Już w

normalnych warunkach funkcjonowanie w mediach społecznościowych, bycie sam na sam z ekranem pozbawia nas odwagi na spotkanie z drugim człowiekiem, a pandemia to pogłębiła. Chciałem sprowokować działanie i spotkanie w świecie realnym między aktorem i widzem, mimo że teatr nie działa.

Performans o niedziałaniu miał płynnie wprowadzić Capitol w tryb działania. Akcja zakończyła się dzień przed Wigilią, a po Bożym Narodzeniu miało nastąpić kolejne święto – otwarcie teatrów i hucznie obchodzony sylwester w Capitolu. Bilety na dwa spektakle *Mocka. Czarnej burleski* w reżyserii Imieli po raz pierwszy od dawna zniknęły z kas w tempie umiarkowanym (sprzedały się trzydzieści dwa na pierwsze z przedstawień i siedemdziesiąt dziewięć na drugie – na sto osiemdziesiąt pięć dostępnych miejsc) – publiczność nie dowierzała, że grudniowy termin zakończenia lockdownu pozostanie w mocy. Słusznie, jak się okazało – 17 grudnia rząd przedłużył termin obowiązywania obostrzeń.

Nie wiedziała o tym Justyna Antoniak, kiedy 9 grudnia pojawiła się w witrynie. Pandemia nieźle namieszała w jej zawodowych planach – w przerwie między lockdownami zagrała Maemi w *Lazarusie* w reżyserii Jana Klaty, ale premiera *Alicji* Agnieszki Wolny-Hamkało i Martyny Majewskiej, w której ma wystąpić w głównej roli, została przesunięta z czerwca ubiegłego roku na czerwiec bieżącego. Życie teatralne się zahibernowało, a ona za szybko poczuła się jak eksponat muzealny.

- Sprawił to rodzaj bycia „sauté” przed uczestnikami happeningu, bez grania czegokolwiek – tłumaczy. - Dziwne, trochę niewygodne doświadczenie. W sytuacji zamknięcia oddzielenie od ludzi szybko wywołało jeszcze większe poczucie izolacji, z drugiej strony każdy kontakt wzrokowy stawał się

intymny i rodził ogromne wzruszenie. Kiedy oswoiłam te uczucia, miałam ochotę, by performans trwał dłużej. Tym bardziej że każda osoba za szybą dawała mi odczuć, że jestem potrzebna, a napisy i podarunki tylko w materialny sposób to potwierdzały.

Kilka dni później, 11 grudnia, na krześle zasiadł Albert Pyśk. Pandemicznym sezonem 2020/2021 rozpoczął pracę w Capitolu, dokąd trafił po kilku latach w Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy. Zdążył zagrać w *Lazarusie* i zrobić kilka zastępstw, w tym w wymarzonym *Ja, Piotr Rivière* w reżyserii Agaty Dudy-Gracz, którym zachwycił się jeszcze jako student. A potem, na początku listopada, teatry zostały zamknięte.

- Na pewno było to jedno z moich ważniejszych wydarzeń w teatrze, i najtrudniejszych zarazem - opowiada o *Teatr nie działa*. - Przeżyłem tam najbardziej wyczerpującą ciszę w teatrze. Światło było tak ustawione, że dostrzegałem ulicę, zarysy ludzkich sylwetek, ale byłem przede wszystkim sam ze sobą, najwyraźniej widziałem swoje odbicie. Starłem się nie wchodzić w żadne interakcje z osobami, które przychodziły, żeby nam towarzyszyć, a trudno było nie reagować, bo ich obecność była niezwykła, trwały przez półtorej godziny na zewnątrz, mimo mrozu, w ciszy. Starłem się nie myśleć o niczym, na ile było to możliwe, skupiałem się na tym, jak siedzę, w jakiej pozycji. Bolało mnie całe ciało, a każdy, najmniejszy nawet ruch był gigantycznym wyzwaniem. W dodatku działo się to w teatrze Capitol, gdzie w normalnych warunkach królują muzyka i wielka inscenizacyjna pompa - kontekst sprawiał, że to milczenie było półtoragodzinną piosenką, monologiem na ciszy, na bezruchu.

Wieczór 19 grudnia należał do Agaty Kucińskiej. Aktorka, lalkarka, reżyserka, wykładowczyni wrocławskiej Akademii Sztuk Teatralnych, na co dzień związana jest z Wrocławskim Teatrem Lalek. To jednak w Capitolu

zagrała jedną z ważniejszych ról w swojej karierze – Oskara Matzeratha w *Blaszany bębenku* w reżyserii Wojciecha Kościelniaka. Kiedy tylko usłyszała o *Teatr nie działa*, od razu wiedziała, że musi wziąć w tym udział. – Pomysł był trafiony w punkt – rząd zamyka teatry, pozbawia nas pracy, poczucia sensu, możliwości działania, podczas gdy duże sklepy i kościoły działają – tłumaczy. – Półtorej godziny za szybą było trudnym, ciekawym, złożonym, mocnym, ekshibicjonistycznym i dziwnym doświadczeniem – oto mam nie działać, być, nie kontaktować się z ludźmi na zewnątrz. Coś bliskiego medytacji. Wzruszające, bo przyszli moi studenci i byli ze mną od początku do końca, mimo mroźnego wieczoru. Piękny i trudny czas, bo z jednej strony czułam się goła, a z drugiej miałam przekonanie, że ten nasz manifest był niezwykle potrzebny. Na początku był strach, że będę tam sama – szybko zniknął, a potem pojawił się cały wachlarz emocji. Musiałam trzymać je na wodzy, nie chciałam się rozkleić. To był szczery performans, prosto z trzewi, zarówno po mojej stronie, jak i ludzi, którzy mi towarzyszyli. Byłam trochę na scenie, bo czułam się jak obiekt obserwacji, a jednocześnie nie w roli. Musiałam tylko być i dlatego było to tak intymne – pozwolić się obserwować w tym najprostszym byciu, w myśleniu, zatrzymaniu w miejscu i czasie, prostocie i szczerości. Bez udawania.

Imiela usiadł za szybą dopiero 23 grudnia. Ale przychodził pod teatr codziennie, żeby pobyć z aktorami przynajmniej przez chwilę. – Patrzenie na osobę po drugiej stronie szyby jest magnetyczne – mówi. – Trudno to wytłumaczyć, ale jesteśmy tam przygwożdżeni, złapani przez tę siedzącą, beczynną postać. Bezczynną, ale żywą.

Na zewnątrz, po drugiej stronie szyby codziennie, od 1 do 23 grudnia stawała Agata Horwat. Studentka wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych nie była widzom Capitolu ani fanką związanych z teatrem artystów. Pojawiła się

pod teatrem zelektryzowana ogłoszeniem o happeningu. – Nie byłam wtedy świadoma, że akcja potrwa aż dwadzieścia trzy dni, sądziłam, że w grę wchodzi może tydzień, ale już pierwszego dnia postanowiłam, że będę tam codziennie – opowiada. – Poruszyła mnie sprawa, wobec której happening się odbył i która dotyczy także mnie. Potraktowałam *Teatr nie działa* jako protest artystów, z którym całkowicie się utożsamiam, i postanowiłam dać na niego własną performatywną odpowiedź. Towarzyszyły mi cztery założenia: raz, że będę tam codziennie, dwa, nie będę się odzywać, trzy, że będę pasywna w pozie i cztery, że nie odwiedzę przez ten czas żadnej galerii handlowej. Drugie i trzecie zdarzało mi się łamać, bo czasem byłam zmuszona wchodzić w interakcje z innymi osobami, ale starałam się zachować stabilność i stałość, dopasować się do sytuacji, do aktora, któremu starałam się dać wsparcie, przesłać pozytywną energię. Dziś patrzę na to doświadczenie jak na medytację nad tym, co jest we mnie i co jest w aktorze, czym jest ta szyba między nami, jaka jest moja rola w tym kontakcie naszej dwójki.

Pierwsze dni były ciężkie. 1 grudnia zanotowałam: „Jestem transparentna”: przed teatrem zgromadził się tłum, były kamery, ludzie palili papierosy, śmiali się, kontakt nawiązywał się w gronie publiczności, która stała się sceną dla tego jednego widza, jakim był aktor za szybą. Potem, kiedy zostawałam sama, było to prostsze, poczułam, że jestem zauważana, że nasze spojrzenia się spotykają. To były niezwykle momenty, nawet jeśli krótkie. Bycie tam wymagało skromności, empatii, rezygnacji z egocentryzmu. Kontakt wzrokowy nie był tak chętnie podejmowany ze strony aktorów, i naprawdę szanowałam momenty, kiedy ktoś patrzył na buty, w bok, gdzieś nad moją głową czy przeze mnie. Pamiętam dziesiąty, padał śnieg, za szybą siedział Michał Zborowski i zostałam z nim przez całą godzinę zupełnie sama. Z Krzysztofem Suszkiem przesiedziałam z kolei godzinę dłużej i ta

godzina zleciała jak pięć minut, mimo buntu ciała. Od początku czułam, że to doświadczenie musi mieć ciąg dalszy, że jako artystka nie mogę tego tak zostawić. Robiłam notatki z każdego wieczoru i używam ich teraz jako zaczynu do następnych prac, które są naturalnym następstwem tak intensywnego i długotrwałego działania.

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 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/arttykul/teatr-nie-dziala-aktor-jest-obecny>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Dzień dobry, mam raka, czyli wesołe opowieści o trudnych sprawach

Wiktoria Tabak

TR Warszawa

Onko

reżyseria: Weronika Szczawińska, dramaturgia i opracowanie muzyczne: Piotr Wawer jr, scenografia i kostiumy: Karol Radziszewski, ruch sceniczny: Agata Maszkiewicz, pianino: Aleksandra Gryka, reżyserka transmisji: Jagoda Szelc, operator kamery: Przemysław Brynkiewicz

premiera online: 21 marca 2021

Trudno nie odnieść wrażenia, że zachodzi ostatnio w polskim teatrze wyraźna reorientacja paradygmatu narracyjnego: zaczęła się już przed pandemią, ale wraz z postępującą sytuacją epidemiczno-sanitarną przybrała na sile i stała się bardziej uchwytna. Nie mam tu na myśli wyłącznie zmiany w myśleniu o instytucjonalnych hierarchiach i wynikających z nich nadużyciach – choć i to, jak sądzę, nie pozostaje bez wpływu na sceniczne reprezentacje – lecz przede wszystkim ponowny zwrot ku intymnym, kameralnym opowiastkom, mikronarracjom i autobiograficznym historiom. Widać to zwłaszcza w takich spektaklach jak *Po prostu* Weroniki

Szczawińskiej, *Robotnica albo 27 omdleń klasy robotniczej* Darii Kubisiak, *Autobiografia na wszelki wypadek* Michała Buszewicza czy *Wstyd* Gosi Wdowik. To opowieści wyrastające z doświadczeń jednostek, ale osadzone w konkretnych systemach i kontekstach, nieroszczące sobie prawa do bycia uniwersalizującą czy dogmatyczną formą. To nie metafizyczne rozterki zagubionych w egzystencjalnych dramatach bohaterów, to nie dzieła, które objaśniają świat widzkom i widzom, ale bardzo osobiste spektakle trudne do zakwalifikowania jako słaba czy silna narracja, porażka czy sukces, bo twórcy i twórczynie świadomie negocjują z tymi pojęciami, rozbijając tym samym ich binarną i przewidywalną logikę.

Takie jest też *Onko* – czyli najnowszy spektakl w reżyserii Weroniki Szczawińskiej. Artystka usłyszała diagnozę – rak piersi – w 2017 roku i niemal od razu chciała przetworzyć to doświadczenie za pomocą dostępnych jej narzędzi, czyli teatralnych strategii. Pierwsze pokazy w formie *work in progress* odbyły się w sierpniu 2020 roku w ramach artystycznej rezydencji podczas festiwalu Sopot Non Fiction. Premiera w TR Warszawa zaplanowana była na grudzień ubiegłego roku, ale z wiadomych względów nie doszła do skutku – przesuwano ją trzykrotnie. Ostatecznie pod koniec marca zaproszono widzki i widzów na jednorazowy streaming (wyreżyserowany przez Jagodę Szelc i nakręcony przez Przemysława Brynkiewicza), a stacjonarne pokazy mają odbyć się w maju przy Marszałkowskiej 8, chociaż nikt nie jest w stanie dzisiaj niczego obiecać na pewno. *Onko* jest więc przedstawieniem o chorobie, ale i chorobą na poziomie produkcyjnym zostało w pewnym sensie uwarunkowane.

Ta niepewność, siłą rzeczy, przenika także ramy spektaklu i skleja się z poruszonymi tam kwestiami. W tym kontekście nowe punkty odniesienia zyskuje decyzja twórców i twórczyń o przeplataniu ze sobą narracji o dwóch

hierarchicznych, uprzedmiotawiających systemach: teatralnym i medycznym. Zabieg ten pozwala zobrazować emocjonalną wspólnotę łączącą uczestników procesów artystycznych z pacjentkami oddziałów onkologicznych. W końcu takie odczucia jak niemoc, frustracja, brak stabilności, lęk o przyszłość, strach, opresyjność odnajdziemy, w różnym natężeniu, na obu tych płaszczyznach, a pandemia dodatkowo te doznania spotęgowała. Przy czym budowa pomostów i analogii między tymi dwoma porządkami nie służy tutaj unifikacji czy hierarchizacji traumatycznych przeżyć, ale sprzyja poszukiwaniu innego niż powszechnie używany w sferze publicznej języka do opisu doświadczeń związanych z chorobą i pracą w teatrze.

Szczawińska w rozmowie z Witoldem Mrozkiem krytycznie odniosła się do militarne go dyskursu, jakim przesiąknięta jest debata wokół raka. Takie słowa jak: „walka”, „wygrana” czy „przegrana” to kłopotliwe następstwa neoliberalnego myślenia, zgodnie z którym jednostka jest w pełni zależna jedynie od siebie, więc wszystko, co ją spotyka – to jej wina, odpowiedzialność, zasługa albo zaniedbanie. Reżyserka podkreślała, że realia choroby nowotworowej są zgoła odmienne i często niewiele zależy od dobrej woli czy nastawienia pacjentki. W takim ujęciu leczenie to przede wszystkim współpraca zespołowa – angażująca lekarki, pielęgniarki, partnerów, przyjaciółki, znajomych i rodzinę – a nie gra o sumie zerowej, w której śmierć oznacza, że za słabo chciało się żyć.

Onko nie jest jednak smutną, cikliwą czy patetyczną opowieścią o chorobie. Nie jest też wyznaniem i nie jest sceniczną sesją terapeutyczną. Cierpienie w tym przedstawieniu nie uszlachetnia, a ból nie jest środkiem na drodze do świętości. *Onko* to czarna komedia z rakiem i teatrem w tle.

Widzki i widzowie streamingu tuż przed rozpoczęciem spektaklu mogli wziąć udział we wprowadzeniu Marii Maj, która przechodziła w towarzystwie

kamery drogę od drzwi wejściowych do foyer i pokazywała murale Edwarda Dwurnika (*Polacy żyją jak świnie*), Rutu Modan (*Narysować tożsamość*), Karola Radziszewskiego (*Makbet*), a także teatralne zdjęcia wykonane przez Tomasza Tyndyka i plakaty projektowane od dwóch dekad przez Grzegorza Laszuka. Przyznaję, nie zawsze zwracałam uwagę na te obrazy, więc pomysł z kontekstowym wstępem wydaje mi się interesujący, ale też spójny z logiką całego projektu, ponieważ *Onko* jest przedstawieniem nawiedzonym – by posłużyć się terminologią Marvinina Carlsona – na co najmniej kilku poziomach: scenograficznym, kostiumowym, scenariuszowym, przestrzennym i aktorskim. Carlson w *The Haunted Stage* przekonywał, że każda wizyta w teatrze jest zawsze spotkaniem i konfrontacją z jego duchami wywołującymi teatralne *déjà vu*. Wspomnienia publiczności, zdjęcia poprzednich realizacji zdobiące ściany, legendy krążące o artystkach i artystach, wcześniejsze role aktorów i aktorek, zrecyklingowane scenografie czy kostiumy – wszystko to tworzy negocjowalną siatkę skojarzeń stymulującą wrażenia widzek i widzów poprzez odwołania do rezerwuaru pamięci zbiorowej.

Te napięcia są widoczne nie tylko w prologu. Gra z nimi również Karol Radziszewski, którego kurtyna oraz abstrakcyjne, kilkuwarstwowe (beżowo-niebiesko-czerwone) stroje wprost odsyłają do projektów Marii Jaremy, i grają z nimi też Piotr Wawer jr, Sebastian Pawlak i Weronika Szczawińska – odpowiedzialni za tekstualną warstwę przedstawienia.

Niemal w pierwszym zdaniu wypowiedzianym przez Pawlaka (który jest w *Onko* trochę sobą, a trochę *porte-parole* Szczawińskiej), pada informacja, że na tej oto scenie Magdalena Cielecka uderzała nagimi piersiami o ściany w *4.48 Psychosis* Grzegorza Jarzyny, a Stanisława Celińska grała erotyczną tancerkę w *Oczyszczonych* Krzysztofa Warlikowskiego. To spektakle, w

których „ujawniały się” piersi, ale także dzieła tworzące (męski) kanon polskiego teatru. A właściwie fantazmat wyznaczający horyzont marzeń sporej części adeptów i adeptek sztuki teatralnej, do czego zresztą nawiąże w późniejszych sekwencjach Pawlak, opowiadając o „czołganiu się” z prywatnej dwuletniej szkoły aktorskiej w Będzinie do legendarnego TR-u. Odniesie się do tego – także obecna na scenie – Szczawińska, tematyzując mit wyjątkowości narosły wokół słynnego warszawskiego teatru, do którego po wielu latach działalności artystycznej (i Paszporcie „Polityki”) dostała zaproszenie, jak mówi: chyba z litości, że miała tego raka. Aktor i performerka w bezpośredni sposób dialogują tutaj z mitem elitarniej i niedostępnej instytucji, do której dostają się tylko wybrani. Nie uzasadniają ani nie podtrzymują tego porządku, lecz neutralizują jego moc, nazywając i rozbijając konstytuujące go mechanizmy.

W *Onko* na podobnej teatralności jak sytuacja artystyczna, zasadza się również sytuacja medyczna. W spektaklu tematyzowany jest cały zestaw powtarzalnych zachowań i czynników współtworzących fantazmatyczne uniwersum, z którym zderza się pacjentka stojąca w progu szpitalnego oddziału. Są to między innymi: kulturowe wyobrażenia na temat choroby ukształtowane przez reprezentacje filmowe, książkowe czy serialowe, doświadczenia bliskich, wypowiedzi przeczytane na internetowych forach, artykuły znalezione w Google czy wreszcie – niepisany wymóg estetycznego chorowania. Ostatni element jest bodaj najbardziej dotkliwy, bo ilustruje przemocowe sprzężenie patriarchy i kapitalizmu. Ten pierwszy porządek produkuje wyobrażenia na temat kobiecości, którą ostatecznie sprowadza, jak słyszymy ze sceny, do „kudłów i cycków”, a drugi to przechwytyje i wykorzystuje, by zaproponować chorującym cudowne remedium na ich „braki”: peruczki, chusteczki, czapeczki, sztuczne rzęsy. Cały ten „onko-biznes”, jak nazywa go Szczawińska, podtrzymuje performans wytwarzania

stereotypowej kobiecości, a jednocześnie jest kolejnym elementem wielopoziomowej opresji, jaka spotyka pacjentki podczas leczenia.

Oczywiście można się z tym kłócić i twierdzić, że decyzja o zakrywaniu bądź niezakrywaniu łysej głowy to kwestia indywidualna, ale, jak mi się zdaje, twórcom i twórczyniom nie chodzi tu o niekwestionowalne tezy, lecz o wskazanie systemowo-strukturalnych zależności, które – nierzadko poza naszą kontrolą – kształtują i legitymizują estetyczne oczekiwania stawiane pacjentkom przez społeczeństwo, a w konsekwencji często także przez nie same.

Tematyzuje to Szczawińska, gdy opowiada dowcipy o tym, jak baba przychodzi na mammografię i słyszy od pielęgniarki, że badanie wywołuje u niej ból, bo ma za małe cycki – albo jak baba wielokrotnie pyta lekarza, czy ma szanse na przeżycie, a on, jak nakręcony, odpowiada jej za każdym razem, że może zamrozić jajeczka przed podjęciem leczenia, bo może i dzieci teraz nie planuje, ale raka też nie planowała. Zaakcentowana tutaj repetytywność wprawia w ruch potencjał komiczny, który okazuje się ostrzejszy, a może nawet brutalniejszy niż konwencjonalny tragizm – inspiracją dla takiego ujęcia komizmu były dla twórców i twórczyń stand-upy Hannah Gadsby (*Nanette*) i Tig Notaro (*Hello, I Have Cancer*). Komediowość w *Onko* nie polega bowiem na poklepywaniu po pleckach i powtarzaniu, że w końcu wszyscy jesteśmy tylko ludźmi, więc możemy się pośmiać, rozluźnić i iść dalej, ale jest doświadczeniem materialnym, cielesnym, wręcz mięsnym, momentami niepokojącym. Te biologiczne aspekty zresztą świetnie wydobywa i ilustruje Agata Maszkiewicz (odpowiedzialna za warstwę ruchową) za pomocą choreografii złożonej z drgań, konwulsji i wibracji, które uruchamia w swoim ciele głównie Pawlak.

* * *

Błyskotliwy, zabawny, energetyczny, inteligentny, wrażliwy, odważny, krytyczny, wnikliwy. Trudno nie napisać o tym przedstawieniu czegoś, co nie osunęłoby się w recenzencki banał, ale cóż, to wszystko prawda, takim właśnie spektaklem jest *Onko*. Dlatego na koniec dodam jeszcze tylko, że – jak mówił Pawlak w pospektaklowej rozmowie – próby do *Onko* odbywały się w atmosferze wzajemnego szacunku, wsparcia i troski. Kończyły się też o rozsądnych porach, a sceniczna transgresja nie była tu okupiona reżyserską przemocą i manipulacją. Można? Można.

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 2021

Autor/ka

Wiktoria Tabak – studentka teatrologii w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Uczestniczka programu mentoringowego „Top Minds” organizowanego przez Polsko-Amerykańską Komisję Fulbrighta i Stowarzyszenie Top 500 Innovators. Stale współpracuje z „Didaskaliami” i „Dialogiem”.

Bibliografia

Carlson, Marvin, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, 2003.

Kalkulator powiedział, że mam wysokie szanse przeżycia. To dość perwersyjna zabawa Z Weroniką Szczawińską rozmawia Witold Mrozek, „Gazeta Wyborcza” 19 III 2021, <https://e-teatr.pl/weronika-szczawinska-kalkulator-powiedzial-ze-mam-wy...> [dostęp: 7 III 2021].

Source URL:

<https://didaskalia.pl/artukul/dzien-dobry-mam-raka-czyli-wesole-opowiesci-o-trudnych-sprawach>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Czy wciąż jesteście byłymi aktorkami i aktorami Teatru Polskiego we Wrocławiu?

Maciej Guzy

Teatr Polski w Podziemiu

Aktorzy prowincjonalni. Autobiografie

reżyseria: Michał Borczuch, dramaturgia i tekst: Tomasz Śpiewak, scenografia i kostiumy: Dorota Nawrot, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski, muzyka: Justyna Stasiowska, wideo: Wojtek Sobolewski, producentka: Renata Majewska, kurator artystyczny: Piotr Rudzki

premiera: 20 lutego 2021

Premiery obu paralelnych spektakli, które Michał Borczuch przygotowywał w 2020 roku w Starym Teatrze w Krakowie i Teatrze Polskim w Podziemiu we Wrocławiu, miały się odbyć niemal równocześnie. Tak się nie stało. Kraków zdążył pokazać *Aktorów prowincjonalnych. Sobowtóra* – Wrocław został w tyle, co biorąc pod uwagę relację obu scen w kontekście ich najnowszej historii, nabiera znaczenia nie tylko w perspektywie wyścigu z covidowymi ograniczeniami. Te dwa zespoły to przecież dwie zupełnie różne postawy wobec zmian we władzach ich teatrów, co w *Aktorach prowincjonalnych. Autobiografiach* nie pozostaje bez gorzkiego komentarza płynącego ze sceny

wrocławskiej Piekarni. Stary Teatr, choć okaleczony, poszedł drogą ugodową i zachował status instytucji wartej obserwacji. Teatr Polski, po intensywnej konfrontacji, w praktyce przestał istnieć jako liczący się ośrodek repertuarowy.

Od tych wydarzeń minęło już kilka lat, a temat rozpadu wrocławskiego zespołu był, w różnych formach i miejscach, wielokrotnie poruszany. Od wydarzeń organizowanych *ad hoc* (nieme i nocne protesty, pierwsze performanse, jak choćby *Tak zwana ludzkość w obłądnie*), przez spektakle przygotowywane naprędce (*Fuck... Sceny buntu* Marcina Libera) i te wykluwające się kilka, kilkanaście miesięcy (*Proces* Krystiana Lupy), aż po coraz mniej wyraźne powidoki i słabiej słyszane echa tej sytuacji w kolejnych realizacjach Teatru Polskiego w Podziemiu (i innych teatrów, po których rozproszył się zespół Teatru Polskiego). Także Borczuch wraca do tego tematu, ale z pełną świadomością upływającego czasu. Nad wrocławskim przedstawieniem ciąży pytanie: w jakim stopniu doświadczenie bycia aktorką czy aktorem uwikłanym w konflikt z własnym teatrem wciąż jest żywe, a w jakim uległo zatarciu.

W Aktorach prowincjonalnych. Autobiografiach jesteście na zapleczu scenografii z bliźniaczego spektaklu w Starym Teatrze (o której pisałem tutaj). Albo w jej uboższej wersji, gdzie makiety dystrybutorów zastąpiono ich – z pewnością tańszym – wydrukiem na pleksi. Scenografia przedstawiająca scenografię odsłania stosunek, jaki mają do siebie obie realizacje. To raczej *Autobiografie* podglądają *Sobowtóra* niż odwrotnie. A nawet więcej – to *Sobowtór* wybija rytm *Autobiografom*. W Krakowie toczy się właściwa akcja, zmieniają się sceny, przekształca dekoracja, a aktorki i aktorzy z Wrocławia podporządkowują się tej strukturze, wykorzystując czas między kolejnymi – słyszalnymi z offu – instrukcjami inspicjenckimi, aby

niejako zakulisowo opowiedzieć swoje historie.

Większość z nich dotyczy już wywołanego tematu utraty miejsca pracy i związanych z tym konsekwencji. Jednak w *Autobiografiach* bycie byłą aktorką lub byłym aktorem Teatru Polskiego nie jest doświadczeniem ani jednowymiarowym, ani tym bardziej uniwersalnym. W istocie w ogóle już nie jest doświadczeniem, raczej konglomeratem nielinearnych, szczątkowych wspomnień, płynnie przechodzących w fantazje. Patrzymy na ludzi, których nie możemy jednoznacznie zakwalifikować. To już nie buntowniczkę i buntownicy ze spektaklu *Libera* ani rozstrzeliwane w lesie ofiary z *Procesu*. Pojawiają się pytania o stopniowalność szkody, jaką poniosły poszczególne osoby. Część z nich poszła dalej – zagrała udane role w warszawskich teatrach – ale nie wszyscy. Marta Zięba wspomina wyjazd do paryskiego Odéonu z *Wycinką* (kilka miesięcy po tym, jak zmiana dyirekcji stała się faktem) i ogromny plakat, na którym zobaczyła swoją twarz. Rozmawiający z nią Tomasz Lulek przypomina, kto chałturzył komedie, żeby tego rodzaju wycieczki mogły „się” sfinansować. Wspólnie przeglądają zdjęcia aktorki z tego okresu – jak się okazuje, plakat wcale nie był taki duży.

Nad tym postrzępionym splotem prywatnych – często hermetycznych – opowieści nadpisana jest refleksja bardziej ogólna. Zresztą bardzo aktualna. Z jednej z rozmów wyłania się problem tego, czym jest zespół teatralny i jaką postawę zająć wobec teatru jako przestrzeni dzielenia doświadczeń, a równocześnie instytucji warunkującej ekonomiczny status swoich (współ)pracowników. Jak dalece postrzeganie tej przestrzeni w kategoriach miejsca pracy jest korzystne (pozwala kontrolować warunki zatrudnienia i zapobiegać nadużyciom), a jak bardzo nie wystarcza, aby opisać złożoną – wyjątkową na tle innych profesji – relację aktorek i aktorów z grupą, stanowiącą zespół? Ktoś przypomina, że aktorstwo to tylko zawód, ale chwilę

później ktoś inny dodaje, że gdyby jego dziecko potrzebowało pomocy, to właśnie w teatrze miałoby jej szukać. W *Autobiografiach* klinicz tendencji do rozmywania granic prywatności pod pozorem pełnego zaangażowania w proces twórczy i prób budowania wewnątrzspołowych, troskliwych relacji interpersonalnych komplikują dodatkowe konteksty: sądowych sporów pracowniczych (gdzie przepisy prawa pracy raz chroniły pracowniczki i pracowników Teatru Polskiego, a innym razem były wykorzystywane przeciwko nim) oraz trwającej pandemii, która dojmująco uświadamia bezpieczeństwo gwarantowane przez pracę etatową (czy – mówiąc inaczej – uzależnienie od tego systemu pracy, przy jednoczesnym braku alternatywnych modeli).

U Borczucha ta sieć paradoksów ma jednak w sobie więcej liryzmu niż dyskursywnej natury. Przedstawienie utrzymane jest w osobistych, refleksyjnych tonach. Aktorki i aktorzy przysłuchują się sobie nawzajem, siedząc w różnych częściach sceny, a gdy sami mówią, chętniej odwołują się do swoich odczuć, niż deklaratywnie opisują istniejące stany rzeczy. Spektakl ma naturę rozliczeniowego, ale skoro zostało już ustalone, że ze względu na różnorodność doświadczeń wspólna transgresja nie jest możliwa, to nabiera cech słodko-gorzkiej stypy, na której trudno w zasadzie stwierdzić, kto umarł (bądź co umarło), ale i tak przyjemnie posłuchać historii dawnej znajomej – Haliny Rasiakówny – która przypomina sobie, że za młodu była podobna do Meryl Streep. Nostalgia i humor bynajmniej nie są tu sobie obce.

Do przekroczenia dochodzi wyłącznie na poziomie metafory, którą twórczynie i twórcy zaczynają umiejętnie pleść, na różnych poziomach komunikacji, już od samego początku spektaklu. W tym celu mnożą niejasne znaki, które ułożą się w całość dopiero pod koniec przedstawienia. Na ziemi widzimy kałużę nieznaną substancji – można się domyślać, że benzyny.

Wielokrotnie powtarzany jest gest palenia papierosów, których nie ma jednak między palcami zaciągających się osób. Wreszcie między autobiograficzne sceny wprowadzony zostaje zainscenizowany i zapętłony motyw podróży aktorek i aktorów, którą przerywa informacja o tragedii, do której doprowadziła jedna z ich partnerek scenicznych. Ich (już nieobecny poza fantazją) wspólny teatr został podpalony.

Borczech spina w ten sposób różne wątki narracji, w którą obrosły wydarzenia związane ze zmianą dyrekcji w Teatrze Polskim, a także domyka pracę, jaką wykonywał przez ostatni rok we Wrocławiu i Krakowie. Daje impuls do namnażania asocjacji wewnątrz semantycznego pola, które wyznacza imaginarium ognia, spalonej ziemi, zgliszczy. Powstaje poetycki ciąg między płonącym w *Autobiografiach* budynkiem, realnym pożarem Teatru Polskiego w latach dziewięćdziesiątych, palonymi przez jego aktorki i aktorów („w niedozwolonym miejscu”) papierosami, które stały się asumptem do postawienia im zarzutów przez Cezarego Morawskiego, a także luną, którą widzi obsada *Sobowtóra* w pierwszych minutach krakowskiego przedstawienia.

Na poziomie stosunku do wydarzeń sprzed kilku lat fantazmatyczne podpalenie sprawia wrażenie aktu rozgoryczenia i bezradności. Można jednak czytać je także jako gest melancholijny w tym sensie, w którym nie jest wyrazem tęsknoty za utraconym, poddanym idealizacji miejscem (które lepiej zniszczyć, niż patrzeć, jak „samo” podupada), ale – wręcz przeciwnie – efektem frustracji, że pewna formuła bycia związanym z obiektem pragnienia (oparta na podkreślaniu własnej krzywdy i straty) uległa wyczerpaniu, a samo miejsce przestaje już być źródłem pożądania. Teatr Polski we Wrocławiu i jego mit powoli ulegają rozmyciu, ustępując miejsca kolejnym absurdom codzienności.

Choć brzmi to przygnębiająco, wcale nie musi być tak postrzegane. Procesu rozpadu zespołu nie da się odwrócić, ale jego mitologizacja, wpisująca się w chętnie powielaną na gruncie historii sztuki (i teatru) figurę twórczo płodnych wspólnot, może nieść w sobie określone ryzyka (choćby uwznioślenia prekarności, na którą może skazywać utrata etatu). Dlatego sam gest spalenia, mimo że początkowo uderzający w podniosłe tony, również nie daje się zamknąć w ramach przejmującego aktu ostatecznego. Jest coś groteskowego w nagraniu Rasiakówny taszczącej kanistry po pustych korytarzach budynku teatralnego, a następnie – już na scenie Piekarni – przesłuchiwanej przez umundurowanych kolegów. Spalenie nic nie wnosi, kryje się za nim tylko pustka i – budząca zażenowanie – teatralna umowność. Kiedy trwają wspomniane czynności policyjne, jeden z aktorów bawi się plamą benzyny, która właśnie nabrała właściwego znaczenia, gdy położono obok niej zbiornik na paliwo. Przesuwa ją, pokazując, że jest ona tylko kawałkiem tworzywa sztucznego. To pozornie błahe nakłuwanie snutej na scenie katastroficznej wizji odbieram jako niezwykle istotne. Benzyną można by przecież podlać dogasające zgliszcza dawnego miejsca pracy, tak aby na nowo podsycić pożar i sprawić, że jego łuna wciąż będzie widoczna. Plastik służy tylko droczeniu się z kolegą, który wciąż na nowo musi dostawiać do niego kanister, aby spełnić wymogi fikcjonalnej spójności znaków.

Pewną doniosłość ma także fakt, że jednym z przesłuchujących jest Jan Dravnel. To jedyny aktor spoza porządku wyznaczonego przez byłe członkinie i członków zespołu Teatru Polskiego. Już na początku przypomina o tym w długim monologu, w którym opowiada o relacji z matką i siostrą, w ogóle nie nawiązując do pozostałych opowieści, skupionych wokół wspomnianych wcześniej tematów. Trudno jego obecność wytłumaczyć inaczej niż przez jej odmienność. Aktor TR Warszawa przenika do dawnego,

spójnego środowiska, aby przyglądać się, czy wciąż ono istnieje. Jako osoba, która z Teatrem Polskimi miała niewiele wspólnego, stoi tam, gdzie znajdują się jego sceniczne partnerki i partnerzy, gdy przyznają, że w istocie ich też już niewiele łączy z tym miejscem. Przychodzi i pyta były aktorki i byłych aktorów Teatru Polskiego we Wrocławiu, czy wciąż nimi są.

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 2021

Autor/ka

Maciej Guzy - absolwent prawa i wiedzy o teatrze, student teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, członek Pracowni Kuratorskiej, stale współpracuje z „Didaskaliami” i „Teatraliami”.

Source URL:

<https://didaskalia.pl/arttykul/czy-wciaz-jestescie-bylymi-aktorkami-i-aktorami-teatru-polskiego-we-wroclawiu>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Rebeliantka, widmo, powidok

Z Igą Gańczarczyk, Jakubem Momro i Martą Ojrzyńską
rozmawia Karolina Czerska

Dom Norymberski w Krakowie

Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie

Lady Dada

scenariusz i reżyseria: Iga Gańczarczyk, dramaturgia: Jakub Momro, przekład wierszy: Adam Wiedemann, opracowanie muzyczne wierszy: Barbara Kinga Majewska, scenografia: Przemek Czepurko, kostiumy: Hanka Podraza, muzyka: Piotr Peszat, dźwięk, światło: Mariusz Gąsior, Mariusz Potępa, realizacja nagrania: Grzesiek Mart doc, grafika, wideo: Łukasz Ziomek, produkcja: Renata Kopyto - Dom Norymberski w Krakowie

premiera on-line: 30 stycznia 2021

Jaki był punkt wyjściowy pracy nad spektaklem *Lady Dada* i jakie towarzyszyły państwu wstępne założenia?

Iga Gańczarczyk: Zaczęło się od tego, że dostałam książkę Irene Gammel *Baroness Elsa* od mojej siostry. Jakiś czas później okazało się, że Renata Kopyto w Domu Norymberskim realizuje projekt o Elsie von Freytag-Loringhoven, w tym wystawę, a do niej dotarła informacja, że ja się również

tą postacią interesuję; powstał pomysł spektaklu. Pierwszym impulsem była więc biografia i postać, ale w punkcie wyjścia nie interesowała mnie już opowieść biograficzna. Bałam się, że to pójdzie w stronę popularyzatorską i że ugrzęznę w nadmiarze informacji. Zdecydowałam, że punktem odniesienia będą dwie relacje Elsy – z Marcelem Duchampem i z Djuną Barnes. Miałam poczucie, że potrzebny jest znany kontekst z historii sztuki, żeby przyjrzeć się postaci Elsy i żeby spojrzeć na awangardę, kwestię ustanawiania kanonu, pozycję artystek i systemową mizoginię, która dotyczyła także progresywnych środowisk. Druga relacja była mniej hierarchiczna: relacja osobista i zawodowa z Djuną Barnes. Djuna stała się niejako spadkobierczynią twórczości Elsy i zostawiła notatki do biografii, której nie napisała. Zainteresowała mnie ich szkicowość. Djuna nie postawiła pomnika Elsie, nie wydobyła mocnej historii, to było rozproszone i migotliwe.

Marta Ojrzyńska: Dla mnie punktem wyjścia była pierwsza wersja scenariusza, ale wcześniej Iga podsyłała mi teksty dotyczące Elsy, prac Duchampa, zdjęcia i materiały wideo. Zależało mi na skonstruowaniu fantazji wokół Elsy, a nie psychologicznego portretu bazującego na jej biografii. W polskiej prasie pojawiło się kilka artykułów o Elsie, Renata Kopyto założyła stronę na Facebooku i tam umieszczała przeróżne materiały. Research dotyczył również tego, jak Elsa się fotografowała, jak się ubierała, jak eksponowała swoją ekscentryczność na wystawach i spotkaniach z artystami, w jaki sposób o sobie mówiła. Dla mnie to naturalne, że chcę jak najwięcej wiedzieć – nawet jeśli nie użyję tych wszystkich informacji, to wierzę w to, że się gdzieś odkładają. Często okazuje się, że jakiś fragment tekstu albo zdjęcie jest bardzo inspirujące, a nawet zmienia cały dotychczasowy proces konstruowania postaci.

Ważną materią wykorzystaną w spektaklu są wiersze Elsy von Freytag-Loringhoven.

Iga Gańczarczyk: Elsa traktowała poezję jako zdarzenie. Ze stu pięćdziesięciu wierszy wybraliśmy siedem. Chodziło o takie, które byłyby dowodem na wyłamywanie się z dadaistycznego nurtu. Amelia Jones pisała, że twórczość Elsy jest dowodem na istnienie kobiecej, bardziej zmysłowej, mrocznej wersji dada. Szukałam wierszy dotyczących doświadczenia ciała, kobiecej seksualności i przyjemności. Te wiersze operują słowotwórczymi grami, Elsa pisała po angielsku, ale to nie był jej pierwszy język, efekt obcości wobec języka jest wpisany w jej poezję.

Poza wierszami zostały wykorzystane jeszcze inne teksty.

Iga Gańczarczyk: Pojawił się fragment z powieści *Ostępy nocy* Djuny Barnes, opis księżnej na trapezie. Siri Hustvedt też pisała o Elsie. W spektaklu patrzymy na Elsę przez soczewki kobiet, dla których była istotną postacią. Wykorzystaliśmy też recenzje jej twórczości. Ważna była perspektywa współczesna – po co tę postać dziś przypominać, odrzucając oczywiste założenie, że jest to jedna z wielu zapomnianych biografii? Oczywiście, żeby tworzyć alternatywne archiwa i pokazywać ideologiczne uwarunkowania kanonów, ale też, żeby się zastanowić, jak ta poezja dzisiaj by zabrzmiała, jak ją rozumieć w kontekście kobiecej przyjemności. Pomyślałam o Barbarze Kindze Majewskiej, ciekawiło mnie spotkanie z artystką, która postarałaby się odnaleźć głos Elsy, wyczytać muzyczność tych wierszy. Djunę nazwałam dokumentalistką, świadkinią występu Elsy, jej partnerki, kochanki; to osoba, która z dystansu przygląda się tej twórczości. O nich dwóch jest druga część spektaklu, którą nazwałam „Jedna nie ruszy

bez drugiej” i która odnosi się do zapętleń w relacjach kobiecych, uwarunkowania w partnerskich relacjach.

Pojawia się również ważny układ damsko-męski. Jak przebiegało usytuowanie Marcela Duchampa w tej układance?

Jakub Momro: Duchamp jest dla mnie najważniejszą postacią w historii sztuki. Szczególnie interesuje mnie praca *Étant donnés*. Pomyślałem, że dałem się złapać w podwójną pułapkę, którą Duchamp zastawił na odbiorców. Pierwsza dotyczy tego, że żadne dzieło sztuki nie powinno być pojmowane afektywnie, cieleśnie, ponieważ już jest ideą sztuki. Dla Duchampa istotne jest opracowanie intelektualne, w tym dystansie on się czuje bezpiecznie i narzucił go mainstreamowi radykalnej sztuki XX-wiecznej. Druga pułapka, którą sobie uświadomiłem, czytając o Elsie, to pułapka męskiego spojrzenia na kobiece ciało. Zobaczyłem, jakie to spojrzenie jest potworne i jak tą potwornością gra, jak nią zachwyca, jak ją wpuszcza w dyskurs historii sztuki, w archiwum, ale też w to jedno dzieło, które Duchamp tworzył przez lata. Staraliśmy się pokazać, jak obsceniczne jest *Étant donnés*, że jest to czysta ekspozycja gwałtu, który zadaje mężczyzna, patrząc na rozkraczoną kobietę poranioną w najczulszym jej miejscu.

Iga Gańczarczyk: W scenie *Étant donnés* wprowadziliśmy wiersz Djuny Barnes *Ciało A, ciało B*. To dla mnie ważna scena o tym, kto na kogo patrzy i jak. Chodziło mi o odwrócenie tego obrazu, żeby wydobyć pornografię spojrzenia. Praca Duchampa jest rodzajem peep-show, instalacji, do której się zagląda przez kolejne przesłony; za nimi jest spreparowany pejzaż i ciało kobiece bez głowy. W instalacji ciało ma głowę, ale jej nie widać – ważny jest

ten kadr: wagina kobiety na linii oczu. Gdzieś przeczytałam, że ta kobieta kieruje wzrok widza ku swojej pochwie; zaciekało mnie, że to zostało tak sformułowane, a nie, że artysta kieruje wzrok widza ku pochwie tej kobiety. Ekspertyza *Étant donnés* w spektaklu jest najbardziej oderwaną od rzeczywistej Elsy sytuacją, bo ta praca powstała wiele lat po jej śmierci. Ale ponieważ Marta, grająca Elsę, wypowiada się również na temat scenicznych reprezentacji postaci kobiecych, chciałam obnażyć to spojrzenie w *Étant donnés*, pokazać, kto na kogo i jak patrzy. Na końcu tej sceny obraz zostaje odbity w lustrze, jest to próba zmiany perspektywy, przekierowania spojrzenia z rozciętego ciała kobiety na jej twarz. Jest również próba przechwycenia lustra (*speculum*), które w teorii Luce Irigaray dotyczyło wykluczenia kobiet z historii filozofii i teorii psychoanalitycznej. Pisała: „Męskie spojrzenie powinno być zdolne do wygładzania wszelkich nierówności, nieregularności. Jednak w przypadku, kiedy mowa o najbardziej ukrytym miejscu, największym sekrecie, spojrzenie musi posłużyć się dodatkowym światłem i lustrem – właściwym słońcem i odpowiednim systemem zwierciadeł”. Irigaray pyta, czy istnieje przyjemność bez rozbicia lustra.

Czy skonstruowana przez państwa w spektaklu Elsa wymyka się Duchampowi, w obrębie tego stworzonego na nowo archiwum?

Jakub Momro: Elsa mówi w spektaklu, że zakochała się w Duchampie, ale że nie chce być anty-Duchampem. To była nasza *idée fixe*. Nie chodziło tylko o kwestię zramowania postaci, bo skazalibyśmy się na wizję świata ustanawianą przez męskiego władcę archiwum. Jacques Derrida powiedział, że to współcześni archonci strzegą archiwum i mówią, kogo z niego możemy wydobyć. Miałem poczucie, że nie możemy po prostu wydobyć Elsy z tego

archiwum w geście sprzeciwu wobec męskiego dyskursu, bo pozostaniemy na zasadzie negacji w obrębie tego świata. Chodziło o stworzenie nowej egzystencji na różnych poziomach. Pierwszy pomysł dotyczył poezji Elsy. Ale odkopanie archiwum, stu pięćdziesięciu wierszy, nie wystarczy. Trzeba było zadać sobie pytanie, jakie te teksty są i jak my je oceniamy. To, co się znalazło w spektaklu, to jeszcze inna rzecz, wytworzona na próbach. A to tylko jedna nitka – dotycząca wierszy Elsy, ale tych nitek i płaszczyzn w archiwum było więcej. Rygorystycznie wyznaczyliśmy poziomy archiwum Elsy i wokół Elsy, ale w ich obrębie dawaliśmy sobie dużo swobody.

Wiedziałem, że nie możemy pójść w stronę języka narzucanego przez historię sztuki, nawet tego obecnego w książce Gammel. Dzięki tej monografii odzyskaliśmy wielką postać awangardy, dadaizmu, Fluxusu. Ale nam zależało na pokazaniu spięcia między tamtym czasem zamrożonym w archiwum a współczesnością. Na pokazaniu, co w tamtych tekstach dzisiaj by rezonowało. Postać grana przez Martę jest Lady Dadą i nią nie jest, szczególnie w ostatniej części, kiedy staje się taka, jak ja ją widzę – potworna i piękna zarazem, okropna i cudowna, mądra i głupia. Zastanawiałem się, jak przechwycić gesty Duchampowskie, żeby Elsa nie stała się anty-Duchampem. Przyszła mi do głowy Djuna Barnes z *Ostępami nocy*. Znalazłem trzy teksty Barnes, w których pojawia się Elsa jako widmo, powidok. Zależało nam na lekkości, która wydobywa tę postać z ciężaru rozmaitych historii czy archiwów. Przetłumaczyłem te teksty, które na scenie pojawiają się, kiedy Elsa z Djuną siedzą obok siebie, mówią o wargach – to jest fragment z Luce Irigaray, ale zaraz potem pojawia się tekst *Ciało A i ciało B*. To uruchomiło konfigurację, która zostawia pewną wolność Marcie i Basi na scenie.

Iga Gańczarczyk: Pierwsza część spektaklu, „Herstoria. Wobec”, była krytykowana, także w naszym zespole, że to jest o Duchampie, nie o Elsie. To nie jest o Duchampie, tylko o systemie, który sprawił, że Duchamp w historii

sztuki jest artystą kojarzonym z gigantyczną zmianą w myśleniu o sztuce, natomiast Elsa jest przypisem i pozostaje w cieniu. Ona sama we własnej twórczości tematyzuje tę pozycję wobec Duchampa – miała jej świadomość. Awangarda przekraczała stereotypy, ale kobiety zajmowały w niej pozycję partnerek artystów, modelek. Od modelingu zaczynała też Elsa, później przewrotnie używając go w swojej twórczości, pozując w mieszkaniu, tworząc performanse fotograficzne. Nie chcieliśmy się odnosić tylko do dzieł Elsy, które przetrwały, jak portret Duchampa czy prace bliźniacze do *Fontanny*. Interesowały nas feministyczne prace z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, które rewidowały Duchampa. Hannah Wilke pokazała w muzeum w Filadelfii striptiz za *Wielką szybą*, zatytułowany *Through the Large Glass*, Birgit Jürgenssen w *I Want Out of Here!* przyciskała twarz do szyby. Pomyślałam, że te działania mogą się wpisać w archiwum Elsy. Ale też ciekawiło mnie, czy postać Elsy mogłaby dokonać gestu krytycznego wobec archiwum czy twórczości Duchampa. Ona to robi w wierszu *Związek miłosno-chemiczny*, gdzie ustawia się w pozycji Panny Młodej, aspirującej artystki, i krytykuje słynną *Wielką szybę* Duchampa, pokazując stereotypowe myślenie o ograniczeniach heteronormatywnych relacji. Ciekawił mnie demontaż projektu Duchampa i trzy jego prace, które wyznaczyłam jako adwersarzy: *Wielka szyba*, *Étant donnés* i miniaturowe muzeum *Boîte-en-valise*. Interesowało mnie muzeum jako struktura, w której można odsłonić siły ideologiczne stojące za myśleniem o wystawianiu prac.

Forma kolazu w spektaklu dotyczy nie tylko muzyczności i rytmu, ale też różnych odsłon historii o Elsie. Jak ustalał się ostateczny kształt tej całości?

Marta Ojrzyńska: Nie chciałam robić monodramu. Nie interesowało mnie

występowanie samej na scenie, tworzenie opowieści o Elsie w dialogu z widzem, kostiumem, fragmentami scenografii i wideo. Iga zaprosiła do naszego projektu Barbarę Kingę Majewską, która opracowała muzycznie i wykonała wiersze Elsy. Zrobiliśmy z Barbarą listę tego, co nas nie interesuje w teatrze. Kiedy odpowiedziałyśmy sobie na pytanie, czego na pewno nie chcemy, było nam łatwiej znaleźć wspólny klucz do spektaklu o kobietach robionym przez kobiety dzisiaj: co zrobić, żeby to było odważne, niekonwencjonalne, mówiące nie tylko o patriarchacie, z którego musimy się wyzwolić. Ten temat się pojawił, bo taka była historia Elsy, ale starałyśmy się przekuć to w jakąś interesującą, niebanalną formę. Poczuliśmy z Igą, że to musi być osobiste. W przypadku opowiadania przez kobiety historii o artystce w cieniu mężczyzny, która prawdopodobnie stworzyła *Fontannę*, najslynniejsze dzieło sztuki XX wieku, trzeba było dać ton osobisty temu, z czym ona się zmagala i o co my dzisiaj walczymy. Była przecież osobą skomplikowaną, ekscentryczną, miała nieudane związki, żyła na skraju ubóstwa. Podróżowała przez Nowy Jork, Berlin, Paryż. Była samotna, głęboko poraniona. Wiedziała, jak ją postrzegają inni, robiła to specjalnie, to był rodzaj kreacji. Chodziło więc o osobistą wypowiedź nas jako artystek i o znalezienie na scenie intymnego połączenia między dwiema artystkami, Djuną i Elsą.

Jakub Momro: Opowiedzenie historii Elsy wydawało nam się pomysłem archaicznym. Wyzwaniem było zastanowienie się, kim ona jest, kim dzisiaj mogłaby być jako artystka. O czym właściwie opowiada jej życie? Co to jest za straceńczy los artystki wobec męskich spojrzeń? Nie chciałem zająć męskiej pozycji czy pozycji gotowego dyskursu. Trzeba było wymyślić język dla kogoś takiego jak Lady Dada. Miałem intuicję, że trzeba połączyć indywidualność Marty jako aktorki, jej dynamikę, czystą obecność na scenie z osobliwością pozycji Elsy. Dla mnie Lady Dada jest osobliwością, nie daje

się przypisać do żadnego porządku. W związku z tym nie ma też języka, jest poza historią sztuki, poza wszelką historią.

Iga Gańczarczyk: Wiedziałam, że chcę pracować z Martą Ojrzyńską. Marta ma doświadczenie wytwarzania dystansu do postaci, ale też emocjonalnych zbliżeń. Fantastycznie uruchamia rejestry komediowe, co wydało mi się istotne w myśleniu o twórczości Elsy, która była postacią rebeliancką, co się często realizowało poprzez subwersywną moc poczucia humoru. To nas doprowadziło do stand-upu. Nie myślałam o szukaniu dostępu do tej postaci w trybie psychologicznym, raczej przez fragmentaryczność narracji, zbliżenia, zmiany perspektywy.

Elsa ma w spektaklu wiele twarzy i gra na bardzo różnych tonach: jest zabawna, irytująca, wzruszająca. Mieszają się tu fragmenty komiczne i takie, które uwierają.

Marta Ojrzyńska: Nie robiłam nigdy wcześniej stand-upu, a ten spektakl ma takie elementy. Zakłada bezpośredni kontakt z widzem, mam tekst, wyznaczone punkty, wokół których żongluję i opowiadam jakieś historie, ale jednak improwizuję, żeby to było żywe - w partyturze było zaznaczone, gdzie można poszarżować, a gdzie zwolnić. Dzięki spotkaniu z Igą odkryłam w sobie taką kondycję. Trzy tygodnie intensywnych prób pozwoliły nam uchwycić coś, co jest pomiędzy mną a Elsą. Kondycję aktorską, która balansuje pomiędzy tym, co jest moje, osobiste, a tym, co jest bliżej postaci Elsy, gdzie zapadam się w sobie, a gdzie łapię bezpośredni kontakt z widzem.

Jakub Momro: Elsa miała być stand-uperką w nowoczesnym stand-upie zaangażowanym. Dużo zależało też od wierszy - ile ich wybierzemy, jakie

będą, jak Basia będzie z nimi pracować. To miała być literatura, która wejdzie w ciało Marty, w głos Basi i w głos Marty. Elsa często posługuje się lejtmotywami, żeby nie powiedzieć komunałami poetyckimi futurystów czy dadaistów; to są eksperymenty na brzmieniach słów, na onomatopejach, na poezji dziecięcej. Brak w nich wyrafinowania, nie po to te wiersze powstawały, to miały być dynamity, piguły nienawiści do świata.

Wiersze Elsy opracowane dźwiękowo przez Barbarę Kingę Majewską wnoszą do spektaklu coś ważnego, w kilku fragmentach to one nadają mu rytm.

Iga Gańczarczyk: Barbara Kinga Majewska od razu powiedziała, że nie interesuje jej pisanie piosenek na bazie tych wierszy ani tworzenie manifestów. Gdy dostałam pierwszy wiersz, *Związek miłosno-chemiczny*, który ona nazwała *Topole*, przeraziło mnie to, co usłyszałam, ale i zachwyciło. Dla mnie to była narracja psychotyczna. Barbara wytworzyła kilkanaście głosów, które nagrała i stworzyła z nich symultaniczne ścieżki, dokładając w różnych momentach kolejne głosy, brzmiące męsko, staro lub dziwacznie. Ta melorecytacja jest hipnotyczna, ale są w niej momenty załamania, co działa jak atak psychozy. Ten wiersz jest o kryzysie, o momencie depresji, czymś, co nam się wcześniej w tej narracji nie mieściło. Zaczęło wytwarzać się interesujące napięcie pomiędzy błazeńską, komediową odsłoną Elsy, której szukałam z Martą, a rejestrem wypartym z narracji, czymś nie do końca zdefiniowanym, nieprzyjemnym. Efekt nieprzyjemnego odbioru wzmacniało wycięcie oddechów w nagraniu. Tak jest w *Topolach*. Z kolei delikatny wiersz o wibratorze i o kobiecej przyjemności był oparty na próbie dostrajania się do jednego dźwięku. Nie chciałam tych wierszy inscenizować, szukać w nich atrakcyjności, chciałam ich posłuchać. Na początku myślałam, że to będzie coś między spektaklem a

koncertem. Kiedy Barbara tworzyła partyturę głosową dla utworów poetyckich, Piotr Peszat komponował muzykę do całości. Chciałam, żeby muzyka trzymała się w ramach kompozycji, która zmienia rejestry, gdy zmienia się sytuacja sceniczna, ale która może być też potraktowana autonomicznie. Nie chciałam dookreślać, czym jest sytuacja wspólnego słuchania tych utworów, na ile to jest z głowy Elsy, a na ile sytuacja dwóch performerek, które tego słuchają jako kolejnej możliwości zbliżenia się do tej postaci.

Jakub Momro: Mnie interesowało wykorzystanie potencjału wierszy – co w nich jest krzykiem, mrużeniem, gadaniem, niezrozumiałym bełkotem. To, co zrobiła Basia, też szło w stronę zburzenia prostych podziałów. Gdy ona podaje tekst wiersza, trochę melorecytuje, trochę śpiewa, nie wiadomo, co jest wykonywane na żywo, a co jest nagrane. Basia zredukowała swój głos, żeby uzyskać efekt gęstości afektywnej. To nie określa rytmu spektaklu, ale jest ogniem, który go rozpala. Wiąże się z rodzajem skupienia, czasami monotonii, uwodzenia przez niewielkie przesunięcia w głosie. Kolejną sprawą była muzyka Piotra Peszaty; rytm spektaklowi nadaje także stałe napięcie pomiędzy pulsowaniem a zgrzytem, szumem. Część scen jest grana przy prawie ambientowym brzmieniu – to pulsacja, która mocno oddziałuje na ciało. Nagle pojawia się zgrzyt, jak gest dadaistyczny, który przerywa pulsację. Gdyby tego napięcia nie było, zostałyby liryczna powłoka i niedobrze by to wpłynęło na rytm spektaklu. Ekspresja Elsy też jest zrytmizowana, oparta na powtarzalności, neurotyczności, ale też na nieprzewidywalności. Skupienie w działaniach Marty, na przykład w scenie ubierania się i rozbierania, któremu towarzyszy skrupulatne komentowanie tego, co się robi, przechodzi w nadmiarową, czasami groteskową czy absurdalną ekspresję. Ten rytm jest polirytmia w sensie poetyckim, rytm Marty jako performerki i muzyka Piotra, która zwodzi i uwodzi subtelnością,

a nie jest subtelna.

W różnych momentach oglądania spektaklu miałam wrażenie, że udało mi się uchwycić charakter Elsy, ale za każdym razem okazywało się, że ona się wymyka.

Jakub Momro: Uświadomiłem sobie, że aż do dziś nie zadawałem sobie pytania o tożsamość Elsy. Dla mnie to jest spektakl przeciwko logice tożsamości – definiowanie tożsamości skazuje na to, że gest krytyczny zostaje szybko zatrzymany, ponieważ musisz się z kimś identyfikować. Elsa się z nikim nie identyfikuje, nawet sama ze sobą, nie wie, kim jest. Jej radykalność polega na wymykaniu się tożsamości. Ten rodzaj wyłączenia i osobliwości nietożsamości ma też brutalną stronę – dla mnie ważna jest scena, kiedy *Étant donnés* jest odtwarzane w lustrze. Moim zdaniem w spektaklu ta rana, trauma jest widoczna dzięki liryzmowi. To moment, w którym jako dramaturg jestem bezradny, o tej traumie kobiecej nie jestem w stanie nic powiedzieć. Zależało mi na tym, żeby artystki na scenie i widzowie konfrontowali się z tą traumą, z tym nacięciem, raną, odbiciem, powtórzeniem. Dość popatrzeć na Elsę z perspektywy historii sztuki, estetyki w elementarnym sensie: jest to postać, która jest czystą traumą, odpodmiotowiona, rzucona przez historię. Jeśli istnieje duch Elsy, to nie da się go sformatować. Duch Elsy jest widmem, nawiedza formaty koncertu, opowieści, monodramu. Elsa nie ma biografii, a raczej opowiedzenie jej biografii dzisiaj niczego nie tłumaczy. Byłby to ideologiczny fałsz, gdyby taką osobę pokazać jako *exemplum* – bo to robi biografia jako scalająca narracja i opowieść.

W ostatniej części spektaklu, dla mnie najbardziej poruszającej, Elsa zdaje się opuszczać konstruowany wcześniej swój obraz.

Iga Gańczarczyk: Najbardziej ciekawiła mnie ta część. Chciałam zobaczyć, do czego to wszystko może zmierzać. Długo krążyłam wokół możliwości wyjścia z impasu narracji już rozpoznanych. Najpierw myślałam o strategiach odmowy wpisywania się w dyskursy, o feminizmie cienia, a nie widzialności, co paradoksalnie pojawiło się też w momencie ujawnienia Elsy jako domniemanej autorki *Fontanny* – i co powielало zasady funkcjonowania w polu sztuki przypisane mężczyznom: rywalizowania o palmę pierwszeństwa. Tymczasem jej działania były z innego porządku. Chociażby performanse – nie są udokumentowane, to anegdoty lub relacje świadków. Albo działania z tkaniną – obszar nieinteresujący dla artystów mężczyzn, który, generalizując, stał się domeną wolności twórczej kobiet. Interesowało mnie bycie Elsy na marginesie, ale programowe, a nie w wyniku wykluczenia. Ostatni monolog miał obnażyć nasze pozycje – oczekiwania, tendencję do idealizowania biografii czy wydobywania elementów, które mogłyby się ideologicznie zgodzić z założeniami. Elsa mówi, że była śmieciarą, że sama z siebie robiła *ready made*, przyczepiała sobie puszki po pomidorach do piersi – jak teraz o tym opowiadać po Warholu? Nawet jeśli interesuje nas biografia rozproszona, na poziomie selekcjonowania materiału pewnym kwestiom nadajemy widzialność, a inne przesuwamy w pole bardziej żartobliwe – tak było na przykład z tekstami Elsy, które były przewrotne, zabawne, na granicy grafomanii. Ostatni monolog wziął się z rozpoznania jednej z badaczek, że cały projekt Elsy von Freytag-Loringhoven był „neurotycznym dada”. Gdybyśmy sobie to na wstępie powiedzieli, sprowadziłoby to nas na manowce wyobrażenia szalonej kobiety albo potwierdziłoby stereotyp ekscentryczki, a nie osoby, która przewrotnie się do niego odnosi. Wraz z realizacją pierwszego wiersza przez Barbarę przyszło

odkrycie szaleństwa Elsy, które w różnych okresach jej życia dochodziło do głosu. Jej biografia, którą na wstępie odrzuciłam, nagle do mnie wróciła i zaczęłam się zastanawiać, kim mogła być postać taka jak Elsa, która miała intensywne kontakty artystyczne w Nowym Jorku, ale też epizody życia na marginesie, w biedzie, bytowała na ławce w parku, w przytułkach, w szpitalach psychiatrycznych – jak tę historię w niej uruchomić? Staraliśmy się tego dotknąć przez próbę autokompromitacji. Nie dążąc do puenty, szukając tych trzech perspektyw, które mogą się wzajemnie oświetlać.

Podczas końcowego monologu Elsa-Marta robi sobie deformujący makijaż, co tworzy ciekawą klamrę z wykorzystanym na początku spektaklu wideo ze sceną bodypaintingu.

Marta Ojrzyńska: Malowanie w ostatniej scenie było nawiązaniem do akcji niemieckich performerek z lat dziewięćdziesiątych. Zależało nam na tym, żeby pokazać rodzaj wynaturzenia Elsy, oddającego jej odklejenie od rzeczywistości, autokreację. Elsa stawiała sobie świece na głowie, zakładała warzywa na uszy i tak chodziła na imprezy i kolacje. Chciałam sobie zrobić makijaż trochę przerysowany, zainspirowały mnie też prace Cindy Sherman z serii *Clowns* i jej fotografie.

Kostiumy Elsy von Freytag-Loringhoven to kolejna fascynująca kwestia.

Iga Gańczarczyk: Ona robiła z siebie rodzaj *ready made*, nie chodziło o kumpowość czy wyrazistość, tylko o zniknięcie w wielowarstwowym, abstrakcyjnym kostiumie. Te kostiumy znosiły myślenie o płci.

Wykorzystaliśmy opis z *Ostępów nocy* – kostiumu Elsy-akrobatki, który staje się jej drugą skórą. Chodziło o coś rozpiętego między kostiumem ściśle przylegającym do ciała a naddatkiem, kamuflażem czy tworzeniem z siebie obiektu. Hanka Podraza nie chciała konkurować z Elsą w myśleniu o ekstrawagancji, dlatego tylko raz odnosimy się do jej performansu – z tortem urodzinowym, który założyła sobie na głowę, idąc po wizę do ambasady. Myślenie o kostiumie przesunęło się w rejony związane z obecnością aktorki i cielesności na scenie, z myśleniem o reprezentacji kobiety. Wychodziło od konkretnych prac, jak figura Panny Młodej rozebranej przez zalotników czy ciała kobiecego, manekina pokrytego świńską skórą w *Étant donnés*.

Czy tytuł spektaklu dodatkowo uruchomił myślenie o kreowaniu własnego wizerunku przez artystkę?

Iga Gańczarczyk: Tak zatytułowany był pierwszy tekst o Elsie opublikowany po polsku w magazynie „Vogue”; Renata Kopyto wzięła z niego nazwę całego projektu. Słowo „dada” miało nic nie znaczyć, odnosić się do skojarzeń z mową dziecka, natomiast w narracjach feministycznych zwraca się uwagę na pole odniesień do „dada” w znaczeniu „tata”, „ojciec” i do hierarchicznego układu, w którym funkcjonowały artystki, czyli męskiego autorytetu ojca, patrona, artystycznego tatusia. Gdy szukaliśmy kierunków do współczesnego zrozumienia twórczości Elsy, pojawił się Jack Halberstam i jego książka o gaga feminizmie. Ten trop wprowadza też Gammel, szukając punktów odniesienia do współczesnej kultury i postaci, które inaczej myślą o przekraczaniu kategorii płci, gender. U Elsy to było jeszcze w rejestrze modernistycznym, postaci androgynicznej, natomiast nas ciekawiła kategoria *neutrum*, która pozwalałaby spojrzeć na męskość i kobiecość w mniej binarny i jednoznaczny sposób. To się wiąże z Lady Gagą i z queerowym

myśleniem, w którym łączą się zjawiska z kultury wysokiej i popularnej. Pozwala też inaczej spojrzeć na kolaż, formę ściśle związaną z dadaizmem, który współcześnie może być połączeniem nieprzystających do siebie porządków.

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 2021

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/rebeliantka-widmo-powidok>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Kobiece genealogie wstydu

Agata Skrzypek

Nowy Teatr w Warszawie

Wstyd

reżyseria: Małgorzata Wdowik, tekst: Weronika Murek, Małgorzata Wdowik, materiały dokumentalne, montaż filmu: Agata Baumgart, operator kamery: Agata Baumgart / Michał Stajniak, reżyseria światła, przestrzeń: Aleksandr Prowaliński, muzyka: Jan Rabiej, współpraca dramaturgiczna: Olga Drygas, kostiumy: Jadwiga Wdowik, korekcja dźwięku wideo: Sebastian Dembski

premiera: 7 lutego 2021

Spektakl Małgorzaty Wdowik opowiada o dziedziczeniu wstydu i o tym, jak zapisuje się on w ludzkim ciele. „Przy pracy nad *Strachem* i *Gniewem* inspirowałam się istniejącymi formatami, w ramach których możemy się z tymi emocjami spotykać, jak na przykład dom strachów czy pokój furii. Wstyd takiej przestrzeni nie ma”, mówiła reżyserka w rozmowie z Katarzyną Oczkowską (2020). Postanowiła zmierzyć się z tytułową emocją na bliskim sobie przykładzie, w centrum spektaklu *Wstyd* stawiając postać własnej matki, Jadwigi Wdowik. Przyjęto tu konwencję, wedle której bohaterka ma świadomość, w jakim projekcie bierze udział, a publiczność o tej zgodzie wie.

Do wyjazdu w teren, czyli czterodniowej wizyty w rodzinnym domu, reżyserka zaprosiła swoją przyjaciółkę, scenografkę i artystkę wizualną Agatę Baumgart. Podczas pobytu powstał materiał audiowizualny, dokumentujący relację trzech pokoleń kobiet (w nagraniu pojawia się również babcia reżyserki) oraz, co kluczowe, nie ilustrujący wprost przejawów oczekiwanego wstydu.

Brak emblematycznej reprezentacji wstydu w kulturze otworzył przez twórczyniami pole do prób, zadawania pytań czy scenicznego problematyzowania trudności, z którymi się mierzą. Poszukiwanie adekwatnej formuły teatralnej dla konfrontacji reżyserki z osobistą historią Matki (mimo że jej personalia zostają podane do wiadomości, w spektaklu określana jest przez swoją funkcję rodzinną) stało się punktem wyjścia ostatniej części autorskiej trylogii o emocjach. Wstyd jako uczucie często i chętnie spychane w głąb umysłu (jeśli się go doświadcza) albo jako praktyki społecznego upokarzania o rozmytej odpowiedzialności (obecne np. w *cancel culture*, *online shaming* lub w różnych rodzajach grupowego mobbingu) bez wątpienia jest tematem aktualnym i zarazem atrakcyjnym dla edukatorek, specjalistek z zakresu socjologii i psychologii, a także dla kulturoznawców (zob. Chajbos, 2019). Przez pryzmat tego afektu Przemysław Czapliński opisał mechanizm zarządzania społeczeństwem przez współczesnych polityków oraz odzwierciedloną w polskiej literaturze współczesnej historię przemian koncepcji wstydu (2016). Eve Kosofsky Sedgwick w kontekście teorii queer przekonywała, że:

formy, jakie przybiera wstyd, nie są odrębnymi, „toksycznymi” częściami grupowej lub jednostkowej tożsamości, które można by po prostu wyciąć; stanowią raczej integralny aspekt i wytwór procesów, w których tożsamość ta się tworzy (2016).

W autobiograficznym *Powrocie do Reims* Didier Eribon podąża za tą myślą i odsłania przed swoimi czytelnikami całe pejzaże wstydu klasowego, którego doświadczał w środowisku uniwersyteckim jako niedostatecznie wyrefinowany i jednocześnie zbyt odstający od klasy robotniczej ze względu na homoseksualność oraz zdobyte wykształcenie (2019).

Struktura spektaklu wydaje się skrupulatnie uporządkowana. Procesy myślowe i teatralne rozgrywają się na kilku wyraźnie rozdzielonych planach przestrzenno-koncepcyjnych. Pierwszym są projekcje filmu dokumentalnego i notatek głosowych. Drugi plan tworzy obecna na scenie reżyserka, która montuje przy biurku filmowe materiały archiwalne, co sugeruje, że spektakl nadal jest w trakcie tworzenia, a komponowanie jego struktur odbywa się na żywo. Trzecim jest plan fikcyjny, zamieszkały przez narratorkę, Magdalenę Cielecką, będącą jednocześnie alter ego Córki – w myśl wypowiedzianego na początku założenia, że historia opowiedziana w trzeciej osobie zuniwersalizuje się i ujawni drugie dno. Narratorka komentuje poszczególne wątki, snuje domysły na temat tego, co dzieje się w głowie reżyserki, dopowiada historię w chwilach, gdy ta się urywa lub nie znajduje swojej puenty. Do tego planu przynależą także Jaśmina Polak i Ewa Dałkowska, rozgrywające sceny napisane przez Weronikę Murek, które stanowią fikcyjne przedłużenie świata sfilmowanego przez Baumgart, wariacje na temat sytuacji i rozmów, które mogły się odbyć. Na czwartym planie zrywa się natomiast z podziałem na rzeczywiste i wykreowane, co skłania do zadania pytań o inscenizacyjność ujęć filmowych: elegancka Magdalena Cielecka nagle zjawia się w kuchni Jadwigi Wdowik, co nie wywołuje właściwie żadnej reakcji gospodyni – a więc postać Córki i narratorki stapiają się w jedno. Innym razem w kadrze razem z dwiema głównymi bohaterkami pojawia się Baumgart, co z kolei wzmacnia wrażenie „autentyczności” i spontaniczności w tworzeniu nagrań. Piąty plan tworzy najbardziej tajemnicza, poetycka

figura, przynależąca do świata przestrzeni czy wręcz rekwizytorni scenicznej, wykreowanej przez Aleksandra Prowalińskiego. To kobieta leżąca na środku sceny, od pasa w górę nakryta miniaturą domu. Jej włosy zatrzaśnięte są drzwiczkami z przodu, a nogi wystają z tyłu domu. Anonimowa, bez prawa głosu, wywleczona w pewnym momencie przez Jaśminę Polak poza scenę, może uosabiać sprawy wyparte, brudne lub przewyciężone. Co ciekawe, również Ewa Dałkowska „wyjeżdża” w podobny sposób za kulisy, siedząc na materacu, którego kształt i barwa przypomina ogromny ludzki język. Jakby lęk Matki przed byciem „wziętą na języki”, zawstydzoną sąsiedzkiem osądem, miał być odczarowany w tym performansie wyjścia.

W pierwszej części spektaklu Dider Eribon pojawia się jako główne odniesienie i motywacja do rozpoczęcia przez reżyserkę prac nad tytułowym tematem. Córka, przeczytawszy *Powrót do Reims*, zadaje tę lekturę Matce. Chce być może sprawdzić, czy francuski wstyd społeczny przekłada się na polski wstyd kobiecy. I nie trafia. Matka nie wstydzi się metodą Eribona – nie doświadczyła w domu tego rodzaju biedy, który miałby zawstydząć ją wśród osób z innych środowisk. Owszem, przywołane wspomnienia utrwalonych na zdjęciu paznokci brudnych po pracy w polu, lęk przed tym, że ojciec wróci pijany czy niechęć do powrotu na rodzinną wieś po studiach sugerują, że Matce nie odpowiadało jej dotychczasowe życie, ale nie składała tego na karb biedy. Co więcej, Jadwiga Wdowik nie wstydzi się w rozmowach nawiązywania do seksualności: otwarcie i ironicznie wspomina, że w dzieciństwie matka odebrała jedyną jej lalkę, gdyż bezwstydnie rozebrała ją do naga, naruszając tabu cielesności. Źródło oczekiwanego przez Córkę wstydu znajduje się nieoczekiwanie i reprezentuje je scena, w której Matka wyjmując z szafki kartki zapisane wierszami i zaczyna czytać na głos. Urywa w połowie wersu, by skomentować: „tu miałam kryzys...” – i w tym momencie

projekcja zostaje zawieszona. Narratorka wyjaśnia, że Matka nie chciała, by w spektaklu znalazła się ta scena, woli zostać przedstawiona jako osoba silna, a tu jest słaba. Punktem odniesienia dla bohaterki nie jest zresztą warszawska czy inna wielkomięjska widownia, ale sąsiedzi i osoby, które ją znają. To wobec nich decyduje się nie ujawniać swoich wzruszeń.

Matka przyznaje, że szuka w sobie wstydu, by zadowolić Córkę w jej projekcie artystycznym. Odnajduje w sobie dodatkową motywację do autorefleksji, gdyż niegdyś sama chciała zostać aktorką. Niemniej jednak w relacji Jadwigi z Córką zdaje się tkwić kolejną przyczyną zakłopotania czy skrępowania. Okazywanie Małgorzacie miłości w geście czułego głaskania po plecach i włosach, pochwalenie za osiągnięcia artystyczne nie przychodzi Matce łatwo i spontanicznie, za to są od razu przez nią „zagadywane”, uzasadniane modelem, w którym sama została wychowana: w niedobrze miłości, w ścisłej hierarchii wartości potrzeb domowników. Córka z kolei zdaje się nie słuchać większości zwierzeń zbyt uważnie – na co sama autokrytycznie zwraca uwagę – ani nie pogłębia ich poprzez trafne pytania, bo z góry i z rozpędu uznaje, że już zna odpowiedzi. Podczas montażu materiału dokumentalnego o Matce doświadcza jej obecności w nadmiarze, więc nie odbiera od niej telefonu, nie odpisuje na wiadomości. Proces tworzenia bliskości, która przysłużyłaby się do powstania bezpiecznej przestrzeni do szczerzej rozmowy, jest zablokowany – przez wstyd związany ze skrępowaniem wobec siebie nawzajem. Mimo tego Córka i Matka wspólnym wysiłkiem stwarzają dogodne warunki do rekonstrukcji opartej za zaufaniu i otwartości relacji: spotykają się w kuchni, dzielą drobnymi pracami domowymi, przymierzają ubrania, piją kawę, wspominają wspólną przeszłość.

Rzeczywistą okazją do zacieśnienia więzi między kobietami staje się dopiero

wizyta u babci – matki Matki. Córka przegląda się w ich relacji jak w lustrze: odwiedziny trwają krótko, wydają się dopełnieniem rodzinnej formalności, a dom przywołuje niechętne wspomnienia. Kojarzy się Matce z lepkością, zgnuśnieniem, awanturami, starością. Narratorka znów zabiera głos, by podsumować ten wątek: miejsca dorastania czy te, o których myśli się w czasie przeszłym, zaklinają ciała w czasie i odbierają im wywalczoną samodzielność. Dlatego trzeba z nich jak najszybciej uciekać. Podobnie Małgorzata Wdowik traktuje swój dom rodzinny: „Córka przyjechała po swoje, wychodzi na matki. Teraz jest na kanapie jakieś ciało. I to ciało, zaraz za progiem, staje się ciałem dziecka, córeczki, dziewczynki”¹, mówi z offu Magdalena Cielecka. Poszukiwania reprezentacji i przejawów wstydu stają się przyczynkiem do szerszej refleksji o tym, jak może wyglądać konfrontacja z tym, co odziedziczone w sferze emocjonalnej, z wpojonymi poprzez wychowanie zasadami relacji międzyludzkich.

Wątek Matki i Córki znajduje odbicie i przedłużenie w postaciach Jaśminy Polak i Ewy Dałkowskiej, których role bywają niejasne i zmienne. Sytuują się one obok głównej opowieści, opartej na materiale filmowym. Gdy przymierzają kostiumy (projektu Jadwigi Wdowik), odgrywają dwa warianty życia Matki: jej przeszłość-młodość (Polak) i przyszłość-starość (Dałkowska). Jako jedna osoba, lecz myśląca o swoim życiu z dwóch czasowych perspektyw, przeprowadzają rozmowę o konsekwencjach podjętych decyzji, szukając tropów wstydu w przeszłości. Innym razem, gdy Jaśmina Polak przekonuje Ewę Dałkowską do wyjęcia z szafy zdjęcia dziadka, wcielają się w role Córki i Matki. Portret mężczyzny w pluszowej ramie, który można dostrzec również w domowym pejzażu w materiale dokumentalnym, pojawia się w całej krasie na ekranie, a bohaterki porównują, jak go zapamiętały. Matka-Dałkowska wypiera wspomnienia o alkoholizmie ojca, zaś Córka-Polak jest wolna od sentymentów – prosi o więcej informacji i zadaje pytania,

ponieważ chce poznać dobre i mroczne cechy dziadka, żeby wyswobodzić pamięć o nim z okowów uprzejmego milczenia. Inne dyskusje, które przeprowadzają ze sobą te dwie postacie – o mechanizmach pamięci, ubraniach czy emocjach – różnią się dynamiką i otwartością od rozmów Matki i Córki utrwalonych w filmie. Polak i Dałkowska nieskrępowanie pytają swoją postać (jednocześnie wcielając się w nią) o motywacje decyzji podjętych w przeszłości i patrzą sobie odważnie w oczy. Emocje zostają uwolnione, gdy przestrzeń wokół jest „neutralna”, teatralna, zainscenizowana – nieobciążająca bohaterkę brzemieniem rodzinnej relacji zakłętej w miejscu, przyzwyczajeniach i w marazmie codzienności.

Pozornie niereprezentatywny wstyd okazuje się przyczynkiem do eksperymentów formalnych. W spektaklu odsłonięto i sproblematyzowano proces jego powstawania, co wydaje się uzasadnione realną koniecznością zmierzenia się z osobistym, „nieteatralnym” materiałem. Wyraźnie widać, jakie decyzje dramaturgiczne zostały podjęte oraz jakie ograniczenia niesie praca na rodzinnych archiwach. *Wstyd* sytuuje się na styku dokumentu i fikcji, lecz nie pod postacią mockumentu – czyli formatu symulującego film dokumentalny, reżyserowany tak, by osiągnąć efekt „autentyczności”. Tu domeny fikcji i tak zwanej rzeczywistości są rozdzielone, lecz po to, by mogły się wzajemnie uzupełnić lub dialogować ze sobą. Jeśli archiwum jest podstawą akcji, to fikcja – jej interpretacją, pogłębieniem, fantazją, zaprzeczeniem jej czy hipotetycznym dalszym ciągiem. Czy ta pozornie niedomknięta, performująca forma jest czymś nowym i oryginalnym? Raczej nie, biorąc pod uwagę długą tradycję opowiadania autobiografii oraz wciąż nawracającej mody na metateatralność. Co jednak przekonuje do tej niedoskonałej, wieloskładnikowej formuły, to wyjście poza sprawdzone diagnozy oraz delikatność i krytyczność myślenia, które ją stworzyły.

Autor/ka

Agata M. Skrzypek - doktorantka w Katedrze Performatyki Przedstawień na Wydziale Polonistyki UJ.

Przypisy

1. Cytat ze spektaklu.

Bibliografia

Oczkowska, Katarzyna, *Reżyserowanie doświadczenia. Rozmowa z Małgorzatą Wdowik*, „Magazyn Szum”, 27 III 2020, <https://magazynszum.pl/rezyserowanie-doswiadczenia-rozmowa-z-malgorzata...> [dostęp: 28 II 2021].

Chajbos, Katarzyna, *Wstyd w życiu Polaków: sposoby rozumienia i doświadczania, role i formy obecności* (rozprawa doktorska), Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2019, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/25320/1/Wstyd%20w%20%C5...> [dostęp: 28 II 2021].

Czapliński, Przemysław, *Wojna wstydów*, „Teksty Drugie” 2016 nr 4, <http://journals.openedition.org/td/4143> [dostęp: 28 II 2021].

Kosofsky Sedgwick, Eve, *Wstyd, teatralność i queerowa performatywność: sztuka powieściowa Henry’ego Jamesa*, tłum. J. Bednarek, „Teksty Drugie” 2016 nr 4, <https://journals.openedition.org/td/4621> [dostęp: 28 II 2021].

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

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/kobiece-genealogie-wstydu>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Teatr na nielegalu

Magda Piekarska

Czas umierania os

tekst i reżyseria: Przemysław Wojcieszek, muzyka: Bartosz Jędraś

premiera 19 grudnia 2020 na scenie podziemnego Teatru Trzy Krzesła w Wolimierzu

Jest taki moment w spektaklu *Czas umierania os*, kiedy akcję brutalnie przerywa walenie w drzwi. W sali śniadaniowej przerobionej na scenę gasną światła i jeszcze wyraźniej widać zza okna migającego koguta na dachu samochodu i świecące prosto w szyby latarki. Niby wiemy, że to tylko (i aż) teatr, ale jakoś tak odruchowo kulimy się w sobie. Nikt nawet nie pisnie. Mijają może trzy minuty i kogut ginie gdzieś w mroku. Wypuszczamy powietrze.

Policyjny nalot w trakcie nielegalnego spektaklu byłby całkiem możliwy, choć mało prawdopodobny. Raz, że jesteśmy daleko od innych zabudowań – nie dotrze do nich nawet głośna techniwawa, która co i rusz wprawia w trans czwórkę bohaterów. Dwa, jest spora szansa, że i sąsiedzi siedzą gdzieś na widowni. Trzy, ponoć na sali jest też burmistrz pobliskiego miasteczka i paru

innych oficjeli. Możemy rozsiaść się na ławkach i fotelach z ciut większą swobodą, z poczuciem, że jesteśmy kryci.

Do tego zakazanego miejsca, w którym żeni się teatr jak alkohol w czasach prohibicji, trafić nie jest tak trudno. Wystarczy znać reżysera lub kogoś, kto reżysera zna, co w dobie mediów społecznościowych nie jest wielkim wyczynem. A potem łądujesz na tajnej liście gości, wybierasz opcję z noclegiem i śniadaniem lub teatr solo, a kilka godzin przed początkiem przedstawienia dostajesz adres.

Mała klimatyczna wioska na południu Polski od lat ściąga awangardowych artystów, także teatralnych. Jedzie się tu krętymi drogami, powoli i ostrożnie, bo premiera zgrała się w czasie z gołoledzią. Scena mieści się w jednym z tutejszych pensjonatów, ponemieckim, pieczołowicie wyremontowanym budynku. Wchodzisz śmiało, nikt nie czeka na hasło, w środku sami swoi. Większość zamaskowana, ale ten błysk porozumienia w oku jest wystarczająco czytelny – oto staliśmy się spiskowcami, którzy spotykają się w ukryciu, żeby oglądać żywy teatr.

Na początku konspiracja jest pełna, nie wolno mi zdradzać personaliów, więc pisząc pierwszą wersję recenzji, mogę powiedzieć tylko, że reżyser to znany antysystemowiec, który do teatru wszedł tylnymi drzwiami, bez stosownych dyplomów i licencji, za to z solidnym hukiem. Wystawiał i w instytucjach, i w offie. Zrealizował kilka filmów, zgarnął ładnych parę nagród. Jego teksty dramatyczne mają tyłuż zwolenników, co krytyków – pierwszym podoba się ich zaangażowany ton, temperatura bliska wrzeniu i jasny system wartości; drudzy narzekają na deklaratywność dialogów i postaw. Ostatnio pracuje głównie na obczyźnie, u naszych południowych i zachodnich sąsiadów. Emigrant, dla którego dylemat: wyjechać z prowincji *versus* pozostać na niej i budować tu życie, uparcie i z mozołem, jest jednym z ważniejszych tematów

dramato- i scenariopisarskiej twórczości.

Wziął się do teatralnego nielegalu, bo po pierwsze, „rzyga onlajnami”, a po drugie, teksty, które produkuje w iście ekspresowym tempie, pozostają w tak ścisłym związku z rzeczywistością, że ich temperatura mogłaby nadto opaść, gdyby z wystawieniem czekały do końca lockdownu. Do współpracy zaprosił kilkoro młodych twórców – jest tu didżej, który odpowiada za niezwykle energetyczną ścieżkę dźwiękową spektaklu, i czwórka aktorów, tuż po lub jeszcze w trakcie edukacji w jednej z państwowych szkół teatralnych na południu Polski. Ich sytuacja jest tu najtrudniejsza – z pewnością udział w teatralnym nielegalu daje i fun, i dreszczyk emocji, ale odpada satysfakcja związana z debiutem na pozaszkolnej scenie, bo jak o niej mówić, kiedy ich nazwiska z ostrożności trzeba pominąć w publikacjach dla czasopism i portali zajmujących się życiem teatralnym. Ekipę dekonspiruje jednak Dawid Karpiuk w „Newsweeku”. Jego tekst o podziemnym teatrze Wojcieszka jest ilustrowany zdjęciami z przedstawień, bo pandemia okazała się wyjątkowo artystycznie płodnym okresem dla Teatru Trzy Krzesła – po *Czasie umierania os* pojawił się *Influencer szuka żony* z tekstem Mai Staśko, potem *Amazon Burns* też autorstwa Staśko, w reżyserii Wojcieszka i Roberta Traczyka, a jeszcze później *Taśmy O’Bajtka*. Kiedy czytacie Państwo ten tekst, Wojcieszek ma już pewnie za sobą pierwszy warszawski pokaz *Andrzej Duda jest debilem* na podstawie przemówień prezydenta.

Czas umierania os to rozbity na cztery głosy obraz sytuacji współczesnych gejów i lesbijek, zmuszonych do emigracji do Berlina przez nagonkę na środowiska LGBT. Dostajemy tu kolaż postaw, przekrój perspektyw, ale też i rozbiór mechanizmu systemowego upadłania ludzi.

Oto Alicja (Magdalena Gładysiewicz) i Magda (Aleksandra Mirecka), które spotkały się i pokochały w Warszawie. Dla Magdy uczciwość wobec siebie i

innych jest kwestią niepodlegającą kompromisom, dla Alicji jest nią kariera. Dlatego ta pierwsza wyjedzie, kiedy Polska wymierzy jej policzek, a ta druga zostanie, dopóki plując jej w twarz, władza będzie dawała jej jednocześnie szansę na prestiżową pracę i dobre pieniądze. Kilka lat temu opuściła rodzinne miasteczko, żeby po studiach zdobyć pracę w Instytucie Teatralnym. Po latach współpracy z najwybitniejszymi artystami, wraz ze zmianą władzy pojawił się dylemat – albo kolejne szczeble kariery i zaprzeczenie duszy politykom, albo bolesny upadek. Wybiera pierwszą opcję i „służbowo” produkuje poręczne hasła na rzecz rządzącej partii. Także te, które stają się narzędziem nagonki na mniejszości seksualne. Tłumaczy sobie: „to tylko praca”, nawet kiedy rozpada się jej związek, a ona sama gubi się między ulicznymi demonstracjami a służbowymi zleceniami.

Druga para to Alek (Daniel Zawada), młody, progresywny gej z małego miasteczka, oraz Tomek (Piotr Starczak), jego chłopak, konserwatysta mocno związany z Kościołem, pełen obaw, co ludzie sobie pomyślą, ale i nadziei, że jeszcze nie cały świat wokół zdążył na dobre się zepsuć. Ten pierwszy wyjeżdża do miasta, w którym może wreszcie spacerować ulicami bez strachu. Drugi zostaje, kurczowo trzymając się ram świata, który choć może podły, jest jednak jakoś oswojony. Tomek jest kolejną wariacją wokół postaci i losu charakterystycznych dla Wojcieszka, z tym że jego uparte przywiązanie do miejsca, z którego pochodzi, jest obarczone poważniejszym ryzykiem niż tylko tym związanym z życiową przegraną.

Czwórka postaci spotyka się na scenie, kiedy w codziennym życiu spotkać już by się nie mogła – obie pary prowadzą równoległe życia, bez punktów przecięcia; obie spotykamy też w momencie, kiedy zostały rozdzielone decyzją o emigracji, dlatego w przypadku dziewczyn dostajemy dwie przeplatające się relacje, w przypadku chłopaków – fragmenty maili czy

rozmów telefonicznych. Teatr daje im szansę na dialog. I tak cały wieczór zamienia się w seans terapeutyczny, przerywany transami techno – raz, że kochanki i kochankowie mają wreszcie szansę wykrzyknąć sobie nawzajem wszystkie żale i pretensje, dwa, co dużo ważniejsze – mogą wykrzyknąć je Polsce. Pozostając opowieścią o czwórce młodych ludzi, którym współczesna Polska pokazuje fucka, *Czas umierania* os staje się też studium mechanizmów, które sprawiają, że w odpowiedzi na przemoc pojawia się strach, ucieczka, bunt, ale też na pół świadomie kreowane strategie przetrwania – próby przystosowania się do sytuacji, ale też wtopienia się w mechanizmy władzy, która tę przemoc prowokuje. Można reżyserowi zarzucić pewną plakatowość postaw, sprowadzenie bohaterów do roli nośników idei, ale nie sposób odmówić mu racji – trucizna sączona do uszu obywateli, w różnym stopniu rozrzedzenia, tak właśnie działa.

Ten pierwszy teatralny nielegal jest jak protest song, wykrzyczany, wyskakany w rytmie techno. Tonacja zmienia się tylko na moment, w finale, i trochę szkoda, że na tak krótko, bo brakuje tu przeciwwagi dla dominującej na scenie nadekspresji. Usprawiedliwiają ją jednak warunki sceniczne: granie między widzami rozsadzonymi w dwóch salach, bez mikrofonów, niesie ze sobą określone wymogi. Ale podstawowym alibi są zewnętrzne, społeczno-polityczne okoliczności – kiedy czujemy się bezsilni, pozostaje nam uciec jak najdalej, i krzyknąć, krzyknąć, krzyknąć.

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 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/teatr-na-nielegalu>*

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Perypetie pogranicza

Bartosz Cudak

Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie

Granica

reżyseria: Katarzyna Szyngiera, autorzy tekstu: Weronika Murek, Katarzyna Szyngiera, materiały reporterskie: Bartosz Józefiak, Katarzyna Szyngiera, scenografia: Milena Czarnik, kostiumy: Sylwia Lasota, współpraca dramaturgiczna: Olga Maciupa, światło: Milena Czarnik, muzyka: Jacek Sotomski, projekcje wideo: Michał Stajniak

premiera: 27 lutego 2021

Na zielonej granicy, gdzie kwitnie przemyt towarów i nielegalna migracja, spotykają się: ukraińska emigrantka zarobkowa, strażnicy graniczni ścigani z urzędu za korupcję, właścicielka baru, który po otwarciu granic świeci pustkami, niezadowolony z globalizacji nacjonalista, lokalni szmuglerzy, których nielegalna praktyka została ukrócona po wejściu unijnych standardów. Skazani na swoje towarzystwo, siedzą przy ognisku i zwierają się ze swoich historii. Opowieści te są efektem pracy reżyserki Katarzyny Szyngier i reportera Bartosza Józefiaka, którzy przemierzając polskie pogranicza i rozmawiając z ich mieszkańcami, szukali inspiracji u źródeł – tam, gdzie granice mają realny wpływ na życie. Twórcy spektaklu proponują

więc spojrzenie na świat z pozycji lokalnych przygranicznych terytoriów i ich bohaterów, którzy często nie zgadzają się ze sobą, mają rozbieżne poglądy i doświadczenia. Alternatywne przygraniczne ekosystemy dają im wiele korzyści, ale i powodują masę problemów. I choć zdefiniowanie ich nie jest prostym zadaniem, to przedstawienie jest ciekawym i wielopłaszczyznowym namysłem nad różnie rozumianymi sytuacjami granicznymi i ich konsekwencjami.

Dla Szyngiery granica to przede wszystkim realna, lecz sztucznie i umownie wyznaczona linia, oddzielająca jedno terytorium od drugiego. Słabo chroniony odcinek takiej granicy przedstawia scenografia autorstwa Mileny Czarnik. Scena pokryta jest mchem i trawą, na ekranach w tle wyświetlono wizualizacje drzew, a leśnej aury dopełniają odgłosy natury: szum wiatru, szelest liści i śpiew ptaków. Sielankowy nastrój przerywa wtargnięcie roztrzęsionej, obciążonej torbami Ukrainki (Aleksandra Matlingiewicz), która próbuje przedostać się do Polski, by tam podjąć pracę. Ten stereotypowy obraz kobiety ze Wschodu pokazuje główną intencję reżyserki, która, podążając za tematyką swojego poprzedniego rzeszowskiego przedstawienia, *Lwów nie oddamy*, również tym razem próbuje zdemaskować bariery mentalne sąsiadujących społeczności, narodowe uprzedzenia i fantazmatyczne wyobrażenia o Innych. Tym Innym w spektaklu Szyngiery jest nie tylko wspomniana emigrantka zarobkowa, lecz także dostawca jedzenia (Robert Żurek), który realizuje zamówienia polskich strażników granicznych. To do niego zwrócone są wielokrotnie padające słowa niedowierzania: „Ale pan ładnie mówi po polsku!”. Ta niewinnie brzmiąca wypowiedź jest w rzeczywistości rasistowskim gestem ustanawiającym opozycję między nadrzędnym Ja (miejscowym) a podrzędnym Innym (obcokrajowcem). Stygmatyzujące zdanie, które podkreśla „obcość” adresata, można interpretować według koncepcji

interpelacji ideologicznej Louisa Althussera. Filozof wskazywał, że społecznie określone istnienie ciała staje się możliwe jedynie dzięki jego interpelacji w ramach języka. Ten nacechowany ideologicznie zwrot konstytuuje więc Ukraińca jako Innego, który według kolonialnej matrycy władzy usytuowany jest w hierarchii społecznej niżej niż Polak.

Szyngiera nie tylko demaskuje rasizm i poczucie wyższości Polaków wobec innych narodów, lecz idzie o krok dalej i pokazuje, że pod wpływem zmian na politycznej mapie świata, charakterystyczny dla „białych” społeczeństw mechanizm kolonialnej opresji nie znika, ulega jedynie przesunięciu i powtórzeniu na nowym obszarze i wobec nowych podmiotów. Stąd, jak miemam, sceny ośmieszające Ukraińców przeplatane są opowieścią najstarszego strażnika granicznego (Piotr Napieraj), który wspomina wrogość i upokorzenia, z jakimi spotykali się Polacy wyjeżdżający na Zachód. Gdy granica „cywilizacji” przesunęła się, ofiara stała się katem, a skolonizowany kolonizatorem. Reżyserka tym samym zaznacza, że granice mają realną siłę społecznego oddziaływania i generują narodowe uprzedzenia i resentymenty.

Ujawniły się one również podczas pandemii, gdy z powodów bezpieczeństwa wewnętrzne granice państw członkowskich Unii Europejskiej zostały zamknięte. Wówczas to kierowcy ciężarówek narażeni byli na akty społecznej stygmatyzacji i to głównie na nich odbiły się chaotycznie wprowadzane ograniczenia w podróżach zagranicznych. Efektem reporterskiej pracy reżyserki są wplecione w strukturę przedstawienia nagrania, które dokumentują kilometrowe korki, dodatkowe kontrole i fatalną sytuację kierowców pozbawionych możliwości zaspokojenia podstawowych potrzeb fizjologicznych. Granica jest w tej sytuacji zarówno miejscem sprawowania kontroli, jak i narzędziem społecznej dezorganizacji.

Twórcy spektaklu wykorzystują nagrania z autostrad również po to, by pokazać, jakie utrudnienia dla obywateli może nieść antyunijna i nacjonalistyczna polityka państwa. Przywrócenie na stałe kontroli na granicach to tylko niektóre z nich. I choć przestroga ta przywoływać ma u widzów afektywne wspomnienia z czasów, gdy swoboda podróżowania była ograniczona, to w dalszej części spektaklu, po udzieleniu głosu niezadowolonemu z globalizacji politykowi nacjonałiście (Mateusz Mikoś), jest ona dekonstruowana i podważana. Szynghiera świadomie działa na antypodach światopoglądów, przekonań czy perspektyw – nieustannie zbija widza z tropu i zmusza go do szczególnej uważności.

Nie inaczej jest w scenie dyskusji wspomnianego polityka, który bezpieczeństwa społecznego upatruje w idei alienacji narodowej, z amerykańsko-polską dziennikarką Anne Applebaum-Sikorską (Małgorzata Machowska) – zwolenniczką liberalizacji i globalnej unifikacji. Rozmawiając o zamkniętych z powodu pandemii granicach, przedstawiają kontrastowe stanowiska. Poprowadzona w konwencji telewizyjnej debaty scena demaskuje media jako afektywne narzędzie społecznego oddziaływania, a także – co ważniejsze – pokazuje, że tak istotne dla wielu obywateli tematy są zawłaszczane przez dyskurs polityczny, medialny czy akademicki, z pominięciem doświadczeń zwykłych ludzi. A to przecież ich głównie – mieszkańców pogranicza czy kierowców ciężarówek – dotyczą tego typu sprawy i nieprzypadkowo to ich doświadczenia właśnie stara się zobrazować reżyserka.

Mimo wielu problemów, tereny przygraniczne dają jednak swoim bohaterom ogrom korzyści i możliwości: od przemytnictwa, przez handel nielegalnym towarem, po korupcję na kontrolach. Wątek ten reżyserka realizuje na dwóch przeplatających się planach – scenicznym i filmowym. W przypadku

pierwszego z nich warto zwrócić uwagę na monolog Barbary Napieraj w roli właścicielki przygranicznego baru, która handlując po godzinach „ruskimi fajkami”, szybko zyskała miano królowej szarej strefy. Stojąc majestatycznie na środku sceny, w sukni utkanej z niebieskich paczek lewych papierosów, otoczona kłębamii dymu, zachwycająco opowiada o latach świetności nielegalnego biznesu i jego niespodziewanym końcu – spowodowanym wejściem unijnych standardów. Plan filmowy z kolei jest przedłużeniem opowieści o przestępczych interesach. Poprowadzona w konwencji kina gangsterskiego narracja przedstawia losy „czarnych charakterów” (biorących łapówki strażników granicznych i grupę lokalnych szmuglerów), z którymi jednak jako widzowie, mimo ich przewinień, szybko zaczynamy sympatyzować. To efekt zgrabnej gry z widzem, którą prowadzi Szyngiera. Reżyserka celowo zderza ze sobą wykluczające się postulaty, rozbieżne przekonania i poglądy, kontrastowe postaci czy antynomiczne problemy. Nie wartościując żadnego punktu widzenia, przemawiając z neutralnego i bezstronnego terytorium, Szyngiera kwestionuje bezpieczną i niezaangażowaną pozycję widza. To on musi opowiedzieć się, po której stronie granicy stoi: globalizacji czy nacjonalizmu, dyskryminacji czy tolerancji, lub jak w przypadku planu filmowego: przestępczych praktyk przynoszących zysk czy praworządności i społecznego bezpieczeństwa.

Nieprzypadkowo też, jak mi się wydaje, stanowiący sporą część spektaklu film gangsterską poetyką czy sposobami kadrowania do złudzenia przypomina *Psy* w reżyserii Władysława Pasikowskiego, które traktować można jako studium na temat korupcyjnych problemów PRL-u i kryzysu jednostki w obliczu ustrojowych przemian. W podobnej sytuacji kryzysowej znaleźli się przecież bohaterowie *Granicy*, między innymi żyjący z łapówek funkcjonariusze straży granicznej. Gdy Polska przystąpiła do Unii Europejskiej, a granice zostały otwarte i zjawisko korupcji ograniczone,

stracili nie tylko szansę na nielegalny dochód, ale przede wszystkim dotychczasową tożsamość i status społeczny. Marazm bohaterów pogranicza reżyserka oddaje za pomocą dłużeń się, mało dynamicznych scen filmu, którym towarzyszy nostalgiczna ballada, opowiadająca o czasach świetności przygranicznych terenów – o korupcji, przemyśle i tłumach na granicach.

Zawiłe, często bolesne historie bohaterów Szyngiera przeplata humorystycznymi scenami, a zadając trudne pytania, korzysta z satyrycznego kostiumu. Zabieg ten dobrze obrazuje radośnie wykonana przez wszystkie postaci piosenka, której tekst próbuje wyjaśnić fundamentalną dla tego przedstawienia kwestię: po co właściwie istnieją granice? Absurdalne uzasadnienia, które padają ze sceny, w stylu: „granica jest po to, żebyśmy mieli co zamykać, jak przyjdzie wirus” albo: „żeby Niemcy mieli gdzie przyjeżdżać kupować fajki i alkohol”, z pewnością podkreślają bezsensowność istnienia granic. Kompromitują jednak też stanowisko twórców, których ideą było znalezienie odpowiedzi na to niełatwe jak widać pytanie. Szyngiera wyśmiewa więc nie tylko graniczne perypetie, lecz drwi również z naiwnej próby, której sama się podjęła.

Granice czytam przede wszystkim jako przedstawienie-manifest. W jednej z jego scen pada bowiem propozycja: otwórzmy granice! Empatyczna deklaracja reżyserki ma mocny potencjał polityczny i jest symbolicznym gestem wsparcia wobec mieszkańców pogranicza. Spektakl zasługuje również na uwagę ze względu na jego reportażową formę, wielopłaszczyznowe ujęcie tematu i wspomnianą już angażującą widza strategię, polegającą na zderzaniu ze sobą kontrastowych perspektyw. Problemem jest jednak zbyt chaotyczne prowadzenie narracji i, nie zawsze dające się uzasadnić, przeskakiwanie między wątkami. Wrzuconemu w wir anegdot i opowieści widzowi nie jest łatwo się odnaleźć. Kwestią do

przemyslenia pozostaje też zakres władzy reżyserki. Na ile prezentowane w przedstawieniu historie są autentyczne, a na ile przekształcone i zafałszowane na potrzeby teatralnej opowieści? Czy spektakl udziela więc realnego głosu wykluczonym na wiele sposobów mieszkańcom pogranicza, czy są oni tylko biernym materiałem badawczym w rękach hegemonicznej reżyserki? Pytania te tworzą kolejną granicę, której, podobnie jak tych w przedstawieniu, nie sposób zdefiniować.

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 2021

Autor/ka

Bartosz Cudak - student performatyki UJ.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/perypetie-pogranicza>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Obrazy traumy. Gra możliwości

Tomasz Raczkowski

Częstki kobiety (Pieces of a Woman)

reżyseria: Kornel Mundruczó, scenariusz: Kata Weber, Kanada - USA - Węgry 2020, 126 minut

Z perspektywy globalnej publiczności *Częstki kobiety* Kornela Mundruczó, pokazane premierowo na zeszłorocznym Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji, prezentują się mniej więcej tak: pierwszy anglojęzyczny film uznanego w obiegu festiwalowym Węgry, dzięki rozpoznawalnej obsadzie poniekąd przenoszący nazwisko twórcy z salonów arthouse'u do oscarowej poczekalni. Uważni obserwatorzy światowej kinematografii mogą postrzegać ten klasyczny dramat psychologiczny także w kategoriach pewnej estetycznej zmiany w twórczości reżysera, kojarzonego dotąd przede wszystkim z ekscentrycznych pomysłów narracyjnych, swobodnego podejścia do realizmu i braku zahamowań przed nawet najbardziej pokrętnymi metaforami. Z perspektywy widza polskiego najnowszy film Mundruczó wygląda jednak nieco inaczej - jest bowiem ekranowym wariantem historii zaprezentowanej przez tego samego twórcę w

TR Warszawa w 2019 roku. Kuszące wydaje się więc porównanie wersji filmowej ze sceniczną. Zadać można tu zasadnicze pytanie o relację łączącą obydwie, używające różnych języków artystycznych, przedstawienia. Sprawa może się wydawać oczywista – anglojęzyczny film ma potencjalnie zdecydowanie większy zasięg niż polskojęzyczny spektakl (zresztą można przyjąć, że kino, zwłaszcza w formie on-line, jest szerzej dostępne niż teatr). Film jest więc skrojoną pod inne medium adaptacją sprawdzonej już na scenie opowieści, prezentowaną teraz większemu gronu odbiorców. Jednak rzut oka na film Kornela Mundruczó stawia takie lapidarne wnioski pod znakiem zapytania.

Dramaturgiczny fundament filmu jest ten sam, co spektaklu – akcja rozwija się wokół utraty nowo narodzonego dziecka przez młodą parę. Obydwie warianty *Cząstek kobiety* otwiera intensywna, agresywnie chwytająca percepcję widza sekwencja domowego porodu, przeniesiona ze spektaklu praktycznie jeden do jednego. Prolog stopniowo wciąga w wir fizyczności narodzin, towarzyszącego im bólu, emocji oraz rozciąganego na publiczność poczucia intymnej bliskości. W spektaklu Mundruczó podkreślał ów wymiar podglądania osobistego doświadczenia wyraźnym odcięciem formalnym, zapośredniczając tę sekwencję przez kamerę i kontrastując jej gorączkową choreografię ze statycznością sceny. Takie wyróżnienie w filmie kinowym było już niemożliwe. Mimo to ekranowy prolog również kontrastuje z resztą narracji nerwową ruchliwością kamery i frontalnością przedstawianego przeżycia, później skrywanego za murem słów i obronnych gestów. Z tego wspólnego pnia spektakl i film wyrastają jednak w odmiennych kierunkach, rozwijając się stopniowo w rodzaj alternatywnych spojrzeń na ten sam dramat.

Inaczej niż wariant sceniczny, *Cząstki kobiety* w formie filmowej nie

koncentrują się na jednym, kumulującym napięcia momencie rodzinnej konfrontacji. Zamiast tego proponują przekrojowy obraz rozłożonego na kilka miesięcy mierzenia się z traumą rozkładu związku i niezrozumienia osobistego przeżycia przez bliskich. Rzeczy, które w spektaklu przywoływane były jedynie w dialogach, w filmie widzimy bezpośrednio, otrzymując coś w rodzaju uzupełnienia szerszego obrazu zdarzeń, w teatrze ograniczonego do pojedynczej sytuacji. W następstwie takiego przesunięcia perspektywy, Mundruczó nieco bardziej skupia się na protagonistce granej przez Vanesę Kirby. Brytyjska aktorka (jak zwraca uwagę większość recenzujących, z którymi pozostaje mi się zgodzić, w swojej roli rewelacyjna) nadaje filmowi jakościowy impet, wiarygodnie prowadząc swoją postać przez kolejne epizody portretujące jej żalobę. Kirby, która od filmowego scenariusza i bliskiej perspektywy kamery otrzymuje stosunkowo więcej możliwości na eksplorowanie psychologicznych niuansów, odsłania więc inne sfery doświadczenia bohaterki granej w teatrze przez Justynę Wasilewską – z konieczności konwencji zdecydowanie bardziej pracującą z ekspresją słowa i interpersonalnymi maskami przyjmowanymi wobec innych.

Konsekwencją tej różnicy jest wyraźne przeniesienie ciężaru historii z interpersonalnych relacji na intymny portret traumy, przede wszystkim doświadczanej przez protagonistkę. Portrety innych postaci (może poza partnerem bohaterki) zostają w porównaniu ze spektaklem nieco zmarginalizowane, co w połączeniu z rozszerzeniem perspektywy miejsca i czasu powoduje ciekawy dualizm różnicujący obydwa warianty. Rozgrywany w kameralnej sytuacji spektakl, przez mnogość interakcji i ich polifonię uruchamiał szersze społeczne konteksty kobiecości, rezonujące w rodzinnym spotkaniu, orbitującym wokół skomplikowanych relacji pomiędzy protagonistką, jej matką i siostrą. Operujący w szerszej przestrzeni film zawęży z kolei spojrzenie na tytułową kobietę praktycznie wyłącznie do

perspektywy głównej bohaterki - z narracji niemal znika postać siostry, matka grana przez Ellen Burstyn z kolei wydaje się bardziej jednowymiarowa i momentami sprawia wrażenie zredukowanej do czysto fabularnej funkcji (to, że ostatecznie tak nie jest, jest zasługą kilku detali oraz wprowadzenia długiego cienia Holokaustu, niuansującego jej psychologiczny portret i czyniącego dynamikę relacji między starszym a młodszym pokoleniem bardziej złożonym). Rozmywa się też wyczuwalny w wersji teatralnej - u Mundruczó chyba środkowoeuropejski - kontekst zmagania kobiecej podmiotowości z konserwatywnym, patriarchalnym porządkiem społecznym. Film zostaje zawłaszczony przez Kirby i bardziej „zachodnie” spojrzenie na doświadczenie płci, stając się dziełem bardziej skoncentrowanym na opowieści osobistej niż społecznej. Wtórzy temu przyjmowana przez Mundruczó klasyczna (momentami wręcz zachowawcza) konwencja dramatu obyczajowego, zwieńczona niemal sztampową kulminacją oraz poetyckim epilogiem. Tytułowy fragmentaryczny obraz kobiety wyłania się tu więc z intymnego portretu jednostki przechodzącej przez kolejne konfrontacje z cudzym spojrzeniem na jej dramat, a nie z napięć pomiędzy kilkoma bohaterkami i realizowanymi przez nie habitusami.

Tych różnic nie rozpatrywałbym jednak w kategorii oceny jednej formy względem drugiej. Zestawienie obydwu wariantów *Cząstek kobiety* pokazuje konsekwentne przeformułowanie całej opowieści. Przeniesienie opowieści z języka teatralnego na filmowy przekracza u Mundruczó formułę adaptacji, oferując rodzaj splotu obydwu tych form. Zaryzykowałbym nawet tezę, że *Cząstki kobiety* stają się pełną wypowiedzią artystyczną na temat traumy właśnie w dwóch postaciach, wyrastających z siebie wzajemnie i wzajemnie się przenikających. Film pokazuje to, co spektakl zostawił w sferze wyobraźni i relacji, teatr zaś rozbudowuje sygnalizowane w nim napięcia

(warto zauważyć, że znana ze spektaklu kolacja pojawia się mniej więcej w połowie filmu – sekwencja trwa raptem parę minut i sprawia wrażenie drastycznego skrótu większego zdarzenia). W efekcie *Cząstki kobiety* stają się rodzajem asynchronicznie podwójnej narracji, której poszczególne warianty przenikają się, zazębiają i wzajemnie rozbudowują. Choć przesunięcia – przeniesienie akcji do Bostonu, inne imiona i nieco inne charaktery postaci – są na tyle wyraźne, by czynić z filmu i spektaklu dzieła autonomiczne, ich połączenie otwiera osobne możliwości interpretacji. Splecione ze sobą, inaczej zorientowane ekspresje tego samego doświadczenia problematyzują wiarygodność opowieści o osobistym dramacie i wskazują na wiele możliwych wariantów jego przeżywania, analogicznie do zwielokrotnienia artystycznych przetworzeń.

Interesującym porównaniem wydaje się tu wcześniejsza „autoekranizacja” Mundruczó. Dekadę temu *Projekt Frankenstein* (2007), pierwszy spektakl niezależnego teatru Proton założonego przez reżysera, przeniesiony został na ekran jako *Łagodny potwór – projekt Frankenstein* (2010). Co ciekawe, *Frankenstein* również podejmował temat rodzicielstwa, tyle że w wymiarze ojcostwa i w abstrakcyjno-metaforycznej formie przypowieści o wytwarzaniu zła, pożenionej ze środkowoeuropejskim realizmem społecznym. Przepisując narrację sceniczną na formę kinową, Mundruczó skomplikował ją, obsadzając samego siebie w roli ojca-reżysera i otwierając film odniesieniem do spektaklu, generując tym samym dualistyczną, przenikającą się strukturę podwójnego przedsięwzięcia. Choć w *Cząstkach kobiety* nie ma (przynajmniej pozornie) tego rodzaju wprowadzania demiurgicznej obecności twórców do historii, warto zauważyć ten quasi-autotematyczny precedens w twórczości węgierskiego reżysera. Można uznać go za kolejny argument za metatekstualną interpretacją jego najnowszego projektu, podobnie jak wcześniejszy rozpisany na dwa splatające się warianty – teatralny i

filmowy.

Od początku tekstu powielam formułę „film/spektakl Kornela Mundruczó”, automatycznie wiążącą główne autorstwo filmu z osobą reżysera. Właściwsze jednak byłoby określenie „film/spektakl Kornela Mundruczó i Katy Wéber” – nie tylko ze względu na fundamentalny (a często pomijany) wkład scenarzystki w dzieło narracyjne, ale w tym przypadku z powodu genezy opowieści. Czego nie wiedzieliśmy jeszcze, oglądając spektakl w TR Warszawa, a wiemy w trakcie seansu na Netflixie, historia o utracie dziecka wyrasta z osobistego doświadczenia prywatnie związanych ze sobą twórców. Scenariusz *Cząstek kobiety* powstał jako forma autoterapii zmagającej się z traumą Wéber, co czyni z niego rodzaj osobistego przepracowania tragedii. W filmie pojawiają się też detale sygnalizujące przenikanie się osób twórców z ich postaciami – grany przez Shię LaBeoufa partner protagonistki ma węgierskie pochodzenie, a wspomniany wątek rodzinnej pamięci Holocaustu bohaterka dzieli z Wéber. Ale czy można powiedzieć, że para węgierskich twórców przedstawia w spektaklu i filmie własne przeżycia? Z jednej strony zapewne były one zasadniczym materiałem i źródłem, z którego wyrosły obydwie fabuły. Z drugiej strony ich niespójność może być celową grą twórców, zacierających granice między reprezentacją prywatnego życia a budowanymi na jego podstawie fikcjami.

Jako artystyczny tandem (na tekstach Wéber oparte były już dwa poprzednie filmy kinowe reżysera – *Biały bóg* i *Księżyc Jowisza* – oraz wystawiony w TR Warszawa *Nietoperz*) Mundruczó i Wéber stronią od dosłowności, a treść swoich dzieł częściej wolą skomplikować wspomnianymi już mocnymi metaforami, niż prostolinijnie wykladać. Dlatego też *Cząstki kobiety* interpretować należy raczej jako zakorzenioną w intymnym doświadczeniu wizję tytułowej kobiecości wobec traumy. Przekroczenie osobistej

perspektywy zaznaczone jest dwukrotnym przełamaniem estetyki po intensywnym prologu, po którym Mundruczó przechodzi do bardziej klasycznych narzędzi formalnych – statycznej, opartej na dialogu dramaturgii sytuacji w spektaklu oraz kameralnej konwencji obyczajowej filmu.

Praktycznie bliźniaczą w wersji teatralnej i kinowej scenę nieszczęśliwego porodu głównej bohaterki można więc postrzegać jako organiczny i personalny punkt wyjścia dla obydwu narracji, z którego Mundruczó i Weber przechodzą do wyrastających z niego fikcyjnych możliwości psychologicznego i społecznego usytuowania tragedii.

Jeśli spojrzymy na tę wizję jako na dwie uzupełniające się, choć niespójne opowieści o utracie dziecka, *Cząstki kobiety* staną się rodzajem gry możliwości przedstawienia tematu, spinającego osobiste emocje, lęki i nadzieje ze społecznymi konwencjami, w które każde ludzkie doświadczenie jest wpisywane. Trochę jak w przypadku *Frankensteina*, mielibyśmy więc przy *Cząstkach kobiety* do czynienia z nakładaniem się kilku warstw artystycznej prezentacji, obudowujących fundamentalną refleksję na temat straty – obserwacją intymnego doświadczenia, z której wyłania się szerszy obraz społecznych praktyk przeżywania traumy.

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 2021

Autor/ka

Tomasz Raczkowski – antropolog społeczno-kulturowy, recenzent. Doktorant w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego. Badawczo zajmuje się społecznymi kontekstami kina i powiązаныmi z nim dyskursami. Pracownik Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, stale współpracuje z portalem Film.org.pl.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/obrazy-traumy-gra-mozliwosci>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Historia Marlowa

Katarzyna Niedurny

TR Warszawa

Serce

na podstawie *Jądra ciemności* Josepha Conrada

adaptacja i reżyseria: Wiktor Bagiński, scenariusz: Wiktor Bagiński i Martyna Wawrzyniak, scenografia: Ania Oramus, kostiumy: Marcin Kosakowski, światło i wideo: Natan Berkowicz; muzyka: Bartek Prosuł, choreografia: Krystyna Lama Szydłowska

premiera: 5 marca 2021

Ma na imię Marlow. To nawiązanie do *Jądra ciemności* (woryginalie *Heart of Darkness*) Josepha Conrada w spektaklu *Serce* Wiktora Bagińskiego nie jest przypadkowe. Marlow chodzi do liceum, jest jeszcze przed maturą.

Opowiada bratu o wczorajszej randce - dziewczyna jest starsza, byli na sushi, a potem w hostelu. W tym momencie opowieści dzwoni telefon.

Dobromir Dymecki wychodzi z roli Marlowa, ale pozostaje w roli aktora. W czasie rozmowy tłumaczy, że gra czarnoskórego osiemnastolatka. Odpowiada na pytania swojego rozmówcy, wyjaśniając symboliczną zmianę koloru skóry na scenie. „A to, że gram nastolatka, w ogóle cię nie zdziwiło?” - puentuje.

W strukturze wystawionego w TR Warszawa spektaklu widoczne są trzy poziomy. Pierwszy z nich to poziom fabularny – mamy młodego chłopaka, początkującego piłkarza. Zależy mu na tym, żeby poznać historię swojego nieznanego ojca. Biała matka (Magdalena Kuta) odmawia jednak odpowiedzi, mówiąc, że może poszukać w internecie. Zainteresowanie korzeniami podsycą w nim randka z pochodzącą z Kenii dziewczyną (Aleksandra Popławska), która wkrótce zachodzi z nim w niechcianą ciążę. Marlow wycofuje się z relacji, gdy dziewczyna zapewni, że przyjmie pigułki wczesnoporonne. Do ponownego spotkania dochodzi dopiero po latach. Marlow przychodzi do niej, prężnie działającej terapeutki, po lewe zaświadczenie o odbyciu terapii odwykowej, na którą został skierowany przez sąd. Dochodzi do konfrontacji, w czasie której okazuje się, że dziewczyna nie usunęła płodu. Marlow jest ojcem, a ta informacja staje się punktem wyjścia do kolejnej kłótni: z matką. Wtedy Marlow poznaje prawdę o swoim pochodzeniu.

Tę historię przecinają inne wątki: wspomniana scena z telefonem dotycząca białej obsady spektaklu oraz rozmowa na haju Marlowa i jego brata Konrada o czarność, w czasie której spierają się o to, czy deklaracja „nie widzę twojego koloru skóry” jest rasistowska. Wcześniej Marlow wyznaje, że patrząc w lustro, widzi białego chłopaka. Podobną strategię zastosował wcześniej Bagiński w opolskim spektaklu *Czarna skóra, białe maski*, w którym w rolę czarnoskórego pafia wszedł biały aktor. Jak pisał o tym spektaklu Piotr Morawski: „Czarność zostaje zdemaskowana jako ideologiczny konstrukt. Normatywne białe ciała stają się reprezentacjami czarność, bo tak się je nazywa, w taki sposób określa się je zarówno wobec osób oglądających przedstawienie, jak i wobec samych grających w nim aktorów” (Morawski, 2021).

Spektakl TR Warszawa otacza pretekstowa rama nawiązująca do powieści Conrada. Postaci noszą imiona nawiązujące do książki. Poza głównym bohaterem jest to jego brat Konrad (Jan Dravnel) oraz ojciec utożsamiany z Kurtzem (którego na nagraniu gra sam Bagiński). Podobnie jak w powieści, Marlow poszukując Kurtza jest zaciekawiony i zafascynowany, a gdy już go odnajdzie, przytłoczony odkryciem prawdy o nim. Od początku bowiem wiadomo, że to ojciec jest centralnym punktem, wokół którego obraca się budowany przez chłopaka świat. Jak pisze w tekście o spektaklu Agnieszka Sobolewska: „Tożsamość Marlowa formuje się wokół pojęcia braku – braku akceptacji (odrzućenie przez społeczeństwo) oraz braku miłości (trudna relacja z matką, brak ojca). Figura (nieobecny) rodzica dominuje w obrazie, jaki bohater tworzy o samym sobie, z jednej strony skłaniając go do poszukiwania źródeł swojej «inności» (podróż do Afryki w celu odnalezienia ojca), z drugiej skazując na rozczarowanie (rozpad mitu rodzinnego w ostatniej scenie spektaklu)” (2021).

Jako recenzentka chciałam opisać również perspektywę, z której patrzę na spektakl Bagińskiego i w ten sposób wyjaśnić wybór najbardziej interesujących mnie w nim punktów zapalnych. Przed *Sercem* widziałam jeden spektakl tego reżysera na nagraniu – opolskie *Czarne twarze, białe maski*. Nie czuję się ekspertką w kwestii czarności, mam problem ze znalezieniem adekwatnego języka narracji. Z tego powodu czuję stres przy pisaniu tego tekstu i ciągle zadaję sobie pytanie, czy to, co piszę, nie jest przypadkiem rasistowskie. Poza tym jestem dość mocno wyczulona na opisy i sceny przemocy, w związku z czym zawsze pytam o ich uzasadnienie. Z redakcją „Didaskaliów” współpracuję od czasu studiów. Nie wiem, kiedy ani jakie wynagrodzenie dostanę za ten tekst. Podejrzewam, że około dwustu złotych. Napisanie go zajęło mi dwa dni.

Z tego miejsca patrzę na kluczową dla spektaklu scenę, w której matka Marlowa wyznaje mu, że został poczęty w czasie gwałtu. Prowokowana jego wybuchami gniewu i coraz bardziej natrętnymi pytaniami szczegółowo opisuje ten moment – skupiając się na własnych emocjach i dokładnym odtworzeniu ruchów ciała. Opowiada, że spotykała się z ojcem Marlowa, a w czasie jednej z randek na plaży w brutalny sposób została zmuszona do seksu. Następnie wyjaśnia, że mimo wszystko chciała go urodzić i wychować w małym miasteczku z całą świadomością konsekwencji. Jednocześnie oskarża syna o to, że jest taki sam jak jego ojciec. Tak jakby wymuszony opis gwałtu stał się powtórzeniem dawnej przemocy.

Syna nie daje się lubić także z innych powodów. Jest lekkomyślny i nieczuły, zostawia dziewczynę w ciąży i nie uczestniczy w aborcji, ponieważ gra tego dnia mecz. Jest egoistą, któremu własne problemy przesłaniają kontakt z rzeczywistością. Marlow jest agresywny wobec kobiet. Pierwsze moje przekornie postawione pytanie brzmi: czy ma prawo taki być? Drugie zaś dotyczy samej przedstawionej na scenie historii, której aktem założycielskim jest gwałt czarnego mężczyzny na białej kobiecie, będący przecież ucieleśnieniem ultrakonserwatywnych lęków. Ponownie chcę zapytać, czy ta historia ma prawo tak wyglądać. Pytanie to zadaję więc z perspektywy zaniepokojonej badaczki, która ma świadomość tego, że teksty wpływają na rzeczywistość. Na potrzeby dalszej opowieści wyjaskrawiam swoją pozycję po to, by zobaczyć, jak skontrolowany jest spektakl i jakie możliwości odbioru są w nim zaprojektowane. Nie wierzę bowiem, że rosnące w czasie oglądania spektaklu oburzenie jest efektem przypadkowym. Raczej jest wynikiem świadomej gry reżysera z widownią.

W oscarowym filmie *Green Book* czarny pianista Don Shirley udaje się na tournée po południowych stanach razem z nieco rasistowskim, ale

sympatycznym kierowcą. W trakcie podróży kierowca ma okazję przekonać się, że jego pracodawca jest miły, zdolny i całkiem ludzki. Po wielu perypetiach akceptuje go jako człowieka i przyjaciela, zaprasza do domu na Wigilię. Od tego momentu Don jest już spokojny. Biały przyjaciel go zaakceptował. Może teraz żyć pełnią życia. W spektaklu Bagińskiego Konrad mówi głównemu bohaterowi: „Jeżeli w ogóle reagowałeś, to w taki sposób, by wydać się sympatycznym – wszak doniosłą rolę w wychowaniu Murzyna (które rozpoczyna się na długo przed tym, jak idzie do szkoły) odgrywa wpojenie mu, że musi sprawić, by ludzie go «lubili»”. W tym kontekście odbieram gest reżysera jako przekorę, a także próbę porzucenia tej „powinności”. Biały kierowca w filmie mógł być gburowatym rasistą. Mimo to był postacią lubianą. W żaden sposób nie musiał przekonywać do siebie swojego kompana. Jego status był jasny. To czarny mężczyzna musiał wykonać pracę – pokazać białej postaci i domniemanej białej widowni filmu, że da się lubić, że ma swoją historię, że jest sympatyczny. Dopiero wtedy mógł liczyć na uznanie, pomoc, zrozumienie i empatię. Na to wszystko, co automatycznie należy się białej postaci, musiał zasłużyć. Bagiński z tej gry się wypisuje.

Na drugie pytanie chciałam odpowiedzieć sobie z trzech zarysowanych wcześniej poziomów. Jeśli chodzi o perspektywę literacką, już powieść Conrada pokazuje, że autor może lubować się w opisach czarności związanej z żywiołowością, zwierzęcością, ponętnością i nieokiełznaną siłą. Może to robić i być nadal cenionym twórcą, ponieważ istnieje przekonanie, że literatura (a szerzej: sztuka) oddzielona jest od rzeczywistości, tworzy autonomiczny świat.

Jednocześnie, patrząc z perspektywy ramy teoretycznej, w której reżyser osadził spektakl, wydaje się ona niedopuszczalna. Tu sądzymy, że sztuka

wpływa na rzeczywistość poprzez utrwalanie w niej pewnych sytuacji, wzorców i stereotypów, które stają się następnie soczewką, przez którą obserwujemy świat. A czarny gwałciciel przywołuje (a skoro przywołuje, to i utrwała) najgorsze stereotypy. Co ciekawe, sam Bagiński w tekście *Narodziny Murzyna* komentuje podobną sytuację: „W słynnej scenie z filmu *Narodziny narodu*, który wyreżyserował ponad sto lat temu D.W. Griffith, biała bohaterka ucieka przed czarnoskórym gwałcicielem. Wszystko kończy się tragicznie, kobieta spada z klifu, ponieważ woli umrzeć niż zostać zgwałcona przez czarnucha. Jednak ten czarnuch nie jest czarny. Biały aktor jest pomalowany czarną farbą, w ten sposób tworząc wizerunek murzyna. Przywołana sekwencja doskonale obrazuje mechanizm polskiego rasizmu: czy terytorium naszego kraju faktycznie jest zagrożone przez islamskich terrorystów czy gwałcicieli z Afryki? Oczywiście nie jest. Dlatego trzeba ich stworzyć: rasista maluje się na czarno, przywołując klisze, które pozwolą zarządzać zbiorowym strachem, społeczeństwo naprawdę się boi, aż w końcu spada z klifu” (Bagiński, 2020). Wprawdzie tu nikt nikogo na czarno nie maluje, ale efekt zdaje się podobny. Utrwała strach. Jak pogodzić opinie Bagińskiego eseisty z spektaklem Bagińskiego reżysera?

Dodatkowe zamieszanie wywołuje jeszcze trzeci czynnik: autentyczność opowieści. Bagiński stara się bowiem na scenie zrobić wszystko, żebyśmy uwierzyli, że jest to jego historia, zastawiając w ten sposób na widzów pułapkę. Reżyser nie po raz pierwszy odwołuje się do tej strategii. Po jego spektaklu *Otello* widzowie również mogli odczuwać niepewność co do statusu przedstawianych wydarzeń i tego, czy omawiany na scenie gwałt naprawdę się wydarzył. Zabiegi reżysera tak opisuje Monika Kwaśniewska: „Bielecka mówi bez aktorskiej maniery, wciąż się zacina i jąka, patrzy w dół, tylko niekiedy spogląda na publiczność, jakby sprawdzała reakcje. Te zabiegi, podobnie jak używanie prywatnych imion realizatorów oraz

umieszczenie procesu produkcji oglądanego właśnie spektaklu w centrum opowieści sprawiają, że historia brzmi bardzo wiarygodnie. Słuchając jej, można naprawdę zastanawiać się, dlaczego dziewczyna kieruje te słowa do teatralnej publiczności, zamiast pójść na policję. Cały czas trzeba jednak pamiętać, że uczestniczymy w zdarzeniu artystycznym, więc wiara w słowa wypowiedane przez aktorkę jest jednak oznaką naiwności” (2020).

W *Sercu* Bagiński żongluje faktami ze swojego życia. Wspomina piłkarską karierę, studia na filozofii, mieszkanie w Dzierżoniowie. I bawi się z widzem tym, gdzie można postawić granicę między nim a postacią. Jednak tak, jak pisze Kwaśniewska, bylibyśmy naiwni, biorąc to, co chce nam dać reżyser, dosłownie. Ważniejszym pytaniem niż to, czy i w jakim stopniu ta historia jest prawdziwa, jest pytanie o to, jaki efekt pozór tej autentyczności wywołuje. Po pierwsze, piszącym i mówiącym o spektaklu trudniej postawić zarzut dotyczący podejrzanych praktyk artystycznych: stereotypizacji czarność bohatera oraz wprowadzania na scenę kobiety-ofiary, odgrywającej ponownie swoje upokorzenie.

Po drugie zaś sprzyja to indywidualizacji przekazu. Historia o kimś przestaje być opowieścią o wszystkich. W jednej ze scen spektaklu Marlow zostaje złapany przez policjanta, który go upomina, że jego zachowanie rzutuje na opinię o całej jego społeczności. Figura generalizacji jest częstym zabiegiem retorycznym stosowanym wobec mniejszości. Widoczne jest to w narracjach tabloidowych, w których często w opisach przestępstw pojawia się narodowość ich sprawców. Zarzut wobec jednego jest zarzutem wobec całej grupy. Użyczenie postaci swoich cech, w mojej opinii, sprzyjać ma również jej indywidualizacji. Wyjęciu z anonimowej grupy ciał.

Po trzecie zaś, dzięki temu Bagiński zostawia widzów w pozycji niepewności, scena po scenie zmieniając sposób ich patrzenia na spektakl. Prosta, niemal

serialowa historia grana przez aktorów z czasem nawet przesadnym zaangażowaniem, oświetlana jest na różne sposoby. Uwiera, jest niewygodna i zostawia widza z trudnym pytaniem o ocenę i znaczenie tego, co widział. To uczucie niepewności wydaje się w tym spektaklu najciekawsze.

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 2021

Autor/ka

Katarzyna Niedurny - teatrołożka, dziennikarka, recenzentka. Stale współpracuje z magazynem internetowym dwutygodnik.com.

Bibliografia

Morawski, Piotr, *Czarność w tetrze. Ciało i reprezentacja*, „Widok” 2021 nr 28, www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/28-wyobrazenia-rasy/czarnosc-w-teat... [dostęp: 8 IV 2021].

Sobolewska, Agnieszka, *Czarność jako problem albo próby psychoanalityczne. Uwaga polemiczna*, „Dialog”, 26 III 2021, www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/czarnosc-jako-problem-albo-proby-psy... [dostęp: 8 IV 2021].

Bagiński, Wiktor, *Narodziny Murzyna*, „Dwutygodnik” 2020 nr 284, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8998-narodziny-murzyna.html> [dostęp: 8 IV 2021].

Kwaśniewska, Monika, *Świadectwa, czy/i spektakle?*, „Dialog”, 2020 nr 2, <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/swiadectwa-czyi-spektakle> [dostęp: 8 IV 2021].

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/historia-marlowa>

didaskalia

gazeta teatralna

repertuar

Prawia albo kraj (nie)światnej dyktatury

Klaudiusz Świącicki

Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Baba-Dziwo

reżyseria: Ewa Domańska, scenografia: Jolanta Gałązka, kostiumy: Grażyna Piworowicz,
światło: Jarosław Wardaszka

premiera: 20 listopada 2020

Premiera odbyła się on-line. Do internetu jako medium, za pomocą którego możemy uczestniczyć w scenicznym dramacie, zdążyliśmy się już przyzwyczaić. Zmienia się, czy raczej poszerza, nasza teatralna percepcja. Przed spektaklem mogliśmy wysłuchać dyrektorów Andrzeja Seweryna i Janusza Majcherka, którzy starali się nawiązać do słynnych wprowadzeń Jerzego Koeniga do spektakli Teatru Telewizji. Piszącemu te słowa, jak i chyba wszystkim pamiętającym niegdysiejsze śniegi, łza się w oku zakreśliła ze wzruszenia. Na jej otarcie warto jednak pamiętać, że Teatr Telewizji to jednak nieco inna forma przekazu niż emitowany w czasie rzeczywistym spektakl. Zwłaszcza wtedy, gdy konwencję tę wymusiła sytuacja

pozateatralna.

Czerwona kurtyna Dużej Sceny idzie w górę i oczom widza ukazuje się para jeszcze młodych małżonków: Petronika (Kornelia Maciejewska) i Norman (Dominik Łoś). Znają się dobrze, przez lata bycia ze sobą wypracowali własny miłosny kod, przejawiający się w mowie niewerbalnej, gestykulacji, porozumiewawczych pólśłówkach. W tym dialogu nie ma już jednak wielkiej namiętności, partnerzy dostroili się do siebie, doskonale znają zarówno reakcje własnych ciał, jak i odpowiedzi. Nagle zdają sobie sprawę, że nie są już sami, poważnieją i siadają przy stole. Rozpoczyna się tragikomedialna w trzech aktach *Baba-Dziwo*. Opisana powyżej krótka scena to gra wstępna, jakby nawiązanie do dyskretnej erotyki wierszy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. W spektaklu tych odniesień nie będzie zbyt wiele, w przestrzeń prywatnej intymności wkroczy bowiem wielka historia, naznaczająca upadek epoki.

Swe pierwsze wystawienie *Baba Dziwo* miała w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego w 1938 roku. Był to rok znaczący; rok postępującej dekadencji liberalnych demokracji i triumfalnego pochodu dyktatorów. W Związku Sowieckim trwały wielkie czystki, Hitler odebrał Litwie Kłajpedę, a Czechosłowacji (jedynej ostającej w Europie Środkowej demokracji) Sudety, w Hiszpanii dogorywała - wcale już niedemokratyczna - republika i szala zwycięstwa przechylała się na stronę generalissimusa Franco. Bardziej umiarkowanie, choć już też autorytarnie, działo się w Polsce: sanatorzy szukali porozumienia z radykalnymi narodowcami, wprowadzano getta ławkowe i domagano się *numerus clausus* na uniwersytetach, rozbijano szyby żydowskich sklepów, na kresach palono cerkwie. Po pastelowych barwach lat dwudziestych niewiele już zostało, Europa stawała się brunatno-czerwona.

W takich okolicznościach doszło do prapremiery *Baby-Dziwo*. Tragikomedie wpisująca się w nurt polskiego katastrofizmu, można w niej odnaleźć echa dekadenceńskiego upadku, znanego z *Pożegnania jesieni* Witkacego.

Jednocześnie antycypowała późniejsze teksty, powstałe w czasie wielkiego tańca dyktatur lub po nim. Niekiedy porównuje się dramat Pawlikowskiej z *Nosorożcem* Ionesco. Dla mnie równie uprawnione jest skojarzenie z powieścią *Rok 1984*, do której pisania George Orwell zasiadł dziesięć lat po krakowskiej premierze.

W inscenizacji *Baby Dziwo* Teatru Polskiego nie dokonano większych ingerencji w strukturę utworu Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Pod tym względem jest to teatr dość tradycyjny, poszczególne akty biegną w ustalonej przez poetkę kolejności, różnice są minimalne, ograniczają się do (w sumie niewielkich) skrótów tekstu. Jolanta Gałązka zaproponowała minimalistyczną scenografię. W pierwszej scenie mamy dwa krzesła i stół, przy którym siedzą Gondorowie. W następnych ważną rolę odgrywa sofa, z rekwizytów niebieskie i czerwone róże, radiowy mikrofon. Te istotne elementy mogą nawiązywać do epoki, mogą też być odniesieniami do współczesności. Żyjemy przecież w epoce po Bauhausie. Podobnie jest z kostiumami aktorów (Grażyna Piworowicz). Ta nieokreśloność wydaje się istotna, przypomina bowiem, że historia może mieć charakter cykliczny i przewyciężone traumy powracają.

W swej koncepcji reżyserskiej Ewa Domańska zastosowała ważny zabieg: małżonkowie i ich przyjaciele pozbawieni są prywatności, towarzyszą im siedzący w głębi sceny, zanurzeni w półmroku, ale widoczni – ludzie władzy. To ważny sygnał: w dyktaturze nie ma miejsca na intymność. Jak głosił Mussolini: „Wszystko dla państwa, wszystko w państwie, nic obok państwa”. Jednostka w totalitarnym systemie nie ma gdzie się ukryć. Dlatego marzenia

Petroniki i Normana oraz ich przyjaciół, Halimy (Hanna Skarga) i Genora (Krystian Modzelewski), muszą się rozwiać. I tak też się dzieje. W dzień urodzin Validy (Ewa Makomaska) należy wysłuchać przemówienia dyktatorki, a rzucony na samochód Jej Macierzyńskości bukiet właśnie wyhodowanych, niebieskich róż – dumy Genora – powoduje cały ciąg niezbyt przyjemnych perypetii. Valida Vrana ze swoją świtą wkracza do mieszkania Gondorów, jest obsesyjna i zaborcza. Zawłaszcza resztki prywatności, w której można się schronić przed opresyjnym państwem. Jest Wielką Siostrą, kontrolującą wszystkie płaszczyzny egzystencji, nie wystarcza jej polityka, dąży do podporządkowania sobie życia osobistego i zawodowego obywateli. Dlatego Norman został zdegradowany, a Petronika ma poświęcić się rodzeniu i wychowywaniu dzieci, a nie pracy naukowej. Rządy Jej Macierzyńskości nie oznaczają bowiem emancypacji kobiet. Wręcz przeciwnie, każda dyktatura – nieważne, prawicowa czy lewicowa – konserwuje system patriarchalny. Jego hierarchiczna struktura to kościec autorytaryzmu. Dlatego też życie kobiet ma być podporządkowane trójcy: „Kinder, Küche, Kirche”. Podstawowym obowiązkiem Spartanek było rodzenie dzieci, dostarczenie „polis” wojowników i przyszłych matek. W światopoglądach tradycjonalistycznych rola kobiety-inkubatora jest po dzień dzisiejszy aktualna, a swoboda decydowania o własnym ciele nad wyraz podejrzana. W tak rozumianej rzeczywistości kuchnia to naturalne dla kobiet środowisko, dlatego Valida je tam wysyła. Praca zawodowa nie ma większego znaczenia, Petronika zostanie jej pozbawiona. Kościołem w nowoczesnym autorytaryzmie jest natomiast ideologia, wszędobylska i wydzierająca się z mediów, poręcznego narzędzia indoktrynacji. Do kontroli kobiet nie wystarczą mężowie (a wcześniej ojcowie), potrzebny jest Urząd do Spraw Rodzinnych. W przeciwieństwie do kreatywnej wolności (jej znakiem są niebieskie róże) dyktatura jest stereotypowa, szara, po prostu brzydka. Taka

jest Valida Vrana, ubrana w szary uniform XX-wiecznych dyktatorów, jej aparycję dopełniają tłuste włosy, odpychający sposób bycia. Jako postać z ludu i rządząca w jego imieniu (ulubione alibi despotów) łamie konwenanse – w spektaklu ukazuje to przednia scena pożerania naleśników, ocierająca się o teatr absurdu. Bylejakość reżimu podkreślają także garnitury świty, krępujące ciało i przekształcające człowieka w funkcjonariusza systemu.

Podstawową cechą totalitaryzmu, a także lżejszej jego formy, autorytaryzmu, jest dążenie do podporządkowania kolejnych sfer życia dla osiągnięcia pełnej nad nimi kontroli. Cel jest jeden: przekształcenie obywatela w poddanego, wyznawcę jedynie uprawnionej ideologii. Wrogiem jest oczywiście wolność i jej wszelkie przejawy. Liberalizm jest na cenzurowanym i musi zostać zniesiony, sztuka jest podejrzana i musi zostać wprzęgnięta w służbę władzy. Dlatego Valida chce zakazać muzyki, dlatego róże muszą być czerwone i pachnieć odpowiednio intensywnie. Dlatego wreszcie kobiety (ale i mężczyźni) muszą złożyć na ołtarzu państwa swą seksualność i użytkować – to chyba dobre słowo – ją jedynie w celach prokreacyjnych.

W tragikomedii Pawlikowskiej dyktatura w końcu upada. Jej koniec wieszczy bunt kobiet, otaczających prorządową rozgłosnię. Ten protest budzi jednoznaczne skojarzenia ze współczesnością, Strajkiem Kobiet czy wcześniejszym marszem czarnych parasolek. Polskie sufrażystki pierwszy raz użyły tego rekwizytu w listopadzie 1918 roku, odnosząc sukces w walce o prawa wyborcze. Do protestu przyłączają się nawet beneficjentki systemu, reprezentowane przez Agatikę (Katarzyna Skarżanka). W spektaklu koniec dyktatury odbywa się w rytm narkotycznego tańca satrapów, tych wcale nieśmiesznych białych kłownów ze słynnego eseju Normana Manei. Czasem ich kres przyspieszają wydawałoby się wierni dworzanie. Na scenie jedną z nich jest baronowa Lelika Skwaczek, świetnie zagrana przez Annę Cieślak.

Zgarbiona, ubrana w szarą sukienkę, wydaje się uosobieniem służalczości. Bliżej jej jednak do karakona z fantazji Brunona Schulza, postaci z imaginarij zdegradowanej rzeczywistości. Bo czyż nie takim światem jest dyktatura? Po żalonym końcu *Validy Mocnej* na nowego przywódcę zostaje wyniesiony Norman Gondor. Ale czy ten konformistyczny liberał będzie w stanie unieść ciężar odpowiedzialności władzy? To już pewnie inna historia.

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 2021

Autor/ka

Klaudiusz Święcicki – historyk kultury zajmujący się teatrem. Obecnie profesor w KTiR UAM w Poznaniu. Autor monografii: *Małe ojczyzny Europy w teatrze Tadeusza Kantora* (2002), *Historia w teatrze Tadeusza Kantora* (2007), *Wielopole Skrzyńskie i Galicja w „kliszach pamięci” Tadeusza Kantora* (2016) oraz kilkudziesięciu artykułów poświęconych teatrowi, historii kultury oraz turystyce kulturowej. Prowadzi projekty kulturalne, warsztaty teatralne oraz z dialogu międzykulturowego. Numer ORCID: 0000-0001-5313-0800.

Bibliografia

Jasnorzewska-Pawlikowska, Maria, *Baba-Dziwo. Tragikomedia w 3 aktach*, „Dialog” 1966 nr 10.

Manea, Norman, *O kłownach. Dyktator i Artysta*, tłum. H. Mirska-Lasota, Wydawnictwo Pogranicze, Sejny 2001.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/prawia-albo-kraj-nieswietnej-dyktatury>

didaskalia

gazeta teatralna

taniec

Umiar i nadmiar

Pamela Bosak

Nowy Teatr w Warszawie, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach

Expiria

koncepcja, choreografia, wykonanie: Agnieszka Kryst, dramaturgia: Agata Siniarska, kompozytorka: Justyna Stasiowska, kompozycja przestrzeni i reżyseria światła: Agata Skwarczyńska, konsultacja artystyczna: Joanna Leśnierowska

premiera on-line: 13 lutego 2021.

Salvage

koncept: Kasia Wolińska, choreografia i taniec: Hana Umeda, Kasia Wolińska, rzeźba: Rafał Dominik, muzyka: Oleg Dziewanowski, Marc Lohr, Kamil Tuszyński, coaching wokalny: Jule Flierl, Olga Mysłowska, dramaturgia: Agata Siniarska, kostiumy: Agata Siniarska, Ewa Wolińska, Kasia Wolińska, nieprasuj, charakteryzacja/perukarstwo: Julia Dudek, tekst: Widad Nabi, Kasia Wolińska, tłumaczenie: Karim-Yassin Goessinger, reżyseria światła: Aleksandr Prowaliński, produkcja: Filip Pawlak, Joanna Manecka, partner: Goethe-Institut

premiera on-line: 12 lutego 2021

***Expiria*. Umiar jako forma ekspresji**

W ramach programu choreograficznego *Poszerzanie pola* Nowego Teatru w Warszawie i Art Stations Foundation, kuratorowanego przez Joannę Leśniewską, powstały do tej pory dwa spektakle: *Expiria* Agnieszki Kryst i *Salvage* Kasi Wolińskiej. W programie pokazywane są gościnne spektakle polskie i zagraniczne, skupia się on wokół tematów związanych z ruchem „potocznym” i kompozycją. Kuratorka zadaje pytania o choreografię jako dziedzinę sztuki, zastanawia się, czy może być ona autonomiczną sztuką, wreszcie zastanawia się nad konstruowaniem tożsamości choreograficznej. „Ta szczególna taktyka uwidaczniania (nie ograniczająca się jedynie do redefinicji samego medium) zdaje się dziś najciekawszym obszarem choreograficznych poszukiwań”¹.

Agnieszka Kryst w swojej pracy wykorzystuje szeroko rozumianą transformację, która pojawia się zarówno w opisie *Expirii*, jak i w programie *Poszerzania pola*. Konstruuje ruch, opierając go na partyturach ruchowych, a potem go dekonstruuje, transformuje. Podobne strategie artystka wykorzystywała w swojej dotychczasowej praktyce (i spektaklach), w których testowała ciągle bycie w ruchu i podejmowała tematy związane z kobiecym ciałem i jego postrzeganiem.

Spektakl rozpoczyna delikatne rozświetlenie przestrzeni teatralnej. Z półmroku wyłania się nagie ciało Kryst. Stoi tyłem do widzów, w lewym rogu sceny. Na początku tylko oddycha, przygotowuje się do rozpoczęcia ruchu. Na scenie ustawione są różnokształtne bryły geometryczne z lustrami, dzięki którym przestrzeń powiększa się optycznie i odbija ciało tancerki. Przestrzeń, światło, muzyka, choreografia są ściśle ze sobą powiązane; definiuje je umiarkowanie. W muzyce skomponowanej przez Justynę

Stasiowską są szумы, dźwięki przypominające przesypujący się piasek, chwile ciszy. Wszystko jest minimalistyczne i dopasowane do siebie, żaden z elementów spektaklu nie przyćmiewa drugiego. Jednocześnie poruszające się ciało artystki jest wyeksponowane na tyle, byśmy mogli dostrzec precyzyjne ruchy i formę spektaklu.

W przygaszonym świetle i przy nienarzucających się dźwiękach muzyki rozpoczyna się spektakl. Kryst zaczyna się powoli poruszać. Większość ruchów wykonuje w *slow motion*, momentami przyspieszając. Jej ciało jest jednocześnie napięte i swobodne, faluje, z początku prawie w ogóle się nie zatrzymując. Tancerka buduje kilka struktur kompozycyjnych, którymi bawi się w czasie trwania spektaklu. W miejscu wykonuje płynne fale, angażujące głównie korpus, ręce, szyję i głowę, po czym przemieszcza się w głąb sceny. Wielokrotnie w trakcie spektaklu przybiera pozy, wyglądające tak, jakby się zatrzymywała – albo jakby zwalniała jeszcze bardziej (przechodząc z jednej pozy do drugiej).

Porusza się po scenie wytyczonymi ścieżkami. Jej twarz i ciało widoczne są wtedy w lustrach (umocowanych na bryłach). Czasami widzimy tylko głowę lub kawałek nogi czy dłoni. Tworzy to bardzo ciekawy efekt wizualny, szczególnie przy tak delikatnym świetle. Czasami lustra zasłaniają, ukrywają nagie ciało i ruch widoczny jest tylko dla części publiczności, czasami zaś multiplikuje się i tworzy hybrydyczne formy.

Po wykonaniu pierwszych sekwencji Kryst przechodzi po skosie tył sceny i zostaje tam dłuższą chwilę, zatrzymuje się w miejscu, tak jakby chciała odtworzyć początek spektaklu. Kiedy tak stoi, światło podkreśla kontury jej ciała. Kilka razy w trakcie spektaklu powraca do choreografii rozpoczynającej, wykonuje ją w innym kierunku, czasami dodając coś, czego wcześniej nie widzieliśmy.

W niektórych momentach tancerka porusza się szybciej, wykonuje wtedy złożone z prostych ruchów sekwencje: są ostrzejsze, wyraźniejsze i bardziej zdecydowane, brakuje w nich płynności. Te dynamiczne elementy są dla widza niespodziewane, pojawiają się nagle i są krótkie. Po ich zakończeniu tancerka przechodzi zwyczajnym krokiem w inne miejsce na scenie i powraca do poprzedniego rodzaju ruchu. Czasami te szybsze ruchy to tylko wyrzucenie nogi czy wyskok, przełamujące dotychczasowy porządek.

Ciało Kryst jest nie tylko narzędziem jej pracy, ciałem artystki, jest też jej kostiumem. Nagość jest tu raczej źródłem umiaru i spokoju niż seksualności. Ruchy i sposób ich wykonania oraz obecność tancerki nie podpowiadają takiego kontekstu. Wręcz przeciwnie, ciało jest silne, pełne emocji, wolne. Podkreślają to włosy związane luźno w kok i delikatny makijaż.

Inspiracją dla spektaklu był taniec ekspresjonistyczny z pierwszej połowy XX wieku oraz sztuka wizualna tamtych czasów. W *Expirii* widoczne są wpływy Marthy Graham, Mary Wigman (przedstawicielki niemieckiego tańca wyrazistego) oraz fotografów takich jak Imogen Cunningham, Barbara Morgan czy Raoul Hausmann, przedstawiających w artystycznej formie nagie ciała kobiet. Do tworzenia kompozycji choreograficznej Agnieszka Kryst wykorzystuje zmiany rytmiczne, energię rozumianą jako siłę pracy mięśni kobiecego ciała i przestrzeń sceniczną, w ramach której się porusza. Jej ciało podczas ruchu jest wyraziste, ekspresyjne, ale jednocześnie spokojne, tak jakby każdy stan emocjonalny wydobywał się z głębi jej ruchów.

Typowe dla tańca ekspresjonistycznego były występy solowe i inspiracje sztuką wizualną, a także zmiana sposobu poruszania się – ze „sztywnego” baletowego na swobodniejszy. Często był to taniec nieskrępowany, „naturalny” właśnie poprzez nagość tancerza, taniec, w którym ważny był oddech, napięcie i rozluźnienie ciała. Taniec ekspresjonistyczny był swego

rodzaju „nowym tańcem”, dominowała w nim naturalna ekspresja i próba budowania „zagubionej tożsamości człowieka”. Z uwagi na to, że premiera *Expirii* odbyła się podczas pandemii i w formie on-line, powrót do „prawdziwych” emocji i własnego ciała był okazją do zatrzymania się, wejścia w głąb siebie i własnej praktyki.

Agnieszka Kryst łączy w spektaklu elementy baletowe i te typowe dla tańca XX wieku: jej ruch jest bardzo naturalny, płynny, świeży i swobodny, ale w momentach przyspieszenia staje się surowy, sztywny, zamknięty w formie. Subtelność i otwartość, prostota i bezpretensjonalność. Te słowa mogłyby opisywać *Expirię* i jej strukturę choreograficzną.

Salvage. Sci-fi Dance TV Show

Kasia Wolińska jest polską tancerką i choreografką mieszkającą w Berlinie. Do premiery *Salvage* przygotowywała się ponad dwa lata, zbierając materiały i ekipę. Spektakl jest mieszanką stylów, pomysłów, performansów, inspiracji i gustów. Jest przestrzenią wymiany myśli i spostrzeżeń, miejscem, do którego widz jest zapraszany. Miejscem tak dziwnym, jak dziwne są w tym spektaklu kostiumy, monologi i ruch. Szkoda że tak otwarty na widzów spektakl nie miał premiery na żywo. Szczęśliwi ci, którzy uczestniczyli w nagraniach w Nowym Teatrze.

Salvage z teatru dramatycznego zmienia się w teatr choreografii ciała, słów i gestów, z koncertu przechodzi do telewizyjnego show, kanału historycznego, abstrakcyjnych scen ruchowych. Zaczyna się w ciszy. Na nagraniu widzimy zespół techników i muzyków, ludzi w korytarzu siedzących na ławkach. Kasia Wolińska ubrana jest w pomarańczową odblaskową kamizelkę i spódnicę, ma wyrazisty niebieski makijaż wokół oczu i siedzi pod wielką rzeźbą głowy

ułożoną na boku. Zaczynają wyć syreny. Wolińska zrywa się, wkłada buty i krzyczy: „Salvage!”. Spektakl się zaczął.

Nie zawsze wielka głowa wyznacza przód sceny – kiedy Wolińska podbiega do miejsca, w którym gra zespół, wszystko się odwraca. Scena jest wszędzie tam, gdzie jest Wolińska. Wolińska i Hana Umeda – tancerka i performerka, która pojawia się w spektaklu zaraz na początku, w ogromnej spódnicy na stelażu. Artystki uzupełniają się doskonale, pod względem doboru kostiumów i makijaży, ale także pod względem ruchu. Tworzą zgrany duet.

Co jakiś czas na prompterze wyświetlają się napisy jak w programie telewizyjnym, które sugerują nam zmianę. Czytamy: „Witamy w Salvage, Kanał historyczny Salvage TV, Salvage Historical Chanel, Salvage raports”. Do tego dymiarki, śpiewające artystki, zmiany kostiumów, klimat jak z musicalu. Ruch nie jest określony, raz jest delikatny i swobodny, potem zaczyna przypominać balet. W pierwszej ze scen ruchowych Wolińska wykorzystuje obroty, taniec po kole, modern jazz, taniec przypominający wirujących derwiszy. Wszystko przy dźwiękach muzyki elektronicznej. Widać ogrom ruchowych inspiracji, ale czy choreografia tworzy jakąś całość? Przypomina raczej kłębowisko nieuporządkowanych myśli.

Z tanecznych części Wolińska łatwo przechodzi do części telewizyjnej, mówionej. Podryguje i przemieszcza się tanecznym krokiem, kiedy mówi i nawiązuje kontakt z widzami, zadając im pytania jak w teleturnieju. Po każdej dobrej odpowiedzi słyszymy fanfary. Pytania dotyczą Stalina: poważnych faktów historycznych, ale też mniej istotnych, jak wzrost. Artystka mówi, że dyktator mierzył tyle samo centymetrów, co ona. „*Salvage* zrodził się z potrzeby obalenia pomnika, który ma symbolizować samą logikę i historię takiego upamiętniania i utrwalania jej w piśmie” – mówiła Wolińska w wywiadzie². Spektakl daje przestrzeń na ustanowienie nowego porządku –

niepatriarchalnego, niezwiązanego z męskimi figurami-pomnikami, porządku degradującego starą historię i ustanawiającego nową. Na performatywne zburzenie pomnika przez „ochotników” wybranych przez Wolińską, którzy nie są do końca ochotnikami, bo są częścią zespołu. Choć ochotnikami oczywiście mogą być, gdyż praca była kolektywna.

Hana Umeda w wielkiej spódnicy przypomina nieco pomnik, stoi na podeście na kółkach. Wolińska wozi ją po scenie i prezentuje widzom, tak aby każdy mógł dokładnie się jej przyjrzeć. W pewnym momencie występują w duecie – przebrane za smoki (z doczepionymi kolorowymi pluszowymi ogonami) wykonują elementy tańców dworskich. Umeda tańczy też solo z wachlarzem, przypominające japońskie *nihon buyo*, pełne gracji i spokoju. Spektakl kończy wykonanie przez cały zespół *Purple Rain Prince'a* – ale utworu nie słyszymy i w ciszy obserwujemy, jak artyści udają, że śpiewają i grają na instrumentach.

Szeroki sposób myślenia o choreografii zaprezentowany w *Salvage* mieści się w formule „poszerzania pola”, a tym samym otwiera to pole dla tancerzy, choreografów, widzów.

Różnorodność środków użytych do konstruowania *Salvage*, do komponowania scen i całego spektaklu jest ogromna. Historia jest historią z teleturnieju, ze szkoły, ale i tą z kanałów telewizyjno-youtubowych. Elementy z pogranicza sci-fi budują nieoczywisty klimat i wprowadzają wszystkich do nowego, nieodgadnionego i nieprzewidywalnego świata.

Wolińska choreografię traktuje jako tworzenie relacji między artystami i widzami, jako kreowanie przestrzeni dla działań scenicznych. Przestrzeni otwartej na eksperyment, na wykorzystywanie innych niż ruchowe i taneczne środków budujących spektakl. Działania, sposoby poruszania się, chodzenia,

ułożenia poszczególnych scen też są tu choreografią. Skomplikowaną w formie, traktującą ruch jak słowa, a słowa jak muzykę.

Poszerz, porusz, pogłęb, postrzeż

W rzeczywistości pandemicznej oba sposoby rozumienia i przedstawienia choreografii są bardzo potrzebne, trafne i świeże. Z jednej strony Kryst z subtelnością i umiarem, zaproszeniem, by zobaczyć ruch, ciało, kompozycję, by poczuć, czym są lub czym mogą być. Z drugiej Wolińska z kolorami, abstrakcyjną i dziwną rzeczywistością, z pokaznym zespołem i milionem zrealizowanych pomysłów. Koloryt spektaklu przebija się nawet przez ekran i zapewne zdobywa serca wielu widzów. Czego potrzebujemy w choreografii? Umiaru czy nadmiaru? Prostoty czy szaleństwa? Monochromatyczności czy kolorów?

Z pewnością obie artystki dobrze wiedzą, czego chcą od choreografii i jak ją rozumieją. Ich sztuka jest jej definicją. Ale czy jedną i określoną? Czy poruszającą? Czy poszerzającą?

Z numeru: **Didaskalia 162**
Data wydania: kwiecień 2021

Autor/ka

Pamela Bosak – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

Przypisy

1. <https://nowyteatr.org/pl/cykle/poszerzanie-pola> [dostęp: 26 I 2021].
2. Magdalena Gorbacz, *Salvage – taniec science fiction obala pomniki w Nowym Teatrze*.

Rozmawiamy z Katarzyną Wolińską,

<https://goingapp.pl/more/salvage-taniec-science-fiction-wywiad-katarzyn...> [dostęp: 18 III 2021].

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/umiar-i-nadmiar>

didaskalia

gazeta teatralna

taniec

Ustanawianie miejsca?

Urszula Pysyk

Kampnagel w Hamburgu

Space gives place

choreografia: Maria Zimpel, muzyka: Wacław Zimpel, scenografia, kostiumy, światło: Dorota Kabała

premiera: 16 października 2020

W *Space gives place* Maria Zimpel kieruje uwagę widzów na postrzeganie ciała w przestrzeni i sposób percepcji ruchu. Poprzez minimalistyczną scenografię oraz konstruowanie ruchu artystka tworzy katalog działań scenicznych, które, sprzężone z muzyką i aranżacją świetlną, tworzą to, co mielibyśmy nazywać tytułowym „place”.

Na środku parkietu naklejono w równych odstępach punkty wyznaczające pole gry. W ramach tak oznaczonej strefy znajduje się również czarna połyskująca powierzchnia z sześciu płytek. Z przodu sceny stoi projektor, dla którego świetlnym kontrapunktem jest zawieszona z tyłu sceny lustrzana kula. Pod nią i na brzegach sceny naklejono na parkiet dodatkowe punkty, skupione w niewielkich grupach. Jedną z metod stosowaną w *Space gives*

place jest konstruowanie obszaru działania przez nagromadzenie punktów: statycznych i dynamicznych – świetlnych. W ten sposób scena i ruch stają się wielowymiarowe.

Spektakl zaczyna się w momencie, gdy na stopniowo rozświetlający się parkiet powoli wchodzi performerka. Zatrzymuje się w pół kroku na środku i rozpoczyna stopniowe sondowanie przestrzeni wokół siebie. Niewielkim i powolnym wychyleniom ciała, będącym efektem przenoszenia ciężaru z nogi na nogę, towarzyszą nieznaczne ruchy rąk. Z każdą chwilą intensywność ruchu performerki zwiększa się, a każda zmiana wprowadzana do choreografii poprzedzana jest krótką pauzą. Wypracowane w ten sposób kilka sekwencji choreograficznych zostaje powtórzone – w zmienionym tempie czy zakresie. Tym samym powiększa się lub zmniejsza pole, w którym porusza się artystka, co sprawia, że zagadnienia przestrzeni i miejsca stają się coraz bardziej intrygujące. Czy „przestrzeń” jako temat spektaklu odnosi się do całego obszaru sceny, do budynku, czy jedynie do wyznaczonego ciałem artystki obszaru?

Z czasem Zimpel zmienia swoje położenie, wciąż w ramach wyznaczonego punktami na podłodze obszaru. Do wcześniejszych elementów choreografii dochodzą nowe, które funkcjonują zgodnie z ustanowioną zasadą poszerzania i redukcji zakresu ruchu. Jednak im dłużej trwa performans, tym bardziej złożone stają się kolejne sekwencje, a momenty ich redukcji kończą się zatrzymaniem. Większą rolę zaczynają odgrywać też zmiany kierunków, nadające choreografii dynamikę. Częstsze zwroty sprawiają, że wyznaczona punktami płaszczyzna parkietu jest szybciej przemierzana, a obszar wewnątrz niej wypełniony działaniem. Artystka kontrapunktuje poszczególne ruchy poprzez zmianę kierunku ich wykonywania. Kolejne układy są oddzielane i ponownie łączone w różnych momentach.

Następna część performansu odbywa się na czarnej połyskliwej powierzchni. Światło zostaje wygaszone, a płaszczyzna, na której stoi artystka, punktowo oświetlona. Zarówno ograniczenie przestrzeni parkietu, jak i widoczności kierują uwagę widza na niewielki fragment wyznaczony przez płytki. Zimpel dużymi krokami przechodzi od jednej krawędzi do kolejnej, zmieniając kierunki; odbywa się to w kompletnej ciszy. Do tych działań dołącza wymachy nogą w tył, których zróżnicowane tempo i siła wpływają na kolejne zwroty, a coraz większy zakres ruchów, przedłużony przez wyskoki, wypełnia przestrzeń. W pewnym momencie następuje stopniowe zwolnienie, po którym performerka powoli kładzie się na parkiecie, czemu towarzyszy wygaszanie jedyne źródła światła.

Ciemność oznacza przejście do trzeciej części choreografii. Tym razem przestrzeń ruchu wyznaczona zostaje przez światło z projektora, generującego ruchome punkty świetlne. Artystka przez dłuższą chwilę leży, zwrócona twarzą do projektora. Po chwili zmienia pozycję, leżąc na plecach z nogami zgiętymi w kolanach. Podnosi się do pozycji siedzącej, tyłem do widowni, po czym wstaje. W pierwszej chwili nie sposób określić, czy porusza się nieznacznie, czy wcale. Nagle zaczyna powtarzać elementy choreografii z poprzedniej części performansu, jednak tym razem ma do dyspozycji większy obszar. W tę sekwencję wprowadza również półobroty i obroty, które dynamizują choreografię. Sala stopniowo się rozjaśnia, światelka z projektora powoli nikną, zostawiając performerkę w obrębie obszaru wykorzystywanego w pierwszej części. Tym razem jednak granica wyznaczona przez punkty na podłodze zostaje przekroczona: artystka kieruje uwagę szczególnie na punkty graniczne, wykorzystując przy tym podskoki, aż w końcu znajduje się poza tym obszarem, tuż pod lustrzaną kulą. Stamtąd przenosi się w stronę pojedynczych punktów poza centralnym obszarem, skąd rusza w przeciwną stronę, by wrócić i w trakcie kolejnych zmian

kierunków dotrzeć do każdego punktu poza ich głównym skupiskiem.

Za chwilę sala zostaje zaciemniona, a jedynym źródłem światła są punkty odbijające się od lustrzanej kuli. Choreografia obejmuje teraz cały parkiet, a chwilowe zwolnienia zostają skontrastowane z szybkim wirowaniem wokół sali, które przechodzi w kręcenie się w miejscu. Po krótkim zatrzymaniu performerka zaczyna chodzić w kółko, by po chwili wznowić wirowanie, a następnie zatrzymać się i wrócić do ruchu znanego widzom z pierwszej części performansu.

W tej choreografii Zimpel zwraca uwagę na przynajmniej trzy kwestie. Pierwsza wiąże się z obecnością ciała w danym obszarze. To on determinuje kierunki i formy ruchu ciała, wybrane z katalogu nieskończonych możliwości. Druga zwraca uwagę na percepcję ruchu i jego tempo, natężenie, siłę, które są wynikiem obserwacji i porównywania różnych wariantów jednej sekwencji. Ostatnia kwestia odnosi się do ciała, które razem ze światłem, muzyką i scenografią tworzy przestrzeń możliwą do wypełnienia, a ono samo jest miejscem wypełnianym przez ruch. Relatywność postrzegania przestrzeni w relacji z ciałem każe postawić pytanie o istotę i znaczenie pojęcia „obiektywnego oglądu”, który w *Space gives place* wydaje się nieosiągalny, wręcz niemożliwy.

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 2021

Autor/ka

Urszula Pysyk – studentka teatrologii UJ.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/ustanawianie-miejsca>

didaskalia

gazeta teatralna

taniec

Nie wiedząc

Agata Chałupnik

Fundacja Ciało/Umysł w Warszawie, Performing Europe, kuratorka: Edyta Kozak, 27-29 listopada 2020

W listopadzie ubiegłego roku odbyła się wirtualnie czwarta (i ostatnia) edycja festiwalu Performing Europe, kończąca czteroletni projekt, mający w założeniu stanowić platformę łączącą performerów, tancerzy i choreografów z Europy i krajów arabskich, pozwalającą na wymianę doświadczeń między uprawiającymi taniec artystami i poszukiwanie nowych form wyrazu.

Promującą nowe twarze i nazwiska w świecie tańca. Próbującą dotrzeć z tańcem do nowej publiczności. Przygotowania do ostatniej edycji, podobnie jak wiele medialnych i kulturalnych przedsięwzięć z 2020 roku, przebiegały w klimacie niepewności wobec dynamicznie rozwijającej się sytuacji epidemiologicznej i zmieniających się zasad określających funkcjonowanie w sytuacjach publicznych: do ostatnich tygodni przed planowanym terminem nie było wiadomo, czy festiwal odbędzie się na scenie. Ostatecznie wideochoreografia *Unknowing* Ramony Nagabczyńskiej i Pawła Sakowicza oraz wideoperformans *What Matters* Karola Tymińskiego zostały pokazane na platformie VOD, a na Zoomie widzowie mieli okazję wziąć udział w dwóch

interaktywnych przedsięwzięciach: wysłuchać instalacji dźwiękowej Wojtka Blecharza *Intermedia* oraz zagrać w *Performera* z Tomaszem Ciesielskim.

To poczucie niepewności towarzyszące artystom i kuratorom przy przygotowaniach do festiwalu, będące także powszechnym doświadczeniem ostatniego roku, stało się – jeśli pójść tropem Nagabczyńskiej i Sakowicza – motywem przewodnim całego festiwalu. Ich *Unknowing* to – jak tłumaczyli artyści w poprzedzającej pokazy rozmowie z Anną Sańczuk – wideochoreografia oparta na improwizacji, procesie, porzuceniu gotowej choreografii. Na odrzuceniu wiedzy, od-pominaniu tanecznego warsztatu, albo – sięganiu poza warsztat, ponad warsztat albo pod jego spód. Na wchodzeniu w sferę liminalną. Pomędzy. Tam, gdzie kończy się *bios*, a zaczyna *zoe*. Gdzie kończy się cielesność i indywidualność tancerza, a zaczyna cielesność w jej materialnym wymiarze. Sprowadzona do ciężaru, bezwładu, mięsnej bryły. Uziemiona.

Na podłodze leżą dwa ciała w szarych dresowych bluzach, zacierających kształty i zamazujących płęć. Niczym żywe kamienie, jakieś pozaludzkie byty, które powoli ozywają, poszukują i wypróbowują różne możliwości ruchu. Raz w ciszy, raz do – czy może raczej wobec – muzyki Piotra Czajkowskiego. Z chaotycznego procesu chwilami wyłaniają się niby-taneczne sekwencje, niczym echa dawnych choreografii, ale tylko po to, żeby znów rozpuścić się w strumieniu. Ruch ciał tancerzy na podłodze zderzony jest z wyświetlanymi na ekranie sfilmowanymi sekwencjami ruchowymi. Ekran działa niczym zwielokrotniające ruch lustro, ale sprawia też, że tematem performansu staje się medium.

Podobnie dałoby się opowiedzieć także o wideoperformansie Karola Tymińskiego (zdjęcia: Emilia Kuryłowicz). Tymiński, ubrany w odbłaskowy,

cytrynowy kombinezon narciarski, z charakterystyczną niebieską torbą z Ikei na ramieniu: trochę jak hipster, trochę jak bezdomny. Anonimowy pasażer metra. W maseczce, bo pandemia. Może nikt, a może człowiek bez właściwości. Na stacji, w pociągu, pod budką z kebabem. W drodze. Dociera do sali tanecznej czy studia. Kolejna pusta przestrzeń pozbawiona charakteru. Niemiejsce. Zaczyna tańczyć. Jego ruchu są kanciaste i gwałtowne. Zdawałoby się nietaneczne. Niepiękne. Piękne są, chwilami, rzucone na jego ciało obrazy, przedstawiające fenomeny natury. Czyniące z odblaskowego kombinezonu ekran. Zacierające granice ciała, przekształcanego w płomień, skałę, płynącą wodę. Ekran żywiołów. Tak sam artysta tłumaczy też tytuł swojej pracy. *What Matters* chce pytać z jednej strony, czym jest materia, a z drugiej – co ma znaczenie? Co jest ważne? Co jest ważne dzisiaj? Co będzie ważne za jakiś czas? Dzisiaj – w trakcie pandemii? Jutro? Wobec nadciągającego kataklizmu? Kryzysu klimatycznego? Wojny?

Performer to wymyślona przez Tomasza Ciesielskiego gra oparta na pomysle „prawdy czy wyzwania”. Uczestnicy po wylosowaniu karty muszą odpowiedzieć na (czasem prowokujące) pytanie albo wykonać performatywne zadanie: zaśpiewać, zatańczyć jak swoja babcia, odegrać Trumpa, opowiedzieć zapamiętaną scenę ze spektaklu. Popatrzeć sobie w oczy przez dłuższą chwilę. Pełniący rolę mistrza ceremonii autor gry opowiadał, jak bardzo różnią się od siebie poszczególne partie, jak ujawniają się cechy osobowości grających – potrzeby, emocje czy ograniczenia. Wyobrażam sobie, że „w realu” gra może być bardzo otwierającym doświadczeniem, ale i na Zoomie wydała mi się ciekawa. Pozwoliła na chwilę inaczej o sobie pomyśleć. Przez chwilę inaczej siebie doświadczyć.

Podobnie zresztą jak ostatnie festiwalowe wydarzenie – instalacja *Intermedia*

Wojciecha Blecharza. Wraz z biletem wstępu otrzymaliśmy mailem link do dysku ze ścieżką dźwiękową instalacji, którą w trakcie jej trwania – czy może raczej powoływania jej do istnienia na Zoomie – odtwarzaliśmy w swoich mieszkaniach, na kilku nośnikach i w zgodzie z proponowanym przez kompozytora kluczem. Ta formuła pozwalała z jednej strony dzielić doświadczenie muzyki z innymi, słuchać w różnych pozycjach (do czego nas zachęcano) – zatem doświadczać też inaczej własnej cielesności, w różnych konfiguracjach przestrzennych (do czego znów nas zachęcano) – a zatem doświadczać inaczej przestrzeni własnego mieszkania, do której pracując zdalnie jesteśmy niemal przykuci. Tym samym *Intermedia* problematyzowały w jakimś stopniu doświadczenie świata w lockdownie, doświadczenie świata, dla wielu z nas sprowadzającego się przez długie miesiące do okna na Zoomie.

Jeśli zatem w doświadczeniu niepewności można dopatrzeć się motywu przewodniego festiwalu, warto dodać, że owo poczucie niepewności i zawieszenia, przejściowości, które tak mocno daje nam się we znaki od niemal roku, w jakimś stopniu jedynie potęguje niepewność, w jakiej żyjemy od kilku lat w obliczu narastającego kryzysu klimatycznego i coraz silniej dochodzącego do głosu przeświadczenia, że nasz dotychczasowy styl życia, pracy i funkcjonowania społecznego się wyczerpuje. Czas na nowe formy współbycia, nowe formy w sztuce, nowe media, nowe sposoby wyrazu. Tak odczytuję przesłanie, które zdaje się wyłaniać z tegorocznej edycji *Performing Europe*. Jeśli czas pandemii jest liminalny *par excellence*, liminalnością, przejściowością i niepewnością naznaczone były festiwalowe wydarzenia.

Z numeru: **Didaskalia 162**
Data wydania: kwiecień 2021

Autor/ka

Agata Chałupnik - teatrołożka, kulturoznawczyni, krytyczka teatralna. Kieruje Zakładem Teatru i Widowisk w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Wydała między innymi *Niech się pan nie wyteatrze! Auschwitz w twórczości Mariana Pankowskiego* (2017). Uczestniczka projektów „HyPaTia. Kobięca historia polskiego teatru” i „Latająca Akademia Języków Tanecznych”. Ostatnio zajmuje się historią kobiet w polskim teatrze, teatrem jako medium pamięci i antropologią tańca.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/nie-wiedzac>

didaskalia

gazeta teatralna

taniec

Zwichnięte skrzydła

Stanisław Godlewski

Fundacja Ciało/Umysł

Drama

choreografia, taniec, kostiumy: Paweł Sakowicz, współpraca choreograficzna, taniec: Karolina Kraczkowska, muzyka: Justyna Stasiowska, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski, koprodukcja: Przestrzenie Sztuki. Lublin/Centrum Kultury w Lublinie

premiera: 26 lipca 2020

1.

Paweł Sakowicz przyzwyczał widzów do choreografii opartych na bardzo wyrazistych conceptach (tematycznych lub formalnych), które narzucały struktury kolejnym przedstawieniom: *Total* (2014) miał formę wykładu performatywnego, *Jumpcore* (2017) składał się tylko ze skoków, *Masakra* (2019) dekonstruowała formułę turniejów tańców latynoamerykańskich. Najnowsza praca choreografa, *Drama*, której premiera odbyła się w ramach festiwalu Ciało/Umysł, za podstawę ma jeden z pierwszych baletów romantycznych, *Sylfidę*. Formalnie *Drama* jest zatem dekonstrukcją baletu

romantycznego, jej tematem zaś jest romantyczne pragnienie. Należy przypomnieć, czym była miłość w romantyzmie:

Miłość dla romantyków była cenna, bo budziła „ja” do życia autentycznego. Była odkrywczą, bo uczyła przekraczać granice „świeckie” kultury i „zwierzęce” skończoności cielesnej. Była cenna dlatego wreszcie, co potem miano jej najbardziej za złe: że nie spełnia własnych sugestii na poziomie rzeczywistości. [...] Zawodziła już w warstwie fabuły: romanse kończyły się źle. I zawodziła programowo: nie mogła się spełnić na ziemi, jeśli miała być transcendencją (Piwińska, 1984, s. 527).

Ten wzorzec przetrwał do dziś – teoria dwóch rozłączonych połówek; miłość, która przetrwa rozłąkę i śmierć; miłość jako doświadczenie totalne i transformujące; miłość jako najwyższa wartość współczesnej kultury. Trudno o tym pisać, by nie popaść w melodramat lub czułościowość, ale „miłość” jako zbiór schematów, klisz, praktyk, narracji i przede wszystkim – doświadczeń, jest wszechobecna. W *Dramie* Sakowicz o miłości romantycznej opowiada na serio. Jego spektakl jest, jak sędzę, próbą współczesnego potraktowania tego tematu, wykorzystania starych form, by ująć w sposób współczesny to bliskie wszystkim doświadczenie. W całym splątaniu, nieoczywistości, niekonsekwencji, patosie i żenadzie, a jednocześnie w taki sposób, by odpowiadało to dzisiejszej wrażliwości.

2.

Premiera *Sylfidy* (*La Sylphide*) była jednym z decydujących momentów w historii baletu. Jak pisała Tacjana Wysocka: „wzruszenie, uniesienie,

entuzjazm, uwielbienie. Paryż był wstrząśnięty” (Wysocka, 1970, s. 120). 12 marca 1832 Maria Taglioni wyszła na scenę jako sylfida, a chwilę później podbiła całą Europę. Choreografię przygotował jej ojciec Filippo, a libretto napisał Adolphe Nourrit, luźno opierając je na opowiadaniu Charles’a Nodiera. Zarówno w librecie, jak i choreografii zawarte były charakterystyczne elementy baletu romantycznego. To od tej premiery utrwalił się wzorzec primabaleriny – tancerki ubranej w białe muśliny i tiule, która ma być jak najbardziej delikatna, sprawiać wrażenie, że niemal nic nie waży i może unosić się w powietrzu. Baletnica symbolizowała ideał miłości – pięknej, nieziemskiej, nieuchwytniej, zachwycającej i pobudzającej. W jakimś sensie nierealnej. Podstawowymi elementami choreografii zaczęły być efektowne arabeski, taniec na pointach, delikatne skrzyżowanie dłoni. Morderczy trening i absolutna kontrola ciała pozwoliła tancerkom uzyskać wrażenie lekkości i zwiewności, jakby nie z tego świata. Irena Turska pisząc o *Sylfidzie* dodaje: „tańce solowe i pas de deux przeplatane były licznymi scenami pantomimicznymi, tańczący unisono corps de balet stanowił jakby akompaniament tańców solowych, maszyny unosiły na drutach całe zastępy uskrzydionych rusałek, całość tworzyła fantastyczną feerię romantyczną” (Turska, 1983, s. 153).

Szczególny jest zwłaszcza ten fragment o corps de balet – to właśnie tych momentów nienawidziła Veronique Doisneau ze spektaklu Jérôme Bela (2004). „To jeden z najpiękniejszych momentów, jaki może się zdarzyć w balecie, i najbardziej upokarzający. Para bohaterów tańczy, a my wszystkie zastygamy w pozach, tworząc ruchomą scenografię” – mówiła. Tak właśnie jest – gdy patrzy się na pas de deux z *Jeziora łabędziego* czy *Sylfidy*, widać że ten estetyzujący zabieg ma ogromną siłę – wygląda tak, jakby wspólny taniec, miłość dwójki protagonistów zatrzymywała i poruszała świat wedle swojego kaprysu. Miłość w balecie romantycznym jest totalna,

przekraczająca granice życia i śmierci, rzeczywistości i fantazji. Wysocka wskazuje na charakterystyczne dla baletu romantycznego zderzenie dwóch światów:

codziennego z fantastycznym, połączenie realizmu z abstrakcją. Jeden akt baletu musi pokazać dzieje ludzi zwykłych, żywych, drugi – przenieść nas w świat bajki, gdzie ludzie ci z tej czy innej przyczyny się znaleźli. Mogło ich tam zaprowadzić zaklęcie złego ducha, sen lub śmierć. Występuje dualizm natury ludzkiej – jej przywiązania do wszelkich radości ziemskich, dóbr materialnych, ale i tęsknota człowieka do bytu piękniejszego, wloty duszy do ideału (Wysocka, 1970, s. 118).

Ale o czym właściwie jest *Sylfida*? Opowieść dzieje się w Szkocji (gdzie jeziora, wichry, wrzosowiska i cały sztafaż z Waltera Scotta). Młodemu mężczyźnie w przededniu ślubu objawia się piękna sylfida – nieziemska zjawia smukłej dziewczyny. James (bo tak ma na imię bohater), porzuca „ziemską” narzeczoną i zaczyna szukać swojej fantastycznej ukochanej. W drugim akcie, nocą, w lesie, James dostaje od czarownicy magiczną szarfę – gdy zarzuci ją na sylfidę, tej odpadną skrzydełka i zostanie z nim na zawsze. Gdy James widzi sylfidę, zarzuca szarfę, skrzydła odpadają, a sylfida umiera (zob. Turska, 1997).

Przyjęło się myśleć, że fabuły baletów romantycznych są błahe i sentymentalne – gdyby się jednak zastanowić, to widać w nich wiele motywów czy tematów obecnych także w literaturze „wysokiego” romantyzmu. I, jak pokazuje spektakl Sakowicza, inspirujących do dziś. Bo o czym jest historia biednego Jamesa? Najprościej mówiąc – o tym, że chęć

posiadania ukochanego/ukochanej zabija (symbolika szarfy i skrzydeł). Nie wiadomo zresztą, czy rozpacz Jamesa wynika z tego, że sylfida umarła, czy że tym samym skończyła się za nią gonitwa. Anne Carson w eseju *Słodko-gorzki eros* pisze, że etymologicznie: „greckie słowo *eros* oznacza «potrzebę», «brak», «pragnienie tego, czego się nie ma»” (Carson, 2020, s. 19). Spektakl Sakowicza, jak sądzę, opowiada także o erosie – tym dziwnym splocie miłości, pragnienia, pożądania, bólu, nienawiści i tęsknoty – używając do tego klisz i emblematów estetyki romantycznej.

3.

Oczywiście, *Drama* używa estetyki romantycznej, ale nie estetyki baletu romantycznego – ta jest wciąż zbyt silna i popularna. Gdyby u Sakowicza na scenie pojawiła się ubrana na białą tancerka, od razu wpadlibyśmy w koleiny powtarzalnych narracji baletów romantycznych. Nie. Sakowicz (nie tylko choreograf, ale i autor kostiumów) razem z Justyną Stasiowską (muzyka) i Jacqueline Sobiszewski (światła) używają raczej elementów znanych z literatury, a spopularyzowanej przez filmy. Czarna draperia zamyka horyzont sceny, opuszczone pianino z prawej strony, po lewej, blisko widowni czarny świecznik układający się w napis „DRAMA”. Scena jest pusta, ale dzięki pracy światła ma się wrażenie, jakby cały czas coś na niej było obecne – światło zapala się i gaśnie, nieustannie jasność przechodzi w ciemność. Najpierw powoli, sennie, jakby wahadłowo, potem coraz szybciej, aż do migającego światła stroboskopu. Te napięcia między jasnością i mrokiem, typowe dla romantyzmu i baletów romantycznych (jak pisała Wysocka, symbolizuje to zderzenie dwóch światów), wpływają także na odbiór przedstawienia. Światło wydobywa poszczególne fragmenty przestrzeni i ciał pograżonych w mroku – dzięki temu mała scena Teatru Studio wydaje się o wiele większa, tajemnicza i groźna. Światło koresponduje także z kompozycją

całości - wcześniejsze koncepty Sakowicza narzucały formalny rygor, tutaj wszystko jest jak gdyby „rozwalone”, poszczególne partie choreografii nie wiążą się w sposób linearny czy przyczynowo-skutkowy.

Drama to duet - Karolina Kraczkowska i Paweł Sakowicz rozmawiają, głównie o miłości czy fantazjach, tańczą, każde z nich śpiewa piosenkę (Kraczkowska *Nacht und Träume* Schuberta, Sakowicz *mirrored heart* FKA twigs). Na początku tańczą krótkie fragmenty z *Sylfidy*, opowiadają sobie frazy z tej historii. Sakowicz ma na sobie kraciasty szlafrok (być może daleka reminiscencja szkockiego kiltu Jamesa), żorzetową koszulę z żabotem, Kraczkowska błyszczącą, ciemną i podziurawioną spódnicę, obcisłe długie rękawiczki i włosy zaczesane do tyłu. Wszystko odbywa się jakby na próbie, nie na serio, delikatnie - jak gdyby to była dopiero przymiarka do gotowego spektaklu.

Ta choreografia nie może się skończyć i sama wydaje się niedokończona albo rozbita. Być może to także wiąże *Dramę* z estetyką romantyczną. Marta Piwińska, pisząca o miłości romantycznej, zwracała uwagę na poetykę ruin:

Wiadomo, że estetyczna interpretacja ruin położyła fundamenty pod estetykę romantyczną. Oglądanie ruin było lepsze niż oglądanie całych budowli, bo w ruinach widzi się działanie czasu, co daje perspektywę historiozoficzną i egzystencjalną; bo wyobraźnia, zachęcona do uzupełnienia „miejsc brakujących”, wypełnia je wedle własnych pragnień i wiedzy oglądającego [...] Ruina wiersza [...] wyraża otwartość romantycznej poezji, która wie, że słowo może ująć tylko wycinek ze skali uczucia - i właśnie dlatego poezja stara się przekroczyć granice słowa, rujnując sama siebie (Piwińska, 1984, s. 547-548).

Tak samo można by napisać o *Dramie* – z tych rozbitych fragmentów, ruin choreografii można wnioskować o głównym temacie, który jest tylko przeczuwany, a nie wprost wyrażany. Trudno opisać słowami to, co czuje się, oglądając to przedstawienie – przychodzą mi do głowy same oksymorony, jak choćby „silnie obecna pustka”. Nadmiar ciemności, zwielokrotnione muzycznie szumy wiatru, deszczu i burzy, te wszystkie działające na wyobraźnię i zmysły efekty otwierają przestrzeń *Dramy*, rozszerzają ją, a jednocześnie ma się wrażenie braku, samotności. Relacja między Kraczkowską a Sakowiczem w żadnym razie nie jest romantyczna, to raczej dwoje przyjaciół opowiadających o swoich doświadczeniach – w żadnym momencie choreografii nie ma sugestii, by scenicznych partnerów łączyło romantyczne uczucie. Obiekty tych uczuć, bohaterowie opowiadanych historii są nieobecni, a jednak, poprzez intensywność przedstawienia, silnie odczuwani. Miłość i pragnienie pojawiają się tu przez sygnały, napomknienia, frazy muzyczne, ale wszystko tylko półsłówkami. W dodatku Kraczkowska i Sakowicz płynnie przechodzą z polskiego na angielski, nieco pretensjonalnie, tak jakby w polskim języku nie było odpowiednich słów do wyrażenia tego, co się czuje, bez nadmiernego patosu czy cierpiętnictwa. Nie jest to zresztą przypadkowe – cytowana już Marta Piwińska pisała, że polska kultura nie potrafi mówić o miłości i jest głucha „na wszystko, co na przykład, niszczy życie pani Bovary” (Piwińska, 1984, s. 536).

Anne Carson pisała, że eros ma figurę trójkąta: ponieważ sam eros jest brakiem, aby o nim opowiedzieć, potrzebujemy trzech elementów, najczęściej kochanka, kochanki i tego, co pomiędzy nimi (Carson, s. 27). Ale poetka w swoim eseju przypatruje się także innym trójkątnym figurom pragnienia. W *Dramie* eros obecny jest w relacji między Sakowiczem, Kraczkowską i tym czymś pomiędzy nimi – strzępami opowiadanych i tańczonych historii, emocji.

4.

Zresztą im dłużej *Drama* trwa, tym o silniejszych emocjach opowiada – od nostalgii i sentymentu po tęsknotę i nienawiść. Delikatne fragmenty, operujące obłym ruchem dłoni, powłóczytymi krokami, przechodzą w mocniejsze, bardziej agresywne. Jak choćby tańczone unisono *Our darkness* Anne Clark – Sakowicz i Kraczkowska skaczą w rytm muzyki, wzrok mają wbity przed siebie, torsy sztywne i wyprostowane. Remiks utworu *Cry for you* September coraz bardziej spowalnia, podobnie jak ruchy tancerzy – „you’ll never see me again” rozciąga się niemożliwie i głucho cichnie, a tancerze nieruchomieją. „Niezależnie od tego, czy pojmujemy go jako problem z dziedziny odczuwania, działania czy wartości, eros zawsze odciska się jako ten sam wewnętrznie sprzeczny fakt: w pragnieniu erotycznym miłość i nienawiść przybliżają się do siebie” (Carson, s. 18).

Ostatecznie jednak, choć tak niepokojąca i *noir*, ma *Drama* wymiar jakoś afirmatywny – w finale, wraz z piosenką *mirrored heart*, przychodzi coś w rodzaju zrozumienia i akceptacji:

It's all for the gain

It's all for the lovers trying to take the breath away

[...]

But I'm never gonna give up

Though I'm probably gonna think about you all the time

And for the lovers who found a mirrored heart

They just remind me I'm without you

To być może najistotniejsze przesunięcie, jeśli chodzi o miłość romantyczną.

Współcześnie możliwe jest szaleńcze zakochanie, ale z powodu utraty miłości nikt już nie odbierze sobie życia. Dziś emocje należy przeżywać, o emocjach należy rozmawiać, a przede wszystkim należy mieć świadomość, że emocje mijają. We współczesnych poradnikach psychologicznych i w popularnych przekazach dotyczących uczuć, psychologii i terapii coraz mocniej akcentuje się fakt, że owszem, pierwsza faza zakochania ma charakter „totalny” i „romantyczny”, ale z pewnością mija, nie można na niej budować związku. Dużo większą wagę przykładana się do tworzenia więzi, wzajemnego poznania się, intymności. Metaforycznie – zamiast kontemplacji ruin, istotniejsze jest stałe budowanie.

Jest *Drama* spektaklem romantycznym, ponieważ najkrócej mówiąc, opowiada o utracie miłości rozumianej jako utrata złudzeń. A utrata złudzeń zawsze skutkuje rozbiciem świata. Ale ten świat można na nowo zbudować – także po to, by znowu gonić za erosem, sylfidą, złudzeniem. Być może dlatego w finale spektaklu, gdy Karolina Kraczkowska gasi świece, w ciemności rozlega się bojowa muzyka Ennia Morricone (*A silhouette of Doom*), a Kraczkowska i Sakowicz unoszą nogi w pięknych arabeskach. Światło znów powoli zapala się i gaśnie, tancerze są gotowi do lotu.

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 2021

Autor/ka

Stanisław Godlewski – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Sztuki PAN. Krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego”. Zajmuje się historią teatru XX wieku, realizuje Diamentowy Grant poświęcony współczesnej polskiej krytyce teatralnej.

Bibliografia

Carson, Anne, *Słodko-gorzki eros*, tłum. R. Lis, Sic!, Warszawa 2020.

Piwińska, Marta, *Miłość romantyczna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków - Wrocław 1984.

Piwińska, Marta, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.

Turska, Irena, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983.

Turska, Irena, *Przewodnik baletowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989.

Wysocka, Tacjana, *Dzieje baletu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artukul/zwichniete-skrzydla>

didaskalia

gazeta teatralna

teatr w książkach

Odmieńcza odmiennność

Grzegorz Stępnik

Joanna Krakowska, *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2020

Na początku chciałbym zaznaczyć, że naprawdę cieszę się, że w kraju, w którym kobietom i mniejszościom seksualnym odmawia się podstawowych praw człowieka, zasłaniając się ideologiami i mętными różnicami światopoglądowymi, została opublikowana książka Joanny Krakowskiej. *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi* ukazała się w serii Mówi Muzeum Wydawnictwa Karakter i opowiada o brzmących nader egzotycznie w rodzimym kontekście queerowych nowojorskich performansach, jakie powstawały na przestrzeni kilku dekad – od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Wbrew temu, co wielokrotnie sugeruje autorka – wyraźnie zachwycona niezależną teatralną i quasi-teatralną sceną prosto z Big Apple – nie są to jednak zjawiska zupełnie w Polsce nieznane. Sam przeżyłem fascynację wieloma z opisywanych przez nią artystów i artystek jeszcze na studiach magisterskich, a następnie miałem okazję zobaczyć część ich prac na żywo dzięki stypendium, które umożliwiło mi studia w USA. Ich teksty i przedstawienia z kolei często i chętnie omawiałem ze studentami, którzy w

zdecydowanej większości płynnie i szybko chłonęli tę wiedzę. Pewnie pogłębiając ją zresztą i poszerzając na drodze własnego internetowego researchu. Krótko mówiąc – bardzo dobrze znam świat, o którym pisze Krakowska, a zaznaczam to z kilku powodów. Po pierwsze, w świetle zajmowania się queerowym performansem czy teoriami z nurtu *queer studies* szczególnie ważne wydaje mi się zaznaczenie pozycji, z jakiej się mówi. Donna Haraway określa ten zabieg mianem „wiedzy pozycjonowanej” i należy przyznać, że autorka *Odmieńczej rewolucji* umiejętnie obnaża własną badawczą perspektywę, zaznaczając przy tym, że stworzona przez nią mapa i krajobraz undergroundowego teatralnego świata Nowego Jorku nie rości sobie pretensji ani do obiektywizmu, ani do kompletności. Po drugie, nigdy wcześniej nie pisałem recenzji akademickiej książki, więc podkreślenie własnego stanowiska wydaje mi się po prostu uczciwe.

Odmieńcza rewolucja jest podzielona na osiem obszernych części, a każdą z nich można śmiało czytać jako odrębną całość. I tak pierwszy rozdział przybliżyła postać Eileen Myles – lesbijskiej poetki i performerki, która ponad pół wieku temu postanowiła startować w wyborach prezydenckich, demaskując tym samym patriarchalny układ sił i krzywdzące dla wszelkich mniejszości normy polityczno-obyczajowe. Drugi odsłania fascynujący świat początków queerowego performansu – Krakowska pisze tu m.in. o legendarnym Caffè Cino i powstających w nim mikroprzedstawieniach. W trzecim omawia duchowych i kulturowych spadkobierców tego miejsca oraz ich artystyczne projekty – zwłaszcza twórcę „teatru idiotycznego”, Charlesa Ludlama. Czwarty rozdział, zatytułowany *Wojowniczk*i – dla mnie najciekawszy i najbardziej aktualny w Polsce Anno Domini 2021 – prezentuje kluczowe dla radykalnego feminizmu i takiejż sztuki postacie, na czele z Valerie Solanas i grupą Lesbian Avengers. Piąty opowiada o sztuce, jaka była odpowiedzią na szerzącą się od początku lat osiemdziesiątych XX wieku

epidemię HIV/AIDS – od organizowanych spontanicznie performatywnych protestów i marszów, poprzez sztukę Larry’ego Kramera *Normalne serce*, performanse Jacka Smitha i działania Davida Wojnarowicza. Jak się zdaje, głównym źródłem referencji jest tu doskonale znana w Stanach i nieprzetłumaczona na język polski książka Davida Romána *Acts of Intervention*¹. Szósta część – *Solistki* – jest poświęcona ważnym dla amerykańskiego teatru i performansu solowym artystkom: niestrudzonej porno aktywistce Annie Sprinkle, bezwzględnej, lecz słusznej w swych diagnozach feministce Karen Finley oraz ironicznej lesbijskiej mistrzyni obnażania absurdu (queerowego) życia codziennego – Holly Hughes. Siódma opisuje, umieszczając w kontekście omawianych wcześniej zjawisk spod znaku aktywizmu AIDS i kulturowej działalności, postać Sary Schulman – wybitnej i wywodzącej się z queerowej nowojorskiej subkultury krytyczki i teoretyczki, autorki tak głośnych książek jak *The Gentrification of The Mind...* i *Conflict Is Not An Abuse...* Ostatnia część jest poświęcona głównie lesbijsko-queerowemu performansowi i kultowym teatrom w rodzaju *Medusa’s Revenge* czy zarządzanemu kolektywnie *WOW Cafe*, trupie *Split Britches* i jej członkiniom – Peggy Shaw, Lois Weaver i Deb Margolin.

Powyższy, mocno skrótowy opis książki Krakowskiej nie oddaje oczywiście ogromu wątków, tematów i artystycznych działań, jakie sumiennie i rzeczowo opisuje autorka. Tematyczno-problemowy kształt wywodu pozwala nie tylko wyliczać i przybliżać polskim czytelnikom historyczne już w dużej mierze przedstawienia i performanse, ale nawiązywać do bardziej współczesnych wątków związanych ze sztuką *queer* i jej reprezentacjami. Mocno osobista perspektywa autorki, która po latach zanurza się w świecie nowojorskiej teatralnej, mniejszościowej awangardy, wydają mi się szczerą i stymulującą dla samej książki. Z drugiej strony spojrzenie Krakowskiej można przyrównać do oglądu turysty, który z fascynacją, ale również z

bezkrytycznym entuzjazmem krąży po wielkomiejskich zakamarkach i restauracjach, smakując kolejne wyszukane dania, by na tej podstawie stworzyć przewodnik kulinarno-kulturowy. Brakuje tu więc pewnej dozy dystansu względem opisywanych artystów i sztuki, a przede wszystkim Ameryki – która jawi się czytelnikom jako istna kraina mlekiem i miodem płynąca, gdzie jeden queerowy performans goni drugi, a wszyscy z niecierpliwością wypatrują nowego dzieła Holly Hughes i Split Britches. Tymczasem, należy pamiętać, że USA to kraj na wskroś konserwatywny i purytański obyczajowo, a wykluczenia są w nim na porządku dziennym i to nawet pośród pozornie utopijnych queerowych wielkomiejskich subkultur, które często okazywały się rasistowskie i transfobiczne. Co prawda większość opisywanych przez Krakowską artystów starało się uprawiać inkluzywną, wyzbytą uprzedzeń sztukę, ale poza drobnymi wyjątkami, w rodzaju analizowanych tu pobieżnie działań Carmelity Tropicany, unosi się nad całością na wskroś biała i cis-genderowa perspektywa. W przeciwieństwie do aktualnych trendów akademickich, wyznaczanych przez coś, co Kimberlé Crenshaw określa jako „intersekcjonalizm” – nierozzerwalny splot wyznaczników tożsamościowych, takich jak: rasa, klasa, seksualność i gender – które nawzajem na siebie oddziałują, autorka *Odmieńczej rewolucji* konsekwentnie i uparcie skupia się głównie na dwóch ostatnich. Zawężając tym samym rozumienie queeru, wbrew wcześniej przytoczonym przez siebie samą obszernym definicjom, do modeli (homo)seksualności. Taka zubażająca perspektywa, w świetle tego, czym od dwóch dekad już zajmują się badacze z kręgu *queer studies*, daje wrażenie pewnej anachroniczności i metodologiczno-teoretycznych braków. Nic dziwnego zresztą – wszak głównymi źródłami koncepcyjnych referencji są tu książki Jill Dolan, Sue- Ellen Case, wspomnianego Davida Romána czy José Estebana Muñoz a sprzed bez mała ćwierćwiecza – z których, jak widzę, autorka sporo

zapożyczyła. Tymczasem szczególnie interesujące w świetle tego, czym obecnie może być *queer*, rozpatrywany niekoniecznie w kluczu (homo)seksualności, ale bardziej nienormatywności i dziwności – są wątki związane choćby z radykalnymi postulatami Solanas czy postępującą urbanistyczną i mentalną gentryfikacją, jakie opisuje Schulman. Wreszcie, przyznam, że mam duży problem z terminem „odmieńczy”, którego Krakowska używa wymiennie z „queerowy”, chcąc oswoić go na polskim gruncie. Po pierwsze, nie widzę takiej potrzeby – wszak opisuje tu amerykańską sztukę i kulturę. Po drugie, „odmieńczość” już na powierzchownym poziomie językowym, ale i semantycznym, zakłada konieczność odniesienia się do i umiejscowienia wobec zestawu opresyjnych norm, a więc z queerem, który programowo ma je głęboko gdzieś, ma niewiele wspólnego. Niestety, jak dla mnie, rzutuje to na rzekomą rewolucyjność opisywanych tu performansów, których wywrotowość także jest mocno dyskusyjna i jednak w przeważającej mierze historyczna. Nawet w tak katolickim i tradycyjnym kraju jak Polska – gdzie też przecież powstają czasem subwersywne estetycznie i treściowo wytwory kultury.

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 2021

Autor/ka

Grzegorz Stępniaak – absolwent dramaturgii UJ, doktor nauk humanistycznych. Studiował w Department of Theatre Arts Uniwersytetu w Pittsburghu, w School of Theatre, Film and Television UCLA oraz na American and Ethnicity Studies Department na University of Southern California, pod opieką Judith „Jacka” Halberstam. Autor książki *Sztuka życia inaczej: ustanawianie queerowego czasu i przestrzeni* (2017).

Przypisy

1. Zob. David Román, *Acts of Intervention: Performance, gay Culture and AIDS*, Indiana University Press 1998.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/odmiencza-odmiennosc>

didaskalia

gazeta teatralna

teatr w książkach

Żywot Limanowskiego

Ksenia Lebedzińska

Zbigniew Osiński, *Ziemia - duch - Reduta: rzecz o Mieczysławie Limanowskim*, słowo/obraz terytoria, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Gdańsk - Warszawa 2020

Bez prac Zbigniewa Osińskiego nasza wiedza o znaczeniu Mieczysława Limanowskiego dla Reduty byłaby niepełna. O kluczowej roli Limana w wewnętrznym życiu tego teatru mówi kilka rozdziałów książki Osińskiego *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski* (2003) - najważniejszej współczesnej monografii zespołu. Osiński w 1987 roku podał do druku korespondencję Limanowskiego z Juliuszem Osterwą. Wydane przez niego zbiory tekstów Limanowskiego o teatrze: *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901-1940* (1992) oraz *Był kiedyś teatr Dionizosa* (1994) dowiodły, że był to jeden z najprzenikliwszych krytyków teatralnych pierwszej połowy XX wieku i podważyły krzywdzące opinie (teatralny dyletant i „niebezpieczny dziwak”), które ciążyły na nim od międzywojnia za sprawą Antoniego Słonimskiego.

Ziemia - Duch - Reduta. Rzecz o Mieczysławie Limanowskim podsumowuje te wieloletnie badania życia i twórczości Mieczysława Limanowskiego.

Książka składa się z dwóch części. Część pierwsza, obramowana prologiem i epilogiem, zatytułowana *Mieczysław Limanowski. Opowieść biograficzna* ma formę rozbudowanego kalendarium, w którym autor na podstawie materiałów źródłowych (pozyskanych przede wszystkim dzięki kwerendom prasy międzywojennej) oraz świadectw zapośredniczonych (np. pamiętnik Bolesława Limanowskiego, ojca Mieczysława, wspomnienia Wandy Dynowskiej) dzień po dniu odtworzył życie i twórczość swojego bohatera. Nawiązał w ten sposób do tradycji polskiej biografistyki, reprezentowanej w rodzimej literaturze teatrologicznej przede wszystkim przez serię *Żywoty*, obmyśloną i zapoczątkowaną w latach siedemdziesiątych XX wieku przez Józefa Szczublewskiego. *Ziemia - Duch - Reduta...* jest monografią otwartą, której formułę wyznaczył Zbigniew Osiński w swoich poprzednich książkach o Reducie (Osiński, 2003) i Jerzym Grotowskim (Osiński, 2009). Forma monografii otwartej zakłada po pierwsze, jak pisał autor, „autokorekty i polemiki z samym sobą z wczoraj, a także z dzisiaj” (Osiński, 2009 za: Guderian-Czaplińska 2012); po drugie, jak podkreślała Ewa Guderian-Czaplińska w tekście o jego twórczości, zebranie w jednym tomie „kolejnych rozpraw i szkiców z pełną świadomością, że tematu niepodobna wyczerpać” (Guderian-Czaplińska, 2012). W *Słowie wstępnym* autor tomu zaznaczył, że mimo wydania jego książki można podjąć jeszcze wiele zadań badawczych dotyczących biografii Limanowskiego (s. 9). Cechy „monografii otwartej” odnajdziemy w drugiej części książki; jest to zaktualizowany i opublikowany pod nowym tytułem (*Bractwo wtajemniczonych świeckich. Reduta w korespondencji Mieczysława Limanowskiego i Juliusza Osterwy*) wstęp do zbioru listów założycieli Reduty. Poprzez przywołanie listów i wydarzeń z drugiej połowy lat czterdziestych XX wieku autor oświetla ostatnie lata życia i aktywności Mieczysława Limanowskiego, nieujęte w kalendarium części pierwszej. Jako prolog i epilog opublikowano teksty źródłowe: fragment z

rękopisu *Pamiętników* Bolesława Limanowskiego charakteryzujący Mieczysława oraz tekst Limana *Jak powstała Reduta przed trzynastu laty* z 1933 roku, znany ze zbioru *Był kiedyś teatr Dionizosa*.

Wewnętrzna struktura tomu zorganizowana jest wokół referatu *O istocie kultury*, który Limanowski wygłosił na XIII Konferencji Oświatowej na Blichu pod Łowiczem w styczniu 1930 roku. Książkę otwiera motto zaczerpnięte z tego referatu, a w *Słowie wstępnym* autor podkreśla, że problemy i pytania, które zadał w nim Limanowski, nadal są aktualne. Osiński powrócił do tego tekstu w części chronologicznej, charakteryzując tę wypowiedź Limanowskiego jako jedną z najdojrzalszych w jego twórczości (s. 204-205). Referent przeciwstawił w nim kulturę *pro gloria mundi* kulturze *pro gloria Dei*, opowiadając się za kulturą tworzoną na chwałę Boga i podkreślając ważność pierwiastka duchowego w twórczości artystycznej (s. 207-208). Mieczysław Limanowski realizował tę ideę we własnej twórczości literackiej. Za przykład może służyć misterium *Bóg się rodzi*, a poruszenie wokół tej idei obrazuje opis polemiki wokół wystawienia go podczas pobytu w Rosji na przełomie 1916 i 1917 roku (s. 72-73). Był to także ważny aspekt jego spojrzenia na teatr i jego krytyki teatralnej. Poglądy te Zbigniew Osiński starannie zrekonstruował, opisując m.in. spór z Arnoldem Szyfmanem (s. 51-52) czy przywołując recenzje ze *Złotych więzów* Lucjana Rydla i *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, w których Liman ocenił działalność Juliusza Osterwy (s. 240-246).

W wyniku wybranej przez autora metody krytycznego zestawiania źródeł (listy, artykuły i wspomnienia Limanowskiego z różnych lat oraz wspomnienia innych osób) otrzymujemy pogłębiony obraz całych okresów biografii Limana (np. pobyt we Włoszech w 1907 roku i prowadzone tam badania, s. 35). Wykorzystane w książce materiały prasowe dotyczące

działalności bohatera monografii w Warszawie i Wilnie pozwolą także dopełnić biografie innych postaci z jego kręgu (np. Wandy Osterwiny). Materiał ilustracyjny książki, starannie dobrany przez Katarzynę Osińską, przynosi między innymi reprodukcję wybranych stron z notatników Limanowskiego złożonych w jego archiwum w Muzeum Ziemi PAN w Warszawie. Zapiski zostały odcyfrowane w podpisie fotografii. Ma to niebagatelną wartość, ponieważ odczytanie odręcznego pisma Limanowskiego sprawia trudność nawet wytrawnym edytorom.

Zbigniew Osiński wyraźnie wyznaczył granice swojej pracy o Limanowskim (całość materiału biograficznego wykorzystał wcześniej w publikacji *Mieczysław Limanowski (1876-1948). Kronika życia i twórczości*, 1990). *Ziemia - Duch - Reduta...* zawiera przede wszystkim informacje o działalności Limana poza Redutą, dając wgląd w życie naukowe i kulturalne miast, z którymi bohater był związany - w szczególności zaś Wilna. Z książki wyłania się barwny portret wybitnego geologa, cenionego wykładowcy, a także poety. Współtworzą go licznie przywołane w książce relacje z jego odczytów oraz wspomnienia wychowanków i współpracowników. Szczególnie ciekawe pod tym względem jest wspomnienie Konstantego Steckiego, które oprócz postawy badawczej Limanowskiego plastycznie opisuje jego wygląd około roku 1907; dzięki czemu (przyzwyczajeni do pozbawionych kolorów fotografii) możemy zobaczyć go na nowo (s. 37-38).

Przez wiele lat swojej pracy naukowej Mieczysław Limanowski nie utracił zachwyty i ekscytacji twórczej. Jego postać może dzisiaj - w dobie parametryzacji nauki - stać się punktem odniesienia dla naukowców, tęskniących za możliwością bezinteresownego uprawiania swoich dyscyplin.

Data wydania: kwiecień 2021

Autor/ka

Ksenia Lebedzińska - absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Doktorantka w Zakładzie Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych.

Bibliografia

Guderian-Czaplińska, Ewa *Transformacje monografii. Zbigniew Osiński pisze o Grotowskim (1972-2009)*, „Performer” 2012 nr 4,

<https://grotowski.net/performer/performer-4/transformacje-monografii-zb...> [dostęp: 13 I 2021].

Osiński, Zbigniew, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1994.

Osiński, Zbigniew, *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901-1940*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1992.

Osiński, Zbigniew, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.

Osiński, Zbigniew, *Mieczysław Limanowski (1876-1948). Kronika życia i twórczości*, „Pamiętnik Teatralny” 1990 z. 1-2.

Osiński, Zbigniew, *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski*, Gdańsk 2003.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/zywot-limanowskiego>

didaskalia

gazeta teatralna

teatr w książkach

Noty o książkach

**Magdalena Rewerenda, *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków” Olivera Frljicia*,
Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020**

Biorąc pod lupę znaczące wydarzenia z polskiego życia teatralnego, politycznego i społecznego, zapoczątkowane *Nie-Boską komedią. Szczątkami* Olivera Frljicia, autorka redefiniuje koncepcję archiwum teatru, zwracając uwagę na jego performatywny charakter. Dlatego też, jak sama wskazuje, w zbiorach archiwum najbardziej interesują ją następujące obszary: wspomnienia, plotki, legendy, mity; pamięć zawarta w ciele, interpretacje, aluzje, remiksy oraz zestaw reguł, zasad i ograniczeń korzystania z materiałów źródłowych.

Magdalena Rewerenda podzieliła publikację na cztery główne rozdziały:

Archiwum, performans i archiwum performatywne; „Nie-Boska komedia. Szczątki”. Spektakl (nie) pozostaje; Spektakl jako performatywna dokumentacja performansu: nie-boska. wyznanie oraz Bal w archiwum: „Geniusz w golfie”. Pierwszy z nich ma charakter teoretycznego wprowadzenia. Przytaczając rozważania Rebekki Schneider, Diany Taylor czy Doroty Sajewskiej, autorka przedstawia obecny stan wiedzy na temat kategorii archiwum i jego performatywności. Następnie używa tych koncepcji do analizy wybranych teatralnych czy społecznych performansów. Performanse te z kolei, począwszy od *Szczątków Frłjicia*, przez społeczne protesty, *nie-boską. wyznanie* i *Geniusza w golfie* Weroniki Szczawińskiej, aż po *Klątwę* w Teatrze Powszechnym, tworzą sieć wzajemnych powiązań, które za Rewerendą określić można właśnie mianem performatywnego archiwum teatru.

Na szczególną uwagę zasługuje bardzo szerokie rozumienie przez autorkę kategorii archiwum i jego zbiorów (zarówno materialnych: tekstu dramatu, obiektów, przestrzeni, jak i niematerialnych: ciał, zbiorowych fantazji, legend, mitów, norm postępowania i symbolicznych ograniczeń) oraz sprawne operowanie różnymi nośnikami przekazu i różnorodnymi wątkami tematycznymi. Powoduje to, że książka Rewerendy, tak jak sama koncepcja archiwum, wychodzi poza swój główny temat i poszerza niezrealizowany krakowski spektakl Frłjicia nie tylko o będące jego pokłosiem społeczne performanse czy teatralne przedstawienia, lecz również o namysł nad traumą i sposobami konstruowania pamięci zbiorowej, koncepcją teatru jako miejsca pamięci i jego widmową kondycją, statusem polskiej demokracji i pozycją Kościoła katolickiego, czy w końcu kategorią cenzury, ograniczania wolności artystycznej i strategiami artystycznymi spod znaku krytyki instytucjonalnej. Wątki te, choć pochodzące z różnych dyscyplin, nie rozbijają jednak uporządkowanej i przemyślanej konstrukcji

badawczej, która wychodzi od odwołanego przez dyrekcję Starego Teatru przedstawienia chorwackiego reżysera i wyczerpująco pokazuje jego wieloaspektowe i rozciągnięte w czasie konsekwencje.

Performatywne archiwum teatru jest więc traktatem na temat teatralnego archiwum, które zarówno ogranicza, jak i daje życie kolejnym performansom, dokumentuje oraz utrwala, jak i wypiera czy zapomina, ulega przekształceniom i remiksom, a także kosztuje, konserwuje to, co nieaktualne, przedawnione, zniekształcone – tak jak chociażby omawiany w książce mit Konrada Swinarskiego. Autorka rozumie więc performatywny charakter archiwum jako wszelkie polemiki, dyskusje czy spory z jego kondycją, zasadami i zbiorami, a także rodzaj produkcji znaczeń kulturowych, który wpływa na kształt rzeczywistości w wymiarze historycznym, społecznym, politycznym i kulturowym.

Bartosz Cudak

**Mateusz Borowski, Magdalena Marszałek,
Dorota Sajewska, Dorota Sosnowska,
Małgorzata Sugiera, *Performanse pamięci w
literaturach i sztukach*, Wydawnictwo
Księgarnia Akademicka, Kraków 2020**

Performanse pamięci w literaturach i sztukach to kolejna (osiemdziesiąta piąta) pozycja wydana przez Księgarnię Akademicką we współpracy z Katedrą Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w serii „Interpretacje”, redagowanej przez Mateusza Borowskiego i Małgorzatę Sugierę. Celem tej

książki jest opisanie i przeanalizowanie trzech strategii artystycznych ściśle powiązanych z mechanizmami pamięci, czyli praktyk świadczenia, praktyk rekonstrukcyjnych i praktyk spekulatywnych. Autorki i autor chcą w niej zaproponować nowe – lub rozwinąć istniejące – perspektywy teoretyczne użyteczne do interpretacji wymienionych zjawisk, a tym samym stworzyć kolejny poziom pamięciowych performansów.

Sugiera we wstępie przekonuje, że nie należy ignorować odrębności tych taktyk, ale trzeba też wziąć pod uwagę, że „tak w przypadku aktów świadczenia, jak prób rekonstrukcji i eksperymentów spekulatywnych mamy do czynienia z afektywno-kognitywnymi działaniami epistemicznymi, które [...] sytuują się na nadal pilnie strzeżonej granicy między dyskursami uznawanymi za faktograficzne i dyskursami jawnie fikcjonalnymi” (s. 10). To właśnie ta graniczna, liminalna lokalizacja analizowanych praktyk szczególnie interesuje badaczki i badacza, ponieważ dostarcza ona „przykładów na historyczną zmienność podziałów na fakty i fikcje, nauki i sztuki; na ich coraz bardziej wyraźne i postępujące epistemologiczne równouprawnienie” (s. 11).

Książka jest podzielona na trzy części, z których każda poświęcona jest oddzielnej strategii. Praktyki świadczenia analizuje, w *Performansach pamięci w literaturach i sztukach*, Magdalena Marszałek. Obiektem jej badań są „performatywne aspekty procesów świadczenia, rozumianych jako praktyki kulturowe, a także ich związki z – szeroko pojętą – kulturą pamięci” (s. 25), a więc działania dotyczące problematyki traumy i trudności z jej artykulacją. Marszałek rozdziela swoją narrację na siedem podrozdziałów, dotyczących kulturowych, estetycznych i politycznych właściwości świadczenia: *Wprowadzenie: Świadectwo – doświadczenie – wiedza – pamięć; Ciało, trauma, resztki: granice świadectwa; Sprawczość*

świadectwa: pamięć, etyka i polityka; Świadectwo i rekonstrukcja; Świadectwo i kontrfaktualność; Świadectwo literatury i literatura świadectwa; Po świadectwie.

Z kolei praktyki rekonstrukcyjne przybliżają czytelniczkom i czytelnikom Dorota Sajewska i Dorota Sosnowska. Autorki przedmiotem swojej analizy uczyniły „Dzieła sztuki, które starają się ożywić przeszłość, aby urzeczywistnić ją w afektywnej relacji do terażniejszości i/lub wyobrażonej przyszłości” (s. 123). Sajewska i Sosnowska próbują tym samym wypracować coś, co nazywają: „lokalną teorią rekonstrukcji”. Drugi rozdział jest podzielony na sześć części problematyzujących różne możliwe ujęcia strategii powtórzeniowych: *Wprowadzenie: Ku teorii rekonstrukcji; Medialność; Ciało-archiwum; Efemerydy; Nekroperformans; Praktykowanie rekonstrukcji.*

Ostatni blok, poświęcony praktykom spekulatywnym, otwiera *Wprowadzenie: Przeszłości w trybie warunkowym*, po którym następują kolejne podrozdziały: *Genealogie myślenia kontrfaktualnego; Pożytki z kontr[f]aktualności; Wehikuły czasu i inne powroty; Spekulatywne przeszłości; Archeologie przyszłości.* Małgorzatę Sugierę i Mateusza Borowskiego interesuje w tej części nie to, co prawdopodobne, ale to, co możliwe. Projektowanie innych wersji przyszłości wymaga bowiem odrzucenia dotychczasowych norm i przyzwyczajzeń oraz skierowania się ku nieznanemu, nieintuicyjnemu czy nieprzewidywalnemu.

Performanse pamięci w literaturach i sztukach to syntetyczna książka naukowa, która dostarcza pożytecznych narzędzi do interpretacji rozmaitych tendencji artystycznych, ale można ją także traktować jako zachętę do teoretycznego poszerzania opisywanych przez autorki i autora zjawisk.

Wiktoria Tabak

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 2021

Source URL: <https://didaskalia.pl/arttykul/noty-o-ksiazkach-5>