Jakimiak Kéré Perceval

# didaskalia

**Gazeta Teatralna** czerwiec – sierpień 2021 **nr 163/164**

Symfonia Fabryki Ursus

Dźwięki IKEI

Rosyjski teatr w covidzie

# Spis treści


CENZURA

## Strefa wolna od ideologii, czyli cenzura w Cricotece

Marcin Kościelniak

## Komentarz

Agnieszka Rayss

## Odpowiedź na komentarz Agnieszki Rayss

Marcin Kościelniak

URSUS

## Znaczenia nie da się oddzielić od ciała

Zofia Dworakowska
*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

## Poszerzamy pole partycypacji

Z Jaśminą Wójcik i Igorem Stokfiszewskim rozmawia Weronika Fibich

MODELE RELACJI

## Budowanie relacji. Teatr Ziemi Mazowieckiej i jego publiczności

Piotr Morawski
*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

## Wioska Operowa Christopha Schlingensiefa i Diébéda Francisa Kéré

Krystyna Bednarek
*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

## Teatr alternatywny mistrzem drugiego planu, czyli jak polska scena niezależna funkcjonuje w cieniu organizacyjnym teatru instytucjonalnego

Magdalena Grenda
*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

IKEA

## Dźwięk w naszych domach

Maciej Guzy
*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

FEMINIZMY

## Performatywne archiwum ustanowień i relacyjności

Łucja Iwanczewska
*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

## „Tu nie będzie rewolucji", ale tańczmy!

Z Aśką Grochulską rozmawia Łucja Iwanczewska

DYBUK

## „Dybuk" według Arnsztejna: przekład czy adaptacja?

Agnieszka Marszałek
*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

RUSSIAN CASE

## Rosyjski teatr w covidzie i wokół niego

Katarzyna Osińska
Russian Case – Festiwal Złota Maska 2021, 1-6 kwietnia 2021

REPERTUAR

## Jutro będziemy drzewem

Marcelina Obarska
Teatr Współczesny w Szczecinie, Wrocławski Teatr Współczesny: *Kongres futurologiczny*, reż. Agnieszka Jakimiak

## Na złe wieści nigdy nie jest za późno

Agata Skrzypek
Komuna Warszawa: *O czynach niszczących opowieść*, organizatorka spotkania: SIKSA

## Według Solonego

Maryla Zielińska
TR Warszawa, Stary Teatr w Krakowie: *3siostry*, reż. Luk Perceval

## Wierzę w katastrofy

Z Lukiem Percevalem rozmawia Tomasz Kireńczuk

## (Nie)śmiertelność

Magdalena Figzał-Janikowska
Nowy Teatr w Warszawie: *Odyseja. Historia dla Hollywoodu*, reż. Krzysztof Warlikowski

## Etykiety, ideologie, fantazmaty

Piotr Dobrowolski
Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu: *Przewodnik dla lewicy o prawicy*, reż. Katarzyna Szyngiera

## Spektakl z porcelany

Bartosz Cudak
Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu: *Pilnie kupię biografię*, reż. Krzysztof Popiołek

## Kółka i inne zamknięte figury

Zuzanna Berendt
Teatr Ludowy w Krakowie: *Iwona, księżniczka Burgunda*, reż. Cezary Tomaszewski

# TANIEC

## Piękne i bezpretensjonalne, wytworne i wulgarne

Pamela Bosak
Nowy Teatr w Warszawie, Art Stations Foundation w Poznaniu: *Silenzio!*, choreogr. Ramona Nagabczynska

FESTIWALE

## Ciałoperformans

Katarzyna Waligóra
She She Pop: *50 odcieni wstydu*

## Portrety teatru

Jakub Papuczys
Gob Squad, HAU Hebbel am Ufer Berlin: *Utwór (Obrazy dla Doriana)*

## Czułość na przekór wszystkiemu

Zofia Dąbrowska
Forum Młodej Reżyserii w Krakowie

TEATR W KSIĄŻKACH

## Shinsakunō. Nowa dramaturgia nō a tradycja

Urszula Pysyk
Jadwiga Rodowicz-Czechowska, *Inne nō*, 2020

## Noty o książkach

didaskalia
gazeta teatralna

cenzura

# Strefa wolna od ideologii, czyli cenzura w Cricotece

Marcin Kościelniak

W sobotę 29 maja przed gmachem Cricoteki miało miejsce otwarcie 19. edycji Miesiąca Fotografii w Krakowie (dalej: MF). Impreza była szczególna, bo poświęcona została w całości wygłaszaniu stanowisk w sprawie aktu cenzury, jakiego dokonała dyrektorka Cricoteki na wystawie *Powaga sytuacji*, zorganizowanej w przestrzeni muzeum Kantora. Natalia Zarzecka nie zgodziła się na prezentację pracy Krzysztofa Powierży *Banery z Placu Wilsona*, będącej kolażem kartonów z hasłami Strajku Kobiet. Decyzję miała przekazać Fundacji Sztuk Wizualnych, organizatorowi MF, trzy dni wcześniej. Joanna Gorlach i Tomasz Gutkowski, dwuosobowy zarząd MF, oraz Agnieszka Rayss, kuratorka *Powagi sytuacji*, poinformowali zebranych o odwołaniu wystawy (decyzję, jak zapewnili, podjęli w porozumieniu z artystami i artystkami).

Komentująca to wydarzenie dziennikarka „Wyborczej”, Angelika Pitoń, podpowiada: „Cricoteka jest […] instytucją podległą urzędowi marszałkowskiemu. Na jego czele stoi marszałek Witold Kozłowski z Prawa i

Sprawiedliwości”[1]. Jest to najprostsze i zapewne trafne wyjaśnienie sprawy. Pół biedy, że żadna z osób przemawiających na otwarciu nie czuła się w obowiązku, by to wyłożyć. Było znacznie gorzej: przez dwadzieścia minut przekonywano, że tak naprawdę nic wielkiego się nie stało, a wystawa zostanie zaprezentowana w innym miejscu, w pełnym bądź okrojonym kształcie.

Przeciwnie: stało się coś bardzo niebezpiecznego. I nie chodzi wyłącznie o sam akt cenzury, ale o mechanizm jej działania, przejawiający się właśnie w stanowisku, jakie wobec tego aktu zajęły przedstawicielki i przedstawiciel ważnych instytucji kultury.

# 1.

Oto kluczowy fragment stanowiska Natalii Zarzeckiej:

> Wierność ideom patrona nadaje kierunek działaniom programowym Cricoteki, które są ściśle określone. Kantor świadomie unikał bezpośredniego angażowania się w bieżącą rzeczywistość i odżegnywał od konfrontacyjnego języka. W swojej twórczości koncentrował się na tragicznych losach jednostek, poniewieranych przez historię i konflikty polityczne. Dlatego też jego dzieła […] niosą przesłanie o nadrzędnej wolności artystycznej. Czasy opresji, najpierw faszystowskiej, potem komunistycznej, nauczyły go, że sztuka powinna pozostać wolna od ideologii. Taki też program Cricoteka realizuje po śmierci swojego założyciela […]
>
> Uważamy, że to dzieło [Krzysztofa Powierży] może zostać odebrane jako manifestacja polityczna, na którą – z omówionych wyżej

względów – nie może być miejsca w Cricotece, przekonanej o potrzebie dążenia do neutralności światopoglądowej[2].

Ta wypowiedź musi wprawiać w osłupienie. Dyrektorka muzeum z pełnym przekonaniem mówi o „neutralności światopoglądowej" i sztuce „wolnej od ideologii", tak jakby w teorii sztuki i samej sztuce ostatnich kilkudziesięciu lat nic się nie wydarzyło. Jakby nie wydarzyło się nic w recepcji sztuki samego Kantora. Autonomia sztuki jest jedną z naczelnych ideologii tradycyjnego paradygmatu sztuki, wielokrotnie i dogłębnie skompromitowaną. Posłużenie się tą ideologią po to, by odwrócić uwagę od aktu cenzury, jest szkodliwe, szczególnie jeśli robi to osoba posiadająca w świecie sztuki autorytet i realne wpływy.

Jak bowiem wiadomo, po ideologię autonomii sztuki „wolnej od ideologii" sięga się zawsze wtedy, gdy chodzi o ideologię. Zawsze w obliczu przejawów sztuki politycznie niewygodnej. Chodzi o jej dyskredytację, neutralizację jej potencjału krytycznego i wskazanie sztuce jej właściwego miejsca: poza rzeczywistością, zatem tam, gdzie nie może zaszkodzić władzy. Znamy ten mechanizm aż nazbyt dobrze z „czasów opresji" – ostatnio z działań ministra Piotra Glińskiego i rzeczników jego konserwatywnej polityki kulturalnej. Rzecz w tym, że po te argumenty sięga nie PiS-owski polityk, ale dyrektorka Cricoteki. I robi to zupełnie otwarcie, nawet z dumą. Wreszcie: robi to na własną rękę, uprzedzając – jak można się domyślać – potencjalne represje władzy.

Świadczy to tylko o jednym: o przerażającej skuteczności tej władzy. Oto władza nie musi już cenzurować sztuki – robi to za nią przedstawicielka świata sztuki. Co gorsza, ukrywa działanie mechanizmu władzy, starając się przekonać, że akt przemocy jest w rzeczywistości działaniem w imię wolności

(sztuki). Czy nie do tego próbuje nas nieustannie przekonać obecna władza? Nie chodzi zatem wyłącznie o akt cenzury, ale również o akt uprawomocnienia władzy (PiS-u i Kościoła), przeciwko której skierowany jest Strajk Kobiet, „udokumentowany" w pracy Krzysztofa Powierży.

Na tym nie koniec. Zarzecka przeciwstawia pracy Powierży sztukę (Kantora), która z „czasów opresji, najpierw faszystowskiej, potem komunistycznej" wyciągnęła naukę, że należy unikać „bezpośredniego angażowania się w bieżącą rzeczywistość". Innymi słowy: odpowiedzią na „opresję władzy" powinna być, zdaniem Zarzeckiej, ucieczka (sztuki) od rzeczywistości. Takie jest przesłanie dyrektorki Cricoteki na rok 2021. W tym przypadku także, jak przekonuje, nie chodzi wcale o cenzurowanie sztuki, ale o działanie w imię społecznego dobra. Stąd, cytuję: „odmowa [Cricoteki] uczestnictwa w przedsięwzięciach mogących pogłębiać podziały i eskalujących wrogość". Innymi słowy, to praca Powierży, a ściślej Strajk Kobiet jest przedsięwzięciem pogłębiającym społeczne podziały. To Strajk Kobiet jest ideologią eskalującą wrogość – taka jest nieuchronna logika wypowiedzi Zarzeckiej. Znów: czy nie do tego próbuje nas przekonać obecna władza?

Chcę powiedzieć: jeśli czegokolwiek „nauczyliśmy się" z „czasów opresji", to tego, że ideologia autonomii sztuki jest zawsze na rękę autorytarnej władzy i służy zawsze usprawiedliwianiu przemocy. Nakłanianie do tego, by nie pogłębiać podziałów społecznych, jest w rzeczywistości nakłanianiem do tego, by te podziały ukrywać. Oznacza to wyłącznie milczącą kapitulację wobec opartego na polityce wykluczenia zawężenia sfery publicznej, postępującego w wyniku działania autorytarnej władzy. Bez względu na intencje Zarzeckiej, taki jest sens proklamowania Cricoteki jako strefy wolnej od ideologii. „Cricoteka jest instytucją publiczną. Ten element jej tożsamości oznacza, że jej program jest skierowany do całego społeczeństwa, nie zaś do

wybranych grup” – mówi Zarzecka. Brzmi to efektownie – należy jednak pamiętać, że ideologia „neutralności” agory i „uniwersalności” sfery publicznej należy do podstawowych narzędzi każdej autorytarnej władzy. Stoi także za programem kultury narodowo-katolickiej: kultury nie dla „wybranych” (mniejszości, kobiet), ale dla „całego społeczeństwa”, dla wszystkich (prawdziwych Polaków).

# 2.

Organizatorzy MF mogli wyjść z tej sytuacji z twarzą – tymczasem zrobili wszystko, by przekonać, że grają z dyrektorką Cricoteki w jednej drużynie.

Joanna Gorlach dramatycznym głosem wezwała nas, byśmy w tej „trudnej” chwili „byli razem”[3] – jakby nie rozumiała, że akt cenzury zasadza się właśnie na wykluczeniu. Tomasz Gutkowski w imieniu zespołu MF przekonywał: „Wolność wypowiedzi artystycznej jest dla nas wartością nadrzędną i jakiekolwiek jej ograniczanie powinno się spotkać z jednoznacznie negatywną oceną”[4]. Za chwilę jednak dodawał:

> Usunięcie pracy z przestrzeni galerii można odczytywać zarówno jako akt autocenzury prewencyjnej, jak i wyraz troski o przyszłość i dobro instytucji. Nasz sprzeciw budzi przede wszystkim fakt, że rzeczywistość polityczna zmusza kogokolwiek – instytucję, organizację, artystę czy kuratora – do stawania przed tego typu dramatycznymi wyborami.

Te dwa zdania to podręcznikowy przykład mechanizmu cenzury. Krok pierwszy: rozmycie odpowiedzialności. Ta sytuacja mogłaby przydarzyć się

każdemu: nie tylko Zarzeckiej, ale każdej „instytucji, organizacji, artyście, kuratorowi”. Krok drugi: zrzucenie odpowiedzialności. To nie Zarzecka ponosi odpowiedzialność za „tę przykrą sytuację” – odpowiedzialność jest po stronie (bezosobowej!) „rzeczywistości politycznej”, która „zmusiła” Zarzecką do dokonania „dramatycznego wyboru”. Krok trzeci: heroizacja przemocy. Nie przez przypadek Gutkowski użył niespotykanego sformułowania „autocenzura prewencyjna”. Chodzi o komunikat: jeśli Zarzecka kogoś cenzurowała, to przede wszystkim samą siebie. Powierży szkoda, wystawy również, pracowników MF jeszcze bardziej – ale to dyrektorka Cricoteki jest prawdziwą ofiarą całej sytuacji.

Największym zaskoczeniem była jednak dla mnie deklaracja Agnieszki Rayss, kuratorki *Powagi sytuacji*. Nie chodzi tylko o to, że nie stanęła w obronie pracy Powierży. Chodzi o trudny do wytłumaczenia stosunek do własnego przedsięwzięcia.

> Ta sytuacja, w jakiej się znajdujemy, jest to rodzaj jakiegoś ponurego żartu, który jest rodzajem post scriptum do tej wystawy, która oczywiście jest w jakiś sposób polityczna, jak wszystko w naszym kraju. Ale nie było moim celem wzniecanie konfliktów, wręcz przeciwnie: chciałam trochę spuścić powietrza z balona patosu[5].

Mam rozumieć, że odbieranie kobietom prawa do aborcji jest takiego rodzaju sytuacją, na którą należy zareagować z poczuciem humoru? Że Strajk Kobiet jest wydarzeniem karnawałowym, a jego hasła i postulaty wymierzone są w patos władzy – i to właśnie chciał wyrazić swoją pracą Powierża? A może inaczej: że to Strajk Kobiet jest wydarzeniem pełnym patosu, z którego

należałoby spuścić nieco powietrza? Czy taki jest, zdaniem kuratorki, sens najważniejszego wydarzenia politycznego ostatnich lat?

„Mam nadzieję, że cała ta poważna sytuacja stanie się może dziś wieczorem niej poważna, albo może jutro” – zakończyła Rayss, rozpoczynając właściwą część wieczoru, czyli bankiet.

# 3.

Przygnębiający wniosek z tej imprezy może być tylko jeden: politycy PiS-u na ostatnim odcinku demontażu demokracji mogą zająć się poważnymi sprawami. Sprawy sztuki idą w pożądanym kierunku bez ich udziału.

# 4.

Na tym nie koniec tematu. Nie wspominają o tym opiniotwórcze media relacjonujące wydarzenie (np. „Wyborcza”, „oko.press”), a to dlatego, że wszystkie osoby przemawiające na otwarciu MF w sposób zaskakująco zgodny tę sprawę przemilczały. Chodzi o Czarne Szmaty, zaproszone do udziału w tej samej wystawie, i dokonany na ich pracy akt cenzury.

Feministyczny kolektyw (Marta Jalowska, Karolina Maciejaszek, Magda Staroszczyk z udziałem Pat Mic – pisaliśmy o nich w numerze 153 z 2019 r.) miał prezentować na wystawie fotograficzną dokumentację akcji *Pozdrowienia z Lesbos* oraz *Ułańskie fantazje*, a także wykonać na otwarciu imprezy performans *Czerwony dywan*. Miał on polegać na „grze z obiektem przypominającym flagę Polski oraz queerowaniu opresyjności władzy policyjnej”[6]. Jeszcze nim zdjęto pracę Powierży, Czarnym Szmatom zakazano występu. Nie było to tajemnicą, bo kolektyw szeroko informował o tym w

mediach społecznościowych[7]. W odpowiedzi na akt cenzury zapowiedział swój przyjazd do Krakowa na otwarcie MF i wykonanie partyzanckiej akcji *Aresztowanie Cricoteki*. Aktywistki, przebrane w stroje policjantów, z doklejonymi wąsami, najpierw zakłócały imprezę nadając przez megafon komunikaty o cenzurze stylizowane na komunikaty policyjne. Po zakończonej oficjalnej części otwarcia MF zeszły na bulwary wiślane i pod tarasem Cricoteki rozwinęły trzy ogromne banery z hasłami: „Artystki decydują, co pokazują", „Wasz lęk to wasza odpowiedzialność za nasze znikanie", „Przyszłość i tak nadejdzie".

Zorganizowany i ostentacyjny sposób, w jaki potraktowany został kolektyw Czarne Szmaty, jest nawet bardziej oburzający, niż ocenzurowanie pracy Powierży. Była to sytuacja podwójnego wykluczenia: najpierw zakaz występu, a potem, podczas otwarcia MF, przemilczenie zarówno aktu cenzury jak i akcji aktywistek. Nawoływania organizatorek i organizatora, byśmy o sytuacji wokół *Powagi sytuacji* wspólnie „porozmawiali", brzmiały wyjątkowo niewiarygodnie. W kontekście Strajku Kobiet uderzający jest fakt, że głos i widzialność został odebrany właśnie kobietom. Było to działanie skuteczne: dla większości uczestniczących w otwarciu MF akcja Czarnych Szmat musiała być zagadkowa i niezrozumiała. Taki był (mam nadzieję) powód, dla którego ich performans został przez publiczność zignorowany.

W dole, na bulwarach polityczne hasła i aktywistki stojące nieruchomo w geście protestu – a w górze, na tarasie Cricoteki, bankiet: muzyka, gwar rozmów, śmiechy, dźwięczenie kieliszków. Trudno o trafniejszą puentę tej zawstydzającej imprezy.

Cenzura w Cricotece była tematem zajęć w ramach kursu

„Teatr/sztuka/polityka”, prowadzonego przeze mnie na krakowskiej wiedzy o teatrze, poświęconego cenzurze w kulturze polskiej po 1989 roku. Dziękuję studentkom i studentom za inspirującą rozmowę.

Wzór cytowania:

Kościelniak, Marcin, *Strefa wolna od ideologii, czyli cenzura w Cricotece*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/strefa-wolna-od-ideologii-czyli-cenzura-w-cricotece [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

## Autor/ka

Marcin Kościelniak (marcin.koscielniak@uj.edu.pl) – teatrolog, kulturoznawca. Adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu UJ. Członek komitetu redakcyjnego serii książkowej „Teatr/Konstelacje” w WUJ. Zajmuje się historią i politycznością teatru, sztuk performatywnych i wizualnych XX i XXI wieku, zagadnieniami cenzury, relacjami wiedzy i władzy, pamięci i historii, teorią archiwum. Autor kilku książek, z których ostatnia to: *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.* (2018). Obecnie prowadzi projekt badawczy *Feministyczne i świeckie archiwum transformacji*. Pierwszy tekst na ten temat, *Transformacja i aborcja. Genealogia „kompromisu aborcyjnego”*, opublikował w „Widoku” 2020 nr 27 (https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/27-formatowanie-poznej-telewizji/transformacja-i-aborcja)

## Przypisy

1. Angelika Pitoń, *Posłowie Lewicy interweniują w sprawie cenzury w krakowskim muzeum Kantora*, Wyborcza on-line, 30 maja 2021;

https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,27143465,poslowie-lewicy-inte… 31 V 2021].
2. Por. *Oświadczenie w sprawie wystawy Miesiąca Fotografii „Powaga sytuacji" prezentowanej w Cricotece*; https://www.cricoteka.pl/pl/oswiadczenie-w-sprawie-wystawy-miesia%CC%A8… [dostęp: 31 V 2021].
3. Nagranie audio z otwarcia MF, w zbiorach autora.
4. Por. *Oświadczenie w sprawie wystawy „Powaga sytuacji"*; https://photomonth.com/pl/2021/05/28/oswiadczenie-w-sprawie-wystawy-pow… [dostęp: 31 V 2021].
5. Nagranie audio z otwarcia MF, w zbiorach autora.
6. Informacja z ulotki rozdawanej w czasie otwarcia MF, w zbiorach autora.
7. Informacje dotyczące ocenzurowania performansu *Czerwony dywan* podaję za oświadczeniem Czarnych Szmat i Pat Mic *Zamiatanie pod czerwony dywan, czyli co się zdarzyło w Cricotece* z 29 maja b.r., opublikowanym na FB Czarnych Szmat w poście z 30 maja b.r., godz. 13:19; https://www.facebook.com/czarneszmaty [dostęp: 31 V 2021].

---

**Source URL:**
*https://didaskalia.pl/artykul/strefa-wolna-od-ideologii-czyli-cenzura-w-cricotece*

cenzura

# Komentarz

Agnieszka Rayss

Tak w skrócie wyglądał przebieg wydarzeń poprzedzających otwarcie Miesiąca Fotografii w Krakowie, którego częścią miała być była wystawa *Powaga sytuacji*: montujemy wystawę, kończymy w piątek, dyrekcja Cricoteki w poniedziałek ogląda zamontowaną wystawę i decyduje, że nie pokaże pracy Krzysztofa Powierży *Banery z Placu Wilsona*. Po nerwowych rozmowach, próbach przekonania Cricoteki do wycofania się z cenzorskiego działania, po tym jak jeden z artystów wycofał w proteście przeciw cenzurze swoje prace i wezwał do tego innych, decyduję wraz z MFK, żeby wystawy nie otwierać. Podczas inauguracji wspólnie z Miesiącem Fotografii w Krakowie festiwalu ogłaszamy tę decyzję. Zostają odczytane oświadczenia Miesiąca Fotografii i Cricoteki, a artyści protestują przeciwko cenzurze. Kolektyw Czarne Szmaty na zaproszenie i w porozumieniu z Miesiącem Fotografii w Krakowie, realizują swój performatywny protest. MFK nie zna treści performansu – taką decyzję artystki i MFK podjęły po odrzuceniu pierwszej wersji performansu przez Cricotekę kilka tygodni wcześniej.

Ocenzurowanie wystawy zostało opisane przez oko.press, noizz.pl, przeciwko

cenzurze w Cricotece zaprotestowali posłowie Lewicy. Dłuższą analizę wydarzeniom poświęcił Marcin Kościelniak na portalu Didaskalia.pl. Czytam tam, że moja postawa była w tej sytuacji karygodna, że bo nie wzięłam strony artysty (sic!!!), i użyłam zwrotu „ponury żart". Czytam, że postawa organizatorów jest nie do obrony. Bo wygłosili oświadczenie, które nie spodobało się autorowi artykułu? Bo próbowali prace Powierży jednak pokazać? Bo zaprosili Czarne Szmaty do wykonania performansu (a Czarne Szmaty go wykonały, jako wydarzenie towarzyszące otwarciu festiwalu)? Bo po otwarciu festiwalu na placu pod Cricoteką zostali ludzie, rozmawiali o tym, co się stało i pili piwo?

Muszę więc sprostować. Wystawa nie została otwarta nie w wyniku decyzji Cricoteki, ale w geście protestu przeciw jej cenzorskim działaniom. Podjęłam tę decyzję w porozumieniu z Miesiącem Fotografii, wysadzając w powietrze ponad pół roku swojej pracy. Wystawa bez pracy Powierży (takich zmian żądała Cricoteka) i bez prac jednego z artystów, który wzywając pozostałych twórców do bojkotu wycofał się z wystawy po ocenzurowaniu pracy Krzyśka, traciła sens. Otwarcie jej w okrojonej formie oznaczałoby oddanie pola cenzorowi i stanowiłaby zgodę na ten akt. Tego w tekście Kościelniaka nie ma, podobnie jak informacji o tym, o czym ta wystawa właściwie miała być (w licznych przypisach brak tekstu kuratorskiego). Miała być o postawach artystów wobec opresji, politycznej i ideologicznej. Te postawy to bunt, żart, ironiczny komentarz, posługiwanie się absurdem i paradoksem. Otwarcie takiej wystawy bez niewygodnego fragmentu sugerowałoby, że samo działanie cenzorskie traktować można z dystansem i że można je relatywizować.

Marcin Kościelniak ze swojej bezpiecznej pozycji dokonuje też dziwnego odczytania spektaklu, który rozegrał się przed Cricoteką, stanowczo

oddzielając aktorów i publiczność, chociaż w tym przypadku mamy do czynienia z tymi samymi ludźmi. Artyści uczestniczący w proteście to też artyści pijący piwo na „bankiecie” na placu pod Cricoteką i rozmawiający z organizatorami Miesiąca Fotografii. Wśród nich autorzy prac z wystawy *Powaga sytuacji*, także autor ocenzurowanej pracy. Performerki protestujące przeciw cenzurze uzgodniły wykonanie performansu z MFK. Organizatorzy MFK byli doskonale świadomi, że protest artystów będzie miał miejsce i w pełni go wspierali, bo są zwolennikami wolności wypowiedzi artystycznej. Protest artystów i odwołanie wystawy były wydarzeniami równoległymi, a nie zorganizowanymi przeciwko sobie manifestami.

W innej części artykułu Kościelniak analizuje oświadczenie Cricoteki i z tym fragmentem w pełni się zgadzam. Przeczytanie tego oświadczenia było dla mnie impulsem do ostatecznej decyzji o nieotwieraniu wystawy. Z językiem instytucji, która używa swojego patrona do zasłonięcia strachu przed władzą, i argumentów o „apolityczności sztuki” nie mogłam się zgodzić. Tego Marcin Kościelniak mógł się dowiedzieć pytając o komentarz mnie lub przedstawicieli Miesiąca Fotografii w Krakowie. A ponieważ tego nie zrobił, napisałam o tym tutaj.

Jeśli decyzja o niedopuszczeniu do otwarcia ocenzurowanej przez Cricotekę wystawy nie była wystarczająco stanowczym gestem, to co mogło nim być?

Z zarzutów wobec mnie i wobec MFK najbardziej może cieszyć się cenzor i stojąca za nim władza, której tę cenzurę zawdzięczamy. Tej sytuacji zawdzięczamy też spory i konflikty w środowisku, czyj sprzeciw jest ważniejszy, kto został bardziej ocenzurowany, kto się wycofał i kiedy, a kto nie i dlaczego. Być może to jest najbardziej ponury żart.

Wystawa, jak najszybciej będzie to możliwe, powinna być dostępna w wersji

cyfrowej.

Wzór cytowania:

Rayss, Agnieszka, *Komentarz*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/komentarz, [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

## Autor/ka

Agnieszka Rayss – fotografka, kuratorka wystawy *Powaga sytuacji* w ramach 19. edycji Miesiąca Fotografii w Krakowie. Pełna biografia na stronie internetowej autorki pod adresem: https://www.agnieszkarayss.com/.

---

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

didaskalia
gazeta teatralna

cenzura

# Odpowiedź na komentarz Agnieszki Rayss

Marcin Kościelniak

W tekście *Strefa wolna od ideologii, czyli cenzura w Cricotece* analizowałem stanowiska przedstawione publicznie w dniu otwarcia Miesiąca Fotografii (dalej: MF) przez Joannę Gorlach, Tomasza Gutkowskiego, Agnieszkę Rayss i Natalię Zarzecką. Nie analizowałem zatem ani tego, co Agnieszka Rayss chciała wówczas powiedzieć, ani – w sposób oczywisty – tego, co mówi dzisiaj z przekonaniem, że powiedziała to 29 maja. Dla **performatywnego wymiaru aktu cenzury** kluczowe jest to, w jaki sposób ten akt zaistniał w przestrzeni publicznej, jak został nie tylko dokonany ale i „opowiedziany" – dlatego zajmuję się analizą przejawów życia publicznego, a nie kuluarowego. Za niezrozumiały uważam zarzut, że nie poprosiłem Rayss o komentarz – przecież Rayss wypowiedziała się publicznie, a ja analizowałem właśnie tę jej wypowiedź. Czy Rayss chciała skomentować swoje własne słowa?

Cenzura prewencyjna i represyjna na tle politycznym i religijnym jest zjawiskiem rujnującym życie publiczne – szczególnie, jeśli jest to cenzura tak ostentacyjna, jak w przypadku wystawy *Powaga sytuacji*. Jej skutkiem może być paraliż debaty publicznej, zawężenie sfery publicznej, autocenzura –

zatem procesy, w skutek których mechanizm cenzury zostanie uwewnętrzniony i przestanie być w ogóle widoczny. Jest to najpoważniejsze zagrożenie.

Analiza mechanizmów cenzury jest zatem formą jej uwidocznienia i sposobem przeciwstawienia się jej dewastującym skutkom. Taki jest powód, dla którego wchodzę w polemikę z tekstem Agnieszki Rayss. Jej dzisiejsze stanowisko odczytuję bowiem jako **dalszy ciąg cenzorskiego performansu** z 29 maja, którego sensem jest zaciemnianie rzeczywistych powodów, mechanizmów i skutków aktu cenzury. Moim celem jest przywrócenie temu obrazowi ostrości.

# 1.

Kuratorka *Powagi sytuacji* twierdzi stanowczo, że „Wystawa nie została otwarta nie w wyniku decyzji Cricoteki, ale w geście protestu przeciw jej cenzorskim działaniom". „Podjęłam tę decyzję w porozumieniu z Miesiącem Fotografii" – przekonuje i pyta: „Jeśli decyzja o niedopuszczeniu do otwarcia ocenzurowanej przez Cricotekę wystawy nie była wystarczająco stanowczym gestem, to co mogło nim być?".

Po pierwsze: podczas inauguracji MF gest zamknięcia *Powagi sytuacji* nie został przez nikogo – ani Gorlach, ani Gutkowskiego, ani Rayss – przedstawiony jako odpowiedź na cenzurę. Nie padło ani jedno takie sformułowanie. Skoro sama Rayss gestu zamknięcia wystawy nie przedstawiła (nie „wyperformowała") jako gest niezgody na akt cenzury, nie może oczekiwać, że w taki sposób będzie rozumiany: zyskał inny sens i przyniósł inne społeczne skutki. Taka jest elementarna logika performansu.

Po drugie: przedstawiona wówczas w oficjalnych stanowiskach MF i

Cricoteki wersja wydarzeń jest odmienna od tej, przedstawianej dziś przez Rayss. I – co ważne – spójna. Podkreślam: Gorlach, Gutowski, Rayss i Zarzecka przemawiali jednym głosem. Ich wypowiedzi były w całej rozciągłości ze sobą zgodne, nie zawierały ani jednego akcentu polemicznego czy krytycznego w stosunku do jakiejkolwiek ze stron czy osób. Złożyły się na **starannie zaplanowany i wyreżyserowany, jednogłośny performans**.

Zarzecka:

> W poszanowaniu zasad, jakimi kieruje się Cricoteka, w porozumieniu z organizatorami Miesiąca Fotografii, z kuratorką wystawy „Powaga sytuacji" oraz z artystą podjęliśmy wspólnie decyzję, by pracę [Krzysztofa Powierży] przenieść do innego miejsca, jednocześnie nie usuwając jej z wystawy[1].

Gutkowski:

> Kompromis wypracowany w toku wielogodzinnej dyskusji z udziałem wszystkich zainteresowanych stron polegać miał na przeniesieniu instalacji Krzysztofa Powierży do innej przestrzeni ekspozycyjnej, poza murami Cricoteki, ale nadal jako część wystawy[2].

Dopiero, jak tłumaczy Gutkowski, w sytuacji kiedy „Rozwiązanie to nie spotkało się ze zrozumieniem części artystów i artystek, z których przynajmniej dwoje zapowiedziało jej bojkot […] wspólnie z kuratorką i przy akceptacji artystów i artystek, podjęliśmy decyzję o nieotwieraniu wystawy *Powaga sytuacji* w zaplanowanym kształcie […]".

Czyli: odpowiedzią na gest cenzorski Zarzeckiej nie był – jak utrzymuje Rayss – (bezkompromisowy) gest zamknięcia wystawy, ale kompromis.

Do zamknięcia wystawy doszło nie na skutek nieprzejednanej postawy kuratorki, ale wyłącznie na skutek nieprzejednanej postawy artystów i artystek (jednej lub dwóch osób, wersja Rayss różni się od wersji Gutkowskiego).

Tak wynika z oficjalnych stanowisk MF i Cricoteki. Rayss znała ich treść jeszcze przed galą otwarcia, przemawiała zresztą ostatnia – a jednak ani słowem nie polemizowała z przedstawioną tam wersją wydarzeń.

# 2.

Rayss przedstawia siebie jako osobę, którą cechuje bezkompromisowy stosunek do cenzury. „Z językiem instytucji, która używa swojego patrona do zasłonięcia strachu przed władzą, i argumentów o «apolityczności sztuki» nie mogłam się zgodzić" – pisze. Czy na pewno się nie zgodziła?

Po pierwsze: wspólnie z Gutkowskim przekonywała, że ocenzurowana wystawa to nie wszystko, bo MF składa się z wielu innych wydarzeń, które warte są uwagi[3]. Cricotekę Gutkowski przedstawił jako partnera niektórych imprez MF i zapraszał publiczność do uczestnictwa[4]. Czy tak Rayss rozumie gest niezgody wobec cenzury – jako dalszą współpracę z osobą i instytucją cenzurującą?

Po drugie: ani w jej wypowiedzi, ani w wypowiedzi osób z MF nie padło ani raz, że to Natalia Zarzecka dopuściła się aktu cenzury[5]. Przedstawiano go oględnie jako akt bezpodmiotowy i anonimowy.

Po trzecie: decyzję cenzorską – jak pisałem – Gutkowski próbował

„usprawiedliwić” dobrem instytucji i „rzeczywistością polityczną”. Rayss nie tylko nie protestowała, ale wtórowała:

> Strasznie mi jest przykro z powodu wszystkich artystów, którzy się zaangażowali w ten projekt i bardzo współczuję Miesiącowi Fotografii. A także bardzo współczuję Cricotece, która jest między młotem a kowadłem. Nie wierzę, żeby te decyzje były dla Cricoteki łatwe[6].

Rayss dziś deklaruje: „Otwarcie takiej wystawy bez niewygodnego fragmentu sugerowałoby, że samo działanie cenzorskie traktować można z dystansem i że można je relatywizować”. A jednak, wykonane przez nią i Gutkowskiego podczas otwarcia MF gesty służyły właśnie temu, by wymowę aktu cenzury rozmiękczyć i osłabić, a zatem pozbawić wymiaru aktu klarownego i niedopuszczalnego.

# 3.

Rayss stwierdza, że niesłusznie „oddzielam aktorów i publiczność” i przekonuje, że „w tym przypadku mamy do czynienia z tymi samymi ludźmi”. „Organizatorzy MFK byli doskonale świadomi, że protest artystów będzie miał miejsce i w pełni go wspierali” – pisze.

Przyznaję: opisując sprawę Czarnych Szmat nie wspomniałem, że ich akcja na otwarciu MF była zorganizowana za zgodą MF. Rzecz w tym, że w oświadczeniu Czarnych Szmat nie ma takiej informacji[7]. Jeśli jednak tak rzeczywiście było, postawa Gorlach, Gutkowskiego i Rayss wobec Czarnych Szmat jest tym bardziej niesłychana. Przypominam: i Rayss, i Gutkowski, mówiąc wielokrotnie podczas ceremonii otwarcia o pracy Krzysztofa

Powierży, nie powiedzieli ani słowa o ocenzurowaniu akcji *Czerwony dywan* Czarnych Szmat. Zgodnie też przemilczeli ich akcję „odwetową" na otwarciu MF (performans *Aresztowanie Cricoteki*). Był to akt podwójnej cenzury. Rayss dziś pomija go milczeniem, tylko potęgując gest wykluczenia.

Kuratorka przekonuje, że w dniu otwarcia MF stała tam, gdzie stali protestujący. „Protest artystów i odwołanie wystawy były wydarzeniami równoległymi, a nie zorganizowanymi przeciwko sobie manifestami" – pisze. Sądzę, że w tym przypadku to **artystki i artyści, których Rayss czyni swoimi wspólnikami, powinni sami publicznie odnieść się do słów kuratorki**.

* * *

W tekście *Strefa wolna od ideologii* na przykładzie przedstawionego przez Gutkowskiego stanowiska MF wyodrębniłem trzy etapy mechanizmu cenzury. Na przykładzie tekstu Rayss można powtórzyć to ćwiczenie.

Krok pierwszy: rozmycie odpowiedzialności. W czasie otwarcia MF nie było podziału na tych, którzy cenzurują lub cenzurę legitymizują, i na protestujących wobec aktu cenzury: „mamy do czynienia z tymi samymi ludźmi".

Krok drugi: zrzucenie odpowiedzialności. „Z zarzutów wobec mnie i wobec MFK najbardziej może cieszyć się cenzor i stojąca za nim władza, której tę cenzurę zawdzięczamy" – pisze Rayss. Ostatecznie ani kuratorka, ani organizatorzy MF, ani Zarzecka, ani politycy PiS-u nie ponoszą odpowiedzialności za dewastujące skutki aktu cenzury – ale ja oraz inne publicystki i publicyści, którzy o akcie cenzury zdecydowali się napisać. Mówiąc inaczej: nie są winni ci, którzy stoją za cenzurą (jej aktem i jej

legitymizacją), ale ci, którzy to nagłaśniają i krytykują. Czy ta retoryka nie brzmi znajomo?

Krok trzeci: heroizacja przemocy. Pisząc: „Marcin Kościelniak [przemawia] ze swojej bezpiecznej pozycji" Agnieszka Rayss próbuje nie tylko zakwestionować moją krytykę, ale przede wszystkim zbudować własną pozycję jako osoby, która obarczona jest bagażem odpowiedzialności i ponosi koszty swojej bezkompromisowej postawy.

Rozumiem, że zagrożenie, przed jakim stoją Rayss, MF i Cricoteca, wiąże się z dotacjami przyznawanymi przez podmioty zarządzane przez polityków PiS-u. W kwestii deklarowanej przez Rayss bezkompromisowości mogę tylko powtórzyć: zarówno ona, jak i ekipa MF oraz dyrektorka Cricoteki zrobili naprawdę wiele, by nie narazić się na niebezpieczeństwo.

Wzór cytowania:

Kościelniak, Marcin, *Odpowiedź na komentarz Agnieszki Rayss*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/odpowiedz-na-komentarz-agnieszki-rayss, [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

## Autor/ka

Marcin Kościelniak (marcin.koscielniak@uj.edu.pl) – teatrolog, kulturoznawca. Adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu UJ. Członek komitetu redakcyjnego serii książkowej „Teatr/Konstelacje" w WUJ. Zajmuje się historią i politycznością teatru, sztuk

performatywnych i wizualnych XX i XXI wieku, zagadnieniami cenzury, relacjami wiedzy i władzy, pamięci i historii, teorią archiwum. Autor kilku książek, z których ostatnia to: *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80*. (2018). Obecnie prowadzi projekt badawczy *Feministyczne i świeckie archiwum transformacji*. Pierwszy tekst na ten temat, *Transformacja i aborcja. Genealogia „kompromisu aborcyjnego”*, opublikował w „Widoku” 2020 nr 27
(https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/27-formatowanie-poznej-telewizji/transformacja-i-aborcja)

# Przypisy

1. Wszystkie wypowiedzi Natalii Zarzeckiej cytuję za odczytywanym podczas ceremonii otwarcia MF oświadczeniem: *Oświadczenie w sprawie wystawy Miesiąca Fotografii „Powaga sytuacji” prezentowanej w Cricotece*;
https://www.cricoteka.pl/pl/oswiadczenie-w-sprawie-wystawy-miesia%CC%A8… [dostęp: 9 VI 2021].
2. Jeśli nie zaznaczam inaczej, wszystkie wypowiedzi Tomasza Gutkowskiego cytuję za odczytywanym podczas ceremonii otwarcia MF oświadczeniem: *Oświadczenie w sprawie wystawy „Powaga sytuacji”*;
https://photomonth.com/pl/2021/05/28/oswiadczenie-w-sprawie-wystawy-pow… [dostęp: 9 VI 2021]
3. Gutkowski: „Pamiętajmy, że ten festiwal to nie jest tylko ta wystawa, ale cała masa twórców, którzy bardzo się napracowali i też zasługują na uwagę”; Rayss: „Słuchajcie, jest dużo dobrych wystaw na Festiwalu”. Cyt. za nagraniem audio z otwarcia MF, w zbiorach autora.
4. Gutkowski: „Przez cały weekend cały czas korzystamy z gościnności Cricoteki. Nie jest to żadna prowokacja. Mamy zaplanowany tu bardzo fajny program ciekawych spotkań”. Cyt. za nagraniem audio z otwarcia MF, w zbiorach autora.
5. Z odczytywanego przez Gutkowskiego stanowiska dowiedzieliśmy się, że Fundacja Sztuk Wizualnych „została poinformowana, iż instalacja Krzysztofa Powierży nie może być prezentowana w przestrzeni Cricoteki”. Gutkowski mówił o „oświadczeniu przesłanym do organizatora [MF]” i o „Usunięciu pracy z przestrzeni galerii”. Por.
https://photomonth.com/pl/2021/05/28/oswiadczenie-w-sprawie-wystawy-pow… [dostęp: 9 VI 2021].
6. Wszystkie wypowiedzi Agnieszki Rayss z ceremonii otwarcia MF cytuję za nagraniem audio z imprezy, znajdującym się w zbiorach autora.
7. Por. oświadczenie Czarnych Szmat i Pat Mic *Zamiatanie pod czerwony dywan, czyli co się zdarzyło w Cricotece* z 29 maja b.r., opublikowane na FB Czarnych Szmat w poście z 30 maja b.r., godz. 13:19; https://www.facebook.com/czarneszmaty [dostęp: 9 VI 2021].

---

**Source URL:** *https://didaskalia.pl/artykul/odpowiedz-na-komentarz-agnieszki-rayss*

didaskalia
gazeta teatralna

Ursus

# Znaczenia nie da się oddzielić od ciała

Zofia Dworakowska Uniwersytet Warszawski

**The Meaning Cannot Be Separated From The Body**

The text is a proposal to analyse the film *Symphony of the Ursus Factory* from three different perspectives: performance studies, qualitative research, and participatory art. Departing from a quote by the director, Jaśmina Wójcik, where she reminisces about her first encounters with the former employees of the factory, the author focuses on the issue of embodied knowledge. Through discussing different moments of the film and its visual and audial strategy, the author also shows how theatricality mixes with documentality in the production. The author also refers to different events and activities from the nine-year-long Factory Ursus Project to show it as a long-term process grounded on different modes of participation and collaboration, without which the movie could not have been possible and which legitimates its artistic form.

Keywords: qualitative research; participatory art; performance studies; representation; Symphony of the Ursus Factory

*Rafałowi*

„Podczas pierwszych rozmów, kiedy wspominali swoją pracę, często wstawali i mi ją po prostu pokazywali. Przecież ja nie miałam pojęcia, co to są piasty i bergery! Byłam zupełnie oniemiała, kiedy to oglądałam. Ci ludzie tańczyli dla mnie swoisty taniec” (Wójcik, 2018). W ten sposób Jaśmina Wójcik przywołuje spotkania z osobami pracującymi kiedyś w Zakładach

Przemysłu Ciągnikowego Ursus, podczas których narodził się pomysł na film *Symfonia Fabryki Ursus* (2018). Ten krótki cytat nie jest wybrany przypadkowo: to stały motyw opowieści o filmie, powracający w wielu wywiadach z jego reżyserką. Sygnalizuje możliwe, przecinające i przenikające się perspektywy myślenia o tym projekcie – badań jakościowych, *performance studies* i sztuki partycypacyjnej, wokół istotnego dla każdej z nich zagadnienia reprezentacji.

## „kiedy wspominali swoją pracę, często wstawali i ją po prostu pokazywali”

Zainteresowanie Jaśminy Wójcik Ursusem zaczęło się od przypadkowego spaceru ze znajomymi po opustoszałych terenach zakładów i fascynacji tą przestrzenią. Nie bez znaczenia były też wspomnienia o dawnej świetności dzielnicy i fabryki, zasłyszane od ojca reżyserki, który z Ursusa pochodzi. Od 2011 roku przez kolejne dziewięć lat Wójcik, wspólnie z Izabelą Jasińską, Pat Kulką, Igorem Stokfiszewskim, Jakubem Wróblewskim podejmowała różnego typu działania na terenie Ursusa[1]. Były wśród nich m.in. spacer akustyczny po terenach zakładów, podczas którego odtwarzano fragmenty wywiadów z osobami kiedyś tam pracującymi, pokaz na ścianach hal archiwalnych filmów z życia fabryki (2014), parada traktorów, którymi pasjonaci z Polski przejechali spod Pałacu Kultury do Ursusa (2014), spotkania sąsiedzkie, film krótkometrażowy *Ursus znaczy niedźwiedź* (2015), publikacja fragmentów wspomnień osób pracujących kiedyś w fabryce na stronie internetowej „Krytyki Politycznej” (2015), aplikacja mobilna o historii zakładów (2015). Na czterdziestolecie strajków 1976 roku Wójcik ze współpracownikami i władzami lokalnymi wydała książkę zawierającą wypowiedzi pracowników i pracowniczek z tego okresu[2], a także wraz z osobami mieszkającymi w

Ursusie zbudowała z nadesłanych z Polski części pomnik – *Traktor – Idea – Ursusa*, który stanął przed urzędem dzielnicy (2016). Zainicjowali też kampanię na rzecz wykupienia z rąk prywatnych zabytkowej kolekcji zakładów i utworzenia muzeum na terenie dzielnicy (do czego do dzisiaj nie doszło ze względu na brak wsparcia ze strony władz Warszawy).

Pierwsze rozmowy z osobami pracującymi kiedyś w fabryce, przywoływane w zacytowanej na początku wypowiedzi, przypominają wywiady prowadzone podczas etnograficznych czy socjologicznych badań terenowych. Reżyserka opisuje moment, dobrze znany badaczom i badaczkom, w którym wywiad przestaje być tylko rozmową, ponieważ pojawiają się informacje, których nie można wyrazić za pomocą słów. Trzeba wstać i pokazać. Chodzi o praktyki ciała, o wiedzę ucieleśnioną, która może być zdobywana i przekazywana tylko poprzez performans – taki, w jakim uczestniczyła Wójcik.

W tej konkretnej sytuacji w konieczności podjęcia działania fizycznego ujawnia się jeden z ważnych problemów metodologicznych i teoretycznych dyskutowanych na polu badań jakościowych – nurtu badawczego, którego początki sięgają pierwszej połowy lat siedemdziesiątych XX wieku (zob. m.in. Denzin, Lincoln, 2009; Jawłowska, 2008)[3]. W jego ramach „nauki społeczne, polityczne i humanistyczne zbliżają się do siebie, wspólnie koncentrując się na interpretatywnym i jakościowym podejściu do badań i teorii" (Denzin, Lincoln, 2009, s. 2). Badacze i badaczki z tego nurtu zwracają uwagę, że tradycyjne badania społeczne, w swojej ambicji osiągnięcia (niemożliwego) obiektywizmu i dorównania naukom ścisłym, pomijały podstawową redukcję, która następuje w toku każdego badania terenowego, jaką jest przedstawienie wielomedialnej rzeczywistości kulturowej przez jedno medium – tekst (zob. Clifford, 1995). Między innymi z tego powodu podają w wątpliwość „uprzywilejowane, oparte na języku sposoby poznania" (Finley,

2009, s. 64) i eksperymentują z różnymi formami reprezentacji.

Przedstawicielki *performance studies*, takie jak Rebecca Schneider czy Diana Taylor, z perspektywy prowadzonych przez siebie badań historycznych zwracają z kolei uwagę, że „dominacja pisma w ramach zachodniej epistemologii" (Taylor, 2014, s. 7) wynika z wysokiej pozycji tej wiedzy, która może przyjąć formę materialną, stać się dokumentem, zostać zarchiwizowana (zob. Schneider, 2011, s. 23). Taylor w książce o znamiennym tytule *The Archive and The Repertoire. Performing Cultural Memory in The Americas* stawia sobie za cel odzyskanie miejsca dla wiedzy, którą archiwum wyklucza, czyli dla repertuaru. „Repertuar to […] rodzaj pamięci ucieleśnionej. Składają się nań performanse, gesty, wypowiedzi, sposoby poruszania się, taniec i śpiew, czyli wszystkie te akty, które zwykle uznajemy za wiedzę ulotną i niemożliwą do zreprodukowania" (Taylor, 2014, s. 30).

W *Symfonii* dochodzi jednak do reprodukcji – to, co zobaczyła Wójcik podczas wspomnianych spotkań, zostało przeniesione do filmu. W pewnym momencie widzimy dawnych pracowników i pracowniczki, którzy z różnych stron dzielnicy przyjeżdżają na teren opustoszałych zakładów, jakby wracali po latach do pracy. Odszukują swoje dawne stanowiska w ruinach rozsypujących się hal i wykonują czynności, które kiedyś wykonywali codziennie w ramach swoich obowiązków zawodowych. W tym samym czasie wydają też odgłosy naśladujące dźwięki maszyn, przy których pracowali. Mamy do czynienia z performatywnym powtórzeniem wydarzeń z przeszłości, które nie przypomina jednak większości współczesnych polskich reenactmentów – nie dotyczy rekonstrukcji doniosłych wydarzeń historycznych, najczęściej działań militarnych, ale codzienności i sfery pracy. Nie jest też tym typem powtórzenia, w którym najważniejsza jest wierność

oryginałowi. Z jednej strony dawni pracownicy i pracowniczki podejmują często spory wysiłek, aby wykonać swoje czynności dokładnie w tym miejscu, w którym robili to wcześniej. Jeden z mężczyzn wspina się ostrożnie po hałdzie gruzu, podchodzi do ściany, która kiedyś znajdowała się chyba w środku budynku, o czym mogą świadczyć pozostałości kolorowej lamperii. Przy samej ścianie, z której wystają zerwane fragmenty instalacji, a może nawet urządzeń, zaczyna wykonywać ruchy włączania maszyn i przesuwania jakichś elementów. Z drugiej strony pracownicy i pracowniczki wykonują swoje czynności bez charakterystycznej dla rekonstrukcji historycznych precyzji odwzorowania rekwizytów i kostiumów. Działania odbywają się „w powietrzu", „na pusto", bez przedmiotów, z którymi pierwotnie były związane – pisanie bez maszyny do pisania, kierowanie i zmiana biegów bez samochodu. Jedna z kobiet, stojąc na rozjechanej maszynami budowlanymi, nierównej połaci ziemi, zgięta wpół, z wielkim zaangażowaniem wykonuje czynności przerzucania czegoś z jednego miejsca w drugie. Ludzie nie „pracują" w strojach roboczych, ale ubrani są odświętnie, jeden z mężczyzn ma nawet medal wpięty w kołnierz marynarki.

Sfilmowanie performansu, do którego dochodzi w *Symfonii*, jest dyskusyjne zarówno w perspektywie tradycji *performance studies* ufundowanej na dogmatycznym założeniu o jego efemeryczności oraz niemożliwości powtórzenia i zapisu (zob. Schechner, 1985, s. 50, Phelan, 1993, s. 146), jak i w perspektywie krytyki tej tradycji, formułowanej przez wspomniane badaczki. Wyodrębnienie przez Taylor dwóch rodzajów wiedzy i jej przechowywania – archiwum i repertuaru – ufundowane jest na tezie o powtarzalności performansu, ale też na jego wyraźnym odróżnieniu od wszelkiego materialnego zapisu. „Performansu na żywo nie da się zdeponować w archiwum ani przekazać za jego pośrednictwem – twierdzi badaczka. – Nagranie wideo nie jest przecież performansem, choć czasem go

zastępuje jako rzecz sama w sobie (wideo to część archiwum, to, co przedstawia należy do repertuaru)" (Taylor, 2014, s. 10). Schneider przeprowadza szeroką polemikę z tym podejściem, w której pokazuje, że Taylor dążąc do legitymizacji repertuaru jako innego rodzaju archiwum ulega tak naprawdę logice i porządkowi tego ostatniego, a jednocześnie nie zauważa jego performatywności (zob. Schneider, s. 108). Jednak w innym miejscu Schneider pisze także, że nagrywanie przekazów ustnych czy inne praktyki ocalania tego, co niematerialne, prowadzą do „straty odmiennego podejścia do zapisywania" (zob. Schneider, 2011, s. 28). Podziela tym samym przekonanie Taylor, że „ucieleśnione i wykonywane akty wytwarzają, zapisują i przekazują wiedzę" (Taylor, 2014, s. 10). Obie badaczki uznają więc skuteczność medialną performansu, który nie potrzebuje innej rejestracji, sam jest właściwym sposobem zachowywania.

Warto jednak uświadomić sobie, czego dotyczy reenactment oglądany w *Symfonii*. Jest to przede wszystkim powtórzenie działań fizycznych, które pracownicy i pracowniczki wykonywali przed laty w pracy, ale przecież jest także powtórzeniem pierwszych spotkań z reżyserką, a jak się potem okaże, także innych podobnych sytuacji w przeszłości i przyszłości. *Reenactment* umieszczony w filmie jest więc elementem cyklu powtarzających się performansów. Ma też charakterystyczne cechy performatywnych powtórzeń tego typu, które są „zawsze rekonstruktywne, zawsze niepełne, nigdy nie przywiązane niewolniczo do liczby pojedynczej czy tego samego pochodzenia" (Schneider, 2011, s. 100). Wykazuje zdolność wielokrotnego powracania, poruszania się między repertuarem i archiwum, w różnych wariantach i w różnym czasie. Stanowi więc dowód dla głównej tezy Rebekki Schneider, w imię której prowadzi ona batalię w obrębie swojej dyscypliny, dowodząc, że „performans nie znika" (Schneider, 2011, s. 29), jak chcą klasycy, ale pozostaje.

# „piasty i bergery”

W pewnym momencie filmu widzimy, jak w różnych miejscach Polski z szop i garażów właściciele wyprowadzają zabytkowe traktory i ruszają w podróż do Ursusa. Te powroty do macierzy filmowane są w spektakularny sposób – w szerokich kadrach, z powietrza, na tle krajobrazu. Nie towarzyszy im komentarz, słyszymy tylko silniki maszyn i regularnie wybijany rytm pojedynczego dźwięku. Gdy traktory docierają na teren dawnej fabryki, formują szyk i wykonują swego rodzaju układ choreograficzny, którego celem nie jest jedynie sprawne pokonywanie odległości, ale też manifestacja świetności i mocy. Wjeżdżają na plac fabryczny, na którym oczekują na nie w bezruchu pracownicy i pracownice dawnych zakładów, odświętnie ubrani, trzymając proporce z wyszytymi symbolami fabryki. Spotkanie maszyn z ludźmi ma emocjonalny przebieg – niektórzy podchodzą uśmiechnięci do traktorów, dotykają ich, głaszczą, jedna z kobiet nawet całuje wypolerowaną blachę. Następuje widowiskowy, filmowany z góry, jawnie zakomponowany przejazd traktorów dookoła zgromadzonych osób, który przywołuje na myśl defiladę pojazdów podczas jakiejś oficjalnej uroczystości. Kulminację filmu stanowi nieruchoma scena rozgrywająca się w nocy, którą rozświetlają tylko zapalone reflektory traktorów. W bliższych ujęciach widzimy bohaterki i bohaterów siedzących za kierownicami traktorów, potem kamera się oddala, aby objąć wszystkie maszyny razem i obraz się urywa.

Każdą symfonię charakteryzuje to, że jej tempo zmienia się w kolejnych częściach. Analogiczna zmienność cechuje *Symfonię Fabryki Ursus*, której poszczególne fragmenty i wątki mają własną, odmienną czasowość. Film zaczyna się od archiwalnych, czarno-białych ujęć z okresu świetności fabryki, które przedstawiają m.in. robotników przy montażu maszyn, masowe zgromadzenia w halach fabrycznych, wypuszczenie milionowego traktora,

tłumy wychodzące z fabryki po pracy. Potem poznajemy kolejnych bohaterów i bohaterki filmu – dawnych pracowników i pracowniczki – w trakcie codziennych czynności: przygotowywania posiłku, jazdy rowerem, samochodem, a w tle słyszymy ich wspomnienia:

„Mi podlegały wszystkie maszyny, które wykonywały rdzenie i inne pozycje obróbcze do rdzeni: formiernia, topiarnia i pole wsadowe. Wciągnąłem się w to, żeby pracować, wykazać się, robić, bo ja się wychowałem przez pracę".

„Byłam silną. Pierwszą i jedyną kobietą na bergerach. Jedyna kobieta sobie radziła z tym".

„Przepracowałem za kierownicą pięćdziesiąt lat, nawet lusterka nie zbiłem. Żadnego wypadku nie miałem. Ja powinienem medal dostać".

„Nie musiałeś kanapek brać, była stołówka, zupa była, wkładka była, mleko było, oranżada była. Co chciałeś, to miałeś. Wczasy były, dla dzieci, jedne zimowe, drugie letnie. Płacili i wszystko zadowolone było".

„To było osiemdziesiąt decybeli, te młoty, nauszników nam nie dali. Ludzie słuch tracili, bardzo ciężko pracowali, pocili się, chorowali, ale mieliśmy swoją przychodnię, gdzie lekarze pomagali".

„Ten ogrom to przerażał, po parę tysięcy ludzi na jednej hali, na trzy zmiany. Jakieś ciężkie maszyny, większe, mniejsze. Nie było wiadomo, którędy wejść, którędy wrócić. Było zapylenie, zadymienie, gaz żeliwiarkowy, huk młotów, no i ogrom dymu".

„Ja pamiętam, jak staliśmy i patrzyliśmy, jak to szło pod młot, jak to niszczyli wszystko. Zakład, który dawał chleb, który dawał ludziom utrzymanie".

> „I tak wszystkie w Polsce zakłady odeszły w nieznane. Demokrację ludzie robili dla nich, dla rządzących, a nie dla nas, dla klasy robotniczej”.

Ta część filmu utrzymana jest w konwencji dokumentu obserwacyjnego – kamera podąża za bohaterami i bohaterkami, a ścieżkę dźwiękową wypełniają tylko ich wypowiedzi. Co jakiś czas wprowadzane są jednak do tej konwencji zaburzenia, które stopniowo się nasilają. Taką funkcję spełniają wspomniane reenactmenty, a także nieruchome i nieme kadry, w których widzimy bohaterów i bohaterki, osobno i w grupie, zastygłych w jakiejś sytuacji. Jedną z nich jest przywołane wcześniej oczekiwanie pracowników i pracowniczek na przyjazd traktorów, w innej widzimy członków orkiestry zakładowej, zastygłych, z instrumentami w dłoniach, z trąbkami, saksofonami, puzonami przy ustach, stojących na tle hałdy ziemi i fabrycznego komina. Te sceny są bliższe fotografii, zarówno ze względu na swój bezruch, jak i skierowanie do kamery. Wraz z upływem czasu konwencja dokumentalna stopniowo się rozmywa, cichną opowieści bohaterów i bohaterek, narrację przejmuje muzyka i obraz. Końcowe sceny *Symfonii* mają już wyłącznie wizyjny charakter.

Właśnie gra z konwencją dokumentalną w szczególny sposób kieruje uwagę na typową dla każdej symfonii zmianę tempa. W filmie przeplatają się ze sobą różne rejestry czasowe: rzeczywiste teraz 2018 roku, wydarzenia historyczne „cytowane” przez kroniki filmowe, opowiadane oraz przywoływane przez performatywne powtórzenia. Kolejny wariant stanowią sceny z końca filmu, które nie rozgrywają się ani kiedyś, ani teraz, ale trudno je też uznać za projekcję przyszłych wydarzeń. Tym przesunięciom między różnymi rejestrami towarzyszą wspomniane zastygłe kadry, które z kolei spowalniają co jakiś czas bieg filmu.

Wszystkie te zabiegi kwestionują linearną czasowość, wpisaną w większość filmów dokumentalnych, a także w większość badań. Sugerują, „że czas może być dotykany, przekraczany, odwiedzany i ponownie odwiedzany, że czas jest przechodni i elastyczny, że może się powtarzać, że nie ma tylko jednego czasu – nigdy tylko jednego" (Schneider, 2011, s. 30). Warto nie traktować ich tylko jako eksperymentów w obrębie gatunku filmowego, ale zobaczyć w nich próby dystansowania się wobec dominujących sposobów uprawiania historii, a nawet szerzej wobec charakterystycznego dla Zachodu przywiązania do oryginalności i autentyczności (por. Schneider, 2011, s. 30).

## „byłam zupełnie oniemiała"

Porzucenie konwencji dokumentalnej pociąga za sobą również rodzaj deziluzji, to znaczy kieruje uwagę na samo medium filmu, ujawniając jego istnienie i sprawczość. Powtórzenia, spowolnienia i projekcje nie udają przecież rzeczywistych wydarzeń, nie istniały poza filmem, ale stają się widoczne przez swój jawnie kreacyjny, teatralny charakter. Jednocześnie *Symfonia* nie przestaje być dokumentem – uczestniczą w niej, w swoim imieniu, realne osoby, których twarze, sylwetki, głosy, wspomnienia poznajemy od początku filmu, oraz rozgrywa się w tej konkretnej przestrzeni – na gruzach dawnych Zakładów Ursus. Okazuje się więc, że w *Symfonii* teatralność miesza się z dokumentalnością (por. Schneider, 2011, s. 29).

Podobna dwoistość obecna jest również w warstwie dźwiękowej i wizualnej. Właściwa *Symfonia*, która tworzy ścieżkę dźwiękową filmu, powstała z nagrań pracowników i pracowniczek odtwarzających odgłosy dawnej fabryki, muzyki orkiestry zakładowej, nagrań silników traktorów i dźwięków jednej z działających jeszcze na terenie Ursusa fabryk. Jest więc częściowo kolejnym

reenactmentem, utworem typu *devised* – dokumentem i kompozycją jednocześnie. Kamera z kolei na początku filmuje dyskretnie bohaterów, ale regularnie porzuca tryb dokumentalny. Pierwszy raz dzieje się to, gdy po kilkunastu minutach filmu niespodziewanie zmienia perspektywę i unosi się bardzo wysoko nad bohaterkę jadącą na rowerze, śledząc ją jako mały punkt przemieszczający się po terenie dzielnicy. Modyfikacje trybu dokumentalnego odbywają się najczęściej właśnie przez odjazd kamery aż do bardzo szerokiego planu. Widzimy mężczyznę idącego w milczeniu korytarzami dawnego zakładu, aż podchodzi do klatki schodowej, której schody są w połowie urwane wraz ze ścianą budynku. Staje u ich szczytu, a kamera stopniowo oddala się, tak że obejmuje cały budynek, a potem rozległy teren przed nim, a przez urwaną ścianę widzimy ciągle zastygłego mężczyznę u szczytu schodów, który za chwilę zamienia się już tylko w mały punkt. Czasami kamera zwalnia wyraźnie tempo, jak wtedy, gdy niemal kontemplacyjnie filmuje puste pofabryczne hale. Przytoczone ujęcia już nie rejestrują wydarzeń, ale w jawny sposób je konstruują.

Jednoczesność kreacji i dokumentacji przenikająca wiele aspektów *Symfonii* ponownie komplikuje przywoływane wcześniej, fundamentalne dla tradycji *performance studies* rozróżnienie między działaniem a zapisem, repertuarem a archiwum (por. Schneider, 2011, s. 154, 163, 168). Rozróżnienie to opiera się na wspomnianej tezie o efemeryczności, zgodnie z którą „chętnie myślimy o performansie jako o tym, co nie daje się zapisać, ponieważ pojawia się w czasie i łatwo nam powiedzieć, że film albo zdjęcie jest zapisem życia, ale samo nie jest życiem, które zapisuje (lub którego nie udaje mu się zapisać, jeśli przyjąć ustalenia Richarda Schechnera i Peggy Phelan)” (Schneider, 2011, s. 142). W *Symfonii* jawna teatralność wprowadza do dokumentu życie, a powtórzenia, spowolnienia i projekcje ujawniają możliwość innej temporalności, w której performans może wielokrotnie powracać, nawet w

zapośredniczeniu. *Symfonia* wymyka się więc przyjętym podziałom medialnym i czasowym – jest performansem i dokumentem jednocześnie.

To „czasowe i medialne zmącenie" lub też „czasowa i medialna jednoczesność" (Schneider, 2011, s. 168) jest wyzwaniem dla publiczności oglądającej film. Wprowadza niepewność, wytrąca z przyzwyczajeń odbiorczych, powoduje, że racjonalna analiza nie wystarcza. Napięcie między kiedyś a teraz, zapętlenie realnego z fantastycznym, wzmożone oddziaływanie sensoryczne przez dominację narracji dźwiękowej i wizualnej, domagają się reakcji emocjonalnej.

# „ci ludzie tańczyli dla mnie"

Reenactmenty pojawiające się w *Symfonii*, inaczej niż większość performansów tego typu, nie są przywołaniem działań innych osób z przeszłości, jak choćby podczas rekonstrukcji bitwy pod Grunwaldem, badań z obszaru etnografii performatywnej, gdy odgrywane są sytuacje zaobserwowane wcześniej w terenie (zob. Denzin, 2009, s. 583), czy choćby powtórzeń performansów Mariny Abramovič podczas jej słynnej wystawy *The Artist Is Present* w MoMA (2010). W *Symfonii* czynności pracy na opustoszałych terenach fabryki wykonywane są przez te same osoby, które wykonywały je „oryginalnie". Uderzającej dosłowności nabiera tu stwierdzenie Michela de Certeau, że „znaczenia nie da się oddzielić od ciała indywidualnego ani kolektywnego" (de Certeau, 1988, s. 216), które pozwala także dostrzec upodmiotowiającą siłę tego typu performansu. „Repertuar domaga się obecności – podkreśla przecież Taylor – ludzie biorą aktywny udział w produkcji i reprodukcji wiedzy «tu i teraz», stanowią istotną część procesu jej przekazywania. […] Repertuar jednocześnie zachowuje i przekształca choreografie znaczenia" (Taylor, 2014, s. 30).

Podobnie rozumiana obecność „tych ludzi", zresztą także pracujących w fabrykach, stanowi zasadę jednej z wczesnych koncepcji sztuki partycypacyjnej w Polsce – teatru robotniczego Witolda Wandurskiego. Zgodnie z nią społeczność kształtuje teatr nie poprzez zmianę repertuaru, lecz przez wprowadzenie na scenę własnego aktora, „który «wypacza» tendencje teatru w kierunku potrzeb wyłaniającego go ze swego środowiska widza" (Wandurski, 1973, s. 322). Zdobywanie podmiotowości odbywało się więc przez przejmowanie władzy w każdym konkretnym przedstawieniu, „tu i teraz", na oczach widzów, i polegało na jawnym, a nawet manifestacyjnym modyfikowaniu tekstu, znaczeń, stylu gry. Precyzując to, jakimi środkami osiągano „wypaczenie", Wandurski wymienia parodię i karykaturę – a więc wzmożenie teatralności – oraz „szarżę" (zob. Wandurski, 1973, s. 322), co sugeruje możliwy temporalny wymiar „wypaczenia", zarówno na poziomie dynamiki gry, jak i szerszego kwestionowania konwencji realistycznej. Wandurski wiąże więc teatralność z odzyskiwaniem kontroli, która w jego koncepcji ma wymiar polityczny.

Podążając za tymi postulatami, można powiedzieć, że jawnie teatralne powtórzenia, spowolnienia i projekcje w *Symfonii*, podobnie jak sceny bezruchu w tańcu współczesnym, które analizuje André Lepecki, „odsłaniają możliwość działania w obrębie kontrolujących reżimów kapitału, podmiotowości, pracy i mobilności" (Lepecki, 2006, s. 15). Osoby pracujące kiedyś w zakładach za pomocą tych zabiegów „wypaczają" czas linearny, a więc przerywają i zaburzają bieg historii, aby odzyskać w niej obecność przez ustanowienie jej oddolnej, kolektywnej i afektywnej wersji. Pozostawia ona na boku losy fabryki, zapisane w datach i liczbach, rozważane najczęściej tylko jako przyczynek do historii zapaści wielkiego przemysłu po 1989 roku, czy – szerzej – polskiej transformacji ustrojowej. Podstawowe dane o zakładach pojawiają się tylko w krótkiej informacji na początku filmu,

co zwracało uwagę recenzentów: „Chcąc poznać historię monumentalnych zakładów, należy przed lub po seansie skorzystać z lektury uzupełniającej” (Bodziony, 2019), „Tych faktów i narracji nie znajdziemy w filmie Jaśminy Wójcik” (Madejska, 2018). *Symfonia* zakłada zmianę skali i przesunięcie perspektywy. Fabryka przywoływana przez dawnych pracowników i pracowniczki odsłania się jako formujące doświadczenie biograficzne i przestrzeń codziennego życia. Ta wersja historii umożliwia zrozumienie zakładów jako rzeczywistości kulturowej z wpisaną w nią siecią relacji, systemem wartości, wiedzą i technologią. Osią tej rzeczywistości jest praca i tylko obecność w *Symfonii* osób zatrudnionych kiedyś w fabryce pozwala zobaczyć ją inaczej niż przez pryzmat propagandowych haseł PRL czy potransformacyjnych analiz społeczno-ekonomicznych. W doświadczeniu indywidualnym praca wiąże się z szacunkiem dla wysiłku, wspólnego działania, tworzenia rzeczy użytecznych.

Pytanie o obecność „tych ludzi” stanowi również istotną oś debaty wokół tradycyjnych badań społecznych, w których przedstawiciele społeczności uczestniczyli jako informatorzy, „źródła wiedzy” jedynie w ich pierwszej części, w terenie. Kolejne etapy procesu badawczego – opracowywanie danych, formułowanie wniosków, pisanie raportu oraz jego publikacja – odbywały się w fizycznym dystansie od „terenu” oraz bez udziału społeczności, co oznaczało utratę kontroli nad reprezentacją na rzecz badacza. Formułując krytykę tej tradycji, przedstawiciele i przedstawicielki badań jakościowych starają się z jednej strony przedefiniować relacje w obrębie badania, tak aby członkowie społeczności „przestali być tylko obiektem badań, stając się zamiast tego współpracownikami badacza, a nawet współbadaczami” (Finley, 2009, s. 59, por. Wyka, 2004). Z drugiej strony zastanawiają się, „w jaki sposób badacze powinni formułować swoje ostateczne wnioski, aby nie umniejszać roli swych współpracowników, aby

nie uczynić ich niemymi” (Finley, 2009, s. 60). Wśród strategii, z którymi eksperymentują, są konsultacje przebiegu badań i wyników z osobami w nich uczestniczącymi, pisanie polifonicznych narracji, konstruowanie otwartych tekstów, a wreszcie badania posługujące się sztuką, w tym także, co tutaj szczególnie istotne – performansem (zob. m.in. Finley, 2009, Alexander, 2009, Madison, 2009). Intencją jest tutaj zawsze rozszczelnianie procesu badawczego, które daje wgląd w poszczególne jego etapy, pozwala usłyszeć zróżnicowane relacje osób uczestniczących, a więc śledzić, jak gromadzona jest wiedza i jak tworzona jest reprezentacja.

Wydaje się, że podobną funkcję w filmie pełnią materiały, które pojawiają się już po zakończeniu właściwej *Symfonii*, celowo oddzielone od niej napisami końcowymi. W tym zapisie, może najbardziej „dokumentalnym”, widzimy przygotowania do filmu – warsztaty głosowe prowadzone przez Dominika Strycharskiego i warsztaty ruchowe prowadzone przez Rafała Urbackiego, w których biorą udział dawni pracownicy i pracowniczki fabryki, ale także m.in. Jaśmina Wójcik i Igor Stokfiszewski. Słowo „warsztaty”, którego używa się w projekcie na określenie dziewięciomiesięcznych spotkań prowadzących do powstania *Symfonii*, jest jednak mylące. Z tego, co można zobaczyć w materiałach filmowych, spotkania te nie polegały bowiem na tym, że Strycharski i Urbacki uczyli czegoś uczestników i uczestniczki. Przypominają raczej sytuację badania terenowego, w której artyści-badacze współpracują z osobami uczestniczącymi-informatorami. Nie jest to wywiad ani ankieta, przypomina trochę grupę fokusową, ale jej medium jest ciało. Uczestnicy i uczestniczki pytani przez artystów przywołują swoje dawne czynności z pracy i odtwarzają głosami dźwięki maszyn, przy których pracowali. Widzimy więc przekazywanie wiedzy „bezpośrednio z ciała w ciało” (Schneider, 2011, s. 33) – kolejne reenactmenty z cyklu, który już dobrze znamy.

Przyjęcie perspektywy badawczej pozwala zobaczyć te spotkania jako rodzaj badania przez współpracę, w ramach którego społeczność wspólnie z badaczami przygotowuje publiczną prezentację zebranej wiedzy. Usytuowanie fragmentów dokumentacji warsztatów po napisach końcowych nie powinno być więc mylące, ponieważ mają one większą rangę, niż umieszczane czasami na końcu filmu wpadki z planu. Zapewniają spojrzenie z innej perspektywy i wgląd w proces, na czym zależy wielu badaczom i badaczkom.

Kolejną perspektywę patrzenia na *Symfonię* zapewnia materiał, który nie znalazł się w filmie, ale jest udostępniany przez realizatorów[4]. Chodzi o *making of* z planu filmowego, zapewniający wgląd w proces jeszcze w innym momencie powstawania *Symfonii*. Ma on też odmienny charakter, ponieważ jako jedyny z omawianych do tej pory materiałów zawiera wypowiedzi reżyserki, innych realizatorów oraz dawnych pracowniczek i pracowników o *Symfonii*. Pozwala usłyszeć ich interpretacje tego, w czym biorą udział i dlaczego to robią:

> „Przemysł funkcjonował w Ursusie niemal sto lat i wydaje nam się bardzo istotne, żeby ta tożsamość przemysłowa była jakoś zachowana” (Igor Stokfiszewski).
> „Chciałem wystąpić w tym filmie, aby jeszcze trochę tych wspomnień, tych resztek o Ursusie zachować” (Jerzy Dobrzyński).
> „Ten film jest bardzo potrzebny dla młodych pokoleń – przekazują ci, którzy pracowali w tym zakładzie” (Henryk Goździewski).
> „W jakiś sposób uhonorowanie tych ludzi, którzy bardzo często poświęcili swoje życie dla pracy w zakładzie” (Stefan Sobczak).

Intencją osób współtworzących *Symfonię* jest więc wyraźnie dokumentacja, ocalenie od zapomnienia, pozostawienie materialnego śladu. Co ciekawe, w tej kilkunastominutowej relacji z planu zacytowane wypowiedzi sąsiadują z ujęciami kręcenia konkretnych scen, w których pracownicy i pracowniczki dawnej fabryki są w roli aktorów – realizują zadania, które stawia im reżyserka, grają. Zresztą na ten typ ich zaangażowania zwraca również uwagę Dominik Strycharski w swojej wypowiedzi z planu (2018). *Making of* potwierdza więc kluczową dla *Symfonii* jednoczesność – kreacji i zapisu, performowania i dokumentowania, lub też dokumentowania przez performowanie.

Materiały filmowe z warsztatów i z planu, odsłaniając kulisy przygotowań do *Symfonii*, z jednej strony obnażają do końca jej kreacyjny charakter, ale z drugiej – legitymizują go, ujawniając, że nie jest to jedynie artystyczna imaginacja realizatorów filmu, ale że jego korzenie tkwią w dłuższym procesie, kształtowanym przez obecność różnych osób. Dzięki tym materiałom można zrekonstruować zastosowaną tu metodę, dla której jako analogiczne w sztuce są działania *site-specific*, a w badaniach społecznych założenia teorii ugruntowanej, zgodnie z którymi „Teoria wyłania się […] w trakcie systematycznie prowadzonych badań terenowych z danych empirycznych, które bezpośrednio odnoszą się do obserwowanej części rzeczywistości społecznej" (Konecki, 2009, s. XII). Nie chodzi więc o jakiekolwiek powiązanie działania/badania z konkretnym terenem (*site*) – tutaj rozumianym oczywiście także jako społeczność Ursusa i fabryki – ale o „ugruntowanie" w nim pojawiających się później koncepcji, tez, form artystycznych. Wypowiedź reżyserki zacytowana na początku tekstu pozwala prześledzić linię prowadzącą od spotkań z ludźmi, podczas których spontanicznie pokazują jej oni czynności wykonywane podczas pracy w fabryce, do filmu, w którym godzą się wystąpić i wykonać je po raz kolejny.

Jest to jedna z wielu linii łączących *Symfonię* z różnymi działaniami podejmowanymi w ramach dziewięcioletniego *Projektu Ursus*, przed powstaniem filmu i po nim. Nie zachodzi tu bowiem prosta zależność wynikania, relację *Symfonii* wobec całego projektu trudno przecież uznać za oczywistą – nie jest to film dokumentalny o nim, a także, wbrew temu, co można znaleźć w niektórych relacjach (zob. Bendyk, 2018) oraz opisie producenta[5], nie jest jego podsumowaniem. Wykorzystująca medium filmu *Symfonia* stała się najbardziej widocznym elementem projektu, ale nie powinna przesłaniać szerszej konstelacji, której jest częścią.

*Projekt Ursus* ma rozciągniętą w czasie, procesualną, wieloogniskową strukturę, którą, niezależnie od tego, czy była zamierzona od początku, czy ustalała się w jego trakcie, warto potraktować jako rodzaj wypraktykowanej strategii. Właśnie w ten sposób od lat pracuje Suzanne Lacy, inicjując projekty partycypacyjne z różnymi społecznościami i grupami. Dobrze ilustruje tę strategię jedna z jej inicjatyw o zbliżonej do *Projektu Ursus* tematyce i medialności, którą zrealizowała w latach 2015-2017 w Brierfield w północno-zachodniej Anglii[6]. Tematem projektu *Koło i kwadrat* było wygaszenie przemysłu tekstylnego w tym regionie, które doprowadziło między innymi do odseparowania dwóch społeczności wcześniej pracujących razem: południowoazjatyckiej i białej. Centrum projektu stanowiły rozmowy z przedstawicielkami i przedstawicielami tych społeczności, którym często towarzyszył śpiew, jako praktyka ważna dla obu grup. Wiele działań odbywało się w ogromnej, pustej, pofabrycznej hali, do której powracali dawni pracowniczki i pracownicy, aby m.in. wspólnie śpiewać pieśni z różnych tradycji, a także wziąć udział w obiedzie na pięćset osób, który był największym zgromadzeniem w tym miejscu od czasu jego zamknięcia. Na podstawie zebranych materiałów Lacy wraz ze współpracownikami przygotowała spektakularną wystawę w tej samej hali, składającą się m.in. z

wielokanałowej instalacji wideo, zawierającej wspomnienia kilkudziesięciu dawnych pracowników i pracowniczek oraz z prezentacji innych materiałów i obiektów powstałych podczas projektu, a także dokumentacji przebiegu działań.

Strategie projektów publicznych takich jak *Projekt Ursus* i *Koło i kwadrat* zakładają więc inicjowanie długotrwałego procesu, którego części różnią się skalą, stopniem otwarcia na zewnątrz, wykorzystaniem mediów, dzięki czemu umożliwiają różnego rodzaju zaangażowanie i uczestnictwo. Projekty tego typu wymagają działania w rzeczywistości – poruszania się w różnych porządkach instytucjonalnych i nieustających negocjacji z lokalnymi władzami, organizacjami i społecznościami. Świadomie sytuują się na pograniczu sztuki, badań i aktywizmu.

Lacy opisuje projekt w Brierfield jako „usytuowane badanie krytyczne dotyczące rasy, pracy i kapitalizmu" (2017). Gdyby zamienić słowo „rasa" na „klasa", można by użyć tego sformułowania dla określenia działań podejmowanych w ramach *Projektu Ursus*. Stanowi on jedną z niewielu inicjatyw artystyczno-społecznych podejmujących historię świetności i upadku wielkich zakładów przemysłowych w powojennej Polsce, wypartą z jednej strony przez sposób, w jaki wykorzystywała ją propaganda PRL, a z drugiej – przez brak miejsca dla niej w afirmacyjnej narracji o polskiej transformacji ustrojowej. Wydaje się, że *Projekt Ursus* bardziej niż działania Lacy nastawiony jest na upamiętnianie, „zachowanie tożsamości", ale już samo podjęcie tego wypartego tematu oraz formy, jakie przyjmuje, mają wymiar krytyczny. Jest polityczny w sensie rancière'owskim – to znaczy ingeruje w porządek postrzegania rzeczywistości (zob. Rancière, 2007), ale także na poziomie polityki miejskiej – jako obywatelska próba podjęcia dyskusji o kształcie tej części Warszawy. Jako taki spotykał się z biernością i

oporem lokalnego samorządu inwestującego w tym samym czasie w osiedla powstające na terenach pofabrycznych, promujące nowoczesny wizerunek Ursusa. 27 lutego 2021 roku, w związku z naciskami ze strony lokalnych władz, pomnik *Traktor – Idea – Ursusa* został usunięty z dzielnicy, a jego pożegnanie stało się symbolicznym opuszczeniem tego terenu przez Jaśminę Wójcik i osoby z nią współpracujące. Traktor został przekazany do Skansenu Łochowice, prowadzonego przez sołtysa Jacka Grzywacza, zaangażowanego w *Projekt Ursus* od kilku lat. „Stefan Sobczak – mieszkaniec Ursusa – uznany został za społecznego kontynuatora działań związanych z upamiętnieniem Fabryki – otrzymał symbol – szczekaczkę. Za jej pośrednictwem zdążył zaprosić na II Zlot Zabytkowych Traktorów" (Gorzkowska, 2021). Zakończenie projektu zmienia znaczenie *Symfonii Fabryki Ursus*, która z jednej strony staje się jeszcze wyraźniej jego śladem, ale także może jeszcze bardziej się autonomizować. Nie zmienia się jednak jej performatywno-dokumentalny charakter – jest działaniem, które pozostaje.

Wzór cytowania:

Dworakowska, Zofia, *Znaczenia nie da się oddzielić od ciała*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 163-164, doi: https://doi.org/10.34762/1vr3-zy78.

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021
DOI: 10.34762/1vr3-zy78

## Autor/ka

**Zofia Dworakowska** (zofia.dworakowska@uw.edu.pl) – absolwentka Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych UW i Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra

Zelwerowicza w Warszawie, adiunktka w Instytucie Kultury Polskiej UW, gdzie kieruje studiami Sztuki społeczne oraz współkieruje studiami Pedagogika teatru (wraz z Justyną Sobczyk). Redagowała m.in. *CZ/PL. Teatr po rekonstrukcji* (2008), *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze* (wspólnie z Aldoną Jawłowską, 2008), *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską* (2014). Jest członkinią rady naukowej „Teatro e Storia". Numer ORCID: 0000-0001-5617-5975.

## Przypisy

1. Wiedza o projekcie ma charakter rozsiany. Podstawowe jej źródła to: strona projektu na portalu FB oraz różnego typu publikacje na stronie internetowej „Krytyki Politycznej", a także prowadzonego przez nią Instytutu studiów zaawansowanych, przy którym projekt był afiliowany od 2016 roku jako Program Ursus.
2. Zob. *Ursus. To tutaj wszystko się zaczęło*, red. Jaśmina Wójcik, Ośrodek Kultury „Arsus", Warszawa 2016.
3. Najważniejszym forum skupiającym badaczy i badaczki identyfikujących się z nurtem badań jakościowych oraz prezentującym najnowsze badania jest *The Sage Handbook of Qualitative Research*, praca zbiorowa wydawana przez Sage Publications. W latach 1994-2017 ukazało się pięć, za każdym razem aktualizowanych wydań tej książki pod redakcją Normana K. Denzina i Yvonny S. Lincoln. Na język polski przetłumaczono trzecie wydanie – *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
4. Zob. *Symphony of the Ursus Factory_making of*, https://vimeo.com/238380530 [dostęp: 1 III 2021].
5. Sformułowanie, że *Symfonia* jest „podsumowaniem pięcioletniej pracy artystyczno-badawczej" pojawia się w wielu opisach filmu w internecie, stąd wnioskuję, że pochodzi z materiałów dostarczanych przez producenta. Zob. m.in. informacje o filmie na portalu Filmweb, vod.pl, filmpolski.pl.
6. Informacje o projekcie na podstawie: https://www.suzannelacy.com/, https://www.art-agenda.com/announcements/184620/suzanne-lacythe-circle-… [dostęp: 1 III 2021].

# Bibliografia

Alexander, Bryant Keith, *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Bendyk, Edwin, *Tańcząca z traktorami*, „Antymatrix", 21 XI 2018, https://antymatrix.blog.polityka.pl/2018/11/21/tanczaca-z-traktorami/ [dostęp: 1 III 2021].

Bodziony, Jakub, *Traktory, psy i zbrodniarz wojenny. Festiwal Docs Against Gravity 2019*,

„Kultura Liberalna” nr 541, 20/219, 21 V 2019, https://kulturaliberalna.pl/tag/nr-541/ [dostęp: 1 III 2021].

Charmaz, Kathy, *Teoria ugruntowana w XXI wieku*, przeł. K. Miciukiewicz, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Clifford, James, *O autorytecie etnograficznym*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty" 1995 t. 49 z. 3-4.

Denzin, Norman K., Lincoln, Yvonna S., *Przedmowa*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Finley, Susan, *Badania posługujące się sztuką. Rewolucyjna pedagogika oparta na performansie*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Gorzkowska, Agnieszka, *URSUS. Symboliczne zakończenie 10 lat działań artystycznych. Traktor – Idea – Ursusa” opuszcza na zawsze Dzielnicę Ursus*, „Mocne Strony” 2021 nr 3, https://www.mocnestrony.com.pl/03-traktor-idea-ursusa.html [dostęp: 10 III 2021].

Jawłowska, Aldona, *Kontrkultura w poszukiwaniu nowych koncepcji człowieka i ludzkiego świata*, [w:] *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, red. Z. Dworakowska, A. Jawłowska, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Warszawa 2008.

Konecki, Krzysztof T., *Wprowadzenie do wydania polskiego: Teoretyzowanie w socjologii – czyli o odkrywaniu i konstruowaniu teorii na podstawie analizy danych empirycznych*, [w:] B.G. Glaser, A.L. Strauss, *Odkrywanie teorii ugruntowanej. Strategie badania jakościowego,* przeł. M. Gorzko, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 2009.

Lacy, Suzane, *The Circle and the Square, Brierfield, United Kingdom, 2015-2017,*https://www.suzannelacy.com/performance-installation#/the-circle-and-th… [dostęp: 1 III 2021].

Lepecki, André, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Routledge, New York, 2006.

Madejska, Marta, *Symfonia z resztek*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2018 nr 20.

Madison, D. Soyini, *Krytyczna etnografia jako uliczny performans. Refleksje na temat domu, rasy, mordu i sprawiedliwości*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Majmurek, Jakub, *Przywrócić dumę Ursusa*, „Krytyka Polityczna” 23 grudnia 2018, https://krytykapolityczna.pl/kultura/przywrocic-dume-ursusa/ [dostęp: 1 III 2021].

Phelan, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, New York 1993.

Popielecki, Jacek, *Emeryci na traktory*, https://przekroj.pl/artykuly/recenzje/emeryci-na-traktory, [dostęp: 1 III 2021].

Rancière, Jacques, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum: M. Kropiwnicki i J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.

*Ratujmy zabytkową kolekcję Fabryki Ursus! / Let's save the antique collection of Ursus Factory souvenirs!*, https://secure.avaaz.org/community_petitions/pl/Hanna_GronkiewiczWaltz_… [dostęp: 1 III 2021].

Schechner, Richard, *Between Theatre and Anthropology*, University of Chicago Press, Chicago 1985.

Schneider, Rebecca, *Performans pozostaje*, przeł. D. Sosnowska, [w:] *Re//mix: Performans i dokumentacja*, red. D. Sajewska, T. Plata, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna// Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

Schneider, Rebecca, *Performing Remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, Routledge, London – New York 2011.

Stokfiszewski, Igor, *Projekt Ursus Zakłady – wokół zwrotu demokratycznego w sztuce*, „Kultura i Rozwój" 2017 nr 2(3), s. 69-86, http://www.kulturairozwoj.msap.pl/doki/spis/KIR-03/KiR_2017-02.pdf [dostęp: 6 V 2021].

Strycharski, Dominik, wypowiedź w: *Na planie filmu „Symfonia Fabryki Ursus"*, 2018, realizacja Jean Prisset, https://vimeo.com/238380530 [dostęp: 1 III 2021].

Sutowski, Michał, *Traktor jako wspólna sprawa [rozmowa]*, „Krytyka Polityczna", 13 października 2016, https://krytykapolityczna.pl/kraj/miasto/traktor-jako-wspolna-sprawa-ro… [dostęp: 1 III 2021].

*Symphony of the Ursus Factory_making of*, https://vimeo.com/238380530 [dostęp: 1 III 2021].

*Sztuka ze społecznością*, koncepcja merytoryczna: Jaśmina Wójcik, Igor Stokfiszewski, Izabela Jasińska, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa 2018.

Taylor, Diana, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność: perFORwhat studies?*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2014 nr 120.

*Traktor Idea Ursusa, czyli pomnik Traktora*, https://krytykapolityczna.pl/multimedia/fotorelacje/traktor-idea-ursusa… [dostęp: 1 III 2021].

*Tu mówi Ursus*, „Krytyka Polityczna" 1 maja 2015, https://krytykapolityczna.pl/kultura/historia/tu-mowi-ursus/ [dostęp: 1 III 2021].

*Ursus. To tutaj wszystko się zaczęło*, red. J. Wójcik, Ośrodek Kultury „Arsus", Warszawa

2016.

*Ursus znaczy niedźwiedź* [film], https://krytykapolityczna.pl/multimedia/ursus-znaczy-niedzwiedz/ [dostęp: 1 III 2021].

Wandurski, Witold, *Scena robotnicza w Łodzi*, [w:] *Myśl teatralna polskiej awangardy 1919-1939: antologia*, wyb. i wstęp S. Marczak-Oborski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.

*Wójcik: Nikt już nie słucha ludzi z Ursusa.* Rozmowa Izabeli Jasińskiej, „Krytyka Polityczna", 11 kwietnia 2015, https://krytykapolityczna.pl/kultura/historia/wojcik-nikt-juz-nie-sluch… [dostęp: 1 III 2021].

Wójcik, Jaśmina, *Ursus. Symfonia fabryki*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej" 2018 nr 20, https://doi.org/10.36854/widok/2018.20.378 [dostęp: 1 III 2021].

Wójcik, Jaśmina, wypowiedź, w: *Na planie filmu „Symfonia Fabryki Ursus"*, 2018, realizacja Jean Prisset, https://vimeo.com/238380530 [dostęp: 1 III 2021].

Wyka, Anna, *Metodologiczny casus badań przez współpracę*, [w:] *Od kontestacji do konsumpcji. Szkice o przeobrażeniach współczesnej kultury*, red. M. Kempny, K. Kiciński, E. Zakrzewska, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW, Warszawa 2004.

---

**Source URL:** *https://didaskalia.pl/artykul/znaczenia-nie-da-sie-oddzielic-od-ciala*

didaskalia
gazeta teatralna

Ursus

# Poszerzamy pole partycypacji

Z Jaśminą Wójcik i Igorem Stokfiszewskim rozmawia Weronika Fibich

**Film *Symfonia Fabryki Ursus* jest częścią wieloletniego projektu, na który składały się spacery akustyczne, performanse, parada traktorów. Ale też spotkania z pojedynczymi osobami, byłymi pracownikami fabryki, świadkami zmian, jakim podlegało miejsce ich pracy. Chciałabym, abyście opowiedzieli o sytuacjach wyjątkowych dla was i kluczowych dla projektu.**

**Jaśmina Wójcik**: To był rzeczywiście wieloletni proces, który zaczął się w 2011 roku, kiedy byłam w Ursusie na spacerze. Zobaczyłam rozpadające się hale, którymi się zachwyciłam. Pokazałam te zdjęcia tacie, który urodził się i wychował w Ursusie. To on zaludnił mi te hale ludźmi, którzy tam pracowali i którzy tam żyli. Od tego się zaczęło: od pytania, gdzie są teraz ci ludzie, co się z nimi dzieje. To był dla mnie przełomowy moment, poszukiwanie byłych pracowników. Nie miałam konkretnych celów, czy założeń. Po prostu byłam ciekawa. Spotkania z tymi ludźmi były dla mnie punktem zwrotnym. I to, co

mi opowiedzieli, jakie historie przekazali. Pokazywali mi też, swoimi ciałami, pracę, którą wykonywali przez wiele lat. Wtedy pomyślałam, że chciałabym się podzielić tym wszystkim, czym oni się ze mną podzielili. Tak powstał zamysł spaceru akustycznego, oddania im głosu, którego zostali pozbawieni. Pierwszy spacer odbył się w 2013 roku, do tego momentu nie miałam żadnego wsparcia, oprócz oczywiście byłych pracowników. Na spacer przyszło bardzo dużo osób zainteresowanych tym miejscem i tymi historiami. Między innymi Igor, na którego seminarium „Sztuka jako narzędzie zmiany rzeczywistości" w Instytucie Studiów Zaawansowanych w Krytyce Politycznej wtedy uczęszczałam, była też Iza Jasińska – ówczesna kierowniczka Instytutu Studiów Zaawansowanych. Oni również poczuli te historie. Zaczęliśmy współpracować. Te historie i miejsce też ich poniosły. Następnie były performanse, filmy (krótsze formy dokumentacyjne), działania edukacyjne, animacyjne i aktywistyczne, które były naszą odpowiedzią na to, co tam zastawaliśmy. Zdecydowanie najważniejszym doświadczeniem, z mojej perspektywy, był film *Symfonia Fabryki Ursus*, jego powstawanie, proces kreacyjny. Nasz zespół i ta energia, która się wytworzyła między nami. Oczywiście nie miałaby szansy zaistnieć, gdyby nie te poprzedzającej ją lata.

**Igor Stokfiszewski**: Spacer akustyczny, który Jaśmina zrealizowała w 2013 roku, był ważny, bo to było wejście do Ursusa, poznanie ludzi, zobaczenie, jaka tam jest niesamowita energia. Jaka za tym stoi historia, ale też jaka stoi za tym rozpacz. Na pewno kluczowy był 2014 rok, kiedy zorganizowaliśmy wspólnie duże trzydniowe wydarzenie na terenach zakładów. Zgromadziło setki osób. Odbyła się wtedy pierwsza parada traktorów. Powrót traktorów do Ursusa po tylu latach nieobecności. Udało nam się doprowadzić do sytuacji, w której ta rozproszona na skutek zamknięcia fabryki społeczność znów się spotkała i mogła sformułować jakieś oczekiwania, zabrać wspólnie głos. Kolejnym ważnym wydarzeniem była kampania w 2015 roku, w której

wspieraliśmy lokalną społeczność Ursusa walczącą o ocalenie Muzeum Fabryki. Eksperymentowaliśmy i ze skalą tych działań, i z ich charakterem. Od dużych projektów artystyczno-społecznościowych po kampanie społeczne i aktywizm. Rzeczywiście niezwykle istotna była realizacja *Symfonii Fabryki Ursus*; ograniczyliśmy się wtedy do pracy z szesnaściorgiem osób, bohaterów i bohaterek filmu, byłych pracowników i pracownic fabryki. Mieliśmy blisko trzy lata na pracę z nimi.

**Z materiałów dokumentacyjnych można wnioskować, że udało się wam połączyć intymne spotkania ze spektakularnymi akcjami. Co dało wam ten bezpośredni impuls, który spowodował, że uruchomiliście machinę produkcyjną filmu? Co było tym imperatywem, który nie pozwalał wam odpuścić?**

**Jaśmina Wójcik**: Z mojej perspektywy to było głębokie poczucie sensu tej pracy. Przy realizacji tego filmu pierwszy raz w życiu poczułam, że to jest właśnie idealne zajęcie dla mnie. Wreszcie połączyłam wszystkie punkty, które do tej pory były oddzielone. Ważna była też nasza grupa, twórców i naszych bohaterów i bohaterek; to była współpraca, wzajemne ustalanie, a nie narzucanie czegokolwiek którejś ze stron. Wzajemne wypracowywanie procesu i sposobu panowania nad nim. Tworzenie filmu to była ekwilibrystyka, ale myślę, że wszyscy mieliśmy poczucie, że to ma sens. Pomagało nam w pracy to, że mieliśmy różne doświadczenia, byliśmy z trochę różnych światów, ale ufaliśmy sobie i pracowaliśmy ze sobą szczerze. Wszyscy. Nawet gdy się pojawiały jakieś problemy, to o nich po prostu rozmawialiśmy.

**Igor Stokfiszewski**: Podkreśliłbym kwestię zaufania. Dla mnie w procesie

powstawania filmu niezwykle istotne było to, żeby nie zawieść zaufania naszych bohaterów i bohaterek. Ten film był potencjalnie ryzykowny jako film eksperymentalny. Nasi bohaterowie i bohaterki nie byli przyzwyczajeni do takiego sposobu pracy, takiego sposobu myślenia o tym, czym film może być. Nie byli też przyzwyczajeni do eksponowania swoich ciał. Ważne więc było podtrzymanie wzajemnego zaufania; oni zaufali nam, że nasze intencje są czyste, że chcemy wzmocnić społeczność i podtrzymać pamięć o fabryce Ursus, ale również o kulturze i spuściźnie przemysłowej. Myślę, że zaufanie było bardzo istotnym motorem. Chyba udało nam się go nie zawieść.

**Mam poczucie, że bohaterowie czuli się bezpiecznie z wami na różnych etapach działań. Pojęcie pamięci ciała było istotne w pracy nad filmem. Moglibyście powiedzieć, jak udało się wam ją wydobyć z byłych pracowników fabryki?**

**Jaśmina Wójcik**: Tak, myślę, że czuli się bezpiecznie. Wiele się na to złożyło – przede wszystkim to, że działaliśmy już od lat, więc wiedzieli, co i jak robimy. Następnym krokiem były dziewięciomiesięczne warsztaty prowadzone przez Rafała Urbackiego i Dominika Strycharskiego z moją i Igora ciągłą obecnością i z dokumentowaniem ich przez Jakuba Wróblewskiego. Nie były to warsztaty *stricte* trenerskie, tylko spotkania. Posiadówy z jedzeniem i piciem, ze wspominaniem, rozmowami, ale też wzajemnym poznawaniem się i powolnym otwieraniem na siebie nawzajem. Od początku z Igorem mówiliśmy jasno o naszych intencjach, pokazywaliśmy też szkic scenariusza, który powstał w oparciu o to, co oni nam powiedzieli. Nie było takiej sytuacji, żeby oni powiedzieli na przykład, że nie chcą dalej pracować. Rafał był niezwykle ciepłą osobą o ogromnym doświadczeniu w prowadzeniu warsztatów, a Dominik wprowadzał dyscyplinę pracy, również

odwołując się do pamięci audiosfery zakładu i miejsca pracy. Wspaniale się uzupełniali. My też uczestniczyliśmy w warsztatach, więc oni na początku zerkali na nas, obserwowali, czy też w to wchodzimy. Widzieli, że to nie jest tak, że tylko ich obserwujemy. Niczego też nie ukrywaliśmy. Rafał z Dominikiem wspaniale z nimi pracowali, powoli ich otwierali, tłumaczyli, po co jest jakieś działanie i czemu ono ma służyć, do czego ono nas doprowadzi.

**Igor Stokfiszewski**: Pytałaś o pamięć ciała. Od samego początku pracy Jaśminy, od 2011 roku była ona istotna. Jaśmina nagrywała rozmowy z robotnikami i robotnicami przez blisko dwa lata. Opowiadała, że za każdym razem, kiedy nagrywało się z nimi rozmowę, to oni w pierwszej kolejności pokazywali to, co robili w czasie pracy. Pamięć ciała była właściwie silniejsza od pamięci przekazywanej słowami, więc ten temat zawsze był jakoś obecny. Szukaliśmy tylko do niego klucza. W pracy ze społecznościami zaczyna się od zbierania historii, od wysłuchiwania opowieści. Ale gdy pracuje się dłużej, dostrzega się powtarzalność tych wspomnień. Przestają być osobistym świadectwem, a zaczynają funkcjonować jako narracja historyczna. By ją przekroczyć i raz jeszcze dokopać się do osobistego świadectwa, z czasem konieczne staje się uruchamianie innych pokładów pamięci, nie tylko mówionej, ale również pamięci audialnej, pamięci ciała. A jak wspomniałem, od początku ten temat istniał. Gdy doszliśmy do tego etapu pracy ze społecznością, potrzebowaliśmy kogoś, kto będzie potrafił z pamięcią ciała kompetentnie pracować – i tak doszło do spotkania z Rafałem Urbackim. Już wcześniej, przy okazji wydarzeń w 2014 roku, mieliśmy nadzieję na pracę z nim. Wówczas do tego nie doszło. Natomiast gdy pojawiła się perspektywa realizacji filmu, w którym, według pomysłu Jaśminy, mieliśmy opowiedzieć tę historię poprzez wspomnienia mówione, ale również poprzez odtworzenie pracy za pomocą ciała i głosu, wiedzieliśmy, że potrzebujemy kogoś, kto tę pamięć uruchomi w sposób czujny, czuły, ale też odważny artystycznie.

**Jak bohaterowie wchodzili w te partytury? Na pierwszym etapie były z nich zdejmowane, po to, żeby na kolejnym etapie na nowo je nałożyli i mogli wykorzystać w odpowiednich miejscach na terenie fabryki. Jak wasi bohaterowie reagowali?**

**Jaśmina Wójcik**: Staraliśmy się to pokazać w dokumentacji warsztatów. Na początku było wycofanie i obserwacja. Jest taki mój ulubiony kadr w dokumentacji Jakuba Wróblewskiego, kiedy pan Jerzy, ten, który jedzie pociągiem, stoi i przygląda się bardzo badawczo Rafałowi. Rafał się rozgrzewa, skacze i robi wygibasy, a pan Jerzy go obserwuje. Pracownicy i pracownice oswajali się bardzo powoli, poprzez ćwiczenia, ruchy, rozruszanie, aż nadszedł przełomowy moment. Świetnie pamiętam, to był piorunujący efekt, kiedy Rafał poprosił, żeby każdy przypominał sobie miejsce, w którym pracował, jak ono wyglądało i co się tam działo. Żeby zamknął oczy i wykonywał te ruchy. Nawet gdy teraz to mówię, to mam ciarki, bo każdy z nich zaczął odtwarzać to miejsce, wydarzyła się jakaś magia i już było wiadomo, że to się uda. Że to jest kwestia dopracowania tego wszystkiego, z onomatopeicznymi dźwiękami, z rytmem, i dopracowanie ruchu. Rafał to w nich wspaniale uruchomił.

**Igor Stokfiszewski**: Gdy zaczęliśmy pracować nad filmem i dziewięciomiesięcznymi warsztatami, które były przygotowaniem do zdjęć, Rafał już był po doświadczeniach wielu przedsięwzięć na Śląsku i po pracy z ciałami robotniczymi, tak je nazwijmy. W największym skrócie: najpierw starał się doprowadzić do rozluźnienia ciał naszych bohaterów i bohaterek, bo to nie są ciała przyzwyczajone do ekspresji cielesnej. Więc starał się ich rozluźnić i doprowadzić do sytuacji, kiedy oni i one też nie krępują się swoich ciał ani ruchu swojego ciała wobec innych, również wobec nas. Kiedy już swobodnie czuli się w sytuacjach cielesnych, Rafał poprosił o to, o czym

opowiadała Jaśmina, czyli żeby zaczęli przypominać sobie swoje miejsce pracy i swoją pracę. I nagle uobecniły się te miejsca pracy i zachowania w pracy. Potem Rafał dopracowywał, dopytywał, czy ta śrubka była tutaj, a może jednak z drugiej strony. Zaczął wydobywać coraz głębsze pokłady pamięci ciała. Następnie zaczął pracować nad tym, żeby ta pamięć się ugruntowała w takiej ekspresji, która miała być widoczna w filmie. Rafał nie tylko pracował nad wydobyciem pamięci ciała, ale również nad tym, żeby opracować te, jeśli można tak powiedzieć, choreografie pod kątem pracy kamery.

**Jaśmina Wójcik**: Gdy już mieliśmy te symfonie osobiste doszlifowane, udaliśmy się w te miejsca, w których oni pracowali, gdzie mieliśmy kręcić. Wtedy z autorem koncepcji wizualnej, Jakubem Wróblewskim, robiliśmy dokumentację. On musiał zobaczyć, jak oni się poruszają, żeby wymyślić odpowiedni ruch kamery, żeby każda z tych symfonii była pokazana w inny sposób, także wizualnie. Igor też już wspomniał o tym, że Rafał miał duże wyzwanie przed sobą. Bardzo wierzył w ten film. Mogę przytoczyć tutaj jego słowa z wywiadu, który przeprowadziliśmy w 2018 roku do książki *Sztuka ze społecznością*: „Bardzo liczę, że ten film zadziała. Że poruszy temat spuścizny przemysłowej, która została zrównana z ziemią. Bardziej wierzę w ten film, niż w to, co dotychczas robiłem tutaj na Śląsku. Chciałbym, by miał taką siłę przebicia, żeby mocno wypowiedział się na ten temat. Materia teatralna, performanse działają punktowo, medium filmu ma siłę upowszechniania tych punktowych działań”. Te słowa były prorocze, bo film dotarł do wielu ludzi.

**Obrazy w filmie uruchamiają również widza, jego pamięć ciała. To zaczyna działać na poziomie empatycznym, co powoduje, że**

**odbieramy inaczej to, co widzimy. Jak wyglądała ta praca na poziomie koncepcyjnym, twórczym i realizatorskim? Jak moglibyście nam przybliżyć te mechanizmy? Nie do końca możemy sobie wyobrazić, ile elementów musi zatrybić, żeby maszyna pięknie zadziałała.**

**Jaśmina Wójcik**: Musiało zatrybić bardzo wiele elementów. Pracowaliśmy na ogromnej energii, która się uruchamiała jak perpetuum mobile. To się po prostu wyzwalało. Od czasu pracy nad filmem wierzę tylko w energię i w pracę na energii, która zagarnia innych. Nasi bohaterowie i bohaterki dawali nam wiele zaufania i dużo z siebie. Nie zdarzyło się podczas zdjęć, które były realizowane naprawdę w niełatwych warunkach, żeby narzekali. Fabryka nie jest przyjemnym miejscem: zdewastowane budynki, kurz, upał nie do zniesienia. A nasi bohaterowie i bohaterki to osoby starsze, więc dla nich to było wyczerpujące. Nie mówili jednak, że mają dosyć. Nie. Robimy kolejne ujęcie? Robimy! Jedziemy jeszcze raz i jeszcze raz. Nas to mobilizowało, też dawaliśmy z siebie wszystko. Potem przyjechali traktorzyści i traktorzystki, którzy pracowali po dwanaście godzin na dobę. Myśleli, że sobie pojeżdżą, my coś nakręcimy i koniec. Ale czy był moment, żeby oni powiedzieli dosyć, basta, nie jedziemy pięćdziesiąty raz? Nie. Ludzie od cateringu byli urzeczeni energią naszych bohaterów, powiedzieli, że się z czymś takim jeszcze nie spotkali. Wyzwalała się w nas magia, ponieważ wszyscy mieliśmy poczucie, że to jest coś ważnego. Że mówimy o czymś, co zostało pominięte.

**Igor Stokfiszewski**: Pierwsza rzecz to jest sprawa: wszyscy mają poczucie, że najważniejsza jest sprawa i wokół tej sprawy pracujemy. Tą sprawą było upamiętnienie stuletniej fabryki, która została zamknięta, a która była tak istotnym elementem i rodzinnych historii, i rodzimej tożsamości. A druga rzecz to podążanie za ludźmi. Myśmy sobie założyli, jeśli mogę tak powiedzieć radykalnie, kaganiec artystyczny, żeby rzeczywiście podążać za

potrzebami ludzi, tworzyć platformę, na której ich potrzeby są realizowane.

**Pytanie do Jaśminy. Gdzie przebiega granica pomiędzy oddaniem głosu bohaterom a mówieniem w ich imieniu?**

**Jaśmina Wójcik**: Oddanie głosu to wycofanie siebie. Czyli nie ja mówię za kogoś albo mówię o nich, tylko daję im przestrzeń. Rafał pięknie mówił, że artysta staje się tylko medium, przez które coś przepływa, a on się wycofuje, bo to nie jest o nim. On jest tylko przewodnikiem.

**A w proporcjach? Której przestrzeni w waszym filmie było więcej?**

**Jaśmina Wójcik**: Na pewno ich przestrzeni. Wszystko spinałam, natomiast nic od siebie nie dodawałam. Chcieliśmy z Igorem znaleźć się w tym filmie, być w nim, ale się nie skleiło… To żart oczywiście.

**Igorze, co po partycypacji? W 2016 roku mówiłeś, że poszerzamy pole partycypacji. Co myślisz dzisiaj?**

**Igor Stokfiszewski**: Po partycypacji jest więcej partycypacji. Pod tym względem nie zmieniłem swoich intuicji. Rozumiem, że nawiązujesz do dyskusji, która toczyła się wokół partycypacji, wokół czegoś, co było rozpoznane jako kryzys partycypacji czy zmęczenie nią. Gdybym miał powiedzieć, czego chcielibyśmy dla twórczości filmowej po takim doświadczeniu jak *Symfonia Fabryki Ursus*, to chcielibyśmy, żeby partycypacyjna była nie tylko praca z bohaterami, z realizatorami, ale też,

żeby sam proces filmowy był partycypacyjny. Myślę, że trzeba poszerzać partycypację, udział innych ludzi, uwzględnianie innych głosów. Ale też budować partycypacyjne struktury, organizacje, instytucje i przemysły. Przed partycypacją jeszcze sporo pracy. A jak widzimy, co się dzieje dookoła nas, to wydaje się, że potrzebujemy więcej uczestnictwa i partycypacji niż mniej.

Rozmowa została przeprowadzona w ramach: Okno – Zbliżenia 2020. *Ciało w ruchu. Spotkanie IV: Alternatywna motoryka*. Projekt dedykowany Rafałowi Urbackiemu. Teatr Kana w Szczecinie, 12 grudnia 2020 roku.

Wzór cytowania:

*Poszerzamy pole partycypacji*, z Jaśminą Wójcik i Igorem Stokfiszewskim rozmawia Weronika Fibich, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/poszerzamy-pole-partycypacji [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

---

**Source URL:** *https://didaskalia.pl/artykul/poszerzamy-pole-partycypacji*

didaskalia
gazeta teatralna

modele relacji

# Budowanie relacji. Teatr Ziemi Mazowieckiej i jego publiczności

Piotr Morawski Uniwersytet Warszawski

**Creating relationships. Teatr Ziemi Mazowieckiej and its publics**

The article is an attempt to examine the archive of letters written to the Teatr Ziemi Mazowieckiej and to reconstruct the theatre's practices aimed at giving voice to its audience. The preserved letters allow us to ask questions about the ways of building relations with the audience by the theatre, which inspired their creation and also used them in its programmes. The content of the letters and the strategies used by their authors allow us to pose a hypothesis that the theatre's management constructed a discourse different from that of the reviewers, who disdained the work of the theatre. The archive also allows us to postulate a counter-criticism which, unlike the hierarchically establishing criticism, uses the rhetoric of enthusiasm and care, locating a political potential in kindness and seeing in it an ability to make things happen.

Keywords: Teatr Ziemi Mazowieckiej; Polish theatre history; audience; relationships; theatre criticism

## Inicjatywa teatru

Pomysł jako pierwsza rzuciła chyba jednak prasa, intensywnie wówczas relacjonująca działalność nowo powstałego teatru. W artykule *Szekspir potrzebuje pomocy* (zob. Jacuńska) z grudnia 1956 roku „Gromada"

nawoływała do mobilizacji widowni i zakładania Kół Przyjaciół Teatru, mających być wsparciem dla objazdowego Państwowego Teatru Ziemi Mazowieckiej, który działalność rozpoczął niespełna rok wcześniej, borykając się z niewygodami wynikającymi z grania przedstawień w niewielkich ośrodkach pozbawionych zaplecza technicznego i organizacyjnego, w salkach – bywało – bez ogrzewania, gdzie paka ciężarówki dostawionej do okna pełniła funkcję garderoby[1]. Kierujące teatrem Wanda Wróblewska i Krystyna Berwińska pomysł ochoczo podchwyciły i w programie do trzeciej premiery teatru – *Ślubów panieńskich* (reż. Stanisław Daczyński, prem. 3 stycznia 1957) – taką zachętę umieszczają.

Koła miałyby prowadzić działalność wspierającą zespoły amatorskie,

> tworzyć grupy żywego słowa; ogłaszać konkursy recytatorskie; zapoznawać się wspólnie z twórczością dramaturgiczną; czytać i omawiać wspólnie pisma teatralne („Teatr", „Dialog") i artykuły o teatrze w innych pismach; przygotowywać się przy pomocy lektury i dyskusji do przyjęcia sztuki, którą ma przywieźć nasz Teatr, organizować wspólne wyjazdy na przedstawienia do Warszawy, potem omawiać te przedstawienia (*Śluby panieńskie*).

Oprócz tego miały wspierać organizacyjnie grający w trudnych warunkach na wyjazdach teatr. Zespół Wróblewskiej i Berwińskiej nie miał być bowiem jedynie teatrem, który daje przedstawienia w miejscach, gdzie teatry zaglądają rzadko albo i wcale, gdzie – o czym wielokrotnie obie pisały – ludzie wcześniej nigdy nie widzieli teatru (zob. Berwińska, Wróblewska). Ambicją założycielek Teatru Ziemi Mazowieckiej było również tworzenie więzi z publicznością i budowanie relacji[2]. Koła byłyby do tego niezłą

platformą, dając możliwość spotkania i samokształcenia również poza sytuacjami teatralnymi i dyskusjami po spektaklach, które i tak się odbywały. Teatr, jako silniejsza organizacyjnie strona, mógłby wspierać lokalnie działające grupy, inicjować pomysły – nawet takie jak konkursy recytatorskie – które dopingowałyby twórczość i ambicje osób mieszkających w mniejszych ośrodkach. Wreszcie wspólne czytanie dramatów i pism branżowych to już praktyka nieomal seminaryjna, projektowanie przestrzeni do dyskusji o teatrze, do namysłu nad okołoteatralnym dyskursem.

Z pomysłu jednak nic na większą skalę nie wyszło, skoro przeszło dekadę później Andrzej Szpakowski w „Roczniku Mazowieckim" wracał do tej idei. Stwierdzał, że „kluby czy koła miłośników teatru oraz amatorskie grupy teatralne" mogłyby sprawić, by „PTZM nie ograniczał się tylko do garści swoich przypadkowych widzów", trzeba bowiem – pisał – „zwrócić szczególną uwagę na rozwijanie wszelkiego rodzaju form społecznej transmisji i utrwalenia upowszechnianych przez spektakle Teatru wartości" (Szpakowski, 1967, s. 313-314). Nie była to jednak porażka społecznego programu Wróblewskiej i Berwińskiej – dyrektorki od samego początku próbowały być w kontakcie ze swoimi widzami i widzkami nie tylko grając przedstawienia i o nich rozmawiając. Prowadziły dialog, inspirując pisanie listów do teatru oraz odpowiadając na nie w programach. Ta rozmowa ciągnie się od samego początku, aż do końca dyrekcji Wróblewskiej w 1968 roku.

W programie do pierwszej premiery teatru, *Lekarza mimo woli* (prem. 8 marca 1956) w reżyserii Berwińskiej, znalazł się apel, prośba o troskę i serdeczne przyjęcie teatru, a także – by pisać do teatru: na każdym przedstawieniu rozdawane były zaadresowane karty z uiszczoną opłatą pocztową oraz zachętą, by napisać, co się podobało w teatrze, jakie

przedstawienia TZM-u widzowie i widzki lubią najbardziej, jakich cenią aktorów, a także jakie oczekiwania mają wobec repertuaru i tematów, które powinny pojawiać się w teatrze. Za najciekawsze wypowiedzi przewidziano nagrody książkowe.

W kolejnym programie (*Wiele hałasu o nic*, reż. Wanda Wróblewska, prem. 27 września 1956) teatr reaguje na przesłane głosy. Ogłasza, że książki otrzymają: Jan Stanisławski z Gostynina (*Rynek Staromiejski* Aleksandra Wojciechowskiego), Władysław Sakowski ze Strzegocina (*Rozmowy o teatrze* Rakowieckiego i Hübnera, a także *Świętoszek* i *Pocieszne wykwintnisie* Moliera), Józef Kamiński z Przasnysza (*Skąpiec*, *Świętoszek*, *Mizantrop*), Jadwiga Lewandowska z Węgrowa (*Rozmowy o teatrze*, *Mieszczanin szlachcicem*), Krystyna Warunek z Pułtuska (*Wspomnienia* Solskiego) i Władysław Józefczyk z Czarnowa (album *Ludwik Solski*). Nie wiadomo, co napisali, nie wiadomo, czy książki były dobierane indywidualnie czy był to przypadkowy wybór, jednak widać i w tym doborze potencjalny zestaw tekstów do dyskusji w Kołach Przyjaciół Teatru. Jednak nie nagrody są najważniejsze, lecz głosy pojawiające się w listach do teatru.

Ktoś domaga się współczesnego repertuaru zamiast Moliera: „nie możecie tylko mile łechtać podniebienia widza, ale i je drażnić, by myślał, by uczył się myśleć" (*Wiele hałasu o nic*), a kierownictwo teatru cytuje ten głos, zapowiadając jednocześnie współczesną polską sztukę, która ma się pojawić w repertuarze (pierwszą polską sztuką współczesną będzie *Miłość i krew* na podstawie *Dramatu księżycowego* Romana Brandstaettera, premiera odbędzie się 1 stycznia 1958 roku). Cytowane w programach fragmenty listów są oczywiście starannie dobierane, choć nie mam wrażenia, że przytaczane są jedynie te entuzjastyczne. Przynajmniej na poziomie retorycznym adresy do publiczności zamieszczane w programach dają

poczucie liczenia się z jej zdaniem, choć – jak w przypadku powyższej wypowiedzi – widać chęć dyskusji, kiedy reżyserki piszą, że współczesne teksty pojawią się na scenie, a jednocześnie stwierdzają: „według nas do myślenia pobudza każda wielka sztuka i taka zabawna komedia jak *Lekarz* i taka jak *Wiele hałasu o nic*" (*Wiele hałasu o nic*). Czy i na ile głosy widzek i widzów istotnie miały wpływ na kształt repertuaru, trudno ustalić, nie jest jednak moim celem rozstrzyganie tego. Jak również orzekanie o intencjach dyrektorek, wykorzystujących nadsyłane opinie. Postaram się natomiast zrekonstruować strategię komunikacyjną i sposób, w jaki teatr próbował ustanowić relacje ze swoją widownią, której dyskusja była istotną częścią.

Opinie widzek i widzów będą obficie pojawiały się w materiałach teatru – w programach, lecz nie tylko. Cytować je będą obie założycielki z okazji kolejnych jubileuszów teatru. Na przykład w jubileuszówce na dwudziestolecie: „My, mieszkańcy wsi Dąb Mały jesteśmy mocno zadowoleni, że pierwszą w życiu taką sztukę żeśmy zobaczyli" – pisał Stanisław Kuliński; „Czy wiecie, że myśmy się przyzwyczaili do Was, że Was kochamy?" – pytała Ela Jankowska z Dobrzynia, a Zofia Stońko z Murzynowa: „Mąż mój napisze więcej, mnie bowiem ręka drży z zachwytu"; „Mamy wielki żal do Was, bo omijacie nasze miasteczko" – wyrzucał z kolei Eugeniusz Dąbrowski z Nasielska. Autorki wstępu umieszczają te wypowiedzi obok anegdot ilustrujących charakter społeczności, dla jakich grały – a to jak nieznająca widzowskich konwencji publiczność albo nie klaskała, albo się odkłaniała, a to kiedy po *Drewnianym talerzu* Morrisa (granego pod tytułem *Serce*) starsza kobieta chciała zabrać do siebie głównego bohatera, którego chciały pozbyć się dzieci. Wróblewska i Berwińska chętnie oddawały głos publiczności, choć – co z dzisiejszej perspektywy uderzające – egzotyzując ją przy tym. Wyczuwalny jest dość protekcjonalny ton w takich wypowiedziach jak ta: „Jedyną szansą na zdobycie nowego widza było dotarcie do niego,

wtargnięcie z ładunkiem kultury w jego świat zabity deskami" (Berwińska, Wróblewska, 1976), kiedy szefowe TZM-u piszą już nie tyle dla własnej publiczności, ile dla środowiska. To jednak raczej – chciałbym wierzyć – brak języka, a nie wrażliwości, bo choć z dialogu z publicznością Berwińska i Wróblewska uczyniły strategię komunikacyjną, mam wrażenie, że głosy widzek i widzów były traktowane z dużą dozą czułości, a wyznawana w listach miłość do teatru była uczuciem odwzajemnionym.

Widać to chyba najbardziej w programach, które właściwie są hybrydą programu teatralnego, zwierającego informacje o tytule, notę o autorze, głos reżyserki, sylwetki aktorów i aktorek (przedstawianych w stałej „rubryce" *Poznajcie swoich aktorów*), i czasopisma, które z premiery na premierę toczy rozmowę, odnosząc się do nadchodzących listów, komentując reakcje na spektakle, donosząc o sukcesach zawodowych pracujących w teatrze osób czy – niezmiennie – informując o liczbie zagranych spektakli, odwiedzonych miejscowościach czy trudnościach, jakie w swojej pracy napotyka zespół. Lektura programów do kolejnych przedstawień daje wrażenie ciągłości. Interesująca jest też stosowana przez kierowniczki sceny retoryka.

„Drodzy widzowie, znów po kilku miesiącach chcemy z Wami pogwarzyć. Poznajemy się nawzajem coraz bliżej i coraz więcej jest spraw, które warto poruszyć" – zaczyna się zwrot do widzek i widzów w programie do *Ślubów panieńskich*. Sprawą do omówienia są Koła Przyjaciół, a kierownictwo teatru problem formułuje w następujący sposób:

> Od początku naszej działalności mieliśmy zamiar zachęcać Was do zakładania takich Kół, ale uważaliśmy, że musimy się przedtem trochę wzajemnie poznać. Teraz, kiedy zawieźliśmy Wam już sześć naszych przedstawień[3] […] uważamy, że stosunki między Waszym

> Teatrem i Wami, naszymi Widzami, dojrzały do momentu, kiedy Koła Przyjaciół Teatru mogą powstać (*Śluby panieńskie*).

Widać w tej wypowiedzi strategię tworzenia relacji – zaprzyjaźniania się, budowania zaufania; nieco karkołomna wydaje się ekwilibrystyka słowna mająca oddać teatr w ręce publiczności – „Wasz Teatr", ale jesteście „naszymi Widzami", bo logicznie zwrot „Wasi Widzowie" nie miałby sensu. W komunikacji z publicznością zawsze jednak podkreślane będzie, że „teatr jest Wasz", co jest gestem oddawania pola, wzmacniania pozycji publiczności, która – dosłownie – jest gospodarzem. To odwrócenie tradycyjnej sytuacji teatralnej, w której publiczność przychodzi do budynku teatralnego projektowanego przez dekady tak, by jego architektura onieśmielała, zwłaszcza osoby z niższych klas społecznych. Teatr Ziemi Mazowieckiej grał zawsze na wyjeździe, nawet kiedy grał w Warszawie (stałą siedzibę ze sceną przy ulicy Szwedzkiej w Warszawie uzyskał dopiero w 1966 roku), w przestrzeni oswojonej przez widzki i widzów – w świetlicach, remizach, salach widowiskowych. Oddanie teatru publiczności – przynajmniej na poziomie retoryki – jest zaproszeniem do współmyślenia i współodpowiedzialności. I choć gdzieś pod tym wszystkim kryje się instytucjonalna pragmatyka, bo autorki tego tekstu nie ukrywają, że chodzi też o to, by „interesować się czy miejscowe czynniki zrobiły wszystko, aby przygotować salę na przyjazd Teatru, rozważyć czy można prostym, gospodarskim sposobem poprawić warunki sali […] naprawić piece […] zabezpieczyć okna" (*Śluby panieńskie*), to jednak, widząc zaangażowanie Wróblewskiej i Berwińskiej w pracę w bardzo trudnych warunkach, nie mam powodów, by nie wierzyć w prawdziwość tych deklaracji. Istnieje jednak też możliwość – pisałem o tym w „Pamiętniku Teatralnym" (Morawski, 2020) – że takie myślenie o Teatrze Ziemi Mazowieckiej jako instytucji to tylko

życzeniowa projekcja, wynikająca z toczących się współcześnie dyskusji.

Nie chcę jednak tak ustawiać ramy interpretacyjnej, by Teatr Ziemi Mazowieckiej przeglądał się we współczesnych praktykach animacyjnych czy pedagogicznoteatralnych, a budowanie przez TZM relacji z publicznością umieścić w perspektywie interwencji kultury miejskiej (czy nawet wielkomiejskiej) na obszary wsi i mniejszych miast. Z tej perspektywy działania Wróblewskiej i Berwińskiej pewnie będą wyglądały anachronicznie, wyobrażenia dyrektorek da się zaś interpretować w perspektywie inteligenckiej fantazji na temat implementowania kultury teatralnej grupom nieznającym tej formy. Zdanie o wsiach zabitych dechami dźwięczy mi w uszach, podobnie jak mam przed oczyma obraz z filmu Jana Budkiewicza *Wiślane teatrum* – wiślanej barki, na której od 1958 roku również grał TZM. Rozświetlona barka niczym okręt Pizarra cumuje przy wygaszonych, niezelektryfikowanych jeszcze wsiach. Nie lekceważę kolonizatorskiego aspektu działalności Teatru Ziemi Mazowieckiej, jak również protekcjonalnego języka. Teatr Ziemi Mazowieckiej i jego kierowniczki występują niewątpliwie z silniejszej pozycji niż ich publiczność. Ale też, jak mi się wydaje i jak będę próbował to pokazać, wykorzystują ją, by wzmacniać głosy swoich widzek i widzów przez budowanie alternatywnego obiegu opinii na temat teatru i granych przez niego spektakli. Rozdawane widzom i widzkom karty pocztowe nie były chyba jedynie chwytem promocyjnym, wykorzystywanym później w teatralnej autonarracji. Były oddaniem publiczności głosu, a następnie – w programach – głos ten był zauważony i komentowany. I nawet jeśli zgłaszane postulaty nie były realizowane, były odnotowywane, a przez to już uznane za ważne.

# Władza krytyki

Niekoniecznie strategia ta musiała wynikać z pozycji teatru, lecz jest to istotny kontekst. Działalność Teatru Ziemi Mazowieckiej budziła bowiem zainteresowanie prasy, praca – właśnie bardziej praca niż spektakle – była filmowana przez Polską Kronikę Filmową. Zwłaszcza w pierwszym okresie funkcjonowania teatru powstawały reportaże o trudnych warunkach pracy, nieogrzewanych salach, nieprzygotowanych przez „miejscowe czynniki", czyli gromadzkie rady narodowe, miejscach, gdzie miały być grane przedstawienia, o psującym się taborze czy nieczynnych w godzinach wczesnowieczornych gospodach, gdzie aktorzy mogliby coś zjeść[4]; później o pływającej po Wiśle barce – jako ciekawostce budzącej skojarzenia z teatrami grającymi na Missisipi i twórczością Marka Twaina.

Kierowany przez dwie kobiety teatr objazdowy budził zainteresowanie mediów – niewątpliwie również ze względów propagandowych, czego świadectwem są poświęcone mu fragmenty Polskiej Kroniki Filmowej – lecz był nieco lekceważony przez krytykę. O spektaklach w zasadzie nie pisano źle, lecz w recenzjach wyczuwalny jest wyższościowy ton, choć przysłonięty szacunkiem dla misji teatru. Strategie te widać choćby na przykładzie głosów na temat *Panny młodej w kąpieli* (reż. Wanda Wróblewska, prem. 27 stycznia 1960). Karolina Beylin pisała:

> Ktoś, kto chce ocenić spektakl wędrownego Teatru Ziemi Mazowieckiej, musi mieć niejako podwójne spojrzenie: jedno, które bada wartość artystyczną widowiska, drugie zaś, sondujące przydatność tego widowiska dla nieprzygotowanych na ogół do teatru publiczności miasteczek i wsi (Beylin, 1960).

Jest to w gruncie rzeczy zawoalowane stwierdzenie, że wartość artystyczna przedstawień jest wątpliwa, więc żeby w ogóle wypowiadać się na temat spektakli Teatru Ziemi Mazowieckiej, należy uruchomić drugie spojrzenie. Recenzentka „Expressu Wieczornego" sama zresztą pokazuje, jak oba spojrzenia miałyby wyznaczać perspektywę, gdy pisze:

> W tej jedynej w swoim rodzaju kolorowej rewii znaleźć możemy sceny naprawdę pociągające nas swym komizmem lub poezją, na ogół jednak zarzucić można każdej z nich oddzielnie zbytnie ich przedłużanie. I tutaj właśnie przychodzi kolej na owo drugie spojrzenie: na uwzględnienie specyfiki prymitywnych widzów (tamże).

Czyli z jednej strony pociągające, ale – tu recenzentka włącza pierwsze krytyczne spojrzenie – zastanawiając się nad tym, czy to, co ogląda, jest dobre, z charakterystyczną konstrukcją zdania złożonego przeciwstawnego, „niezłe, ale" uchyla się od oceny przez włączenie drugiego spojrzenia, a przy okazji obraża widzki i widzów. Warszawska recenzentka wyraźnie nie ma narzędzi, by pisać o tym spektaklu. Z jednej strony na nic zdaje się pisanie, jakie uprawia przy okazji warszawskich premier; nie da się – milcząco przyjmuje – porównywać spektaklu Wróblewskiej do tych granych na stołecznych scenach. Lecz jednocześnie widać, że pisze miękko, jakby niepewnie; nie chce ferować wyroków, stara się być życzliwa. Wskazuje więc na – w jej opinii – braki, choć od razu usprawiedliwia je brakiem kompetencji widzów, dla których powstało przedstawienie i swoimi wyobrażeniami na temat publiczności.

Na temat tego samego spektaklu wypowiadał się Stefan Treugutt. Jego

recenzja w „Przeglądzie Kulturalnym” również jest życzliwa, choć o samym przedstawieniu nie za wiele można się z niej dowiedzieć. Pisze z entuzjazmem („Przecież to jest najbardziej autentyczny eksperyment”), chwali za to, że spektakl zrobiony został z myślą o szerokiej grupie odbiorczej, jednocześnie zastanawiając się, jak zareaguje na *Pannę młodą w kąpieli* widownia w małych miasteczkach: „To pytanie pasjonujące, ważne dla socjologa kultury dnia dzisiejszego” (Treugutt, 1960). Jakby wszystko, co napisał o przedstawieniu, nie było pewne, kolejny akapit otwiera zdaniem: „Jedno jest pewne. Teatr Wandy Wróblewskiej raz jeszcze podjął zadanie trudne, niesłychanie ambitne – i aż wzruszające przez dbałość o szeroką, społeczną popularyzację klejnocików naszej starej poezji żartobliwej” (tamże). Gwoli uczciwości, Treugutt był entuzjastą działalności Wróblewskiej, choć jego komplementy – znowu – dotyczyły bardziej pracy teatru i jego misji niż twórczości artystycznej.

*Pannę młodą* krytykował Jaszcz, porównując przedstawienie Wróblewskiej do *Żywotu Józefa* Dejmka (1958) pisząc, że spektakl TZM-u „smakuje jak wystygłe kluski przy gorącej kaszy Dejmka, jak cienkie piwo przy wytrawnym winie” (Jaszcz, 1960). Prominentny krytyk „Trybuny Ludu” jako jedyny nie szuka kontekstu wiejskiej i małomiasteczkowej publiczności, wpisując *Pannę młodą* w narrację krytyczno-teatralną (przypomina jeszcze *Przygody Albertusa* Wróblewskiej w Teatrze Śląskim w Katowicach, 1949), ale jego celem nie jest wprowadzenia przedstawienia do szerokiego obiegu prasowego i do teatralnego mainstreamu. Przywołuje *Żywot Józefa* po to, by z widoczną satysfakcją zmiażdżyć reżyserkę i jej pracę.

Hierarchie teatralne pozostają więc niezachwiane, a Teatr Ziemi Mazowieckiej funkcjonuje na marginesie rubryk recenzenckich dużych redakcji, które wolą pisać o przedstawieniach innych stołecznych teatrów.

Inspirowane przez kierownictwo TZM listy od widzów i widzek są także w tym kontekście ciekawym zbiorem, pozwalającym z jednej strony na zebranie dodatkowego materiału analitycznego, z drugiej – i to mnie tu będzie bardziej interesowało – potraktowanie tej inspiracji jako oddanie głosu publiczności i strategii budowania z nią relacji, a także przyjrzenie się temu głosowi. Jeśli listy potraktować jako alternatywny wobec prasowego sposób wyrażania opinii na temat spektakli i działalności teatru – a taką perspektywę chciałbym przyjąć – można zobaczyć w nich inny rodzaj krytyki: niezinstytucjonalizowanej, osobistej, nieprofesjonalnej.

A może właśnie nie krytyki, bo samo to określenie implikuje ocenianie i to negatywne, bo krytykować to także „wytykać błędy i braki" (*Słownik języka polskiego*). Do zadań krytyki teatralnej – jak formułuje je w syntetycznej nocie Dorota Fox – należy przede wszystkim:

> weryfikowanie aktualnej twórczości teatralnej pod kątem obowiązującej w danym czasie estetyki/estetyk, stopnia realizacji wyznaczonych teatrowi zadań, ich ocena oraz odczytywanie społecznego zapotrzebowania, kształtowanie świadomości teatralnej, modelowanie upodobań i gustu artystycznego, sterowanie recepcją teatralną, proponowanie różnych sposobów odczytania przedstawienia, czasem współkreowanie polityki teatralnej (Fox).

Weryfikowanie, ocena, kształtowanie, modelowanie, sterowanie, współkreowanie – już sam zasób słownictwa nie pozostawia wątpliwości, że chodzi o formułowanie wypowiedzi z pozycji władzy i autorytetu, które mają rozliczać twórców i twórczynie, oceniać przedstawienia, i z takich pozycji

dyscyplinować gust teatralny odbiorczyń i odbiorców.

# Archiwum publiczności

Zachowany w Archiwum Jana Siekiery – ministerialnego urzędnika z departamentu zajmującego się teatrem – w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego spory zbiór listów od widzów i widzek daje rzadką w pracy badawczej możliwość nie tylko wglądu w ich opinie, lecz także bliższego przyjrzenia się sposobom, w jakie są one artykułowane, jakie strategie stosują ich autorzy i autorki pisząc o teatrze, jak samych siebie pozycjonują i jak postrzegają swoją pozycję.

Pisanie listów do instytucji, redakcji gazet czy organów władzy nie było praktyką w PRL-u niespotykaną. Władze i instytucje często same inspirowały powstawanie takiej korespondencji, rozpisując ankiety czy zamieszczając listy od czytelników, co miało budować relacje z odbiorcami i wytwarzać wrażenie dialogu. O publikowanych w prasie ankietach jako źródle do badania obyczajów pisała kiedyś Małgorzata Szpakowska, powtarzając za Antoniną Kłoskowską tezę o braku reprezentatywności respondentów, lecz zauważając także strategie osób piszących, którym „nie tylko chodzi o spełnienie zamówienia redakcyjnego, lecz że jednocześnie próbują realizować różne cele dodatkowe” (Szpakowska, 2003, s. 30): prośby, skargi, wyjaśnienia. Stawką zbieranych przez redakcje głosów jest nie tylko odpowiedź na zadane przez gazety pytania, lecz zwrócenie uwagi na siebie i na swoje sprawy, niekoniecznie nawet związane z tematem ankiety. Danie sobie prawa do wypowiedzi, zabranie głosu nie tylko w sprawach interesujących adresata, lecz także dzielenie się własnym doświadczeniem. Ten rys – zauważa badaczka – pojawiał się niezwykle często, częściej, gdy

wypowiedź miała bardziej swobodny charakter, a pytania nie formatowały sztywno sposobu wypowiedzi. Choć niereprezentatywne, głosy są niewątpliwie cennym świadectwem przemian obyczajowych i społecznych – stąd ich niewątpliwa użyteczność dla socjologów. Wskazują jednak również na potrzebę sprawczości, zabierania głosu i wygłaszania opinii w zmonopolizowanym przez druk pejzażu medialnym. I właśnie ten performatywny, ustanawiający relacje aspekt pisania listów wydaje mi się najbardziej interesujący, zwłaszcza w kontekście działalności Teatru Ziemi Mazowieckiej.

Do ciekawych wniosków prowadzi także analiza zachowanych w archiwum Siekiery listów jako przedmiotów materialnych. Szare lub zielono-niebieskie, w dwóch formatach – z jednej strony zadrukowane prośbą kierownictwa teatru o wyrażenie opinii, adresem teatru i miejscem na adres zwrotny, z drugiej – czyste pole z miejscem na swobodną wypowiedź. Od razu rzuca się w oczy kontrast między reprezentującym władzę prasy drukiem a odręcznym pismem: czasem zdyscyplinowanym, równym – bardziej lub mniej starannym – czasem zamaszystym, czasem pokreślonym, innym razem spisanym na czysto. Raz posłusznie wpisującym swoje opinie na odwrocie, a niekiedy brawurowo zagospodarowującym przestrzeń po obu stronach; w jednym przypadku do karty został dołączony dłuższy list.

Od razu łapię się na tym, że to właśnie materialny kształt kart z tego archiwum ukierunkowuje moją lekturę. Nie staram się nawet porządkować listów chronologicznie (same układają się spektaklami) zdając się na bardziej afektywną lekturę. Przed paru laty przeczytałem skrupulatnie wszystkie, próbując je systematyzować; niektóre nawet czytaliśmy ze studentami i studentkami na zajęciach w Instytucie Kultury Polskiej na UW. Teraz jednak zdjęcia – bo pracuję na cyfrowych podobiznach – znów układają się w

odmienne konstelacje, jedne bardziej przykuwają uwagę, inne, zwłaszcza te zapisane równym, monotonnym pismem odkładam na później, nie potrafiąc w tym momencie skupić się na nich dłużej. Proponuję więc tymczasem afektywną lekturę tego archiwum, bo właśnie afekty, jak mi się wydaje, są w tej korespondencji adekwatnym kluczem, a walka o uwagę czytających (były przewidziane nagrody) jest też widoczną strategią pisarską.

Jedna karta wypisana została na maszynie do pisania i to ona najbardziej przykuwa uwagę. Maszynowe pismo stawia mniejszy opór w lekturze, lecz także buduje autorytet podmiotu piszącego, odpersonalizowując przekaz. Podpisana odręcznie karta wygląda trochę jak druk urzędowy – rozpoznaję pismo władzy: to władza interpeluje, a ja mimo wszystko nie mogę się powstrzymać, by nie zacząć właśnie od tej karty. Spodziewałem się zrazu suchej, obiektywizującej analizy, bo taką – wydało mi się – zapowiada autor, pisząc na maszynie. Henryk Osowski z Makowa Mazowieckiego o *Romeo i Julii* (reż. Wanda Wróblewska, prem. 10 lutego 1968), lecz nie tylko – przytaczam w całości w oryginalnej pisowni:

> Nasz Drogi Teatrze! [podkreślone]. Dramat *Romeo i Julia* bardzo mi się podobał, byłem wprost zachwycony grą Waszych (naszych) Aktorów, gdyż z tak „ciężką" sztuką poradzili sobie bez zastrzeżeń. Chodzę na wszystkie spektakle. Opowiadam się jednak po stronie lżejszych sztuk, w tym głównie komedii muzycznych. Dotychczas jestem pod urokiem *Zielonego gila* [reż. Barbara Kilkowska, prem. 13 maja 1967]. Podobał mi się również bardzo *Hodża Nasredin* (przepraszam, jeśli nie taki był tytuł)[5] oraz *Fizycy* [reż. Wanda Laskowska, prem. 12 lutego 1964]. O aktorach jako takich trudno coś powiedzieć, gdyż poza PP. Ostro-Suskim, Żydkiewiczem i Mościckim, których kreacje szalenie mi się podobały, nie znam

innych, są jakoby „martwymi duszami”. Z tego też względu miałbym propozycję, o ile można, ażeby albo na plakatach obok ról podawać nazwiska grających je Aktorów, ewentualnie rozprowadzać je przez spektaklem czy przy okazji sprzedawania biletów, programy w celu umożliwienia poznania Aktorów, co, mam wrażenie, nie będzie obojętne do zwiększenia frekwencji na następnych przedstawieniach, czy też zwiększenia ilości spektakli. Jeśli to nie byłoby możliwe, to może przydałoby się dokonywanie prezentacji poszczególnych Aktorów ze sceny po zakończeniu przedstawienia, tak aby na następnych przedstawieniach można było analizować grę dobrego znajomego, a na znajomego jakoś inaczej, lepiej się patrzy.
Łączę wyrazy uznania i szacunku
Maków-Maz., dn. 26.II.68r. /podpis/

Ton listu jest jednak bardzo osobisty. „Nasz Drogi Teatrze!” ustanawia przyjacielski typ relacji, wchodząc w konwencję od początku proponowaną przez kierownictwo teatru. Podobnie, kiedy autor żongluje zaimkami dzierżawczymi (Wasz/nasz). Osowski jest stałym widzem teatru, przywołuje więc spektakle, które widział i które mu się podobały. Bez oporu wyraża opinię na temat repertuaru i swoje preferencje – woli lżejsze komedie muzyczne. Podobnie pisze o aktorach, choć tu ma kłopot z ich rozpoznawaniem, co może świadczyć o problemie teatru w docieraniu do widzów z programami, bo od samego początku była w nich rubryka prowadzona w konwencji „poznajcie swoich aktorów”. W programie do *Romea i Julii* teatr przedstawia Alicję Zalewską, która gra rolę Julii. „Po ukończeniu w r. 1962 w Warszawie Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej moją jedyną myślą było grać i to jak najszybciej i jak najwięcej!” – mówi tam aktorka, która zaczynała karierę w Teatrze im. Horzycy w Toruniu, teraz

wyrażając radość, że – jak z entuzjazmem oznajmia – „mogę grać dla publiczności województwa warszawskiego, tym bardziej, że Teatr Ziemi Mazowieckiej powierzył mi cudowną rolę Julii" (*Romeo i Julia*). Teatr czynił więc wysiłki, by – jak chciał Osowski – uczynić z aktorów dobrych znajomych swojej publiczności. Coś jednak najwidoczniej nie zadziałało – autor pisze nieco ponad dwa tygodnie po premierze, trudno więc przypuszczać, by nakład programu (cztery tysiące egzemplarzy) zdążył się wyczerpać, cena programu (dwa pięćdziesiąt) też nie wydaje się zaporowa…

Przyjacielska retoryka osobistego kontaktu i dobrych znajomych była więc odwzajemniana. Uwagę zwraca jednak również emocjonalny ton entuzjasty („bardzo mi się podobał", „byłem wprost zachwycony", „szalenie mi się podobały"), który będzie się pojawiał w innych listach, wskazując na całkiem inny niż w przypadku krytyków tryb odbioru przedstawień.

Uwagi do spektaklu zgłasza jednak Jadwiga Kowalska z Ujazdowa (powiat ciechanowski) – przytaczam w całości w oryginalnym brzmieniu –

> Wasze przedstawienie mnie się podobało jak najbardziej. W waszym przedstawieniu ja uważam za najważniejsze wesele Boryny z Jagną. Za wasze przedstawienie składam wam moc najserdeczniejszych życzeń i chciałabym doczekać się drugiego takiego przedstawienia. Uwaga! W waszym przedstawieniu powinna zmieniać się scena i powinniście zmieniać scenę [nadpisane nad skreślonym słowem „deski"] do każdej pory [skreślone: roku] miesiąca np.: jesień, zima, itd.

Uderza tu kategoryczność sądu widzki ośmielonej i pewnej swoich racji, która mimo entuzjastycznego odbioru wchodzi w dyskusję z twórcami,

domagając się – i tu jest pytanie – realizmu czy efektu: większego rozmachu i widowiskowości. Interesująca też wydaje mi się zamiana słów – skreślone zostały deski, zmienione na scenę, jakby autorka dążyła do profesjonalizacji swojego języka, jednocześnie dbając o styl poprzez unikanie powtórzeń.

„Sztuka grana przez TZM *Chłopi* [reż. Krystyna Berwińska, Wanda Wróblewska, prem. 17 czerwca 1966] bardzo mi się podobała, chociaż kostiumy pokazane na scenie nie były ludowe" – pisze Anna Link (?) z Wołomina. Kostiumy Zofii Wierchowicz budziły kontrowersje wśród widzek i widzów, Roman Wypych (również z Wołomina) pisał:

> Przedstawienie na ogół mi się podobało. Jedynie stroje były nieudane, bo jak wiemy chłopi w tamtych czasach mieli swoje ubrania świąteczne, w których chodzili do kościoła. Na scenie stroje te były jednakowe, przy pracach polowych i na weselu. Również na weselu Jagny z Boryną stroje te były nietypowe dla tamtego czasu, bo śluby były zawierane w strojach ludowych, które były różnokolorowe, w które były powpinane wstęgi. Na przedstawieniu strój ten był biały.

„Najbardziej z tych aktorów podobał mi się Boryna" – kończy jednak pochwałą autor listu. Kostiumy nie podobały się też wołominiance Jolancie Nowackiej, która pisze: „Uważam żyzno [sic!], że powinny zostać zmienione stroje aktorów, ponieważ ich barwy bardzo mi się nie podobają". Nadreprezentacja Wołomina w krytycznych opiniach na temat kostiumów pozwala snuć domysły, że po spektaklu wywiązała się jakaś dyskusja na ten temat, której jednak nie sposób dziś zrekonstruować, bo nie wiadomo nawet, czy była ona inspirowana przez zespół (pewnie tak, po spektaklach zwykle

odbywały się rozmowy z widownią) czy była spontaniczna. W pierwszym przypadku można zakładać, że twórcy i twórczynie próbowali bronić swojej koncepcji i tłumaczyć założenia przedstawienia, jednak nie przekonało to przynajmniej kilkoro widzów, którzy pozostali na swoich pozycjach, artykułując niezadowolenie w listach do teatru. Znacznie ciekawsze byłoby jednak – jeśli puścić wodze fantazji – gdyby rozmowa ta rozegrała się jedynie między widzami i widzkami, komentującymi kształt sceniczny przedstawienia i przedłużającymi jego transmisję. Do głosów na temat kostiumów dołącza też Elżbieta Adamczyk z pobliskiej Kobyłki.

Entuzjazm nie był więc bezkrytyczny. Publiczność wołomińska domagała się realizmu, jednak w tych wypowiedziach nie tyle dopatruję się nieznajomości czy nieumiejętności rozpoznania konwencji teatralnych, ile interesuje mnie pytanie o konwencje przedstawieniowe, które wytworzyły kanon wiedzy na temat realiów życia chłopskiego lat osiemdziesiątych XIX wieku oraz stworzyły oczekiwania wykorzystania tej samej konwencji w przedstawieniu Teatru Ziemi Mazowieckiej. Kolorowe stroje ludowe, jakich domagają się piszący – „z wplecionymi wstęgami" – to chyba raczej odprysk konwencji przedstawieniowej zespołów pieśni i tańca promowanych przez władzę. Tu widziałbym źródła tych oczekiwań, nie zaś w naiwnej potrzebie realizmu.

Kolejna karta. Karne, równe, lekko pochyłe pismo, widoczne ołówkiem rysowane linie, na które nanizane zostały litery. Nawet nieliczne skreślenia mają równy, geometryczny kształt. Roman Sawicki (także z Wołomina) zaczyna: „Sztuka pt. *Chłopi* przedstawiła prawdziwy obraz wsi polskiej kapitalistycznej, dała nam dostatecznie do zrozumienia jak wytworne było życie bogacza, a jak nędzne biedaka i ten obraz wsi najbardziej mi się w sztuce podoba i to uważam w sztuce za najważniejsze". Zdyscyplinowany rytm pisma współgra z dyscypliną ideologiczną, nadzwyczaj staranna

kaligrafia i linie sugerują być może ucznia, który na świeżo ma zaimplementowaną świadomość klasową. Do teatru nie chodził i to jedyny spektakl TZM-u, jaki widział, chciałby jednak obejrzeć – pisze na koniec – „dzieje i obyczaje polskiego miasta kapitalistycznego".

Jolanta Ufnal, która najprawdopodobniej widziała ten sam spektakl, również docenia to, jak „W fragmencie sztuki Władysława Reymonta pt. *Chłopi* została ukazana biedota ludu wiejskiego", choć najbardziej zafrapowały ją dalsze losy wygnanej ze wsi Jagny. Być może więc jednak odbyła się dyskusja z zespołem i lansowana przez państwo estetyka przemysłu ludowego została zderzona z perspektywą rozwarstwienia klasowego. Być może równe pismo i widoczne w retoryce ślady edukacji szkolnej to tylko rama językowa, by opowiedzieć o nierównościach społecznych, o jakich niewątpliwie chciały zrobić spektakl Berwińska z Wróblewską. W programie cytują Leonarda Sobierajskiego z posłowia do wydania *Chłopów* Reymonta z 1952 roku: „Reymont w swojej wizji Lipiec odtworzył z niepospolitą siłą całokształt stosunków społecznogospodarczych kapitalistycznej wsi. Swoim pełnym opisem zarysował wyraziście strukturę gromady wiejskiej, odsłonił jej klasowe oblicze, pokazał panujący w niej system wyzysku", same zaś reżyserki piszą o własnych intencjach: „Bohaterem-Gromada, zbiorowość, ale nie jednolita, zadziwiająco trafnie rozwarstwiona klasowo, zjednoczona stosunkiem do ziemi i konfliktem z dworem" (*Chłopi*).

*Chłopi* byli przedstawieniem szczególnym, opisywanym też przez krytykę, przede wszystkim dlatego, że był to spektakl jubileuszowy, grany jako pięćdziesiąta premiera na dziesięciolecie powstania Teatru Ziemi Mazowieckiej, wyreżyserowany w duecie przez Berwińską i Wróblewską. Tym też pewnie można tłumaczyć liczne głosy widzów na temat tego przedstawienia zachowane w Archiwum Jana Siekiery. Jubileusz sprzyjał

pisaniu o odznaczeniach, bankietach, nowej siedzibie przy Szwedzkiej, o czym teatr donosił swoim widzom w programie do kolejnej premiery – *Szklanej menażerii* Williamsa (reż. Roman Kłosowski, prem. 22 listopada 1966).

W tym programie – co nieco mnie rozczarowuje – kierownictwo nie zbiera głosów po *Chłopach*, których nadeszło całkiem sporo. Pisze o nowej siedzibie przy Szwedzkiej i o tym, że pierwszy raz zagrano w niej spektakl, przed którym była lampka wina z przedstawicielami władz i prasy; sekretarz WKW PZPR Kazimierz Rokoszewski przekazał zespołowi Odznakę Tysiąclecia, minister Lucjan Motyka odznaczył zaś zespół Złotą Odznaką Za Zasługi Dla Województwa Warszawskiego. Były kwiaty, bankiet, przemówienia… W rubryce „Z terenu" kierownictwo pisze tylko o życzliwym przyjęciu *Chłopów* w Ciechanowie i Sochaczewie, a także o otwarciu w Wołominie wystawy poświęconej teatrowi – być może wtedy właśnie była okazja, by porozmawiać z widzami i widzkami, choć po spektaklu – czytamy – „zespół *Chłopów* przy kawie i winie pogawędził w miłej atmosferze z miejscowymi działaczami kultury" (*Szklana menażeria*).

Publiczność pewnie powinna być dumna, a teatr z niekłamaną satysfakcją donosił o sukcesach, o końcu bezdomności, o docenieniu przez władzę. Miało to być też świadectwo dowartościowujące publiczność. A jednak czuję jakiś zgrzyt, kiedy teatr będąc w relacji z widzkami i widzami, odpisując na ich głosy, ogłaszając, kto tym razem dostanie książkę, po ważnym dla siebie spektaklu pisze o odznaczeniach i rautach. Może to już pierwsze symptomy załamywania się misji TZM-u – za dwa lata Wróblewska zostanie odwołana, na jej miejsce przyjdzie Aleksander Sewruk i teatr będzie jeździł coraz mniej, osiadając coraz bardziej na Pradze, by po śmierci Sewruka, za dyrekcji Andrzeja Ziębińskiego przekształcić się w Teatr Popularny, będący już

jedynie podrzędną stołeczną sceną.

A *Chłopi* byli być może najważniejszym spektaklem TZM-u. I był to wybór najtrafniejszy dla wrażliwego społecznie teatru, który spotkania z publicznością wsi i małych miast zaczynał w 1956 roku od Moliera, Szekspira i Fredry, by po dekadzie istnienia i wzmacniania widzowskiej perspektywy dać przedstawienie polityczne *par excellence* – o biedzie i krzywdzie nieuprzywilejowanych. Lepiej wyczuła to publiczność, która choć entuzjastyczna, wcale nie była jednomyślna, krytyka raczej powtarzała swoje.

> W pierwszych słowach niech wolno będzie nam będzie wyrazić uznanie dla trudnej i wytrwałej pracy teatru objazdowego. 10 lat tej pracy znaczy się 55 tys. km, które przemierzył teatr dojeżdżając do ponad 100 miasteczek i osiedli, wsi mazowieckich, by zaprezentować 3700 spektakli dla przeszło miliona widzów (Ochnio, 1966)

– zaczynała relację w „Expressie Wieczornym" Irena Ochnio, komplementując przedstawienie. Podobnie jak Józef Szczawiński w „Kierunkach":

> Bijemy się w piersi. O Teatrze Ziemi Mazowieckiej powinno pisać się częściej i więcej, nie tylko z okazji jubileuszowego przedstawienia, pięćdziesiątej premiery, dziesięciolecia istnienia teatru. Obok Teatru Ziemi Łódzkiej jest to jedyny zespół w Polsce, nastawiony wyłącznie – mimo prezentacji niektórych przedstawień w Warszawie – na widza licznych miast i miasteczek, a nawet wsi mazowieckich. Lądem i wodą, szosami i piaskami dociera teatr do

najmniejszych miejscowości i to nie tylko Mazowsza (Szczawiński, 1966).

– pisał w konwencji nieomal survivalowej krytyk. Szczawiński podkreślał jeszcze poetyckość przedstawienia, zarzucał jednak mu psychologiczną naiwność i sentymentalizm, zwłaszcza w scenach pracy.

Opinie krytyki i – niepozbawione jednak krytycyzmu – wypowiedzi widzek i widzów rozjeżdżają się. Tych pierwszych razi maniera, choć nie mają zastrzeżeń do konwencji – mają w końcu krytyczne narzędzia, ci drudzy, poza narzekaniami na kostiumy, wchodzą w proponowany im spektakl, proponując też inny tryb odbioru i język opisu: bardziej bezpośredni i emocjonalny.

„Kochani z T.Z.M!" – krzyczy pogrubiony kilka razy granatowym długopisem nagłówek. Pisze Anna Sobótka z Płocka, która – jak stwierdza – stara się oglądać wszystkie przedstawienia, jakie TZM gra w tym mieście. Widziała *Chłopów* – którzy jej „bardzo utkwili w sercu" – jednak dzień przed napisaniem listu była na *Wrogach* Gorkiego (reż. Krystyna Berwińska, prem. 28 października 1967). „Gra aktorów piękna, bez najmniejszych zarzutów" komplementuje, by zadać pytanie o kostiumy (scen. Zenobiusz Strzelecki), zdaje się sugestywne, bo – przyznaje widzka – „Patrząc na aktorów żyłam w tamtej epoce [przed rewolucją – PM], która była przełomem, ale i tak zwyciężyła". „Prawda i sprawiedliwość zawsze odnosi zwycięstwo" – komentuje zaś po chwili, by wymienić jeszcze ulubionych aktorów i aktorkę (Władysław Ostro-Suski, Tomasz Mościcki i Zofia Perczyńska) i urywa: „Już koniec kartki, a chciałoby się jeszcze tak dużo pisać…".

*Wrogów* widziała też Zofia Cholewa ze Stawów koło Dęblina. Pismo staranne, choć nie pedantycznie równe, litery kurczą się w miarę zapełniania karty,

widać pod ręką autorki odbywająca się walkę o miejsce na karcie. Spokojny zwrot „Szanowna Dyrekcjo PTZM!” zapowiada większy dystans, a pierwsze zdanie („Już od dawana odczuwałam wewnętrzną potrzebę, aby wyrazić wiele uznania PTZM za jego pracę w upowszechnianiu kultury na prowincji”) sugeruje, że autorka nie pisze impulsywnie, pod wpływem świeżych emocji, lecz chęć napisania narastała w niej stopniowo. Dystans czasowy, lecz także zapewne temperament sprawia, że swój entuzjazm Zofia Cholewa komunikuje całkiem inaczej niż widzka z Płocka:

> Nie każdy teatr stołeczny może poszczycić się takim uznaniem i osiągnięciami jak Teatr Ziemi Mazowieckiej. Pracujecie w niezwykle trudnych warunkach, stajecie często wobec nieprzygotowanej widowni, niewyrobionej publiczności, a mimo to dajecie repertuar najwyższej klasy, gracie ambitnie, często po mistrzowsku. Obejrzałam wiele sztuk granych przez Wasz teatr i stwierdzam, że to były same dobre sztuki, naprawdę chcecie nam, ludziom, którzy są daleko od stolicy, a pragną kontaktu z teatrem pokazać to, co jest rzeczywiście godne uwagi. […] Bardzo mi się podobała sztuka Gorkiego *Wrogowie* w wykonaniu PTZM. Poza tym lubię współczesne sztuki, śmiało poruszające problemy polityczne, obyczajowe. Gracie b. skromnie, bez jakiejś napuszonej reklamy, jeśli chodzi o nazwiska aktorów, ale według mnie dobrze by było, gdyby ktoś zapowiadający (jeśli to się przyjmie) przedstawił raz na jakiś czas nazwiska aktorów występujących w danej sztuce.

„Jeszcze wszystkiego nie zmieściłam” – powtarza jednak konwencję teatromanki z Płocka, sugerując też – to się w uwagach widzów pojawia często – by „ktoś z aktorów (kiedyś widziałam coś takiego) powiedział parę

słów do publiczności o autorze sztuki, o problemach pomieszczonych w sztuce” – „jak w telewizji, ale nie tak obszernie”, wskazuje wyraźnie inspirację płynącą z nowego medium widoczną i w kolejnym liście. Mieczysław Nowakowski pisząc o *Wrogach* porównuje z kolei realizację Teatru TV (reż. Józef Wyszomirski, prem. 24 listopada 1967) ze spektaklem Berwińskiej – „w telewizji np. Nadia była beznadziejna”, a w spektaklu TZM-u grająca tę rolę Barbara Nikielska jest dobra, „no, może trochę czasami przeegzaltowana”.

Krótko tym razem – bez ryzyka niezmieszczenia się w przeznaczonym miejscu – pisze Henryk Ciszewski z Ostrołęki (pisownia oryginalna): „Najbardziej podobali mi się Nadia, Jakub i Generał. Grana sztuka dała pełen obraz życia ludzi rosyjskich z przed 50 lat. Scena przeniosła widza do tamtych dni. Aa zatym Ślę pozdrowienia”. Kartka zapisana jest ręką najwyraźniej niewprawioną, może uczniowską, może kogoś, kto rzadko miał potrzebę sięgania po długopis. Jednak, podobnie jak w liście Anny Sobótki, uderza zwrot o przeniesieniu się za sprawą przedstawienia do innych czasów, co również wskazuje na angażujący wyobraźnię i emocję odbiór przedstawienia przez publiczność Teatru Ziemi Mazowieckiej.

Eugenia Wojdylak z Ostrowi Mazowieckiej używa czerwonego tuszu, co być może pozwala w niej rozpoznać nauczycielkę. Może o tym świadczyć też polityczne uświadomienie. Od razu bowiem ostrowianka zaznacza, że przedstawienie – ciągle chodzi o *Wrogów* – zostało „wystawione w związku z uroczystością obchodów 50 Rocznicy Rewolucji Październikowej”. Bardzo się autorce podobało, podobnie jak inne grane przez TZM spektakle. Widzka z Ostrowi pisze jeszcze, że aktorów darzy „dużą sympatią” za ich trud i za to, że swoją pracą „umożliwiają społeczeństwu branie udziału w przedstawieniach teatralnych”, co jej zdaniem – choć widać przechwyconym

z oficjalnych komunikatów – ma „bardzo doniosłe znaczenie w wychowaniu społeczeństwa itp.”.

Uwagę przykuwa adres nadawcy: „mgr inż. Zbigniew Rudnicki” buduje swój autorytet i ustanawia swoją pozycję, każąc spodziewać się rzeczowej opinii. I w istocie, w nagłówku perfekcyjna stopka (cytuję bez poprawiania): „16 luty 1967 r, Mława – Hemingway’a – *Komu bije dzwon*” (reż. Krystyna Berwińska, prem. 25 listopada 1965), a dalej poważny, iście recenzencki ton: „Sztuka dobra, budząca duże [nieczytelne] widowni. Gra artystów b. dobra. Doskonała Pilar (p. Hen.[ryka] Jędrzejewska), zastrzeżenia do postaci Roberta – gra dobra – jednak wg. mnie winien grać typ aktora bardziej męski, nie amanta”; mgr inż. Rudnicki donosi jeszcze, że widownia była wypełniona, a on sam siedział na dostawce, postuluje więc w związku z tym powtarzanie przedstawień, by umożliwić zakup biletów dla zakładów pracy.

Przedstawienie Berwińskiej oglądał również Bogusław Kot, uczeń piątej klasy Technikum Ekonomicznego w Żurominie:

> Czytałem książkę, oglądałem film i również z przyjemnością obejrzałem sztukę wystawioną przez PTZM pod tym samym tytułem *Komu bije dzwon*. Lecz teatr ujawnia nam braki plenerowe i nie może dorównać filmowi, co jest dużą ujmą dla wystawianego utworu i myślę, że jest wiele innych specjalnie sztuk napisanych do tego typu teatrów jak PTZM i ich możliwości oddziaływania na publiczność byłaby większa i na pewno aktorzy w takich sztukach lepiej mogliby wczuć się w swoje role.

W obu tych wypowiedziach, choć entuzjastycznych, widać mniej emocji; obaj widzowie (czy płeć magistra inżyniera i oczytanego ucznia technikum ma

tutaj znaczenie?) starają się wpisać w eksperckie role, nie pozwalają sobie na wyjście z porządku recenzenckiego. Zwłaszcza Rudziński z pełnym przekonaniem rozdaje uwagi (gra dobra, typ aktora bardziej męski), choć i młodszy Bogusław Kot stara się wyjaśnić kierownictwu, jakie sztuki powinien teatr wystawiać, zauważając, że w starciu z filmem nie ma on szans. Obaj starają się wpisać w dyskursywny reżim znany najprawdopodobniej z prasowych recenzji, które normatywizują pisanie o teatrze.

Joannie Fabianiczyk z Boryszewa niedaleko Sochaczewa się nie podobało, lecz nie ocenia. Zwraca się do teatru nie tylko we własnym imieniu (pisownia oryginalna):

> Musimy powiedzieć prawdę, że przedstawienie *Skandal* [*w Hellbergu*, reż. Stanisław Bugajski, prem. 16 marca 1968] jak słyszałam z rozmów nikomu nie podobało się mnie też, chyba nam było trudno do zrozumienia moim zdaniem i innych było by lepiej na prowincji „komedie". Podobnież w zeszłym roku byliście w Sochaczewie i każdemu podobały się wasze przedstawienia.

Ujmujący jest podpis pod tym listem: „Przepraszamy" – nie z poważaniem, nie z pozdrowieniami, jak uczy epistolarna konwencja. Autorka wyrażając negatywną opinię – jak w relacjach z bliskimi osobami – przeprasza za jej wygłoszenie, czując prawdopodobnie, że sprawia teatrowi przykrość. Jej krytyka nie ma dopiec, wynika z niezrozumienia, z zawiedzionych oczekiwań, bo przecież rok temu się podobało. Autorka najwyraźniej nie do końca wie, co zrobić ze swoim dyskomfortem, zresztą podwójnym, bo z jednej strony się jej nie podobało, z drugiej – zebrała się, by „powiedzieć prawdę", która nie jest przyjemna. Stąd chyba na koniec owo „przepraszamy", zresztą – jak cały

list – pisany w liczbie mnogiej, jakby odpowiedzialność za niepochlebne słowa miała rozłożyć się na całą publiczność tego spektaklu, a przynajmniej na osoby, z którymi autorka rozmawiała.

Jednak teatr pyta – publiczność reaguje i odpowiada. Raz domagając się – jak Joanna Fabianiczyk czy piszący na maszynie Henryk Osowski z Makowa Mazowieckiego – repertuaru lżejszego, innym razem bardziej wymagającego. W listach do teatru znaleźć można wiele opinii dotyczących tego, jakie przedstawienia widzki i widzowie TZM-u chcieliby oglądać: „Chciałabym zobaczyć sztuki historyczne i obyczajowe oraz problemy młodzieżowe" (Anna Link), „Chciałabym ujrzeć na scenie problem młodzieży" (Jolanta Nowacka) albo „coś z Czechowa, którego uwielbiam" (Zofia Cholewa). Oczekiwania repertuarowe są różne, jak różna jest publiczność i też widać chyba w budowaniu eklektycznego repertuaru przez Berwińską i Wróblewską odpowiedź na – czasem skrajnie odmienne – potrzeby. Bywa więc rzecz jasna i tak, że propozycje są nietrafione, co również wywołuje emocje.

W stworzonym przez Teatr Ziemi Mazowieckiej archiwum publiczności emocji jest dużo. Jest radość i wdzięczność, jest przykrość, gdy spektakl nie spotka się z oczekiwaniami widowni, są jednak rozczarowania bardziej fundamentalne. „Babkę Agatę widzę przed oczyma do dziś. Pani Barbara [Kołodziejska] w tej roli była wręcz znakomita" – pisze na razie usatysfakcjonowana widzka. I dalej o aktorach, którzy dobrze grają, tak „że zapominam, że jestem w teatrze" – pisze niepodpisana na karcie widzka z Mińska Mazowieckiego (na końcu dołączonego do karty listu widnieje niewyraźny podpis: Serejska [?]). To wyjątkowy dokument właśnie z tego względu, że autorka zdecydowała się na dłuższą wypowiedź. Nie podaje adresu, nie licząc chyba na nagrodę, porusza jednak kilka istotnych tematów.

Oprócz *Chłopów* widziała *Romea i Julię*, chciałaby jednak zobaczyć „piękną

postać bohatera naszych czasów”. W jej ocenie nie każdy bohater musi mieć negatywne cechy, bowiem „spotykamy się z ludźmi życzliwymi, pragnącymi dobra dla społeczeństwa, dla innych” i nawet jeśli mają oni wady, nie przywiązujemy do nich takiej wagi. Przyznaję, że porusza mnie i ta wiara, i język, który nie boi się naiwności, a autorka wprost pisze o swojej wizji społeczeństwa, która chciałaby zobaczyć w teatrze.

Nie jest jednak tak, że Serejska jest bezkrytyczna; co nie bez znaczenia – jest nauczycielką. Zwraca uwagę – i to jest głos szczególny – na sposób, w jaki traktowana jest publiczność. „Drodzy Aktorzy!” – zaczyna osobną część listu:

> Mam do Was wielki żal za zlekceważenie publiczności podczas dyskusji. Aktor powinien szanować każdą publiczność, bądź to starców, bądź dzieci. Przecież praca dla tej publiczności to cel Waszego życia. Może do traktowania nas z wysoka przyczynił się fakt, że mieszkamy na tak zwanej prowincji? Przypuszczam, że Wam nie jest też przyjemnie, kiedy stołeczni aktorzy traktują Was tak samo. A poza tym i na prowincji mieszkają ludzie, którzy znają się na teatrze i na muzyce, i zachowanie się aktorów też potrafią ocenić. Na pytanie czy podobał się spektakl, w każdej klasie słyszałam odpowiedź „Tak!”. A dyskusja? „Nie!”. Dlaczego? „Bo nas zlekceważono”.

Dla teatru, który na relacjach z widzami buduje swoją markę, to bardzo poważny zarzut. Nie wiadomo, co się właściwie wydarzyło, ale też nie jest to istotne, nie chodzi przecież o rozstrzyganie racji. Fakt, że szkolna widownia poczuła się zlekceważona – cokolwiek zaszło – jest sygnałem, że nie zawsze w relacjach z widzami i widzkami wszystko było w porządku. List datowany

jest na kwiecień 1968 roku – to już końcówka dyrekcji Wróblewskiej. Rozpoczęła się antysemicka nagonka, w wyniku której dyrektorka straci posadę, atmosfera w zespole mogła być zła, pewnie było nerwowo. Piszę to i zdaję sobie sprawę, że właśnie próbuję tłumaczyć zespół okolicznościami zewnętrznymi, które może miały wpływ na zachowanie aktorów, a może nie. A na pewno nie ma to w tej sytuacji znaczenia, zawsze można tłumaczyć podobne zachowania zmęczeniem, trudami ciągłego jeżdżenia. Zawsze mogą komuś puścić nerwy. To odosobniony głos, choć to rzecz jasna również niczego nie zmienia. Nie o to chodzi.

Bardziej o głos, który artykułuje rozczarowanie, upomina, choć raczej: upomina się – bo celem nie jest dyscyplinowanie, lecz zwrócenie uwagi na własną pozycję i potrzeby widzek i widzów. Autorka jasno stawia sprawę – aktorzy byli protekcjonalni. Ona oraz jej uczennice i uczniowie to odczuli. Pisze wprost o zlekceważeniu, czyli o poczuciu bycia źle potraktowaną, z czym wiąże się rozczarowanie wywołane brakiem uwagi i empatii, której publiczność miała prawo oczekiwać. Serejska jednak korzysta z kanału stworzonego przez teatr i pisze o tym wszystkim z pełną świadomością swojej pozycji i kompetencji kulturowych. Została zlekceważona, ale się na to nie godzi i to komunikuje i tę niezgodę chciałbym przede wszystkim z tego listu wydobyć, pokazuje ona bowiem w moim odczuciu moment emancypacji publiczności, która świadoma jest swoich praw i domaga się równego traktowania. Pisanie listu jest w tym przypadku gestem upodmiotawiającym, dającym sprawczość i artykułującym niezgodę na złe traktowanie. Nauczycielka świetnie rozpoznaje tu też działanie teatralnych hierarchii, gdy pisze o tym, jak mogą się czuć traktowani aktorzy TZM-u przez aktorów warszawskich teatrów, co – choć pewnie nie było pisane złośliwie – mogło zaboleć, bo choć nominalnie Teatr Ziemi Mazowieckiej był stołecznym teatrem, nie uczestniczył w dystrybucji prestiżu, jaki się z tym wiązał, co

wywoływało u aktorów frustracje.

To niewątpliwie najmocniejszy głos publiczności. Nie wiem, czy spotkał się z odpowiedzią – w kolejnych programach jej nie było. Choć w ocenie budowania relacji list daje miażdżącą diagnozę, jednak skłaniałbym się do opinii, że nie przekreśla przeszło dekady działalności, w ciągu której udało się jednak zbudować relacje z publicznością, ośmielić ją do zabierania głosu, czego najlepszym dowodem jest archiwum publiczności wytworzone przez teatr poprzez stworzenie alternatywnego – wobec prasowego – obiegu opinii.

Karolina Beylin o „prymitywnych widzach" pisała w 1960 roku, w Archiwum Jana Siekiery są listy z drugiej połowy lat sześćdziesiątych. Można pewnie argumentować, że była to dekada ogromnych zmian w świadomości społecznej, również na wsi – pojawia się telewizja, o której mówią już widzki i widzowie, porównując filmy i przedstawienia Teatru Telewizji do spektakli Teatru Ziemi Mazowieckiej; upowszechnia się edukacja. W świetle listów zachowanych w Archiwum Jana Siekiery można mówić o świadomości widzek i widzów, którzy na użytek teatru proszącego ich o wypowiedzi tworzą własny język opisu, a właściwie należałoby powiedzieć – mnogość własnych języków opisu, jakie fragmentarycznie starałem się pokazać. Mówienie o prymitywizmie czy naiwności wydaje mi się co najmniej nieadekwatne i jestem przekonany, że używanie tych kategorii – jakkolwiek definiowanych – w odniesieniu do widowni z drugiej połowy lat pięćdziesiątych i pierwszej połowy lat sześćdziesiątych jest równie nieuzasadnione; widzę w nim raczej przejaw inteligenckiej pychy recenzentki, choć w tym czasie „sztuka naiwna" staje się modna: głośno robi się o Nikiforze Krynickim, więc podszyte protekcjonalnością pojęcia takie jak prymitywizm czy naiwność wchodzą do dyskursu krytycznego.

# Przeciw-krytyka

Niemniej w wytworzonym przez teatr kanale dystrybuującym opinie widzę przede wszystkim alternatywę dla dyskursu krytyki, która niezbyt często, za to protekcjonalnie pisała o spektaklach i aktorach oraz aktorkach TZM-u, skupiając się raczej na jego misji i liczbie odwiedzonych miejscowości czy przejechanych kilometrów. Tym oczywiście teatr też się chwalił, w programach zarzucając widzów i widzki coraz większymi liczbami, bijąc kolejne rekordy. Inspirowany przez teatr alternatywny obieg opinii, który pozwolił usłyszeć głos widzek i widzów, wytworzył archiwum publiczności, które teraz może zostać zdyskursywizowane (choć żaden dyskurs nie zastąpi pliku kart pocztowych, które powinny zostać opublikowane w kształcie oddającym ich wygląd).

Pisząc o zmaganiach XIX-wiecznej warszawskiej publiczności z krytyką dyscyplinującą jej zachowania (oklaskiwanie, buczenie), Agata Łuksza wykorzystuje pojęcie przeciw-historii, pisząc, że „historia walki fanów z krytykami" (Łuksza, 2020) jest jej wariantem. Autorka *Tryumfu krytyki i poddaństwa fanów* opisuje wojnę fanów Marii Wisnowskiej i Jadwigi Czaki, wskazując na spontaniczne zachowania obu stronnictw i ich cielesne performanse w czasie przedstawień teatralnych, wskazując na ich rebeliancki czy zgoła piracki potencjał. Publiczność oklaskująca czy gwiżdżąca naruszała konstytuujące się zwyczaje teatralne, budząc opór dekretujących te zasady krytyków. Pojęcie przeciw-historii ma rzecz jasna ugruntowaną tradycję wywodząca się z wykładów i pism Foucaulta. Badaczka dla umieszczenia go w polskim kontekście przywołuje prace Marcina Kościelniaka, zwłaszcza *Żenujące performanse przegranych*, w których przeciw-historia – ale też szerzej: historia niekonwencjonalna – pomaga w interpretacji odwołujących się do przeszłości przedstawień Pawła

Demirskiego i Moniki Strzępki (*W imię Jakuba S.*), Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina (*Caryca Katarzyna*) oraz Marcina Cecki i Krzysztofa Garbaczewskiego (*Życie seksualne dzikich*). Historie niekonwencjonalne to z kolei pojęcie wprowadzone przez Ewę Domańską, badającą strategie pisarstwa historycznego albo bardziej ogólnie: budowania narracji i reprezentacji dotyczących przeszłości. O ich specyfice – pisze autor *Żenujących performansów* – świadczy to, że „skierowane są przeciwko utrwalonej w rytuałach i instytucjach, kolonizującej zbiorową świadomość i kształtującej zbiorową tożsamość wiedzy na temat przeszłości, jej porządku, znaczenia, hierarchii. Są próbą przywłaszczenia sobie prawa do mówienia i pisania własnej przeszłości – i własnej teraźniejszości" (Kościelniak, 2013, s. 73). I ten ostatni aspekt niekonwencjonalnego opowiadania historii będzie interesował mnie najbardziej.

Jakkolwiek dla Domańskiej oczywiste jest, że każdą narrację historyczną tworzy się w imię teraźniejszości i że to współczesność jest stawką, jednak pozostaje ona w polu badań historycznych. To skądinąd ciekawe, że przeciw-narracje najbardziej widoczne są właśnie w historiografii, która odzyskuje przeszłość dla współczesnych celów, oddając głos podmiotom, którym dotąd go odmawiano. W takim kontekście o przeciw-historii pisał Foucault i tak ustanawia ją Domańska. Historia, jak mi się wydaje, jest mimo wszystko zawsze silniejsza niż współczesność, zawsze jest jakoś ugruntowana, może dlatego, że z perspektywy czasu perspektywa hegemoniczna jest bardziej czytelna. Dlatego chyba próbom opisu współczesności służy język zanurzony w tym, co było. To współczesność potrzebuje legitymizowania się w przeszłości, choć historyczne narracje często tyleż współczesność umacniają, co krępują ją w zastygłych konwencjach, które często w już momencie ich powołania okazują się nieaktualne. Umocowana w przeszłości tak historia, jak i przeciw-historia zyskują pewną legitymizację, stanowiąc wzajemnie dla

siebie punkt odniesienia.

Domańska porównując cechy historii konwencjonalnej i niekonwencjonalnej przeciwstawia między innymi: historii – przeciw-historię, patronatowi Rankego – patronat Foucaulta, epistemologii – etykę i estetykę, konwencjom – wartości, opisowi – przedstawienie, reprezentację, obiektywizmowi – subiektywizm, związkowi przyczynowo-skutkowemu – jego zaburzenie i myślenie metaforyczne, prawdzie – szczerość, czasowi linearnemu – zerwania, luki, fragmenty, fetyszowi faktu i genezy – krytykę, realistycznemu stylowi narracji – eksperymenty, historii zwycięzców – historię pokonanych (historia rewindykacyjna, insurekcyjna), syntezom, historii politycznej – historię oralną (literatura świadectw), historię empatyczną, historię alternatywną, historie przyszłości, wreszcie tradycji, konserwatyzmowi, prawicy przeciwstawia rewolucję, rebelię, lewicę. Co jeszcze będzie dla mnie istotne, historia konwencjonalna służy legitymizacji, utrwalaniu i wzmacnianiu istniejącej władzy, podczas gdy historia niekonwencjonalna udziela głosu tym, których go pozbawiono (kobiety, dzieci, zwykli ludzie, zwierzęta) (zob. Domańska, 2006, s. 78).

Ta dychotomia, jakkolwiek odnosi się do narracji o przeszłości, zwraca uwagę na dwie zasadnicze strategie dyskursywne, z których pierwszą można opisać jako ugruntowaną, silną, formatującą i normatywizującą czy dyscyplinującą, drugą zaś jako niestabilną, a nawet destabilizującą, słabą, nienormatywną, wywrotową. Jeśli pierwsza będzie poważna, druga wprost przeciwnie, jeśli fetyszem pierwszej będzie „żelazna logika”, druga z powodzeniem będzie poddawała się afektom. I wreszcie – jak historia – ta pierwsza zawsze jest w służbie władzy i broni *status quo*, petryfikuje rzeczywistość, podczas gdy druga *status quo* podważa, mnożąc alternatywy i uciekając przez jednoznacznością i utrwalaniem jakiegokolwiek porządku, bo

podważa istnienie porządku jako takiego – jest kontrhegemoniczna. Nie liczy się z autorytetami, nie jest oceniająca, jest za to empatyczna, w życzliwości widząc siłę polityczną. Jeśli realizacją pierwszej strategii będzie krytyczny osąd, drugiej przyświecał będzie bezinteresowny (choć niebezrefleksyjny) entuzjazm.

Listy od publiczności i cały rękopiśmienny obieg uruchomiony przez Teatr Ziemi Mazowieckiej postawiłbym rzecz jasna po drugiej stronie, jednak jak w przypadku wszystkich opozycji, tak i tu należy zachować czujność, by nie dać się porwać teoretycznemu entuzjazmowi i wnieść jednak do wywodu drobny element akademickiej samodyscypliny.

Przede wszystkim mamy przecież do czynienia nie z wywrotowo-anarchistyczną partyzantką teatralną, która podkłada bomby w uświęconych tradycją gmachach kultury, lecz z instytucjonalnym teatrem. Z teatrem państwowym funkcjonującym w systemie organizacyjnym kultury teatralnej w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej i działającym za państwowe pieniądze. TZM nie reprezentował kultury alternatywnej, lecz realizował pożądaną przez państwo politykę związaną z modernizacją obszarów wiejskich, za co zresztą dostawał od tego państwa nagrody. Karty, na których widzowie i widzki pisali opinie na temat przedstawień, były – podobnie jak programy – drukowane w państwowych drukarniach i przesyłane przez Pocztę Polską. Teatr Ziemi Mazowieckiej jako instytucja działająca w systemie repertuarowym reprodukował sposoby wytwarzania przedstawień i produkcji kultury. Spektakle przygotowywane w tym teatrze były konwencjonalne, repertuar zaś – wystarczy spojrzeć na wymieniane wcześniej tytuły – klasyczny: Molier, Szekspir, Fredro, kilka współczesnych sztuk polskich, parę amerykańskich, obowiązkowo radzieckie. Z życzliwością można nazwać go popularnym, mniej życzliwie – poczciwym.

Perspektywę zmienia nieco ugruntowana w polskiej tradycji teatralnej hierarchia, w której, owszem, dominuje teatr dramatyczny, lecz w którym prestiżem cieszą się teatry, gdzie pracują wielcy reżyserzy i gdzie powstają arcydzieła, które następnie tworzą kanon historycznoteatralny i tradycję scen. Teatr Ziemi Mazowieckiej, choć był teatrem stołecznym, funkcjonował na marginesie tych hierarchii. Wróblewska i Berwińska próbowały wzmacniać rangę swojego teatru, przywołując nazwiska pracujących przy spektaklach twórców. Najczęściej wymieniani byli uznani za ważnych reżyserzy: Marian Wyrzykowski, Bohdan Korzeniewski, Jan Świderski czy Władysław Krasnowiecki, ale też dobrym nazwiskiem, które zawsze można było przemycić, był Józef Szajna (zob. Berwińska, Wróblewska, 1976). Obie dyrektorki również reżyserowały i to nie tylko w TZM, jednak nie udało im się osiągnąć takiej pozycji, jaką cieszyli się wymienieni. W zespole Teatru Ziemi Mazowieckiej nie było gwiazd. Problemem była spora rotacja aktorek i aktorów, którzy otrzymawszy propozycję gry w bardziej prestiżowych miejscach, często po sezonie, dwóch odchodzili z objazdowego teatru, który nie dawał możliwości zrobienia kariery, dawał za to gwarancję męczącego życia w drodze i pracy w trudnych warunkach.

Artyści umacniali pozycję teatrów i na odwrót – kto dopuszczony został do reżyserowania na dużych scenach ważnych teatrów, również na tym zyskiwał. Trzecią zaś stroną, budującą hierarchie jednych i drugich oraz ustalającą reguły gry była oczywiście krytyka: wyspecjalizowana grupa oceniająca i kształtująca opinie, mająca dostęp do prasy i innych środków masowego przekazu. Jej zadaniem było i jest – przypomnijmy –

> weryfikowanie aktualnej twórczości teatralnej pod kątem obowiązującej w danym czasie estetyki/estetyk, stopnia realizacji wyznaczonych teatrowi zadań, ich ocena oraz odczytywanie

> społecznego zapotrzebowania, kształtowanie świadomości teatralnej, modelowanie upodobań i gustu artystycznego, sterowanie recepcją teatralną, proponowanie różnych sposobów odczytania przedstawienia, czasem współkreowanie polityki teatralnej (Fox).

Do niej należał język, ona tworzyła konwencje – ustanawiała estetyki, normatywizowała zachowania, opisywała, starając się obiektywizować i uniwersalizować; logicznie argumentując utrzymywała *status quo*, nawet jeśli lansowała awangardę, bo komentująca praktyki artystyczne krytyka z reguły tkwi jeszcze w starym języku (zob. np. Krakowska, 2016). Jest konserwatywna i konserwująca w swoich praktykach nazywania, określania, kategoryzowania, ogłaszania (zob. Godlewski, 2020). Dysponująca władzą oceniania zinstytucjonalizowana krytyka miała z założenia pozycję hegemona, którą to pozycją legitymizuje swoją władzę.

Choć to oczywiście też duże uogólnienie.

> Ja zawsze męczyłam się nad tymi recenzjami, gdyż nigdy nie mogłam powiedzieć, że zawarłam w nich wszystko, co powiedzieć chciałam. Zawsze pozostawało coś obok, czego żadną miarą uchwycić w słowa się nie dało. Przynajmniej te, którymi ja dysponowałam. I wciąż te porównania. Biorę tekst na temat czegoś, o czym chciałam się wypowiedzieć, bądź myślałam i nagle czuję, że nigdy bym tego nie wyraziła równie trafnie jak autor, nigdy bym na to nie wpadła, co on zauważył (cyt. za: Godlewski, 2019).

– opowiadała Maciejowi Nowakowi Leonia Jabłonkówna, krytyczka teatralna,

która jako reżyserka współpracowała także z Teatrem Ziemi Mazowieckiej. O jej recenzjach Stanisław Godlewski pisał: „nie wzbraniała się przed pisaniem tekstów krytycznych nasyconych prywatnymi emocjami. Umiała jak nikt opisywać role aktorskie, chwytać poprzez drobne detale całość żywego fenomenu obecności aktora na scenie” (tamże). Była w niej – interpretuje badacz jej recenzję z *Akropolis* Dejmka w Teatrze Nowym w Łodzi (1959) –

> gotowość na samo doświadczanie dzieła sztuki, na doznania, które niekoniecznie da się ująć w słowa czy nadać im logiczny sens. Jednocześnie, przez zastosowaną metaforę wędrówki, przeżywanie sztuki (i pewnie w ogóle kultury) jawi się jako przyjemność i zarazem rodzaj wyzwania, które nie musi mieć konkretnego celu. Sztuka staje się czymś, czego można doświadczyć, ale czego nie sposób w pełni „przejrzeć” (tak, jak nie można w pełni ogarnąć wzrokiem piękna krajobrazu).

Była niezwykle świadoma i ciągle zastanawiała się nad kryteriami odbioru, nieustannie problematyzowała własną perspektywę. Cóż, pewnie właśnie dlatego w rozmowie z Nowakiem zastrzegała się: „Ja w ogóle nie uważam, że jestem typowym krytykiem”, by w kolejnym zdaniu dotknąć istotnego kryterium bycia krytykiem: „Wydaje mi się, że nie dorosłam do tego”. To nie tylko skromność, raczej świadomość panującej w hegemonicznych praktykach normatywizujących reguł, które nawet niespisane są głęboko uwewnętrznione, utrwalając hierarchie teatralne.

Hegemonia zinstytucjonalizowanej krytyki bierze się z autorytatywnego i oceniającego języka, jednak przede wszystkim z dostępu do prasy, choć to znów mechanizm samozwrotny, bo też pisanie dla znaczących tytułów

ustanawia pozycję autorytetu. Jabłonkówna akurat pisywała do pism branżowych jak „Teatr” czy „Dialog” (o zawartości których marzyło się rozmawiać w Kołach Przyjaciół Teatru z publicznością kierownictwu TZM-u), jej władza była więc nieporównywalna z tą, jaką dysponowali – pisujący też o spektaklach teatru Wróblewskiej i Berwińskiej – Jaszcz, Roman Szydłowski, August Grodzicki czy Karolina Beylin, publikujący w wysokonakładowej prasie.

Archiwum recenzji – dokumentów oficjalnego i szerokiego obiegu – z zasady więc różni się od archiwum publiczności stworzonego przez Teatr Ziemi Mazowieckiej. Wycinki prasowe – ich pokaźny zbiór znajduje się również w Instytucie Teatralnym – którym druk dodaje ujednolicającego, a zatem uniwersalizującego charakteru, zasadniczo różnią się od pojedynczych kart zapisanych zindywidualizowanym charakterem pisma (prócz pisanej na maszynie kartki przesłanej przez Henryka Osowskiego). Sam ich wygląd daje asumpt do spekulacji na temat autorstwa. To materialne ślady czyjejś egzystencji i właśnie sama ich materialność ma performatywną siłę, przymuszając wręcz do dociekań na temat ludzi, którzy je zapisywali.

To tylko fragmenty, czasem impresje nieaspirujące do bycia całością, okraszone niekiedy krzyczącymi wykrzyknikami i pogrubieniami, w których wyczuwa się siłę emocji. Pismo to czasem tylko maska dla oralności, która nie przejmuje się tak bardzo gramatyką i składnią, w której gubią się podmioty i orzeczenia, która nie zna ortografii i interpunkcji. Gdzie obowiązująca konwencją jest epistolarny bezpośredni zwrot do adresata, a kryterium oceny – „podoba mi się” albo „nie podoba mi się”. To wreszcie zapisy, które choć dotyczą spektakli, nie mówią tak naprawdę o spektaklach, lecz o relacjach budowanych przez granie przedstawień – o satysfakcji i rozczarowaniach; autorki i autorzy nie kryją się z oczekiwaniami, wyrażają

tęsknotę i nadzieję na kolejne spotkanie: te sprawy można próbować rekonstruować na ich podstawie w znacznie większym stopniu niż kształt przedstawień, bo nie o przedstawienia w nich chodzi, lecz o możliwość wypowiedzi. To też – rzecz niebagatelna – opinie, o które ktoś zapytał – inaczej niż refleksje krytyki, która wypowiada się nieproszona.

Pisząc o archiwum publiczności chcę wyraźnie zaznaczyć, że chodzi mi o liczbę mnogą. O wielość publiczności. Trochę na przekór recenzentom i recenzentkom piszącym o publiczności, jakby projektując spójną grupę, w dodatku ją oceniająco kategoryzując, kiedy piszą o publiczności wiejskiej czy publiczności miasteczek. Tymczasem archiwum publiczności pokazuje jednostkowość i partykularność, którą też można przeciwstawiać uniwersalizującej perspektywie krytyki. Bliska jest mi też perspektywa Oskara Negta i Alexandra Klugego, którzy zdominowanej przez mieszczański *habitus* hegemonicznej sferze publicznej przeciwstawiają proletariackie kontrpubliczności (Negt, Kluge, 1993)[6]. Kontrpubliczność – wyjaśnia Ewa Majewska – „jest właśnie tą formą politycznej sprawczości, która zwraca się przeciw istniejącej władzy, zwłaszcza tej instytucjonalnej, choć czasem również przeciw najogólniejszym regułom danej kultury" (Majewska, 2018, s. 25), przy czym w przywoływanych przeze mnie przypadkach nie chodzi rzecz jasna o sprzeciw wobec władzy państwowej, ale o stworzenie warunków dla zaistnienia alternatywy wobec istniejącej hegemonii dyskursywnej krytyki. W radykalnym ujęciu każda osoba widzowska może stanowić osobną publiczność, której teatr stworzył możliwość zabrania głosu i wyrażenia opinii.

Proponuję więc na koniec zaadaptować Foucaultowską przeciw-historię na potrzeby opisanego archiwum publiczności, formułując postulat przeciw-krytyki: przeciw-krytyka byłaby zatem publicznościami, na bycie którymi

krytyka by sobie nigdy nie mogła pozwolić; jest: nieprofesjonalna, naiwna, afektowana, egzaltowana, bezpośrednia, niepoważna, nieferująca wyroków ani nie ustalająca hierarchii, a w dodatku – w przeważającej mierze jest entuzjastyczna, co nie znaczy, że nie jest wymagająca. Posługuje się retoryką entuzjazmu i troski, w życzliwości lokując potencjał polityczny i w niej widząc sprawczość.

Bardzo proszę o kontakt osoby, które uczestniczyły w pracach z publicznością prowadzonych przez Teatr Ziemi Mazowieckiej lub dysponują informacjami na ten temat.

Wzór cytowania:

Morawski, Piotr, *Budowanie relacji. Teatr Ziemi Mazowieckiej i jego publiczności*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163-164, doi: https://doi.org/10.34762/a537-rd51.

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021
DOI: 10.34762/a537-rd51

## Autor/ka

Piotr Morawski (p.morawski@uw.edu.pl) – pracuje w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim i w redakcji „Dialogu”, zajmuje się kulturową historią teatru, pisuje również o teatrze współczesnym. Wydał między innymi *Oświecenie. Przedstawienia* (2017). Numer ORCID: 0000-0003-2560-1913.

## Przypisy

1. Jedynym całościowym opracowaniem na temat Teatru Ziemi Mazowieckiej jest praca Anny Korzeniowskiej: *Teatr Ziemi Mazowieckiej za dyrekcji Wandy Wróblewskiej 1956-1968*, praca magisterska napisana pod kierunkiem Lecha Śliwonika, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 1997. Na temat warunków pracy teatru pisałem w artykule (Morawski, 2018).
2. Berwińska i Wróblewska pisały nawet o zainteresowaniu ich pracą z publicznością socjologów z Uniwersytetu Warszawskiego, którzy prowadzili na ten temat badania, nie udało mi się jednak do tej pory dotrzeć do żadnych materiałów na ten temat w archiwum Wydziału Socjologii UW (zob. Berwińska, Wróblewska, 1976).
3. Wymienione zostały: *Moralność pani Dulskiej* (reż. Stanisława Perzanowska, prem. 9 stycznia 1955), *Pieją koguty* Józefa Bałtuszisa (reż. Czesław Staszewski, prem. 1 lipca 1950) zrealizowane jeszcze pod szyldem sceny objazdowej Teatru Ludowego w Warszawie, z którego wyodrębnił się TZM, *Lekarz mimo woli* (reż. Krystyna Berwińska, prem. 8 marca 1956), *Wiele hałasu o nic* (reż. Wanda Wróblewska, prem. 27 września 1956), *Śluby panieńskie*, reż. Stanisław Daczyński, prem. 3 stycznia 1957) oraz *Owcze źródło* Lope de Vegi w reżyserii Krystyny Berwińskiej, którego premiera odbyła się później – 27 lutego 1957.
4. Zob. na przykład: Barbara Tryfan, *Jak długo trwać będzie ten skandal*, „Nowa Wieś" 1956 nr 4, Ibis, *Kłopoty sceny objazdowej*, „Życie Warszawy" 1956 nr 97, L. Wieluński, *Kulisy nie tylko sceniczne*, „Iskry. Tygodniowy dodatek do «Trybuny Mazowieckiej»" 1955 nr 21, Z. Antos, *Z Teatrem Ludowym w terenie*, „Tygodnik Demokratyczny" 1955 nr 23.
5. Hodża Nasredin to bohater *Wesołego grzesznika* Leonida Sołowiowa (reż. Krystyna Berwińska, prem. 24 kwietnia 1965) grany przez Jerzego Racinę.
6. Koncepcja ta była rozwijana przez badaczki feministyczne w latach dziewięćdziesiątych, m.in. Nancy Fraser (*Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing. Democracy*, „Social Text" 1990 nr 25-26 oraz po polsku: *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*, przeł. Agnieszka Weseli, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014). Zob. na ten temat Majewska, 2018.

# Bibliografia


Antos, Z., *Z Teatrem Ludowym w terenie*, „Tygodnik Demokratyczny" 1955, nr 23.

Berwińska, Krystyna, Wróblewska, Wanda, *Kiedy sięgamy pamięcią*, [w:] *Teatr Ziemi Mazowieckiej 1956-1976*, Teatr Ziemi Mazowieckiej, Warszawa 1976.

Beylin, Karolina, *Jak zdobywać widzów z miasteczek i wsi*, „Express Wieczorny" 1960 nr 32, artykuł dostępny na stronie: http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/11842/express-wieczorny… [dostęp: 10 VI 2021].

*Chłopi* reż. Krystyna Berwińska, Wanda Wróblewska, prem. 17 czerwca 1966, program do spektaklu.

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

Fox, Dorota, *Krytyka teatralna*, [w:] „Encyklopedia teatru polskiego": http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/62/krytyka-teatralna [dostęp: 10 VI 2021].

Godlewski, Stanisław, *Leonia Jabłonkówna. Bolesne miejsce*, „Dialog" 2019 nr 3: http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/leonia-jablonkowna-bolesne-miejsce [dostęp: 10 VI 2021].

Godlewski, Stanisław, *Na szczytach panuje gwar. Hierarchie, autorytety i pokolenia*, „Dialog" 2020 nr 3: http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/na-szczytach-panuje-gwar-hierarch… [dostęp: 10 VI 2021].

Ibis, *Kłopoty sceny objazdowej*, „Życie Warszawy" 1956 nr 97.

Jacuńska, H., *Szekspir potrzebuje pomocy*, „Gromada. Rolnik Polski" z 12 grudnia 1956

Kluge, Alexander, Negt, Oskar, *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, transl. P. Labanyi, J. Owen Daniel, A. Oksiloff, University of Minnesota Press, Minnesota – London 1993 (oryginalne wydanie – 1972).

Korzeniowska, Anna, *Teatr Ziemi Mazowieckiej za dyrekcji Wandy Wróblewskiej 1956-1968*, praca magisterska napisana pod kierunkiem Lecha Śliwonika, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 1997.

Kościelniak, Marcin *Żenujące performanse przegranych. Przeciw-historie teatru zaangażowanego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2013 nr 115-116.

Krakowska, Joanna, *PRL. Przedstawienia*, Instytut Teatralny, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016.

*Lekarz mimo woli*, reż. Krystyna Berwińska, prem. 8 marca 1956, program do spektaklu.

Łuksza, Agata, *Tryumf krytyki, poddaństwo fanów. O zapoznanym piractwie teatralnym w teatrze dziewiętnastego wieku*, „Dialog" 2020, nr 2: http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/tryumf-krytyki-poddanstwo-fanow-o… [dostęp: 10 VI 2021].

Majewska, Ewa, *Kontrpubliczności ludowe i feministyczne. Wczesna „Solidarność" i Czarne Protesty*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2018.

Morawski, Piotr, *Dyrektorka. Przyczynek do (nie)biografii Wandy Wróblewskiej*, „Pamiętnik Teatralny" 2020 nr 3.

Morawski, Piotr, *Teatr Ziemi Mazowieckiej: stan wyjątkowy teatru*, [w:] *Kolektywy teatralne, artystyczne i badawcze*, red. S. Godlewski, E. Guderian-Czaplińska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.

*Szklana menażeria*, reż. Roman Kłosowski, prem. 22 listopada 1966, program do spektaklu.

Szpakowska, Małgorzata, *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003.

Szpakowski, Andrzej, *Kultura artystyczna ziemi mazowieckiej: stan i potrzeby*, „Rocznik Mazowiecki" 1967 nr 1.

*Śluby panieńskie*, reż. Stanisław Daczyński, prem. 3 stycznia 1957, program do spektaklu.

Tryfan, Barbara, *Jak długo trwać będzie ten skandal*, „Nowa Wieś" 1956 nr 4.

*Wiele hałasu o nic*, reż. Wanda Wróblewska, prem. 27 września 1956, program do spektaklu.

Wieluński, L., *Kulisy nie tylko sceniczne*, „Iskry. Tygodniowy dodatek do «Trybuny Mazowieckiej»" 1955 nr 21.

---

**Source URL:**
*https://didaskalia.pl/artykul/budowanie-relacji-teatr-ziemi-mazowieckiej-i-jego-publicznosci*

didaskalia
gazeta teatralna

modele relacji

# Wioska Operowa Christopha Schlingensiefa i Diébéda Francisa Kéré

Krystyna Bednarek Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

**Christoph Schlingensief's and Diébédo Francis Kéré's Opera Village**

The article *Christoph Schlingensief's and Diébédo Francis Kéré's Opera Village* aims to familiarise Polish readers with the Opera Village in Laongo, Burkina Faso that has never been described in the Polish theatrical and academic environment before. This is why the origin of the idea, the modification of the plan, the stages of construction and the impact on the local community are discussed in detail. The idea and involvement of Christoph Schlingensief was crucial, but one cannot underestimate the contribution of Burkinabé architect Francis Kéré either, who brought his broad architectural knowledge and helped build the relationship with local people.

Keywords: Opera Village; Schlingensief; Burkina Faso; postcolonialism; Operndorf Afrika

## Fitzcarraldo

Włosy Christopha Schlingensiefa żyły własnym, szalonym życiem. Tworzyły na jego głowie coś na kształt gniazda, wijąc się na wszystkie strony. Dodawało to właścicielowi fryzury uroku geniusza. Jednak tego dnia powaga i szacunek wobec rozgrywającego się wydarzenia odbijały się nawet w uczesaniu artysty. Włosy wystawały jedynie odrobinę spod kapelusza,

nieśmiało obserwując, jak Christoph Schlingensief otwiera budowę Wioski Operowej. Po wygłoszeniu płomiennej mowy pomysłodawca projektu podarował swój pierwszy film, który nagrał jeszcze jako dziecko, jako kamień węgielny. Podczas podpisywania umowy z przedstawicielami strony burkińskiej, Schlingensiefowi wypisał się długopis. Rzecz raczej niezaplanowana, ale dla tych, którzy od lat śledzili poczynania artysty, było to jak porozumiewawcze mrugnięcie – chaos, czyli niespodzianki, czyli życie to stały element jego twórczej obecności. Z pomocą przyszedł Francis Kéré, który czekał w pobliżu z zapasowym długopisem. 8 lutego 2010 roku rozpoczęto realizację Wioski Operowej – ostatniego projektu wizjonera, zmaterializowanego, urealnionego i ulepszonego przez genialnego architekta.

Cofnijmy się jednak do roku 1982, kiedy do kin wszedł *Fitzcarraldo* Wernera Herzoga. Schlingensief był wtedy dwudziestodwuletnim studentem filologii, jednak już za chwilę miał porzucić uniwersytet na rzecz asystentury u twórcy filmów eksperymentalnych – Wernera Nekesa. Kino było pierwszą miłością Schlingensiefa i klamrą dla jego biografii. Artysta urodził się w Oberhausen, mieście słynącym z Festiwalu Filmów Krótkometrażowych. To właśnie podczas edycji festiwalu w 1962 roku dwudziestu sześciu niemieckich filmowców ogłosiło manifest, który zapoczątkował niemiecką nową falę filmową. Kino niemieckie zmieniło wówczas kierunek rozwoju, dzięki czemu wielu późniejszych artystów mogło rozwinąć skrzydła – wśród nich Werner Herzog.

W *Fitzcarraldo* Herzog stworzył postać-symbol. Tytułowy bohater jest uosobieniem walki o marzenia, miłości do opery, a także szaleństwa w imię sztuki. Zakochany w głosie Enrica Caruso, pragnie zbudować własną operę w sercu amazońskiej puszczy, żeby wypełnić ją śpiewem tenora. Mimo braku

ziemi i pieniędzy nie poddaje się, wciąż przekraczając granice wysiłku, jaki może podjąć zdeterminowana jednostka, aby zrealizować swoje marzenie.

Natura Fitzcarralda ma jednak jeszcze drugą, ciemniejszą stronę. Do realizacji projektu bohater używa bezpłatnej pracy rdzennych mieszkańców Amazonii, a nawet poświęca ich życie, kiedy jest to konieczne. Opera jest ideą, dla której Fitzcarraldo odtwarza kolonialne schematy – czerpanie korzyści z darmowej pracy, sprowadzenie człowieka (Innego) do roli zwierzęcia pociągowego i brak poszanowania jego życia, a także wulgarny rasizm, którym charakteryzują się wszyscy „cywilizowani" współpracownicy Fitzcarralda, również on sam.

Film odniósł sukces i w Niemczech zyskał status legendy. Kiedy więc Schlingensief ogłosił swój projekt budowy opery w Afryce, skojarzenia z Fitzcarraldem były oczywiste. Tę dwójkę łączyła nie tylko opera (i fryzura), ale również poprzednie działania Schlingensiefa, w których niejednokrotnie podejmował fitzcarraldowską myśl Herzoga.

W 1999 roku powstała sztuka, która zdaję się projekcją marzeń samego reżysera. Protagonistą *Die Berliner Republik* oder Der Ring in Afrika jest kanclerz Gerhard, pragnący za wszelką cenę zawieźć operę *Pierścień Nibelunga* Richarda Wagnera do Afryki. Ta sama obsesja zaimplementowania europejskiej opery tam, gdzie kulturowo jest obca, którą ogarnięty był bohater Herzoga, pochłonęła protagonistę Schlingensiefa. *Die Berliner Republik oder Der Ring in Afrika* jest pierwszym projektem reżysera, w którym przenikają się kategorie Afryki i opery.

Jeszcze w tym samym roku Schlingensief zrealizował marzenie bohatera swojego spektaklu. Urządził *Wagner Rallye*, rajd samochodowy, między innymi przez Namibię, podczas którego z głośników umieszczonych na

dachach samochodów odtwarzane były kompozycje Wagnera. Te pozornie niepasujące do siebie składniki performansu – Namibia i Wagner – łączą się w opowieść, której wspólnym mianownikiem jest kolonizacja. Richard Wagner opowiadał się za kolonialnym rozwojem Niemiec (Lehmann, Siegert, Vierke, 2017), a Namibia była pierwszym niemieckim terytorium zamorskim. Paradoksalnie, flaga niemiecka została wbita w ziemię późniejszej Niemieckiej Afryki Południowo-Zachodniej (a jeszcze później – Namibii) w 1883 roku, tym samym, w którym zmarł Wagner.

Kolonizację Namibii przez Niemców uważa się za jedną z pierwszych prób planowania masowej śmierci. W starciach kolonizatorów z rdzennymi mieszkańcami, a także w wyniku późniejszych represji, życie straciło od sześćdziesięciu do stu tysięcy autochtonów. Największe straty poniosły dwa ludy, które zainicjowały nieudane powstanie – zginęło osiemdziesiąt procent populacji Hererów i pięćdziesiąt procent Nama. Schlingensief rozdrapał historyczną ranę nie bez powodu – kolonialna przeszłość była wówczas wypierana przez rząd niemiecki, który uznał działania w Niemieckiej Afryce Południowo-Zachodniej za ludobójstwo dopiero w 2016 roku.

Schlingensief w operze dostrzegał możliwości krytyczne, co pokazał również w inscenizacji *Latającego Holendra* (2007) w Teatrze Amazonas w Manaus. Reżyser spędził w Amazonii kilka miesięcy na próbach i obserwacjach, dzięki czemu uzyskał wgląd w sytuację społeczno-polityczną miejsca, w którym tworzył. W *Latającym Holendrze* podjął takie wątki jak bieda, bezdomność czy afrobrazylijskie rytuały. Zapytany o to, czy obraz Brazylii, który pokazuje, nie jest kliszą, odpowiedział: „Bieda jako klisza? Widziałaś, ilu ludzi śpi tu na ulicach?” (Vilela, 2007)

Teatro Amazonas jest kolejnym elementem biografii reżysera, który łączy go z Fitzcarraldem. W jednej z pierwszych scen filmu bohater z wielkim trudem

dociera do tego budynku operowego, żeby posłuchać Enrica Caruso. Jednak właśnie w tym miejscu więź Schlingensiefa z obsesją Fitzcarralda została naderwana. W *Latającym Holendrze* nie chodzi o operę albo o egoistyczną wizję reżysera, który wymarzył sobie brazylijski teatr jako dom dla swojej sztuki. Schlingensief testował oddziaływanie Wagnera w miejscu, gdzie jego opera jest po prostu muzyką, a nie kultem. Pozwolił też, by życie i problemy mieszkańców Manaus znalazły reprezentację na scenie.

Rok po premierze *Latającego Holendra* u Christopha Schlingensiefa zdiagnozowano raka, a pod koniec stycznia usunięto mu jedno płuco. Reżyser stworzył wówczas trzy spektakle opowiadające o jego chorobie, strachu, bólu i wierze. Instrukcje dla osób biorących w nich udział w dużej mierze powstały na szpitalnym łóżku – Schlingensief nagrywał je na dyktafon. W listopadzie pojawiły się przerzuty, ale reżyser został poddany serii różnych terapii i po kilku tygodniach zniknęły. Na fali optymizmu powstała ostatnia część trylogii, *Mea Culpa – Ein ReadyMadeOper*.

Spektakl dzieli się na trzy części, a każda z nich opowiada o różnych koncepcjach uzdrawiania. W ostatniej przedstawiana jest idea powrotu do zdrowia w Afryce. Schlingensief uważał, że praca nad *Parsifalem* w Bayreuth (2004) przyczyniła się do jego choroby, natomiast budowa opery w Afryce miałaby doprowadzić go do wyleczenia. Na tym etapie jest to zatem nadal plan fitzcarraldowski, swego rodzaju egoizm i egzotyzacja: chory niemiecki artysta pragnie „posadzić drzewo” w mistycznej Afryce, żeby pozbyć się własnej choroby. W spektaklu pojawia się jednak element bardziej spójny z późniejszą koncepcją Wioski Operowej – Joachim Meyerhoff, grający postać Schlingensiefa, podczas zainscenizowanego otwarcia opery mówi o wymianie kulturowej polegającej na równych pozycjach Niemiec i Afryki. Mimo to warto zauważyć, że w narracji Schlingensiefa mowa jest o „Afryce” – to dość

ogólne pojęcie jak na kontynent, który wielkością przebija Europę prawie trzy razy, a same Niemcy prawie osiemdziesiąt pięć razy. Traktowanie Afryki jako jednolitego miejsca, bez rozróżnienia na kraje czy terytoria, sprzyja egzotyzacji kontynentu i ułatwia jego mistycyzację. Jaką równość miał zatem na myśli Schlingensief, mówiąc o Niemczech i Afryce?

W 2010 roku premierę miała *Via Intolleranza II*, ostatni spektakl Schlingensiefa, dla którego punktem wyjścia była opera Luigiego Nono *Intolleranza 1960.* Spektakl jest podzielony na dziesięć rozdziałów, każdy z nich ma tytuł wyświetlany na projekcji, pod którym widnieje kilka punktów zarysowujących okoliczności dla działań scenicznych. Przypomina to Brechtowską *Lehrstücke*. Cel jest zresztą podobny: *Via Intolleranza II* ma edukować. Jednym z jej elementów jest opowieść o Wiosce Operowej: aktorzy przedstawiają „ślimaka", czyli spiralny projekt budowy, a także plan zagospodarowania terenu. Podkreślają również, że przed rozpoczęciem prac starszyzna z okolicznych wiosek wyraziła na nie zgodę.

Christoph Schlingensief grany jest przez niemieckiego aktora Stefana Kolosko, który pełni rolę gospodarza wydarzenia. Z czasem przeobraża się z sympatycznego prowadzącego w coraz bardziej agresywnego napastnika, np. w scenie, w której Hamado Komi w roli chłopca czeka na otwarcie szkoły w Wiosce, a Kolosko/Schlingensief szarpie go, chcąc mu „pomóc" i ostatecznie siłą wynosi Komiego ze sceny.

Schlingensief-postać jest też podglądaczem, fascynują go Burkińczycy, chciałby stać się częścią ich społeczności. W ostatniej scenie przyznaje jednak, że to była ułuda, a jego motywacje, choć zdawały się niewinne, były przede wszystkim egoistyczne. Wkrótce po tym monologu na scenę wychodzi sam Christoph Schlingensief (który do śmierci, nawet w bardzo ciężkim stanie, grał w spektaklu) i wygłasza manifest o świadomej pomocy. Ten

rozdział zatytułowano przewrotnie *Nikt nikomu nie pomaga!* Schlingensief tłumaczy, że Europejczycy powinni wspierać akcje humanitarne z dystansu. Przekazać pieniądze na projekt Wioski Operowej, ale nie stawiać wymagań dotyczących tego, jak zostaną wydane. Pozwolić na autonomię. Pomagać, ale „zamknąć się", siedzieć w swojej europejskiej wannie wypełnionej gorącą wodą i bąbelkami, a działania Wioski oglądać w telewizji.

Duch Fitzcarralda ostatecznie opuścił Schlingensiefa: jego opera będzie autonomiczna, a nie przymusowa. Będą ją prowadzić miejscowi, a nie Europejczycy. Jej muzyką będzie toczące się życie szkoły, szpitala, porodówki. Krzyk nowo narodzonego dziecka. Zamiast karczowania terenu jest zgoda i pomoc od mieszkańców (oraz duchów ich przodków). Schlingensief zdaje się w pewien sposób realizować apel teoretyka postkolonializmu, Achillego Mbembego, który napisał:

> Europa, która tyle dała światu i tyle w zamian wzięła, często siłą i podstępem, nie jest już dla niego środkiem ciężkości. Nie chodzi już o to, aby szukać tam rozwiązania problemów, które pojawiają się tutaj. Nie jest już apteką świata (Mbembe, 2018, s. 198).

# Wioska Operowa w Burkina Faso

Klimat Burkina Faso jest wymagający. Można tam doświadczyć ekstremalnych warunków pogodowych – od suszy po powodzie. Zmienność warunków klimatycznych stwarza wyzwanie dla architekta, który musi znaleźć takie rozwiązania, które sprawią, że budynki nie będą nagrzewać się w porze suchej, a także nie poddadzą się ulewnym deszczom. W krajobrazie architektonicznym kraju dominują dwa wadliwe rozwiązania problemu suszy

i powodzi: budynki wykonane z cementu lub gliny. Budynki wykonane z cementu kojarzone są z trwałością – deszcz im niestraszny – jednak nagrzewają się bardzo szybko i w związku z tym życie w nich przez pół roku (od marca do września, w porze gorącej i suchej) jest nieznośne. Co więcej, cement jest materiałem drogim i obcym kulturze burkińskiej, został przywieziony przez Francuzów, którzy utrzymywali w kraju władzę kolonialną od 1896 do 1960 roku, kiedy Górna Wolta stała się niepodległa[1]. Domy z gliny stawia się szybko, tanio i jest to tradycyjny sposób budownictwa. Gliniane budynki są jednak nietrwałe i deszcz potrafi je znacznie uszkodzić, a nawet spłukać z powierzchni ziemi w ciągu jednego ulewnego dnia.

Naprzeciw problemowi z materiałem budowlanym wyszedł Diébédo Francis Kéré, który projektując swoją debiutancką budowę – szkołę w rodzinnej miejscowości Gando – opracował innowacyjny sposób wytwarzania cegły: do gliny dodał osiem-dziesięć procent cementu. Dzięki temu konstrukcja stała się stabilniejsza, a także mniej podatna na szkodliwe działanie deszczu. Co więcej, glina, z której w przeważającej części składa się cegła, sprawia, że budynek nie nagrzewa się szybko. Czerwona cegła wtapia się w lokalny koloryt Burkina Faso, jest tania i łatwo się ją wytwarza.

Twórcy albumu poświęconego pracy Kérégo – Andres Lepik i Ayça Beygo – określili jego rozwiązania „radykalnie prostymi”. Są one radykalne, ponieważ „stawiają na honorowym miejscu ludzkie wartości takie jak odpowiedzialność i szacunek, które dawno już zostały zepchnięte poza praktykę architektury” (2016, s. 11) . Wciąż jednak rozwiązania te są proste, ponieważ: „są bezpośrednią reakcją na lokalne warunki, wskutek czego otwierają możliwość zmiany społecznej” (2016, s. 11). Do budowy mogą zostać zatrudnieni lokalni pracownicy, którym wystarczy szybkie szkolenie z

produkcji cegły, wytwarzanej od razu na placu budowy. Maleją zatem również koszty kadrowe, bo nie trzeba sprowadzać profesjonalnych budowniczych, a także wspierana jest lokalna społeczność. Plac budowy, na którym odbywają się szkolenia, staje się również miejscem wzmacniania więzi lokalnej wspólnoty, która dzięki temu czuje się dumna i odpowiedzialna za funkcjonowanie szkoły.

Społeczny kontekst struktury rodzinnej w Afryce zakłada, że jeśli jednemu z członków rodziny powiedzie się zawodowo i finansowo, jest on poniekąd zobowiązany pomóc swoim krewnym (Lepik, 2016). Francis Kéré zrobił jednak o wiele więcej, niż od niego oczekiwano: nie tylko pomógł rodzinie i mieszkańcom Gando, którzy mogli zarobić na budowie, ale wzniósł szkołę i wymyślił nowe sposoby konstruowania budynków, które mogą odmienić los wielu pokoleń. W liście do swojego niemieckiego profesora i opiekuna projektu Petera Herrlego, Kéré napisał o Gando:

> Szkoła stała się czymś więcej niż miejscem nauki. Jest dumą ludzi z regionu. Społeczne implikacje są olbrzymie. Projekt spowodował nawet, że mężczyźni, którzy w innej sytuacji nie mają ze sobą nic wspólnego, podają sobie łopaty na budowie. Albo poszczególne grupy etniczne, które tradycyjnie odrzucają edukację szkolną, teraz chcą zapisać swoje dzieci *en masse* (Herrle, 2016, s. 66).

Nie jest to jednak koniec genialnych rozwiązań architekta. Aby ułatwić cyrkulację powietrza, Kéré opracował plan podwójnego dachu z wolną przestrzenią pomiędzy warstwami. Dzięki zasadom fizyki udało się uzyskać efekt „naturalnej klimatyzacji”: chłodne powietrze wpada do pomieszczenia przez liczne okna, a gorące unosi się i zostaje wypuszczone przez dach. Co

więcej, górna część dachu, zbudowana z blachy falistej, pochyla się w taki sposób, że osłania okna i dzięki temu chroni je przed deszczem czy ostrym słońcem. Wykorzystanie blachy ma również znaczenie w kontekście społecznym: w Burkina Faso umiejętność spawania jest powszechna, zatem, znowu, nie trzeba zatrudniać na budowie specjalistów i wykorzystane zostają umiejętności ludności lokalnej.

Za projekt szkoły w Gando Kéré otrzymał w 2004 roku nagrodę Aga Khan Trust, która w dziedzinie architektury porównywana jest z Nagrodą Nobla. Jury jako uzasadnienie werdyktu podało: „elegancką przejrzystość architektoniczną, uzyskaną poprzez najskromniejsze środki i materiały, oraz za wartość transformatywną" (Lepik, Beygo, 2016, s. 34).

W 2008 roku doszło więc do spotkania dwóch doświadczonych artystów: nagradzanego architekta i wybitnego reżysera. Schlingensief wybrał motto: „uczyć się od Afryki" – pragnął stworzyć miejsce demokratycznej wymiany międzykulturowej. W żadnym wypadku nie chciał powtarzać błędów kolonizatorów czy współczesnych neokolonizatorów. Francis Kéré miał natomiast silne pobudki społeczne: jego projekt w Gando do 2008 roku rozrósł się już znacznie – powiększono szkołę podstawową ze względu na liczbę chętnych do nauki dzieci, a także zbudowano moduły mieszkalne dla nauczycieli[2]. Architekt wierzy, że „budynek jest instrumentem edukacyjnym nie tylko przez swoją funkcję, ale również przez sposób życia, który zapewnia, i wizję społeczeństwa, którą oferuje poprzez swoją architekturę" (Lepik, Beygo, 2016, s. 40). Dla Kérégo było zatem ważne, żeby jego projekt działał w dwie strony: architektura powinna odpowiadać na potrzeby lokalnej społeczności, a także na tę społeczność wpływać i kształtować jej codzienność.

Ostateczny plan Wioski Operowej wyklarował się wskutek wielkiej powodzi z

roku 2009, która pozbawiła schronienia sto pięćdziesiąt tysięcy osób. Przesunięto na koniec budowę sali festiwalowej, od której projekt miał się zaczynać, na rzecz modułów funkcjonalnych, które mogą służyć jako awaryjne miejsca schronienia dla społeczności. Plan został podzielony na trzy fazy: szkoła i moduły funkcjonalne, centrum medyczne, sala festiwalowa.

Na miejsce budowy wybrano Laongo, miejscowość oddaloną trzydzieści kilometrów od stolicy Burkina Faso – Wagadugu. Plac zajmuje pięć hektarów pokrytych sawanną. W dokumencie poświęconym projektowi, wyreżyserowanym przez Sybille Dahrendorf, Schlingensief podkreślał, że szuka miejsca oddalonego od miasta, żeby Wioska nie została przez nie pochłonięta (Dahrendorf, 2012).

Plan Wioski przypomina ślimaka: kolejne budynki oplatają centrum, formując spiralę. Nawiązuje on do „kraalu" – tradycyjnej afrykańskiej osady zbudowanej na planie koła. Według architekta forma spiralna symbolizuje rozwój, a także umożliwia przyszłą ekspansję projektu (Lepik, Beygo, 2016).

Do Wioski prowadzi piaszczysta droga od strony zachodniej. Przy wjeździe stoją dwa budynki szkolne. Poza kraalem, na południowo-wschodniej stronie, znajduje się centrum medyczne, a na północnym zachodzie – boisko sportowe. Wokół niewybudowanego jeszcze centrum spiralnie umieszczono dwadzieścia modułów funkcjonalnych, które zależnie od potrzeb pełnią rolę biur, magazynów, mieszkań dla nauczycieli, pracowników medycznych i przyjezdnych artystów. Dwa z nich zostały zaadaptowane na stołówkę szkolną i studio nagraniowe. Dzięki swojej funkcjonalności i możliwości zaadaptowania do wszelkich potrzeb, moduły wciąż są dobudowywane.

Szkoła została otwarta w październiku 2011 roku. Do tej pory zbudowano dwa z trzech zaplanowanych budynków. Może się w nich pomieścić trzystu

uczniów i uczennic, podzielonych na sześć klas. Pomieszczenia są zaprojektowane w sposób umożliwiający wentylację: zastosowano technikę podwójnego dachu, wstawiono wiele okien i lufcików, a w niektórych z nich umieszczono okiennice z ruchomymi listewkami, chroniące przed słońcem i umożliwiające ruch powietrza. Dzięki temu temperatura w klasach nie jest zbyt wysoka i sprzyja nauce. Szkoła przynależy do publicznego systemu oświaty, a jej pracę finansuje Ministerstwo Edukacji Burkina Faso.

Podobnie jak szkoła w Gando, szkoła w Wiosce Operowej ma szczególne znaczenie dla projektu, ponieważ w Burkina Faso poziom analfabetyzmu wynosi około sześćdziesięciu procent, a wśród kobiet siedemdziesiąt (Lepik, Beygo, 2016). Dlatego podczas przyjmowania dzieci do szkoły zastosowano parytet – w klasie uczy się dwudziestu pięciu chłopców i dwadzieścia pięć dziewczynek. Ponadto matki zachęcane są do włączenia się w życie szkoły poprzez różne aktywności, aby mogły dawać przykład córkom. Trwają również rozmowy między przedstawicielami Wioski a Ministerstwem Edukacji Burkina Faso, dotyczące organizacji kursów czytania i pisania dla dorosłych.

W czerwcu 2014 roku ukończono drugi etap budowy. Na placu wyrosło centrum medyczne o powierzchni ośmiuset metrów kwadratowych, w którym mieści się sala przyjęć, sala porodowa oraz praktyka dentystyczna. Taki wybór specjalizacji wynika z przeprowadzonych przed budową badań potrzeb okolicznej ludności przez niemiecki Uniwersytet Witten/Herdecke. Stan zdrowia mieszkańców okazał się alarmujący, a największy problemem były choroby związane z pasożytami, niedożywienie oraz choroby jamy ustnej, które, przez brak leczenia, mogą doprowadzić do infekcji w innych częściach organizmu.

W walce z niedożywieniem pomaga stołówka szkolna; każde dziecko ma

zapewniony duży ciepły posiłek, którego resztki może zabrać do domu, na przykład dla młodszego rodzeństwa. Ponadto szkoła zapewnia czystą wodę do picia i świeże owoce. Program żywieniowy jest możliwy dzięki zaangażowanym rodzicom, którzy oddają część swoich upraw na potrzeby stołówki. Współpraca rodziców uczniów jest kolejnym elementem Wioski zacieśniającym więzy wspólnoty.

W budynku centrum medycznego umieszczono wiele okien i lufcików z możliwością zamknięcia, a sufit nad korytarzami dzielącymi poszczególne sale pokryty jest strzechą, w której gdzieniegdzie pozostawiono prostokątne otwory. Dzięki temu zapewniona jest cyrkulacja powietrza i dostęp do naturalnego światła. Ponadto przepastne korytarze zapewniają konieczną przestrzeń do rozdzielenia porodówki od pomieszczeń, w których przyjmowani są chorzy.

Okna wychodzą na przestrzeń porośniętą liściastymi drzewami. Niektóre z drzew rosną na tym terenie od dekad, inne zostały podarowane przez mieszkańców okolicznych miejscowości na rzecz projektu. Taka lokalizacja sprzyja tworzeniu atmosfery bliskości i troski, ponieważ rodziny ciężarnych kobiet lub chorych osób mogą się z nimi spotykać w zielonym, zacienionym miejscu.

Do wyposażenia centrum medycznego należy podręczna walizka umożliwiająca leczenie chorych w domu, a także mały ambulans, dzięki któremu można do nich pojechać, przewieźć ich do centrum lub do pobliskiego szpitala w Ziniaré. Centrum medyczne prowadzone jest pod egidą burkińskich lekarzy, którzy zajmują się technicznym nadzorem ośrodka, dzięki czemu musi on spełniać państwowe standardy. Pensje dla pracowników wypłacane są przez rząd Burkina Faso, natomiast prowadzona zarówno na miejscu, jak i w szkole edukacja zdrowotna sponsorowana jest

przez datki wpłacane na fundację non-profit Festspielhaus Afrika gGmbH[3].

Ostatni etap budowy – sala festiwalowa – nie został jeszcze ukończony. Obecnie w centrum „ślimaka” znajduje się plac, który pełni rolę miejsca sztuki i spotkań. Zgodnie z programem Wioski, miesięcznie odbywają się trzy-cztery wydarzenia kulturalne otwarte dla okolicznej publiczności i przyjezdnych (głównie z Wagadugu). Na placu mają miejsce pokazy filmów afrykańskich, teatru współczesnego i tańca, a także koncerty oraz występy opowiadaczy. Ponadto do Wioski zapraszani są lokalni artyści, których pobyt jest możliwy dzięki modułom funkcjonalnym zaadaptowanym na mieszkania. Mogą korzystać ze studia nagraniowego, a także innych pomieszczeń przeznaczonych do użytku artystycznego dostępnych na terenie Wioski. Powstał program Artist in Residence, którego głównymi celami są wymiana kulturowa między zapraszanymi artystami i stwarzanie warunków do pracy twórczej, co jest szczególnie istotne w kontekście afrykańskim, ponieważ tradycyjnie artysta kojarzony jest tam z osobą tworzącą w domu. Program ma zachęcić do szukania inspiracji również w miejscach, z którymi artysta może się nie stykać w życiu codziennym, jak np. szkoła podstawowa.

W programie kulturalnym są również występy dzieci. Podstawa programowa szkoły zakłada, że dwadzieścia procent zajęć szkolnych ma być poświęconych rozwojowi artystycznemu. Uczniowie i uczennice mają szansę brać udział w lekcjach muzyki, plastyki, a także w zajęciach teatralnych i filmowych. Ponadto organizowane są dla nich warsztaty z doświadczonymi artystami, a od 2019 roku na terenie Wioski odbywa się Festiwal Filmów Dziecięcych Burkina Faso (KIFIFE)[4]. Trwa cztery dni i obejmuje pokazy filmów, których protagonistami są dzieci i młodzież, a także warsztaty filmowe. Młodzi artyści są również zachęcani do przekuwania teorii w praktykę i kręcenia własnych filmów.

Wspólnotowy charakter budowy i późniejszej realizacji poszczególnych faz projektu pozwolił stworzyć społeczność, która wspólnie troszczy się o przyszłość Wioski. W dużej mierze jest to zasługa Francisa Kéré. Peter Herrle opisując podejście swojego (byłego) studenta, widział w Kérém przede wszystkim człowieka, który wychodzi innym naprzeciw i zachęca do współudziału, angażując mężczyzn, kobiety i dzieci. Napisał, że Kéré „tworzy głęboko ludzką architekturę poprzez wiązanie się z ludźmi i tworzenie z nimi relacji, bez utraty samego siebie" (2016, s. 66). Herrle uważał, że to właśnie te cechy charakteru i twórczości Kérégo sprawiły, że projekt Wioski Operowej mógł się zmaterializować.

Kéré otworzył biuro w Berlinie na wiele lat przed nawiązaniem współpracy ze Schlingensiefem, jednak dzięki projektowi Wioski zarówno krąg wpływowych znajomych reżysera, jak i niemiecka prasa wpłynęły na zwiększenie rozpoznawalności architekta. Dotąd jego odległe geograficznie projekty pozostawały poza zainteresowaniem szerszej publiczności. W 2011 roku fala zainteresowania Kérém przeniosła się na kontynent amerykański. Architekt otrzymał wówczas Nagrodę Marcusa Uniwersytetu Wisconsin-Milwaukee i wygłosił mowę w Harvard Graduate School of Design, gdzie później dostał posadę wykładowcy. Jednak mimo międzynarodowego doświadczenia i wieloletniego pobytu w Niemczech, Kéré otrzymuje finansowe wsparcie na realizacje projektów głównie w krajach afrykańskich. Jego praca w Europie i USA związana jest z nauczaniem, publikacjami i wystawami.

# Trochę z Wagnera, trochę z Beuysa. Sztuka

# nomadyczna

Wioska Operowa ma wiele cech projektu społecznego: współpraca z miejscową ludnością, poprawa jakości życia, podniesienie poziomu edukacji dzieci, umożliwienie dostępu do usług medycznych. Christoph Schlingensief konsekwentnie jednak nazywał ją projektem kulturowym. Funkcjonują trzy oryginalne nazwy Wioski: po niemiecku – Operndorf Afrika, w mossi – Remdoogo i po angielsku – Opera Village. Wszystkie trzy znaczą to samo – „wioska operowa". Wcześniej, zanim powstał konkretny plan, używano jeszcze nazw Festspielhaus lub Festival Hall, obie oznaczające teatr festiwalowy, zatem tym bardziej trzymające się kulturowej etymologii.

Nazwanie wioski „operową" na pewno jest prowokacyjne i przykuwa uwagę. Sam pomysłodawca mówił, że „[l]udzie zaangażowali się w moją pracę tylko dlatego, że wiedzieli, że byłem w Bayreuth" (Bauer, 2018, s. 96). Na początku projektu, kiedy nie było jeszcze planów zagospodarowania, a głównym punktem, wokół którego Schlingensief budował narrację, był teatr festiwalowy, Wioska Operowa mogła rozbudzać wyobraźnię zarówno przez to, jak dużym była przedsięwzięciem, a także poprzez skojarzenia z *Fitzcarraldo*. Również ikoniczny status Schlingensiefa, który przez wielu był uwielbiany, a także jego choroba (o czym wspomina w swoim monologu w *Via Intolleranza II* – „ten kraj kocha tylko chorych") przyczyniły się do popularyzacji idei projektu i pomogły w zbiórce pieniędzy na jego finansowanie.

Szerokie pojmowanie sztuki jako nieskategoryzowanej dziedziny sytuuje Schlingensiefa jako spadkobiercę Josepha Beuysa, na którego często się powoływał. Beuys uważał, że wszyscy mamy w sobie siły twórcze, które realizowane w podejmowanej przez człowieka aktywności, kształtują

społeczeństwo. Artysta postulował zatarcie granic między tymi, których tradycyjnie nazywamy artystami, a ludźmi wykonującymi zawody uznawane za nieartystyczne. Swoje poglądy ujął w haśle „rzeźba społeczna", której cel Tara Forrest i Anna Teresa Scheer zdefiniowały jako: „stymulowanie debaty, a przez to otwieranie przestrzeni, w której widz może stać się aktywnym i kreatywnym uczestnikiem demokratycznego procesu" (2011, s. 26). Rzeźbiarzem społecznym byłby więc każdy uczestnik życia społecznego, który twórczo uczestniczy w jego kreacji.

Schlingensief poznał Beuysa jako szesnastolatek, gdy ten pojawił się w Klubie Lions, do którego należał ojciec reżysera. Tak wspominał to spotkanie po latach:

> [Beuys] starał się dość demonstracyjnie wyglądać jak brudas. Jak tylko zaczął swoje wystąpienie, wszyscy w klubie zasnęli. A on trochę opowiadał, trochę malował. A na koniec wykładu stwierdził, że za jakieś siedem lat nasz ustrój społeczny będzie już kompletnie martwy. I wtedy ludzie się nagle przebudzili i zaczęli poszczekiwać na niego jak psy. To mnie, oczywiście, zafascynowało. Nie zrozumiałem nic z tego, o czym opowiadał Beuys, ale to przebudzenie publiczności na sali jak na komendę było niesamowite (Schlingensief, 2009, s. 42).

Żywa, afektywna, często również wroga reakcja publiczności towarzyszyła późniejszym spektaklom, akcjom i performansom Schlingensiefa. Dla projektu Wioski kluczowe jednak były rozważania na temat nowego, alternatywnego systemu, których być może wtedy rzeczywiście nie rozumiał, ale zdaje się, że zagnieździły się w jego myślach. Nowy system, o którym

mówił Beuys, miałby kształtować się dzięki zaangażowanemu społeczeństwu i byłby alternatywny wobec kapitalizmu. Beuys postrzegał sztukę jako czynnik najważniejszy w budowaniu nowej rzeczywistości:

> Myślę zatem, że jedynie sztuka oraz idea twórczości i samookreślenia w trakcie procesu twórczego zdolna jest doprowadzić do społeczeństwa alternatywnego. Nie ma już niczego wspólnego z wszelkimi ograniczeniami występującymi w „systemach szefów", to jest w systemach kapitalistycznych. Tak więc jedynie idea twórczości, która w rzeczywistości jest jedyną w jasny sposób ugruntowaną ideą wolności ludzi wraz z samookreśleniem wieść może ku odmiennej strukturze demokratycznej oraz ku odmiennej strukturze ekonomicznej, ku odmiennemu określeniu pieniądza oraz odmiennemu przepływowi gospodarczemu (Devolder, 1990, s. 72).

Wypowiedź ta koresponduje z ideą Christopha Schlingensiefa stojącą za pomysłem zbudowania Wioski Operowej, którą zamieścił w swoim „pamiętniku raka":

> Może muszę robić rzeczy, które są nawet bardziej związane ze społeczeństwem. W końcu, nieważne kiedy, chcę być pewny, że za moją pracą stała idea społeczna. Że moje projekty badały pytanie o to, czemu niektóre systemy potrzebują ograniczeń a inne nie, jak te dziwne ograniczenia działały i, przede wszystkim, dlaczego niektórzy ludzie nie istnieją w tych systemach. Więc może to jest idea, za którą stoi teatr festiwalowy w Afryce. Chcę zbudować coś, gdzie inne waluty mogą być stworzone, wraz z ludźmi, którzy nie są

> maszynami do drukowania pieniędzy. Wyobrażam sobie, że zbudujemy kościół, szkołę, szpital i teatr z salami prób na wsi… W każdym razie swawolimy razem i wpychamy wszystko na scenę. To byłby rodzaj transformacyjnego pudła. I mam nadzieję, że te przemiany obrazów i tekstów różnych kultur stworzą nowe waluty w systemie (Bauer, 2018, s. 99).

Za Wioską Operową stoi idea zmiany systemowej, stworzenie miejsca dla wymiany kulturowej, która kreuje alternatywną społeczność. Co więcej – to właśnie społeczność jest aktywnym czynnikiem zmian i to za sprawą zaangażowania jej członków opera może funkcjonować. Schlingensief wyjaśnił, że jego wizja tego miejsca

> opiera się na nadziei, że kilka części ożyje, jak tylko ludzie zaczną tam mieszkać i chodzić do szkoły… Nie obchodzi mnie, że wielbiciel Wagnera może być zawiedziony, bo zobaczy tylko kozy, szkołę, boisko i fontannę. Jeśli będzie zawiedziony, to po prostu pokaże, że nie wie, czym naprawdę jest opera. Nie jest ważna dlatego, że są w niej śpiewane arie albo grane symfonie. To może się wydarzyć, ale nie jest konieczne. Idea Wioski Operowej już obiega świat. I ludzie będą chcieli tam pojechać i ją zobaczyć. I zobaczycie dzieci, szkołę, boisko, pola i klinikę… i scenę, która zawsze będzie dostępna, więc będziesz mógł na nią wejść i coś powiedzieć… Prawdopodobnie o to w tym chodzi (Dahrendorf, 2012).

Dla Schlingensiefa opera oznacza działania grupy ludzi, lub posługując się kategoriami ukutymi przez Beuysa, wspólną, kreatywną energię osób biorących aktywny udział w formowaniu społeczności. W operze dochodzi do

wymiany myśli, do której każdy ma prawo – każdy może wejść na scenę i coś powiedzieć.

W przemówieniu inaugurującym otwarcie budowy Wioski Schlingensief nazwał Remdoogo „totalnym dziełem sztuki" – *Gesamtkunstwerk*:

> Remdoogo będzie totalnym dziełem sztuki, gdzie ludzie żyją i możemy obserwować najwyższą formę sztuki, wspólne życie. „Uczenie się od Burkina Faso" – to jest nasze otwierające motto. Kiedy przyjadą pierwsi odwiedzający, może będą szukać śpiewaka operowego z pięknym głosem. Zamiast tego, może usłyszą pierwszy płacz dziecka urodzonego w naszej małej klinice w Wiosce Operowej. Jaka to piękna piosenka, pierwszy płacz noworodka! O wiele lepsza niż opera. O wiele prawdziwsza niż cokolwiek innego, co umieścimy na scenie. Mała klinika jest przypomnieniem o uzdrawiających siłach sztuki. […] Sztuka ma więcej do zaoferowania niż *l'art pour l'art*. W swojej idealnej formie sztuka jest organizmem, który wyrasta z życia i z życiem w sobie, generuje nową energię (Dahrendorf, 2012).

Schlingensiefa fascynowały zarówno opery Wagnera, które wystawiał, jak i sama jego postać w niemieckojęzycznym świecie. Idea *Gesamtkunstwerk* prześladowała jego twórczość, ale rozumiana dosłownie, tak jak skonstruował ją Wagner, była dla Schlingensiefa nie do przyjęcia. Reżyser mocował się z pojęciem, raz odrzucając je jako niemożliwe, innym razem twórczo przekształcając. Dość powiedzieć, że wydany w 2011 roku zbiór esejów dotyczący Schlingensiefa zatytułowano *Der Gesamtkünstler – Christoph Schlingensief*[5]. Aino Laberenz, opisując stosunek Schlingensiefa

do Wagnera, powiedziała: „[z]awsze były etapy, kiedy on [Schlingensief] wielokrotnie zmieniał podejście do tematu. Dotyczy to wielu jego prac" (Scheer, 2018, s. 215).

W przeciwieństwie do prestiżowego Bayreuth na zielonym wzgórzu, opera Schlingensiefa jest wioską – artysta chciał przywrócić ją społeczności. Celem było stworzenie demokratycznego miejsca spotkań, dostępnego dla wszystkich. Zatem Schlingensief budując operę na oddalonej sawannie w Burkina Faso nie dążył do stworzenia mistycznego miejsca, w którym odbywa się święto sztuki. Chodziło raczej o odwołanie się do społeczności wioski, w której wszyscy się znają, istotne są relacje międzyludzkie i gdzie mieszkańcy współpracują ze sobą, żeby podtrzymywać funkcjonowanie projektu.

Wioska Operowa nie jest realizacją koncepcji Wagnera czy Beuysa. Schlingensief przepuścił przechwycone od nich idee przez filtr utkany z siebie samego. Podobnie jak w całej jego twórczości, koncepty przenikały się, wzajemnie docierały, a w końcu żyły własnym, nowym życiem jako twory wielopłaszczyznowe i płynne. W tym sensie tworzył sztukę nomadyczną, co oznacza, że „artysta wędruje przez różne przestrzenie sztuki i przestrzenie społeczne, zmienia je, ale może je również znowu porzucić" (Seeßlen, 2011, s.76). Schlingensief wyciąga pewne cechy „Gesamtkunstwerk" i „rzeźby społecznej", tworząc definicję opery, na którą składają się dźwięki życia i energia mieszkańców. Sztuką jest zarówno performans bycia razem, tworzenie społeczności, jak i artystyczna edukacja dzieci w szkole, program kulturalny, Festiwal Filmów Dziecięcych i przyjazdy artystów-rezydentów. Sztuka staje się naturalnym elementem życia w Wiosce. Każdy jej członek ma swój wkład w formowanie społeczności.

# Krytyka postkolonialna

W dziele *Estetyka jako polityka* Jacques Rancière definiuje funkcję polityki, która według niego polega na „rekonfiguracji podziału zmysłowości definiującego, co jest wspólne dla danej wspólnoty, na wprowadzaniu tam nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianiu tego, co nie było widoczne, oraz na ujmowaniu jako istoty mówiące tych, którzy byli postrzegani jako hałaśliwe zwierzęta" (Rancière, 2007, s. 25). Rancière przyjmuje podział na politycznego człowieka i zwierzę: człowiek jest polityczny, bo posiada mowę, która sprawia, że wspólną sprawą staje się kwestia tego, co sprawiedliwe i niesprawiedliwe. Głos zwierzęcia ogranicza się do przekazywania radości i bólu (tamże, s. 25). Zdolność do użycia mowy, a także słyszalność oraz widzialność, czyli możliwość zaistnienia jako mówca, jest kluczowa dla człowieka politycznego. Jednak strefa słyszalności i widzialności nie jest egalitarna. Istnieją grupy społeczne, które dla ogółu są niewidzialne, a ich mowa spychana do kategorii zaledwie głosu.

Problem widzialności w sferze społecznej był jedną z kluczowych kategorii, które rozpatrywał Schlingensief. Była to także przyczyna powstania jego „teorii systemu", która wyłoniła się w trakcie pracy nad projektem *Chance 2000* w 1998 roku. Jego celem było m.in. zbadanie wykluczających mechanizmów sfery publicznej w trzech różnych typach przestrzeni społecznej: państwowych instytucjach kulturalnych, modnych centrach handlowych i ekskluzywnych ośrodkach wakacyjnych. W miejscach tych pojawiali się bezrobotni oraz psychicznie lub fizycznie chorzy członkowie partii politycznej Chance 2000, którą założył Schlingensief, wzbudzając rozmaite reakcje. Dzięki takim interwencjom możliwa była obserwacja ukrytych form wykluczenia wpisanych w te przestrzenie. Celem Schlingensiefa było doprowadzanie do „scen niezgody", w których zakłócany

był dominujący porządek, a „atakująca” obecność wykluczonych podkreślała ich dotychczasową nieobecność, co umożliwiało wskazanie heterogeniczności strefy publicznej.

Ukuta w trakcie projektu „teoria systemu” polega na rozróżnieniu „Systemu 1”, który składa się z dyskursów tworzonych głównie przez media, partie polityczne, Kościół, handel i system sztuki, oraz „Systemu 2”, w którym skupieni są wykluczeni z „Systemu 1”: bezdomni, bezrobotni, chorzy, uzależnieni, imigranci, uchodźcy itd. Poprzez swoje działania Schlingensief starał się tworzyć takie przestrzenie, które w dominującym „Systemie 1” byłyby nie do pomyślenia. Dzięki wykreowanemu dysonansowi możliwe było zaistnienie osób zaludniających „System 2” w sferze publicznej. Chodziło o takie sytuacje społeczne, w których wykluczeni mogli wciąż posługiwać się swoim własnym językiem performatywnym (mową, zbiorem gestów i tików, sposobem poruszania itd.), unikając podporządkowania „Systemowi 1”, przy jednoczesnym wejściu w sferę widoczności, do tej pory zdominowaną przez ten system.

Pozycja Wioski Operowej w świetle „teorii systemów” jest problematyczna. Termin „opera” w definicji ukutej przez Schlingensiefa zdaje się pretendować do miana uniwersalnego. Opera jest jednak sztuką wywodzącą się ze ściśle europejskiego kręgu kulturowego. Dość powiedzieć, że poza Wioską Operową w Burkina Faso nie ma żadnej innej opery. Wioska ma stanowić platformę wymiany, czy można więc uznać operę za niemiecki (europejski) wkład w ten proces?

Implementacja europejskiego pojęcia opery obcej kulturze burkińskiej budzi jednak skojarzenia nawiązujące do kolonialnych i neokolonialnych programów, którym przyświecała myśl wprowadzania europejskiej kultury i stylu życia, wynikających z poczucia wyższości nad podbijanymi ludami.

Mbembe zwraca uwagę, że zapędy uniwersalizujące są domeną kultury Zachodu, przy czym nie chodzi o uniwersalność rozumianą jako coś prawdziwego dla każdego człowieka. Zachód, mówi Mbembe, „[z]awsze przedstawiał jako nieunikniony i absolutny swój własny horyzont działania i uważał, że horyzont ten jest z definicji globalny i uniwersalny" (Mbembe, 2018, s. 100). Budując nową wspólnotę ludzi w Burkina Faso w oparciu o europejską myśl kulturową, Schlingensief ustanawia termin „opera" jako określenie uniwersalne, tzn. takie, które w domyśle jest rozumiane przez wszystkich ludzi. Nieubłaganie jednak stawia to Europejczyka jako wzór człowieka, ponieważ to w kulturze Zachodu narodziła się ta „uniwersalna" sztuka. W „teorii systemów" Europejczyk i kultura Zachodu będą zatem w Wiosce „Systemem 1", podczas gdy wspólnota Wioski, która musi się podporządkować idei i nomenklaturze Schlingensiefa, tworzy „System 2".

Prosty symetryzm nie oddaje jednak skomplikowanej pozycji Wioski w dyskursie postkolonialnym. Wioska jest bowiem w dużej mierze prowadzona przez lokalną ludność, szkoła podlega Ministerstwu Edukacji Burkina Faso, a centrum medyczne Ministerstwu Zdrowia. Projekt budowy został stworzony przez doskonale rozumiejącego lokalny kontekst Burkińczyka, z wykorzystaniem lokalnych materiałów, a budynki wznieśli mężczyźni z regionu. Ponadto przyszłe plany rozwoju zakładają całkowite oddanie projektu w ręce Burkińczyków. Również wspólnotowa praca twórców ma tutaj kluczowy sens, który uniemożliwia wszelki dyskurs rasistowski, którym podszyte są projekty (neo)kolonialne – Wioska nie była pomysłem grupy Europejczyków, wspólnoty „podobnych sobie" (Mbembe, 2018, s. 31) którzy tworząc plany, zdominowali grupę „nie-podobnych", by następnie korzystać z zasobów ich ziemi oraz ich pracy. Relacja troski, która była udziałem zarówno Schlingensiefa, jak i Kérégo, jest podstawą nowej wspólnoty, którą ma cechować dyskurs wymiany i współuczestnictwa, a nie dominacji.

# Otwarta przyszłość

Wmurowanie kamienia węgielnego pod budowę Wioski Operowej odbyło się w lutym 2010 roku. Pół roku później Christoph Schlingensief zmarł. Budowa została wstrzymana, jednak wkrótce wdowa po artyście, Aino Laberenz, podjęła ją na nowo. W październiku 2011 odbyło się otwarcie szkoły. Do tej pory wzniesiono dwadzieścia sześć budynków. Po śmierci męża Laberenz na stałe została menedżerką berlińskiego biura fundacji Festspielhaus Afrika gemeinnützige GmbH, która kieruje projektem. W 2012 roku powstała również organizacja non-profit Operndorf Afrika i przewidziane jest, że to ona w przyszłości przejmie kontrolę nad budżetem i organizacją Wioski.

Wioska Operowa, ostatni projekt Christopha Schlingensiefa, którego twórczość często opierała się na dysonansie, redefinicji i wprowadzaniu uczestników zdarzeń w konsternację, umyka klasycznym podziałom, dyskursom i kategoriom. Ciągły rozwój projektu dodatkowo utrudnia spójne wpisanie go w jakiekolwiek ramy. Sam Schlingensief przeszedł drogę, na której początku można było dostrzec kolonizujące zapędy. Jednak założenie, że Wioska ma cały czas się rozwijać i stopniowo być przejmowana przez zamieszkującą jej okolice społeczność i lokalne instytucje, sugeruje, że jej pomysłodawca nie miał zamiarów kolonialnych, a był jedynie pierwszą myślą, którą poruszyła ten mikrokosmos i pozwoliła mu dalej kształtować się według własnego planu.

Wioska Operowa była pomysłem Schlingensiefa, jednak Francis Kéré, dzięki projektowi i społecznemu wymiarowi swojej architektury, jest równie istotnym twórcą projektu. Dopiero po rozpatrzeniu pracy obu artystów możliwe jest osadzenie Wioski w odpowiedniej interpretacji kulturowej. Wioska Operowa była przedsięwzięciem ryzykownym, ponieważ mogła

budzić skojarzenia z trudną przeszłością kolonialną obu krajów (i obu kontynentów). Dzięki wprowadzonym rozwiązaniom udało się (lub uda się – w przyszłym, samodzielnym rozwoju Wioski) uniknąć pułapki neokolonializmu. Dzięki temu projekt może być wzorem instytucji krytycznej, w której formie założona jest wspólnotowość, a w przewidzianym ciągłym rozwoju istnieje możliwość ewaluacji i demokratycznych zmian.

Wzór cytowania:

Bednarek, Krystyna, *Wioska Operowa Christopha Schlingensiefa i Diébéda Francisa Kéré*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 163-164, doi: https://doi.org/10.34762/3z7y-aj76.

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021
DOI: 10.34762/3z7y-aj76

## Autor/ka

Krystyna Bednarek (krysia.bednarek@op.pl) – studentka Wiedzy o teatrze na Akademii Teatralnej w Warszawie. Numer ORCID: 0000-0001-8979-1440.

## Przypisy

1. Nazwa Burkina Faso została nadana w 1984 roku przez Thomasa Sankarę, ówczesnego prezydenta i reformatora kraju. „Burkina Faso" w języku mossi oznacza „kraj uczciwych ludzi".
2. Projekt wciąż jest w budowie. Obecnie znajduje się tam również biblioteka, gimnazjum, oraz, jeszcze niedokończone, Centrum Kobiet Songtaaba i Atelier Gando.
3. Fundację założył w 2009 roku Christoph Schlingensief, a od 2010 roku prowadzi ją wdowa po nim, Aino Laberenz.

4. W 2020 roku festiwal nie odbył się z powodu pandemii koronawirusa.
5. Janke, Pia, Kovacs, Teresa, *Der Gesamtkünstler – Christoph Schlingensief*, Praesens Verlag, Wiedeń, 2011.

# Bibliografia


Bauer, Susanne, *The Opera Village Africa. Christoph Schlingensief and His Social Sculpture*, [w:] *The Routledge Companion to Architecture and Social Engagement*, Routledge, London 2018.

Beygo, Ayça, Lepik, Andres, *Facts and figures: Burkina Faso*, [w:] *Francis Kéré. Radically Simple*, red. A. Lepik i A. Beygo, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2016.

Beygo, Ayça, Lepik, Andres, *Foreword*, [w:] *Francis Kéré. Radically Simple*, red. A. Lepik i A. Beygo, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2016.

Beygo, Ayça, Lepik, Andres, *Opera Village „Remdoogo"*, [w:] *Francis Kéré. Radically Simple*, red. A. Lepik i A. Beygo, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2016.

Beygo, Ayça, Lepik, Andres, *Primary School Complex: Primary School*, [w:] *Francis Kéré. Radically Simple*, red. A. Lepik i A. Beygo, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2016.

Beygo, Ayça, Lepik, Andres, *Primary School Complex: Teacher's Housing*, [w:] *Francis Kéré. Radically Simple*, red. A. Lepik i A. Beygo, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2016.

Burzyńska, Anna R., *Enfant terrible*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2009 nr 92/93.

Chakrabarty, Dipesh, *Prowincjonalizacja Europy*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.

*Christoph Schlingensiefs Operndorf Afrika*, red. Aino Laberenz, Spectormag GbR, Lipsk 2020.

*Christoph Schlingensief o „Eine Kirche der Angst", spotkanie z publicznością*, tłum. Renata Derejczyk, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2009 nr 92/93.

Dahrendorf, Sibylle, *Crackle Of Time – Christoph Schlingensief And His Opera Village In Burkina Faso*, Niemcy 2012.

Derejczyk, Renata, *Ostatnia Wieczerza – przez sztukę do życia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2009 nr 92/93.

Devolder, Eddy, *Rzeźba społeczna. Rzeźba niewidzialna. Społeczeństwo alternatywne. Wolny Uniwersytet Międzynarodowy*, [w:] *Joseph Beuys. Teksty, komentarze, wywiady*, red. M. Garncarek, wybór i wstęp J. Jedliński, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990.

Forrest, Tara, Scheer, Anna Teresa, *Tło inspiracje, kontekst*, [w:] *Christoph Schlingensief: sztuka bez granic*, red. T. Forrest, A.T. Scheer, przeł. A. Reichel, A. Hadrych, maltafundacja, Korporacja Ha!Art, Poznań – Kraków 2011.

Herrle, Peter, *The Story of the Architect from Gando*, [w:] *Francis Kéré. Radically Simple*, red. A. Lepik, A. Beygo, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2016.

Kittelmann Udo, *Das Operndorf Remdoogo. Christoph Schlingensief im Gespräch mit Udo Kittelmann*, [w:] *Who knows tomorrow?*, red. U. Kittelmann, Ch. Okeke-Agulu, B. Schmitz, Nationalgalerie, Berlin 2010.

Lehmann, Fabian, Siegert, Nadine, Vierke, Ulf, *Practising the Art of Wagnis: an introduction*, [w:] *Art of Wagnis: Christoph Schlingensief's crossing of Wagner and Africa*, Verlag für Moderne Kunst, Wien 2017.

Lepik, Andres, *Building is a Social Act*, [w:] *Francis Kéré. Radically Simple*, red. A. Lepik, A. Beygo, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2016.

Malzacher, Florian, *Zacieranie granic/Zmiana perspektyw. Wywiad z Christophem Schlingensiefem*, [w:] *Christoph Schlingensief: Sztuka bez granic*, red. T. Forrest, A. T. Scheer, przeł. A. Reichel, A. Hadrych, maltafundacja, Korporacja Ha!Art, Poznań – Kraków 2011.

Mbembe, Achille, *Polityka wrogości*, przeł. U. Kropiwiec, [w:] *Polityka wrogości. Nekropolityka*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018.

Niermann, Jan Endrik, *Schlingensief und das Operndorf Afrika*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2013.

Rancière, Jacques, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyła, P. Mościcki, [w:] *Estetyka jako polityka*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2007.

Scheer, Anna Teresa, *Christoph Schlingensief: Staging Chaos, Performing Politics and Theatrical Phantasmagoria*, Bloomsbury Methuen Drama, London 2018.

Seeßlen, Georg, *Radikale Kunst. Über Schlingensiefs Ästhetik der Öffnung*, [w:] *Der Gesamtkünstler – Christoph Schlingensief*, red. P. Janke, T. Kovacs, Praesens Verlag, Wien 2011.

Vilela, Soraia, *Wagner and the Amazon Fit Wonderfully Together*, https://www.dw.com/en/wagner-and-the-amazon-fitwonderfully-together/a-2… [dostęp: 10 VIII 2020].

Waszina, Isabella, *Opus summum*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2009 nr 92/93.

---

**Source URL:**
*https://didaskalia.pl/artykul/wioska-operowa-christopha-schlingensiefa-i-diebeda-francisa-ke*

*re*

didaskalia
gazeta teatralna

modele relacji

# Teatr alternatywny mistrzem drugiego planu, czyli jak polska scena niezależna funkcjonuje w cieniu organizacyjnym teatru instytucjonalnego

Magdalena Grenda Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**The alternative theatre as a player in the background, or how the Polish independent scene functions in the organizational shadow of the institutional theatre**

The article discusses and analyzes the model of operation and promotion of contemporary independent theatre companies (including their financing and organizational status), whose specifics places the alternative theatre in the background in relation to the institutional/dominant theatre. However, the main objective of the article is not to compare the repertory theatre with the off theatre, but to identify the obstacles and dangers to the alternative theatre today and the prospects for its development. The analysis is conducted in the spirit of cultural studies and aims to initiate a discussion of the financing and promotion of off theatres, an issue that is rarely the subject of detailed examinations or scientific studies. The result may be a marginalization and even disregard of the phenomenon in question, which plays an important role in Polish theatrical life.

Keywords: alternative theatre; relationship between institutional and off theatre; marginalization of independent theatre; financing and promotion of alternative theatre

W tytule artykułu[1] sformułowałam cel moich dociekań, jakim jest wskazanie obszarów, które powodują, że współczesny teatr alternatywny znajduje się w

cieniu organizacyjnym teatru głównego obiegu. Na wstępie chciałabym podkreślić, że moim zamierzeniem nie jest porównanie modeli funkcjonowania teatru instytucjonalnego i niezależnego, choć niniejsze rozważania wskażą na niektóre różnice, podobieństwa i zależności pomiędzy nimi. Głównym celem jest analiza obecnego statusu organizacyjnego teatru offowego, systemu jego finansowania i promocji oraz wynikających z niego zagrożeń i możliwości. Rozważania te są przeprowadzone w duchu studiów kulturoznawczych[2] i mają stanowić próbę otwarcia pola do szerszej dyskusji. Nie są zbiorem konkretnych rozwiązań czy rekomendacji, ale określeniem obecnej kondycji i sytuacji organizacyjnej polskiego teatru alternatywnego. Temat ten z rzadka podejmowany jest w polemikach czy badaniach naukowych. Podczas pracy nad artykułem odwołałam się zarówno do literatury omawiającej tę tematykę, jak i przeprowadziłam liczne rozmowy telefoniczne i wymianę maili z przedstawicielami badanego tutaj zjawiska[3]. Na forum Ogólnopolskiej Offensywy Teatralnej zadałam pytanie o sposoby finansowania i promocji teatru niezależnego, otrzymując wiele interesujących odpowiedzi. W artykule bazuję więc nie tylko na rozważaniach teoretycznych, formułowanych przez nielicznych badaczy i krytyków tego zjawiska, ale przytaczam opinie, refleksje, czasem dosadne komentarze sformułowane przez twórców teatru offowego. Badania i wynikające z nich wnioski wzbogaciłam również o perspektywę grantodawcy, wymieniając korespondencję z Marcinem Kostaszukiem, zastępcą dyrektora Wydziału Kultury Urzędu Miasta Poznania.

Rozważania rozpocznę od problemów terminologicznych i definicyjnych odnoszących się przede wszystkim do teatru niezależnego, który jest różnie nazywany i definiowany, ze względu na jego dynamiczną naturę oraz heterogeniczność zjawisk wpisanych w jego obszar[4]. Największe wątpliwości wśród badaczy i krytyków budzi określenie użyte przeze mnie w tytule

artykułu: „teatr alternatywny”, szczególnie w odniesieniu do grup działających po przełomie ustrojowym roku 1989. Powstaje bowiem pytanie: wobec czego, kogo współczesny teatr niezależny miałby być alternatywny?

Jeśli chodzi o początki i historię teatru niezależnego w czasach PRL-u oraz związane z nimi zawiłości nomenklaturowe, większość teoretyków tego zjawiska jest zgodna. Termin „teatr alternatywny” stał się popularny po ukazaniu się książki Aldony Jawłowskiej *Drogi kontrkultury* (Jawłowska, 1975), czyli na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, lecz należy pamiętać, że samo zjawisko zaistniało już w latach pięćdziesiątych XX wieku, jako „teatr studencki”[5] („młodej inteligencji”, „pokoleniowy”). Oczywiście teatr studencki lat pięćdziesiątych różnił się od teatru alternatywnego lat siedemdziesiątych[6], ale ważne jest w tym miejscu wskazanie początków teatru niezależnego. Za Juliuszem Tyszką i Joanną Ostrowską przyjmuję, że teatr alternatywny „[…] jest nurtem twórczości teatralnej, a także ruchem społecznym, który w różnej skali oraz natężaniu działa w Polsce od połowy lat 50. XX w., czyli od powstania teatru studenckiego” (Tyszka, Ostrowska, 2008, s. 7). Nazwa „teatr alternatywny” dominującą pozycję uzyskała w latach dziewięćdziesiątych XX wieku i przede wszystkim wskazywała na opozycyjność tego ruchu wobec panującego ówcześnie ustroju politycznego oraz teatru repertuarowo-dramatycznego. Teatr ten było istotną kontrpropozycją dla kultury oficjalnej, cenzurowanej i sterowanej przez komunistyczną władzę, stąd był nazywany teatrem „politycznym”, „opozycyjnym”, „kontestacji”. Nie chciałabym wikłać się dłużej w tę problematykę – dla mnie teatr ten nie był wyłącznie teatrem politycznym[7], ale przede wszystkim zjawiskiem artystycznym – stąd skupię się na zagadnieniu jego opozycyjności wobec teatru dominującego, bo to stanowi przedmiot moich dociekań.

Opozycyjność teatru alternatywnego wobec teatru głównego nurtu podkreślało wielu badaczy, przywołując często chociażby jego słownikową definicję zaczerpniętą z książki Małgorzaty Semil i Elżbiety Wysińskiej, które pisały: „[…] wyrósł on z opozycji wobec teatru instytucjonalnego, jako jego alternatywa organizacyjna, programowa i artystyczna" (Semil, Wysińska, 1980, ss. 338-339). Opozycyjność teatru alternatywnego wobec teatru dominującego z całą mocą podkreślali również jego antenaci, komentatorzy i krytycy. Lech Raczak, czołowy twórca tego ruchu, związany z Teatrem Ósmego Dnia, pisał: „Otóż, zaczynałem uczestniczyć w studenckim ruchu teatralnym z poczuciem przeciwstawiania się praktyce teatru dramatycznego, oficjalnego, dominującego. Młodej grupie twórców potrzebny jest przeciwnik, adwersarz, obiekt, przeciw któremu można kierować swój artystyczny bunt. I teatr dramatyczny, ze swą siłą, autorytetem, powagą i butą nadawał się świetnie do tej roli" (Raczak, 2009, s. 5). Komentator tego zjawiska Tomasz Kubikowski podkreślał: „[…] gest odłączenia się od «głównego nurtu» w imię pewnych wartości i wynikłą z tego gestu odrębność instytucjonalną należy uznać za niezbędny […] i podstawowy wyróżnik tego teatru" (Kubikowski, 2000, s. 227). Stąd też teatr alternatywny zrodzony z negacji teatru dramatyczno-repertuarowego, chętnie opisywany był jako teatr „osobny", „nieoficjalny", „obrzeży" czy „marginesu". Obecnie teatr ten jest w nie tak wyraźnej opozycji wobec teatru oficjalnego jak w poprzednich dekadach (zwłaszcza pod względem estetycznym i etycznym), jednak nadal w moim odczuciu pozostaje na jego obrzeżach, szczególnie w sensie instytucjonalnym, finansowym i uznaniowym. Z kim i czym bowiem kojarzony powszechnie jest współczesny teatr alternatywny?

Teatr niezależny to bardzo zróżnicowane i dynamiczne zjawisko tworzone przez osoby w różnym wieku, z różnymi umiejętnościami, różnymi, często

skrajnie odmiennymi sposobami. Do tego nurtu należą zespoły z wieloletnim stażem, jak: Teatr Ósmego Dnia, Teatr Provisorium, Teatr Węgajty, Teatr Cinema, Teatr Kana, Teatr Biuro Podróży, Teatr Klinika Lalek, Teatr Stacja Szamocin, Teatr Porywacze Ciał, Teatr Brama, Teatr Krzyk, Komuna Warszawa, Teatr A Part (wykaz ten można tworzyć dalej) oraz osobowości artystyczne, np. Janusz Stolarski czy Anna Zubrzycki, jak i liczne amatorskie i efemeryczne zespoły założone przez niedoświadczonych ludzi. Niestety, teatr ten, choć pracuje w nim wielu profesjonalistów, tworzących nagradzane na całym świecie spektakle, nadal w powszechnej opinii kojarzony jest z teatrem amatorów, pasjonatów i hobbistów, bo większość osób go współtworzących nie ma dyplomów szkół teatralnych (choć sytuacja ta zmienia się dość dynamicznie). Brak świadectwa ukończenia szkoły artystycznej nie jest jednak największą przeszkodą.

Wpływ na marginalizację offowej sceny teatralnej mają przede wszystkim zaniedbania na gruncie krytyki teatralnej i badań naukowych. O współczesnym teatrze alternatywnym pisze się z rzadka, co nie umyka uwadze nielicznym komentatorom, badaczom i twórcom tego zjawiska. Katarzyna Knychalska, redaktor kwartalnika „Nietak!t”[8], celnie odnotowała: „Najważniejszym jest chyba powracające do nas poczucie, że zjawisko, które […] nazywamy «offem» […] jest często pomijane na wszystkich płaszczyznach opisu: w środkach masowego przekazu, w tekstach branżowych krytyków, w pracach akademickich badaczy” (Knychalska, 2017, s. 9). Jej słowa potwierdza wypowiedź Karola Drozdowskiego: „Świadomość istnienia tego nurtu w polskim teatrze stała się znikoma, informacje o nim trafiają na łamy branżowych periodyków z rzadka, a i tak przy zachowaniu ostrożności” (Drozdowski, 2016, s. 82). Paula Rudź – autorka ankiety skierowanej w 2020 roku do badaczy teatru – podsumowuje: „Teatr offowy niezbyt często gości na polskich uczelniach. Badacze i badaczki zajmują się

nim mniej chętnie niż instytucją, jest rzadziej recenzowany, prawie nie pojawia się na łamach branżowych czasopism" (Rudź, 2020, s. 121). W równie pesymistycznym tonie wypowiadają się czołowi twórcy tego nurtu. Dariusz Mikuła z Teatru Kana: „O offie mało się […] pisze i dlatego mało na jego temat dociera do szerszej opinii publicznej, jak i ludzi, którzy decydują o publicznych pieniądzach" (Grenda, 2016, s. 83), czy Lech Raczak: „[…] umarła refleksja teoretyczna i krytyczna na temat teatru niezależnego" (Grenda, 2014, s. 151). Choć sytuacja nie jest tak zła, jak zarysował ją były lider poznańskich Ósemek, możemy mówić o spadku badań naukowych i załamaniu się refleksji krytycznej w zakresie omawianego tutaj zjawiska. W ostatnich latach nie została zorganizowana żadna konferencja naukowa poświęcona temu nadal żywemu fenomenowi, który mógłby zainteresować badaczy reprezentujących różne dziedziny współczesnej humanistyki (wszak teatr alternatywny to nie tylko zjawisko artystyczne, ale społeczne i kulturowe). Z rzadka pojawiają się teksty badawcze, pogłębione analizy, rzetelne recenzje[9]. Opiniotwórcze portale teatralne, czasopisma naukowe i branżowe oraz osoby z nimi związane kierują swoją uwagę na teatr instytucjonalny[10]. Henryk Mazurkiewicz, analizując wnikliwie „teatralia w książkach", czyli zestawienie bibliograficzne książek wydanych w danym roku zauważa:

> Weźmy dla przykładu ubiegły (2019) rok, który w porównaniu do poprzedniego należy uznać za obfity. Ponad dwieście sześćdziesiąt pozycji. Znaczna cześć to dramaty […]. Poza tym wspomnienia, biografie i autobiografie ludzi teatru, książki o postaciach pokroju Wyspiańskiego czy Kantora, specjalistyczne monografie naukowe […], publikacje pokonferencyjne, wreszcie podręczniki czy poradniki. Ile wśród tego bogactwa jest książek o szeroko

rozumianym offie? Tylko dwie. Mniej niż jeden procent! (Mazurkiewicz, 2020, s. 131-132).

Rzeczywiście bibliografię teatru alternatywnego trudno nazwać imponującą, w porównaniu do liczby i jakości wydawnictw opisujących i analizujących teatr instytucjonalny. Literaturę przedmiotu tworzą przede wszystkim książki i albumy jubileuszowe[11], które zazwyczaj powstają dzięki niemałym staraniom samych zespołów, z trudem pozyskujących fundusze na ich wydanie[12]. O komentarz w tej sprawie poprosiłam Martę Poniatowską, współredaktorkę książki *Głosy czasu. Teatr Kana 25 lat* (Poniatowska i in., 2005) i autorkę monografii jubileuszowej *Droga Bramy* (Poniatowska, 2016).

Prawda jest taka, że – zwłaszcza w obecnym czasie, kiedy nie tylko pisma branżowe, ale nawet media lokalne, które kiedyś uważały za swój obowiązek przynajmniej śledzenie i odnotowywanie wydarzeń kulturalnych, a teraz ograniczają się co najwyżej do lakonicznych zapowiedzi – niszowy teatralny off nie ma szans na zostawienie jakiegokolwiek publicznego śladu swojej działalności, jeśli sam o to nie zadba. Jubileusze są często jedyną okazją, żeby móc zawalczyć o jakieś środki u lokalnych decydentów, na których jako tako działa argument na temat promocji miejscowości czy regionu za pomocą ładnego graficznie wydawnictwa o niewielkim nakładzie. Ale też dla zespołów, które na co dzień koncentrują się na działaniach, a czasem przede wszystkim na walce o przetrwanie, moment jubileuszu to czas refleksji, szukanie formy uporządkowania przeszłości, przypomnienie zapomnianych artefaktów, okazja do spotkania ludzi, którzy kawał życia włożyli w coś, co czasem (w lokalnym wymiarze) miało znaczenie formacyjne, a po czym

> pozostał tylko ślad w postaci kilku zdjęć czy niszczejących VHS-ów. W praktyce praca nad takimi „jubileuszówkami" staje się więc pretekstem i okazją do mniej lub bardziej pogłębionej autorefleksji, na którą – w codzienności – po prostu brakuje czasu. A od determinacji osoby, która decyduje się tym zająć, zależy, czy powstanie po prostu kalendaryjny album, czy zapisze się żywa opowieść. Nie jest to w każdym razie zadanie, które chętnie podejmie i z którym dobrze sobie poradzi zawodowy zewnętrzny badacz/krytyk teatru. To zawsze będzie głos ze środka. Głosu z zewnątrz wciąż brakuje[13].

Wszystkie wymienione powyżej zaniedbania w refleksji na temat współczesnej sceny teatrów niezależnych mogą nie tylko wytworzyć ogromną lukę w literaturze przedmiotu, ale przyczyniają się do zaniedbania promocji niemałych dokonań artystycznych i społecznych twórców i animatorów. W szerszej perspektywie może prowadzić to do lekceważenia i marginalizowania teatru alternatywnego, który pozostanie w cieniu teatru oficjalnego i nie uzyska należącego mu się społecznego uznania. Jednak by teatr alternatywny mógł w pełni się rozwijać, należy inwestować w niego nie tylko intelektualny wysiłek, ale również środki finansowe. Obecną sytuację celnie opisuje Natalia Brajner:

> Temat finansowania kultury budzi wiele emocji. Co jakiś czas problemy ekonomiczne teatrów elektryzują opinię publiczną. Dyskusja dotyczy jednak głównie teatrów instytucjonalnych. Off w takich rozmowach pojawia się niezwykle rzadko albo nawet wcale. Zagadnienie finansowania offu jest wciąż mało rozpoznane (Brajner, 2016, s. 68).

Dlatego warto w tym miejscu przyjrzeć się kwestiom związanym z modelem funkcjonowania zespołów offowych, ich statusem organizacyjnym czy systemem finansowania. Lech Raczak, porównując teatr oficjalny z alternatywnym, pisał: „W budynku teatralnym z reguły funkcjonuje teatr-instytucja – finansowane przez państwo lub gminę przedsiębiorstwo zatrudniające fachowych rzemieślników, obsługę budynku, administrację, fachowców od marketingu i zespół aktorski. Skromnie licząc, sto-dwieście osób" (Raczak, 2009, s. 6). Zespoły teatralne zaliczane do offu to natomiast niewielkie grupy osób, zorganizowane w sposób nieformalny lub działające jako organizacje pozarządowe: stowarzyszenia i fundacje[14]. W założeniu są to organizacje non profit, dobrowolne, trwałe i samorządne zrzeszenia o celach niezarobkowych, które pozyskują potrzebne im środki finansowe z różnych źródeł, przede wszystkim budżetów publicznych: państwowych, regionalnych lub lokalnych. Teatry-NGO-sy pieniądze na działalność zdobywają głównie z grantów (darowizny, sponsoring, crowdfunding, nagrody lub zyski z biletów to zazwyczaj bardzo niewielki procent ich budżetu). Granty dla organizacji pozarządowych przeważnie uzyskiwane są ze środków publicznych: rządowych (konkursy Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Narodowego Centrum Kultury) i samorządowych (np. konkursy oferowane przez urząd miasta lub urząd marszałkowski). Podmioty te przyznają granty roczne oraz trzyletnie, czasem oferują „mały grant", czyli niewielką dotację (przeważnie do dziesięciu tysięcy złotych) przyznaną bez konkursu, w trybie uproszczonym, na pomniejsze działania lub dokończenie rozpoczętego już projektu (czas realizacji to przeważnie trzy miesiące[15]). Wyjątkiem są granty pięcioletnie[16], o których większość moich rozmówców nawet nie słyszała. Patryk Bednarski związany z Teatrem Brama w Goleniowie napisał wprost: „Nie znam żadnego grantu pięcioletniego"[17] i wiem, że większość twórców niezależnych powiedziałaby to samo. Obecnie sytuacja uległa pogorszeniu ze

względu na pandemię wirusa COVID-19 oraz problemy finansowe samorządów spowodowane m.in. utraconymi dochodami z tytułu PIT, rosnącymi wydatkami na oświatę czy długi szpitalne. Większość grantodawców wycofała się z dotacji dłuższych niż jednoroczne. O komentarz w tej sprawie poprosiłam Marcina Kostaszuka, zastępcę dyrektora Wydziału Kultury Miasta Poznania: „Jedynym powodem jest niepewność samorządów, w dużej mierze spowodowana przypisywaniem im przez parlament dodatkowych zadań bez gwarancji ich dofinansowania. Mimo to konkursy roczne nie oznaczają dla poznańskich teatrów utraty płynności funkcjonowania, bo rozstrzygamy je szybko –wyniki są znane już w styczniu. Gdy tylko sytuacja budżetu miasta ustabilizuje się, z pewnością wrócimy do konkursów wieloletnich”[18].

Wadą systemu grantowego – dla twórców niezależnych i często też grantodawców – jest brak stałego i ciągłego finansowania. Liderzy teatrów alternatywnych pytani o aktualny system dotowania oraz formy wsparcia, które ułatwiłyby im rozwój i pracę, udzielają bardzo podobnych odpowiedzi. Marta Strzałko z Teatru Biuro Podróży podkreśla: „Przede wszystkim pomogłyby nam wszystkim stałe dotacje albo przynajmniej granty przyznawane na okres dłuższy niż jeden rok. Coroczna walka o pieniądze, składanie wniosków i brak poczucia stabilizacji to kwestie, które najbardziej przeszkadzają nam w pracy” (Tyszka i in., 2017, s. 44). Podobne spostrzeżenia ma Piotr Piotrowicz z Stowarzyszenia Sztuka Nowa: „Sytuacja byłaby stabilniejsza, gdyby stowarzyszenie otrzymało jakiś długoterminowy grant na realizację np. trzyletniego projektu” (Brajner, 2016, s. 72). Piotr Tetlak, lider Interdyscyplinarnej Grupy Teatralnej Asocjacja 2006, mówi: „Stałe formy finansowania. Przyzwoite warunki pracy, mówię tu przede wszystkim o kwestiach lokalowych” (Tyszka i in., 2017, s. 45). Dominik Złotkowski, związany m.in. z poznańskim Teatrem Circus Ferus, słusznie

zauważa: „Formą odpowiednią dla teatrów offowych byłaby stała pula pieniędzy, która jest przeznaczana tylko na teatr offowy. Tak jak dofinansowanie mają teatry tzw. instytucjonalne, tak dobrze byłoby widziane finansowanie teatrów offowych, których często wartość oraz jakość nie odbiega od teatrów utrzymywanych z pieniędzy podatnika" (Tyszka i in., 2017, s. 44). Teatr alternatywny, aby rozwijać działalność artystyczną i przede wszystkim pozateatralną, powinien mieć stałe środki finansowe. Obecnie zespoły te funkcjonują od grantu do grantu, od projektu do projektu, czyli w sytuacji, którą twórcy i animatorzy tego teatru ironicznie określają mianem „grantozy", „projektozy" i „punktozy". Ciemną stroną tej sytuacji jest brak komfortu pracy nad wydarzeniami artystycznymi (przygotowaniem spektaklu) i, a może przede wszystkim, nad projektami pozateatralnymi. Warto bowiem podkreślić, że teatr alternatywny nie jest zjawiskiem tylko artystycznym, ale również kulturotwórczym i „nigdy […] nie spełniał tak doniosłej roli społeczno-edukacyjnej, jaką ma w tej chwili" (Knychalska, 2016, s. 5). Teatr niezależny nie jest jedynie zainteresowany działalnością *stricte* artystyczną, ale również działalnością pozateatralną adresowaną do różnych grup społecznych, której przyświecają takie cele jak edukacja, terapia, stymulowanie i rozwijanie sposobów uczestnictwa w kulturze, promocja twórczości niezależnej, integracja z grupami wykluczonymi, budowanie wspólnoty, animacja społeczności lokalnej. Zespoły zaliczane do nurtu teatru alternatywnego:

> […] podejmują działalność impresaryjną, organizując festiwale i gościnne występy innych grup, spotkania z twórcami teatralnymi oraz różnymi artystami (reżyserami filmowymi, poetami, plastykami itp.). Prowadzą edukację teatralną dzieci i młodzieży, akcje społeczno-ekologiczne lub terapeutyczne. Tego typu

> przedsięwzięcia realizują także teatry repertuarowe, ale w teatrze alternatywnym staje się to niemal regułą (Gołaczyńska, 2002, s.152-153).

Brak stałych dotacji jest szczególnie dotkliwy przy tego typu projektach. Wydarzenia społeczno-kulturowe mogą bowiem spełnić zakładane cele, gdy są realizowane systematycznie i długofalowo, a do tego potrzebne jest przede wszystkim stabilne wsparcie finansowe, fundusze, o które nie trzeba byłoby ubiegać się co roku. W obecnej sytuacji liderzy i animatorzy ośrodków niezależnych zawsze pracują pod presją czasu i terminów. Działania w offie oznacza ciągłe aplikowanie, okresy względnej stabilności finansowej zdarzają się bardzo rzadko (grant trzyletni dla tego środowiska jest szczytem luksusu). W ciągu roku kalendarzowego zazwyczaj niewielka grupa osób działa zawsze dwutorowo. Realizuje bieżące zadania (artystyczne i pozateatralne), rozlicza aktualny grant i równocześnie wnioskuje o kolejne fundusze, często w różnych konkursach, bo nigdy nie wiadomo, który wniosek i czy w ogóle otrzyma subwencję. „MKiDN rozdaje co roku środki finansowe. Jesteśmy – jako aplikanci – wygrani i przegrani. Na niektóre projekty dostajemy, na inne nie" – komentuje Tomasz Rodowicz z Teatru Chorea (Rodowicz, 2016, s. 53). Te okoliczności mogą budzić uzasadnioną frustrację i prowadzić do wypalenia zawodowego. Twórcy związani z alternatywną sceną teatralną muszą bowiem wykonywać jednocześnie kilka zawodów: artysty, animatora, pracownika technicznego, menedżera czy księgowego.

> Byłem reżyserem, tragarzem, montażystą, elektroakustykiem […]. Inni mieli podobny nadmiar funkcji i w tym miszmaszu tożsamości ciągle okazywało się, że doba jest za krótka, potrzeba snu zbyt

> silna, ładowność samochodu za mała, trasa za długa (Kasprzak, 2017, s. 51).

– sugestywnie ową sytuację nakreślił Jakub Kasprzak związany z Teatrem Alatyr.

Dodajmy jeszcze, że często te obowiązki wykonują po „normalnej pracy na etat", bo utrzymanie się z działalności niezależnej jest praktycznie niemożliwe. Ci, którzy zdecydowali się na działalność tylko w offie, pracują od projektu do projektu, od zlecenia do zlecenia, na „śmieciówkach". Brak stałego źródła utrzymania oznacza często brak ubezpieczenia społecznego, zdrowotnego czy niemożność zaciągnięcia pożyczki lub kredytu. Na początku drogi artystycznej, zakładania zespołu może być to mało istotne, ale z biegiem lat, wchodzenia w dorosłe życie, rozwijania swojego teatru i ośrodka, w jakim on funkcjonuje, jest to nie lada problem, mogący skutecznie zniechęcić do kontynuowania tego typu inicjatyw.

Kolejną wadą systemu grantowego, od którego uzależniony jest teatr alternatywny, bywa konieczność dostosowania projektu, wydarzenia, spektaklu do wymogów konkursu. By spełnić wymogi formalne, wytyczne i standardy grantodawców, twórcy często „naciągają" swój koncept, aby wpisywał się w daną grupę społeczną, tematykę, przestrzeń, miejskie święto czy rocznicę. Chcąc zrobić spektakl, muszą często we wniosku wpisać szereg działań okołoteatralnych, które zwiększą szanse na otrzymanie upragnionej dotacji. To dla sztuki niezależnej – której nadrzędną misją jest produkowanie rzeczy nieszablonowych – jest bardzo ograniczające.

Należałoby dodać jeszcze jedną przeszkodę. Dotacje adresowane są zwykle do wszystkich. Od teatrów instytucjonalnych, NGO-sów, a w nich teatrów

prywatnych, niezależnych grup tworzonych przez zawodowców, po małe amatorskie grupy teatralne, które dopiero raczkują jako stowarzyszenie czy fundacja. Słusznie w tej kwestii wypowiedział się Tomasz Rodowicz:

> […] w jednym wyścigu nie może startować ferrari i hulajnoga. Nie można zestawiać obok siebie instytucjonalnego teatru lub teatru prywatnego z dużego miasta i NGO z małej miejscowości. Po jednej stronie staje wtedy dotacja i drogie bilety, duży sponsor oraz kilkadziesiąt etatów, a po drugiej kilka osób z nowatorskimi pomysłami, bez „nazwisk", bez działu promocji i bez realnych środków mogących zapewnić np. wkład własny w projekcie (Rodowicz, 2016, s. 54).

Fundusze dla „hulajnóg i ferrari" powinny być przyznawane z oddzielnych dotacji, z osobnym regulaminem i wytycznymi do spełnienia. Te, póki co, dla początkujących teatrów offowych są bardzo problematyczne. Małe organizacje pozarządowe często nie mają wymaganego we wniosku wkładu własnego, który jest wysoko punktowany. Uruchamiają więc całą gamę nonsensownych procedur, by pokonać tę przeszkodę. Nie mają też często sprzętu, obsługi technicznej, własnej sali, a to również wpływa na ocenę wniosku. Nie mogą wykazać się doświadczeniem, dorobkiem artystycznym, który także brany jest pod uwagę przez komisję ekspertów. „Profesjonalne" początki grup niezależnych bywają zatem trudne.

Kolejną niepokojącą i nasilającą się tendencją jest zawłaszczanie „terenu offu" przez zawodowców z teatru instytucjonalnego. Moje stanowisko podzielają m.in. Adam Karol Drozdowski: „[…] oddzielić od ruchu alternatywnego repertuarowe teatry offowe, które nawet jeśli są teatrami

autorskimi, nie realizują społecznej misji; których twórczość pełni funkcję czysto artystyczną oraz rozrywkową" (Drozdowski, 2015, s. 83) oraz Lech Raczak „[…] w kilku większych miastach, na przykład w Warszawie, jest mnóstwo niezależnych zespołów. Trudno jednak uznać je za offowe, bo grają spektakle komercyjne; małe komedyjki, które łatwo sprzedać" (Dobrowolski, 2017, s. 10). Zawodowi aktorzy i reżyserzy związani z teatrami repertuarowo-dramatycznymi coraz częściej zrzeszają się w małe grupy teatralne, które z komediowym repertuarem podróżują po całej Polsce, by dorobić, i to całkiem nieźle, do etatu w teatrze. Te zespoły (nazywam je niezależni-komercyjni) startują w tych samych konkursach, starają się o te same dotacje, co teatry offowe, które realizują misję wpisaną w etos pracy teatru alternatywnego. Twórcy związani ze sceną niezależną chcą, jak ich poprzednicy, realizować postulat „ulepszania świata", tworzenia sztuki, która nie zaspokaja popytu na łatwą rozrywkę, która nie schlebia oczekiwaniom publiczności, lecz zmusza do myślenia, stawiania niełatwych pytań, pogłębionej refleksji. Oczywiście w tym miejscu generalizuję, upraszczam, bo przecież nie jest tak, że każdy zawodowiec z dyplomem ukończenia szkoły teatralnej traktuje teatr jako sposób zarabiania na życie, a każdy „offowiec" realizuje na scenie tylko i wyłącznie ową „wyższą" wewnętrzną potrzebę. Jednak uwypuklenie tej tendencji było dla rozważań istotne. Innym bardzo problematycznym zjawiskiem – na które uwagę zwrócili mi redaktorzy „Didaskaliów" – są grupy takie jak Teatr Polski w Podziemiu, Teatr Poliż, Teatr Nowy Proxima, Instytut Sztuk Performatywnych, Teatr 21. Zespoły te funkcjonują poza teatrem instytucjonalnym i realizują bardzo podobne cele, jak teatr alternatywny. Przyświeca im bowiem postawa kontestacji, łączenia sztuki i życia, zaangażowanie w sprawy publiczne, praca na rzecz kobiet, grup wykluczonych, promocja sztuki niezależnej, autorskie metody pracy. Jednak grupy te w większości tworzone są przez zawodowców:

profesjonalnych aktorów, reżyserów, dramatopisarzy czy menedżerów. W opisie działalności czy credo tych grup nie znalazłam określeń „teatr alternatywny", „offowy". Grupy te definiują się jako teatr profesjonalny, pozainstytucjonalny. Ich twórcy nie angażują się w sprawy teatru offowego i jako aktywny uczestnik zjazdów, spotkań i festiwali teatru alternatywnego nie przypominam sobie spotkań z tymi twórcami. Kończąc jednak ten wątek, teatr offowy to bardzo zróżnicowane zjawisko, które nikogo ani niczego nie wyklucza.

Powyższy akapit dotyczący finansowania teatru alternatywnego chciałabym skomentować obszerną wypowiedzią Lecha Raczaka (który pracował i w teatrach instytucjonalnych, i niezależnych) z tekstu *Teatr 107*:

> Z zaspowskiego „raportu o stanie polskiego teatru" zapamiętałem […], że istnieje obecnie w naszym kraju 106 teatrów instytucjonalnych […]. Istnieje kilkadziesiąt (może więcej?) zespołów teatralnych, których praktyka w znacznej mierze odpowiada przedstawionemu wzorcowi „alternatywności teatralnej". Większość to grupy amatorskie, ale przynajmniej dwudziestka działa od lat, regularnie, profesjonalnie, na wysokim poziomie artystycznym. […] prąd ten rozpada się na szereg sprzecznych, indywidualnych, konkurencyjnych interesów, ścierających się, walczących o resztki dofinansowań z kasy publicznej, której nieomal całość przejmuje 106 instytucji. Wygląda to tak, jakby tort, ogromny, został podzielony na 106 – nierównych zresztą – kawałków, a ruchowi alternatywy teatralnej pozostawiono kilka okruszków, które spadły na podłogę. Sadzę, że gdyby do owego tortu dołożyć tylko jeden, sto siódmy kawałek i przeznaczyć go na dofinansowanie niezinstytucjonalizowanych grup teatru

> alternatywnego, zjawisko to mogłoby zaistnieć nie jako margines życia teatralnego w Polsce, lecz jako bardzo silna konkurencja dla dominującego wzorca teatru (Raczak, 2009, s. 5-6).

Tekst byłego lidera Teatru Ósmego Dnia został napisany ponad dekadę temu. Liczba teatrów instytucjonalnych i alternatywnych na pewno się zmieniła[19], ale dysproporcje w finansowaniu pozostały. Teatr niezależny nadal funkcjonuje w cieniu teatru głównego obiegu, a koszty utrzymania scen repertuarowych i alternatywnych są nieporównywalne, na korzyść oczywiście tych pierwszych. Porównywalny natomiast jest za to ich zasięg oraz funkcja artystyczna i społeczno-edukacyjna.

> Ta w przypadku teatru niezależnego jest nawet większa, szczególnie wobec młodego widza, który nierzadko swe pierwsze wtajemniczenia i fascynacje teatralne przeżywa na scenach alternatywnych. Dlatego władze, szczególnie na szczeblu samorządowym, powinny z większą atencją traktować zespoły offowe, chociażby ze względów czysto ekonomicznych. Teatry alternatywne za kilkanaście razy mniejszą dotację są w stanie osiągnąć podobne wyniki, zagrać podobną liczbę spektakli o wysokich walorach artystycznych, dla porównywalnej publiczności. Trzeba tylko stworzyć im do tego odpowiednie warunki (Grenda, 2018, s. 254).

Teatr instytucjonalny to budynek, zazwyczaj okazały, mieszczący się w prestiżowych dzielnicach miast i miasteczek. Z grupą dyrektorów, kierownikiem literackim, zespołem aktorskim, technicznym, pracownikami zajmującymi się marketingiem, promocją, obsługą widza itd. Teatr

niezależny to często teatr bezdomny lub anektujący miejsca niechciane: baraki (np. kiedyś Centrum Rezydencji Teatralnej Scena Robocza, obecnie mieszczące się w budynku byłego kina Olimpia), magazyny (Teatr Usta Usta Republika), kotłownie (Teatr Krzyk), stare fabryki (Teatr Zamiast), byłe dyskoteki (Teatr Brama)[20], strychy (Teatr Ad Spectatores, Teatr U Przyjaciół). Są to przestrzenie z trudem znalezione, z trudem opłacane i utrzymywane. Przeważnie dzierżawione od zarządów komunalnych zasobów lokalnych, na tak zwanych preferencyjnych warunkach. Te „preferencyjne" warunki to stały czynsz do opłacenia oraz częsty wymóg wyremontowania dzierżawionej przestrzeni. Przeważnie obiekty te oddawane są w ręce twórców niezależnych w fatalnym stanie (brak ogrzewania, przeciekające dachy, zapleśniałe ściany, zbutwiałe podłogi, brak sanitariatów). Siedziby teatrów alternatywnych remontują zazwyczaj sami artyści, którzy nierzadko ponoszą koszty renowacji z prywatnych pieniędzy, a i tak mówimy tu o sytuacji komfortowej. Większość offowych zespołów nie ma bowiem własnego miejsca do pracy. Hanna Raszewska z Warszawskiej Pracowni Kinetograficznej podkreśla: „Nasza sytuacja lokalowa wynika z tego, że nie mamy pieniędzy na regularny wynajem sali do ćwiczeń czy tym bardziej na stałą siedzibę. […] nie rozwijamy się w takim tempie, jak moglibyśmy, pracujemy wolniej i mniej efektywnie" (Brajner, 2016, s. 70). O podobnej sytuacji lokalowej opowiada Karolina Kosior z Teatru Dwóch Krzeseł: „Nie mamy pieniędzy, żeby próbować w sali, w której będziemy grać premierę, a co za tym idzie pierwszy raz spektakl na deski przenosimy w dniu premiery i rzadko kiedy, a właściwie nigdy nie jest to dobre dla spektaklu. Oczywiście nauczyliśmy się dzięki temu przystosowywać do przeróżnych przestrzeni, ale uczucie bezdomności jest wielkie" (tamże, s. 69). Brak siedziby czy chociażby stałego miejsca prób niesie wiele komplikacji, ale paradoksalnie ma też pozytywne aspekty. Teatr alternatywny stał się mistrzem anektowania

przestrzeni nietypowych, nieteatralnych jak: parki, ulice, fabryki, prywatne mieszkania, centra handlowe. Stąd tak wiele udanych i niesztampowych produkcji typu *site-specific* w repertuarze tegoż teatru. Brak siedziby nie jest zatem przeszkodą w realizacji spektakli teatralnych (trudniej jest je regularnie grać[21]), natomiast jest bardziej dokuczliwy w realizacji projektów pozateatralnych (warsztaty, spotkania, dyskusje, wystawy). Jeśli teatr chce tworzyć ośrodek kultury niezależnej i budować stałe, pogłębione relacje z publicznością – w myśl koncepcji *audience development* (rozwój publiczności) – powinien mieć stały adres.

Powyższe przeszkody funkcjonują niejako niezależnie od teatru alternatywnego. Czy istnieją jednak w samym środowisku tego teatru zagrożenia, które wpływają na zahamowanie jego rozwoju? Odpowiedź na to pytanie padła już w wyżej cytowanej wypowiedzi Lecha Raczaka. Współczesny teatr alternatywny jest dość hermetycznym i zatomizowanym środowiskiem: „[…] środowisko offowe jest naraz ideowo inkluzywne i organizacyjnie hermetyczne” (Drozdowski, 2016, s. 12). Zespoły z ugruntowaną pozycją z rzadka zabiegają o kontakty i relacje z młodszymi kolegami. Nie wynika to z jakiejś ideologicznej niechęci, ale raczej z przyczyn pragmatycznych. Obecnie jest coraz mniej festiwali poświęconych *stricte* temu zjawisku, a co za tym idzie coraz mniej możliwości wspólnych spotkań, dyskusji, wymiany doświadczeń. Powszechną tendencją jest dbanie o „swój ogródek”, bez działań mających na celu integrację całego ruchu. Na szczęście coraz więcej osób związanych z offem dostrzega ten problem i płynące z niego negatywne konsekwencje. Stąd powstaje coraz więcej inicjatyw, mających na celu wypracowanie formuł wspólnego działania, integracji i wzmocnienia całego środowiska, które mają przeciwdziałać jego dalszej atomizacji i hermetyzacji. Do najważniejszych ogólnopolskich projektów należały nieistniejące już: Unia Teatralna, Federacja Teatrów

Alternatywnych, Federacja Teatrów Niepublicznych[22] oraz nadal aktywne: Zachodniopomorska Offensywa Teatralna i wyrosła z niej Ogólnopolska Offensywa Teatralna, która zainicjowała lokalne odłamy (np. Wrocławska Offensywa Teatralna). Tworzenie sieci kooperatyw oraz systemów wsparcia jest dla tego ruchu niezwykle istotne, w myśl hasła „w grupie siła". Na pewno dla tego typu federacji, zrzeszającej zespoły niezależne z całej Polski – z udokumentowanym dorobkiem artystycznym i pozateatralnym – łatwiej byłoby zawalczyć o pieniądze, a nawet uzyskać stałą dotację celową. Dlatego organizacje takie jak Ogólnopolska Offensywa Teatralna skupiają się przede wszystkim na sieciowaniu i promowaniu środowiska oraz na kwestiach organizacyjnych i finansowych. Pomagają np. w organizacji większych festiwali, w ustalaniu wspólnego kalendarza wydarzeń, pozyskiwaniu funduszy samorządowych. Nadrzędnym celem tych ogólnopolskich inicjatyw jest uświadomienie skali tego zjawiska i zwrócenie na niego uwagi władz centralnych i samorządowych. Te organizacje – działające na zasadzie offowego ZASP-u – mają również za zadanie walkę o uznanie twórców niezależnych za pełnoprawne grupy zawodowe, którym należą się wszystkie prawa socjalne. Niestety liczne trudności w formowaniu i przede wszystkim utrzymywaniu takich platform sprawiają, że federacje te rozwiązują się lub działają w dużo mniejszej skali niż powinny. Wpływ na tę sytuację ma problem, o którym pisałam wcześniej. Twórcy i animatorzy niezależnych teatrów i ośrodków kulturalnych są przygnieceni nadmiarem bieżących zobowiązań i w tym natłoku zadań i ról do spełnienia trudno znaleźć im czas na tego typu inicjatywy. Celnie całą sytuację zdiagnozowała Ewa Wójciak:

> To wszystko to jest działalność społeczna. Nie dość, że robią teatr właściwie społecznie, to jeszcze mieliby się zająć budowaniem takiej skomplikowanej struktury? Trzeba mieć na to czas, środki,

> poświęcić się temu. A oni mają własne, bardzo poważne kłopoty (Drozdowski, 2013, s. 43).

Z propozycją bardzo konkretnych i realnych działań, mających na celu wsparcie organizacyjne polskiego offu, wystąpił Dariusz Skibiński związany z Teatrem Cinema i A3. Jego pomysł, przedstawiony środowisku na jednym ze zjazdów OOT, dotyczył organizacji Targów Teatralnych. Ma to być branżowa impreza, skupiona na sprzedaży i promocji wyprodukowanych już spektakli czy kiełkujących pomysłów. Chodzi też o to, aby ośmielić twórców związanych ze sceną niezależną do mówienia o pieniądzach. Fundusze dla tego środowiska to nadal temat tabu. Niestety utarło się, że ludzie ci tworzą teatr z pasji i potrzeby serca, są zatem w stanie zagrać za miskę zupy czy zwrot kosztów podróży. Teatr ten działa tak od wielu dekad na zasadzie wieloletniego przyzwyczajenia i niepisanych praktyk. Na szczęście problem ten dostrzega samo środowisko i temat pieniędzy przestaje być tabu.

> Musimy rozmawiać o pieniądzach – zbyt wiele zdarzyło się już historii, że z powodu ich podstawowego braku przestawały funkcjonować zjawiska, które – gdyby miały szansę w pełni się rozwijać i nie wrzucać całej energii w walkę w o przetrwanie – mogłyby rzeczywiście stać się silnym, pokoleniowym głosem i doprowadzić do rewolucyjnych zmian w myśleniu zarówno o estetyce, jak i społecznym wymiarze sztuki

– posumował dyskusję Dariusz Mikuła z Teatru Kana (Grenda, 2016, s. 84).

Powyżej wypunktowałam wady obecnego systemu wsparcia finansowego i promocyjnego polskiej sceny teatrów niezależnych, który, paradoksalnie – na

przekór wymienionym przeszkodom – ma też pozytywne aspekty, którym w tym miejscu chciałabym poświecić uwagę. Artyści niezależni pracujący poza teatrem instytucją mają poczucie większej wolności i niezależności. Przeważnie pracują w zespołach, które są mniej zhierarchizowane i podzielone niż jest to w teatrach repertuarowych. Relacje w teatrach offowych są zazwyczaj partnerskie, demokratyczne, szczególnie w młodych zespołach, które odchodzą od modelu teatru-komuny, teatru-zakonu kierowanego przez charyzmatycznego lidera. Teatry te pracują na własnych zasadach, posługując się autorskimi metodami. Zazwyczaj mogą zachować niezależność ideową i programową. Również praca projektowo-grantowa ma swoje plusy. W takim systemie przedsięwzięcia tworzy się z ludźmi, których twórcy sami sobie dobierają, którym ufają, z którymi często się przyjaźnią. Praca dotyczy autorskich przedsięwzięć, co budzi entuzjazm i przynosi satysfakcję. Nad projektami pracuje się w miarę szybko, ale bez przymusu i ograniczeń, jakie narzuca praca na etacie. Te warunki dają możliwość pracy nad kilkoma konceptami z różnymi twórcami czy zespołami. Prowadzi to do rozwoju artystycznego, poszerzania horyzontów, wymiany dobrych praktyk, konsolidacji środowiska. Obecny system programów dotacyjnych nadal stanowi alternatywę dla rynku sztuki i umożliwia realizację nieszablonowych projektów, które nie muszą przynosić wymiernych efektów finansowych. Jak zatem widać, obecna sytuacja ma wiele zarówno negatywnych, jak i pozytywnych konsekwencji.

Na przekór wymienionym zagrożeniom perspektywy rozwoju polskiej sceny teatrów niezależnych wyglądają całkiem obiecująco. Współczesny teatr alternatywny to bogate i barwne zjawisko artystyczne i społeczne. Tworzone jest przez trzecie, a nawet już czwarte pokolenie twórców definiujących siebie jako off. Grupy te, choć wyrosłe z tej samej tradycji, różnią się między sobą generacyjnie i estetycznie. Tworzą różne rodzaje teatru – od ogromnych

widowisk multimedialnych po kameralne spektakle w sali teatralnej. Rozwijają, i to w pełni profesjonalnie, działalność pozateatralną, tworząc ważne ośrodki kulturotwórcze zarówno w dużych miastach, jak i we wsiach. Teatry te mają na swoim koncie szereg spektakularnych sukcesów, nagród na międzynarodowych festiwalach, spektakli, które weszły do teatralnego kanonu, pionierskich eksperymentów artystycznych, bezdyskusyjnie ważnych inicjatyw społecznych i kulturotwórczych.

Teatr ten zawsze funkcjonował na obrzeżach kultury oficjalnej i nigdy nie chciał zająć miejsca teatru instytucjonalnego. Choć wyrósł z opozycji wobec niego, obecnie funkcjonuje nie w kontrze, ale obok tego teatru. Mimo że jest ważnym, a nawet konkurencyjnym zjawiskiem artystycznym i kulturotwórczym, nadal postrzegany jest jako zjawisko niszowe. Niestety warunki organizacyjne – umożliwiające dynamiczny rozwój teatru alternatywnego – nadal nie są wystarczające. Choć nastąpiło zbliżenie obydwóch, niegdyś opozycyjnych modeli teatru, teatr alternatywny pozostał w cieniu sceny oficjalnej, przede wszystkim w zakresie sposobów finansowania oraz społecznego uznania. Dziś rytm życia teatralnego w Polsce wyznacza teatr dominujący, kierując na siebie uwagę krytyków oraz organów finansowania kultury, które wolą dotować teatr zamknięty w instytucji. Choć sytuacja nie jest najgorsza i powoli się polepsza[23], teatr alternatywny musi bronić się przed groźbą zmarginalizowania i odgrywania jedynie drugoplanowej roli[24]. Funkcjonuje dzięki pasji, determinacji, entuzjazmowi i ogromnej pracy jego twórców, ale z pewnością zasługuje na wsparcie władz lokalnych i centralnych, krytyków i badaczy teatru oraz uznanie szerszej publiczności.

Wzór cytowania:

Grenda, Magdalena, *Teatr alternatywny mistrzem drugiego planu, czyli jak polska scena niezależna funkcjonuje w cieniu organizacyjnym teatru instytucjonalnego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163-164, doi: https://doi.org/10.34762/txmb-9d67.

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021
DOI: 10.34762/txmb-9d67

# Autor/ka

**Magdalena Grenda** (mgrenda@amu.edu.pl) – prof. UAM dr hab. w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka czterech monografii naukowych (*Teatr Porywacze Ciał*; *Mistrzowie drugiego planu. Poznański teatr alternatywny po 1989 roku*; *Alternatywny Słownik Terminów Teatralnych*; *Poznańscy Offeusze. Teatr alternatywny Poznania po 1989 roku jako zjawisko artystyczne, społeczne i kulturotwórcze*) oraz artykułów naukowych z zakresu socjologii kultury, kulturoznawstwa, animacji kultury, teatrologii oraz performatyki. Instruktor teatralny, animator kultury, twórca projektów z zakresu *community arts*. Współpracowała z grupą teatralną Zbliżenia, Próby oraz z Teatrem Strefa Ciszy. Lider i opiekun Teatru GRANDA UAM. Stypendystka MKiDN oraz programu „Unikatowy Absolwent”. Absolwentka Akademii Teatru Alternatywnego. Numer ORCID: 0000-0003-4876-3923.

# Przypisy

1. Określeniem „mistrzowie drugiego planu” posłużyłam się w tytule mojej książki *Mistrzowie drugiego planu. Poznański teatr alternatywny po 1989 roku* (Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, Poznań 2014). W sformułowaniu tym nie sugeruję drugoplanowej roli dorobku artystycznego zespołów, którym była poświęcona publikacja, ale ich marginalizację w sferze finansowego i promocyjnego wsparcia. W publikacji, złożonej z cyklu wywiadów z twórcami poznańskiej sceny niezależnej, zadawałam również pytania dotyczące obecnego modelu funkcjonowania ich zespołów i ośrodków. Rozważania te – zogniskowane na poznańskiej scenie niezależnej – kontynuowałam w monografii (Grenda, 2018)
2. Zob. Kmita, 2017.
3. Na potrzeby artykułu przeprowadziłam badania, na które składały się m.in. wywiady bezpośrednie i telefoniczne, korespondencja mailowa, zadawanie pytań na branżowych forach i grupach internetowych (np. „Ogólnopolska Offensywa Teatralna”, licząca 1,2 tys. członków https://www.facebook.com/groups/1724693754410107 [dostęp: 29 VI 2021])].

4. Kwestie dotyczące terminologii i definiowania badanego zjawiska są problematyczne. Budzą wiele wątpliwości zarówno wśród badaczy, krytyków jak i samych twórców. Od nomenklatury po spory, kto i co należy do tego nurtu. Celem artykułu nie jest wikłanie się w te dyskusje. Dlatego na wstępie pokrótce określam mój obszar badawczy oraz tłumaczę, dlaczego w tytule tekstu sięgnęłam po takie, a nie inne sformułowanie. Czytelnika zainteresowanego tym tematem odsyłam do rozdziału *Problemy terminologiczne i definicyjne* (Grenda, 2018), w którym rozwijam temat.
5. Określenia „teatr studencki" użył Tadeusz Nyczek (1980). Już we wczesnych latach siedemdziesiątych tą nazwą w znaczeniu teatru alternatywnego posługiwał się Konstanty Puzyna. I nie był w tym jedyny.
6. Zob. *Kultura studencka*, 2011.
7. Przyjęcie takiej perspektywy, czyli akcentowanie postawy kontestacji młodych twórców wobec ustroju politycznego, jakim był realny socjalizm, sytuuje tożsamość definicyjną teatru alternatywnego jako minione zjawisko historyczno-artystyczne, przypisane konkretnej sytuacji politycznej i społecznej, zrealizowane tylko przez jedno pokolenie twórców.
8. Kwartalnik „Nietak!t" poświęcony jest teatrowi offowemu, którego granice są szerzej zakreślone – przez jego redaktorów i autorów – niż w niniejszym tekście.
9. Być może brak zainteresowania badaczy teatrem niezależnym spowodowany jest samą materią przedmiotu. Po pierwsze wracamy do definicji i zakresu zjawiska. Po drugie w przypadku teatru offowego trudno mówić o repertuarze, teatr alternatywny to często zjawisko lokalne. Badacze i kronikarze tego fenomenu muszą dołożyć sporych starań, aby być na bieżąco (tu znowu pojawia się kwestia słabej promocji i kiepskiego przepływu informacji). Po trzecie, na offie trudno się „wybić" w świecie naukowym. To mało popularny temat, na który trudno pozyskać spektakularny grant lub zaistnieć na naukowej scenie międzynarodowej. Z drugiej strony możemy odnotować parę udanych przedsięwzięć badawczych zogniskowanych na teatrze offowym. Zaliczyłabym do nich ogólnopolskie seminarium kierowane przez prof. Dariusza Kosińskiego (Instytut Teatralny, Warszawa 2017) oraz projekt badawczy dotyczący Teatru Węgajty (zob. http://www.ispan.pl/pl/dzialalnosc-badawcza/zaklad-historii-i-teorii-te… [dostęp: 29 VI 2021]).
10. Czytelnika zachęcam do przejrzenia popularnych portali internetowych oraz czasopism teatralnych. Już na pierwszy rzut oka widać sporą dysproporcję pomiędzy tekstami poświęconymi teatrowi instytucjonalnemu i alternatywnemu. Dzięki ogromnej pracy i wielu staraniom środowiska udało się stworzyć portal teatralny zogniskowany na omawianym tutaj zjawisku (off-teatr.pl), jest to jednak strona odwiedzana i tworzona w zasadzie tylko przez osoby związane z teatralną sceną niezależną.
11. Warto dodać, że książki te są wydawane w skromnym nakładzie (np. sto dwadzieścia egzemplarzy), więc nie mają szansy trafić do szerszego grona odbiorców.
12. Pewnym ewenementem jest Centrum Rezydencji Teatralnej Scena Robocza, która systematycznie wspiera wydawanie publikacji promujących teatr alternatywny (ale tu znowu mamy do czynienia z sytuacją, w której off wspiera off). Dzięki SR ukazały się: *Miasto w teatrze* Ewy Obrębowskiej-Piaseckiej i Oli Szmidy, czyli subiektywny przewodnik po Poznaniu i spektaklach Teatru Strefa Ciszy z oryginalnymi ilustracjami młodej graficzki z Poznania (2012), *Mistrzowie drugiego planu. Poznański teatr alternatywny po 1989 roku* Magdaleny Grendy, czyli historia poznańskiego teatru niezależnego opowiedziana słowami jego twórców i komentatorów (2014), *Raport o działalności poznańskich teatrów niezależnych w sezonie 2014/2015*; opis został przygotowany przez zespół badaczek i

badaczy skupionych w Instytucie Kulturoznawstwa UAM (raport ukazał się w wersji elektronicznej), *Poznański spacerOFFnik teatralny* Joanny Ostrowskiej, czyli spacer po trzech trasach miejsc i przestrzeni teatralnych wykorzystywanych w działaniach artystycznych poznańskich teatrów pozainstytucjonalnych (2016), *Wolność, równość, teatr. Pięć lat Sceny Roboczej* Piotra Dobrowolskiego, publikacja będąca podsumowaniem działalności Centrum SR, opowiedzianej z różnych perspektyw: jej twórców, zaproszonych gości i artystów, widzów, uczestników, a także autora książki (2017).
13. Cytat pochodzi z prywatnej rozmowy, przeprowadzonej na poczet artykułu.
14. Z rzadka teatry te instytucjonalizują się, wyjątek stanowi np. poznański Teatr Ósmego Dnia, funkcjonujący jako teatr miejski, czy szczeciński Teatr Kana posiadający dwie osobowości prawne: „Od 1991 roku działa Stowarzyszenie Teatr Kana, a od 2007 r. funkcjonuje instytucja samorządowa czyli Ośrodek Teatralny Kana" tłumaczy zawiłą sytuację Dariusz Mikuła. Cytat pochodzi z prywatnej rozmowy, przeprowadzonej na poczet artykułu.
15. W Poznaniu NGO-sy w ciągu roku o mały grant mogą aplikować kilkukrotnie. Jednak całkowita suma na rok kalendarzowy nie może przekroczyć dwudziestu tysięcy złotych.
16. Taki program oferowany był m.in. przez Biuro Kultury m.st. Warszawy, na zrealizowanie zadania konkursowego *Społeczna Instytucja Kultury*.
17. Cytat pochodzi z prywatnej rozmowy, przeprowadzonej na poczet artykułu. O granty pięcioletnie zapytałam artystów z całej Polski na forum OOT. Pisałam w tej sprawie do osoby opiekującej się NGO-sami w Urzędzie Miasta Stołecznego Warszawy, niestety nie otrzymałam odpowiedzi. Wybrałam wypowiedź Bednarskiego, bo to osoba bardzo dobrze zorientowana w temacie finansowania offu.
18. Cytat pochodzi z prywatnej rozmowy, przeprowadzonej na poczet artykułu. W Poznaniu były granty trzyletnie.
19. Obecnie szacuje się, że teatrów niezależnych w Polsce jest siedem razy więcej niż repertuarowo-dramatycznych.
20. Teatr Brama po trzech latach starań i długim remoncie w 2021 roku przeniósł się do nowej siedziby, Rampy Kultura i Twierdzy Design. Właścicielem miejsca jest jednak Gmina Goleniów, a zarządcą Goleniowski Dom Kultury.
21. Spektakle, widowiska przygotowane w konkretnej przestrzeni bardzo trudno przenieść w inne miejsce. Stąd częsta niemożność grania danej produkcji np. w innym mieście czy o różnych porach roku.
22. Organizacje te, pomimo ogromnych starań środowiska, upadły, co uzmysławia, jak trudnym zadaniem dla teatrów alternatywnych jest budowanie ogólnopolskiej i ogólnośrodowiskowej inicjatywy o sformalizowanym charakterze.
23. Tu wskazałabym uznanie działań Centrum Rezydencji Scena Robocza przez władze lokalne, budowanie nowej siedziby dla Teatru Brama w Goleniowie, kontynuowanie i przede wszystkim poszerzanie refleksji na temat teatru offowego przez czasopismo „Nietak!t" oraz dwie inicjatywy wspierające zespoły alternatywne w czasie pandemii: program „[off]. REC" zainicjowany przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego oraz dofinansowanie projektów niezależnych w otwartym konkursie zorganizowanym przez Teatr Kana i ZOT.
24. Chciałabym dodać na marginesie, że sytuacja związana z światową pandemią COVID-19 i powszechnym zamknięciem instytucji kultury uwypukliła nie najlepszą pozycję teatralnego offu. Twórcy niezależni, ich zespoły i ośrodki znaleźli się w bardzo krytycznej sytuacji, która ukazała z całą wyrazistością wady obecnego modelu ich funkcjonowania.

# Bibliografia


Brajner, Natalia, *Off – ale za co? Off – ale gdzie*, „Nietak!t" 2016 nr 2-3 (25-26).

Drozdowski, Adam, *Symbioza*, „Teatr" 2015 nr 11.

Drozdowski, Adam, *Przeciw samotności*, „Nietak!t" 2016 nr 1(24).

Drozdowski, Adam, *Zachodniopomorskie*, „Nietak!t" 2016 nr 1(24).

Drozdowski, Adam, Wójciak, Ewa, *Nieustająca troska*, „Teatr" 2013 nr 6.

Gołaczyńska, Magdalena, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po 1989 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.

Grenda, Magdalena, *Mistrzowie drugiego planu. Poznański teatr alternatywny po 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, Poznań 2014.

Grenda, Magdalena, *Teatr niezależny, bo robiony niezależnie od warunków i sytuacji*, „Nietak!t" 2016 nr 2-3 (25-26).

Grenda, Magdalena, *Poznańscy Offeusze. Teatr alternatywny Poznania po 1989 roku jako zjawisko artystyczne, społeczne i kulturotwórcze*, Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, Poznań 2018.

Jawłowska, Aldona, *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

Kasprzak, Jakub, *Walczyć o widownię*, „Nietak!t" 2016 nr 1(24).

Kmita, Jerzy, *Późny wnuk filozofii. Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, Wydawnictwo Naukowe Bogucki, Poznań 2007.

Kosińska, Marta, *Problemy analizy kulturowej*, Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, Poznań 2017.

Kubikowski, Tomasz, *Teatr alternatywny*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Teatr – widowisko*, red. M. Fik, Instytut Kultury Polskiej, Warszawa 2002.

*Kultura studencka. Zjawisko – twórcy – instytucje*, red. E. Chudziński, Fundacja STU, Kraków 2011.

Mazurkiewicz, Henryk, *Czytając off*, „Nietak!t" 2020 nr 3 (38).

Nyczek, Tadeusz, *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970–1975*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

Poniatowska, Marta, Jagucki, Radosław, Mostek, Małgorzata, *Głosy czasu. Teatr Kana 25 lat*, Stowarzyszenie Teatru Kana, Szczecin 2005.

Poniatowska, Marta, *Droga Bramy*, Gmina Goleniów, Goleniów 2016.

Raczak, Lech, *Teatr 107*, „Scena” 2009 nr 1.

*Raport o działalności poznańskich teatrów niezależnych w sezonie 2014/2015*, kierownik projektu Juliusz Tyszka, współwykonawcy: Joanna Ostrowska, Magdalena Grenda, Ewa Jeleń Kubalewska, Wojciech Kowalczyk, Klaudia Lewczuk, Karolina Wajman, Poznań 2016, http://www.encyklopediateatru.pl/ksiazka/533/raport-o-dzialalnosci-pozn… [dostęp: 25 VIII 2020].

Rodowicz, Tomasz, *Grandoza*, „Nietak!t” 2016 nr 2-3 (25-26).

Rudź, Paulina, *Badania teatru offowego wciąż poza głównym nurtem*, „Nietak!t” 2020 nr 3 (38).

Semil, Małgorzata, Wysińska, Elżbieta, *Słownik współczesnego teatru*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.

Tyszka, Juliusz, Ostrowska, Joanna, *Szkice o teatrze alternatywnym*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008.

---

**Source URL:**
*https://didaskalia.pl/artykul/teatr-alternatywny-mistrzem-drugiego-planu-czyli-jak-polska-scena-niezalezna-funkcjonuje-w*

didaskalia
gazeta teatralna

IKEA

# Dźwięk w naszych domach

## O akustycznych strategiach marketingowych marki IKEA

Maciej Guzy Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

**Sounds of our homes. Acoustic marketing strategies of IKEA**

The article aims to analyse a sonic turn in IKEA marketing practices that can be observed since 2017. The selection of advertisements that are presented in the paper is studied from two perspectives. Firstly, as a capitalist strategy of producing a demand for a certain product allowing to reperform acoustic harmony that is inherently connected to the notion of a home in western culture. Secondly, in quite the opposite way, as a possible aesthetic impulse capable of changing the consumers' perception of indoor soundscapes. The frame for this research is mainly Brandon LaBelle's sound studies theory and Chantal Mouffe's political theory.

Keywords: sound studies; indoor soundscape; sound design; IKEA; marketing

W 2017 (na świecie) i 2018 roku (w Polsce) IKEA, bodaj najpopularniejsza marka oferująca produkty wyposażenia wnętrz, zdecydowała się na otwarcie nowego segmentu promocyjnego, opartego na strategii eksponowania zjawisk związanych z przestrzenią akustyczną domów i mieszkań jej potencjalnych klientów. Od tej pory działania te są konsekwentnie rozwijane przez marketingowców szwedzkiej firmy, a zapoczątkowana przed trzema laty kampania reklamowa zdążyła już ulec znaczącym przeobrażeniom. Nie

bez związku z nowo przyjętym językiem promocyjnym pozostaje również poszerzenie sklepowego asortymentu. Nowe produkty są bowiem odpowiedzialne już nie tylko za współkształtowanie audiosfery w sposób bierny i akcydentalny (co dotyczy każdego przedmiotu, tłumiącego lub odbijającego fale dźwiękowe), ale także umożliwiają intencjonalne kontrolowanie najbliższej nam przestrzeni brzmieniowej (a może wręcz zarządzanie nią).

W niniejszym artykule spróbuję uchwycić tę swoistą opowieść o dźwiękach, która kryje się za ofertą IKEA, a także wskazać na kulturowe i polityczne źródła oraz przypuszczalne cele wprowadzenia przez firmę takiej, a nie innej narracji w obręb jej marketingowego przekazu. W tym celu w pierwszej kolejności określony zostanie charakter kampanii, ze szczególnym uwzględnieniem zmian, które zaszły w jej obrębie. Następnie ten obraz skonfrontuję z założeniami, które mogły przyświecać autorom powyższej strategii. Wreszcie w ostatniej części postaram się przedstawić próbę alternatywnego spojrzenia na omówiony wcześniej zwrot w strategiach promocyjnych IKEA i wskazać na, moim zdaniem, pozytywne konsekwencje dowartościowania domowego wycinka „uniwersum dźwiękowego" (Misiak, 2010, s. 63), często bagatelizowanego w powszechnym odbiorze różnorakich zjawisk dźwiękowych.

Kluczowe rozważania należy poprzedzić wprowadzeniem kilku założeń wstępnych. Przede wszystkim chciałbym zaznaczyć, że dla określenia domowego spektrum dźwięku będę posługiwał się pojęciem *indoor soundscape*, gdyż, jak sądzę, najwierniej oddaje ono ten zakres fenomenów akustycznych, których dotyczyć będzie niniejsza praca. Sformułowanie to wprost odsyła bowiem do pojęcia „krajobrazu dźwiękowego" (*soundscape*), zaproponowanego przez R. Murraya Schafera (Schafer, 1994), a

równocześnie sygnalizuje znaczące przesunięcie punktu ciężkości prowadzonych przez mnie (i innych badaczy, którzy z niego korzystają) analiz z przestrzeni zewnętrznych na wewnętrzne. Innymi słowy – wybór terminu *indoor soundscape* zwiastuje przyjęcie perspektywy, która łączy w sobie dwa istotne, z mojego punktu widzenia, spostrzeżenia. Po pierwsze badania „wewnętrznego krajobrazu dźwiękowego" – podobnie do badań jego „zewnętrznego" odpowiednika – powinny obejmować nie tylko „obiektywną analizę" dźwięku, lecz także jego „subiektywną ocenę", jak również „funkcje i sposoby wykorzystania przestrzeni (*space*) oraz jej fizyczne warunki i przestrzenną (*spatial*) charakterystykę"[1] (Yorukoglu, Kang, 2016, s. 204). Lub, mówiąc jeszcze inaczej, badania te powinny opierać się na założeniu, zgodnie z którym „przestrzeń, jej konteksty oraz jej użytkownicy są tak samo istotne [dla akustycznych poszukiwań – przyp. MG], jak dźwięk sam w sobie" (tamże, s. 205). Jednak po drugie *indoor soundscape* – w porównaniu do klasycznego „krajobrazu dźwiękowego" – charakteryzuje się między innymi: „1) łączeniem dźwięków generowanych przez zewnętrzne i wewnętrzne źródła, […] 4) dłuższym jednostkami czasu, podczas których ludzie są w nim zanurzeni (*immersed*) oraz 5) obniżoną możliwością kontroli akustycznego środowiska (np. poprzez to, że ludzie nie mogą zazwyczaj zmienić miejsca swojego pobytu)" (Torresin i in., 2020).

Ponadto należy podkreślić, że mówiąc o *indoor soundscape*, nie ujmuję tego fenomenu w kategoriach artystycznych, jak można by to sobie wyobrazić, patrząc na „wewnętrzny krajobraz dźwiękowy" z pozycji ukształtowanej jeszcze przez Luigiego Russolo, który „pozwalał wszystkim dźwiękom być muzyką" (Sangild, 2002). Przyjęta przez mnie perspektywa odbiega od propozycji słuchania dźwięków wydawanych w zamkniętych przestrzeniach mieszkalnych przez przedmioty i osoby jako muzyki (ani nawet jak muzyki). Nie utożsamiam również odgłosów domów i mieszkań z pracami z zakresu

*sound art*. Powyższe zjawiska audialne traktuję raczej za Jeanem-Paulem Thibaudem prakseologicznie (Thibaud, 2012), a więc podejmuję refleksję nad nimi przez pryzmat sprawczości, która je cechuje, gdy intensywnie wpływają na działania podlegających im ludzi (ograniczając je, prowokując lub czasem zapośredniczając). Podejście to ma również dalej idące konsekwencje. Jak pisze Thibaud, „środowisko akustyczne nie jest dane uprzednio, nie znajduje się «gdzieś», oczekując na bycie usłyszanym przez niezależnego słuchacza, ale jest raczej produktem, wyrazem i stanem praktyk społecznych" (Thibaud, 2012)[2].

Trzecim istotnym założeniem, które należy wprowadzić na wstępie, jest określenie statusu, jaki w niniejszej pracy przypisuję strategiom marketingowym w kontekście percepcji zjawisk dźwiękowych współtworzących *indoor soundscape*. W realiach postfordowskiego kapitalizmu celem korporacji handlowych (a zatem także celem sieci IKEA) jest nie tyle sprzedawanie towaru *per se*, ile wykształcenie zapotrzebowania na produkt, a następnie tej potrzeby zaspokojenie (dzięki czemu zakup artykułu staje się niezbędny i efektywność sprzedaży wzrasta). Elementem takiego działania marketingowego (raczej formującego konsumenta, niż przedstawiającego mu ofertę) jest również ingerowanie w sposoby percepcji brzmień, wytwarzanych przez sprzedawaną rzecz (bądź nawet kreowanie wrażenia, że określony odgłos jest przez dany przedmiot emitowany albo – przeciwnie – w ogóle nie jest emitowany). Jak pisze więc Anna Symanczyk, „działania marketingowe, skoncentrowane na komunikowaniu dźwięku, powinny być rozumiane jako integralna część konstrukcji dźwiękowej produktu (*product sound design*), gdyż dźwięk jest współczynnikiem jego jakości, pozwalającym ocenić go jako «dobry» lub «niedobry»" (Symanczyk, 2015). Choć Symanczyk odnosi się w swoim tekście do towarów, których brzmienie jest niezwykle wyraziste (odkurzacze), a społeczne oczekiwania

wobec nich obejmują także wydawane przez nie dźwięki, to jednak jej uwagi wiązać można z każdą opartą na dźwiękowości strategią marketingową. Dlatego też w niniejszej pracy odgłosy, przedstawione w przywołanych w dalszej części reklamach, nie będą traktowane jako sztuczne, spreparowane czy fałszujące rzeczywistość, ale stanowiące immanentną składową doświadczenia produktu, do którego się odnoszą.

# Odpoczywanie dźwiękiem

Przechodząc do omówienia strategii reklamowej marki IKEA, zacząć należy od jej pierwszego etapu, który w Polsce początek miał w roku 2018[3]. Marketingowcy sklepu opublikowali wtedy na portalu YouTube serię nagrań dźwięków wydawanych przez oferowane przez sieć artykuły (sofy, doniczki, szafki, dywany etc.). Nagrania te były wykonane w technice pozwalającej wywołać u słuchającego zjawisko ASMR (ang. *autonomous sensory meridian response*)[4]. Nadto zostały one połączone w playlistę o nazwie *Dźwięki wypoczynku. Playlista ASMR*, co sugerowało potrzebę ich łącznego odtworzenia. Poszczególne ścieżki dźwiękowe tytułowano natomiast, dopełniając charakterystyczne dla IKEA szwedzkojęzyczne nazwy towarów terminami odwołującymi się do odpoczynku, wyciszenia czy uspokojenia (np. *Evertsberg – spokój*, *Ormhassel – naturalnie czas na relaks*, *Strandmon – nicnierobienie*).

Przedmiotem niniejszej pracy nie jest omówienie, a tym bardziej analiza zjawiska ASMR, którego rozkwit można obserwować w ostatnich latach. Dla potrzeb wywodu warto jednak zaznaczyć, że obecnie ASMR traktuje się już nie tylko jako mimowolną, fizjologiczną reakcję na bodźce zewnętrzne, ale także skuteczną technikę relaksacyjną, służącą odprężeniu i redukcji niepożądanych objawów stresu (zob. Poerio, Blakey, Hostler, Veltri, 2018).

Twórcy filmów ASMR przy wykorzystaniu urządzeń rejestrujących dźwięk i obraz (często profesjonalnych i wyspecjalizowanych, na co zwrócę jeszcze uwagę) generują dźwiękowe, wizualne, a nawet – jak przyjmują niektórzy badacze, zwracając uwagę na synestezję, silnie związaną z metodą ASMR (Ozga, 2020, s. 304-305) – dotykowe i zapachowe bodźce, nazywane „wyzwalaczami" (ang. *triggers*). Dzięki nim organizm odbiorcy reaguje we wciąż trudny do jednoznacznego określenia sposób, zazwyczaj kojarzony z uczuciem mrowienia. To z kolei ma dawać efekty kojące i wprawiać w dobre samopoczucie (tamże, s. 301). Platformą łączącą twórców i odbiorców powyższej metody jest głównie Internet (i portal YouTube), gdzie znaleźć można szereg precyzyjnie wykonanych filmów o charakterze parateraputycznym. Zamieszczone w sieci i połączone w formie playlisty nagrania odgłosów szwedzkich towarów winno się więc postrzegać jako tzw. sesję ASMR – intencjonalne działanie ukierunkowane na osiągnięcie wyższej efektywności odpoczynku.

Wspomniane zapisy dźwięków nie spotkały się z wielkim odzewem użytkowników YouTube – do 16 lutego 2020 roku playlista dwunastu „utworów" miała 51 697 wyświetleń (choć nie można powiedzieć, aby liczba ta była zupełnie nieistotna marketingowo), następnie jej status został zmieniony na „prywatny", po czym playlistę usunięto. Prawdopodobnie jej znaczenie przyćmiewa fakt, że dwa pozostałe filmy wpisujące się w kampanię IKEA, zrealizowane we współpracy z rozpoznawalnym kanałem G.F. Darwin, osiągnęły wynik łącznie ponad dwa miliony wyświetleń (stan na 16 lutego 2020 – co ciekawe, dwukrotnie więcej wyświetleń zebrał film zamieszczony na kanale IKEA, wprost odwołujący się do ASMR, a mimo to jego status również zmieniono na „prywatny"). Filmy te – *Potwory spod kanapy!*[5] oraz *Wypoczynkowa sesja ASMR. Potwory spod kanapy cz. 2*[6] – opowiadają krótką historię dwójki bohaterów, którzy pod wpływem stresu (spowodowanego

przez pracę i kolekcjonowanie potworów przez żonę jednego z nich) decydują się na uczestnictwo w relaksacyjnej sesji ASMR, bazującej na szepcie prowadzącej i – rzecz jasna – odgłosach towarów szwedzkiej marki. Pierwsza część filmu (nawiązująca do wcześniejszych realizacji G.F. Darwin) problematyzuje przyczyny stojące za wyborem postaci – wyraźnie zaznaczona zostaje konieczność odpoczynku, redukcji stresu, relaksu. Z kolei druga – poprzez koncentrację nie tyle na fabularnej kontynuacji części pierwszej, ile na efekcie ASMR – nie ogranicza się do przedstawienia przykładowej sesji: to sam film taką sesją się staje. Szczegółowe omawianie zastosowanych w tym przypadku technik wytwarzania dźwięku nie jest konieczne, gdyż poza wprowadzeniem szepczącego głosu ludzkiego ścieżka dźwiękowa filmu odpowiadała nagraniom ze wspomnianej playlisty, a więc była wynikiem zgniatania, gładzenia, naciskania i drapania kolejnych rzeczy, takich jak fotele, koce, poduszki, dywany itp.

Interesujące jest również to, jak pierwszy etap kampanii sklepu IKEA prezentowali jej autorzy. W dość rozproszonych komentarzach i opisach czytamy na przykład:

> Mówi się nam, że cały czas mamy być aktywni, nie zatrzymywać się nawet na chwilę, działać, nie marnować czasu. A my wierzymy, że warto i wolno odpoczywać. W końcu, kiedy nie robisz nic, robisz bardzo wiele: masz czas naładować energię, podjąć ważną decyzję i zastanowić się nad tym, co dalej [wyróżnienie – M.G.]. Dlatego stworzyliśmy tę płytę [playlistę – M.G.], na której wydobywamy z naszych mebli dźwięki, które nam wszystkim pozwolą się zrelaksować. Odpocznijmy[7].

a także:

> „Wykorzystując technikę ASMR, chcemy, aby odbiorca nie tylko zobaczył, ale też usłyszał i poczuł, że z IKEA może pozwolić sobie na naturalny relaks" – mówi Bartosz Binczewski, Digital Marketing Leader w IKEA […] „Po raz pierwszy w Polsce i po raz pierwszy na taką skalę wykorzystaliśmy to zjawisko, tworząc kolejną odsłonę wiosennej kampanii z IKEA o odpoczywaniu i nicnierobieniu. A wszystko po to, by zapewnić użytkownikom prawdziwą [wyróżnienie – M.G.] przestrzeń do relaksu" – mówi Patrycja Lukianow, Deputy Creative Director w Saatchi & Saatchi IS[8].

Krótko mówiąc, komentarze te pozostają zasadniczo spójne z powszechnym mniemaniem na temat technik ASMR i dobrze oddają kluczowe, oficjalne założenia kampanii. Jednak, jak sądzę, materiały te doskonale ujawniają również szersze tło, stojące za decyzją szwedzkiej marki, aby w swoją strategię marketingową wpisać problem udźwiękowienia naszego życia.

# Odpoczywanie ciszą

Podtytuł tej części tekstu – nawiązującej do drugiego etapu „dźwiękowego marketingu" marki IKEA – może być mylący. Bynajmniej nie chodzi w nim bowiem o sugestię, jakoby po eksplorującym brzmieniowość produktów, pierwszym etapie przedsięwzięcia szwedzka firma zdecydowała się porzucić tę ścieżkę na rzecz próby wyciszania dźwięków otaczających jej potencjalnych klientów (ograniczania wpływu przestrzeni dźwiękowej na funkcjonujących w niej ludzi). Rzeczywiście w 2019 roku następuje swego rodzaju nowe otwarcie kampanii, jednak po pierwsze dotyczy ono

wprowadzenia do oferty powiększonej gamy produktów (a nie tylko specyficznego reklamowania rzeczy już oferowanych), a po drugie od tego momentu kampania zaczyna opierać się także na próbie umuzycznienia naszych domów i mieszkań, a nie wyłącznie na kreatywnym odniesieniu się do ich wewnętrznego soundscape'u.

Oczywiście użycie w tym kontekście kategorii ciszy może budzić dezorientację. Nie tylko bowiem korzystam z niej dla nazwania procesu poszerzania gamy brzmień, które IKEA próbuje wprowadzać do domów swoich klientów, ale także samo pojęcie „ciszy" obarczone jest wieloznacznością. Konieczne jest zatem krótkie wyjaśnienie. W tym przypadku nie chodzi mi rzecz jasna o ciszę akustyczną (całkowity brak dźwięku), która w otaczającej nas rzeczywistości nie występuje, ani o ciszę rozumianą jako spektrum częstotliwości niemożliwych do usłyszenia przez człowieka. Przyjmując, że cisza jest konstruktem kulturowym, a więc obszarem audytywnym, któremu „możemy nadać znaczenie, umieścić go w przestrzeni aksjosemiotycznej, dzięki czemu stanie się częścią ludzkiego uniwersum – porządku kultury" (Strumidło, 2015, s. 52), chciałbym rozumieć ją w niniejszej pracy (w odniesieniu do wspomnianego, drugiego etapu strategii IKEA) jako wypadkową określonych praktyk społecznych (opartych na dominującym w danym momencie zestawie norm i wartości) oraz procesów rynkowych (ukierunkowanych na utrwalenie tego zestawu i umożliwienie jego realizacji). W tym sensie cisza staje się stanem nieobecności dźwięku niepożądanego (ale nigdy nieobecnością dźwięku w ogóle i niekoniecznie obecnością dźwięków o wyłącznie niskim natężeniu). Przy czym to nie jednostka, wyłącznie suwerennie i zgodnie z własnymi doznaniami, decyduje o tym, co chce słyszeć a czego nie, a szereg kulturowych czynników wpływających na jej odczucia w danej sytuacji. W tym właśnie ujęciu kategorią ciszy posługuje się choćby Zdzisław Strumidło,

badając procesy „budowania wartości ekonomicznej produktów, które sprzedawane są dzięki ciszy” (Strumidło, 2015, s. 53). Jego interesujące uwagi pozwalają zrozumieć, że w realiach wolnorynkowych cisza staje się polem gry, w którym ścierają się subiektywne doświadczenia jednostek (silnie uwarunkowane ich fizycznymi, słuchowymi predyspozycjami), narracje ustanawiające sugestywne reprezentacje ciszy oraz normy kulturowe i prawne z różną skutecznością kształtujące jej granice. Obiektywne miary co najwyżej wtórnie sankcjonują ustalony porządek[9]. Prowadzi to do wniosku, który za Thibaudem i Amphouxem można sformułować następująco:

> Podczas gdy polityczne i instytucjonalne inicjatywy ukierunkowane na redukcję poziomu zanieczyszczenia hałasem mają tendencję do przypisywania ciszy nazbyt uproszczonej, „jednowymiarowej” wartości (traktując ją jako idealnie pożądany, najniższy poziom natężenia akustycznego), my próbowaliśmy pokazać jak użycia, praktyki i reprezentacje ciszy różnią się znacząco w zależności od społecznych, przestrzennych i czasowych kontekstów jej analizy (Thibaud, Amphoux, 2013, s. 68).

W konsekwencji „nie ma jednej ciszy, tylko cała ich różnorodność” (tamże). Analogicznie „hałasami” (jako pojęciem opozycyjnym wobec tak pojmowanej „ciszy”) będą odgłosy, które w danych okolicznościach – ze względów kulturowych i rynkowych – są uważane za niepożądane. Ponownie niewiele w tym zakresie będzie miała do powiedzenia jednostka, która do pewnego stopnia swoim zachowaniem (np. próbą ograniczenia głośności dźwięku) jedynie potwierdza utrwaloną w danej sytuacji normę. Warto w tym miejscu zauważyć, że wyłaniający się z tego ujęcia konstrukcjonizm nie oznacza, że

określona sytuacja akustyczna – postrzegana jako cicha albo hałaśliwa – będzie miała mniejszy wpływ na jej uczestników. Jej sprawczość (w znaczeniu, o którym pisałem we wstępie) pozostanie taka sama, a może nawet będzie silniejsza.

Wracając do nowego otwarcia w polityce marki: przed dwoma laty IKEA zdecydowała się wprowadzić do swoich sklepów serię głośników Symfonisk, wyprodukowanych wspólnie z firmą profesjonalnie zajmującą się konstruowaniem urządzeń służących emisji dźwięku[10]. Część z nich równocześnie pełni (bądź może pełnić) funkcje innych przedmiotów użytku domowego, takich jak lampy czy półki. Co ciekawe, na stronach poszczególnych artykułów w sklepie on-line próżno szukać jakichkolwiek parametrów technicznych, które mogłyby zaświadczać o deklarowanej przez producentów wysokiej jakości dźwięku, co zdawać by się mogło informacją kluczową. Nie brakuje tam natomiast sloganów niebagatelnych z punktu widzenia dalszej analizy. W opisach czytamy, że „życie jest lepsze w towarzystwie dźwięku", więc „wystarczy, że włączysz swoją ulubioną muzykę [wyróżnienie – M.G.], a codzienne czynności zmienią się w coś zupełnie innego"[11]. Głośniki mają, według sklepu, służyć „meblowaniu dźwiękiem" i być „osiągalne dla każdego"[12]. Zaskakująca jest natomiast wzmianka zamieszczona przy głośniku-lampie, która brzmi: „Głośnik lampy stołowej wcale nie jest głośny (chyba że zwiększysz natężenie dźwięku, oczywiście)"[13].

Projektowany przez autorów kampanii obraz oferowanych produktów dopełniają dwie reklamy, w których dostrzec można niezwykle ciekawe podejście do roli, jaką głośniki miałyby odgrywać w życiu ich nabywców. Pierwsza z nich[14] to quasi-filozofująca wypowiedź jednego z projektantów (wygłaszana przy dźwiękach orkiestry), w której podkreśla on, że muzyka oswaja zamieszkiwane przez nas miejsce („*music makes our house home*"),

działając jak światło wypełniające pomieszczenia. Po raz kolejny uwypuklona zostaje także cenowa atrakcyjność głośników oraz możliwość wkomponowania sprzętu w otoczenie jako zupełnie innych przedmiotów.

Z kolei druga z reklam[15] opiera się na dość prostej (i szablonowej – a tym samym zachęcającej do utożsamienia się), ale wyrazistej fabule. W krótkim filmie pokazany zostaje typowa mieszczańska rodzina „2 + 2" z przedmieść większego miasta w jej dość przestronnym, przytulnym domu. Domowników zastajemy przy wspólnym obiedzie, który kończy się kłótnią ojca z nastoletnią córką. Ich krzyki są jednak przytłumione, gdyż jeszcze przed pierwszym wypowiedzianym zdaniem ojciec włącza muzykę, którą przez całą reklamę słyszeć będziemy na pierwszym planie. Jedyne dźwięki, które wybijają się ponad nią, to trzask drzwi i pęknięcie zrzuconego ze stołu talerza. Ostatecznie nawet i one, dzięki przełączającemu utwór synowi, ulegają wyciszeniu, gdy z głośników rozmieszczonych w całym domu zaczynają wydobywać się nowe odgłosy. Pożądany przez twórców reklamy przekaz, jak sądzę, mógłby się sprowadzać do stwierdzenia, że muzyka łagodzi emocje i może zażegnywać konflikty. Bliższy ogląd przedstawionej historii pozwala wszak zobaczyć, że to – nawiązując do tytułu filmu – „jaką rolę gra muzyka w przedstawionym domu", sprowadza się nie tyle do łagodzenia napięć, ile ich maskowania. Nie słyszymy kłótni, nie znamy jej przyczyn, nie widzimy nawet zakończenia sporu. Dzięki muzyce problemy te stają się dla nas jako osób trzecich obojętne.

# Audialne projektowanie przedmieść

Przedstawiwszy główne elementy kampanii reklamowej sklepu IKEA, od trzech lat eksplorującej problematykę „wewnętrznego krajobrazu dźwiękowego" naszych domów i mieszkań, chciałbym zastanowić się, co

oznacza owa zmiana w polityce marki i jakie cele za nią stoją. Jak wspomniałem we wstępie, wychodzę z założenia, że działania szwedzkiego producenta są w tym zakresie dwutorowe. Z jednej strony obliczono je na zaprojektowanie potrzeb modelowego odbiorcy produktu, a z drugiej – na ich zaspokojenie. O owej dwoistości (w kontekście związku systemu kapitalistycznego z dystrybucją dźwięku) wspominały Eefje Cleophas i Karin Bijsterveld:

> Podczas gdy przez długi czas producenci byli zainteresowani głównie tym, *co konsument robi z produktem*, od lat 70. ich obsesją stało się raczej pytanie o to, *co produkt robi z konsumentem*. Obecnie ich poszukiwania skupiają się przede wszystkim na tym, jakie emocje wywołuje produkt w podmiocie – przyszłym konsumencie (Cleophas, Bijsterveld, 2012, s. 119).

Powołując się na badania niemieckiego socjologa Gerharda Schulze, autorki zauważają, że ograniczenie dyferencjacji dostępnych na rynku towarów określonego rodzaju (zwłaszcza pod względem ich technicznej jakości) spowodowało, że kluczowe znaczenie dla zwiększenia sprzedaży danego produktu ma jego funkcja emocjogenna i doświadczenie wewnętrzne, jakie jest on w stanie wygenerować w jego użytkowniku (Cleophas, Bijsterveld, 2012, s. 118). Jak nietrudno zgadnąć, brzmienie rzeczy ma przy tym niemałą wagę.

Jednym z głównych obszarów naszego życia, wobec którego nasze emocje są niezwykle silne, jest rzecz jasna miejsce naszego zamieszkania. Kulturowe postrzeganie przestrzeni domowej nie jest jednak uniwersalne. W zachodniej kulturze koncepcja domu zyskuje ściśle mieszczańską formułę. Miejsce

zamieszkania wiąże się z pojęciami własności i prywatności, które oznaczają możliwość odcięcia się od otoczenia, zamknięcia na bodźce zewnętrzne i stworzenia przestrzeni odmiennych doświadczeń. Jak twierdzi Brandon LaBelle, znajduje to ścisłe odbicie w najbardziej rozpowszechnionym sposobie pojmowania brzmienia wnętrz mieszkalnych – charakter zjawisk akustycznych w naszych domach ma pozwolić na najpełniejsze zaspokojenie potrzeby autonomizacji miejsca, w którym żyjemy. Jego zdaniem:

> projektowanie domu (*the home*) [w zachodnieuropejskim rozumieniu – przyp. M.G.] jest zatem odzwierciedlaniem potrzeb tak fizycznych, jak psychologicznych i emocjonalnych. Przyjęcie takiej perspektywy nosi w sobie konieczność wypracowania wrażliwości na akustyczną przejrzystość – dźwiękowe uporządkowanie (*audiatory clarity*) – w której porządek jest tożsamy z ciszą, a domowe życie ze ścisłą regulacją dźwięku [wyróżnienie – M.G.]. Wrócić do wnętrza domu to szukać schronienia przed niekontrolowanym strumieniem hałasu i gwaru (*harangue*) zewnętrza. Podążając tym tropem, dom należałoby zatem „posłyszeć jako" (*the home is heard as*) zbiór sygnałów dźwiękowych, których zakłócenie wiąże się poczuciem rozbicia, zaniedbania, ataku (LaBelle, 2010, s. 51).

W związku z powyższym gest IKEA – korporacji wywierającej bodaj najsilniejszy wpływ na kształt najbliższego otoczenia przedstawicieli „Zachodu" – polegający na zwróceniu się nie tylko ku wizualnym, ale także dźwiękowym wymiarom kreowania przestrzeni, bynajmniej nie jest niewinny. Zarówno przedstawioną strategię promocyjną, jak i poszerzenie oferty o nowe produkty można postrzegać jako kolejny etap performatywnego,

materialnego reprodukowania wizji sprywatyzowanej i uniezależnionej od czynników zewnętrznych przestrzeni domowej (kolejne powtórzenie aktu organizacji przestrzenności naszych mieszkań, który konstytuuje akustyczną niezależność jako stan właściwy i pożądany). Dźwięk sprzedawanych przez szwedzką markę towarów ma działanie kojące i odcinające zarazem. Z jednej strony pozwala wyciszyć się wewnętrznie, odreagować stres spowodowany zewnętrzem – poprzez zdynamizowanie procesów regeneracyjnych efektem ASMR. Z drugiej jego natężenie tłumi nieustanną brzmieniową komunikację między sferą prywatną a publiczną (wnętrze – zewnętrze) oraz między jedną mieszkalną autonomią a drugą (wnętrze – wnętrze) – tu kluczową rolę pełni muzyka dobiegająca z głośników. Co ciekawe, to swoiste zerwanie z „tym, co poza granicami domu" ma jeszcze jeden wymiar. Otóż „wyciszenie" zewnętrza znajduje swój rewers w równoczesnym maskowaniu (intencjonalnie wygenerowanym dźwiękiem) tych odgłosów, które według mieszkańców nie powinny opuścić zajmowanej przez nich przestrzeni. Tak jak odgłosy kłótni, przedstawionej we wspomnianej wyżej reklamie, nie docierały do odbiorców filmiku dzięki puszczonej w mieszkaniu muzyce.

Uwagi te nie są jednak wystarczające dla pełnego uwypuklenia kulturotwórczej roli, jaką zdaje się odgrywać szwedzki producent, wprowadzając na rynek nową ofertę produktów. To swoiste udostępnianie narzędzi do zaspokajania potrzeby audiosferycznej niezależności można interpretować jeszcze ściślej. Trzeba bowiem zaznaczyć, że „akustyczny porządek", o którym pisał LaBelle, znajduje swoją ukonkretnioną, modelową reprezentację w postaci domów z przedmieść większych miast (LaBelle, 2010, s. 54 i n.). Zdaniem tego amerykańskiego teoretyka koncepcja przedmieść, rozwijających się na Zachodzie od lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia, daje odpór multicentrycznemu doświadczeniu różnorodności, którą

oferują miasta. Przedmieścia „odfiltrowują, dzięki nieustannemu rozwojowi wewnętrznych innowacji, dynamikę metropolii", a także „chronią przed niespodziewanym, określając wyraziście (*audibly*) granice prywatności za pomocą decybeli" (LaBelle, 2010, s. 56). W jego ujęciu dom na przedmieściach jawi się w zachodniej kulturze jako pełna realizacja życia harmonijnego w dosłownym tego słowa znaczeniu – o *indoor soundscape* w pełni decyduje suwerenna jednostka, która sama nie jest równocześnie słyszana przez innych. Powstaje tym samym idealna równowaga (właśnie – harmonia) między poszczególnymi słyszalnymi odgłosami oraz między nimi a uspokajającą ciszą (przy czym – mając na uwadze wcześniejszą definicję – uzyskanie spokoju płynie tu raczej z realizacji kulturowej normy, zgodnie z którą dom powinien być cichy, a nie z obniżenia poziomu głośności dźwięków w najbliższym otoczeniu). Oczywiście pociąga to za sobą daleko idące konsekwencje. „Środowiskowe wyciszenie w sposób konieczny przekształca możliwość zawiązywania się społecznych interakcji, utożsamiając «innego» z hałasem i wyłączając możliwość budowania wspólnotowości" – podsumowuje LaBelle (2010, s. 55).

Nie jest jednak tajemnicą, że osoby żyjące na przedmieściach to tylko pewien odsetek danych społeczności, i to raczej niewielki. Zdecydowana większość ludzi zamieszkuje – głównie ze względów ekonomicznych – zatłoczone tereny blokowisk bądź centrów miast o wielokondygnacyjnej zabudowie, maksymalizującej wykorzystanie ograniczonej przestrzeni. Takie warunki to odwrotność zaciszności i odosobnienia peryferii. W tym świetle najnowszą ofertę marki IKEA można postrzegać jako umożliwiającą szerokim grupom odbiorców odtworzenie trudno dostępnej, ale modelowej dla kultury zachodniej podmiejskiej atmosfery udomowienia. Nie bez przyczyny marketingowcy sklepu wielokrotnie podkreślali przecież, że oferta skierowana jest do wszystkich i każdy może sobie na nią pozwolić. Rzecz

jasna odtworzenie przestrzennych warunków życia na przedmieściach nie jest tu możliwe. Owe ograniczenia nie zawsze będą jednak dotyczyć przestrzeni dźwiękowej, znacznie bardziej podatnej na kształtowanie niż np. powierzchnia mieszkaniowa. Jej odpowiednie zaprojektowanie (a także zaprojektowanie sposobu jej odbioru) jest zdolne maskować inne niedociągnięcia w procesie miejscowej materializacji określonego obrazu kulturowego – tu podmiejskiej idylli. Dlatego też we wspomnianej wcześniej kampanii gwarantowano, że kontakt z dźwiękami wydawanymi przez sprzedawane przez IKEA produkty zapewnia „prawdziwy odpoczynek". „Prawdziwy", czyli taki, jaki dostępny jest nielicznym, korzystającym z przywileju akustycznego uporządkowania przestrzeni podmiejskiej.

Przyjrzyjmy się raz jeszcze reklamie głośników. Dom, który jest w niej pokazany, w istocie nie potrzebuje tłumiącego niepożądane odgłosy systemu nagłośnienia. Kłótni i tak nikt nie usłyszy, a następujący po niej spokój nie zostanie zakłócony – za oknem widzimy tylko przyjazną zieleń drzew, filtrujących swoim szumem nieprzyjazne dźwięki, pochodzące z pobliskiego domu lub zapewne niedalekiej metropolii. Efekt działania głośników jest zatem informacją skierowaną bezpośrednio do nas – mieszkających w centrum dużego miasta widzów (słuchaczy) reklamy – którzy oglądając ją (słuchając jej), najprawdopodobniej słyszą równocześnie pogłos telewizora z sąsiedniego mieszkania, trzaśnięcie drzwi windy bądź jednostajny warkot samochodów na ulicy. Zirytowani tymi odgłosami, dzięki reklamie orientujemy się, że puszczona z głośników muzyka może zniwelować te niepożądane efekty akustyczne.

Związany z techniką ASMR pierwszy etap kampanii również zdaje się potwierdzać postawioną tezę. W końcu założenie słuchawek dla „jeszcze lepszego efektu" relaksacyjnego jest ni mniej, ni więcej, tylko próbą odcięcia

się od tych samych hałasów, o których mowa powyżej – szansą na osiągnięcie stanu (niemal) całkowitej kontrolowalności *indoor soundscape*. W dodatku ASMR na jeszcze jeden sposób może zaspokajać, mającą wolnorynkową proweniencję, potrzebę „lepszego życia". Jak zauważa Symanczyk, projektowanie dźwiękowe produktu opiera się na dwóch współczynnikach – poszerzeniu informacji zwrotnej dotyczącej funkcji towaru oraz zaświadczaniu o jakości jego wykonania (Symanczyk, 2015). W przypadku artykułów użytku codziennego, z których korzystano, przygotowując wspomniane nagrania ASMR, trudno uznać, aby ich brzmienie było jakkolwiek powiązane z ich główną funkcją. Dochodzimy jednak do zgoła odmiennych wniosków, gdy zastanowimy się, czy umiejętnie przedstawiony efekt ASMR nie może przekładać się na naszą ocenę poszczególnych przedmiotów. Skoro bowiem zwykła poduszka jest zdolna wydawać tak kojące odgłosy, to musi być również precyzyjnie zaprojektowana i wykonana (z odpowiedniej klasy materiałów). Projektowa dokładność i wysoka jakość tworzywa to przecież wartości cenione przede wszystkim przez najzamożniejsze warstwy społeczne – mieszkańców przedmieść – unikające seryjnych i powtarzalnych produktów, które w ten sposób zdaje się maskować IKEA w odniesieniu do swojego asortymentu. Zwróćmy uwagę, że technika ASMR zostaje wykorzystana przez IKEA bardzo sprytnie. W analizach jej popularności często podkreśla się, że kluczowym elementem kształtowania afektywnego doświadczenia po stronie odbiorcy jest demonstracyjna mediatyzacja komunikacji pomiędzy nim a twórcą (Smith, Snider, 2019, s. 45). Dystans i technologiczne zapośredniczenie gwarantują szczególną intymność, intensyfikującą poczucie otulenia i spokoju. Technologia bardzo ściśle splata się tu z sensualnością, leży w samym centrum metody nastawionej na generowanie określonych wrażeń. Jest zatem czymś więcej niż tylko narzędziem transmisyjnym, co dobrze widać w

wielu filmach ASMR wrzucanych do sieci, gdzie „superczuły mikrofon pozostaje najczęściej w centrum akcji” (Łapińska, 2019, s. 80). Tymczasem w reklamach IKEA (a także w filmach powstałych we współpracy ze znanymi twórcami internetowymi, jak i *Oddly IKEA*) urządzenia rejestrujące dźwięk zostały skrzętnie ukryte i w ogóle nie pojawiają się w kadrze, a tym bardziej w jego centrum. Przekierowuje to uwagę widza z procesu niebezpośredniej – technologicznie zapośredniczonej – komunikacji na sam przedmiot, który pod wpływem różnych czynności wydaje słyszane na nagraniu odgłosy. Powstaje wrażenie, że profesjonalny sprzęt nie jest potrzebny do uzyskania efektu, którego doświadczamy, odtwarzając sesję. To z kolei tylko wzmacnia przekaz marketingowy, kładący nacisk na jakość produktu i jego rzekomo wyjątkowe własności, uwydatniane przez dźwięk.

Tę część rozważań można zatem podsumować następująco: kampania reklamowa szwedzkiej marki umiejętnie reprodukuje modelowy dla zachodniej kultury obraz podmiejskiej przestrzeni domowej, a następnie informuje o możliwości zaspokojenia powstałej w ten sposób potrzeby odtworzenia tego wyobrażenia poprzez zakup przedstawionego asortymentu, fetyszyzując działanie oferowanych przez siebie produktów. Odwołanie się do zjawisk akustycznych ma zatem w tym przypadku znaczenie niejako drugorzędne – staje się jedynie marketingową taktyką na drodze do pełnej kontroli klientów. Być może istnieje jednak inny sposób postrzegania tego swoistego zwrotu ku dźwiękom. Taki, który odczytuje ową afirmację znaczenia *indoor soundscape* nie tylko jako strategię obliczoną na osiągnięcie korzyści, ale także jako szansę szerzej zakrojonej zmiany społecznej.

# Brzmienie IKEA jako doświadczenie wspólnotowe

Tego typu wolty w myśleniu o danym zjawisku (także w kontekście fenomenów o charakterze muzycznym, czy szerzej – dźwiękowym) nie są niczym wyjątkowym. Coś, co na pierwszy rzut oka może wydawać się spójne z utartymi schematami – np. dominującymi globalnie praktykami ekonomicznymi, jak w powyższym przypadku – przy bliższym oglądzie zyskuje zupełnie inny wymiar. Co ciekawe, za tego typu zmiany perspektywy odpowiedzialne są zwykle szeroko pojmowane działania artystyczne. Wystarczy wspomnieć Glenna Goulda, który w kontrze do osób utyskujących na nowe możliwości zapisu i reprodukowania muzyki doceniał możliwości taśmy, jego zdaniem zupełnie zmieniającej pojmowanie procesu komponowania i wykonywania utworów (Gould, 2010, s. 159). Nowszym przykładem może być choćby nurt Vaporwave, który w geście ironicznego powtórzenia muzaka (muzyki tła) – powszechnie kojarzonego z handlowo-korporacyjnym klimatem – dokonuje radykalnej krytyki systemu kapitalistycznego.

Muzak to zresztą bardzo chętnie reinterpretowany element wolnorynkowej rzeczywistości. Robił to Gould (2010, s. 162), robi także LaBelle. Drugi z nich zwraca w tym kontekście uwagę na dość istotną dla niniejszego wywodu kwestię. Oczywiście również i jego zdaniem muzyka tła to ściśle zaprojektowany bodziec, który ma spowodować, że klient sklepu stale atakowany jest napływem informacji, pobudzających jego wyobraźnię ku wytwarzaniu nieustannego doznania braku i w konsekwencji potrzeby jego zaspokojenia (LaBelle, 2010, s. 175). Jednak równocześnie LaBelle zwraca uwagę na fakt, że muzak generuje także poczucie ciągłego przesłyszenia

(się) i tym samym produktywnego rozproszenia, które bynajmniej nie musi być odbierane jednoznacznie negatywnie. Uważa on, że stan ten może powodować wytworzenie nowych połączeń – zwłaszcza między zjawiskami pierwszoplanowymi a drugoplanowymi (LaBelle, 2010, s. 183) – oraz odsłaniać nieoczywiste i „zaskakujące obszary myśli i uczuć, objawień i znaczeń" (LaBelle, 2010, s. 184). Innymi słowy:

> Rozproszenie może w końcu służyć jako środek burzenia wykrystalizowanych granic przestrzennych, poprzez osłabianie naszego poczucia, że działamy w zastanych, niezależnych od nas strukturach, zgodnie z konkretnymi oczekiwaniami – może poszerzać nasze cele bądź niszczyć te już założone (LaBelle, 2010, s. 184).

Sądzę, że uwagi te (przynajmniej do pewnego stopnia) odpowiadają sytuacji dystrakcji, z jaką mamy do czynienia w przypadku przestrzeni mieszkalnych, których właściciele są adresatami nowej oferty IKEA. Oni również w sposób ciągły „rozpraszają się", gdy wygenerowana wokół nich sfera prywatna (w tym sfera prywatnych, spodziewanych brzmień) zostanie zakłócona przez sąsiadów bądź odgłosy ulicy. Inaczej należy pojmować jedynie ustawiczność rozproszenia, gdyż w przypadku centrów handlowych muzak towarzyszy klientom nieprzerwanie, natomiast w przestrzeni domowej „obce" dźwięki jedynie nawiedzają mieszkańców, choć bez perspektyw na zupełne ich wygłuszenie. Powstaje jednak pytanie: w czym mógłby leżeć ich pozytywny wymiar, skoro na co dzień powodują raczej irytację?

Rzecz w tym, że mówiąc o podenerwowaniu, od razu przyjmujemy perspektywę zanurzoną w skrajnie indywidualistycznej wizji rzeczywistości,

w której prywatne nie tylko jest ściśle separowane od publicznego, ale także radykalnie je dominuje. Patrząc od innej strony na kwestię nieustannego przenikania się różnych brzmieniowości, można wszak powiedzieć, że spektrum dźwięków docierających do naszych domów i mieszkań powoduje – ponownie cytując LaBelle'a – „powstanie zupełnie nowych, nieoczekiwanych stref kontaktu" (LaBelle, 2010, s. 52). Niezagospodarowane przez dominujący dyskurs pola zbliżenia to natomiast szansa na wytworzenie alternatywnego rodzaju relacji. Innymi słowy – hałas (pojmowany jako wtargnięcie kulturowo niepożądanego odgłosu w modelową harmonię *indoor soundscape*) „to nie *tylko* środowiskowe [a więc zewnętrzne – M.G.] zakłócenie. To raczej niezwykle ważne doświadczenie w kontekście wyłaniania się akustycznej wspólnoty *w stanie nieustannej kreacji* (*in the making*)" (LaBelle, 2010, s. 82).

Oczywiście kategoria wspólnoty akustycznej nie należy do nowych sposobów opisu rzeczywistości. Istnienie zbiorowości ludzkich, których spoiwem miałby być dźwięk, sygnalizował choćby Schafer (1994, s. 214 i n.), a także na swój sposób Barry Truax (2001, s. 65 i n.). Ich perspektywa patrzenia na więzi (i społeczności) powstające dzięki przepływom fal akustycznych może jednak wydawać się niepełna. Celnie ujmuje to Aleksandra Kil. W teorii Schafera autorka ta dostrzega jego zbytnią skłonność do pesymistycznego odrzucania refleksji nad akustycznymi wspólnotami w zakresie współczesnego „megalopolis o pejzażu dźwiękowym *lo-fi*, czyli takim, w którym trudno wyróżnić niezakłócone pojedyncze dźwięki" (Kil, 2014, s. 287). Z kolei w odniesieniu do Truaxa Kil zwraca uwagę na dość wąski zakres przyjmowanej przez niego definicji społeczności akustycznej. Kanadyjski kompozytor zajmuje się bowiem tym zagadnieniem w kontekście komunikacji akustycznej i dlatego w jego ujęciu przypadkowy odgłos raczej zbiorowość niszczy, niż buduje: „nie pozwala bowiem wychwycić dźwiękowych sygnałów (*sound*

*signals*) – czyli tych akustycznych informacji, które są bez trudu interpretowane, a tym samym najistotniejsze dla kształtowania się spójnej tożsamości wspólnoty" (Kil, 2014, s. 287). Czy jednak akustyczna zbiorowość musi nierozerwalnie wiązać się z powszechną zgodą co do pożądanego (lub nie) charakteru konkretnych odgłosów?

Wspólnota powstająca w wyniku rozproszenia, o którym pisze LaBelle, to nie wspólnota konsensusu, opartego na wyimaginowanie nieprzekraczalnych strefach autonomicznych oraz zbiorowej aprobacie dla jasno wyznaczonej granicy między tym, co słyszeć chcemy, a czego nie chcemy. Określnik „akustyczna" przypomina przecież, że stworzenie tego typu barier nie jest praktycznie możliwe (przecież dźwięk przekracza większość z nich), a jednomyślność w zakresie oceny zjawisk dźwiękowych pozostaje raczej w sferze utopii. Spór zdaje się zatem nieunikniony. Rzecz w tym, że niekoniecznie należy go postrzegać negatywnie, o czym często przekonuje teoria polityczna. Nieuchronność konfrontacji zdaje się odpowiadać choćby koncepcji agonizmu, wysuniętej przez Chantal Mouffe. Filozofka ta afirmuje starcie, twierdząc, że „[d]obrze funkcjonująca demokracja domaga się konfrontacji", gdyż zbytni nacisk na zgodę (a więc pewną formę rozwiązania, ostateczności) – a w istocie na możność jej osiągnięcia – powoduje przekształcenie przeciwnych sobie, ale płynnych i nieutwardzonych stanowisk w stanowiska wrogie, oparte na uniwersalizującej wizji świata (Mouffe, 2015, s. 22-23). W tym sensie dowartościowanie roli dźwięku, które staje się faktem wobec działań IKEA, rodzi szansę na stworzenie platformy dla nauki myślenia politycznego, bazującego na antyesencjalistycznej niepewności własnego stanowiska (własnych wymogów co do kształtu dzielonej przestrzeni akustycznej), co z kolei rodzi konieczność pozostawania w stanie nieustannych negocjacji.

LaBelle, który również powołuje się na myśl Mouffe, precyzuje zależność między agonizmem a akustyką, wskazując na uczucia troski i odpowiedzialności jako integralne elementy doświadczenia hałasu. Ich brak, kontynuując jego myśl, nigdy nie rozwiąże bowiem problemu niepożądanych dźwięków, a ich pielęgnacja – tak. Podsumowując, można zatem powiedzieć, że:

> Angażować się politycznie, to nieustannie brać odpowiedzialność za potrzeby innych, co sprawia, że dźwięk (*noise*) staje się dziś niezwykle istotną platformą redefiniowania politycznej subiektywności i wspólnotowości (LaBelle, 2010, s. 82).

W kontekście związków myśli Mouffe z *soundscape* naszych mieszkań, który w swojej nowej kampanii eksplorowała – podkreślając jego istotność – IKEA, należy dodać jeszcze jedno zastrzeżenie. Analizując praktyczne aspekty teorii agonistycznej demokracji, filozofka przypisuje ogromną rolę w jej kształtowaniu sztuce. Jak twierdzi, „[c]elem praktyk artystycznych powinno być wspieranie ich [nowych form relacji społecznych – przyp. M.G.] rozwoju. Ich główne zadanie to produkcja nowych obiektywności i wypracowanie nowych światów" (Mouffe, 2015, s. 94-95). Enigmatyczność i wieloznaczność tych sformułowań domaga się doprecyzowania, które, jak sądzę, można zaproponować, odwołując się do ogromnego potencjału takich kampanii, jak ta przeprowadzona przez szwedzką markę. Potencjał ten miałby wynikać z ich podatności na artystyczne przetworzenie.

Oczywiście trudno mówić o marketingu IKEA jako o nowym języku, który miałby być wzorem dla takich reinterpretacji, gdyż – jak pokazano wcześniej – jest on zanurzony w procesie reprodukowania skapitalizowanych obrazów

rzeczywistości (idylliczne *suburbs*). Niemniej jednak odrzucenie go na rzecz wypracowywania zupełnie „nowych światów” zdaje się zaprzepaszczeniem szansy na wykorzystanie już istniejącej, wszechobecnej „obiektywności”, którą stanowią produkty firmy IKEA, obecne w niemal każdym „zachodnim” mieszkaniu i domu. Być może działania artystyczne (i nie tylko) należałoby zatem ukierunkować nie na tworzenie alternatywy wobec tego, co jest, ale na próbę instrumentalnego wykorzystania kapitalistycznego zwrotu ku dźwiękowości – jego przejęcia – w celu zwrócenia uwagi na zupełnie odmienne możliwości budowania wspólnoty, w której akustyczna współodpowiedzialność staje się fundamentem budowania więzi z najbliższym otoczeniem.

Aby jeszcze inaczej przybliżyć, w jaki sposób uwypuklenie roli *indoor soundscape* przez szwedzkiego producenta mebli miałoby przełożyć się na kolektywizację myślenia w zatomizowanych realiach wolnorynkowych, można przywołać w tym miejscu Rancière’owskie „dzielenie postrzegalnego” (Rancière, 2007, s. 69), które wiąże sensualne postrzeganie (w tym nasłuchiwanie) rzeczywistości z równoczesnym dostrzeganiem na tej podstawie tego, co wspólne oraz tego, co różne. W tym świetle wsłuchiwanie się w otaczające nas zjawiska akustyczne daje szansę na (inne) usłyszenie tego, co zwykle niesłyszane (bądź słyszane inaczej). Pozornie niewinny gest marki IKEA, skłaniający do tego, aby zacząć nasłuchiwać przedmiotów, które kupujemy i które następnie nas otaczają, może zatem stanowić istotny (choć zapewne jeden z wielu koniecznych) katalizator na drodze ku redefiniowaniu relacji społecznych.

# Zakończenie

Wnioski płynące z analizy zwrotu w strategiach marketingowych sklepu

IKEA, o których mowa w niniejszym artykule, znacząco zaktualizowały się w pandemicznym roku 2020. Skazani na przebywanie we własnych mieszkaniach zaczęliśmy zwracać uwagę na dźwięki dotychczas maskowane industrialnym zgiełkiem lub takie, które wydawały nam się nieistotne. W wyniku globalnego lockdownu zaczęły powstawać pandemiczne archiwa dźwiękowe, starające się uchwycić fenomen na nowo rozbrzmiewającego świata[16]. Co ciekawe, większość z nich była (i wciąż jest) współtworzona w wyniku kooperacji ludzi mogących swobodnie dołączać do projektów jedynie inicjowanych przez ośrodki naukowe lub kulturalne. Szczególnie interesująco w kontekście projektowania afirmatywnego podejścia do brzmień, zdolnych zaburzać granicę prywatnego i publicznego, wypada archiwum *Sound of the Earth: The Pandemic Chapter* Yuriego Suzukiego[17], w którym osobom dołączającym nagrania do internetowej bazy pozostawiono pełną dowolność w wyborze zjawiska, które zdecydują się utrwalić. Rzecz jasna część osób zarchiwizowała dźwięki wprost kojarzące się z pandemią (kaszel, sygnał karetki itp.) lub te, o których najczęściej mówiło się, gdy ucichły pełne antropogenicznych odgłosów miasta (szum wiatru, śpiew ptaków itp.). Jednak niektóre nagrania dokumentują codzienne, proste czynności, wykonywane przy użyciu przedmiotów znajdujących się zapewne w większości mieszkań. Ich jednoznaczne rozpoznanie nie jest łatwe, tym bardziej że forma archiwum internetowego (kolejne dźwięki odtwarzane są automatycznie wraz z ruchem kursora po wirtualnej kuli, mającej odpowiadać kształtem Ziemi) sprzyja łączeniu się dźwięków w jeden chaotyczny ciąg. Równocześnie nie są one obce, przeciwnie – wywołują wrażenie znajomych i bliskich. Sądzę, że trudno o lepszy przykład akustycznego wytwarzania nowych stref kontaktu. Mimo radykalnego oddzielenia od siebie – a nawet wzajemnej nieznajomości i anonimowości – możliwe staje nawiązanie relacji (w archiwum reprezentowanej przez

płynność przejścia między nagraniami włączonymi przez różne osoby) z innymi akustycznymi, pandemicznymi archiwistami, dzięki odniesieniu się do „współznajomości" pewnych odgłosów. Fundamenty tej relacji leżą tu w dzielonym doświadczeniu słuchania tych samych bądź podobnych dźwięków. Projekt ten pokazuje dobitnie, że rzeczy będące źródłem drgań, niepozwalających na akustyczne odcięcie swojego mieszkania od jego otoczenia, wcale nie muszą być postrzegane jako jednoznacznie negatywne i szkodliwe przyczyny „hałasów". Przeciwnie, radykalne przecięcie wszelkich granic może być przejawem czułości i próby tworzenia połączeń tam, gdzie jest to niemożliwe, czy to ze względu na uwarunkowania kulturowe oparte na dążeniu do niezależności przestrzeni prywatnych, czy na obiektywne przeciwności, jak choćby epidemiczna izolacja.

Wzór cytowania:

Guzy, Maciej, *Dźwięk w naszych domach. O akustycznych strategiach marketingowych marki IKEA*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 163-164, doi: https://doi.org/10.34762/6g86-3p19.

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021
DOI: 10.34762/6g86-3p19

## Autor/ka

Maciej Guzy (maciej.guzy@gmail.com) – absolwent prawa i wiedzy o teatrze, student teatrologii na UJ, członek Pracowni Kuratorskiej, stale współpracuje z „Didaskaliami" i „Teatraliami". Numer ORCID: 0000-0002-3049-1782.

# Przypisy

1. O ile nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia przygotował autor.
2. Dla porządku należy dodać, że dość wieloznaczne „praktyki społeczne” należy, według mnie, interpretować w duchu filozofii Brunona Latoura, a nie klasycznej socjologii. Bardzo blisko bowiem Thibaudowi do tego, do czego dąży Latour, gdy pisze o „tym, co społeczne” jako systemie elementów, posklejanych dzięki różnym, ukonkretnionym łącznikom, a nie enigmatycznemu, niezależnemu od nich spoiwu. Zob. Latour, 2010, s. 11.
3. W przypadku innych państw promocja zaczęła się już w 2017 roku. Ze względu na podobieństwo poszczególnych krajowych strategii i konieczność zachowania przejrzystości wywodu w swojej analizie ograniczę się jedynie do jej polskiego odpowiednika, choć poniższe uwagi należy traktować jako właściwe w stosunku do każdego z krajowych oddziałów sklepu. Por. *„Oddly IKEA”: IKEA ASMR*, kanał IKEA USA, https://www.youtube.com/watch?v=uLFaj3Z_tWw&t=10s&ab_channel=IKEAUSA [dostęp: 25 I 2021].
4. *Dźwięki wypoczynku. Playlista ASMR*, kanał IKEA POLSKA. Na dzień 16 lutego 2020 roku powyższa playlista została zdefiniowana w ustawieniach prywatności jako „prywatna”, a w kolejnych miesiącach usunięta.
5. G.F. Darwin, *Potwory spod kanapy!*, kanał G.F. Darwin, https://www.youtube.com/watch?v=bioLWHiKiLQ [dostęp: 25 I 2021].
6. G.F. Darwin, *Wypoczynkowa sesja ASMR. Potwory spod kanapy cz. 2*, kanał IKEA POLSKA. Na dzień 28 grudnia 2020 roku film uzyskał status „prywatny”.
7. Z opisu filmu: *Dźwięki wypoczynku. Playlista ASMR*, kanał IKEA POLSKA. Opis został usunięty wraz z playlistą, o czym mowa powyżej.
8. *IKEA wykorzystuje w swojej kampanii technikę ASMR*, „Label Magazine online”, https://label-magazine.com/dizajn/artykuly/ikea-wykorzystuje-w-swojej-k… [dostęp: 25 I 2021].
9. Przykładowo można zapytać, co przesądza o tym, że opisywane przez Strumidłę klasztory oferujące pobyty dla gości (Strumidło, 2015, s. 57 i n.) uznaje się za miejsca ciche – przecież nie dokładne badania akustyczne, dokonywane przez specjalistów w ich otoczeniu, które zapewne nie różniłyby się znacząco od pomiarów dokonanych w „tradycyjnym” hotelu położonym nieopodal. Okazuje się, że wpływ na tego rodzaju kategoryzację mają utrwalone sposoby postrzegania miejsc kultu, będących w powszechnym odbiorze przestrzeniami ascezy, ośrodkami duchowych poszukiwań i „akustycznymi azylami” (Losiak, 2011, s. 40) – oraz wykorzystujący i utrwalający te obrazy przekaz marketingowy, a także zbiór reguł i zasad, które oczekują w klasztorach na przyjeżdżających tak, aby ci swoim zachowaniem nie spowodowali, że oczekiwana przez nich akustyczna charakterystyka miejsca ulegnie przekształceniom.
10. Zob.: https://www.ikea.com/pl/pl/p/symfonisk-lampa-stolowa-z-glosnikiem-wi-fi… [dostęp: 25 I 2021], https://www.ikea.com/pl/pl/p/symfonisk-wifi-glosnik-czarny-50357554/ [dostęp: 25 I 2021], https://www.ikea.com/pl/pl/p/symfonisk-symfonisk-glosnik-wifi-ze-wsporn… [dostęp: 25 I 2021].
11. *Głośniki WiFi SYMFONISK*, ikea.com, https://www.ikea.com/pl/pl/news/symfonisk-pubaafe6500 [dostęp: 25 I 2021]
12. Tamże.
13. Tamże.
14. *SYMFONISK. Muzyka, która wypływa z wnętrza*, kanał IKEA POLSKA,

https://www.youtube.com/watch?v=PkDcSlpSVr0 [dostęp: 25 I 2021].
15. *IKEA. Jaką rolę gra muzyka w Twoim domu?*, kanał IKEA POLSKA, https://www.youtube.com/watch?v=_mIrXkZu-NE [dostęp: 25 I 2021].
16. Do przykładów takich archiwów należą m.in.: https://dawn-chorus.org/en/ [dostęp: 25 I 2021], https://alecastillejo9.wixsite.com/soundspandemia [dostęp: 25 I 2021], https://globalsound.dma.org/ [dostęp: 25 I 2021].
17. https://globalsound.dma.org/ [dostęp: 25 I 2021].

# Bibliografia


Cleophas, Eefje, Bijsterveld, Karin, *Selling Sound: Testing, Designing and Marketing Sound in the European Car Industry*, [w:] *The Oxford Handbook of Sound Studies*, red. T. Pinch, K. Bijsterveld, Oxford University Press, New York 2012.

Dokmeci, Yorukoglu, Papatya, Nur, Kang, Jian, *Analysing Sound Environment and Architectural Characteristics of Libraries through Indoor Soundscape Framework*, „Archives of Acoustic" 2016 nr 2.

Gould, Glenn, *Perspektywy nagrań*, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D, Warner, przeł. M. Matuszkiewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

Kil, Aleksandra, *(Od)głosy zza ściany. Audiosfera wrocławskich sąsiedztw w perspektywie teorii aktora sieci*, [w:] *Audiosfera Wrocławia*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014.

LaBelle, Brandon, *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*, Continuum, New York, London 2010.

Łapińska, Joanna, *O zmysłowych przygodach w ASMR z perspektywy posthumanizmu*, „The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series" 2019 nr 2.

Latour, Bruno, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010.

Losiak, Robert, *Percepcja dźwięków świątyń we współczesnym krajobrazie fonicznym miasta*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego" 2011 nr 15.

Misiak, Tomasz, *Audiosfera w kulturze współczesnej. Próba przybliżenia pojęcia*, „Przegląd Kulturoznawczy" 2012 nr 1.

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

Ozga, Krzysztof, *Tajemnice ASMR – perspektywa ogólna i lingwistyczna*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2020 nr 3.

Poerio, Giulia Lara, Blakey, Emma, Hostler, Thomas J., Veltri, Theresa, *More than a feeling: Autonomous sensory meridian response (ASMR) is characterized by reliable changes in affect and physiology*, „PLoS ONE online" 2018 nr 6, https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.01966… [dostęp: 25 I 2021].

Rancière, Jacques, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2007.

Sangild, Torben, *The Aesthetics of Noise*, Datanom 2002, https://www.ubu.com/papers/noise.html [dostęp: 25 I 2021].

Schafer, R. Murray, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Vermont 1994.

Smith, Naomi, Snider Anne-Marie, *ASMR, affect and digitally-mediated intimacy*, „Emotion, Space and Society" 2019 nr 30.

Strumidło, Zdzisław, *Ile kosztuje cisza?*, „Audiosfera. Koncepcje – badania – praktyki" 2015 nr 1.

Symanczyk, Anna, *The sound of Stuff – Archetypical Sound in Product Sound Design*, „Journal of Sonic Studies online" 2015, https://www.researchcatalogue.net/view/221835/221836 [dostęp: 25 I 2021].

Thibaud, Jean-Paul, Amphoux, Pascal, *Silencing the city?*, „SoundEffects" 2013 nr 3.

Thibaud, Jean-Paul, *Towards a praxiology of sound environment*, „Sensory Studies online" 2012, http://www.sensorystudies.org/sensorial-investigations/towards-a-praxio… [dostęp: 25 I 2021].

Torresin, Simone, Albatici, Rossano, Aletta, Francesco, Babich, Francesco, Oberman, Tin, Siboni, Stefano, Kang, Jian, *Indoor soundscape assessment: A principal components model of acoustic perception in residential buildings*, „Building and Environment" 2020 nr 182, https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0360132320305266[dos… 25 I 2021].

Truax, Barry, *Acoustic Communication*, Greenwood Publishing Group, Westport 2001.

---

**Source URL:** *https://didaskalia.pl/artykul/dzwiek-w-naszych-domach*

didaskalia
gazeta teatralna

feminizmy

# Performatywne archiwum ustanowień i relacyjności

## Feminizm i postmodernizm lat dziewięćdziesiątych w Polsce

Łucja Iwanczewska Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

**Performative archive of establishments and relationality. Polish feminism and postmodernism of the 1990**

The article discusses the discourse and feminist practices of the transformation period in Poland. The author traces the intermingling of feminism and postmodernism at the time, the Polish specificity of modernity and democratization, pointing to the role of critical art in the performative archive of Polish feminism of the 1990s. She reconstructs the feminist archive of that time to inquire about its contemporary potential and agency.

Keywords: feminism; postmodernism; feminist art; archives; public discourse

# Konteksty kulturowe – poszukiwania miejsca dla feminizmu

Polski feminizm lat dziewięćdziesiątych – języki, praktyki, obrazy, strategie, niemożliwości, pytania wypracowane w jego polu – stanowią swego rodzaju archiwum ustanowień. Ustanowień związanych z próbami upodmiotowienia

kobiet, obnażeniem i nazwaniem represyjnych mechanizmów patriarchalnej kultury, analizą opresji obyczajowej, ekonomicznej, politycznej. W latach dziewięćdziesiątych wraz z dyskursami, strategiami i działaniami feministycznymi kobiety ustanowiły przestrzeń do walki o swoje prawa, o swoją widzialność, o języki, którymi mogły krytycznie nazywać i dekonstruować opresywną rzeczywistość. Ustanowienia dotyczą także inkluzywności ówczesnego feminizmu – otwarcia na różne inności i zawiązywanie z nimi sojuszy. Feministyczne ustanowienia ujawniły ukrytą w polskiej kulturze uniwersalizację tego, co męskie, wykluczenie kobiecego głosu i sprawczej obecności. Rekonstruuję archiwum feministycznych ustanowień lat dziewięćdziesiątych, które mieści w sobie dyskurs medialny, publiczny, przede wszystkim zaś sztukę feministyczną i języki krytyczne z nią związane. Po to, by pozostawić otwartym pytanie, czy z tamtego archiwum możemy dziś czerpać, czy wciąż ma założycielską potencjalność, z której korzystamy, repraktykując tamte feministyczne ustanowienia. Podobnie jak Joanna Bator, łączę ustanowienia feministycznych praktyk i dyskursów z przewartościowaniem kategorii konstytuujących feministyczną teorię w ramach „postmodernistycznej debaty" (Bator, 2001, s. 17).

Izabela Kowalczyk w artykule z 1997 roku o feministycznych wątkach w sztuce polskiej postawiła tezę, że polska sztuka długo nie była feministyczna – jeśli za sztukę feministyczną uznać taką, która może zmieniać świadomość społeczną, przyjęte powszechnie sposoby praktykowania i odbioru sztuki. Polska sztuka na pewno próbowała stawać się feministyczną (oddać głos kobietom, poszukać kobiecego języka i sposobów reprezentacji dla kobiecej podmiotowości, cielesności, seksualności) w związku z postmodernizmem. Tak przynajmniej twierdziła Kowalczyk, która dostrzegała komplikacje wynikające z definiowania tego, czym jest sztuka feministyczna. Dlatego też starała się rozumieć ją najprościej: jako aktywność artystyczną

zaangażowaną w problemy kobiet, która sprzyja gestom emancypującym kobiety i przeciwdziała dyskryminacji i opresji. Pisała zatem:

> W najróżniejszych analizach dotyczących przemian w kulturze współczesnej feminizm uważany jest za jeden z nurtów występujących w obrębie postmodernizmu. Jak wiemy, problemy z obydwoma pojęciami zaczynają się już na poziomie definicji. Nie wchodząc szerzej w analizę tego zjawiska, jakim jest postmodernizm, warto zauważyć, że niesie on ze sobą postulat pluralizmu postaw, poglądów i idei. Według kategorii postmodernistycznych sztuka jest jedną z praktyk społecznych. Przełamany zostaje mit o uniwersalności sztuki. Dzieło sztuki widziane jest jako tekst w siatce powiązań pomiędzy instytucjami społecznymi, wytwórcą, odbiorcą, interpretatorem, galerzystą i kupującym. Włączone zostają w obręb zainteresowania takie kategorie definiujące ten tekst jak: płeć, rasa, klasa. Istnieje możliwość różnych strategii sztuki i rozmaitych interpretacji. Zostaje przełamany mit, że sztuka nie ma płci. Można powiedzieć, że postmodernizm przyniósł pojmowanie sztuki, ułatwiając kobietom bycie pełnoprawnymi twórcami, bez rezygnacji z własnej tożsamości (Kowalczyk, 1997, s. 148).

Wtedy, w 1997 roku, Kowalczyk nie miała większych wątpliwości, że w Polsce jednak funkcjonuje nadal modernistyczny model sztuki jako czegoś uniwersalnego, odnoszącego się do prawdy i problemów metafizycznych. Twórczość artystyczną pojmuje się tu nieodmiennie jako akt indywidualnej ekspresji. Artysta nie zajmuje się w procesie twórczym problemami społecznymi i tym samym nie nawiązuje zaangażowanej relacji z przestrzenią

społeczną. Wyjaśniała:

> Polskie artystki nie zabrały głosu w toczącej się debacie na temat aborcji. To paradoks, że w tej sprawie wypowiedziała się amerykańska artystka – Barbara Kruger, której plakat wzywający do walki o prawo do aborcji został przetłumaczony na język polski i umieszczony w publicznej przestrzeni miasta przy okazji pobytu artystki w Polsce (tamże, s. 149).

Polskie artystki nie zaistniały w przestrzeni publicznej, nie oznakowały jej swoją sygnaturą.

> Polskie artystki nie wypowiadają się na temat spraw publicznych. Na podjęcie czekają takie problemy jak: analiza języka mediów i reklamy, polemika z tradycyjnymi wyobrażeniami kobiety, czy z ciągle funkcjonującym u nas stereotypem „Matki-Polki”. Polskie artystki nie zaatakowały ani nie poddały analizie tego uniwersalnego modelu sztuki. Próbując odnaleźć się w kategoriach uniwersalnych, stworzonych przez mężczyzn, skazują się z góry na niepowodzenie. I tak bezsilne pozostają na ataki pochodzące ze strony obrońców uniwersalności sztuki (tamże).

Kowalczyk wspominała o artystkach tworzących głównie w latach siedemdziesiątych – Natalii LL, Marii Pinińskiej-Bereś, Ewie Partum, Krystynie Piotrowskiej, Izabell Gustowskiej i Zofii Kulik. Jako pierwsze podjęły one bowiem wątki feministyczne w swojej twórczości, brały udział w wystawach sztuki kobiecej w Polsce i za granicą. Krytyczka miała jednak szereg wątpliwości, czy artystki te w konsekwencji swoich działań zmieniły

sposoby przedstawiania kobiety, definiowania jej tożsamości, a przede wszystkim, czy sprawczo oddziaływały na ówczesną świadomość społeczną. Jednocześnie Kowalczyk sądziła, że sztuka feministyczna jest niezwykle potrzebna polskiemu społeczeństwu, gdyż może i powinna wzbudzić zainteresowanie problematyką kobiecą, a także w efekcie podważyć i osłabić paradygmaty polskiej kultury patriarchalnej, zaś w przestrzeni sztuki przełamać dominantę modelu modernistycznego i powszechnego wyobrażenia o uniwersalności sztuki.

Pod tym względem propozycja Kowalczyk bliska wydaje się spostrzeżeniom i analizom Craiga Owensa, który dekadę przed nią badał związki feminizmu i postmodernizmu w polu sztuki. Owens uważał, że postmodernizm i wytworzone w przestrzeni jego oddziaływania praktyki artystyczne sprawiły, że dyskursy i obrazy feministyczne mogły przedostać się do dzieł sztuki, a za ich pośrednictwem do społecznej świadomości świata Zachodu. Autor atakował zachodni system reprezentacji i jego modernistyczny model: uniwersalność form reprezentacji, oscylujących wokół męskiego podmiotu, który każdej z nich zawsze nadawał te same cechy: centralny, jednorodny, męski (Owens, 1996, s. 423). Zdaniem Owensa postmodernistyczne dzieło sztuki miało szansę podważyć tę dominację, wypracowując strategie, które sytuują się na granicy tego, co może zostać przedstawione i co tym samym zyskuje reprezentację, a tym, co przedstawione zostać nie może. Dlatego pisał:

> Postmodernizm bowiem nie chce przekroczyć reprezentacji, ale jedynie wyeksponować właściwy jej system nakazów, które uprzywilejowując jedne modele reprezentacji, blokują inne, zakazują ich stosowania lub unieważniają. Wśród tych zakazanych podmiotów zachodnich modeli reprezentacji znajdują się kobiety”

(tamże, s. 425).

Autor pokazywał, że w modernizmie kobiety istnieją wyłącznie jako figura, czyli reprezentacja tego, co niemożliwe do przedstawienia – Piękno, Prawda, Natura, Wzniosłość.

Zakaz reprezentowania dotyczy kobiety jako podmiotu, podmiotu posiadającego tożsamość. Kobieta istnieje bowiem wyłącznie w obrazach, co wiąże się ściśle z brakiem dla niej miejsca wewnątrz dominującej kultury, podobnie jak brakiem miejsca w przestrzeni publicznej. W związku z tym kobieta, aby mówić (reprezentować siebie), musiała starać się zająć jedną z męskich pozycji kulturowych. Owens analizował spotkanie feministycznej krytyki patriarchatu z postmodernistyczną krytyką reprezentacji, wprowadzając problem różnicy płci do debaty na temat modernizmu i postmodernizmu. Proponował, by wagę, którą teorie feministyczne i kwestie podnoszone przez kobiety przywiązują do różnicy i inności, uznać za istotny składnik postmodernistycznego myślenia. Odwołując się do Lyotarda, wskazywał na to, że postmodernizm zerwał z tradycyjnym binaryzmem i postulował rozumienie różnic poza budowaniem systemów opozycji.

Należy jednak odnotować, że Owens świadom był zarazem pułapek związanych z pojmowaniem i praktykowaniem różnicy w związku feminizmu z postmodernizmem. Głos kobiet bywa bowiem na jego gruncie traktowany jako jeden z wielu, dla których nacisk na różnicę stanowi świadectwo i potwierdzenie pluralizmu. W takim ujęciu feminizm uznać można za część całego ruchu wyzwolenia, samookreślenia i emancypacji. To zaś powoduje, że traci on własne wewnętrzne zróżnicowanie, a przy tym włącza kobiety (na prawach afirmacji różnicy) w niejednorodną grupę wszystkich usuniętych na margines, podporządkowanych, opresjonowanych. W przywołanym tu tekście

pytał więc Owens o zagrożenie związane z zaprzeczeniem odrębności feministycznej krytyki patriarchalnych struktur, typowych dla niej i tylko dla niej form sprzeciwu wobec dyskryminacji seksualnych, klasowych, rasowych. Dostrzegał też niebezpieczeństwo związane z traktowaniem kobiet jako znaku wszystkich cech różnicujących. Wiązał takie niebezpieczeństwo głównie z teoretycznymi dyskursami, które próbowały totalizować wszystkie społeczne doświadczenia. Jak uważał, feminizm i postmodernizm pozwoliły dzięki temu ujawnić niedostosowanie sztywnych form teoretycznych do praktycznych doświadczeń. Dlatego feminizm wskazywał na dystans, jaki teoria utrzymuje między sobą a swoim przedmiotem – dystans obiektywizujący, kontrolujący i ujednolicający. W tym sensie pojmował on feminizm jako poszukiwanie nowego języka i nowych sposobów obrazowania, innych, odnowionych i przekształconych związków z teoriami naukowymi i krytycznymi[1]. Owens przywołał w swoich rozważaniach przykład filmu Sally Potter *Thriller* z 1970 roku. Tu właśnie bohaterka wybucha głośnym śmiechem, czytając na głos *Théorie d'ensemble* Julii Kristevej. Potter pokazywała w ten sposób niedostosowanie teoretycznych dyskursów do kobiecych doświadczeń i opresji kulturowych. Dlatego bohaterka jej filmu uparcie szukała czegoś, co będzie mogło wytłumaczyć jej życie i śmierć. Tym czymś mogła stać się sztuka – odmienna od porządku teoretycznego, choć nawiązująca z nim bliskie relacje. Kobiecej radykalnej inności nie da się przedstawić, sztuka może jednak tę inność uwewnętrznić, znaleźć dla niej odpowiedni sposób wyrażania.

Na radykalną inność kobiet i wynikające z niej konsekwencje (nie)obecności kobiet w kulturze czasu transformacji wskazał na rodzimym gruncie Przemysław Czapliński w książce *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje* (Czapliński, 2009). W rozdziale *Nasi odmieńcy* Czapliński pośród odmieńców, którzy po 1989 roku zaznaczyli swoją

obecność w polskiej przestrzeni kulturowej (analizowanej przez medium literatury), znalazł Kobietę (s. 297-302). Polski kulturowy *coming out* Czapliński zlokalizował w latach dziewięćdziesiątych, kiedy wyoutowali się kolejni członkowie polskiego społeczeństwa (Żyd, Odmieniec Seksualny, Ponowocześnik, PRL-owiec), zaś między nimi: Kobieta. Wyoutowanie autor rozumie przy tym jako wyjście z ukrycia za sprawą wytwarzania kulturowych obrazów inności. Co istotne, wtedy też zaczęły się pojawiać autoprezentacje odmieńców (biografie, świadectwa, autofikcje).

Chodzi o to, że wraz z postmodernizmem pojawiała się możliwość wkraczania do polskiej komunikacji różnic, które poszerzały konstrukt ówczesnej tożsamości zbiorowej Polaków. Czapliński mówi wręcz o nowym konsensusie społecznym w sprawie tożsamości zbiorowych, w skład którego wchodziła zgoda na inność, inkluzja tożsamości zakazanych, wstydliwych, marginalnych. Odmieńcy zaczęli być widoczni na scenie życia społecznego, gdyż czytelnie poszerzali kulturowy krąg inności swoimi biografiami, doświadczeniami, językami, sposobami bycia i opowiadania o sobie. Pisze Czapliński:

> Dzięki nim na początku lat dziewięćdziesiątych społeczeństwo polskie wkraczało w fazę przekształcania tożsamości zbiorowej. Zaczynały się pojawiać zarysy nowej wspólnoty wyobrażonej – spajanej raczej zaciekawieniem niż solidarnością, szukającej innego fundamentu niż antykomunizm, rozluźniającej patriarchalne więzy, przyznające poszczególnym członkom większą swobodę w dokonywaniu tożsamościowych wyborów" (tamże, s. 294).

Autorowi chodziło przede wszystkim o to, że w latach dziewięćdziesiątych

pojawiły się korzystne warunki do odpowiedniego przedefiniowania zbiorowej tożsamości, najczęściej nie na długo i nie na zawsze. Dlatego, jak podkreśla, początek ostatniej dekady ubiegłego wieku stał pod znakiem inności i różnorodności.

W przypadku odmieńca, jakim była Kobieta, najważniejszą kwestią dotyczącą uznania inności okazało się wkrótce negocjowanie z dotychczasowym polskim uniwersalizmem. Czapliński pisze, że dążenie do włączenia Kobiety w obręb ówczesnego pola społecznego przybrało wymiar konfliktu, a nawet walki rytualnej, co wynikało z bezradności i niegotowości na przejawy feminizmu polskiej kultury patriarchalnej, funkcjonującej jako kultura uniwersalna. Wedle Czaplińskiego początek lat dziewięćdziesiątych „stwarzał wrażenie spontanicznej, choć zarazem metodycznie prowadzonej, zbiorowej, choć jednocześnie składającej się z działań indywidualnych akcji emancypacyjnej Kobiet w polskiej kulturze symbolicznej" (tamże, s. 298). Jednocześnie badacz zwraca uwagę na to, że emancypacyjne treści, wytwarzane przez autorki, przekraczały ramy dotychczasowych narracji, dosłownie się w nich nie mieściły. Najważniejszą wartością tego przekroczenia było zakłócenie oczywistości podstawowych zasad życia zbiorowego.

> Kobieta zakwestionowała swoje miejsce w rzeczywistości społecznej, swoje rzekome przyporządkowanie biologiczne, nadrzędność płci nad wyborami indywidualnymi podejmowanymi przez konkretną kobietę, rolę w niedawnej historii… Krótko mówiąc, złamała reguły dyskursu, który rościł sobie prawa do uniwersalności, a w miejsce zdekonstruowanego języka wprowadziła mnogość stylów indywidualnych (tamże, s. 298).

Jak uważa Czapliński, najważniejszym czynnikiem emancypacyjnym, który wprowadziły kobiety do polskiej kultury i debaty publicznej, okazał się namysł nad płcią jako konstruktem kulturowym. Potencjał emancypacyjny tkwił bowiem w próbie uświadomienia społeczeństwu, że prócz płci biologicznej istnieje również płeć kulturowa, wytwarzana, cytowana, implantowana, ujarzmiająca i normalizująca. Że płeć kulturowa determinuje życie przede wszystkim kobiet ze względu na kulturowe reprodukowanie ich ról i społecznych powinności. Zyskanie świadomości o kulturowych uwarunkowaniach konstruktów tożsamościowych kobiet pozwoliło powoli ujawniać dyskryminację ze względu na płeć w sferze ekonomii, pracy, podziału obowiązków w życiu rodzinnym. Dlatego zadanie emancypacyjne lat dziewięćdziesiątych – podkreśla Czapliński – polegało przede wszystkim na zainicjowaniu nowych opowieści i nowego języka, co zdaniem badacza podważyło prawomocność polskich wielkich narracji i polskiego uniwersalizmu kulturowego. I co ważne, związane z polityką genderową praktyki i strategie emancypacyjne kobiet pozwalały zarazem na emancypacyjne gesty innych odmieńców – innych grup podobnie dotąd marginalizowanych i wykluczonych z wielkich, uniwersalistycznych narracji i reprezentacji.

Namysł nad konstruktami kulturowymi i reprezentacjami medialnymi kobiet czasu transformacji podjęła Agnieszka Graff w *Świecie bez kobiet* (Graff, 2001). Graff, powołując się na ustalenia brytyjskiej politolożki Peggy Watson (Watson, 1997, s. 144-161). która badała losy feminizmu w pokomunistycznej Europie Wschodniej, starała się pokazać, jak demokratyzacja prowadzi do odpolitycznienia różnicy. Powstaje wtedy sytuacja, w której naturalne różnice (płeć, kolor skóry, pochodzenie społeczne) tracą na znaczeniu jako wyznaczniki tożsamości indywidualnej i politycznej. W takim modelu demokratyzacji płeć czy orientacja seksualna nie stygmatyzują, odróżniając

od siebie grupy społeczne, nie stają się też pretekstem do wykluczeń. Jednak w Europie Wschodniej proces demokratyzacji przebiegał inaczej. Graff pisze:

> System komunistyczny wiązał się z radykalnym odpolitycznieniem różnicy. Nie oznacza to, że wszyscy byli równi, lecz że tak zwane różnice naturalne nie miały żadnego przełożenia na poziom uczestnictwa w polityce. Polityczna bezsilność była w tym systemie uniwersalna, zatem poszczególne grupy, które w innej sytuacji mogłyby zintegrować się w poczuciu własnej krzywdy, nie zaistniały jako mniejszości" (Graff, 2001, s. 18).

W tym sensie fakt bycia kobietą nie mógł stanowić czynnika budowania własnej tożsamości politycznej. Nikt też nie postrzegał płci jako kategorii *stricte* politycznej. Właśnie dlatego demokratyzacja w Europie Wschodniej, w tym w Polsce, musiała oznaczać upolitycznienie różnic. W oparciu o te rozpoznania autorka *Świata bez kobiet* zaprojektowała mit założycielski patriarchalnej kultury potransformacyjnej – w centrum tego mitu umieściła film Juliusza Machulskiego *Seksmisja.* Pisząc *Świat bez kobiet* i analizując polskie imaginarium kulturowe okresu transformacyjnego, Graff odrzuciła złudzenia, że znajdowaliśmy się wtedy w fazie transformacji symbolicznej, związanej z demokratycznymi przeobrażeniami. Zbudowała zaś w zamian przekonującą, alternatywną wizję transformacyjnej kultury patriarchalnej.

Dlatego w swoich rozważaniach podkreśla:

> W społeczeństwie głęboko patriarchalnym, a takie właśnie nasze społeczeństwo było i pozostanie, opowieść o zmianie ról płci jest najklarowniejszą metafora chaosu: właśnie dlatego naszą narodową

> opowieść o absurdzie systemu komunistycznego najpełniej wyraziła opowieść o *Seksmisji* (tamże, s. 23).

Autorce chodziło o to, że dominujące wyobrażenie społeczne przedstawiały „komunizm" jako system opresyjny wyłącznie dla męskości. W powszechnym imaginarium społecznym to mężczyzna (stoczniowcy, wielkie męskie zgromadzenia w zakładach wielkoprzemysłowych) walczył o demokratyczną Polskę. W zbiorowej ekspresji walki o demokrację nie mieściły się wówczas różnice płciowe. Na znaczenie *Seksmisji* w konstruowaniu społecznych wyobrażeń o „pokomunistycznej" Polsce wskazuje również Czapliński, pisząc:

> Film był odbierany jako oczywista alegoria polskiego społeczeństwa przez komunistyczne władze. Takie odczytania odwoływały się do przeświadczeń, że po obaleniu komunizmu nastąpi powrót do „naturalnego" układu społecznego, w którym mężczyzna będzie sprawował władzę, kobieta zaś spełniać się będzie przede wszystkim jako obiekt męskiego pożądania oraz jako matka dzieci płodzonych i rodzonych drogą naturalną. Mówiąc inaczej: koniec reżimu był wyobrażany nie tylko jako kres władzy obcej ideologii, lecz także jako likwidacja systemu, który wspiera się na stłumieniu męskich sił – władczych, popędowych i prokreacyjnych (Czapliński, 2009, s. 284).

Film Machulskiego kształtował i wspierał wyobrażenia społeczne o męskiej sprawczości, a w konsekwencji umacniał patriarchalny model społeczny w Polsce.

Innym punktem na mapie alternatywnej genealogii transformacyjnego patriarchatu, którą rozrysowała Graff w swojej książce, jest kulturowe oddziaływanie na wyobraźnię społeczną mitów, opowieści o „Solidarności". Jeśli bowiem PRL wykastrował mężczyznę i odebrał mu męskość, to „Solidarność", zdaniem Graff, na powrót przeobraziła go w prawdziwego mężczyznę (męscy bohaterowie „Solidarności", męskie zgromadzenia w zakładach pracy, męski ruch robotniczy). Gęsto przytaczając rozważania Shany Penn (Penn, 2014) o kobietach „Solidarności" i ich feministycznej (nie)świadomości, Graff doszła do wniosku, że „Solidarność" utwierdziła dominację patriarchatu za sprawą właściwych sobie symboli i języka. A ściślej rzecz biorąc, uznaje ją za akt symbolicznego przywrócenia porządku patriarchalnego, który system totalitarny wcześniej podważył i zaburzył.

W takim ujęciu „Solidarność" stała się w zbiorowej pamięci wielkim, męskim rytuałem przejścia do potransformacyjnego patriarchatu. W kulturze patriarchalnej bowiem – twierdzi Graff – nie ma miejsca na aktywności realnych kobiet, na ich sprawcze pojawianie się w sferze publicznej. Dlatego zamiast działaczek „Solidarności" na scenie społecznej widzialności pozostała Matka Boska, wpięta w klapę marynarki Lecha Wałęsy, ona też działała poprzez pieśni i wiersze z tego okresu: Czarna Madonna, Królowa Polski. Jak pisze badaczka:

> Ta odrealniona, odcieleśniona, ale przecież okaleczona mieczem wroga kobiecość stanowi uświęcenie rewolucji, jej furtkę do *sacrum.* Ale patronka to równocześnie zaprzeczenie przywódczyni. Jej obecność przypomina, że aby rytuał mógł się dopełnić, kobiecość realna – ta, która nie łączy dziewictwa z macierzyństwem i nie czyni cudów – musi być z mitu wyparta (Graff, 2001, s. 26-27).

W *Świecie bez kobiet* teza brzmi jasno i została postawiona bez większych wątpliwości – polska demokracja jest męskim światem. Autorka uważa bowiem, że polska kultura i polskie społeczeństwo nie lubią zacierać różnic w gestach budujących równość. Wręcz przeciwnie, kobiecą inność nieustannie się tu podkreśla, gdyż odbiega ona od normy, zaś podkreślając, spycha się ją na margines, traktuje dalece niepoważnie. Feministki zaś podlegały gettoizacji; wypchnięte poza oficjalny dyskurs, funkcjonowały głównie w poradnikowej prasie kobiecej, występując jako dziwadła w raczkującym wówczas formacie *talk-show.* Wyjątkiem były pojawiające się jako dodatek do „Gazety Wyborczej" od 1999 roku „Wysokie Obcasy", a także niszowa prasa feministyczna[2] (Darska, 2009) i nieformalne grupy feministyczne[3]. Oczywiście z dzisiejszego punktu widzenia wiemy, że ten wyjątek czynił różnicę – feministyczne praktyki mniejsze, rozproszone w latach dziewięćdziesiątych miały ogromy wpływ na zmianę świadomości społecznej.

Wiele lat później, w tekście o „bezpowrotnie utraconej genderowej niewinności" Agnieszka Graff odnotowała z satysfakcją, że jednak coś zmieniło się w feministycznej perspektywie dyskursu publicznego i polskiego pola symbolicznego. Choć patriarchat nadal ma się dobrze, jeśli chodzi o kwestię aborcji, nierówności płac, podziału obowiązków rodzicielskich, otwartości rynku pracy, obecności kobiet w polityce, dyskursu medialnego, to przecież „jako zbiorowość przestaliśmy w kwestii płci powtarzać zasłyszane klisze, mizdrzyć się, dowcipkować i rechotać, a zaczęliśmy się spierać i dzielić" (Graff, 2009, s. 32). Zmianę tę – niemożliwość powrotu do genderowej niewinności – analizuje autorka przez pryzmat wystawy grupy Łódź Kaliska *Niech sczezną mężczyźni*, prezentowanej w 2009 roku w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie.

Wystawa składała się z czternastu wielkoformatowych fotografii, pozowanych i inscenizowanych, które przedstawiały nagie kobiety, pracujące w „męskich” zawodach – kobietę drwala, stolarza, ślusarza, budowniczego, marynarza itd. Wystawie towarzyszył następujący *Manifest*:

> My, czterej mężczyźni z Łodzi Kaliskiej, będąc reprezentantami gatunku męskiego, oświadczamy: 1. Segregacja płci była, jest i będzie faktem. 2. Kobiety są inną rasą, mężczyźni są inną rasą. 3. Różnice są ogromne. 4. Nie da się ich zniwelować, nie zauważyć, pominąć. My, czterej mężczyźni reprezentując cały gatunek męski manifestujemy: uwielbienie dla kobiet, dla ich matczynej mądrości, suczej przedsiębiorczości, naturalnej delikatności, macicznej desperacji, waginalnej wrażliwości, przyzwalającej sile trwania Boskości Bycia Kobietą (Janiak, Rzepecki, Świetlik, Wielogórski, 2009).

Graff w reakcji na tę wystawę odczytywała oznaki zmian w polskiej mentalności. Analizując krytyczne, miażdżące recenzje[4], zwracając szczególną uwagę na ich język i argumentację, dostrzegała bowiem, że doszło w Polsce do nieodwracalnych przekształceń światopoglądowych – pojawiła się przepaść kulturowa pomiędzy odbiorem społecznym *Seksmisji* Machulskiego a wystawą grupy Łódź Kaliska. Wystawa czterech mężczyzn okazała się w społecznym odbiorze anachroniczna, posługiwała się wyczerpanym językiem i nieaktualnymi reprezentacjami kobiet. Jednak, jak zauważyła autorka, zmiana mentalności i światopoglądu nigdy nie przestała funkcjonować na prawach różnicy, upolitycznionej, naznaczonej polityczną poprawnością, na pewno w jakimś stopniu emancypującej – ale jednak różnicy, która wciąż ma moc odróżniania, wskazywania i stygmatyzowania,

czyli w konsekwencji wykluczania kobiet.

Inny badacz dyskursu publicznego po 1989 roku, Sergiusz Kowalski, w artykule *Prawo naturalne jako kategoria dyskursu publicznego* wprowadził ciekawą i wartą przywołania perspektywę spojrzenia na różnicę i pluralizm jako zjawiska wyłaniające się w czasie transformacji. Kowalski zaproponował autorską genealogię rzeczywistości polskiej w trakcie przemiany i tuż po niej – interesowała go przede wszystkim analiza stanu różnorodności, który różni się od pluralizmu. Jak czytamy:

> Przy pierwszej nadarzającej się okazji polskie społeczeństwo z ulgą odrzuciło komunizm, a wraz z nim cenzurę, nieodłączny składnik tego systemu. Następnie przystąpiło do budowania prawnych podstaw nowego ustroju. Działaniom tym towarzyszyły częściowo spontaniczne i nie zawsze łatwo uchwytne procesy tworzenia się nowej kultury politycznej. Na pierwszy rzut oka jej cechą jest ogromna różnorodność: oprócz dużych i małych partii politycznych (których jest więcej niż sto, z czego dwadzieścia osiem reprezentowanych w parlamencie), istnieje, by wymienić niektóre nie mniej niż dwanaście różnych organizacji kobiecych, stowarzyszenia byłych ziemian, byłych mieszkańców Lwowa i właścicieli sprzętów video, lobby broniące zwierząt, z których skór szyje się ubrania, kilka pism dla homoseksualistów, silny ruch Hare Kriszna, zwalczające się stowarzyszenia ekologiczne, niekatolickie kościoły i sekty chrześcijańskie, buddyści różnych obrządków, a także słowiańscy poganie. Jednocześnie, mimo nieistnienia cenzury, dominujący język dyskursu publicznego zdaje się nie przystawać do tej rzeczywistości, pomija faktyczną różnorodność; politycy i publicyści często przemawiają tak, jakby wypowiadali się w imieniu

> pewnej zbiorowości, zjednoczonej wokół katolickich i narodowych wartości, i poszukującej politycznych możliwości ich realizacji (Kowalski, 1991, s. 252).

Jak diagnozował badacz, mieliśmy wówczas do czynienia ze stanem różnorodności, który jednak nie był pluralizmem. Z takim modelem społecznym, który wszelkie różnice zasłaniał potencjalną możliwością zbudowania „naturalnego", w pewnym sensie uniwersalnego porządku społecznego, z równie „naturalną" symboliką, językiem, aksjologią. Kowalski twierdził, że idea porządku naturalnego w polskim społeczeństwie pojawiła się w latach siedemdziesiątych, kiedy zaczęły powstawać pierwsze, jeszcze przedsolidarnościowe ugrupowania opozycyjne. Ta idea zadomowiła się w języku i praktykach społecznych w czasach pierwszej „Solidarności", a w latach dziewięćdziesiątych stała się bronią w walce o kształt potransformacyjnego społeczeństwa i o władzę.

W swojej analizie przestrzeni publicznej początku lat dziewięćdziesiątych autor artykułu *Prawo naturalne jako kategoria dyskursu publicznego* wychodzi przy tym od refleksji na temat, skąd się wzięło imaginarium tego, co naturalne i jego władza nad polskim społeczeństwem. Dodajmy, że władza ta zniszczyła pluralizm i związaną z nim równość różnic, wyeksponowała natomiast różnicę jako element konieczny do wskazywania i stygmatyzowania Innego. Zdaniem Kowalskiego konstruowanie pojęcia naturalności zakłada wskazanie i wyodrębnienie tego, co nienaturalne. Dlatego stawiał on tezę, że porządek naturalny (jako wielka narracja) zawitał do języka i praktyk społecznych w efekcie naznaczenia minionego systemu, czyli komunizmu, piętnem radykalnego zła. W pismach przedsolidarnościowej opozycji i pierwszej „Solidarności" Kowalski odnajdywał bowiem dominującą narrację, która przedstawiała komunizm

jako zło, twór sztuczny, nienaturalny, narzucony z zewnątrz, co było pochodną dyskursu konserwatywnego. Nic zatem dziwnego, że został on odrzucony na rzecz antytezy – naturalnego, organicznego ładu, który miała zbudować „Solidarność".

Ta uproszczona nieco dialektyka, wsparta poszukiwaniami w archiwum ówczesnego dyskursu publicznego (wystąpienia polityków, między innymi Jana Olszewskiego z 1991 roku, komunikaty biskupów katolickich z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych), pozwoliła autorowi zobaczyć, że porządek naturalny w Polsce zwyciężył, wygrał tę walkę o kształt społeczeństwa. Po stronie starego systemu w dyskursie publicznym dominowały „zbrodnia, zdrada, okrucieństwo, kłamstwo". Zaś po stronie nowego, a zatem tego, który miał nadejść i o który walczyło polskie społeczeństwo, „godność, odpowiedzialność, sprawiedliwość, prawo, wiara, czyste ręce i sumienia" (Kowalski, s. 254). Znaczącą rolę przypisywał Kowalski narracji i praktykom Kościoła katolickiego – jako fundatorowi jedynie słusznej aksjologii i wizji wspólnoty narodowej. Pokazał to przekonująco, analizując schemat strukturalny, obejmujący dwa wymiary: naturalne – nienaturalne, stare – nowe. Tak oto podsumowywał:

> W przeszłości, w obrębie tego, co stare, istnieją dwa obszary: nienaturalny świat komunizmu oraz odseparowany od niego w sensie aksjologicznym naród, który jest nosicielem wartości potencjalnie pozwalających w przyszłości, po zwycięstwie nad komunizmem, odbudować naturalny porządek. Wraz z nastaniem nowego, ten dwudzielny układ straci swoją rację bytu: naród, odzyskując suwerenną pozycję – to jest faktyczną zdolność kształtowania rzeczywistości politycznej według własnej woli – odrzuca dawny system i przystępuje do urzeczywistnienia porządku

naturalnego (Kowalski, s. 256).

Kategorie naturalności i normalności pojawiły się w tym samym mniej więcej czasie na wielu polach i w różnych przestrzeniach społecznych. Towarzyszył im również zauważalny radykalizm – pewne opcje, idee, praktyki, rozwiązania uznane zostały za niedopuszczalne, niemieszczące się w ramach tego, co normatywne i prawomocne. Stało się tak dlatego, że odrzucenie komunizmu wytworzyło w polskiej przestrzeni kulturowej obowiązujący paradygmat, w jakim funkcjonuje kategoria naturalności. Pojawiły się wzory, matryce rozpoznawania i kwalifikowania tego, co nienaturalne, a zatem z definicji inne, obce, niemoralne, niechrześcijańskie, nienormatywne. Wzory te stały się następnie integralną częścią procesów budowania nowego kształtu społecznego i kulturowego po 1989 roku. Rozróżnienie tego, co naturalne, od tego, co nienaturalne znajdowało zastosowanie w coraz większym obszarze życia zbiorowego. W planie rzeczywistego życia politycznego wiązało się zaś z odrzuceniem lewicy i lewicowości, ze wzrostem roli Kościoła katolickiego (uznanie moralnego przewodnictwa Kościoła). To wszystko przekładało się na konkretne rozwiązania praktyczne: wprowadzenie religii do szkół i przedszkoli, zakaz pornografii, eutanazji, aborcji, ograniczenie dostępu do środków antykoncepcyjnych i edukacji seksualnej. Pojęcie naturalności uległo zawężeniu do tradycyjnej, chrześcijańskiej, konserwatywnej i narodowej wizji rzeczywistości społecznej. Wskazanie na różnice społeczne wiązało się zatem z uznaniem poglądów, idei, wartości, a także ich politycznych konsekwencji oraz faktu istnienia grup, które je głosiły i wyznawały za nienaturalne, co zmierzało do wyeliminowania ich jako nieprawomocnych.

# Spór o aborcję – w języku i w obrazach

W logikę rozważań o napięciu pomiędzy naturalnym a nienaturalnym (złoża systemu komunistycznego), istniejącym w procesie kształtowania pola symbolicznego czasu transformacji dobrze wpisują się propozycje Andrzeja W. Nowaka, dotyczące wprowadzenia w polską wyobraźnię społeczną terminu „dziecka poczętego" (Nowak, 2020). Nowak uważa, że termin „dziecko poczęte" odgrywał szczególną rolę w latach dziewięćdziesiątych w procesie ustanowienia antykomunistycznej wykładni życia zbiorowego. Stanowił bowiem centralny punkt budowaniu hegemonii „naturalnego" i „normalnego" porządku społecznego. Termin „dziecko poczęte" jest dla Nowaka terminem organizującym życie społeczne czasu transformacji, w tym przede wszystkim wymiarze, w jakim termin ów instalował w przestrzeni społecznej hegemonię „naturalnego" konserwatyzmu.

Wspominana już wielokrotnie Agnieszka Graff, referując tezy Peggy Watson, wcale nie uznawała za paradoks tego, że na początku lat dziewięćdziesiątych, w ówczesnym politycznym chaosie i ekonomicznym kryzysie, w procesie głębokich przeobrażeń społecznych podstawowym problemem stała się kwestia aborcji. Jak bowiem uważała, w ten właśnie sposób ustanowił się polityczny wymiar różnicy płci, który z kobiecego ciała uczynił przedmiot działania restrykcyjnego prawa, a jednocześnie stanowił umacniający nową władzę pokaz patriarchalnej siły i zwycięskiego konserwatywnego języka. Jak tłumaczyła:

> I tak prawo antyaborcyjne stało się pierwszą wizytówką niepewnej siebie młodej władzy Europie Wschodniej. Nie wiedziano na razie, co począć z galopującą inflacją ani jak reformować rolnictwo, ale

zawsze można było «uspołecznić» rozrodczość kobiet. Rządy trzeba sprawować nad kimś; władza, aby poczuć się władzą musi kogoś sobie podporządkować. W demokracji po komunizmie tym kimś okazały się kobiety" (Graff, 2001, s. 19).

Demokracja po komunizmie wytworzyła hegemonię, dla której ustanawiania w polskim społeczeństwie czynnikiem najbardziej sprawczym okazał się dyskurs antyaborcyjny. Andrzej W. Nowak tak tłumaczył ten mechanizm:

„Dziecko poczęte" jest terminem, który jako puste znaczące pozwala na wytworzenie niesamowicie wydajnych, rozległych łańcuchów ekwiwalencji. Szczególną rolę ma wytworzenie (po)wiązania pomiędzy tym terminem a (anty)komunizmem. Połączenie to zaczęto wytwarzać już w latach osiemdziesiątych, kiedy walka z aborcją zaczęła być łączona z walką z władzą PRL, takim znaczącym symbolem były wówczas drugoobiegowe projekcje filmu *Niemy krzyk*, stworzonego przez Donalda S. Smitha, fundatora organizacji Crusade for Life; narratorem był Bernard N. Nathanson, który publicznie twierdził, że inspiracji do powstania filmu dostarczył Ronald Reagan. Połączenie antykomunizmu i sprzeciwu wobec aborcji okazało się skutecznym zabiegiem tworzenia łańcucha ekwiwalencji i sposobem na artykulację antagonizmów – jak wskazuje David Ost, właśnie kwestia aborcji stała się ważnym momentem w przekierowywaniu gniewu klasowego we wczesnych latach dziewięćdziesiątych z pozycji akcentujących nierówności klasowe na pozycje kulturalistyczne i wikłała m.in. związek zawodowy „Solidarność" raczej w „wojny kulturowe" niż walkę o prawa pracownicze. Ów łańcuch

> równoważności, który był podtrzymywany i wytwarzany przez koncept „dziecka poczętego” był dość prosty: jeżeli jesteś za wolnością, to jesteś antykomunistyczny i jesteś zwolennikiem Reagana, owego symbolu zimnowojennego podziału na „wolny świat” i totalitaryzm, Reagan jest przeciw aborcji, Kościół katolicki, który jest antykomunistyczny jest przeciw aborcji, więc też powinieneś być przeciwko niej. Po skróceniu łańcucha otrzymujemy prosty równoważnik: jesteś za wolnością, czyli przeciw aborcji. Zważywszy, że rok 1989 został powitany jako „odzyskanie wolności”, widać, jak „dziecko poczęte” i dyskurs antyaborcyjny silnie wkomponowały się w „dyskurs normalności”, przez co hegemonia przeszła od słabej do mocnej postaci. Siłę oddziaływania „dziecka poczętego” jako obiektu ontohegemonicznego i ontologicznego generatora tworzącego dyskurs można było zobaczyć 7 stycznia 1993, kiedy parlament nie rozpatrzył petycji pod obywatelskim projektem łagodzącym prawo; zebrano jeden milion siedemset tysięcy podpisów. Parlament je zlekceważył i uchwalił restrykcyjne prawo antyaborcyjne. Uwidacznia to siłę faktyszu/obiektu ontohegemonicznego, który może zrównoważyć kolektywną siłę 1,7 miliona podpisów. Delegacja woli politycznej, jaką jest podpis na liście, okazuje się słabsza niż porządek hegemonii zapośredniczony poprzez oddelegowane „dziecko poczęte” (Nowak, s. 14).

Nowak uważa, że termin „dziecko poczęte” zdominował, a nawet wytworzył hegemoniczne pole dyskursu publicznego w Polsce lat dziewięćdziesiątych, który był dyskursem antyaborcyjnym, wytworzył antagonistyczne podziały społeczne, a jednocześnie wzmocnił trwale sojusz antyaborcyjny z ruchami

przeciwnymi emancypacji kobiet i ruchom LGBT.

Graff pisała wprost, że tym, co spowodowało zanik pluralizmu w różniącym się, demokratyzującym społeczeństwie, okazał się brak języka innego niż „naturalny" – związany z tradycją, religijnością, wartościami konserwatywnymi. „W Polsce uprawomocnił się taki sposób myślenia, mówienia, wartościowania w kwestii aborcji, który ma rację bytu wyłącznie na gruncie religijnym. W ciągu ostatnich kilku lat z języka publicznego praktycznie zniknęły słowa takie jak «płód» i «ciąża». Ich miejsce zajęły «dzieci nienarodzone» i «ochrona życia poczętego». Aborcję nazywa się «zabijaniem», a kobieta w ciąży to dziś po prostu matka"[5] (Graff, 2001, s. 112) – tu Graff była bliska diagnozom Nowaka związanym z ustanowieniem w dyskursie publicznym lat dziewięćdziesiątych dominującego języka antyaborcyjnego. Tę przegraną przez kobiety wojnę o język Graff nazwała „zniknięciem kobiet", zniknięciem nie tylko z debaty publicznej, ale też w konsekwencji z publicznej przestrzeni. Kobieta została wymazana na rzecz „dziecka poczętego" – terminu wprowadzonego do ustawy z 1993 roku, który po liberalizacji w 1996 został usunięty, a trzy lata później wprowadzony ponownie. Przede wszystkim chodziło o wymazanie kobiety (każdej kobiety, nie tylko kobiety w ciąży) z przestrzeni widzialności, wspomniany już Andrzej W. Nowak stawia tezę, że „dziecko poczęte" mogło stać się tak ważnym aktorem w polu wytwarzania hegemonii, gdyż było obiektem poddanym wizualizacji – zyskało społeczną widzialność, a praktyki wizualne wzmocniły sprawczość dyskursu antyaborcyjnego. Nowak pokazuje, że wizualna obecność „dziecka poczętego" zorganizowała przestrzeń dyskursu publicznego w latach dziewięćdziesiątych.

Zamiast kobiet oglądaliśmy w przestrzeni publicznej i medialnej lat dziewięćdziesiątych zamyślone, uśmiechnięte, czasem przerażone (w

zależności od wymowy komunikatu obrazowego) płody niczym byty całkowicie autonomiczne. W kulturze wizualnej tamtych lat zaczęły dominować wizerunki płodów jako samowystarczalnych, podmiotowych jednostek. Właśnie wtedy intensywnie działała (i działa do dziś) między innymi organizacja „Bractwo małych stópek" – nieformalna grupa osób, które łączy idea obrony ludzkiego życia od samego poczęcia do naturalnej śmierci. Ich główny cel polegał na edukowaniu i kształtowaniu opinii publicznej, a także współpracy z różnymi organizacjami pro-life w Polsce i na świecie. Wspominam o tej organizacji dlatego, że miała znaczenie dla dyskursu antyaborcyjnego w latach dziewięćdziesiątych, przede wszystkim przez produkowane przez nią materiały dydaktyczne, kierowane do szkół, parafii, organizacji pozarządowych. Będąc uczennicą publicznej szkoły podstawowej, trzymałam w rękach Jasia – plastikową lalkę w kształcie kilkutygodniowego płodu. Wiem, jak miała na imię, bo do dnia dzisiejszego stanowi materiał edukacyjny, który można zamówić na stronie wspomnianej organizacji. Lalka w materiałach reklamowych zamieszczonych na stronie sklepu internetowego oferującego „gadżety" antyaborcyjne została przedstawiona jako wielki obrońca życia. Ma służyć temu, by nabywcy mogli na własne oczy zobaczyć i potrzymać w rękach dziesięciotygodniowe „poczęte dziecko", a tym samym wzbudzić empatię, uczucia miłości i troski względem tego obiektu i powstrzymać decyzję o aborcji. Na stronie sklepu z „gadżetami" Bractwa są też wizualizacje USG płodu do pobrania na komórkę. „Film wgrany w telefon uratował wiele nienarodzonych dzieci, gdy obejrzały go i miały ciągle przy sobie kobiety zdecydowane na aborcję" – tak reklamuje swoje produkty edukacyjne organizacja. Andrzej W. Nowak przekonuje, że rola wizualizacji i materializacji „dziecka poczętego" była niezwykle ważna wobec wzmacniania sprawczości antyaborcyjnego imaginarium w ówczesnym polskim społeczeństwie. Dlatego kobiety

przegrały wojnę nie tylko o język, ale też o społeczną i polityczną wyobraźnię.

Przegrana wojna o język (zwolennicy zabijania, zwolennicy życia), obrazy, ale także edukację i wyobraźnię społeczną, to najlepszy dowód na to, że język liberalnych środowisk Zachodu nie przedostał się do polszczyzny, a dyskurs o aborcji lat dziewięćdziesiątych oswajał społeczeństwo z nową, „naturalną" terminologią – gdzie „życie poczęte" zastąpiło kobietę[6]. Oczywiście protesty przeciw ustawie antyaborcyjnej, zbieranie podpisów pod żądaniem referendum w sprawie złagodzenia ustawy antyaborcyjnej sprzyjało powstawaniu ruchu kobiecego i feministycznego w Polsce potransformacyjnej. Ale kobiety nie zdołały wówczas wywalczyć innego języka ani innego społecznego imaginarium. Ma to ogromne znaczenie dla naszej współczesności. Dowodzi tego przekonująco Andrzej W. Nowak, kiedy pisze:

> Za każdym razem, kiedy artykułujemy problematykę feministyczną, dyskusje wokół praw osób LGBT czy szerzej związaną z polityką równościową, nasze działania będą wpisane w sieć, w obrębie której jest „dziecko poczęte", punkt, którego nie możemy pominąć i który oddziałuje na nasze działania, interesy, powodując, że są one przekształcane (Nowak, 2020, s. 16).

Imaginarium społeczne, które zaczęło powstawać wokół kwestii aborcji w przestrzeni wizualnej i medialnej, ukształtował również wspomniany już przez Nowaka film *Niemy krzyk*, jak opisują to niezależnie od siebie Agnieszka Graff (Graff, 2001, s. 126-131) i Dorota Sajewska (Sajewska, 2017). Film pokazywano w szkołach, w parafiach, zaś w pokazach

uczestniczyły dzieci z klas siódmych i ósmych szkół podstawowych. Sajewska, badając społeczne i kulturowe oddziaływanie tego filmowego obrazu, traktuje go jako kulturowy fantazmat, performans technologiczny rozgrywany na ciele kobiety. Twierdzi, że medialny dyskurs o aborcji w Polsce ustanowił się poprzez uprzedmiotowienie kobiet, a także skutecznie powstrzymał ich praktyki emancypacyjne w przestrzeni społecznej i kulturowej. Autorka, podobnie jak Graff i Kowalski, ogromną rolę w kształtowaniu dyskursu dotyczącego aborcji przypisuje Kościołowi katolickiemu. Analizując encykliki Jana Pawła II, przywołując cytaty z książki *Pamięć i tożsamość* (Jan Paweł II, 2005) stawia tezę, że kwestię aborcji papież uczynił fundamentem swojego pontyfikatu, wykorzystując ją jednocześnie do walki z „cywilizacją śmierci" i zagrożeniami świata Zachodu, promującego „ideologię zła". To rozpoznanie prowadzi Sajewską do wniosku, że aborcja stała się stawką w grze o władzę symboliczną (świecką i religijną), do dziś stanowi przy tym przedmiot realnej polityki i sprawowania władzy nad kobietami, a także jest manifestacją kulturowego patriarchatu (por. Kościelniak, 2020).

Odtwarzając historię prawa aborcyjnego w Polsce lat dziewięćdziesiątych, autorka wskazywała ponadto, że dyskusja o aborcji w Polsce (jej apogeum przypadło na lata 1991-1992) czasowo zbiegła się z reformą gospodarczą Leszka Balcerowicza, która miała zagwarantować wyjście polskiej gospodarki z kryzysu ekonomicznego i społecznego. Kryzys społeczny związany z reformą, z wdrożeniem strategii wolnorynkowych spowodował, że Kościół katolicki wykorzystał ten moment do zaostrzenie prawa aborcyjnego. Wspomagały go w tym pielgrzymki Jana Pawła II do Polski, podczas których papież chętnie wykorzystywał retorykę „życia ludzkiego od poczęcia". Sajewska w centrum swojej analizy traumy aborcyjnej jako pewnego konstruktu wyobrażonego, oddziałującego na społeczną świadomość

Polaków, stawia wspomniany już film *Niemy krzyk*.

Film *Niemy krzyk* powstał w 1984 roku jako zapis ultrasonograficzny aborcji dwunastotygodniowego płodu. Jej rejestracji towarzyszy narracja ginekologa, Bernarda Nathansona – niegdyś zwolennika aborcji, a po obejrzeniu tego właśnie zapisu zdecydowanego przeciwnika. Film przygotowały, przy wsparciu Ronalda Reagana, ówczesnego prezydenta Stanów Zjednoczonych, amerykańskie środowiska pro-life. Ekspert przedstawił aborcję jako morderstwo dziecka, opowiadał o odczuciach płodu, inteligencji, wykrzywieniu twarzy jako reakcji na ból i niemym krzyku. Film pojawił się w Polsce na początku lat dziewięćdziesiątych jako dokument medyczny, udostępniany i rozpowszechniany przez Kościół. Miał też ogromny wpływ na język kształtujący się wokół ustawy antyaborcyjnej i dominujący system wartości. Jak w 1991 roku informowała „Gazeta Wyborcza", „głosowanie nad uchwałą zostało przełożone do czasu, aż wszyscy chętni obejrzą film *Niemy krzyk* o życiu przed narodzinami" (Sajewska, 2017). Ale najważniejsze wydaje się to, że miał on istotny wpływ na świadomość i wyobraźnię młodych dziewczyn, które musiały oglądać go w szkołach i parafiach. Sajewska zatem wyjaśnia:

> Potraktowanie filmu *Niemy krzyk* jako swoistego obrazu źródłowego dla wytworzenia dyskursu antyaborcyjnego w Polsce po 1989 roku pozwala, w moim przekonaniu, na archeologię traumy aborcyjnej. Pozwala zrozumieć „traumę aborcyjną" jako medialnie wytworzony konstrukt kulturowy, który miałby stać się modelem doświadczenia dla wszystkich kobiet: zarówno tych, które dokonały aborcji, jak i tych, które – ze względu na swe „biologiczne przeznaczenie" – noszą w sobie ten potencjał. Strategie traumatyzowania polskich kobiet, dla których wypracowania

> zarejestrowane w tym rzekomym dokumencie zdarzenie odegrało rolę kluczową, podporządkowane zostały zasadom spektaklu władzy, który rozegrał się we współpracy Kościoła katolickiego, mediów i liberalnej polityki gospodarczej przy – by tak rzec – milczącym wsparciu ówczesnego teatru[7] (tamże, s. 18).

Sajewską interesował w proponowanych analizach teatr jako medium reagowania, negocjowania, diagnozowania i wskazywania problemu. Jej wywód znakomicie pokazuje, że polski teatr na kwestię aborcji w latach dziewięćdziesiątych nie zareagował. Zareagował wyłącznie medialny dyskurs, który skonstruował podmiot ludzki („nienarodzone dziecko", „dziecko poczęte") poprzez radykalne uprzedmiotowienie kobiety. Jak dodaje Sajewska, ten konstrukt w konsekwencji niweluje wszelkie dążenia emancypacyjne kobiet, wręcz je uniemożliwia, i czynił to zarówno wtedy, jak czyni i dziś.

Jak pisała przywołana już Izabela Kowalczyk, na temat aborcji milczała[8] też ówczesna sztuka tworzona przez kobiety. Spośród nielicznych prac, które w latach dziewięćdziesiątych podejmowały tę kwestię, problem wyboru kobiety dotyczącego jej ciała i życia tematyzuje *Dziesięć panien* Katarzyny Górnej. Przygotowana w 1995 roku instalacja nawiązywała do biblijnej przypowieści o pannach mądrych i głupich, a składała się z dziesięciu wielkoformatowych fotografii, przedstawiających nagie kobiety. Przed każdą z nich artystka umieściła wykonane z białego papieru, pomięte długie koszule nocne – być może ich biel wskazywać miała na niewinność, czystość, dziewictwo. Każdej fotografii towarzyszyło zdjęcie z wynikami USG – widać na nich, że aż połowa sfotografowanych kobiet jest w ciąży. Autorka nie sugeruje, które z jej panien są mądre, a które głupie. Te, które podejmują decyzję o aborcji, czy te, które decydują się urodzić dziecko.

Pracę Górnej odczytywano wtedy jako próbę zwrócenia uwagi na istnienie niebezpiecznego dla zdrowia i życia kobiet podziemia aborcyjnego[9], które powstało po wprowadzeniu zakazu przerywania ciąży. Na to, że nierówności ekonomiczne (niemożliwość przeprowadzenia nielegalnego zabiegu ze względu złą sytuacje finansową) skazują kobiety i ich rodziny na życie w biedzie i przemocy. Kowalczyk w *Raporcie Kongresu Kobiet Polskich 2009. 20 lat transformacji 1989–2009* (Kowalczyk, 2009, s. 57) pisała, że okres po 1989 roku przyniósł przede wszystkim liczne ograniczenia praw kobiet, głównie w postaci zakazu aborcji. Analizując pole sztuki dwudziestolecia transformacji, wskazywała ponadto, że do kwestii aborcji – oprócz Górnej – odnieśli się jeszcze tylko Alicja Żebrowska w pracy *Grzech pierworodny. Projekt rzeczywistości wirtualnej* (1994) i Zbigniew Libera w *Łóżeczka porodowe dla dziewczynek*. Kowalczyk wskazywała po raz kolejny na to, że ówczesnej sztuki kwestia aborcji zdawała się nie interesować, a co za tym idzie, sztuka feministyczna nie podjęła fundamentalnego problemu dla odzyskiwania lub wytwarzania podmiotowości społecznej i politycznej kobiet. Krytyczka sztuki Bożena Czubak pisała:

> Sztuka poruszająca zagadnienia feminizmu ma już pewne tradycje w polskiej kulturze artystycznej, ale jest to sztuka nie formułująca krytycznych postulatów. Jej feminizm, w głównej mierze, wyraża się demonstrowaniem kobiecej odmienności, podczas gdy feministki zachodnioeuropejskie i amerykańskie nie walczą o własną odrębność, lecz walczą z ideologią męskiej dominacji. Brak zainteresowania analogiczną problematyką dał się odczuć podczas trwania społecznej dyskusji wokół restrykcyjnej ustawy antyaborcyjnej (Czubak, 1994, s. 47).

Obie krytyczki, Kowalczyk i Czubak, dostrzegały, że ówczesna sztuka nie była gotowa na przepracowanie tematu uprzedmiotowienia kobiet w dominującym wówczas dyskursie antyaborcyjnym.

Na niemożność związaną z podjęciem tematu aborcji przez literaturę tworzoną przez kobiety po 1989 roku wskazała z kolei Agnieszka Mrozik. W książce *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku* (2012) postawiła ona tezę, że spór o prawa reprodukcyjne kobiet, zapoczątkowany po przełomie 1989 roku, stał się podwaliną ruchu kobiecego w Polsce. W trakcie tego sporu doszło bowiem do zdefiniowania istoty tego, czym powinien stać się ruch kobiecy w Polsce: przede wszystkim walką o prawa do decydowaniu o własnym ciele i życiu. Od tej pory kobieta, jej ciało i seksualność zaczęły funkcjonować jako sprawy *stricte* polityczne. Autorkę zajmuje głównie kwestia macierzyństwa i demitologizacji figury Matki Polki w ramach sporu o aborcję. Dlatego też wywód o sporze aborcyjnym nierozerwalnie wiąże się w jej refleksji z doświadczaniem macierzyństwa przez kobiety: „Macierzyństwo pod flagą biało-czerwoną przesłania inne wymiary kobiecego doświadczenia, zawłaszcza kobiety, a chwilami je wręcz unieważnia, podporządkowując ich istnienie sprawie reprodukcji, powiązanej dodatkowo z obowiązkami względem ojczyzny”(Mrozik, 2012, s. 141). Mrozik analizuje dyskusje o aborcji w kobiecej prozie, przekonująco pokazując, jak to, co prywatne i intymne, zaczęło łączyć się z tym, co polityczne: ze wstydem, traumą, tajemnicą, ale nade wszystko z kontrolą państwa, nadrzędnym światopoglądem, systemem wartości polskiego społeczeństwa. Bada także język, którym literatura kobieca mówi o aborcji, zastanawiając się nad tym, na ile mamy tu do czynienia z reprodukcją języka debaty publicznej, na ile zaś z ustanawianiem nowych języków.

Mrozik interpretuje *Ślad po mamie* Marty Dzido, *Dziewczyny z Portofino* oraz

*Pudełko ze szpilkami* Grażyny Plebanek, *Ono* Doroty Terakowskiej, *Piaskową Górę* Joanny Bator. Wszystkie te powieści powstały w latach dwutysięcznych i – jak określa to autorka *Akuszerek transformacji* – są coming-outami i speak-outami aborcyjnymi. Ujawniają to, co miało pozostać tajemnicą, lub też oddają głos kobietom, przerywając ich milczenie. Jednak to, co uderza w analizowanej przez Mrozik prozie kobiecej, to uwewnętrznienie i znaturalizowanie przez kobiety konstruktu dotyczącego kobiecego doświadczenia aborcji – pozycjonowanie się autorek i narratorek analizowanej prozy w roli matki (przyszłej, byłej, potencjalnej). Język naturalny, o którym pisał Kowalski, brak języka z rozpoznań Graff, czy medialnie wytworzony konstrukt kulturowy z rozważań Sajewskiej – anihilowały możliwość wytworzenia się języka emancypującego kobiety. Teatr, sztuka i literatura nie mogły feministycznie interweniować w spór o prawa reprodukcyjne, jednocześnie proponując strategie upodmiotowienia kobiety. Aby zachować prawo do różnienia się i na różnicy budować kapitał społeczny, polityczny i kulturowy, kobiety musiały wyjść poza spór dotyczący praw reprodukcyjnych, choć to on zdecydował najmocniej o konieczności ich walki o własne prawo do bycia podmiotem.

W autobiograficznym wspomnieniu o czynnym uczestnictwie w sporze aborcyjnym lat dziewięćdziesiątych Kinga Dunin pisała:

> Udział w demonstracjach pro-choice pozwolił mi doświadczyć na własnej skórze, czym w praktyce jest różnorodność. Odmiennym rodzajem polaryzacji. Nie należałam już do słusznego, uciskanego „my", a w zamian przypadła mi rola Innego – feministki, wariatki, morderczyni dzieci poczętych, wroga narodu polskiego. Dowiedziałam się, że jestem lesbijką i Żydówką. Społeczeństwo było podzielone, a odrodzony naród pozbywał się różnych ciał obcych

(Dunin, 2007, s. 26).

Diagnoza Dunin wydaje mi się znacząca; spór o aborcję nie mógł stać się terenem walki o prawa kobiet, bo toczyła się już na nim wojna kulturowa, która nieprzerwanie trwa do dzisiaj. Do udziału w tej wojnie, w charakterze wrogów, zmuszani byli i są różni Inni.

# Na scenie walki niezrozumiałej

Izabela Kowalczyk odpowiedziała sama sobie po latach na pytanie o sztukę feministyczną, które sformułowała na początku lat dziewięćdziesiątych (Kowalczyk, 2010). Podzieliła sztukę feministyczną w Polsce na oddzielone od siebie i różniące się etapy. Pierwszy nawiązywał do pytania o istnienie sztuki feministycznej i wyrażał nadzieję, że jeśli kiedyś zaistnieje, może wiele zmienić w świadomości społecznej. Ten etap Kowalczyk nazwała feministycznymi interwencjami (chodzi o lata siedemdziesiąte i częściowo osiemdziesiąte, kiedy ruch feministyczny był jeszcze w Polsce nieobecny). Pojawiały się wtedy artystki, które podejmowały feministyczną problematykę (Natalia LL, Maria Pinińska-Bereś, Ewa Partum, Ewa Kuryluk, Krystyna Piotrowska, Izabela Gustowska). Tematyzowały one w swojej twórczości problemy, które dotyczyły inności kobiety w kulturze, przede wszystkim inności jej ciała – uprzedmiotowionego, przeznaczonego do konsumpcji, będącego przedmiotem na rynku wymiany. Ich prace igrały z męskimi fantazmatami o kobiecym pięknie, ideale urody, pokazywały starość, cielesność kobiety wyzwoloną spod maskarady kulturowej. Strategie te Kowalczyk opisywała jako interwencje feministyczne, ponieważ uważała, że brak zaplecza teorii feministycznych w tamtym okresie uniemożliwiał krytykom i oglądającym odczytanie zwartego w tych pracach potencjału

krytycznego. Problemy podejmowane przez artystki w tamtym czasie nie przystawały ponadto do ówczesnej rzeczywistości kulturowo-obyczajowej, do stanu świadomości ówczesnych Polek. Co istotne, same artystki nie nazywały własnej sztuki feministyczną lub wręcz odżegnywały się od słowa feminizm. Z tych powodów Kowalczyk uznała, że również krytyczki nie powinny ich sztuki nazywać feministyczną.

Za przełom uznała Kowalczyk rok 1989, kiedy doszło do zmiany ustroju, wtargnęła do Polski kultura konsumpcyjna, zaś przestrzeń polityczna, ekonomiczna i kulturowa otworzyła się na neoliberalizm. Najistotniejszymi dla niej tematami nowej rzeczywistości, które podjęła sztuka w latach dziewięćdziesiątych, stały się kwestie wolności (wolności kobiety, artystki/artysty, ciała, mniejszości, wolności słowa) i jej relacji z władzą (Kowalczyk, 2002, Jakubowska, 2004). Kowalczyk zwraca jednocześnie uwagę na to, że podjęcie i przedstawienie przez sztukę krytyczną grup wykluczonych, pozbawianych głosu i marginalizowanych okazało się niezwykle ważne dla możliwości pojawienia się tych grup w sferze publicznej, zyskania publicznej widzialności. Sztuka ta napotykała na opór społeczny, akty cenzurowania, atakowania, niszczenia. Zwłaszcza w kontekście rozpoczynającego następną dekadę procesu Doroty Nieznalskiej, oskarżonej o obrazę uczuć religijnych[10].

Wydaje się jednak, że mechanizm oporu społecznego przeciw sztuce krytycznej lat dziewięćdziesiątych, w tym przede wszystkim sztuce feministycznej, okazał się znaczący z innych powodów niż stan świadomości społeczno-kulturowej, dominanty obyczajowe czy konserwatyzm polskiego społeczeństwa, o których pisze Kowalczyk. To, co działo się wtedy (i dzieje się dzisiaj) z odbiorem i oddziaływaniem sztuki krytycznej czy współczesnej, ujawnia jak na dłoni, że funkcjonuje ona jako niezrozumiała społecznie scena

walki o nowoczesność.

Usunięcie w 2020 roku z Galerii Sztuki XX i XXI wieku Muzeum Narodowego w Warszawie prac Natalii LL z cyklu *Sztuka konsumpcyjna*, prac Katarzyny Kozyry, Grupy Sędzia Główny ze względu na ich „gorszący i rozpraszający uczniów" przekaz, to czytelne symptomy regresu społecznej polityki odbiorczej sztuki. Ponadto ta sytuacja jasno pokazuje, że modernizacja polityki odbiorczej sztuki, rozumiana jako proces edukacyjny, wychowawczy i świadomościowy, albo w ogóle nie nastąpiła, albo też miała efemeryczny, krótkotrwały, lokalny charakter, lokując się poza obszarem społecznego zrozumienia, które mogłoby wpłynąć na procesy unowocześniające i emancypujące[11].

Mówiąc inaczej, w sztuce polskiej początku nowego wieku już wszystko się wydarzyło, a zaczęło się wydarzać właśnie w latach dziewięćdziesiątych, kiedy pojawiły się wyemancypowane podmioty kobiece i mniejszościowe, zdekonstruowano i osłabiono kulturę konsumpcyjną, system patriarchalny, radykalnie negocjowano z wpływem Kościoła katolickiego na polskie życie społeczne i polityczne, ujawniono mroczne strony macierzyństwa, wyzysku ekonomicznego kobiet, nierówności na rynku pracy, ciężar kobiecej codzienności; kiedy pokazano, że kobieta ma ciało i jest bytem seksualnym; kiedy negocjowano z polską historią, odkrywając białe plamy (genderowe, rasowe, klasowe), odtwarzano powroty wypartego i wymazanego z polskiej historii, napisano jej alternatywne wersje. Wszystko się wtedy wydarzyło, lecz nie tyle zostało ocenzurowane i odrzucone, ile okazało się niezrozumiałe społecznie w procesie modernizującym polskie społeczeństwo i polską kulturę. Jakby scena sztuki nie mogła uwikłać się czy zapośredniczyć w żadnym medialnym konstrukcie odmieniającym i kształtującym społeczną wyobraźnię (może poza konstruktem skandalu i ekscesu, które nadają się do

społecznego i politycznego ocenzurowania).

Sztuka feministyczna to dobry przykład zjawiska społecznego niezrozumienia. Kanoniczne już prace, wpisane w perspektywę sztuki feministycznej przez krytyczki i krytyków sztuki, jak choćby *Olimpia* Katarzyny Kozyry, jej obie *Łaźnie* (1997, 1999), czy wspomniana już praca Alicji Żebrowskiej *Grzech pierworodny. Domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej* (1994) oraz *Onone. A World after the World* (1995-1997), dotyczyły przede wszystkim genderowych konstruktów płci, strategii ich wytwarzania i przekraczania, kobiecej seksualności i szukania dla niej reprezentacji, fizjologicznych aspektów kobiecej cielesności (choroby, starości, brzydoty). Artystki w swoich pracach próbowały odkolonizować kobiece ciało, na nowo zdefiniować kobiecą seksualność – przede wszystkim krytycznie dekonstruując patriarchalne i męskocentryczne sposoby postrzegania i przedstawiania kobiecego ciała i pożądania. Chodziło im o wypracowanie kobiecych reprezentacji cielesności i seksualności, które wymykałyby się fallocentrycznej represji kulturowej i męskiej władzy spojrzenia. Sztuka feministyczna afirmująca kobiecą cielesność i seksualność, dostrzegająca siłę manifestującej się poprzez ciało kobiecych tożsamości wymagała splotu z objaśniającą krytyką. Relacja między sztuką feministyczną a objaśniającymi językami krytyki, jeśli istniała, była niszowa i hermetyczna.

Wspominam o roli krytyków i krytyczek sztuki lat dziewięćdziesiątych, bowiem to ich język, sposób obrazowania i styl wpłynął na praktyki odbiorcze sztuki, miał często moc ustanawiającą dane prace w kontekstach feministycznych[12]. Język krytyczek i krytyków sztuki miał bowiem przede wszystkim potencjalną moc objaśniającą wobec tego, co okazywało się w odbiorze społecznym niezrozumiałe i z tego powodu najczęściej odrzucane.

Magdalena Ujma opisywała języki i sytuację krytyki feministycznej jako krytyki artystycznej w Polsce, która nie zawsze brała pod uwagę swoją potencjalną rolę w objaśniającym uprzystępnianiu sztuki feministycznej ówczesnemu społeczeństwu. Konstatowała, że na początku lat dziewięćdziesiątych powstała fala nowego pisania naukowego. Styl akademicki, który zawierał w sobie elementy krytyki artystycznej, wprowadził w przestrzeń teorii sztuki metodologie i perspektywy postmodernistyczne. Popularyzowała zaś ten styl przede wszystkim tak zwana szkoła poznańska, czyli Piotr Piotrowski i jego ówczesne studentki i studenci: Paweł Leszkowicz, Izabela Kowalczyk, Agata Jakubowska, Małgorzata Lisiewicz, Jarosław Lubiak. Jak wyjaśnia Ujma:

> Styl ich wyróżniał się pewną sztywnością, używaniem nowego wówczas słownictwa, takiego jak: „biowładza", „wiedza-władza", „panoptyczny", „płeć kulturowa", „tożsamość" czy też „gender". Już same te terminy wskazują na źródła inspiracji, którym były dla nich angielskie przekłady prac Michela Foucaulta, amerykańska recepcja pism francuskich poststrukturalistów, a także książki Judith Butler (Ujma, 2018, s. 186).

Ujma twierdzi ponadto, że głównie dzięki kwartalnikowi poświęconemu sztuce współczesnej – „Magazynowi Sztuki"[13] rozprzestrzeniała się wiedza o feminizmie, o sztuce krytycznej, krytyce instytucjonalnej, przestrzeni publicznej, cenzurze i demokracji. Wskazuje jednak na akademicki i w dużej mierze lokalny zasięg oddziaływania tej wiedzy. Początki feministycznego pisania o sztuce wiąże zaś z narastającą w okresie transformacji falą ruchu kobiecego, który formował się na manifestacjach (pro-choice) i w akademii (w tym szczególne znaczenie przypisuje wspomnianej już szkole

poznańskiej). Istotne znaczenie miały również powstające w połowie lat dziewięćdziesiątych gender studies, a ponadto seminaria Marii Janion – tam właśnie powstawały nowe języki, narzędzia i pojęcia do analizowania sztuki kobiet.

Ujma pyta również: czy wypracowany w polu sztuki feministycznej język krytyczny miał znaczenie społeczne, czy wchodził do głównego dyskursu publicznego? A jeśli tak, to czy coś zmieniał? Na przykładzie społecznego odbioru prac Katarzyny Kozyry i Doroty Nieznalskiej pokazuje przy tym, że prezentowana, tematyzowana przez obie artystki różnica i inność okazały się nie do przyjęcia w odbiorze społecznym – język krytyki feministycznej nie potrafił ich ani obronić, ani uprzystępnić rozumieniu społecznemu. Agata Araszkiewicz tak oto pisała w 2006 roku o sprawie Nieznalskiej: „W odpowiedzi na skuteczny i agresywny atak nie udało się stworzyć solidarnej strategii obrony artystki przed dotyczącym nas wszystkich zamachem na wolność słowa. Nie udało się wypracować żadnego gestu" (Araszkiewicz, 2006, s. 147). Dla tworzących w czasach transformacji artystów, dla krytyczek i krytyków sztuki, sztuka niewątpliwie stanowiła laboratorium polskiej transformacji – testowała emancypacyjne praktyki, języki, sposoby obrazowała, walczyła o przestrzeń widzialności dla Innych. Pozostawała jednak społecznie niezrozumiała, stąd jej sprawczość związana ze zmianą społecznej świadomości była osłabiona.

W narracjach krytyczek i krytyków sztuki feministycznej lat dziewięćdziesiątych kategorie inności i różnicy były mocne i operatywne. Polski feminizm lat dziewięćdziesiątych wyrastał w polu społeczno-politycznym z przekonania, że rodząca się po 1989 roku demokracja zdradziła kobiety, pozwoliła je wymazać z publicznej przestrzeni, w której mogą artykułować swoje potrzeby i domagać się praw, przyczyniła się do ich

zniknięcia. Za główny powód posądzenia demokracji o zdradę kobiet uznano wprowadzenie zakazu aborcji w 1993 roku, gdyż pozwoliło to Kościołowi katolickiemu zdobyć decydujący głos w sprawach bezpośrednio dotyczących kobiet, ich zdrowia i życia. Feminizm lat dziewięćdziesiątych w żaden sposób nie kwestionował konieczności przejścia polskiego społeczeństwa przez ustrojową transformację i wspierał demokratyczne przemiany – otwierając się na postmodernistyczną myśl Zachodu, wprowadzając w polską przestrzeń najważniejsze teorie i praktyki związane z ruchem kobiecym. Chodziło o to, by kobiety mogły uczestniczyć w procesie transformacji na równych prawach z mężczyznami. Ówczesny feminizm, przede wszystkim ze względu na organizację ruchu kobiecego wokół obrony praw reprodukcyjnych kobiet, utknął w opozycji: konserwatyzm („porządek naturalny") – feminizm.

Na terenie sztuki opozycja ta została jednak rozszczelniona, a zatem otworzyło się miejsce na różne operacje na genderowych konstruktach tożsamościowych. Jednocześnie teren sztuki i język krytyki sztuki usytuował się na niezrozumiałej społecznie scenie – gdzie działania praktyk komunikacyjnych i translatorskich okazały się nieskuteczne. Przywoływana już Ujma tak to tłumaczy:

> Pierwsze lata po 1989 roku było czasem względnego spokoju dla sztuki kobiet i krytyki feministycznej, który zakończył się około połowy lat 90. Zapanował wtedy okres polskich wojen kulturowych, których pretekstem niejednokrotnie stawały się dzieła artystek. Druga połowa dekady lat 90. i początek dekady następnej był czasem artystek-skandalistek. Artystki z jednej strony zostały wykreowane przez media i polityków, szybko uczących się wykorzystywania prasy, radia i telewizji do grania na emocjach elektoratu. Z drugiej jednak strony niekiedy gra z opinią publiczną i

> jej oczekiwaniami była zamierzona, choć wkalkulowane przez artystki ryzyko skandalu okazywało się niedoszacowane (Ujma, 2019).

Część ówczesnego dyskursu krytyki feministycznej zdominowała narracja, która stawiała sobie za cel obronę artystek-skandalistek. Ta obrona nie miała jednak szans na coś innego niż wyłącznie odpieranie ataków (często wynikających z niezrozumienia dzieł sztuki, z braku języka umożliwiającego ich interpretację).

Ujma przypomina tekst Ewy Toniak *Pani Bond z siatką albo o zmianach płci sztuki polskiej w latach 90.*, która opisywała mechanizmy wykluczające artystki-kobiety z polskiego pola kulturowego. Pokazywała przy tym, jak dyskurs medialny i medialne konstrukty deprecjonują kobiety-twórczynie, jak wielka siła tkwi w mizoginistycznym i patriarchalnym charakterze mediów. Czasem radykalnej deprecjacji twórczości kobiet jako Innych okazały się zwłaszcza lata dziewięćdziesiąte. Artystki uznawano za skandalistki, oskarżano, karano, opisywano jako monstra, potwory, abiekty, jako te, które atakują i napadają na innych, są agresorkami. Nie tylko ich sztuka, ale przede wszystkim one same – kobiety tworzące sztukę – zostały odrzucone w procesie kształtowania się tożsamości zbiorowej po 1989 roku. Można powiedzieć, że w opisywanym przeze mnie okresie lat dziewięćdziesiątych kobiety zniknęły niejako w dwóch porządkach kulturowych – wymazał je publiczny dyskurs antyaborcyjny i zniknęły jako twórczynie podmiotowo tematyzujące swoje kobiece doświadczenie. Wydaje się, że to, co nastąpiło potem, zwłaszcza na początku nowego wieku, stanowiło subwersywną rekonstrukcję historii kobiecego uprzedmiotowienia (ontologicznego, politycznego, kulturowego), w której nie tyle chodziło o odzyskiwanie czy ustanawianie kobiecej podmiotowości, ile o nieustające wymykanie się

mechanizmom uprzedmiotowienia.

Na początku lat dwutysięcznych w polu sztuki pojawiło się zjawisko postfeminizmu. W strategiach postfeministycznych wciąż wiele pozostało z postmodernizmu – gra mnogich tożsamości, żonglowanie różnicami, rozmaitość, wieloznaczność, parodia, ironia, podważanie schematów i stereotypów. Falę postfeminizmu krytyczki i teoretyczki (Ewa Tatar, Anna Nacher, Agata Jakubowska) (Tatar, 2005, 2008, Jakubowska, 2007, Nacher, 2003) najczęściej definiowały w tamtym czasie przez odwołanie się do artystycznych zabaw zdobyczami drugiej fali feminizmu w Polsce. Postfeminizm nazywały dziewczyńską zabawą w chwili, kiedy bitwa o aborcję została przegrana, żadna nowoczesność nie nadeszła. Zamiast nich pojawiły się powroty do mocnego imaginarium konserwatywnego polskiego społeczeństwa, z wykluczaniem i piętnowaniem Innego jako jego koniecznym elementem. Postfeminizm zmienił język i praktyki (porzucił krytyczność), niczego i nikogo już nie bronił i nie oskarżał, nie próbował zmienić. Odwrócił się od poddanej opresji figury kobiety (Innej, ofiary, dyskryminowanej, znikającej itd.) i zdecydował się prowadzić negocjacje z normami kulturowymi poprzez otwartą na transgresje figurę dziewczynki. Wiązało się to również z tym, że postfeministki nie mówiły już jako Kobieta, lecz posługiwały się indywidualnymi i zindywidualizowanymi głosami – performując kobiecość na własny sposób i na własnych warunkach. Marta Świetlik pisała:

> Zespół wypracowanych przez poprzedniczki pojęć posłużył twórczyniom postfeministycznym nie tyle jako wzór do naśladowania, a bardziej jako punkt wyjścia dla dalszych jego przekształceń. W tej trawestacji i grze konwencjami najwyraźniej przejawia się postmodernistyczny charakter sztuki. Co więcej,

> artystki nie tylko igrają z tradycją modernistyczną i jej sposobami reprezentacji, lecz także właśnie z «uświęconymi» już strategiami feministycznymi, tworząc metarefleksyjny dyskurs postfeminizmu (Świetlik, 2011).

Strategie postfeminizmu pozwalają na przekroczenie lub ominięcie głównego elementu, który zdominował dyskurs feministyczny lat dziewięćdziesiątych – „dziecka poczętego" – i ułatwiają kobietom szukanie emancypacyjnych sojuszy poza „naturalnym" porządkiem społecznym, w którym wciąż muszą walczyć o swoje prawa, ciała i życia.

Strategie sztuki postfeministycznej pozwalają spojrzeć ponownie na sztukę feministyczną lat dziewięćdziesiątych, która niewątpliwie najmocniej przyczyniła się do ujawnienia kobiecego głosu po transformacji, ustanowiła figurę kobiety walczącej, dopominającej się o własne prawa. Ówczesna sztuka feministyczna również odegrała niebagatelną rolę w kształtowaniu konstruktu kobiecej podmiotowości i jego różnych wariantów. Jednak rezygnacja postfeministek z figury kobiety jako tej, która może wziąć udział w sprawczym procesie emancypacyjnym, wydaje mi się bardzo znacząca. Pokazuje bowiem to, że wciąż aktualne strategie postmodernistyczne nie muszą już dotyczyć kobiety jako Innej, jednej z odmieńców, reprezentantki wykluczonej, marginalizowanej grupy. A także to, że sojusze zawarte przez kobiety z wszelkimi innościami i identyfikacjami, także tymi w niej samej (klasowymi, seksualnymi, ekonomicznymi, rasowymi, etnicznymi) mogą mieć emancypacyjny potencjał: zarówno obyczajowy, jak i polityczny.

Tekst jest fragmentem monografii *Niedokończone emancypacje. Krótkie*

*trwanie performansów kulturowych w Polsce lat 90. Rekonesans* (w druku).

Wzór cytowania: Iwanczewska, Łucja, *Performatywne archiwum ustanowień i relacyjności. Feminizm i postmodernizm lat dziewięćdziesiątych w Polsce*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 163-164, doi: https://doi.org/10.34762/1666-rw64.

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021
DOI: 10.34762/1666-rw64

# Autor/ka

**Łucja Iwanczewska** (lucja.iwanczewska@uj.edu.pl) – adiunktka w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Doktorka nauk humanistycznych. Absolwentka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego i podyplomowych studiów z zakresu gender w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Autorka książek: *Muszę się odrodzić. Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza* (2007), *Samoprezentacje. Sade i Witkacy* (2010). Zajmuje się zagadnieniami performatyki, performatywnością zjawisk kultury współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem polskiej kultury potransformacyjnej. Publikuje w „Dialogu", „Didaskaliach", „Performerze", wielu pracach zbiorowych. Autorka artykułów naukowych i organizatorka konferencji w ramach grantu badawczego „Polska dramatyczna". Współpracowała z Ośrodkiem Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, gdzie przygotowała projekt autorski „Biografie w teatrze". Współpracowała także z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, gdzie przygotowała autorską konferencję „Nie może tak zostać! Polski punk" oraz cykl autorskich wykładów *Partycypacje, emancypacje, transformacje. Teatr intelektualnej wspólnoty*. Laureatka konkursu wydawniczego organizowanego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Autorka monografii *Niedokończone emancypacje. Krótkie trwanie performansów kulturowych w Polsce lat 90. Rekonesans*, która wkrótce ukaże się drukiem. Numer ORCID: 0000-0002-2257-7017.

# Przypisy

1. Na polskim gruncie o związkach feminizmu, postmodernizmu i filozofii pisała Joanna Bator (2001).
2. W 2009 roku otwarta została wystawa zorganizowana przez Kongres Kobiet Polskich –

*Niezależny ruch feministyczny w Polsce po 1989 roku*, na której przedstawiono między innymi archiwum feministycznych grup nieformalnych, prasy feministycznej z lat dziewięćdziesiątych.
3. Przegląd nieformalnych grup feministycznych, które powstawały w latach dziewięćdziesiątych, przedstawiła Sylwia Chutnik w tekście *Transformers, czyli przemiany w Polsce po 1989 roku w oczach trzydziestolatki* (w: *Kobiety w czasach przełomu 1989-2009*, red. A. Grzybek, A. Mrozik, Przedstawicielstwo Fundacji im. Heinricha Bölla w Polsce, Warszawa 2009).
4. Ciekawa jest w kontekście moich rozważań recenzja Igora Stokfiszewskiego w „Krytyce Politycznej", który radykalnie krytykując twórców wystawy, ich mizoginistyczną strategię wpisał w politykę dyskryminacyjną, tworząc potencjalny katalog odmieńców przeznaczonych do dyskryminowania w Polsce - kobiety występują w nim obok Żydów i homoseksualistów. Stokfiszewski pisał: „A może by tak postawić kolejny krok na bujnej drodze dyskryminacji i jebnąć wystawkę antysemicką ze zdjęciami Żydów na wysypisku śmieci albo nie – homofobiczną! Powiesić kilku pedałów na dziedzińcu Zamku Ujazdowskiego w ramach happeningu. Wystylizować całą scenę na znane fotografie drugowojennych egzekucji, żeby pojawił się element historyczny i intertekstualny"; I. Stokfiszewski, *Łódź, kał i ska*, cyt. za: Agnieszka Graff, *Gdzie się podziała baba na traktorze i cyniczny twardziel? O bezpowrotnie utraconej genderowej niewinności*, [w:] *Kobiety w czasach przełomu 1989-2009*, Przedstawicielstwo Fundacji im. Heinricha Bölla, Warszawa 2009, s. 36.
5. Dogłębną analizę języka sporu o aborcję w Polsce w latach dziewięćdziesiątych przeprowadziła Anna Matuchniak-Krasuska: *Kategorie i reguły polskiego dyskursu o aborcji*. A także Wojciech Pawlik w artykule *Spór o aborcję, czyli sztuka parlamentarnej erystyki*. Oba teksty pochodzą z książki *Cudze problemy. O ważności tego, co nieważne. Analiza dyskursu publicznego w Polsce*, red. M. Czyżewski, K. Dunin, A. Piotrowski, Warszawa 1991. Kwestię języka sporu o aborcje w Polsce lat dziewięćdziesiątych podejmuje też książka *Polityka i aborcja*, red. M. Chałubiński, Warszawa 1994.
6. W latach dziewięćdziesiątych jedyną organizacją kobiecą, która zajmowała się kwestią aborcji, prowadziła telefon zaufania, organizowała protesty, publikowała biuletyn, udzielała poradnictwa w zakresie antykoncepcji, była Federacja na Rzecz Kobiet i Planowania Rodziny. Powstała ona w 1992 roku w efekcie porozumienia pięciu organizacji – Ligii Kobiet Polskich, Polskiego Stowarzyszenia Feministycznego, Stowarzyszenia Pro Femina, Neutrum – Stowarzyszenia na rzecz Państwa Neutralnego Światopoglądowo oraz Stowarzyszenia Dziewcząt i Kobiet Chrześcijańskich Polska Y.W.C.A. Od 1999 roku posiada status organizacji doradczej przy Radzie Społeczno-Ekonomicznej ONZ. O zniknięciu kobiety z dyskursu publicznego związanego z kwestią aborcji pisała też Magdalena Urban: „Polki zostały pozbawione języka, w którym bez obaw mogły mówić o aborcji. Z polskiego dyskursu publicznego wyeliminowano terminy neutralne (medyczne, prawnicze, istniejące w języku potocznym) takie jak: aborcja, płód, przerywanie ciąży, ciąża, wprowadzając odpowiednio nacechowane emocjonalnie synonimy: zabijanie dzieci nienarodzonych, dziecko, morderstwo, stan błogosławiony. Jednocześnie stopniowo z debaty publicznej znikała kobieta" – M. Urban, *Aborcja. Spór o moralność, moralność sporu*, [w:] *Gender w weekend*, red. A. Zawiszewska, Warszawa 2006, s. 253.
7. Sajewska, powołując się na artykuł Eweliny Wejbert-Wąsiewicz *Współczesny teatr polski wobec aborcji* („Kultura Popularna 2015 nr 2), przekonuje, że jedynym komentarzem do kwestii aborcji w ówczesnym czasie był spektakl *Cyankali. Sceny z życia kobiet* na podstawie sztuki Friedricha Wolfa w reżyserii André Hübnera-Ochodlo (Teatr Atelier, Sopot, 1991).

8. Na milczenie sztuki feministycznej w kwestii aborcji wskazuje też Ewelina Wejbert-Wąsiewicz w artykule *Macierzyństwo a aborcja – społeczny obraz sztuki kobiet*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica" 2007 nr 32. Autorka rezygnuje z określenia „feministyczna" (brak dowodów na istnienie takiej sztuki, związanej z problematyką aborcji) i używa bezpieczniejszego terminu „kobieca", by opowiedzieć o sztuce na temat aborcji w perspektywie różnych mediów – filmu, literatury, sztuk plastycznych, analizując twórczość Oriany Fallaci, Doroty Kędzierzawskiej, Małgorzaty Szumowskiej, Fridy Kahlo i Marty Dzido. Drugi powód rezygnacji z określenia „sztuka feministyczna" autorka tłumaczy następująco: „Feminizm wpisuje się w obszar sztuki atakującej, prowokującej, podkreślającej znaczenie seksualności jako siły, dzięki której kobiety mogą przeciwstawić się patriarchalnemu światu. Atak na sztukę przejawia się głównie w działaniach plastycznych i performerskich, gdzie cielesność, płeć to narzędzie walki artystek-feministek. Stawienie sobie za cel przewartościowanie koncepcji świata, dekonstrukcja mitów kultury patriarchalnej sprawia, że twórczość feministyczna spotyka się z niezrozumieniem a nawet oburzeniem (np. Katarzyna Kozyra, Alicja Żebrowska, Dorota Nieznalska). Artystyczna działalność feministyczna nie cieszy popularnością ani uznaniem publiczności czy krytyków. Nierzadko artystki w wywiadach dystansują się od sztuki feministycznej, dlatego poprawniejsze wydaje się pojęcie „feministycznych wątków w sztuce", tamże, s. 76.
9. Podziemie aborcyjne monitorowała Federacja na Rzecz Kobiet i Planowania Rodziny. Mam na myśli na przykład publikacje: *Piekło kobiet. Historie współczesne* z 2001 roku (red. Barbara Godlewska, Federacja na rzecz Kobiet i Panowania Rodziny, Warszawa 2001), *Piekło kobiet trwa…Historie opowiedziane podczas II Trybunału na rzecz Prawa Kobiet do Samostanowienia „O godności kobiety"* z 2007 roku (Federacja na rzecz Kobiet i Panowania Rodziny, Warszawa 2007), czy raport *20 lat tzw. ustawy antyaborcyjnej w Polsce* z 2013 roku (Federacja na rzecz Kobiet i Panowania Rodziny, Warszawa 2013). Federacja zorganizowała również wystawę: *Moje życie – moja decyzja* (2002). W 2009 roku powstał film dokumentalny *Podziemne państwo kobiet* w reżyserii Anny Zdrojewskiej i Claudii Snochowskiej-Gonzalez o podziemiu aborcyjnym w Polsce w latach 1993-2009.
10. Temat ten jest szeroko opisany: Jakub Dąbrowski, Anna Demenko, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne*, t. 1, Warszawa 2014, J. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, t. 2, Warszawa 2014. E. Majewska, *Sztuka jako pozór. Cenzura i inne paradoksy upolitycznia kultury*, Kraków 2013.
11. Warto tutaj dodać, że umocowanie intelektualne i teoretyczne sztuki lat dziewięćdziesiątych i późniejszej bliskie było wykładni nowoczesności oświeceniowej jako strategii transgresji, sformułowanej przede wszystkim przez Michela Foucaulta i Judith Butler. Szerzej o strategiach nowoczesnych i antynowoczesnych emancypacji pisze Agata Bielik-Robson, *Nowa Humanistyka: w poszukiwaniu granic*, „Teksty Drugie" 2017 nr 1.
12. Zob. Dorota Monkiewicz, *Dyskurs polskiej krytyki artystycznej w okresie transformacji*, *https://magazynszum.pl/dyskurs-polskiej-krytyki-artystycznej-w-okresie-…* oraz Magdalena Ujma, *Krytyczki w Polsce po 1989 roku*, [w:] *Polki, Patriotki, Rebeliantki*, red. I. Kowalczyk, Poznań 2018. Dorota Monkiewicz pisała: „Od 1994 roku w «Magazynie Sztuki» zaczęły pojawiać się regularnie przekłady postmodernistycznych filozofów i filozofek, zazwyczaj w tłumaczeniu Ewy Mikiny. Do debaty publicznej wprowadzona została dyskusja na temat sztuki w przestrzeni publicznej, feminizmu i cyberfeminizmu (w zeszytach z 1995 roku). Blok wypowiedzi feministycznych eseistek i teoretyczek – Susan Sontag, Julii Kristevej i Hélène Cixous – opublikowany został w dwa lata po ukazaniu się pisma (nr 12/1996). Swój wkład w zmianę języka krytyki artystycznej zaczęli mieć także uczniowie Piotra Piotrowskiego z

Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Najbardziej aktywnym w tym wczesnym okresie był Paweł Leszkowicz, który w 1994 roku opublikował w poznańskim «Czasie Kultury» pionierski artykuł pod tytułem *Metamorfozy pożądania*. Autor kompetentnie używał metodologii psychoanalitycznej, posługując się takimi pojęciami jak «Inny», czy «różnica płciowa». […] Można powiedzieć, że Leszkowiczowi i jego pasji publicystycznej polska krytyka zawdzięcza wdrożenie języka, który umożliwił odnoszenie się do kwestii seksualnego ciała", tamże.
13. Wskazywała też na inne miejsca publikacji artykułów o tematyce sztuki feministycznej: A. Jakubowska, *Pytając św. Teresę. Wobec jego obrazów jej seksualności*, [w:] *Gender. Obrazy kobiet i mężczyzn w kulturze*, red. E. Durys, E. Ostrowska, Kraków 2005. E. Franus, *Paradoksy pewnej obecności. Feminizm i tworzące kobiety lat 90.*, „Ośka" 1999, nr 3. I. Kowalczyk, *Feminizm w sztuce polskich artystek*, „Ośka" 1999, nr 3.

# Bibliografia


Araszkiewicz, Agata, *Sprawa Nieznalskiej a sprawa Gorgonowej*, „Zeszyty Artystyczne" 2006 nr 15.

Bator, Joanna, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.

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

Czubak, Bożena, *Sztuka na marginesie rzeczywistości*, „Magazyn Sztuki" 1994, nr 4.

Darska, Bernadetta, *Głosy kobiet. Prasa feministyczna po roku 1989 wobec tożsamości i dyskursu*, Stowarzyszenie Artystyczno-Kulturalne „Portret", Olsztyn 2009.

Dunin, Kinga, *Zadyma*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

Graff, Agnieszka, *Gdzie się podziała baba na traktorze i cyniczny twardziel? O bezpowrotnie utraconej genderowej niewinności*, [w:] *Kobiety w czasach przełomu 1989-2009*, red. A. Grzybek, A. Mrozik, Przedstawicielstwo Fundacji im. Heinricha Bölla w Polsce, Warszawa 2009.

Graff, Agnieszka, *Rykoszetem. Rzecz o płci, seksualności i narodzie*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008.

Graff, Agnieszka, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2001.

Jakubowska, Agata, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2004.

Jakubowska, Agata, *Chłopcy, dziewczęta i ci, którzy traktują to poważnie*, [w:] *Nowe*

*zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007.

Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość. Rozmowy na przełomie tysiącleci*, Watykan 2005.

Janiak, Marek, Rzepecki, Andrzej, Świetlik, Andrzej, Wielogórski, Andrzej, Łódź Kaliska, *Niech sczezną mężczyźni*, http://fototapeta.art.pl/2009/lka.php [dostęp: 13 II 2020].

Kościelniak, Marcin, *Transformacja i aborcja. Genealogia „kompromisu aborcyjnego"*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej" 2020 nr 27, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/27-formatowanie-poznej-tele… [dostęp: 15 VI 2021].

Kowalczyk, Izabela, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002.

Kowalczyk, Izabela, *Kobiety w kulturze*, „Raport Kongresu Kobiet Polskich 2009. 20 lat transformacji 1989 – 2009", Warszawa 2009.

Kowalczyk, Izabela, *Matki – Polki, Chłopcy i Cyborgi. Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2010.

Kowalczyk, Izabela, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2002.

Kowalczyk, Izabela, *Wątki feministyczne w sztuce polskiej*, „Artium Quaestiones", 1997 nr VIII.

Kowalski, Sergiusz, *Prawo naturalne jako kategoria dyskursu publicznego*, [w:] *Cudze problemy. O ważności tego, co nieważne. Analiza dyskursu publicznego w Polsce*, red. M. Czyżewski, K. Dunin, A. Piotrowski, Ośrodek Badań Społecznych, Warszawa 1991.

Mrozik, Agnieszka, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Wydawnictwo „lupa obscura", Warszawa 2012.

Nacher, Anna, *Przygody małej dziewczynki w świecie ponowoczesnym – sposoby bycia*, [w:] *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, red. I. Kowalczyk, E. Ziarkiewicz, Konsola, Poznań 2003.

Nowak, Andrzej. W., *„Dziecko poczęte" jako obiekt ontohegemoniczny Obiekty, materialność i wizualizacja a procesy ustanawiania hegemonii*, „Avant" 2020 nr 3.

Owens, Craig, *Dyskurs Innych: Feministki i postmodernizm*, tłum. M. Sugiera, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996.

Penn, Shana, *Sekret Solidarności. Kobiety, które pokonały komunizm w Polsce*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2014.

Sajewska, Dorota, *Archeologia traumy aborcyjnej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2017 nr

139-140.

Świetlik, Marta, (*Post)feministyczne trawestacje. O dziewczyńskich zabawach artystek ostatniej dekady*, „Polisemia" 2011, nr 3, cyt. za: http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-3-2011-7/postfemini… [dostęp: 22 V 2020].

Tatar, Ewa, *Przesłuchując postfeminizm: czy czułość, zmysłowość, szaleństwo i miłość lesbijska dają szanse sztuce na przepisanie narracji „kobiecych"*, „Kresy" 2008 nr 4.

Tatar, Ewa, *W co się bawią dziewczyny, czyli fala za falą*, „Panoptikum" 2005 nr 4.

Toniak, Ewa, *Pani Bon z siatką albo o zmianach płci sztuki polskiej w latach 90.*, „ResPublica" 2001 nr 6.

Ujma, Magdalena, *Krytyczki w Polsce po 1989 roku*, [w:] *Polki, Patriotki, Rebeliantki*, red. I. Kowalczyk, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2018.

Ujma, Magdalena, *Krytyka feministyczna w Polsce. Zarys problematyki*, [w:] *Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX i XX wieku*, red. B. Łazarz, J.M. Sosnowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019, cyt. za: https://magazynszum.pl/krytyka-feministyczna-w-polsce-zarys-problematyk… [dostęp: 18 V 2020].

Watson, Peggy, *(Anti)femnism after Communism*, [w:] *Who Is Afraid of Feminism: Seeing through the Backlash*, red. A. Oakley, J. Mitchell, The New Press, New York 1997.

---

**Source URL:**
*https://didaskalia.pl/artykul/performatywne-archiwum-ustanowien-i-relacyjnosci*

didaskalia
gazeta teatralna

feminizmy

# „Tu nie będzie rewolucji", ale tańczmy!

## Z Aśką Grochulską rozmawia Łucja Iwanczewska

„Kilkanaście godzin, kilkadziesiąt kobiet, jeden gniew" – czytamy na facebookowym profilu *Wkurwiona TV – live stream protest!* 5 grudnia 2020 roku od godziny 10.00 rozpoczął się protest streamowany przez internetowe Pop Up Radio. Organizatorki tak opisywały swoją inicjatywę:

> My, Wy, One. Wszystkie wkurwione w jednej wspólnej podróży po naszym gniewie i wściekłości, ale i w solidarności, wsparciu, wspólnocie, siostrzeństwie. Muzyka na żywo, rozmowy, teatr, sztuka, kultura, aktywizm, media.
> *Wkurwiona TV* to kilkanaście godzin wydarzeń online, w tym performansów aktorskich, do których teksty pisały polskie pisarki, dramaturżki i poetki, a reżyserią zajęły się kobiety współczesnego teatru. Panele dyskusyjne poruszą tematy sztuki, kultury, równości, mediów czy aktywizmu społecznego, przede wszystkim w kontekście wydarzeń ostatnich tygodni. Całość dopełnią sety DJ'ek związanych z krakowską sceną klubową.

Projekt *Wkurwiona TV – live stream protest!* był reakcją na zaostrzenie ustawy antyaborcyjnej przez Trybunał Konstytucyjny. Organizatorki – Aśka Grochulska, Magda Dropek, Olga Grzelak, Aneta Hudzik – w ramach ogólnopolskich protestów zaproponowały formułę protestu łączącą sztuki performatywne z muzyką techno i debatą społeczno-polityczną. Na kilkunastogodzinny live stream składało się dziesięć performansów artystycznych, tematyzujących kobiece doświadczenia opresji kulturowej, patriarchalnej, oraz debaty z udziałem aktywistek, działaczek społecznych i środowiskowych, artystek, reżyserek. Głównymi tematami rozmów były praktyki oporu w ramach strajków kobiet, sojusze pomiędzy kobietami i grupami mniejszościowymi, wykluczanymi, a także sztuka i działania artystyczne w czasie pandemii. Performanse i debaty przeplatane były setami didżejskimi.

Performanse sprzeciwu tworzyły pisarki, dramaturżki, reżyserki. Powstawały do tekstów napisanych specjalnie do projektu *Wkurwiona TV.* Teksty dotyczyły głównie kobiecego gniewu, obnażały formy przemocy kulturowej i instytucjonalnej, którym podlegają kobiety w Polsce. Jedne opowiadały kobiece historie – indywidualne, oparte na cielesnych, seksualnych, emocjonalnych doświadczeniach. Inne oddawały wszystkim kobietom głos i sprawczość, pozwalały powiedzieć, wykrzyczeć: oskarżam patriarchalną kulturę!

Materiały *Wkurwiona TV – live stream protest!*: https://www.facebook.com/popupradiokrk/videos/?ref=page_internal [dostęp: 29 VI 2021].

**Domyślam się, że pomysł na projekt *Wkurwiona TV* wziął się przede wszystkim z gniewu, niezgody, sprzeciwu wobec zaostrzenia ustawy**

**antyaborcyjnej i odebrania przez polski rząd kobietom prawa decydowania o sobie, swoim życiu i zdrowiu. Jak twój gniew i niezgoda doprowadziły cię do wymyślenia społeczno-politycznego streamingu *Wkurwiona TV*?**

Musimy się wpierw cofnąć nieco w czasie, do protestu przed Muzeum Narodowym w Krakowie, który odbył się w ramach Strajku Kobiet 28 października 2020 roku. Protest zainicjowałam wraz z Etą Hox (Anetą Hudzik, didżejką, dziennikarką Radia Kraków i OFF Radia), Magdą Dropek (członkinią zarządu Fundacji Równość.org.pl oraz współorganizatorką festiwalu Oueerowy Maj i krakowskiego Marszu Równości) i wieloma innymi osobami i organizacjami, które po prostu chciały coś zrobić, chciały zaprotestować. Na tym proteście zgromadziło się trzydzieści tysięcy ludzi. Ustawiliśmy nielegalnie konsole didżejskie, sprzęt nagłaśniający, graliśmy techno. Duże znaczenie w tym proteście miała właśnie muzyka techno. Miałam poczucie, że wtedy ludzie uczestniczący w strajkach bardzo potrzebowali takiej cielesnej współobecności, rozładowania napięć w somatyczny, zmysłowy sposób. Decyzja o tym, żeby zrobić coś takiego, nie miała w sobie nic intelektualnego – to wszystko wydarzyło się pod wpływem chwili. Pomysł przyszedł mi do głowy w poniedziałek w nocy. We wtorek o jedenastej zadzwoniłam do Ety i Magdy, protest odbył się w środę. Szybka akcja. Ten technoprotest dawał możliwość zawiązania cielesnej, rytmicznej wspólnoty połączonej wspólną sprawą i gniewem. Miałam nawet pomysł, by nazwać go „protest party". W sierpniu grałam na takim Protest Party pod hasłem „Reclaim Space", zainicjowanym przez queerowe kolektywy w Wiedniu w parku Prater – ogólnodostępnej przestrzeni. Po tym proteście zaczęły pojawiać się pytania, czy możemy zorganizować takie wydarzenie jeszcze raz, z muzyką, z tańcem, z ruchem. Wyczuwałyśmy jednak z Anetą, że im więcej osób o to pyta, tym bardziej taka forma protestu może zamienić się

w imprezę, która potencjalnie przysłoni polityczność naszego zaangażowania. Dlatego pomyślałyśmy o konieczności znalezienia innej formuły dla naszych działań w ramach Strajku Kobiet. Choć wtedy jeszcze nie miałyśmy pomysłu, co mogłoby to być.

Impulsem do wymyślenia projektu *Wkurwiona TV* był spektakl Michała Borczucha *Aktorzy prowincjonalni*, a właściwie to, co rozegrało się już po spektaklu, kiedy aktorzy wyszli do braw, trzymając czerwone błyskawice (logo Strajku Kobiet). Zobaczyłam mężczyznę, który widząc to wstał, zaczął pukać się w głowę i ostentacyjnie wyszedł. Wróciłam do domu i zrobiło mi się bardzo smutno – z tego przede wszystkim powodu, że zrozumiałam, jak bardzo ograniczona jest forma protestowania w tym kraju, w tej sytuacji politycznej i pandemicznej. Pomyślałam, że ten protest aktorów był taki cichy, niewidzialny albo widzialny dla niewielkiej grupy widzów. I nawet to za chwilę, w związku z restrykcjami pandemicznymi zostanie im odebrane. I tamtej nocy po spektaklu przyszło mi do głowy, że bardzo bym chciała zrobić stream, poszerzający widzialność gestów i praktyk protestów – żeby zaprosić dramaturżki, reżyserki, aktorki, artystki, by przygotowały mikroperformanse, sfilmowane etiudy uzupełnione programem didżejskim i panelami dyskusyjnymi. Zatem tak powstał pomysł na *Wkurwioną TV*. Rzuciłam temat Anecie Hudzik i Magdzie Dropek. Podzieliłyśmy się: ja ogarniałam teatr, Eta muzykę, Magda wątki panelowe. Uzgodniłyśmy, że zorganizujemy dwunastogodzinny live stream. Dzięki Izabeli Chyłek z Hevre miałyśmy miejsce do naszych działań.

Zaprosiłam do współpracy również Olgę Grzelak, dramaturżkę, z którą się dobrze znamy i przyjaźnimy – zrobiłyśmy burzę mózgów dotyczącą listy wykonawczyń, artystek, reżyserek, pisarek, performerek, które mogłyby wziąć udział w naszym projekcie. Potem zaczęło się dzwonienie i pisanie do

autorek, dramaturżek, reżyserek. Osoby, które się zgodziły, od razu zaczęły pisać teksty.

**Czy pisarki, dramaturżki, które przyjęły zaproszenie, pisały teksty specjalnie do projektu *Wkurwiona TV*?**

Tak, miały na to zadanie dwa, trzy tygodnie. Z wyjątkiem Aldony Kopkiewicz, która zrobiła wybór swoich wierszy, i Izabeli Morskiej, która przekazała nam fragment *Absolutnej amnezji* o Policji Menstrualnej. Pozostałe autorki pisały teksty z myślą o etiudach w ramach streamu *Wkurwiona TV*. Wśród zaproszonych autorek były Sylwia Chutnik, Jola Janiczak, Mira Marcinów, Magda Fertacz, Zofia Augustyniak (mój pseudonim), Joanna Bednarczyk, Gaja Grzegorzewska, Lena Witkowska, Aldona Kopkiewicz, Izabela Morska, Natalia Fiedorczuk, Anka Herbut.

**Jak wybierałyście formy współpracy dotyczącej powstawania etiud? Czy autorki same wskazywały na reżyserki, z którymi chcą pracować? Czy decyzje o łączeniu w pary autorka-reżyserka należały do organizatorek?**

Decyzje o łączeniu w pary podejmowałyśmy głównie Olga Grzelak i ja, kierując się intuicją, poczuciem, że dany tekst i problem w nim zawarty może odpowiadać konkretnej reżyserce. Reżyserowały: Agata Koszulińska, ja, Olga Grzelak, Lena Witkowska, Mira Mańka, Olga Ciężkowska, Iga Gańczarczyk, Lucy Sosnowska, Anna Smolar, Magda Szpecht. Zaprosiłyśmy też do współpracy dziewczyny zajmujące się wizualizacją (przede wszystkim studentki intermediów w Krakowie), w tym projekcie były scenografkami etiud i przygotowały wizualizację setów didżejskich (Jagoda Wójtowicz, Maja

Szerel, Karina Gorzkowska, Katarzyna Górska, Marta Nawrot, Karina K. Gorzkowska).

**Jak powstawały nagrania performansów, bo nie były realizowane na żywo?**

Etiudy nagrywaliśmy wcześniej, na żywo graliśmy muzykę i prowadziliśmy panele dyskusyjne. Razem z Olgą Grzelak zrobiłyśmy plan filmowy w Hevre. Każda z twórczyń miała dwie godziny na próby i zagranie performansu. Rejestracją i reżyserią wideo zajmowała się Liubov Gorobiuk – tworząca projekcje wideo do spektakli. W nocy odbywały się montaże. Od razu powiem, że wszyscy pracowali za darmo. W ogóle to poczucie tam, na miejscu, było niesamowite – wielu z dziewczyn nie widziałam lata, a tu nagle niektóre rzucały wszystko i jechały na łeb na szyję do Krakowa, by móc w wypowiedzi artystycznej przedstawić swój głos.

**Chciałabym jeszcze zapytać o rolę muzyki w tym projekcie. Czy sety didżejskie, granie muzyki techno pomiędzy etiudami w twoim przekonaniu miało jakiś potencjał oporu? Wspominałaś o pomyśle na technoprotesty, o energii poruszających się rytmicznie ciał, o roztańczonym społecznym aktywizmie. Czy muzyka i taniec są dla ciebie formami i sposobami protestowania? W tę stronę poszły poszukiwania i badania Anki Herbut, która zajmowała się „ruchami oporu" – narzędziami, strategiami oporu, które wykorzystywane są w pracach choreografek i choreografów. Pytała o to, co robią ciała w ramach protestowania i praktykowania oporu, jakie praktyki ruchowe wyrażają sprzeciw.**

Na pewno są formami wyrażania artystycznego, które może być wprzęgnięte w działanie polityczne. Muzyka klubowa bywała forpocztą ruchów wolnościowych – disco, techno lat dziewięćdziesiątych, rave w Wielkiej Brytanii. Zawsze jest blisko związana ze społecznością, która nie miała pełnych praw. Warto wspomnieć o klubie Bassiani w Tbilisi i ich technoproteście, który odbył się pod hasłem: „We dance together, we fight together". Sety didżejskie wraz z wizualizacjami mają dużą moc działania na ciała i świadomość uczestników. To jest taka sama praca z energią tłumu jak koncert czy inny występ. Dlatego jak najbardziej myślę, że granie techno może być sposobem wytwarzania pewnych praktyk politycznych.

**Wracając jeszcze na chwilę do działań w ramach Strajku Kobiet. Czy miałaś poczucie, że wasz live stream *Wkurwiona TV* jest częścią Strajku, czy miałyście wrażenie, że wasze praktyki protestu dołączają do mapy działań odbywających się w całej Polsce?**

To bardzo drażliwa kwestia. Uważam, i powiem to otwarcie, że zachowanie się liderek Strajku Kobiet było skandaliczne. W moim przekonaniu działania Strajku Kobiet są przede wszystkim warszawskocentryczne. Niemal we wszystkich debatach prowadzonych w live streamie *Wkurwiona TV* pojawiały się wątki dotyczące protestów kobiet w małych miastach, rozmawiałyśmy o działaniach lokalnych, o odwadze protestujących w mniejszych miejscowościach, o skali ich widzialności i narażania się. Interesował nas lokalny aktywizm, realizowany poza centrum, gdzie protestujący szukają możliwości i sposobów wyrażania swojego sprzeciwu. Ogólnopolski Strajk Kobiet nie wpisał naszego projektu w ogólnopolski plan protestów odbywających się tego dnia, nie zrobił też restreamu naszego protestu. Dla jasności, jeśli porównamy projekt Kolektywu Aurora *Dziady na Mickiewicza 36/34*, jego zaistnienie w przestrzeni medialnej, rezonowanie w odbiorze

społecznym z naszym projektem *Wkruwiona TV*, zobaczymy skalę problemu. Nasz projekt zaistniał bardzo niszowo, a był niezwykle ważny i wartościowy artystycznie. Wszystkie dziewczyny wielokrotnie podkreślały, jak bardzo są wdzięczne za stworzenie tej platformy wypowiedzi, tej formy protestu. Zresztą przecież chyba powinno chodzić o to, by dawać widzialność wszystkim działaniom protestowym, prawda? Dodam tylko na marginesie, że jest dla mnie wysoce problematyczne łączenie *Dziadów na Mickiewicza 36/34* wyłącznie z reżyserem Oskarem Sadowskim. Był to pomysł Kolektywu Aurora, dziewczyny z tego kolektywu wymyśliły i zorganizowały ten projekt i dlatego ich autorska obecność powinna być w pierwszej kolejności eksponowana. W końcu kolektyw Aurora został włączony w autorstwo projektu *Dziadów na Mickiewicza 36/34*, ale musiała się odbyć facebookowa dyskusja, żeby tak się stało. Bardzo to przykre. Dla mnie ta kwestia była kolejnym dowodem na to, jak bardzo łatwo praktyki patriarchalne mogą ten protest czy inne działania zagarnąć i przechwycić. Już nie noszę maseczki z błyskawicą albo celowo zakładam ją stroną odwrotną. Do szału doprowadziła mnie sytuacja, gdy nagle z programu Strajku Kobiet zniknęły w grudniu postulaty o aborcji na żądanie[1] i postulaty LGBT[2]. To był pierwszy sygnał, że coś jest nie tak. Teraz Ogólnopolski Strajk Kobiet kasuje komentarze i blokuje ludzi piszących komentarze na Facebooku. A coraz więcej kobiet pisze, że już się z nimi nie identyfikują. I piszą to ze smutkiem i zawodem. Rozumiem je w pełni.

**Czy mogłybyśmy razem zaśpiewać piosenkę zespołu 1984: „Tu nie będzie rewolucji. Na mapach parkietu grają kolory. Barwy rozbite o krawędź. Tu nie będzie rewolucji”?**

Tak, możemy. Tu nie będzie rewolucji. Potencjał został stracony. Dobrzy

jesteśmy w robieniu fermentu, potem nagle okazuje, że ci, którzy mówili w imieniu grupy, mówią językiem jakiegoś wąskiego interesu. Ale uważam, że praktyki wypracowane w ramach protestów kobiet są niezwykle ważne i potrzebne. Może najważniejsze jest to, że spróbowałyśmy różnych sposobów wyrażania, różnych języków i praktyk protestów. Nasza *Wkurwiona TV* jest jedną z takich propozycji praktykowania oporu. Narodziła się z potrzeby chwili i reagowała na tę chwilę. A poza tym, jasne, tańczmy dalej, protestujmy dalej. Tylko niech już liderzy i liderki organizacji strajkowych się nie kompromitują. Tak naprawdę została nam już chyba tylko Antifa, która jako jedyna nie zbija kapitału politycznego na protestach. Na lewym skrzydle wszyscy się ze sobą kłócą i trudno mi zobaczyć jakieś światełko w tunelu. Prawo i Sprawiedliwość i tak rośnie w siłę, mocno prawicowe centrum typu Szymon Hołownia podobnie. A tam, gdzie są bliskie mi ideały, odbywa się co chwilę jakaś jatka, dlatego przestałam być optymistka, jeśli chodzi o rewolucyjne potencjały.

Wzór cytowania:

*„Tu nie będzie rewolucji", ale tańczmy!,* z Aśką Grochulską rozmawia Łucja Iwanczewska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/tu-nie-bedzie-rewolucji-ale-tanczmy [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

## Przypisy

1. Należy dodać, że w postulatach proponowanych przez Strajk Kobiet istnieje postulat „bezpiecznego dostępu do przerywania ciąży”, por. http://strajkkobiet.eu/postulaty/ [dostęp: 29 VI 2021] – przyp. red.
2. W postulatach proponowanych przez Strajk Kobiet widnieje zapis: „Żądamy Polski, w której prawa człowieka są dla wszystkich, w tym kobiet, osób LBGTQIA+, por. http://strajkkobiet.eu/postulaty/ [dostęp: 29 VI 2021] – przyp. red.

---

**Source URL:** *https://didaskalia.pl/artykul/tu-nie-bedzie-rewolucji-ale-tanczmy*

didaskalia
gazeta teatralna

Dybuk

# „Dybuk” według Arnsztejna: przekład czy adaptacja?

Agnieszka Marszałek Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

***The Dybbuk* according to Arnsztejn: A Transtion or an Adaptation?**

The text is an introduction to the first edition of one of the first Polish translations of *The Dybbuk* by Szymon An-ski. This version was the basis for the first Polish-language premiere of this play (Municipal Theatre in Łódź, 18 April 1925). The translator and director of the performance was Andrzej Marek (Marek Arnsztejn). Until now, this translation was considered lost. It was recently found in the Library of the Adam Mickiewicz University in Poznań. This article is a commentary to Arnsztejn’s translation, it also recalls the circumstances of the premiere (1925) and the re-launch of this production in 1932 (both at the Municipal Theatre in Łódź).

Keywords: theatrical copy; Dybbuk; Szymon An-ski; Marek Arnsztejn; Teatr Miejski w Łodzi

Okoliczności powstania i kształtowania się najsłynniejszego dramatu żydowskiego są dość złożone i rozciągają się w czasie. Podejmuje się nieregularnie (w związku z odnajdywaniem kolejnych dokumentów) badania zarówno nad tekstem (a raczej jego licznymi wersjami), jak nad dziejami teatralnej recepcji tego dramatu. Wciąż jednak pozostają na tej „dybukowej mapie” puste miejsca. Zacznijmy od przypomnienia, że Szymon An-ski (wł. Szlojme Zajnwel Rapoport) napisał *Dybuka* w dwóch językach: pierwsza,

trzyaktowa wersja powstała po rosyjsku, prawdopodobnie w roku 1914, pod tytułem *Меж двух миров (Дибук)*[1], a następnie, pod wpływem uwag poczynionych przez kilku pierwszych czytelników poproszonych o opinie, uległa kilku modyfikacjom[2]. Potem dopiero została przez An-skiego napisana w jidysz (*Cwiszn cwej wełtn*).

Jak wyglądała pierwsza redakcja tekstu, już się chyba nie dowiemy, ponieważ pierwszy jidyszowy dramat zaginął An-skiemu jeszcze podczas rewolucji. Nim się to jednak stało, wybitny żydowski poeta Chaim Nachman Bialik w 1918 roku przetłumaczył tekst na język hebrajski, opierając się, jak podaje Mirosława Bułat, na „ostatecznej wersji autorskiej, powstałej we współpracy z Moskiewskim Teatrem Artystycznym" (Bułat, 2017, s. 61, przyp. 24). (W 1915 roku An-ski, pod wpływem sugestii Konstantego Stanisławskiego, m.in. wprowadził do swojego dramatu postać Meszulacha – posłańca o tajemniczej ontologii, który, z jednej strony, znakomicie wpisywał się w klimat mistycznej żydowskiej legendy, a z drugiej – realizował tak częsty w dramatach symbolistów i ekspresjonistów motyw Nieznajomego, postaci funkcjonującej poza światem realnych zdarzeń, tajemniczego przewodnika w drodze ku śmierci lub w zaświaty, uosobienia losu/przeznaczenia)[3]. Przekład Bialika „[r]ózni się istotnie od zachowanej wersji rosyjskiej z 1915 roku" (tamże, s. 61, przyp. 24). Nie roztrząsając szczegółów, trzeba powiedzieć jedno: właśnie w 1915 roku pierwotnie trzyaktowa legenda żydowska została przez An-skiego rozbudowana do czterech aktów. Jak do tego doszło? Władisław Iwanow we wstępie do edycji rosyjskiej napisał: „W 2001 roku w Sankt-Petersburskiej Bibliotece Teatralnej im. A. Łunaczarskiego (Dział Książek Rzadkich) w kolekcji sztuk [egzemplarzy – AM] ocenzurowanych zostały znalezione dwa zeszyty, przedłożone przez Sz. An-skiego do rozpatrzenia w Głównym Urzędzie ds. cenzury dramatów. Na jednym z nich, zawierającym trzy akty, można zobaczyć notatkę «Pozwala się przedstawiać», z datą 10

października 1915 r. Drugi [zeszyt – AM] składa się z nienumerowanych kart i zawiera prolog, epilog i sceny wesela, których nie ma w pierwszym zeszycie. Pozwolenie cenzora nosi tu datę 30 listopada 1915 r. Oznacza to, że prolog, epilog i akt drugi zostały napisane później i dosłane cenzorowi”[4]. Dodajmy jeszcze, że przenumerowano przy tym kolejne części: akt drugi z najwcześniejszej wersji stał się trzecim, a dawny trzeci – czwartym.

W roku 1919 Szymon An-ski zdecydował się wydać drukiem *Dybuka* w jidysz. W tym celu musiał swój zaginiony w rewolucyjnej zawierusze jidyszowy tekst zrekonstruować, posiłkując się w pierwszym rzędzie hebrajskim przekładem Nachmana Bialika[5]. Tak uformowana została – czteroaktowa, ale już bez prologu i epilogu, obecnych w wersji rosyjskiej sprzed czterech lat – „matryca”. Na jej podstawie powstały pierwsze polskie tłumaczenia, w tym interesujący nas tu szczególnie przekład Andrzeja Marka (wł. Marka Arnsztejna).

Światowa prapremiera *Dybuka* odbyła się w wersji jidyszowej, w warszawskim Teatrze Elizeum przy Karowej 9 grudnia 1920 roku, równo w miesiąc po śmierci autora, po ustaniu *szeloszim* – obowiązującego okresu żałoby. Zagrali aktorzy Trupy Wileńskiej, reżyserował Dawid Herman. Nie o niej będzie tu jednak mowa[6], ani też o słynnej premierze hebrajskojęzycznej w reżyserii Jewgienija Wachtangowa, danej dwa lata później (31 stycznia 1922) w Moskwie przez artystów Habimy[7]. Mowa będzie o niemal zapomnianej dziś prapremierze polskiej. Doszło do niej w łódzkim Teatrze Miejskim za dyrekcji Kazimierza Wroczyńskiego, 18 kwietnia 1925 roku. „Wielu zamierzało wystawić tę sztukę w swych teatrach” – pisał po tym przedstawieniu recenzent „Chwili”. – „U nas nie brakło w tym kierunku dobrych chęci, lecz po kilkunastu próbach (w Bagateli krakowskiej i w teatrze Bogusławskiego w Warszawie) zamiary spełzły na niczym” (*„Dybuk”*

*na scenie…*, 1925). Do premiery udało się doprowadzić dopiero w Łodzi.

# Egzemplarz

Dotychczas nie znaliśmy tekstu polskojęzycznego, który zabrzmiał przed dziewięćdziesięciu sześciu laty ze sceny łódzkiej. Nie był nigdy drukowany, a powstał prawdopodobnie na użytek planowanej inscenizacji – autor tłumaczenia, Andrzej Marek, pisarz i reżyser, był w tym okresie współpracownikiem łódzkiego Teatru Miejskiego. Warto w tym miejscu przypomnieć, że istniały już wówczas dwa polskie przekłady *Dybuka*, obydwa opublikowane w roku 1922: jeden we Lwowie, autorstwa Maksymiliana Korena (zob. An-ski, 1922, Koren), drugi w Krakowie, sporządzony przez spółkę J. Joelon i J. Rottersman (zob. An-ski, 1922, Joelon, Rottersman).

Czy Arnsztejn te tłumaczenia znał? Prawdopodobnie tak, nie skorzystał z nich jednak. Może dlatego, że sam pracował nie tylko nad przekładem; wprowadził do tekstu An-skiego trudne do zlekceważenia zmiany na potrzeby przygotowywanego w Łodzi przedstawienia. Wystarczy powiedzieć, że czteroaktowy dramat (mowa o wersji w jidysz z 1919 roku) został tu skrócony do trzech aktów, co było rezultatem zredukowania kilku dłuższych kwestii, fragmentów niektórych scen oraz połączenia trzeciego i czwartego aktu w jeden. Druga istotna zmiana dotyczy rozbudowania postaci Meszulacha kosztem innej postaci, którą Arnsztejn z tekstu oryginalnego usunął: chodzi o Reb Szymszena (lub, w innym tłumaczeniu, Samsona). To bohater, który u An-skiego pojawiał się w akcie trzecim jako swoisty egzorcysta – jego zadanie polegało na spowodowaniu, by dybuk Chonen opuścił ciało Lei. W „aranżacji" Arnsztejna to Meszulach staje się – zgodnie zresztą ze swą funkcją pośrednika pomiędzy światami żywych i zmarłych – tym, który najpierw przewodniczy sądowi Tory nad Senderem, potem zaś

uwalnia Leę od dybuka. Ostatecznie to on (choć wbrew swym intencjom) sprawia, że Lea wybiera śmierć, by ponownie połączyć się z duchem ukochanego i uniknąć niechcianego małżeństwa z Menaszem.

Bardzo chciałabym teraz napisać, że to Marek Arnsztejn był inicjatorem i autorem wszystkich tych zabiegów adaptacyjnych, obawiam się jednak, że trzeba co do tego zachować ostrożność, dopóki nie zostaną przeprowadzone poważniejsze badania porównawcze. Mam bowiem podejrzenie, że pomysły, o których tu napisałam, mogły zostać zainspirowane inscenizacją warszawską Trupy Wileńskiej z 1920 roku – a nawet wprost za nią powtórzone. Dariusz Sikorski, pisząc o światowej prapremierze *Dybuka*, zreferował fragmenty recenzji, z których wynika, że bardzo podobne zmiany wprowadził do swojego spektaklu już Dawid Herman: „Trzeci i czwarty akt został złączony w całość, wzbogacony fantazjami reżysera. Owe fantazje to: wprowadzenie fantastycznego tańca śmierci i włożenie w usta bohatera mistycznej Pieśni nad pieśniami" (Sikorski, 2017, s. 78)[8]. Jeśli Arnsztejn oglądał przedstawienie Hermana, to być może doszedł do wniosku, że zmiany przez niego wprowadzone są korzystne scenicznie – pracując nad swoim przekładem, po prostu je uwzględnił; czy powtórzył literalnie – rozstrzygną może przyszłe badania. Nieco dalej przyjdzie mi jeszcze wrócić do owego „fantastycznego tańca śmierci", na który, za recenzentami, zwrócił uwagę Sikorski.

Niezależnie od stopnia oryginalności zmian, wprowadzonych przez Arnsztejna do tekstu swojego przekładu, wątpliwości nie ulega jedno: mamy tu do czynienia z czymś, co nie jest wiernym tłumaczeniem, lecz adaptacją, scenariuszem teatralnym. Arnsztejn mógł go zresztą wcale nie przeznaczać do druku (przypuszczam, że scenariusz inscenizacji Hermana też nie był publikowany) – ten tekst nie wszedł w każdym razie do obiegu czytelniczego,

a pierwsza polska realizacja *Dybuka* popadła praktycznie w zapomnienie. Znana była właściwie tylko data premiery i kilka recenzji, a zatem materiał pośredni, związany raczej z recepcją niż z samym dziełem. Okazało się jednak, że zachował się egzemplarz teatralny, który do niedawna pozostawał w zapomnieniu.

Wydobycie tekstu na światło dzienne zawdzięczamy właściwie szczęśliwemu przypadkowi. Podczas rozmowy dotyczącej przedsięwzięć planowanych w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w związku z obchodami stulecia prapremiery *Dybuka*, Rachel Merrill Moss, doktorantka Northwestern University zajmująca się inscenizacjami żydowskimi w Polsce, wyraziła żal, że w projekcie obchodów nie można uwzględnić polskojęzycznego scenariusza tego dramatu. Jarosław Cymerman odszukał wtedy przeczytany kiedyś artykuł Andrzeja Jazdona, kierującego w latach 2001-2012 Działem Zbiorów Specjalnych Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu (zob. Jazdon, 2001)[9]. Artykuł, zamieszczony w periodyku Biblioteki UAM, umknął chyba uwagi badaczy teatru w momencie publikacji – a szkoda, bo zawiera spis zakupionych przez Bibliotekę UAM w 2000 roku stu trzynastu egzemplarzy teatralnych, stanowiących niegdyś prywatną kolekcję Mariana Lenka (1887-1944), aktora, który w latach 1928-1934 zatrudniony był w Teatrach Miejskich w Łodzi, a w 1932 roku grał w *Dybuku* rolę Nachmana. Andrzej Jazdon pisał o losach kolekcji, powołując się na *Katalog sztuk teatralnych z lat 1902-1939* autorstwa Tadeusza Bonieckiego (zob. Boniecki, 1999, s. V; podaję za: Jazdon, 2001, s. 90), który jako pierwszy w 1999 roku sporządził spis zawartości kolekcji: „Trudno wyrokować, co skłoniło Mariana Lenka do gromadzenia sztuk teatralnych. Czy związane to było z jego pracą dyrektora, reżysera, czy też skłoniła go do tego chęć ocalenia poszczególnych dzieł od zapomnienia? Po wojnie zbiór został przekazany przez wdowę Marię Lenk spowinowaconemu z rodziną

Marcinowi Talarczykowi, także aktorowi i dyrektorowi teatrów […]" (Jazdon, 2001, s. 90). Talarczyk był ostatnim ogniwem łańcucha prywatnych posiadaczy zbioru, który przekazał na ręce Bonieckiego, a poprzez niego – do Działu Zbiorów Specjalnych Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu. W sporządzonym na podstawie *Katalogu* Bonieckiego wykazie sztuk z tej kolekcji pod numerem szóstym widnieje *Dybuk* w przekładzie i opracowaniu Andrzeja Marka (zob. tamże, s. 101). Po latach bibliotecznego „uśpienia" zdecydowano po raz pierwszy go opublikować, ożywiając w ten sposób pamięć o polskiej prapremierze dramatu An-skiego i o tekście, na podstawie którego została ona zrealizowana.

Egzemplarz o sygnaturze a 3698/16 ma postać maszynopisu, opatrzonego na stronie tytułowej informacją: „Wolny przekład i zmieniony układ sceniczny Andrzeja Marka". Jak każdy egzemplarz teatralny, i ten nosi wyraźne ślady pracy nad spektaklem: są tam dość liczne odręczne kreślenia, zmiany i dopiski o rozmaitym charakterze, wprowadzane w różnych okresach eksploatacji przez trzy lub cztery osoby (pióro, dwa charaktery pisma ołówkowego i czerwona kredka[10]). Wprowadzano ingerencje w pierwotny tekst, dokonując zmian poszczególnych słów czy fraz, czasem ze względów stylistycznych, a czasem po to, by uczynić treść lepiej czytelną dla polskiego odbiorcy (zamieniano niektóre hebrajskie czy żydowskie terminy na ich polskie odpowiedniki, np. „oblubienica" zamiast „kała", „narzeczony" zamiast „chusen", „Panie zastępów" zamiast „Rybono szel olam" itp.). W kilku miejscach wykreślono też fragmenty kwestii lub scen – w niektórych przypadkach przywrócono potem wykreślony tekst, prawdopodobnie przy okazji wznowienia. Kilkakrotnie zdarzyło się, że zmieniono przypisanie niektórych kwestii lub ich fragmentów konkretnym postaciom. W egzemplarzu można się też natknąć na znaki suflerskie lub inspicjenckie – te odnoszą się już bezpośrednio do przebiegów spektakli[11]. Zwracam szczególną

uwagę na spolszczanie terminów, które mogłyby sprawić trudność oglądającym spektakl Polakom, ponieważ te zabiegi wiązały się ściśle z zadaniem, jakie stawiał sobie i konsekwentnie realizował w polskim teatrze Andrzej Marek: chodziło mu o „systematyczną […] działalność zaznajamiania społeczeństwa polskiego z duszą i życiem narodu żydowskiego" (*Przed premierą…*, 1929). Tak określał własne miejsce na polskiej mapie teatralnej, dodając: „Idei tej poświęcam całe swoje życie i mam wrażenie, że życia nie marnuję…" (tamże).

Wybór *Dybuka* nie był dziełem przypadku. Marek Arnsztejn podczas I wojny światowej przebywał w Moskwie. Tam zaś aktywnie włączył się w działalność teatralną – nas interesuje przede wszystkim fakt, że był współzałożycielem i pierwszym kierownikiem teatru Habima. Wspominając ten okres, mówi: „Pierwsza próba czytana z *Dybuka* odbyła się pod moim kierownictwem. Później dopiero ster Habimy ujął w swe ręce Wachtangow" (tamże). Czy w słynnej realizacji moskiewskiej zachowały się jakiekolwiek ślady pracy Arnsztejna – interesujące pytanie, choć, jeśli Wachtangow przejął próby na tak wczesnym etapie, wydaje się to wątpliwe. Nie ma wszakże wątpliwości, że Arnsztejn dobrze znał hebrajski przekład Nachmana Bialika, który był materiałem inscenizacji Habimy. Wachtangow z kolei nie znał hebrajskiego, więc nawet w momencie, kiedy przejął reżyserię spektaklu, pomoc Arnsztejna była mu chyba nieodzowna. Czy trwała do samej premiery? Być może – Arnsztejn wrócił do Polski dopiero w roku 1924. Przygotowując polską wersję, mógł więc pracować nie tylko na jidyszowym tekście An-skiego, ale również sięgać do hebrajskiego tłumaczenia Bialika.

# Premiera i pierwszy cykl

W chwili gdy w Teatrze Miejskim w Łodzi przygotowywano premierę *Dybuka*, o utworze było już głośno – zarówno prapremiera żydowska w Warszawie, jak hebrajska inscenizacja Habimy sprawiły, że dramat Szymona An-skiego okrzyknięto najwybitniejszą sztuką żydowską. Nawet niezbyt przychylny Żydom „Kurier Łódzki" pisał o niej: „głośna, oryginalna, grana obecnie z wielkim powodzeniem w całej Europie" („Kur. Ł." 1925 nr 94). Dyrektor Kazimierz Wroczyński wpisał *Dybuka* do planów repertuarowych, doceniając jej wysokie walory literackie (zob. *„Dybuk" na scenie…*, 1925), wygląda jednak na to, że od samego początku panowała pomiędzy nim a Arnsztejnem dość istotna rozbieżność co do sposobu jej scenicznej interpretacji. Zdaniem Wroczyńskiego jest to dramat „przesiąknięty na wskroś mistycyzmem i romantyzmem", a zatem „powinien być wystawiony jako sztuka mistyczna z zupełnym prawie pominięciem folkloru" (tamże). Podobny pogląd prezentował Wilhelm Fallek, krytyk i znawca teatru, który uczestniczył w trwających około trzech tygodni próbach i usiłował przekonać Arnsztejna do takiej koncepcji. Bezskutecznie. Publicysta poświęcił więc w „Republice" trzy dość obszerne artykuły dramatowi An-skiego: jeden z nich ukazał się w przeddzień premiery, dwa kolejne – po niej (zob. Fallek, 1925). W pierwszym Fallek wygłasza pogląd, że *Dybuk* jest przede wszystkim sztuką o miłości poza śmierć; posługuje się terminem „romantyczny", łącząc go tu przede wszystkim z obserwacją, że w centrum dramatu stoi miłość, łamiąca wszelkie nakazy i bariery („Chonen wie […], że zgrzeszył chęcią zdobycia ręki Lei drogą nieczystą [ponieważ ręka Lei była przyrzeczona Chonenowi na mocy umowy zawartej przed laty przez ojców obojga młodych, Fallek miał tu chyba na myśli ślub „zagrobowy", czyli zagarnięcie Lei przez wstąpienie w nią w postaci dybuka – AM], ale sama miłość uświęcona jest przez Boga i

dlatego musi być dusza młodego kabalisty na wieki z Leą złączona […]. Sam Dybuk, tj. dusza Chonena w jej [Lei] ciele nie jest niczym innym, jak mistycznym symbolem miłości, silniejszej niż śmierć” [Fallek, 1925, nr 104].)

W następnym artykule Fallek pisze o sprawach bardziej szczegółowych, wciąż jednak koncentruje się na tekście dramatycznym. W jego opinii postać Chonena została poprowadzona przez An-skiego z pełną konsekwencją, czego nie może powiedzieć o Lei, która „w akcie pierwszym (ale tylko w pierwszym) jest dość banalną” (Fallek, 1925, nr 105). Trochę kłóci się to, zdaniem krytyka, z faktem, że nieśmiała i uległa dziewczyna z początku dramatu nagle decyduje się na radykalny bunt w imię miłości – krytykowi najwyraźniej brakuje łagodnego przejścia, a może raczej pokazania procesu rodzenia się i dojrzewania miłości w Lei, co lepiej uzasadniłoby jej dalsze zachowanie. Nie jest to jednak uwaga, która wyprowadziłaby Falleka z przekonania o wielkiej wartości dramatu. Powraca też kwestia „romantyzmu” – tym razem chodzi już o bezpośrednie nawiązanie do polskiego dramatu romantycznego. Wskazując na „mistycyzm” i „nokturnowość” *Dybuka*, która wiąże go z największymi utworami polskich romantyków (por. tamże), Fallek zwraca baczną uwagę na scenę egzorcyzmów, która w dramacie An-skiego ma miejsce szczególne, zajmuje bowiem cały akt, zaś solenność i nastrój całego obrzędu są zarazem bardzo nośne teatralnie (tamże).

W recenzji popremierowej Fallek otwarcie polemizuje z Arnsztejnem, który poszedł raczej tropem „etnokulturowym”, wydobywając elementy charakterystyczne dla żydowskiego folkloru, religii i obyczaju (por. Fallek, 1925, nr 108). Zważywszy jednak cele, jakie przyświecały reżyserowi, programowo szukającemu sposobów na oswojenie nie-Żydów z żydowską kulturą, a także fakt, że sam dramat był pokłosiem etnograficznej wyprawy

An-skiego na Wołyń i Podole, podczas której pisarz zbierał materiały o charakterze folklorystycznym i z nich wyprowadził swego *Dybuka*, ujęcie Arnsztejna wydaje się uzasadnione. Chociaż zarówno Wroczyński, jak Fallek prowadzili z nim koncepcyjne dyskusje, to fakt, że reżyser konsekwentnie podtrzymał „folklorystyczny" ton inscenizacji, świadczy tylko o tym, że takie właśnie ujęcie było przez niego głęboko przemyślane.

Artykuły Falleka, stanowiące bodaj najbardziej rozbudowaną i kompletną wypowiedź na temat dramatu i inscenizacji, pełniły złożoną funkcję: z jednej strony miały przygotować do odbioru „egzotycznego" dramatu An-skiego, upewnić czytających o jego istotnej wartości i o tym, że utwór jest, mimo wszelkich różnic, spokrewniony kulturowo z literaturą polską, z drugiej zaś strony stały się pretekstem do wyrażenia *votum separatum* wobec interpretacji, przy której pozostał Arnsztejn.

Scenografię do spektaklu, która z uwagi na swój rodzajowy charakter dobrze wpisywała się w koncepcję reżyserską, zaprojektował wywodzący się ze Lwowa Bolesław Kudewicz, w latach 1923-1926 (a potem również w sezonie 1935/1936) pracujący w łódzkim Teatrze Miejskim. O oprawie plastycznej możemy dziś powiedzieć tylko tyle, ile da się odczytać z opublikowanych fotografii – a zatem niewiele, zważywszy na słabą jakość reprodukcji, tym niemniej widać, że Kudewicz dość wiernie zrealizował wskazania An-skiego, zawarte w didaskaliach[12].

Dzięki odręcznym wpisom w zachowanym egzemplarzu i informacjom prasowym udało się odtworzyć obsadę inscenizacji z roku 1925[13]:

> Sender Brynicer, bogacz małomiasteczkowy – Kazimierz Przystański
> Lea, jego córka – Stefania Jarkowska i Alina Halska (obsada

podwójna, na premierze i w większości kolejnych spektakli występowała Jarkowska, zaś między 30 kwietnia a 4 maja grała Halska[14])

Frada, stara piastunka Lei – Zofia Rodowiczowa / Antonina Dunajewska (nazwisko Dunajewskiej widnieje jedynie w egzemplarzu teatralnym, w prasie natomiast nie zostało wymienione)

Gitla, druhna Lei – Borska

Basia, druhna Lei – Jakubińska

Menasze, narzeczony Lei – Józef Krell

Nachman, jego ojciec – Antoni Kliszewski

Reb Mendel, nauczyciel Menaszego – Karol Łabędzki

Meszulach (wysłannik) – Wincenty Wybrański

Reb Ezryel, cudotwórca z Miropola – Konstanty Tatarkiewicz

Michael, jego przyboczny – Dębicz

Pierwszy Dajon – Kazimierz Walden

Drugi Dajon – Wacław Gurynowicz

Chonen, młody jeszybotnik – Tadeusz Białoszczyński

Henech, młody jeszybotnik – Kazimierz Fabisiak

Oszer, młody jeszybotnik – Przerowski

Pierwszy Batlon – Tadeusz Żeromski

Drugi Batlon – Eugeniusz Magnuszewski / Stefan Wroncki / Jan Mroziński / Wacław Gurynowicz (wszystkie nazwiska dopisywane i kreślone; możliwe, że aktorzy grali wymiennie)

Garbaty Żebrak, Kulawy Żebrak, Chroma Żebraczka, Niewidoma Żebraczka, Kobieta z niemowlęciem (postacie nieprzypisane określonym aktorom, być może wchodziły w skład grupy, która opisana została pod listą osób jako: „Chasydzi, jeszybotnicy, goście

weselni, żebracy i dzieci”)
Starsza Kobieta – Zofia Rodowiczowa (rola dopisana odręcznie)
(por. *Dybuk* – egz.)[15]

Premiera odbyła się, zgodnie z zapowiedziami, 18 kwietnia 1925 roku i wszystko wskazuje na to, że przedstawienie cieszyło się niekłamanym zainteresowaniem publiczności – i to zarówno żydowskiej, jak polskiej. „Kurjer Łódzki” pisał o przepełnionej widowni, entuzjastycznym przyjęciu przedstawienia, któremu wieszczył długi żywot sceniczny „dzięki doskonałej reżyserji, dekoracjom i grze całego zespołu” („Kur. Ł.” 1925 nr 106). Bolesław Dudziński zamieścił w tymże „Kurjerze Łódzkim” recenzję, której fragmenty cytuje Eleonora Udalska: „*Dybuk* spowity w mgły jakiegoś niedzisiejszego zupełnie romantyzmu, skąpany w mistycznych światłach zaziemskości, jest istotnie nieprzeciętnym tworem scenicznym i węgielnym kamieniem sławy zmarłego przed pięciu laty autora” (Dudziński, 1925; cyt. za: Udalska, 1998, s. 169)[16]. Reżyserską pracę Andrzeja Marka zgodnie oceniano wysoko, choć największe wrażenie uczynił akt pierwszy, podczas gdy dwa kolejne budziły już zastrzeżenia. Takiego właśnie zdania był krytyk warszawskiego „Naszego Przeglądu” podpisujący się pseudonimem Leski (Udalska identyfikuje go jako Jakuba Appenszlaka). W akcie pierwszym urzekło go przede wszystkim łudzące wrażenie obcowania ze światem żydowskim, co docenia tym bardziej, że aktorzy polskiej sceny odtwarzali rzeczywistość dla nich samych dość egzotyczną: „Chwilami nie wierzyło się” – pisał – „że się widzi i słyszy polskich artystów, tak świetne były zewnętrzne maski i szaty, ruchy, mimika, akcent, śpiew i taniec chasydzki”. Ten efekt był bez wątpienia zasługą pracy reżyserskiej. Pisząc o „harmonijnej i bogatej inscenizacji”, „wspaniałym wnętrzu” (przedstawiającym, przypomnijmy, synagogę w Brynicy) i „zgraniu wszystkich artystów”, Leski wyróżnił

zwłaszcza Tadeusza Białoszczyńskiego w roli Chonena – i jest to kreacja, która nie wzbudziła żadnych uwag krytycznych, podobnie jak Lea w wykonaniu Jarkowskiej – w jego przekonaniu artystka „stworzyła […] typ, który zupełnie odpowiada intencjom An-skiego" (Leski, 1925). Zmiana tempa i nastroju w akcie drugim wywołuje u recenzenta mieszane uczucia, krytyk widzi w nim bowiem zbyt wiele starań o atrakcyjność wizualną („operowano mnogością efektów teatralnych, fantastyczną grą świateł i na małym odcinku sceny zgromadzono za wiele barw i odcieni, próbując z tego wytworzyć iluzję «Tańca śmierci»), co sprawiało, że „[p]o trochu *Dybuk* tracił swój spokojny, mistyczny ton legendy". W jego opisie scena tańca z żebrakami była „eksperymentem niezupełnie udanym": „Nie zużytkowawszy […] kontrastu pomiędzy tłumem żebraków a bogaczem Senderem, reżyser zwarł tylko raz jeden ten tłum wraz z narzeczoną Leą, okrążył ich szeregiem szkieletów, zgasił światła i chciał nam dać jakąś scenę plastyczną…" (tamże). Najbardziej krytycznie podszedł Leski/Appenszlak do aktu trzeciego, twierdząc, że „nie zostawił żadnego prawie wrażenia", za co winą obarczył przede wszystkim nieudaną kreację Konstantego Tatarkiewicza jako cadyka z Miropola: chociaż „zewnętrzne warunki wyróżnić go mogły właśnie w tej roli", to aktor nie potrafił nadać granej przez siebie postaci stosownej skali i majestatu: „Był to raczej rabin małomiasteczkowy, a nie cudotwórca-filozof, król i pan, […] potężny namiestnik Boski, którego czciło żydostwo chasydzkie". Podobnie odniósł się do Wincentego Wybrańskiego jako Meszulacha, który – zamiast stworzyć „figurę mistyczną", „jednoosobowy symbol chóru tragedii greckiej", wtopił go w zbiorowość „batłanów lub chasydów", nie akcentując dość wyraźnie odrębności statusu tego bohatera. Jedyny jasny punkt ostatniego aktu dostrzegł recenzent w niezmiennie znakomitym aktorstwie Stefanii Jarkowskiej, której „świetna kreacja trzyma w napięciu widza do ostatniej chwili" (tamże). Pisząc o całości spektaklu,

niezależnie od uwag krytycznych Leski ocenia go jako „nadzwyczaj ciekawe, przede wszystkim pod względem artystycznym, widowisko”, odnotowując z satysfakcją, że „publiczność, która zapełniła teatr do ostatniego miejsca, przyjęła *Dybuka* z niekłamanym entuzjazmem, zgotowawszy owacyjne przyjęcie artystom i reżyserowi” (tamże).

Wilhelm Fallek, który, jak już wiemy, polemizował z koncepcją inscenizacyjną Arnsztejna, w swojej bardzo wnikliwej recenzji nie ograniczył się do opisania wrażeń z premiery, ale odniósł się również do tekstu, pisząc: „Byłoby może lepiej usunąć z tego przekładu niektóre wyrazy zbyt inteligenckie, a przez to sztuczne, poza tym winni byli wszyscy mówić czystą polszczyzną […], a przede wszystkim Ezriel, który swój narodowy język opanował dobrze, a tym samym i w tłumaczeniu winien być zachowany piękny język”. Uwaga bardzo trzeźwa, bo istotnie, An-ski nie konfrontuje polszczyzny galicyjskich Żydów z polszczyzną, jaką posługują się rdzenni i wykształceni Polacy, ale zamyka swój dramat w kręgu żydowskim właśnie, więc jeśli Fallek dostrzegł w przekładzie Arnsztejna elementy stylizacji na „żydłaczenie”, to słusznie się im sprzeciwił. Wysoko ocenił natomiast „niezmiernie inteligentną i intensywną pracę reżyserską”, dodając: „[…] przyznać trzeba, że p. Marek […] zdołał, mimo stosunkowo nielicznych prób, osiągnąć poważne rezultaty. Na scenie drgało życie; świadomy celu reżyser uderzył w odpowiednią strunę i wydobył prawdziwie artystyczne tony” (Fallek, 1925). Zwracając uwagę na wysokie walory scen zbiorowych (traktowanych już wówczas jako miarodajny wyznacznik warsztatowych umiejętności reżysera), doceniał ich piękno plastyczne, „dobre operowanie światłami”, akcentował również role epizodyczne, „które artyści odtwarzali z chwalebną starannością [i] z wewnętrznym przekonaniem” (tamże). I jeszcze jedno: oddaje sprawiedliwość scenografowi, co czyni go wyjątkiem wśród

recenzentów, którzy rzadko dostrzegali tło dekoracyjne. Fallek pisze więc: „Wystawa p. Kudewicza miała wysoki poziom artystyczny. Z niepospolitym talentem dostosował do środowiska bóżnicę w I akcie (na podstawie starej bóżnicy tykocińskiej)", docenia też – choć jej nie opisuje – „piękną dekorację" aktu II, która skutecznie współtworzyła nastrój tego fragmentu spektaklu. Nie odpowiadała mu tylko kolorystyka scenografii do aktu III: „koloryt zbyt wesoły nie harmonizował z ekstatycznym nastrojem wypędzenia dybuka" (tamże).

Podobnie jak krytyk „Naszego Przeglądu", i Fallek czuł się nieco rozczarowany sceną „tańca szkieletów". Inaczej jednak, niż jego warszawski kolega, objaśnia dwie słabe role: Meszulacha i Ezryela. Ten ostatni nie mógł robić wrażenia po prostu dlatego, że grający go Tatarkiewicz nie opanował roli pamięciowo w stopniu pozwalającym mu grać bez pomocy suflera. Ale za fakt, że obraz Meszulacha w „pomniejszającej" interpretacji Wybrańskiego nie zrobił należytego wrażenia, wini w pierwszym rzędzie samego inscenizatora, który „[s]prowadził Meszulacha ze sfer nadzmysłowych na ziemię. To jest u p. Marka człowiek między ludźmi" – co sprawiło, że na łódzkiej scenie „nie widzieliśmy posłańca bożego, jednej z głównych osi legendy, ale raczej osobę z realistycznego dramatu" (tamże). Fallek dostrzega, oczywiście, że Wybrański, „bardzo inteligentny artysta", „nie nadaje się na Meszulacha wymagającego zupełnie innych warunków głosowych, niesamowitej tajemniczości, zaświatowej wizyjności", sugeruje jednak w podtekście, że reżyser obsadził go w tej roli nie tyle w braku bardziej odpowiedniego wykonawcy, ile dlatego, że aktor nie rozsadzał swoją grą koncepcji nastrojowego widowiska folklorystycznego Arnsztejna (por. tamże). Nie ma natomiast wątpliwości co do wskazania dwóch wybitnych kreacji: to Lea Stefanii Jarkowskiej i Chonen Tadeusza Białoszczyńskiego. Pisząc o Lei, Fallek skonfrontował (jako jedyny wśród recenzentów!)

interpretację Jarkowskiej z interpretacją Aliny Halskiej, która zagrała Leę kilka dni później (obsada tej roli była podwójna). Jarkowska, poza paroma nieznaczącymi potknięciami, „postawiła całą rolę na wyżynie najgłębszego artyzmu. Wcieliła się bowiem w odtwarzaną postać i z dużym umiarem artystycznym uzewnętrzniła wewnętrzny rozstrój". Halska natomiast pokazała inną, nieco słabszą Leę: wprawdzie „prześlicznie wyglądała w II akcie", ale była „zbyt może dostojną w geście, za bardzo zalęknioną; rolę swą nazbyt spowiła w tajemniczą mgłę niedopowiedzeń; czasem była trochę nienaturalną […]" (tamże). Na temat Chonena, którego wykonanie zgodnie chwalono, nie poświęcając mu wszakże wiele miejsca w omówieniach, Fallek wypowiedział się następująco: „P. Białoszczyński był jednocześnie poszukiwaczem nowych dróg i kochankiem, którego cała dusza, cały świat wypełniała nieziemska miłość. Grał jak w somnambulizmie i jednocześnie każdy wierzył, że żyje i głęboko cierpi ten młody kabalista" (tamże).

Przywołajmy na koniec wypowiedź w innej tonacji: anonimowy krytyk „Rozwoju", wbrew zawartej w podtytule gazety deklaracji „dziennik niezależny od żadnej partii", prezentował nastawienie wyraźnie antysemickie, które wpłynęło na ton jego omówienia. Nie powstrzymał się przed kąśliwą uwagą na temat przeprowadzonej w gazetach sprawnej i skutecznej akcji reklamowej, poprzedzającej premierę *Dybuka*, dodając: „Oto, dlaczego pisarze żydowscy, o tyle sprytniejsi i hałaśliwsi od aryjskich, wyprzedzają ich w literackich wyścigach, których meta nazywa się: pieniądz i sława". Zastrzegł się jednak: „*Dybuk* jest świetnie zareklamowany. Ale słusznie" (*Teatr Miejski…*, 1925). Utrzymywał (zdaje się, nie bez wpływu lektury opinii Wilhelma Falleka), że „*Dybuk* jest dowodem mistyczności An-skiego", uznał ją jednak za wtórną i nie najwyższej jakości („[…] głębia jego jest o wiele płytsza niż u Meterlincka [!] czy np. u Mevvinga [chodzi prawdopodobnie o Gustava Meyrinka – AM]. Autor nie stwarza nowych

teorii”). Krytyk nie potrafi pogodzić tego orzeczenia z wrażeniem, wyniesionym już chyba ze spektaklu, że An-ski „[p]odkreśla problem odwieczny metempsychozy. Ale nie idąc dalej, snuje się koło wierzeń ludowych, które zastępują oryginalność jego wniosków” (tamże). Enigmatycznie brzmi zdawkowy, nieuzasadniony żadnym przykładem komplement, zamykający omówienie spektaklu: „Wartość wystawienia *Dybuka* równa się wielkiemu sukcesowi drużyny aktorskiej w Łodzi” (tamże). Ta recenzja nie należy do wnikliwych, jest uboga myślowo, sądy w niej zawarte są powierzchowne, niepoparte konkretem – przytaczam ją tutaj jako świadectwo niezrozumienia (a może celowego zlekceważenia?) intencji Arnsztejna, któremu tak przecież zależało na wydobyciu elementów kultury i obyczaju żydowskiego, a w konsekwencji – na przybliżeniu ich polskiemu odbiorcy.

Eleonora Udalska, relacjonując niektóre recenzje łódzkiej premiery, podkreśliła dostrzegany i doceniany przez krytyków indywidualizm koncepcji Arnsztejna, który, w jej przekonaniu, „nie poszedł jednak szlakiem tradycji utartej przez Trupę Wileńską. Skłonny był raczej czerpać z doświadczeń teatru ekspresjonistycznego w kształtowaniu obrazu scenicznego oraz realistycznej materializacji świata nadzmysłowego” (Udalska, 1998, s. 168). Jeśli istotnie tak było, to postawione już pytanie o stopień ewentualnej zależności łódzkiego spektaklu Arnsztejna od przedstawienia Dawida Hermana nabiera tym większej wagi.

Proroctwo długiego życia, jakie prasa przepowiadała premierowej inscenizacji *Dybuka*, spełniło się i… nie spełniło jednocześnie. Eksploatacja spektaklu trwała zaledwie miesiąc (ostatni raz zapowiedziano *Dybuka* „po cenach najniższych” na 20 maja 1925), po czym sztuka zeszła z afisza. A więc niepowodzenie? Przeciwnie, bo w ciągu tego kilkutygodniowego okresu

*Dybuk* wypełnił praktycznie wszystkie wieczory – odbyło się trzydzieści osiem spektakli (w niektóre dni grano go nawet dwukrotnie, po południu i wieczorem)[17]. Narzekano na ten – istotnie, niefortunny – tryb prezentowania inscenizacji, który w krótkim czasie mógł znużyć nawet najwytrwalszych teatromanów. Już 10 maja felietonista „Łodzi w Ilustracji" nie krył zirytowania: „Z prawdziwym […] zdumieniem przez trzy tygodnie ostatnie, bez żadnej przerwy, oglądamy na afiszu naszego Teatru Miejskiego *Dybuka*. Sztuka niewątpliwie oryginalna i wartościowa – sukcesów kasowych dyr. Wroczyńskiemu gratulujemy, ale – na litość Boską! – czyż można przez dwadzieścia wieczorów z rzędu scenę jedynego niemal teatru polskiego w Łodzi zajmować Dybukowem widowiskiem!? A gdyby tak jaki aryjczyk zapragnął pójść do teatru na inną sztukę, nie na *Dybuka* (którego już może obejrzał), co ma wówczas uczynić? Powie prawdopodobnie parę mocnych słów i – wybierze się do kina na *Golgotę uczciwej kobiety* czy też inną *Carską faworytę*" („Łódź w Il.", 1925).

Zapewne nie tylko publiczność nieżydowska pragnęła już jakiejś odmiany – a jednak cyklu nie przerwano i jeszcze kilkanaście dni trzeba było czekać na kolejną premierę (*Zaczarowane koło* Lucjana Rydla). Godzi się wspomnieć, że w tym właśnie okresie Teatr Miejski w Łodzi przechodził niełatwe chwile: dobiegała właśnie kresu dyrekcja Kazimierza Wroczyńskiego, który nastał do Łodzi dwa lata wcześniej, a teraz odchodził w atmosferze pewnego zniechęcenia (swój drugi i ostatni sezon zamknął 25 lipca – por. Wroczyński, 1927, s. 14-17). W związku z tym już od wiosny trwały pertraktacje z Arnoldem Szyfmanem, który od września miał pokierować Teatrem Miejskim (ostatecznie dyrekcję objął do spółki z Bolesławem Gorczyńskim, a opuścił teatr już dwa lata później).

# Wznowienie

Ani Szyfman, ani Gorczyński, ani też kolejni dyrektorzy łódzkiej sceny nie przywrócili jednak *Dybuka* do repertuaru. Łódź „odpoczywała" od niego aż do roku 1932. Na fotelu dyrektorskim zasiadał już wówczas Tadeusz Krotke, długoletni aktor łódzkiego teatru, a kierownikiem artystycznym był Karol Borowski – aktor i reżyser, który przeniósł się do Łodzi z warszawskiego Teatru Polskiego (przyjęło się mówić raczej o dyrekcji Borowskiego, do którego należały decyzje artystyczne). Andrzej Marek podczas tej dyrekcji pracował w Teatrze Miejskim jako etatowy reżyser i zdecydował raz jeszcze zmierzyć się z dramatem An-skiego we własnym przekładzie i opracowaniu.

Próby wznowieniowe podjęto mniej więcej w połowie kwietnia 1932 roku – 18 kwietnia podano po raz pierwszy informację, że sztuka jest w próbach (zob. „Dz. Ł." 1932 nr 107). Pierwsze przedstawienie odbyło się już 23 kwietnia – przygotowania zajęły więc tym razem bardzo niewiele czasu, mimo że, choć zasadniczy układ tekstu pozostał ten sam, zaszło kilka innych istotnych zmian. Nie mamy informacji o muzyce towarzyszącej przedstawieniu z 1925 roku, ale wszystko wskazuje na to, że wznowienie zostało znacznie pod tym względem wzbogacone, w zapowiedziach prasowych zadbano bowiem o zawiadomienie potencjalnych widzów, że reżyser urozmaicił inscenizację „mnóstwem atrakcji, pieśni, tańców i wstawek" („Kur. Ł." 1932 nr 110), można się było przy tym dowiedzieć o takim szczególe, „jak udział chóru synagogalnego, który wykona szereg przepięknych pieśni rytualnych" („Kur. Ł." 1932 nr 111). Informacja o urozmaiceniach muzycznych i efektach wizualnych towarzyszyła zapowiedziom wszystkich kolejnych spektakli tego cyklu (zob. „Kur. Ł." 1932 nr 110-118), co miało, rzecz jasna, pobudzić zainteresowanie publiczności, ale nie mogło przecież być bezpodstawne. Poza tym niemal kompletnie

zmieniła się obsada, co tłumaczy się przede wszystkim przetasowaniami, jakie zaszły na przestrzeni lat w składzie łódzkiego zespołu – np. Stefania Jarkowska, chwalona wykonawczyni roli Lei z 1925 roku, dołączała już tylko jako gość (być może wystąpiła tylko pierwszego wieczoru, a potem zastąpiła ją widniejąca w obsadzie dublerka Zofia Tatarkiewicz?). Tylko Karol Łabędzki jako Reb Mendel i Tadeusz Białoszczyński w roli Chonena pozostali z poprzedniej obsady i grali bez zmienników. Przyjęto kilkoro „młodych zdolnych", wśród nich Mieczysława Węgrzyna, Jadwigę Chojnacką i Janinę Niczewską. Dlatego w egzemplarzu dopisano (wciąż ołówkiem, ale teraz już innym charakterem pisma, prawdopodobnie ręką suflera[18]) nazwiska nowych wykonawców (przy niektórych postaciach wpisano w egzemplarzu po dwa lub trzy nazwiska, niektóre skreślone, co sugeruje, że w obrębie serii spektakli zmieniali się aktorzy):

Sender Brynicer – Józef Leśniewski
Lea, jego córka – Stefania Jarkowska / Zofia Tatarkiewicz
Frada, stara piastunka Lei – Irena Horecka / Maria Dąbrowska
Gitla, druhna Lei – Teresa Suchecka
Basia, druhna Lei (po wykreśleniu nazwiska Jakubińskiej nie wpisano innej aktorki)
Menasze, narzeczony Lei – Edward Czerwiński
Nachman, jego ojciec – Marian Lenk
Reb Mendel, nauczyciel Menaszego – Karol Łabędzki
Meszulach (wysłannik) – Stanisław Grolicki
Reb Ezryel, cudotwórca z Miropola – Jerzy Woskowski
Michael, jego przyboczny – [Ludwik?] Jabłoński
Pierwszy Dajon – Adam Mikołajewski
Drugi Dajon – Wacław Gurynowicz

Meir, posługacz bożnicy – Jan Mroziński
Jego pomocnik – D… [słowo (nazwisko?) nieczytelne] (rola dopisana odręcznie)
Chonen, młody jeszybotnik – Tadeusz Białoszczyński
Henech, młody jeszybotnik – Zbigniew Ziembiński / Jerzy Śliwiński
Oszer, młody jeszybotnik – Mieczysław Węgrzyn / Lech Madaliński
Pierwszy Batlon – Wacław Modrzeński / Lech Madaliński
Drugi Batlon – Wacław Modrzeński
Trzeci Batlon – [Ludwik?] Jabłoński / Tadeusz Warchałowski
Kobieta z niemowlęciem – Jadwiga Chojnacka
Starsza Kobieta – Święcimska (rola dopisana odręcznie)
Śmierć – Janina Niczewska (rola dopisana odręcznie) (por. *Dybuk* – egz.)

W maszynopisowym egzemplarzu dopisane zostały – co zaznaczyłam w nawiasach – postaci dodatkowe, wśród których szczególną uwagę zwraca Śmierć. W dalszym ciągu egzemplarza nie można jej odnaleźć pod takim nazwaniem (niejedyny to podobny przypadek, niektóre postaci zostały bowiem inaczej opisane w wykazie osób, a inaczej w tekście[19]), za to w scenie tańca z żebrakami w akcie drugim występuje Żebraczka Widmo, która odpowiada chyba właśnie postaci Śmierci ze spisu osób (a tej z kolei brak w obsadzie). To wyróżnienie Śmierci może być sygnałem pewnej zmiany w sposobie zaaranżowania sceny tańca Lei z żebrakami – po premierze w 1925 roku zwracano wprawdzie uwagę na to, że była ona inscenizowana na podobieństwo tańca śmierci[20], ale odrębną postać pod tym imieniem wprowadził Arnsztejn do swojego scenariusza dopiero w roku 1932, obsadzając w tej roli pozyskaną niedawno młodą Janinę Niczewską. Mogło to stanowić odpowiedź na głosy takich krytyków jak recenzent „Naszego

Przeglądu”, który po premierze w 1925 roku sugerował zbytnie zatłoczenie „szeregiem szkieletów” sceny tańca śmierci.

W oryginalnym dramacie An-skiego figura Śmierci chyba nie występuje. By się co do tego upewnić, należałoby sięgnąć do wersji jidyszowej dramatu z 1919 roku. Przywoływany już rosyjski tekst z roku 1915 również nie wymienia takiej postaci, ale – jak wiemy – była to wersja, która ulegała później znacznym przekształceniom, a ostatecznie nie została wykorzystana w teatrze. Zestawianie przekładu Arnsztejna z pierwszą wersją rosyjską byłoby więc nieuzasadnione, skoro nie ona była podstawą tłumaczenia. Nie znam, niestety, jidysz ani hebrajskiego (nie jestem znawczynią teatru żydowskiego, a tekstem scenariusza *Dybuka* zajmuję się tu w zakresie, na jaki pozwalają mi kompetencje historyka teatru i pewne doświadczenie w pracy nad egzemplarzami teatralnymi), o dramacie An-skiego piszę więc, odnosząc się do obu bliskich mu czasowo polskich przekładów z roku 1922 – ponieważ zaś te są bardzo do siebie podobne, przypuszczam, że zarówno Koren, jak Joelon i Rottersman trzymali się wiernie ostatecznej wersji jidyszowej z 1919 roku. U żadnego z nich zaś postaci Śmierci nie ma.

Zatrzymałam się nieco dłużej przy tej figurze, ponieważ jej wprowadzenie do wznowienia inscenizacji w 1932 roku zostało następnie utrwalone również w innych realizacjach dramatu An-skiego. Problem z odpowiedzią na pytanie, czy ta modyfikacja zwróciła jakoś uwagę recenzentów i publiczności, wynika stąd, że drugie wystawienie łódzkiego *Dybuka* nie wywołało już zainteresowania krytyków[21]. Śmierć pojawia się jednak również w filmie wyreżyserowanym przez Michała Waszyńskiego w roku 1937. Współautorem scenariusza (wraz z Alterem Kacyzne) oraz kierownikiem artystycznym kinematograficznej produkcji był Andrzej Marek (wymieniony w czołówce), możliwe więc, że właśnie on podsunął myśl, by i tu dodać niemą, ale

niezwykle ekspresywną Śmierć: tańcząc kolejno z żebraczkami, zmęczona i przestraszona Lea trafia w końcu w ramiona tancerki o twarzy ucharakteryzowanej na trupią czaszkę. Dziewczyna uspokaja się, przytula do Śmierci, uśmiecha, jak we śnie wykonuje z nią i pod jej dyktando taneczne figury – ten obraz głęboko zapada w pamięć, a nieodparte pragnienie Lei połączenia się ze zmarłym Chonenem nabiera przejmującej, upiornej, ale zarazem dziwnie lirycznej wymowy. Oglądając tę scenę z filmu można sobie uświadomić, jaką siłę musiał mieć obraz teatralny wzbogacony o taniec Lei ze Śmiercią[22].

# Poza Łodzią

Lektura łódzkiego egzemplarza *Dybuka* prowadzi do wniosku, że ostateczne wizerunki osób dramatu w opracowaniu Andrzeja Marka kształtowały się dopiero na scenie, podczas pracy z aktorami. Odczytywanie i redagowanie tego palimpsestu, w którym na tekst podstawowy naniesiono kilka warstw modyfikacji, sprawia spore kłopoty, przede wszystkim dlatego, że stawia przed dylematami niedającymi się rozstrzygnąć w pełni zadowalająco. Nie wiadomo, na przykład, na jakim etapie prac nad spektaklem pojawiły się niektóre dopiski i zmiany, nie wiadomo, czy ich suma składa się na kształt ostateczny scenariusza, czy raczej jest to wskazówka, że widowisko zmieniało się, modyfikowało wraz z upływem czasu, nie osiągnąwszy postaci, którą można by uznać za „kanoniczną” dla tej inscenizacji. Pod tym względem tekst Arnsztejna podzielił los oryginalnego dramatu An-skiego, podlegającego wielokrotnym, autorskim i nieautorskim, przetworzeniom.

A więc *Dybuk* w opracowaniu Arnsztejna jako *work in progress*? Przyznam, że taki pomysł wydaje mi się pociągający. Tym bardziej że jego adaptacja służyła także poza Łodzią: bezpośrednio po zakończeniu cyklu łódzkich

przedstawień w 1925 roku Arnsztejn wyjechał do Warszawy i tam zrealizował „swojego" *Dybuka* z aktorami efemerycznej Szkarłatnej Maski (teatr ten działał od marca do końca sierpnia 1925, był więc w gruncie rzeczy imprezą letnią). Premiera odbyła się 29 maja 1925. Czy Arnsztejn pracował w Szkarłatnej Masce z tym samym egzemplarzem? Raczej nie (w egzemplarzu łódzkim nie znajdujemy żadnych „warszawskich śladów", więc istniał zapewne inny jego odpis czy kopia maszynopiśmienna), z pewnością odmienne było opracowanie plastyczne (dekoracje tym razem projektował Józef Wodyński), może również muzyka – Eleonora Udalska pisała wręcz o „nowej wersji interpretacyjnej", choć jednocześnie o „powtórzeniu inscenizacji" (Udalska, 1998, s. 170)[23]. Na tym nie koniec: z tekstu i układu scenicznego Andrzeja Marka korzystali inni reżyserzy w niemal wszystkich teatrach, które wystawiały po polsku *Dybuka* w okresie międzywojnia[24]. Wyjątkiem była krakowska Bagatela, w której 1 lipca 1925 roku doszło do premiery w przekładzie Maksymiliana Korena, a spektakl, cieszący się wielkim zainteresowaniem publiczności, grany tam był codziennie przez dwa tygodnie[25]. (W prasowym anonsie krakowskiej inscenizacji natrafiłam na informację, której potem już nie powtórzono, nie odnoszono się też do niej w recenzjach tego przedstawienia: „Taniec śmierci wykona p. Julian Nowotarski" („Czas" 1925 nr 149). W przekładzie Maksymiliana Korena postać Śmierci jest nieobecna, ale skoro wyróżniono tancerza w zapowiedzi, znaczyłoby to, że i w Krakowie taka postać na scenie się pojawiła!) Jednostkowy „przypadek" krakowskiej inscenizacji nie zmienia jednak faktu, że zaproponowane przez Andrzeja Marka tłumaczenie i układ sceniczny okazały się w ogólnym rozrachunku bezkonkurencyjne jako materiał teatralny, przyćmiewając obydwa powstałe wcześniej polskie przekłady. Zdaje się, że w pewnym stopniu przekład Marka zaważył również na kształcie filmu Michała Waszyńskiego[26].

* * *

Dzięki odnalezieniu unikatowego egzemplarza teatralnego łódzkiej premiery mamy dziś znów do dyspozycji wszystkie trzy wczesne polskojęzyczne wersje dramatu Szymona An-skiego. Przed badaczami teatru odsłania się fascynujący materiał, zachęcający do rozważań porównawczych: tekstologicznych i teatrologicznych, dotyczących tego wyjątkowego dramatu i jego drogi przez polskie teatry okresu międzywojennego dwudziestolecia. A badania takie prowadzić warto już choćby po to, by zweryfikować (bądź sfalsyfikować) opinie, jakie do niedawna krążyły w polskiej teatrologii. Przywołajmy dla przykładu klasyczną już publikację z 1980 roku, bez której nie obchodzi się dziś żaden historyk sceny łódzkiej: *Teatr przy ulicy Cegielnianej*. W rozdziale dotyczącym dyrekcji Kazimierza Wroczyńskiego nie ma ani słowa o polskiej prapremierze *Dybuka* (zob. Lewkowski, 1980), wzmianka pojawia się dopiero w odniesieniu do roku 1932, czyli do wznowienia inscenizacji – autorka tego rozdziału nie poświęciła spektaklowi większej uwagi, nie informowała też, że właściwa premiera miała miejsce siedem lat wcześniej. Spektakl jawi się w tym świetle dość nieciekawie: „Teatr Miejski pod dyrekcją K. Borowskiego przed zakończeniem sezonu [1931/1932 – AM] […] pokazał jeszcze komedię G.B. Shawa *Rodzice i dzieci* (9 V 32) i legendę Sz. An-skiego *Dybuk* (23 IV 32). Sądząc po niewielkiej liczbie powtórzeń (*Rodzice i dzieci* – 4, *Dybuk* – 6), nie były to najlepsze opracowania reżyserskie Zb. Ziembińskiego i A. Marka” (Leyko, 1980, s. 170). Prawdą jest, że sięgnięcie do prasy z 1932 roku pozostawia takie właśnie wrażenie, skoro przywoływane zapowiedzi, obiecujące uatrakcyjnienie widowiska, nie znajdują potwierdzenia w recenzjach prasowych. Milczenie krytyków nieco zastanawia – i od razu rodzi podejrzenie: czyżby rozgłos polskiej prapremiery z 1925 roku wynikał tylko z zaciekawienia nowością repertuarową, znaną dotąd jedynie z inscenizacji

Trupy Wileńskiej, niedostępnej widzom polskojęzycznym? Inna rzecz, że po siedmiu latach nie było powodu wznawiać komentarzy objaśniających i interpretacyjnych, skoro większość widzów mogła je mieć w pamięci związanej z polską prapremierą. Jeśli zatem dziś chcemy oddać sprawiedliwość łódzkiemu *Dybukowi*, musimy pamiętać przede wszystkim o spektaklu z 1925 roku, który w pierwszej „edycji" zapełniał widownię Teatru Miejskiego przez blisko czterdzieści kolejnych wieczorów – i z tej przede wszystkim perspektywy spojrzeć na dyskusyjne (nie)powodzenie wznowienia.

Gdzie leży prawda o oryginalności, wartości i znaczeniu łódzkiego *Dybuka*? Możliwe, że gdzieś pośrodku, pomiędzy dzisiejszą niepamięcią i wynikającym z niej milczeniem a euforycznymi komplementami niektórych międzywojennych periodyków (które to komplementy dość szybko się zresztą wyczerpały). Znamienne wydają się w tym kontekście słowa samego Arnsztejna, który nie rozpatrywał swojego przedsięwzięcia w kategoriach wydarzenia artystycznego, pozostawiając to raczej krytykom, ale z satysfakcją mówił o nim jako skutecznie wypełnionej misji kulturowej: „Uważam, że wystawienie *Dybuka* było większym wyczynem w dziedzinie zbliżenia polsko-żydowskiego niż wszystkie kroki działaczy politycznych i na terenie parlamentarnym" (*Przed premierą…*, „Il. R." 1929 nr 169).

Fotografie pochodzą z albumu *Teatr Miejski w Łodzi 1922-1927*, [Łódź, 1927], s. 25 – publikacja dostępna pod adresem: http://bc.wimbp.lodz.pl/Content/79193/Teatr_Miejski_w_%C5%81odzi_1922_1… [dostęp: 28 X 2020].

Niniejszy tekst jest wprowadzeniem do pierwszego wydania *Dybuka* w tłumaczeniu Andrzeja Marka (Marka Arnsztejna), które przygotowywane jest przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.

Wzór cytowania:

Marszałek, Agnieszka, *„Dybuk" według Arnsztejna: przekład czy adaptacja?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 163-164, doi: https://doi.org/10.34762/7snq-5692.

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021
DOI: 10.34762/7snq-5692

# Autor/ka

**Agnieszka Marszałek** (agnieszka.marszalek@uj.edu.pl) – profesor UJ, wykłada i bada przede wszystkim (ale nie wyłącznie) historię teatru i dramatu, ze szczególnym uwzględnieniem XIX stulecia. Ma w dorobku pięć książek: trzy tomy *Repertuaru teatru polskiego we Lwowie: 1875-1881* (1992), *1888-1886* (1993), *1864-1875* (2003), *Lwowskie przedsiębiorstwa teatralne lat 1872-1886* (1999), *Prowincjonalny teatr stołeczny (trzy spojrzenia na scenę lwowską lat 1864-1887* (2011) oraz edycję źródłową: Władysław Łoziński, *Pogadanki teatralne i inne teksty o teatrze* (wybór i oprac.; w przygotowaniu). Opublikowała też około 160 artykułów, rozdziałów w tomach zbiorowych, recenzje i inne teksty. W zespole redakcyjnym „Didaskaliów" nieprzerwanie od 2001 roku. Numer ORCID: 0000-0001-5169-3239.

# Przypisy

1. O świadomości językowej An-skiego, jego usytuowaniu ideologicznym, o jego wyborze zwrócenia się przede wszystkim do publiczności rosyjskojęzycznej, a także o wystąpieniach środowisk chasydzkich przeciwko przedstawieniom *Dybuka* w Polsce pisze David G. Roskies we wprowadzeniu do anglojęzycznego wydania utworów An-skiego (zob. Roskies, 2002).
2. Pisała o tym bardzo kompetentnie Mirosława Bułat (2017, s. 55-70). Autorka dysponowała już wówczas tekstem rosyjskim w wersji ocenzurowanej, którą w 2001 roku odnalazł w petersburskiej Bibliotece Teatralnej im. Łunaczarskiego i opublikował Władisław Iwanow – do tego czasu bowiem rosyjski pierwowzór uważano za zaginiony. Jest to najstarsza znana wersja dramatu An-skiego – tekst w opracowaniu Iwanowa dostępny jest on-line pod adresem: http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_3/#ToC223751283 [dostęp: 29 VI 2021].
3. Mirosława Bułat informuje, że bezpośrednią inspiracją do stworzenia postaci Meszulacha był Ktoś Szary z dramatu *Życie człowieka* Leonida Andriejewa (zob. Bułat, 2017, s. 67).

4. „В 2001 г. в Санкт-Петербургской театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (отдел редких книг) в коллекции пьес, прошедших драматическую цензуру, были обнаружены две тетради, представленные С. Ан-ским для рассмотрения в Главное управление по делам драматической цензуры. На одной из них, включающей три действия, можно видеть пометку «К представлению дозволено», датированную 10 октября 1915 г. Вторая состоит из ненумерованных листов и включает пролог, эпилог и сцену свадьбы, которых нет в первой тетради. Цензурное разрешение здесь датировано 30 ноября 1915 г. Таким образом, пролог, эпилог и второй акт были написаны позже и отправлены в цензуру досылом". (С. Ан-ский, *Меж двух миров (Дибук), цензурный вариант, публикация, вступительный текст и глоссарий В. В. Иванова*, http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_3/#ToC223751283) – przekład mój – AM.
5. Na podstawie: *Dybuk – na pograniczu dwóch światów*, 2017; zob. też: Żebrowski R., hasło *An-ski Sz* w Polskim Słowniku Judaistycznym, opublikowanym przez Żydowski Instytut Historyczny, https://www.jhi.pl/psj/An-Ski_(An-ski)_Sz_(Szymon)_(pseud) [dostęp: 3 XI 2020]. Tekst wydania *Dybuka* w jidysz z roku 1919 dostępny jest online pod adresem https://ia801903.us.archive.org/15/items/tsvishntsveyveltansk/tsvishnts… [dostęp: 7 XII 2020]. Ta wersja liczy cztery akty, tak więc An-ski nie wrócił już do pierwotnej koncepcji sztuki trzyaktowej.
6. O prapremierowej inscenizacji spektaklu Trupy Wileńskiej zob. m.in.: Sikorski, 2017. W setną rocznicę prapremiery *Dybuka* ukazało się też dwujęzyczne jidyszowo-polskie wydanie dramatu ze wstępem Anny-Kuligowskiej-Korzeniewskiej: Szlojme Zajnwel Rappoport (Szymon An-ski), *Cwiszn cwej weltn, oder der Dibek / Dybuk. Między dwoma światami*, pod red. nauk. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej, ADiT, Warszawa 2020.
7. O spektaklu Habimy zob. m.in.: Tartakowska, 2017, s. 103-114.
8. Badacz powołał się na recenzje Mojżesza Kanfera i Arna Ajnhorna.
9. Czasopismo jest dostępne w Wielkopolskiej Bibliotece Cyfrowej pod adresem: https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/14181/edition/22813/content [dostęp: 10 VI 2021].
10. Konsekwentne skreślenia didaskaliów (czerwona kredka) wskazują na to, że mamy tu do czynienia z egzemplarzem suflerskim (sufler nie czyta tekstu pobocznego, więc skreślenie didaskaliów ułatwia mu śledzenie tekstu przeznaczonego do wypowiedzenia na scenie).
11. Wszystkie modyfikacje zostały szczegółowo odnotowane w przypisach towarzyszących edycji tekstu, do której wprowadzeniem jest niniejszy artykuł.
12. Zob.: „K. Ł." 1925 nr 17 (zamieszczono tam kilka fotografii, wśród nich trzy przedstawiające plan ogólny sceny w kolejnych aktach); zob. też: *Teatr Miejski…*, 1927, s. 25 (tu m.in. ilustracja sceny z aktu I).
13. Imiona aktorek i aktorów uzupełnione zostały w oparciu o *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 1: 1765-1965 (zob. *SBTP*, 1973) i t. 2: 1900-1980 (zob. *SBTP*, 1994). Nie wszystkie imiona udało się ustalić, ponieważ *Słownik…* nie uwzględnia niektórych wymienionych w obsadzie artystów.
14. Daty pochodzą z informacji prasowych (zob.: „Kur. Ł." 1925 nry 94-137).
15. Karta tytułowa i spis postaci nie są w maszynopisie liczbowane – numeracja zaczyna się od początku aktu I.
16. Niestety, nie udało mi się dotrzeć bezpośrednio do tej recenzji – niniejszy artykuł powstawał w okresie, kiedy w związku z obostrzeniami z powodu pandemii można było korzystać jedynie z bibliotek cyfrowych, a w zdigitalizowanym numerze 108 pominięto dwie strony, na których zapewne znajduje się recenzja Dudzińskiego (zob.

https://bcul.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/1655/edition/1295/conte…).
17. W egzemplarzu po pierwszym akcie sufler umieścił ołówkowy wpis: „38. Przedstawienie / 20/VI 1925 roku, Łódź / Teatr Miejski / suflerował … [tu nieczytelny podpis]" (*Dybuk* – egz., k. 20).
18. Materiał porównawczy stanowią suflerskie wpisy: na stronie kończącej pierwszy akt (data prapremiery) i na ostatniej stronie egzemplarza (data wznowienia) – zob. *Dybuk* – egz., k. 20 i k. 56.
19. Np. Ślepa Staruszka to prawdopodobnie Niewidoma Żebraczka ze spisu, zaś Jednoręka Żebraczka może odpowiadać w spisie osób Chromej Żebraczce (por. *Dybuk* – egz., k. 23-25).
20. Tak pisał np. Leski [Jakub Appenszlak] (por. Leski, „N.P." 1925 nr 112). W egzemplarzu autor ołówkowych notatek (Arnsztejn?) też posłużył się określeniem „taniec śmierci" w odniesieniu do sceny tańca z żebrakami. Przypomnijmy w tym miejscu, że identycznie nazywano tę scenę w spektaklu Trupy Wileńskiej z roku 1920 – pytanie jednak, jak wyglądała?
21. Jedyne wypowiedzi prasowe na temat wznowienia, jakie udało mi się odnaleźć, to zwięzłe anonse – prócz już przywołanych zob. np.: „Ex. Wiecz. Il." 1932 nr 109 (19 IV) i nr 115 (25 IV), „Dz. Ł." 1932 nr 116 (27 IV).
22. Sporo uwagi tej właśnie scenie poświęca Daria Mazur w niewielkiej objętościowo, ale wartościowej monografii filmowego *Dybuka* (zob. Mazur, 2007, s. 58-60). Nie zajmuje się ona jednak poszukiwaniem źródeł pomysłu wprowadzenia sceny tańca Lei ze Śmiercią, a jego walorami choreograficznymi i dramaturgicznymi (autorką choreografii do filmu była Judyta Berg). Wskazanie (oczywistych już w dramacie An-skiego) powiązań ze średniowiecznym motywem *danse macabre*, intensywnie obecnym w wyobraźni i metaforyce judeochrześcijańskiej, nie daje jednak odpowiedzi na pytanie o przedstawienie samej postaci Śmierci.
23. Z recenzji Tadeusza Boya-Żeleńskiego wiadomo np., że warszawska inscenizacja miała – podobnie jak w Łodzi – tylko trzy akty (por. Boy-Żeleński, 1926, s. 52-58). Interesujące, że Boy – w przeciwieństwie do cytowanego Appenszlaka – za najciekawszy uznał w tej inscenizacji akt trzeci (zob. tamże, s. 56-57). Nie wydaje się, by o tej różnicy odbioru zadecydowała bardziej sugestywna gra aktorska w warszawskim przedstawieniu, bo pod adresem aktorów Boy robi jedyną, mało pochlebną uwagę, że „grali – na ogół starannie" (tamże, s. 58). 31 Udalska wymienia w swoim artykule kilka najważniejszych, dodając: „Wszystkie inscenizacje korzystały z tłumaczenia Andrzeja Marka" (Udalska, 1998, s. 173).
24. Eleonora Udalska twierdziła, że do premiery *Dybuka* w Bagateli (podobnie jak w warszawskim Teatrze im. Bogusławskiego) w ogóle nie doszło (zob. Udalska, 1998, s. 168). Podążyła zapewne za przytoczoną informacją „Chwili". Ta informacja odnosi się jednak do okresu poprzedzającego łódzką premierę. *Dramat obcy w Polsce* podał datę krakowskiej premiery (zob. *Dramat obcy w Polsce…*, 2001, s. 27); o krakowskim przedstawieniu pisała też w swojej książce Diana Poskuta-Włodek (zob. Poskuta-Włodek, 2012, s. 399). Zaś kwerenda w krakowskim „Czasie" (zob. „Czas" 1925 nr 149-165) pozwoliła mi ustalić, że w całym okresie eksploatacji, tj. pomiędzy 1 a 19 lipca, w Krakowie zagrano sztukę 19 razy.
25. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że badacze (por. np.: Roskies, 2002; Mazur, 2007;) powołują się na inspiracje twórców filmu spektaklem Habimy w reż. Jewgienija Wachtangowa, inne realizacje pozostawiając raczej w sferze ewentualnych domysłów. Jest tak może dlatego, że spektakl Wachtangowa zyskał status inscenizacji niemal muzealnej, „eksportowego produktu" Habimy, nieporównanie bardziej trwałego (ponad cztery dekady na afiszach!) niż realizacja warszawska; o prapremierze łódzkiej nie warto w tym kontekście

nawet wspominać – pod względem żywotności pozostawała w głębokim cieniu tamtych inscenizacji.

# Bibliografia


An-ski, Szymon A., *Na pograniczu dwóch światów: Dybbuk, legenda dramatyczna w czterech aktach*, w przekładzie J. Joelona i J. Rottersmana, wraz z komentarzem J. Joelona, nakład własny, Kraków 1922.

An-ski, Szymon, *Dybuk*, tekst wydania w jidysz z roku 1919: https://ia801903.us.archive.org/15/items/tsvishntsveyveltansk/tsvishnts… [dostęp: 7 XII 2020].

An-ski, Szymon, *Na pograniczu dwóch światów (Dybuk)*, przełożył M. Koren, nakładem Spółki Wydawniczej „Chwila", Lwów 1922.

Ан-ский, С., *Меж двух миров (Дибук), цензурный вариант, публикация, вступительный текст и глоссарий В. В. Иванова* [*Dybuk* – rosyjska wersja cenzorska z 1915 roku – AM], http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_3/#ToC223751283 [dostęp: 3 XI 2020], (w przypisach: An-skij, 1915).

Boniecki, Tadeusz, *Katalog sztuk teatralnych z lat 1902-1939*, Poznań 1999.

Boy-Żeleński, Tadeusz, *Flirt z Melpomeną. Wieczór szósty*, Warszawa 1926, s. 52-58.

Bułat, Mirosława, *Меж двух міров (Mež dvuch mirov) – tekst(y) i ludzie – rozważania tekstologiczne*, [w:] *Dybuk – na pograniczu dwóch światów*, pod red. M. Abramowicza, J. Ciechowicza, K. Kręglewskiej, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017, s. 55-70.

*Dramat obcy w Polsce: premiery – druki – egzemplarze. Informator*, praca zbiorowa pod kier. J. Michalika, tom: A-Ł pod red. S. Hałabudy, Księgarnia Akademicka, Kraków 2001, s. 27.

Dudziński, Bolesław, *Dybuk*, „Kurjer Łódzki" 1925 nr 108 (21 IV).

*Dybuk (Na krawędzi dwóch światów). Legenda dramatyczna w trzech aktach Sz. An-skiego, wolny przekład i zmieniony układ sceniczny Andrzeja Marka* [egzemplarz teatralny], Biblioteka Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, Dział Zbiorów Specjalnych, sygn. sygn. a 3698/16 (maszynopis).

*„Dybuk" na scenie polskiej*, „Chwila" 1925 nr 2193.

„Dziennik Łódzki" 1932 nr 116 (27 IV).

„Express Wieczorny Ilustrowany" 1932 nr 109 (19 IV) i nr 115 (25 IV).

Fallek, Wilhelm, *„Dybuk" na scenie Teatru Miejskiego*, „Republika" 1925 nr 105.

Fallek, Wilhelm, *„Dybuk", legenda dramatyczna w 3-ch aktach An-skiego. Tłumaczył i reżyserował p. Andrzej Marek*, „Republika" 1925 nr 108.

Fallek, Wilhelm, *Przed jutrzejszą premierą: „Dybuk" jako mistyczny dramat o miłości silniejszej niż śmierć*, „Republika" 1925 nr 104.

Jazdon, A., *Teatralna kolekcja*, „Biblioteka" 2001 nr 5, s. 90-108. Wersja elektroniczna: https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/14181/edition/22813/content [dostęp: 5 I 2021].

„Kurjer Łódzki" 1925 nr 17.

„Kurjer Łódzki" 1925 nr 94.

„Kurjer Łódzki" 1925 nr 106.

„Kurjer Łódzki" 1932 nr 110.

„Kurjer Łódzki" 1932 nr 111.

Legoń, Janusz, *„Dybuk" Szymona An-skiego w inscenizacji Wachtangowa*,http://www.encyklopediateatru.pl/kalendarium/3318/dybuk-szymona-an-skie… [dostęp: 20 XII 2020].

Leski [Appenszlak Jakub], *„Dybuk" na scenie polskiej w Łodzi*, „Nasz Przegląd" 1925 nr 112 (24 IV).

Lewkowski, Kazimierz A., *Teatr Miejski w Łodzi 1918-1931*, [w:] *Teatr przy ulicy Cegielnianej: szkice z dziejów sceny łódzkiej 1844-1978*, pod red. S. Kaszyńskiego, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980.

Leyko, Małgorzata, *Dyrekcja Karola Borowskiego w Teatrze Miejskim (1931-1932)*, [w:] tamże.

„Łódź w Ilustracji", dodatek niedzielny nr 19 do „Kuriera Łódzkiego" z 10 maja 1925.

Mazur, Daria, *Dybuk*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007.

Poskuta-Włodek, Diana, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918-1939. Zawodowe teatry dramatyczne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012. „Czas" 1925 nry 149-165.

*Przed premierą Miry Efros. Rozmowa z Andrzejem Markiem*, „Ilustrowana Republika" 1929 nr 169.

Sikorski, Dariusz K., *Prapremiera światowa* Dybuka *na scenie Trupy Wileńskiej (horyzont medialny)*, [w:] *Dybuk – na pograniczu dwóch światów*, s. 71-90.

*Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 1: 1765-1965, Warszawa 1973; t. 2: 1900-1980, Warszawa 1994.

Tartakowska, Jelena, *„Dybuk" Jewgienija Wachtangowa w Habimie: praca nad sztuką* [w:] *Dybuk – na pograniczu dwóch światów*, s. 103-114.

*Teatr Miejski w Łodzi 1922-1927* [wydawnictwo albumowe Teatru, Łódź 1927].

*Teatr Miejski, Dybuk*, „Rozwój" 1925 nr 109 (21 IV).

Roskies, David G., *Introduction*, [w:] *The Dybbuk and Other Writings by S. Ansky*, edited by D.G. Roskies, transl. by G. Werman, Yale University Press, New Haven 2002.

Udalska, Eleonora, *Dybuk na scenach polskich*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce: materiały z międzynarodowej konferencji naukowej, Warszawa, 18-21 października 1993*, pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej i M. Leyko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998.

*Widowiska łódzkie*, „Dziennik Łódzki" 1932 nr 107 (18 IV).

Wroczyński, Kazimierz, *Moje dwa lata w Łodzi*, [w:] *Teatr Miejski w Łodzi 1922-1927* [wydawnictwo albumowe Teatru, Łódź 1927], s. 14-15.

Żebrowski, Rafał, hasło *An-ski Sz* w Polskim Słowniku Judaistycznym, opublikowanym przez Żydowski Instytut Historyczny, https://www.jhi.pl/psj/An-Ski_(An-ski)_Sz_(Szymon)_(pseud) [dostęp: 3 XI 2020].

---

**Source URL:** *https://didaskalia.pl/artykul/dybuk-wedlug-arnsztejna-przeklad-czy-adaptacja*

didaskalia
gazeta teatralna

Russian case

# Rosyjski teatr w covidzie i wokół niego

## Russian Case – Festiwal Złota Maska 2021, 1-6 kwietnia 2021

Katarzyna Osińska

Powyższy tytuł nawiązuje do spektaklu Kiriłła Sieribriennikowa przygotowanego w moskiewskim Gogol Center[1], będącego adaptacją bestsellerowej powieści uralskiego pisarza Aleksieja Salnikowa *Pietrowy w grippie i wokrug niego* (w polskim, dosłownym tłumaczeniu: *Pietrowowie w grypie i wokół niej*). W powieści, wydanej w 2016 roku, mieszkająca w Jekaterynburgu rodzina Pietrowów: mechanik samochodowy, jego żona i ich syn chorują na grypę. Wysoka gorączka sprawia, że zaczynają postrzegać otaczającą ich rzeczywistość przez pryzmat halucynacyjnych wizji, a realistycznie opisana codzienność odsłania plan mitologiczny z odwołaniami do mitów o Hadesie i Persefonie.

W Rosji teatry – poza krótkim okresem wiosną 2020 roku – nie przeniosły się do królestwa cieni. Przez cały rok odbywały się premiery z publicznością na widowni, przy ograniczeniach – obecnie (w kwietniu-maju 2021 roku) może być zajętych pięćdziesiąt procent miejsc. Również tegoroczny festiwal teatralny Złota Maska odbywał się na żywo, do Internetu natomiast został

przeniesiony program Russian Case – przeznaczony dla zagranicznych obserwatorów.

Kuratorka programu, Marina Dawydowa, krytyczka, reżyserka teatralna, redaktorka naczelna pisma „Tieatr", wybrała dla jego uczestników ponad dwadzieścia spektakli do obejrzenia w sześć dni (w trybie on-line oczywiście), które ułożyły się w panoramę gatunków: od współczesnego tańca i opery po zdarzenia takie, jak teatr immersyjny. Każdego dnia trwania programu odbywały się dyskusje z udziałem artystów i krytyków, przy czym każda z rozmów poświęcona była innemu tematowi: miejscu współczesnych kompozytorów w dzisiejszym teatrze rosyjskim, teatrowi *site-specific*, cenzurze, relacji między teatrem a współczesnym dramatem, wreszcie idei „teatru horyzontalnego". Dyskusje prowadzili: Marina Dawydowa, Julia Biedierowa i Aleksiej Kisielow, a uczestniczyli w nich twórcy spektakli włączonych do Russian Case.

# Kompozytor w teatrze

Jednym z komentowanych dziś w Rosji zjawisk jest ekspansja współczesnej muzyki na sceny dramatyczne, a także intensywnie rozwijające się w ostatnich latach formy operowe, wystawiane zresztą już nie tylko na scenach *stricte* operowych, ale też dramatycznych i poza tradycyjnymi przestrzeniami teatralnymi. W rozmowie na ten temat wzięli udział Siergiej Niewski, Aleksiej Siumak i Aleksandr Biełousow. Pierwsi dwaj znani są z wielu wykonań swoich kompozycji na rosyjskich i zagranicznych estradach koncertowych; obaj też współpracują z teatrami dramatycznymi, Siumak pełni między innymi kierownictwo muzyczne w teatrze Praktika. Aleksandr Biełousow, wieloletni współpracownik Borisa Juchananowa, związany jest z Elektroteatrem Stanisławski, który odgrywa dużą rolę w rozwijaniu

eksperymentów muzyczno-dramatycznych, w tym opery kameralnej. Na scenę Elektroteatru przeniesiono niedawno operę *Octawia/Trepanacja*, której premiera została przygotowana na zamówienie Holland Festival i wystawiona pierwotnie na scenie Muziekgebouw w Holandii (2017). To zrealizowane z rozmachem dzieło do muzyki Dmitrija Kurlandskiego i libretta napisanego przez Juchananowa w oparciu o esej Lwa Trockiego o Leninie (1924) oraz przypisywany Senece dramat o Neronie.

Rola kompozytorów w dzisiejszym teatrze w Rosji nie kończy się na dostarczaniu teatrowi partytury; niektórzy z nich podejmują się reżyserii własnych utworów. Przykładem w pełni autorskiego dzieła operowego (ten sam twórca jest autorem libretta, muzyki oraz reżyserem spektaklu) są spektakle wystawiane w Elektroteatrze: *Proza* Władimira Ranniewa (2017) oraz nowa premiera: *Księga Serafina* (2020). Autor spektaklu, Aleksandr Biełousow, ma za sobą studia w konserwatorium kijowskim, a także doświadczenia wyniesione z laboratorium Anatolija Wasiljewa oraz Pracowni Indywidualnej Reżyserii Juchananowa. W przeszłości realizował rozmaite projekty muzyczne, komponował muzykę dla innych twórców, a w samym Elektroteatrze wystawił przed trzema laty własną operę w dwóch częściach zatytułowaną *Maniosis*.

Tekst *Księgi Serafina* powstał na podstawie rozdziału *Biesów* Dostojewskiego zatytułowanego *U Tichona* (ten usunięty przez cenzurę rozdział, opublikowany po śmierci pisarza w 1920 roku, zawiera fragment, funkcjonujący w polskim przekładzie jako „Oświadczenie Stawrogina”) oraz *Księgi Thel* Williama Blake’a. Tekst nie stanowi jedynie narracyjnej podstawy opery, lecz pełni rolę formotwórczą, na równi z muzyką, z którą wchodzi w skomplikowane relacje: fragmenty obu dzieł są śpiewane, mówione, nakładają się na siebie, widz je słyszy, ale też widzi – na ekranach, przy czym

śpiewane i wyświetlane są w obu językach – rosyjskim i angielskim.

Co łączy te dwa, tak odległe w czasie utwory? Można domyślać się, że Biełousowa interesował akt transgresji, jaka staje się udziałem Stawrogina i Thel z *Księgi* Blake'a. Stawrogin, opanowany przez demona nieograniczonej niczym wolności, przekracza granice moralnych zakazów: uwodzi czternastoletnią (lub dwunastoletnią – w innym wariancie) Matrioszę, po czym pozwala jej popełnić samobójstwo. Thel, córka Serafinów, powodowana pragnieniem poznania świata innego niż ten, do którego należy (jej imię pochodzi od greckiego *thélēma* – chęć, pragnienie) przedostaje się do świata śmiertelników. Staje przed możliwością przeżycia życia ziemskiego, ale w obliczu przepełniającego ten świat bólu ucieka zeń z krzykiem, powracając do krainy życia wiecznego.

Spektakl grany w różnych przestrzeniach budynku, mieszczącego scenę kameralną Elektroteatru, rozpoczyna się na prowadzących na widownię schodach od rozmowy Stawrogina z Tichonem. Dialog prowadzony jest przez śpiewaków w formie recytatywu w języku rosyjskim. Na ekranach wyświetla się angielski przekład. Przy Stawroginie pojawia się dziewczynka w białej sukience, z białą kokardą we włosach. Bawi się, chowa pod jego płaszcz. Scenę kończy upadek z górnego piętra klatki schodowej zawieszonej na linie białej sukienki. Dalsza część spektaklu odbywa się na scenie zorganizowanej na podobieństwo dziecięcego placu zabaw: niskie ogrodzenie, wydzielające część sceny, za nim drabinka gimnastyczna. Na scenę wchodzą cztery Córki Serafina ubrane w białe sukienki z marynarskimi kołnierzami, ich dziecięcą kondycję podkreślają tornistry oraz trzymane w rękach elementarze. Pojawieniu się dziewcząt towarzyszą fragmenty z poematu Blake'a wyświetlane na ekranie.

Od strony muzycznej *Księga Serafina* w dużej mierze opiera się na

recytatywach, jak to miało miejsce w dawnej operze, z towarzyszeniem *basso continuo* tworzonym przez dźwięki perkusyjne (wydobywane przez rozmaite przedmioty) oraz smyczki (partytura instrumentalna pochodzi z nagrania). Podstawą są jednak głosy ludzkie, przeplatające się ze sobą, tworzące gęstą fakturę. Niekiedy do partytury wkrada się linia melodyczna – śpiewana po angielsku pieśń. W końcowych partiach spektaklu rytm nadawany jest przez powtarzanie liczb. Słyszymy: jeden, dwa, trzy, siedem… To – jak można się domyślać – dosłowne przeniesienie na głosy ludzkie zasad *basso continuo*, w którego zapisie liczby pełnią określoną funkcję (oznaczają odległość poszczególnych składników akordu od dźwięku w najniższym głosie). Wokalną partyturę wykonali śpiewacy z zespołu muzyki współczesnej N'Caged pod kierunkiem Ariny Zwieriewej (tegorocznej laureatki specjalnej nagrody Złotej Maski między innymi za „rozwój i poszerzenie współczesnych technik wokalnych") oraz – częściowo – aktorzy dramatyczni.

Wydaje się, że twórca opery pragnął wyeksponować w niej antynomię niewinności i doświadczenia. Główna bohaterka rozdwaja się na Thel tańczącą (Jekatierina Andriejewa) i Thel śpiewającą (Olga Rossini). Thel tańcząca, początkowo jakby nieśmiała, w coraz bardziej dynamicznym tańcu staje się – w pierwszej części spektaklu – radosna, wyzwolona. Stawrogin opowiada Tichonowi o haniebnych czynach, jakie popełnił z nudów, ale też z potrzeby upojenia własną podłością. Mówi o kradzieży w domu urzędnika, o uwiedzeniu Matrioszy. Scena uwiedzenia to taniec Stawrogina z Thel-Matrioszą (bowiem staje się jasne, że Thel i Matriosza to ta sama osoba); nie ma w niej przemocy, a po tańcu dziewczyna kładzie się na ziemi z nogami uniesionymi w górę. Temat przekraczania granicy między niewinnością a doświadczeniem wybrzmiewa w finale spektaklu. Matriosza-Thel siedzi w wannie wypełnionej ziemią (to nawiązanie do poematu Blake'a, w którego finale Thel rozmawia z ziemią); kiedy z niej wstaje – widzimy wypukłość

brzucha zarysowanego pod białą sukienką. Kurtyna zasłania scenę, ukazuje się napis: koniec spektaklu. Widzowie zaczynają wychodzić, jednak zostają zatrzymani. Poza sceną, w przejściu między nią a wyjściem z teatru, spektakl toczy się dalej. W takt złożonego rytmu stuków tańczy Thel-Matriosza. Jej ruchy są zamaszyste, a zarazem mechaniczne: nie emanują życiową energią.

Jak rozumieć ten finał, wprawiający w zakłopotanie swą niezgodnością z Dostojewskim i Blakiem? Matriosza nie popełnia samobójstwa (stąd powieszona pusta sukienka na początku spektaklu), ale też nie sprawia wrażenia ofiary, a w jej ciele rozwija się nowe życie. Thel nie ucieka z krzykiem od świata realnego w świat duchowy, ale pozostanie na tym świecie oznacza utratę niewinności. Operę finalizuje miarowy stukot wydawany przez mechaniczne urządzenie, przeznaczenie którego trudno rozpoznać. Dopiero zasięgnięcie informacji u źródła daje odpowiedź – to stary radziecki dalekopis, drukujący tekst Dostojewskiego. Rekwizyt ten przywołuje echa spektakli Anatolija Wasiljewa, który w latach dziewięćdziesiątych chętnie wprowadzał na scenę dziwne przedmioty, niepełniące tradycyjnie rozumianej metaforycznej funkcji. Nie metafory, lecz raczej metabole, oznaczające przerzucenie znaczeń, „dzięki czemu przedmioty łączą się ze sobą poza czasem, jak gdyby w przestrzeni wielu wymiarów, kiedy jeden przedmiot może zespolić się z innym, a jednocześnie zachować własną odrębność" (Epstein, 2000, s. 127)[2]. Miarowy stukot dalekopisu wzmacnia mechaniczny rytm tańca uwięzionej w ziemskim bytowaniu Thel-Matrioszy. Utkwiła ona w miejscu, w którym niewinność przestała lękać się doświadczenia, a doświadczenie nie musi zakończyć się katastrofą. To świat zdominowany przez powtarzalność; świat, z którego nie ma ucieczki.

Innym interesującym przykładem kameralnej opery, sytuującej się na styku teatru dramatycznego i formy operowej, okazał się spektakl *Mróz Czerwony*

*Nos* Aleksieja Siumaka do tekstu poematu XIX-wiecznego poety Nikołaja Niekrasowa, wystawiony na scenie moskiewskiego teatru Praktika w reżyserii Mariny Brusnikiny (obecnie dyrektorki artystycznej teatru). Baśniowy poemat Niekrasowa (z 1863 roku) opowiada o ciężkiej doli chłopów. Jego główną bohaterką jest młoda kobieta Daria, która po śmierci męża zostaje sama z dwójką dzieci. Zrozpaczona, w przeczuciu smutnego i głodnego losu dzieci, idzie do lasu po drwa. Z goryczą rozmyśla o własnym życiu, a z jej myślami kontrastują piękno zimowego lasu i panująca w nim śmiertelna cisza. Na jej drodze pojawia się Mróz, przybiera on postać Prokla, męża Darii. Całuje ją, a ona zamarza, śniąc o lecie i szczęśliwej, sytej rodzinie.

W spektaklu wystąpiły zespoły teatru Praktika – wokalny i instrumentalny, oba z udziałem młodych kobiet; skład zespołu wokalnego został uzupełniony o głosy dziecięce. Wykonawczynie, dorosłe i dziewczynki, ubrane w stroje o niebieskawym, lodowatym odcieniu prowadzą za sobą widzów – po labiryncie teatru, po podłogach wyłożonych podświetlonymi od dołu sosnowymi deskami, między pniami drzew. Baśniową scenografię, w której pojawiają się też bryły prawdziwego lodu, zaprojektowała Ksenia Pierietruchina. W spektaklu nie ma odwołań do folkloru; to uniwersalna przypowieść o spotkaniu ze śmiercią. W kluczowej scenie monologu głównej bohaterki (w tej roli aktorka dramatyczna Jana Jenżajewa), przechodzącej stopnie wtajemniczenia w cierpienie, partytura jej ekspresyjnej deklamacji łączy wypowiadane słowa z rozmaitymi efektami dźwiękowymi, a także z partią akordeonu, będącego partnerem dla słownej – chciałoby się rzec – arii wykonywanej przez aktorkę.

*Mróz Czerwony Nos* nazywany jest „spektaklem-podróżą” (*spiektakl-putieszestwije*), jako że na jego potrzeby została zaadaptowana cała,

niewielka zresztą, przestrzeń teatru, od szatni po klatkę schodową, a widzowie przemieszczają się wraz z wykonawcami przez cały czas trwania spektaklu (co zresztą utrudnia, podobnie jak w przypadku *Księgi Serafina*, jego rejestrację i mimo dobrej jakości technicznej nagrania, spektakl z pewnością wiele traci oglądany w trybie on-line).

## *Site-specific* i teatr tekstu

Przekraczanie granic sceny oraz wychodzenie poza budynek teatralny to nic nowego w historii teatru. Od co najmniej stu lat teatr w miejscach nieteatralnych jest przedmiotem badań teatrologów, a artyści wciąż podejmują próby wyjścia poza dotychczasowe praktyki, ponieważ w sztuce naszego kręgu kulturowego wysoko waloryzowane są poszukiwania. Jako nowe zjawisko oceniany jest dziś w Rosji teatr spod znaku *site-specific*. Pod tym zaczerpniętym ze sztuk wizualnych określeniem mieszczą się rozmaite działania performatywne, organizowane zarówno w przestrzeniach zamkniętych, jak i otwartych, przeznaczone dziś – w przeciwieństwie do widowisk masowych z początku XX wieku – dla niewielkich grup widzów.

Bardziej masowy odbiór zyskują natomiast niektóre formy teatru w sieci lub korzystające z nowych sposobów komunikowania się z widzem. Należy do nich działający pod tym samym skrótowcem, co Moskiewski Teatr Artystyczny – Mobilny Teatr Artystyczny, założony w 2019 roku. Dzięki aplikacji w telefonie komórkowym za niewielką opłatą można uczestniczyć w spektaklach, będących połączeniem audiospektaklu (w każdym razie ta formuła jest najbliższa nowemu MChT-owi) oraz wycieczki po mieście. Część audio bowiem zawsze łączy się z wędrowaniem po miejskich przestrzeniach, zatem uczestnictwo w spektaklu musi być połączone z fizyczną obecnością w konkretnych miejscach. W pierwszym roku działania teatru odbyło się kilka

premier. Oto przykłady. *Świniarka i pastuch* – spektakl nawiązujący do radzieckiej komedii muzycznej z 1941 roku połączony ze spacerkiem (ze słuchawkami na uszach) po innej pamiątce z epoki stalinowskiej – Muzeum Osiągnięć Gospodarki Narodowej (WDNCh; obok wejścia na teren do dziś działającego centrum wystawienniczego znajduje się słynny pomnik robotnika i kołchoźnicy autorstwa Wiery Muchiny). Inną formułę miał spektakl, którego bohaterem i wykonawcą był Kirił Sieribriennikow. W 2019 roku reżyser przebywał w areszcie domowym; miał wówczas prawo do codziennego krótkiego spaceru w centrum Moskwy po zaakceptowanej przez służby policyjne trasie. Uczestnicy spektaklu *1000 kroków z Kiriłłem Sieribriennikowem* prowadzeni byli tą samą marszrutą przez głos reżysera, który opowiadał o słynnych ludziach, artystach i uczonych, mieszkających niegdyś w okolicy ulicy Prieczystienka. Popularność mobilnego teatru zatacza coraz szersze kręgi, powstają w nim spektakle inspirowane literaturą i historią miasta, występują znani aktorzy, a twórcy teatru widzą jego przyszłość również w innych miastach.

Zagadnieniom teatru *site-specific* poświęcona została dyskusja prowadzona przez Aleksieja Kisielowa (krytyka oraz współzałożyciela i dyrektora nowego MChT-u) z udziałem reżyserów Wsiewołoda Lisowskiego i Kiriłła Lukiewicza oraz scenografki Kseni Pierietruchiny. Dyskutanci skupili się na scharakteryzowaniu ich własnego rozumienia przestrzeni. Na istotny aspekt teatru *site-specific*, odróżniający go od dawnych działań w nieteatralnych przestrzeniach, wskazał Wsiewołod Lisowski: jest nim nadanie przestrzeni subiektywności. Można to rozumieć jako zaproszenie do sytuacji, kiedy teatr rodzi się z przestrzeni, a nie narzuca się jej – jak to miało miejsce w dawniejszych formach teatru ulicznego, który przestrzeń podporządkowywał swoim celom.

Jak to wygląda w praktyce? Kirił Lukiewicz, uczestnik wspomnianej dyskusji, został w tym roku nagrodzony Złotą Maską w kategorii eksperyment teatralny za projekt *4elovekvmaske* (czytaj: *Człowiek w masce*). Tego petersburskiego „spektaklu świadka" (ros. *swidietielskij spiektakl* – chodzi o sytuację, kiedy aktor staje się świadkiem jakiegoś wydarzenia/wydarzeń, a następnie „świadczy" o nim wobec widzów; określenie to spopularyzował Michaił Ugarow w Teatrze.doc) – nie da się przenieść w inne miejsce, ponieważ wyrasta on z konkretnej przestrzeni miasta, z zakamarków omijanych przez większość mieszkańców, odwiedzanych natomiast przez ludzi w kapturach lub maskach. Bohaterem i przewodnikiem uczestników tego zdarzenia jest bowiem petersburski graficiarz. On też prowadzi grupę ludzi, którzy wcześniej na Messengerze otrzymali informację o miejscu i czasie spotkania (uprawianie graffiti jest nielegalne): „ryzykowna wędrówka po okolicach dworca z elementami *parkour* pozwala wczuć się w życie prostego graficiarza" – pisze na swoim blogu krytyk Paweł Rudniew. Graficiarz opowiada o graffiti, o *Style-Writting* i tagowaniu, ale też o niebezpieczeństwach, z jakimi musi się mierzyć: o ucieczkach przed policją i ochroniarzami. Jego tożsamość jest zagadką: czy to prawdziwy graficiarz, czy aktor w jego roli? „Ta jego dwoistość czyni tę wycieczkę – teatrem" – twierdzi Rudniew. „Bohater opowiada nam o samym sobie […]. Z czasem jednak staje się jasne, że nie potrafimy wychwycić granicy między prawdopodobieństwem, fikcją i prawdą. Narrator – graficiarz Kasjan – funkcjonuje w dwóch wcieleniach. To jednocześnie stalker miejskich zaniedbanych kątów i profesjonalny aktor, absolwent szkoły teatralnej, władający swoim ciałem i tekstem, który tworzy sam" (Rudniew, 2020). Aktor-graficiarz Nikita Kasjanienko pozwala uczestnikom zdarzenia wejść w świat im nieznany, nastroić oko na niezauważaną na co dzień stronę miasta, a wreszcie – wziąć do ręki puszkę ze sprayem, stać się współuczestnikami.

W ramach Russian Case pokazano inny petersburski spektakl związany nie tyle z konkretnym miejscem, ile z pamięcią o lokalnej przeszłości: *Studium grozy* (*Issledowanije użasa*, 2019)[3]. Za podstawę literacką spektaklu posłużyła książka poety Leonida Lipawskiego *Razgowory* (Rozmowy), będąca zapisem dyskusji, jakie w jego mieszkaniu, w latach 1933-1934 prowadzili „czinari" – członkowie poetyckiego ugrupowania znanego pod nazwą OBERIU (Ob'jedinieje riealnogo iskusstwa – Stowarzyszenie Sztuki Realnej[4]). Lipawski nazywał swoje zapiski „fotografowaniem rozmów"; uczestniczyli w nich poeci Daniił Charms, Nikołaj Zabołocki, Aleksandr Wwiedienski, Nikołaj Olejnikow, filozof Jakow Druskin, a także sam Lipawski i jego żona Tamara. Po latach zapomnienia oberiuci zostali odkryci w epoce pieriestrojki. Od lat osiemdziesiątych XX wieku rosła ich legenda, zwłaszcza w Leningradzie-Petersburgu, z którym to miastem ściśle związane są ich losy. Wzrastające zainteresowanie ich twórczością wyraziło się między innymi w organizowanych od połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku festiwalach Charmsa, a w ostatnich latach w „Marszrutach staruchy"[5] – ulicznych akcjach, których nazwa odsyła do opowiadania Daniiła Charmsa *Starucha*.

Spektakl powstał w siedzibie projektu „Kwartira" powołanego do życia przez Borisa Pawłowicza (zob. Osińska, 2019, s. 80-81). Wielopokojowe mieszkanie, wypełnione starymi przedmiotami, kuchnia z jej realnością nie najwyższej rangi (stół pokryty ceratą, stare meble kuchenne) – to idealna przestrzeń dla wybrzmienia rozmów poetów, w twórczości których byt codzienny ściśle splatał się z literaturą. Pawłowicza nie interesowała legenda oberiutów ani ich biografie, lecz zapisane przez Lipawskiego dialogi. Reżyser deklarował: „Wychodzę nie od dokumentalności i nie od związku z realną przestrzenią, topografią, ludźmi, lecz od hermeneutyki tekstu. […] Nigdy nie wbudowuję dzieła w kontekst biografii autora, epoki, miejsca" (Pawłowicz, Uczitiel, Parchomowska, 2019, s. 244-245). Spektakl wypełniają rozmowy,

jakie prowadzą – w bezpośredniej obecności widzów – aktorzy, a raczej aktorki, bowiem w rolach historycznych, męskich postaci występują przeważnie młode aktorki, przy czym niekiedy dwie z nich grają na zmianę jedną postać. Zatem nie biografie (dlatego nie jest istotna tożsamość płciowa postaci i aktora/aktorki), nie realia, nie miejsce, lecz tekst stanowi siłę napędową spektaklu. To teatr tekstu, jak niegdyś teatrem tekstu były niektóre prace Anatolija Wasiljewa, choćby inscenizowane przezeń w latach dziewięćdziesiątych XX wieku *Dialogi* Platona. Uczestnicy rozmów w spektaklu Pawłowicza roztrząsają problemy sensu, absurdu, czasu i przestrzeni, czyli abstrakcyjnych pojęć. Treścią spektaklu jest samo myślenie oberiutów – nielinearne, wymykające się rygorom logiki. To rodzaj czterogodzinnego szamańskiego obrzędu słów, przerywanego wspólnymi z widzami posiłkami: śledź, ziemniaki, herbata na stole przykrytym ceratą.

Uderzające, że w rozmowach tych nie ma w zasadzie odniesień do świata zewnętrznego, do rzeczywistości Leningradu i Związku Radzieckiego lat trzydziestych XX wieku, do polityki. Odgrodzenie się od świata zewnętrznego idzie w parze ze zgłębianiem własnej świadomości – tego, co kryje się wewnątrz „ja" poety, filozofa. Mamy tu więc do czynienia z krańcowym przejawem idealizmu, świat zewnętrzny istnieje o tyle, o ile jest projekcją umysłu jednostki. Wewnątrz „ja" toczy się nieprzerwana aktywność myślowa; myślenie staje się zatem działaniem, jedyną rzeczywistością, która daje poczucie wolności.

Tym, co tworzy zarys akcji spektaklu, są personalne relacje poetów. Dynamika owych relacji przebiega od porozumienia między poszczególnymi członkami spotkań, nawet jeśli podszyte jest ono ironią czy drażliwością – do narastających nieporozumień, konfliktów, oskarżeń. Mimo zaznaczających się podziałów, w finale poeci ustawiają się do wspólnej fotografii, po czym

znikają, pozostawiając po sobie puste krzesła. To tragiczny podtemat spektaklu, ukazującego ucieczkę w świat idei w warunkach narastającej grozy.

## Struktury horyzontalne i silny reżyser wobec „nowej etyki”

W ostatnich latach wiele mówi się w Rosji o potrzebie struktur horyzontalnych w teatrze, rozumiejąc przez to pojęcie zniesienie hierarchii wewnątrz zespołu, a także pozbawienie reżysera jego dominującej pozycji w procesie powstawania spektaklu. Podczas dyskusji na ten temat Ada Muchina, przedstawicielka najmłodszego pokolenia twórców teatralnych, zauważyła, że upowszechnienie się pojęcia „horyzontalność” nie musi oznaczać dążenia do całkowitego zniesienia hierarchii, lecz często stanowi reakcję na złe obyczaje panujące w zespołach teatralnych. Na przykład niedostatek szacunku w relacjach między reżyserem a aktorami. Reżyser Ilja Moszczicki dodał, że nieprzypadkowo w Petersburgu wśród młodych zespołów upowszechnia się idea horyzontalności, bowiem w teatrach petersburskich panują feudalne stosunki, a teatr w zakresie organizacji i obyczajów przypomina dawny majątek ziemski: reżyser lub/i dyrektor teatru występują w roli pana (*barina*), a reszta zespołu stanowi czeladź. Natomiast Boris Pawłowicz zauważył, że wielu tego typu problemów można by uniknąć, gdyby aktorzy i reżyserzy czytali regularnie *Etykę* Stanisławskiego. „Zaczynamy mówić o nowej etyce, bo nie przeczytaliśmy starej” – dodał. W trakcie dyskusji wypłynął również problem: czy w dzisiejszym teatrze jest jeszcze miejsce dla silnych osobowości o cechach przywódczych? Prowadząca dyskusję Marina Dawydowa poruszyła kwestię manipulacyjnej natury sztuki teatralnej, a także zastanawiała się, czy wraz z odrzuceniem

modelu teatru reżyserskiego należy zanegować rolę charyzmatycznej jednostki w procesie powstawania spektaklu. Uczestnicy dyskusji nie byli skłonni do radykalnych rozstrzygnięć, choć podkreślali konieczność większego zaangażowania na rzecz pracy zespołowej. Ada Muchina zauważyła, że zamiast mówić o strukturach, więcej uwagi należy poświęcić kwestii wspólnego autorstwa – teatru „kolaboracyjnego"; powoływała się na doświadczenia Wooster Group czy Rimini Protokoll. Boris Pawłowicz, który przyczynił się do rozpropagowania pojęcia „teatr horyzontalny", przyznał, że wiele satysfakcji sprawia mu praca w teatrach jak najbardziej „wertykalnych": że pracując na przykład z zespołem repertuarowego teatru w Jarosławiu, ma poczucie, że może coś zaoferować aktorom, proponując im swój styl pracy.

Mimo coraz głośniej wyrażanej przez środowisko teatralne, zwłaszcza młodych twórców, potrzebie zmiany w myśleniu o teatrze i roli w nim reżysera, trudno mówić o deficycie silnych osobowości reżyserskich w Rosji. Należy do nich Konstatnin Bogomołow, od 2019 roku pełniący funkcję szefa artystycznego moskiewskiego Teatru na Małej Bronnej, postrzegany już nie tylko jako reżyser teatralny i filmowy, ale też jako celebryta – media szeroko komentowały jego ekstrawagancki ślub z dziennikarką, prezenterką, polityczką Ksenią Sobczak, do którego para udała się na… katafalku zaprzężonym do samochodu. Wcześniej Bogomołow przebył drogę od uczestnika antyrządowych protestów w 2010 roku w charakterze zwolennika Aleksieja Nawalnego do krytyka salonowej opozycji. W lutym tego roku opublikował na łamach opozycyjnej „Nowej Gazety" manifest *Porwanie Europy 2.0*, w którym poddał miażdżącej krytyce europejską „nową etykę", prowadzącą do „eliminacji człowieka skomplikowanego". W manifeście reżyser porównał zwolenników nowej etyki do bohatera filmu *Mechaniczna pomarańcza*, który pod wpływem terapii wyrzeka się przemocy. Punktem

odniesienia dla Bogomołowa stała się zasygnalizowana przez Kubricka myśl, że człowiek pozbawiony możliwość wyboru, nawet jeśli jest to wybór zła, staje się mechanizmem.

„Człowiek – to piękna, ale i niebezpieczna istota" – tak zaczyna swoje rozważania Bogomołow. „Niczym energia atomowa wyposażony jest zarówno w twórczą, jak i destrukcyjną siłę. Ukierunkowanie tej energii, ograniczenie jej destrukcyjnej mocy jest wzniosłym zadaniem. Zadaniem zbudowania skomplikowanej cywilizacji, uwzględniającej skomplikowanego człowieka. Tak rozwijał się świat zachodni aż do najnowszych czasów: powstrzymując – dzięki religii, filozofii, sztuce, edukacji – ujawnienie się ciemnych stron człowieka, ale też pozwalając temu, co mroczne pokonać zawory i wyrwać się na powierzchnię niczym para z przegrzanego kotła". Zachód, według Bogomołowa, sam siebie przedstawia jako społeczność „skazaną" na realizację swobód jednostki. W istocie jednak prowadzi – już nie za pomocą policji czy służb, lecz posługując się progresywną częścią społeczeństwa – walkę z myślącymi inaczej. Długi wywód zamyka konkluzja, że Rosja przerabiała podobne procesy po 1917 roku i teraz, w obliczu sytuacji, w której „oni" Europę utracili, to w Rosji, będącej co prawda daleko od Europy, do której niegdyś dążyła, nadal istnieje szansa na utrzymanie przy życiu człowieka skomplikowanego (Bogomołow, 2021).

Manifest spotkał się z falą krytyki w środowisku liberałów – raczej prozachodnio nastawionej inteligencji. Polemikę wywołały główne tezy manifestu, a wysoce niepoprawny politycznie język wypowiedzi Bogomołowa (określił on Europę mianem „nowego etycznego Reichu") jednych zbulwersował, innych skłonił do zignorowania wystąpienia reżysera. Jeszcze inni, jak Iwan Wyrypajew, zarzucili mu demagogię oraz nieznajomość Europy (choć warto w tym miejscu zauważyć, że konstruowanie przez autora

manifestu wizji jednowymiarowego tzw. Zachodu stanowi odbicie tego, jak odbierana jest na Zachodzie Rosja).

W pierwszej premierze Bogomołowa przedstawionej pod szyldem Teatru na Małej Bronnej, *Biesach Dostojewskiego* (2020) reżyser przedstawił swój stosunek do dzisiejszej Rosji, a raczej – jej celebryckich salonów. Tu potrzebny jest komentarz, dotyczący premiery przedstawienia. Została ona przygotowana w sali koncertowej Barwicha Luxury Village na tzw. Rublowce – rejonie pod Moskwą zamieszkanym przez przedstawicieli elity politycznej i biznesowej. Poruszenie wywołały ceny premierowych biletów – najdroższe po pięćdziesiąt tysięcy rubli (dwa i pół tysiąca złotych), co reżyser tłumaczył stanem portfeli premierowych gości i podkreślał, że nie zamierza stosować takich cen w swoim teatrze (który jest obecnie remontowany).

W spektaklu łatwo odnaleźć najbardziej charakterystyczne cechy stylu reżyserskiego Bogomołowa: ascetyczna przestrzeń sceny, wielkie ekrany, na których widzimy filmowane twarze aktorów, odreżyserskie komentarze do tekstu wyświetlane nad sceną, popkulturowe wstawki, rozmaite odniesienia do bieżącej polityki lub kronik towarzyskich. Fragmenty *Biesów* oraz cytaty z *Braci Karamazow* i *Zbrodni i kary* reżyser wykorzystał jako pretekst do konstruowania sytuacji i postaci, w których widzowie mogą zobaczyć siebie. Efekt krzywego zwierciadła wywoływał śmiech na widowni, choć łatwo można wyobrazić sobie reakcję zażenowania. Oto kilka przykładów. Barbara Stawrogin zostaje na początku spektaklu przedstawiona jako założycielka Fundacji Barbara; z napisów pojawiających się nad sceną dowiadujemy się, że Barbara wstawiła sobie nowe zęby, a stare oddała dzieciom na grzechotki, jej mąż zginął, ale nie na wojnie, a syn Nikołaj (Stawrogin) siedzi za granicą – nie wiadomo, czy kogoś zabił, czy zgwałcił, a może pieniądze przepuścił. Na ekranie ukazuje się ogromny nagłówek gazetowy: „Skandal w rodzinie z

Rublowki! Stawrogin potajemnie ożenił się z obłąkaną”. Stawrogina gra aktorka – chwyt od lat powtarzany przez Bogomołowa, tyle że w tym przypadku zmiana płci zostaje objaśniona operacją chirurgiczną, jakiej Stawrogin dokonał w Europie. Maria Lebiadkina śpiewa popowy hit, a Maria Szatow jest w ciąży z pochodzącym z Nigerii aktorem porno itd., itp. Parada tego rodzaju pomysłów wypełnia znaczną część spektaklu; nie zabrakło w nim bezpośrednich nawiązań do rozpoznawalnych przedstawicieli śmietanki towarzysko-politycznej. I tak, w charakterze Wielkiego Inkwizytora pojawia się na ekranie znany polittechnolog, były doradca Władimira Putina, a w wolnych chwilach pisarz i kompozytor, praktykujący medytację – Władisław Surkow. Jako Wielki Inkwizytor ogłasza, że istnieją trzy siły, które mogą uspokoić „słabosilnych buntowników”: cud, tajemnica i autorytet. Zdjęcie Eduarda Bojakowa, byłego dyrektora festiwalu Złota Maska, deklarującego się w ostatnich latach jako rosyjski patriota, towarzyszy wypowiedziom Szatowa o wyjątkowości narodu rosyjskiego. A do tego wszechobecne, kiczowate symbole religijne.

W tym pasztecie z Dostojewskiego pierwowzory postaci i sytuacji utraciły swą oryginalność i wyjątkowość. Nie fascynują i nie odpychają, jak powieściowy Stawrogin czy Piotr Wierchowieński (grał go sam Bogomołow), nie budzą współczucia, jak Liza, Szatow czy jego żona Marie. Bogomołow naśmiewa się z moskiewskich salonów z ich pretensjami, w gruncie rzeczy wulgarnych i prymitywnych. Nieuchronnie nasuwa się pytanie: w jaki sposób miałby się urzeczywistnić „człowiek skomplikowany” w takiej Rosji, jaką nam reżyser przedstawia?

# Verbatim ma się dobrze. Cenzura również

Próżno dziś szukać pośród ważniejszych rosyjskich wydarzeń teatralnych inscenizacji nowych dramatów. Twórczość dramaturgów prezentowana jest najczęściej jako tzw. *czitka* (performatywne czytanie dramatu), która niewątpliwie awansowała na nowy gatunek sceniczny. Najważniejszą instytucją stwarzającą możliwość zaprezentowania się młodych (i nie tylko młodych) dramaturgów pozostaje Festiwal Lubimowka, podczas którego odbywają się czytania nowo powstałych dramatów i dyskusje wokół nich. Natomiast nie zniknął ze scen verbatim – rodzaj teatru dokumentalnego, w którym tekst powstaje na podstawie dokumentów, a przede wszystkim rozmów z ludźmi, o których spektakl będzie mówił. Przedstawienia przygotowane tą metodą, upowszechnioną przez Teatr.doc, wystawiane są w całej Rosji i weszły do repertuarów dużych scen. Podczas Russian Case można było obejrzeć (on-line, oczywiście) jedną z najbardziej gorących premier tego nurtu – *Gorbaczowa* (2020) zrealizowanego na scenie Teatru Narodów w Moskwie przez Alvisa Hermanisa.

O łotewskim reżyserze ostatnio zrobiło się w Rosji głośno nie tylko w związku z najnowszą premierą, ale również z powodu podania do publicznej wiadomości kodeksu etycznego opracowanego przezeń dla Nowego Teatru w Rydze[6]. Kodeks zakłada „wolność słowa bez żadnych ograniczeń” oraz przeciwstawia się zasadom poprawności politycznej: „nasz teatr i poprawność polityczna wykluczają się”. Nie tylko jest dopuszczalne, ale wręcz pożądane swobodne wypowiadanie własnych poglądów, a im bardziej różnią się one od siebie, tym lepiej. Kodeks nie ogranicza się do sfery światopoglądowej. „W naszym teatrze wolno flirtować i romansować zarówno między aktorami, jak i publicznością, w dowolnych kombinacjach” – głosi jeden z jego przepisów. Siedem punktów kodeksu zamykają słowa:

„Niech Bóg będzie z wami”. Hermanis zakłada zatem istnienie wyższej instancji, która – jeśli podziela się jego stanowisko – wyznacza granicę indywidualnej wolności i stanowi podstawę etyki.

Postulat wolności poglądów i obyczajów, sprzeciwiający się regułom proponowanym przez środowiska liberalne (co wydaje się paradoksem, choć nim nie jest) mógł stać się wynikiem sytuacji, w jakiej znalazł się Hermanis. O bezpośrednim doświadczeniu kultury unieważnienia (*cancel culture*) opowiedział on podczas dyskusji poświęconej cenzurze. W 2015 roku pracował w jednym z niemieckich teatrów i udzielił wówczas publicznej wypowiedzi, w której krytycznie odniósł się do ogłoszonej przez Angelę Merkel decyzji o otwarciu granic dla imigrantów. W rezultacie stał się przedmiotem ostracyzmu ze strony zachodnich środowisk teatralnych; intendent jednego z niemieckich teatrów miał mu wówczas powiedzieć: „Alvis, you are down!”. Warto przypomnieć, że w okresie tym łotewski reżyser miał już złe stosunki z Rosją: po aneksji Krymu oświadczył, że nie będzie współpracował z teatrami rosyjskimi, a następnie władze w Rosji zabroniły mu wjazdu do kraju.

Podczas dyskusji Hermanis chętnie wypowiadał się na temat wykluczania ludzi o odmiennych poglądach przez wpływowe środowiska lewicowe na Zachodzie, podkreślając zarazem, że na Łotwie kodeks wywołał zróżnicowane reakcje, a mimo to jego teatr nadal może funkcjonować. Według Mariny Dawydowej w dzisiejszej Rosji raczej nie obserwuje się przejawów *cancel culture*, natomiast cenzura, choć formalnie jest zabroniona, daje o sobie coraz bardziej znać. Przybiera ona rozmaite formy: od autocenzury, poprzez odmawianie teatrom dotacji, po inicjatywy lokalnych urzędników, którzy coraz częściej wchodzą w rolę cenzorów.

Przyjmując propozycję zrealizowania spektaklu w Teatrze Narodów,

Hermanis spodziewał się kłopotów – zwłaszcza że postać Michaiła Gorbaczowa, ostatniego sekretarza generalnego KC KPZR, pierwszego i ostatniego prezydenta Związku Radzieckiego, człowieka, który zainicjował politykę *pieriestrojki* (przebudowy) i *głasnosti* (jawności, czyli m.in. zniesienia cenzury) budzi kontrowersje, przede wszystkim z uwagi na to, że za rządów Gorbaczowa doszło do rozpadu Związku Radzieckiego. Jednak – jak twierdzi reżyser – nie spotkały go żadne trudności.

Alvis Hermanis jest mistrzem tworzenia spektakli z materiału dokumentalnego. Niektórzy polscy widzowie pamiętają jego *Łotewskie historie* (2004), *Dziadka* (2010) czy zrealizowanych w Szwajcarii *Ojców* (2006). Tym razem reżyser sięgnął do dokumentów, pamiętników, listów, wspomnień Michaiła Gorbaczowa, jego żony Raisy oraz ludzi z ich otoczenia; na podstawie zebranego materiału napisał tekst, opowiadający historię byłego sekretarza i jego żony. Nie jest łatwo stworzyć spektakl na temat żyjącej postaci historycznej, wywołującej wiele emocji i to przeważnie negatywnych. Hermanis skoncentrował się na osobistej historii dwojga ludzi, urodzonych na początku lat trzydziestych XX wieku, na ich pochodzeniu, dzieciństwie, młodości, ich drodze zawodowej, a przede wszystkim na ich wzajemnej relacji. Zazwyczaj bohaterami teatru dokumentalnego są tzw. zwykli ludzie, tu zaś mamy do czynienia z postaciami publicznymi, których wizerunki są dobrze znane, a do tego jedna z nich żyje: Michaił Gorbaczow od dawna nie udziela się publicznie, ale któż nie rozpozna jego charakterystycznej postaci ze znamieniem na czole? Zapewnienie wiarygodności postaciom w ramach estetyki teatru dokumentalnego – to wielkie wyzwanie dla aktorów. Spektakl zaczyna się od przymierzania się przez Jewgienija Mironowa i Czułpan Chamatową do ról, a raczej „przymierzania" na siebie postaci Gorbaczowa i Raisy Maksimowny. Aktorzy siedzą w garderobie, przed lustrami, szukają gestów, intonacji. Ćwiczą

fragmenty tekstu. Mironow uzyskuje niesamowity efekt: zaczyna mówić intonacją Gorbaczowa. Michaił Siergiejewicz urodził się i wychował we wsi Priwolnoje w Kraju Stawropolskim, w rodzinie chłopskiej. Matka była Ukrainką – stąd jego śpiewna intonacja. Raisa Maksimowna, Sybiraczka, urodziła się na Ałtaju w rodzinie inżyniera kolejowego. Poszczególne etapy życia pary przedstawiane są w postaci krótkich sekwencji: przedwojenne dzieciństwo, bieda, represje w rodzinie (represjonowany był dziadek Gorbaczowa), wojna. Każda ze scen opatrzona jest tytułem, rzutowanym na ścianę: „Gorbaczow i ikona" (w jednym kącie wiejskiej chałupy stały książki Marksa, Lenina, Stalina, w drugim – ikona), „Gorbaczow i książki" (nie chciał się uczyć, ale matka go zachęciła). I dalej – „Raisa i zapach metra": oboje pojechali na studia do Moskwy i tam się poznali. Ślub odbył się w stołówce akademika studenckiego. Ona miała na sobie ładną sukienkę (zawsze ceniła elegancję) i pożyczone buty, na własne już nie starczyło pieniędzy. On ukończył prawo ze srebrnym medalem; ona filozofię z medalem złotym, na tym samym wydziale obroniła doktorat. I to ona otrzymała propozycję pracy na Uniwersytecie Moskiewskim, jednak pojechała z mężem do Stawropola, gdzie zaczęła się jego polityczna kariera. Początki były trudne: jedenastometrowy wynajęty pokój, miasto prowincjonalne i biedne, w latach pięćdziesiątych jeszcze nieskanalizowane. Gorbaczow nie miał samochodu, jeździł po okolicznych wsiach ciężarówką. Po latach – przenosiny do Moskwy. Moskiewskim zdarzeniom, działalności na stanowisku szefa partii i rządu poświęcono stosunkowo niewiele miejsca, a już zupełnie pominięta została działalność Gorbaczowa na arenie międzynarodowej. Jest to bowiem spektakl o nich dwojgu: Michaile Siergiejewiczu, którego ona nazywała żartobliwie Mickey, i Raisie Maksimownie, nazywanej przez niego Zacharką. O ich wzajemnym przywiązaniu, lojalności, miłości. Liryczny ton spektaklu wzmacniany jest przez pojawiające się między niektórymi sekwencjami

fragmenty z opery *Eugeniusz Oniegin*. Z głośników dobiega aria Leńskiego: „Co mi zgotuje dzień jutrzejszy? / Daremnie chcę go złowić okiem. / Nic to, że jeszcze skryty mrokiem” (przeł. Adam Ważyk).

Słowa te, mówiące o nieprzewidywalności losu, niemożności zajrzenia w przyszłość stanowią – moim zdaniem – klucz do tego spektaklu. Hermanis za pośrednictwem biografii byłego prezydenta i jego małżonki opowiada o doświadczeniach, będących udziałem większości mieszkańców Związku Radzieckiego. Nie może nie spoglądać w przeszłość inaczej, niż z dzisiejszej perspektywy, ale jednocześnie pozwala, by głos bohaterów spektaklu dobiegł z głębi czasu. Jest to odmienne podejście od dominujących obecnie ujęć historii z perspektywy dzisiejszej o nich wiedzy. Nie odnajdujemy w spektaklu stanowiska reżysera wobec historii. Na scenie obecni są aktorzy, mówiący słowami swoich bohaterów. Są wiarygodni i bardzo podobni do granych postaci. Czułpan Chamatowa nawet fizycznie przypomina Raisę. Nie potrzebują wielu rekwizytów: zmieniają kostiumy, wyglądające na oryginalne stroje z przeszłości, nakładają peruki, a w finale Mironow zakłada na twarz postarzającą go, silikonową maskę ze znamieniem na czole. To koncert aktorstwa określanego w dawnym słowniku jako umiejętność przeistaczania się.

*Gorbaczow* nie jest spektaklem rozliczeniowym, ale to nie znaczy, że nie ma w nim politycznego przesłania: w scenie rekonstruującej przemówienie Gorbaczowa z 1991 roku, kiedy zdecydował o swoim odejściu z polityki, mocno wybrzmiewają jego słowa o tym, że Rosja powinna budować demokrację. Gorbaczow podkreślał wtedy, i pozostaje konsekwentny w swoich wypowiedziach do dziś, że jego intencją były głębokie reformy, a nie dopuszczenie do rozpadu kraju. Zwolennicy i przeciwnicy takiego stanowiska pozostaną przy swoich racjach. Spektakl oddaje sprawiedliwość nie racjom,

nawet nie polityce Gorbaczowa, lecz jemu i jego żonie jako ludziom. Hermanis w jednym z wywiadów powiedział, że obecnie jego ulubionym tematem jest starzenie się, czemu dał wyraz w spektaklu *Barysznikow / Brodski*. W ostatnich scenach Mironow-Gorbaczow jest sam na scenie. Po śmierci żony porządkuje jej rzeczy, a ona przychodzi do niego jako panna młoda. Z głośników dobiegają słowa arii Leńskiego: „Gdzieście, ach, gdzieście uleciały / Wy, dni młodości mojej złote?". Ostatni prezydent Związku Radzieckiego był obecny na premierze.

Verbatim w połączeniu z zabytkiem literatury staroruskiej – to pomysł reżysera Kiriłła Wytoptowa i dramaturżki Saszy Denisowej na spektakl zrealizowany na scenie kameralnej Teatru na Małej Bronnej. *Słowo o wyprawie Igora* z końca XII wieku, uznawane za arcydzieło literatury staroruskiej, traktuje o zakończonej porażką wyprawie ruskich książąt pod wodzą Igora, syna Światosława na Połowców, a zarazem opowiada o wcześniejszych wydarzeniach i zwycięskich bitwach, stąd uznawane jest za narodowy epos. Twórcy spektaklu pod tym samym tytułem (2019) zbudowali go na relacjach ochroniarzy z moskiewskich instytucji, firm i banków. Na scenie pojawiają się kolejni bohaterowie, poddawani swoistym sprawdzianom na przydatność do zawodu: kobiecy głos z offu zadaje im pytania w rodzaju: „Dlaczego zostałeś ochroniarzem?", „Co robiłeś wcześniej?". A także wyznacza im zadania do wykonania: egzaminowany ochroniarz powinien powtórzyć frazę ze staroruskiego zabytku. Opowieści ochroniarzy o sobie, o tym, jak trafili do zawodu, o ich pracy przerywane są fragmentami eposu, wykonywanymi początkowo w pojedynkę, a w końcu chóralnie. Komiczne zderzenie dwóch nieprzystających do siebie rzeczywistości: heroicznych mitów o obronie ziem ruskich z mało heroiczną, przyziemną codziennością pracowników firm ochroniarskich podszyte jest ironią. Spektakl można

odczytać jako odpowiedź na nieustanne odwołania do historii – w sferze publicznej, w programach szkolnych, w mediach – w celu wzmacniania narodowej tożsamości.

Na scenach rosyjskich rzadziej niż jeszcze kilka lat temu pojawiają się tematy odsyłające wprost do obecnej sytuacji politycznej, coraz bardziej opresyjnej. A jednak polityczność w teatrze rosyjskim jest mocno obecna. Teatr staje się polem kształtowania opinii i wypracowywania programów, w których estetyka spotka się z polityką i etyką. Moskiewskim ośrodkiem propagującym teatr krytyczny, chętnie udostępniającym swoją scenę nowym inicjatywom, pozostaje Centrum im. Meyerholda (CiM). Od 2019 roku Centrum organizuje Festiwal NONAME, którego program zawiera najważniejsze postulaty nowego teatru: łączenia praktyk artystycznych z zadaniami społecznymi, otwartości na nowe formy i gatunki, zwłaszcza dokumentalne, wreszcie propagowania struktur horyzontalnych i twórczości zespołowej. Jest to też miejsce realizacji projektów feministycznych.

Spektakl *Finist jasnyj sokoł* (Finist – jasny sokół, 2020) powstał w wyniku wspólnej pracy zespołu kobiet: reżyserki Żeni Berkowicz, jej współpracownic oraz aktorek w ramach niezależnego projektu „Córki SOSO”. Spektakl opowiada – na podstawie materiałów dokumentalnych – historie młodych dziewcząt, mieszkanek krajów byłego Związku Radzieckiego, które porzuciły domy i naukę, by udać się za swoimi ukochanymi – bojownikami Państwa Islamskiego – do miejsc, gdzie toczyły się walki. Porzucając patriarchalne rodziny, trafiły do miejsc, gdzie stawały się półniewolnicami, a po powrocie do swoich krajów – do więzień. Nawiązania do *Baśni o Jasnym Sokole*, do motywów folklorystycznych nadają spektaklowi kształt przypowieści: o jeszcze jednym obróconym wniwecz marzeniu o symbolicznym Wschodzie.

Do tragicznej historii Związku Radzieckiego odwoływał się spektakl

*Nabludatieli* (Obserwatorzy, 2020) pokazywany w Muzeum Historii GUŁAG-u. Jego twórcy, reżyser Michaił Plutachin i zespół Teatru Przedmiotu, wykorzystali w nim techniki teatru animacji. Aktorzy animowali nie lalki, lecz muzealne eksponaty, pamiątki po więźniach obozów przywiezione z Czukotki i Kołymy przez członków ekspedycji naukowych. Te ocalone przedmioty: zardzewiałe kubki, wiadra, talerze, kawałki drutu kolczastego, pogięte puszki po konserwach wprawiane w ruch przez aktorów ustawionych wzdłuż długiego stołu więcej mówiły o życiu obozowym, niż niejedno przedstawienie operujące słowem.

Na przeciwległym krańcu w stosunku do teatru problemów i tematów politycznych, społecznych, historycznych sytuuje się laureat głównej nagrody festiwalu w kategorii przedstawień dramatycznych małej formy: *Pinokio. Teatr* Andrieja Wiszniewskiego w inscenizacji Borisa Juchananowa (2019). Wystawiony na scenie Elektroteatru Stanisławski i trwający pięć godzin spektakl jest drugą częścią dyptyku zbudowanego wokół postaci Pinokia, wyprowadzonego poza przestrzeń powieści Collodiego i wrzuconego w mityczny wszechświat. Narodziny Pinokia stają się aktem przemiany: z ciała materialnego rodzi się istota materialno-duchowa, przy czym uobecniona w dwóch bliźniaczych wcieleniach. Pinokia grają dwie identycznie ucharakteryzowane aktorki. Świat „pinomitologii", jak go nazywa reżyser, to kosmos rządzący się własnymi regułami, odległymi od naszych, bieżących i łatwych do rozszyfrowania. To świat, którego ezoteryczna natura i struktura opiera się poznaniu. A jednocześnie – świat, który wabi widza feerią teatralności. Świat wykreowany dzięki wyobraźni autora, reżysera, ale też scenografa Jurija Charikowa, fantastycznie utalentowanej kostiumografki Anastazji Niefiodowej, kompozytora Dmitrija Kurlandskiego i zespołu Elektroteatru.

Miniony covidowy rok obfitował w premiery; życie teatralne wbrew okolicznościom nie zamarło. Jednak trudno byłoby określić, w jakim kierunku podąża dziś rosyjski teatr; jest on bardzo różnorodny. Po części – polityczny. Jednak trudno byłoby dowieść, że w Rosji decydującą rolę w aktualizacji estetyki odgrywa dziś polityka, jak tego chciał Jacques Rancière. *Pinokio.teatr*, przykładowo, przeczy takim rozpoznaniom, przy czym trudno byłoby posądzić Juchananowa o eskapizm, ponieważ spektakl ten stanowi logiczną kontynuację jego myślenia o teatrze. Otwarte zatem pozostaje pytanie: czy w świecie globalizujących przepływów kulturowych nadal istnieje szansa na kształtowanie się kultury lokalnej? Albo inaczej: czy glokalizm pozostawia miejsce dla indywidualizmu?

Wzór cytowania:

Osińska, Katarzyna, *Rosyjski teatr w covidzie i wokół niego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/rosyjski-teatr-w-covidzie-i-wokol-niego [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

# Autor/ka

**Katarzyna Osińska** - prof. Instytutu Slawistyki PAN – rusycystka zajmująca się teatrem rosyjskim XX i XXI wieku, związkami teatru ze sztukami plastycznymi oraz transferami kulturowymi w relacjach polsko-rosyjskich i hiszpańsko-rosyjskich. Autorka m.in. monografii: *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow* (2003); *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje* (2009; przekład na angielski: *Twentieth-Century Russian Theatre*

*and Tradition. Continuities, Ruptures, Transformations* – https://ispan.waw.pl/ireteslaw/handle/20.500.12528/84).

## Przypisy

1. A także filmu Sieriebriennikowa włączonego pod angielskim tytułem *Petrov's flu* do programu konkursowego tegorocznego festiwalu w Cannes.
2. Termin ten upowszechnił się w poezji rosyjskiej lat osiemdziesiątych XX wieku, w środowisku tak zwanych metarealistów (zob. Epstein, 2000, s. 121-130)
3. Tytuł zapożyczony od Leonida Lipawskiego; *Studium grozy* ukazało się w przekładzie Adama Pomorskiego w „Literaturze na Świecie" 2013 nr 11-12, s. 381-400.
4. „Czinariami" nazywali siebie członkowie grupy poetyckiej OBERIU (działającej w latach 1927-1930 w Leningradzie; większość członków ugrupowania była represjonowana w latach wielkiego terroru). Według jednego z nich – Jakowa Druskina – słowo *czinar*' wymyślił poeta Aleksiej Wwiedienski, a pochodziło on od słowa *czin* – ranga (w znaczeniu: ranga duchowa).
5. Wideomateriały i komentarze odnoszące się do tych akcji można znaleźć na stronie: http://starukha.ru/ [dostęp: 29 VI 2021].
6. Z przetłumaczonym na polski kodeksem można zapoznać się tutaj: https://e-teatr.pl/lotwa-alvis-hermanis-publikuje-kodeks-etyczny-dla-te… [dostęp: 29 VI 2021].

# Bibliografia


Bogomołow, Konstantin, *Pochiszczenije Jewropy 2.0*, „Nowaja Gazieta", 10 II 2021, nr 14, https://novayagazeta.ru/articles/2021/02/10/89120-pohischenie-evropy-2-0 [dostęp: 30 IV 2021].

Chitrow, Anton, *„Mobilnyj chudożestwiennyj tieatr" Michaiła Zygaria – eto toczno tieatr? Razwie możet byt spiektakl w tielefonie?*, „Meduza" 11 VII 2019, https://meduza.io/feature/2019/07/11/mobilnyy-hudozhestvennyy-teatr-mih… [dostęp: 22 IV 2021].

Epstein, Michaił, *Postmodern w Rossii. Litieratura i tieorija*, izd. R. Elinina, Moskwa 2000.

Osińska, Katarzyna, *Horyzontalność vs wertykalność: O nowych sytuacjach w rosyjskim teatrze*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2019 nr 151-152, s. 78-85.

Pawłowicz, Boris, Uczitiel, Konstantin, Parchomowska, Nika (moderatorka rozmowy), *Pietierburg i OBERIU: – kto kogo*?, „Tieatr" 2019 nr 37, s. 236-248.

Rudniew, Paweł, *„Czełowiek w maskie", reż. Kirił Lukiewicz, Sankt-Pietierburg* – https://pavelrudnev.livejournal.com/2410265.html (dostęp: 20 IV 2020).

**Source URL:** *https://didaskalia.pl/artykul/rosyjski-teatr-w-covidzie-i-wokol-niego*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

# Jutro będziemy drzewem

Marcelina Obarska

Teatr Współczesny w Szczecinie, Wrocławski Teatr Współczesny

Stanisław Lem

*Kongres futurologiczny*

reżyseria: Agnieszka Jakimiak, adaptacja: Agnieszka Jakimiak, Mateusz Atman, scenografia, dramaturgia, reżyseria świateł, wideo: Mateusz Atman, kostiumy: Tomasz Armada, choreografia: Oskar Malinowski, muzyka: Łukasz Jędrzejczak, reżyseria dźwięku: Maciej Duszyński

premiera: 13 marca 2021

W kontekście fantastyki jako „ponadrozrywkowej" praktyki literackiej Stanisław Lem pisał, że dzieli się ona na dwa podzbiory, które definiuje wartość, jaką niosą (wartość tę rozumiem przede wszystkim jako prognozę lub analizę cenną dla wspólnoty i szerzej – dla ekosystemu rozumianego jako sieć międzypołączeń tworzących tę wspólnotę). Fantastyka czysta to według Lema kontrempiryczna fikcja i formalna gra stanowiąca rodzaj dezercji „z areny żywota" (Lem, 1996, s. 153). W opozycji do niej sytuuje się fantastyka stosowana, czyli literatura zaangażowana, bazująca na empirii, a zatem futurologicznie wartościowa. Celem unaocznienia tej różnicy Lem przytacza

dwa obrazy: kosmiczną chmurę, która unicestwi życie na Ziemi, oraz ludzi rodzących się ze skrzydełkami lub „maleńką gitarą elektryczną w rączce". Ten pierwszy obraz miał być, rzecz jasna, bardziej prawdopodobny i futurologicznie sensowny od drugiego. Spekulowanie na temat przyszłości – podążając za rozróżnieniem Lema – można więc uznać za wewnętrznie niejednorodne, choć wydaje się, że oba te kierunki (probabilistyczny, wynikający z analizy faktów, i beztrosko fantastyczny, ufundowany na nieograniczonej inwencji) są w stanie wiele powiedzieć o teraźniejszości. W obu tych praktykach odbić się może szerokie spektrum aktualnych obaw i aspiracji; obie te praktyki wyznaczyć mogą ważne dziś pola koncentracji.

W *Kongresie futurologicznym* w reżyserii Agnieszki Jakimiak, ze scenariuszem opartym na opowiadaniu Lema z 1970 roku[1] i dramaturgią Mateusza Atmana, fantazje wywiedzione z doświadczenia oraz te wykoncypowane poza porządkiem prawdopodobieństwa funkcjonują obok siebie, niekiedy zaciemniając własny status, utrudniając identyfikację źródła (oryginalny tekst *Kongresu…* oraz tekst autorski współistnieją w pozbawionej wyraźnych szwów konstrukcji dramaturgicznej). Opowiadanie Lema poddane zostało czasowej rekonfiguracji, bowiem sama jego treść staje się w spektaklu treścią futurologicznej prognozy wypowiadanej przez kolektywne „ciało prelegenckie". Gest ten ma kilka dyskursywnych konsekwencji: łączenie autentycznych motywów z opowiadania Lema z autorskimi fragmentami ujawnia po pierwsze anarchiczne oblicze myślenia przyszłościowego (trudno określić jasną zasadę organizującą to myślenie[2], ekstrapolacje tworzone są nierzadko na bazie dowolnie obranych, nawet alogicznie wyselekcjonowanych przesłanek), po drugie – zaskakującą pozaczasowość tekstu sprzed pół wieku. *Kongres…* powstawał w czasie futurologicznego boomu, ledwie rok wcześniej powołano Komitet Badań i Prognoz „Polska 2000", a dwa lata wcześniej – Klub Rzymski, think tank

stojący za obszerną analizą prognostyczną zatytułowaną „Granice wzrostu". Mimo to historyczno-polityczny kontekst zdaje się w przypadku tej adaptacji mieć drugorzędne znaczenie – nie tylko nie został przez twórczynie i twórców podkreślony, ale i raczej samoistnie się nie ujawnia. Kiedy jeden z futurologów mówi o tym, że w przyszłości praktykować będzie się „wypychanie piesków w celach sentymentalno-dekoracyjnych", trudno jednoznacznie stwierdzić, czy to motyw pochodzący z opowiadania Lema, czy z dyskusji w trakcie prób lub odmętów internetu. Po pierwszych kilku minutach spektaklu zarzucić można próbę klasyfikowania prognoz według ich źródła, traktując propozycję Jakimiak i Atmana jako rodzaj społecznego laboratorium osadzonego w tu i teraz (lub, jak czytamy w opisie przedstawienia, rodzaj „wiru futurystycznych fikcji").

W rozmowie z Kamilą Paradowską reżyserka stwierdziła, że celem górującym nad tworzeniem tego spektaklu było „przywrócenie lekkości i zabawy w wyobrażaniu sobie przyszłości". Tę lekkość niewątpliwie odebrał nam kryzys pandemiczny, który brutalnie zaanektował przestrzeń wyobraźni, ograniczając jej operacyjny horyzont do bardzo krótkich passusów czasowych. Kryzys pandemiczny pozbawił przyszłościowe fantazje waloru niewinnego baśniotwórstwa, w pewnym sensie anihilował przyszłość i wpędził myślenie spekulatywne w niebyt, przekierowując zasoby afektywne i materialne na radzenie sobie z nieodgadnionym mrokiem teraźniejszości. Biorąc pod uwagę prędkość, z jaką porusza się kapitalistyczna codzienność, można stwierdzić, że w momencie ogłoszenia pandemii zostaliśmy schwytani w wyobrażeniową aporię w samym środku frenetycznego pędu. Wszystko, co wydawało się względnie pewne, stabilne, przewidywalne, zostało w krótkim czasie gruntownie podważone. Ciągłość, którą obieraliśmy i obierałyśmy za normę, została przerwana, a spekulatywne myślenie skróciło swój zasięg do najbliższych dni, maksymalnie tygodni. W tym kontekście pracę artystyczną,

która w całości poświęcona jest swobodnemu remiksowaniu obrazów stworzonych przez Lema z autorskimi futurofantazjami, odczytywać można jako praktykę odzyskiwania mocy wyobrażeniowych; jako formę odtrutki na chorobę wyobraźni, która nawiedziła nas równolegle z realnym, namacalnym zagrożeniem zdrowotnym. O leczniczej mocy praktyk spekulatywnych mówi m.in. Małgorzata Sugiera, która – za Robertem Esposito – przyrównuje negatywne spekulacje do szczepionki (Obarska, 2020) mającej uodpornić wspólnotę na możliwe w przyszłości trudne lub traumatyczne wydarzenia. Rodzaju autoterapii dokonują na sobie aktorki i aktorzy, którzy w jednej ze scen snują makabryczne scenariusze na temat własnych dalszych losów. Michał Lewandowski według prognozy umrze przygnieciony spadającym sztankietem, którego w zamyśleniu nie zauważy. Anna Kieca, straciwszy posadę w teatrze w 2029 roku, zacznie pracować w gospodarstwie rolnym, gdzie mechaniczna piła najpierw pozbawi ją oka, a następnie odetnie po kolei wszystkie części ciała. Mariusz Bąkowski umrze w wyniku zakładu dotyczącego kichnięcia z otwartymi oczami. Maria Dąbrowska ostatecznie odwodni się w trakcie sceny płaczu. Magda Wrani-Stachowska zacznie „oddychać w morskiej wodzie tak długo, aż w końcu przestanie", a Paulina Wosik ostatnie chwile życia spędzi jako Ijon Tichy w gruzach hotelu sieci Hilton. W tej sekwencji zaobserwować można charakterystyczne dla spektaklu przenikanie się poziomu reprezentacji i poziomu performerskiej obecności. Tożsamościowa niestabilność funkcjonuje tu zarówno jako dramaturgiczne narzędzie, jak i figura-emblemat współczesności: Lem, rzucając Tichego w halucynacyjny odmęt, sportretował w istocie poznawczą labilność i fiasko dążenia do mocnej podstawy epistemicznej, z którą wiązałoby się pojęcie prawdy. Podatność ludzkiego poznania na biochemiczne wpływy (w opowiadaniu są to tajemnicze, wymyślone substancje, którymi „fortyfikowana" jest woda w Hiltonie i które rozpylane są

w powietrzu; ale Lem miał także osobiste doświadczenia związane z psylocybiną i LSD) traktować można jako ujęty w literacki nawias dowód na ograniczenia poznawcze i niedoskonałość rozumowania, których konsekwencją jest niemożność dotarcia do „istoty rzeczy".

Przygody podróżnika Ijona Tichego, głównego bohatera *Kongresu futurologicznego* Lema, przywołane są w przedstawieniu Jakimiak we fragmentach i w innej niż ta zapisana w opowiadaniu kolejności. Ważniejsza bowiem od fabularnej koherencji jest w spektaklu gra z formułą kongresu, zjazdu, który został przez Lema we właściwy mu sposób ośmieszony („Obecnie 95 procent gości hotelowych tworzą uczestnicy wszelakich zjazdów i konferencji. Gość samotnik, turysta-soliter, bez wizytówki w klapie i teczki wypchanej szpargałami konferencyjnymi, jest rzadki jak perła na pustyni", pisał). Konstrukcja spektaklu faluje więc od sytuacji sympozjum, na którym zespół futurologów i futurolożek referuje swoje prognozy, do choreograficznej instalacji (choreografia Oskara Malinowskiego), w obrębie której istotniejszy od futurologicznej doksy staje się stosunek do ciała – innych i własnego. Ciało staje się znaczącym tematem także za sprawą kostiumów Tomasza Armady, w których znajdziemy odbicie konstruktywistyczno-futurystycznych projektów artystów pierwszej awangardy: Warwary Stiepanowej i Kazimierza Malewicza. Proste geometryczne struktury ubioru, szerokie rękawy i nogawki niepozwalające rozpoznać wyraźnych konturów sylwetki, utylitarny i funkcjonalny charakter – miały według Stiepanowej stanowić o wartości mody przeznaczonej dla nowoczesnego, zunifikowanego społeczeństwa socjalistycznego (Vainshtein, 2019, s. 103). Inherentną cechą ruchów awangardowych było myślenie utopijne: projekty Stiepanowej i Malewicza (oboje mieli doświadczenie tworzenia kostiumów dla teatru, oboje współpracowali z Wsiewołodem Meyerholdem) odczytywać można zatem jako performatywny przejaw

takiego obrazowania przyszłości. Ta zaś odziana miała być w geometryczny minimalizm zacierający różnice klasowe i płciowe, a kategorię estetyki zastąpić miała kategoria przydatności.

Podejmując próbę odczytania spektaklu Jakimiak jako zapośredniczonego przez artystyczne narzędzia projektu politycznego, uznałabym go nie za wizję wspaniałomyślną, niemal naiwnie pięknoduchowską, lecz za wizję krytyczną, proponującą namysł nad dyskutowanymi dzisiaj modelami społeczno-politycznymi. Nowe, pozbawione znaczeń i nienacechowane płciowo przekleństwa, wyrugowanie z ulic pełnych drwiny spojrzeń, substancje chemiczne, które katalizują miłość do bliźnich, świat, w którym wszyscy są ładni, kapsułki, dzięki którym będzie można w myślach zrobić krzywdę tym, których nie lubimy – to wszystko uznać można za część świata spod znaku popularnych, powtarzanych w lewicowej bańce pojęć: „radykalnej empatii", „troski" i „czułości". (Deklaratywnemu opowiadaniu się za tymi postawami nie zawsze towarzyszy natomiast przekuwanie ich w realne, materialne następstwa). Obraz świata radykalnie troskliwego i czułego zostaje w spektaklu podkręcony do poziomu totalitarnej karykatury. Ekstremalnie „czułym" wizjom towarzyszą jednak te, które można traktować zupełnie serio w kategoriach możliwej do zrealizowania propozycji politycznej: to m.in. wprowadzenie rozbudowanej edukacji seksualnej (w tym wiedzy na temat metod przerywania ciąży) czy upowszechnienie feminatywów. Co istotne, te ostatnie propozycje dotyczą podstawowych praw kobiet, a nie narzucania postawy afektywnej spod znaku „policji miłości".

Spektakl kończy się immersyjnym obrazem – scena z symetryczną scenografią (prostokątny basen, schody, kurtyna w tle, drzewa) pustoszeje, jedynie z offu dociera do nas głos (a w zasadzie kilka głosów). Twórcy i twórczynie zostawiają nas z fantazją na temat pozbycia się cielesnej

substancji; opuszczenia ludzkiej materialnej rozciągłości i zespolenia się z byciem roślinnym – ukorzenionym, kwitnącym, wyczulonym na środowiskowe wahania, koegzystującym z innymi członkami i członkiniami ekosystemu. U Lema halucynacja Tichego, w której zdaje mu się, że zapuszcza korzenie, jest jedną z wielu psychodelicznie barwnych wizji. W spektaklu obraz ten staje się kodą, która pozwala znacznie zdystansować się wobec wszystkich wypowiedzianych dotychczas prognoz stawiających w centrum człowieka i architekturę jego życia. Można ją traktować jako eskapistyczną woltę (fantazja o byciu roślinnym jako Lemowska „dezercja z areny żywota"), można też upatrywać w niej miękkiej nadziei w mroku nieodgadnionej przyszłości.

Wzór cytowania:
Obarska, Marcelina, *Jutro będziemy drzewem* , „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/jutro-bedziemy-drzewem [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

## Autor/ka

**Marcelina Obarska** – absolwentka teatrologii UJ. Autorka-redaktorka działu Teatr i Taniec w Culture.pl (Instytut Adama Mickiewicza).

## Przypisy

1. Fragment opowiadania opublikowany został jako *Kongres futurologów* w 1970 roku w sylwestrowym wydaniu czasopisma „Szpilki”, zaś cały tekst wydano rok później w zbiorze opowiadań *Bezsenność* (Lem, 1971).
2. Nawet w przypadku fantazjowania, które Lem określiłby jako „zaangażowane”, dobór przesłanek będzie zawsze „usytuowany”, subiektywny, naznaczony jakością indywidualnego oglądu.

# Bibliografia


Lem, Stanisław, *Bezsenność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.

Lem, Stanisław, *Fantastyka i futurologia*, Agencja Praw Autorskich i Wydawnictwo Interart, Warszawa 1996.

Obarska, Marcelina, *Małgorzata Sugiera: Spekulacje to rodzaj szczepionki*, „Culture.pl”, 20 XI 2020, https://culture.pl/pl/artykul/malgorzata-sugiera-spekulacje-to-rodzaj-s… [dostęp: 2 VI 2021].

Vainshtein, Olga, *Designing the future. Constructivist laboratory of fashion*, [w:] *Fashion and modernism*, red. L. Wallenberg, A. Kollnitz, Bloomsbury Visual Arts, London 2019.


---


**Source URL:** *https://didaskalia.pl/artykul/jutro-bedziemy-drzewem*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

# Na złe wieści nigdy nie jest za późno

Agata Skrzypek

Komuna Warszawa

*O czynach niszczących opowieść*

organizatorka spotkania: Siksa, rewolwerami władają: Magda Dubrowska, Alex Freiheit, Anna Steller, Martyna Konieczny, Piotr Buratyński, Tomasz Armada, Konstanty Usenko

premiera: 10 czerwca 2021

„Można siadać na scenie!" – słychać przy wejściu na salę, ale widzowie, minąwszy w przejściu opartą o ścianę, zasłaniającą twarz kapeluszem z ogromnym rondem Magdę Dubrowską, w pierwszej kolejności zajmują miejsca w bezpiecznej przestrzeni amfiteatralnie ustawionych krzeseł. Ja też, tłumacząc to sobie tym, że będę notować w zeszycie, który wprawdzie jest mały, ale ma złotą okładkę i lepiej, by nie zwrócił na siebie uwagi przypadkowym odblaskiem reflektora. Powodem tej grupowej zachowawczości jest być może instynkt samozachowawczy – osoby zaznajomione z twórczością jednej z inicjatorek projektu, Alex Freiheit z duetu Siksa, wiedzą, że podczas swoich koncertów performerka dąży do bliskich, głośnych i fizycznych konfrontacji z odbiorcami. Tymczasem nie ma

się czego obawiać – spektakl *O czynach niszczących opowieść* rozgrywa się w całości w porządku reprezentacji, za czwartą ścianą. To wybór, który pociąga za sobą różne konsekwencje, między innymi nie pozwala performerkom na uruchomienie swoich najmocniejszych scenicznych umiejętności związanych z obecnością.

*O czynach niszczących opowieść* powstał jako pierwsza premiera realizowana w ramach programu HUB Kultury Komuny Warszawa, którego hasłem przewodnim w tym sezonie jest „Hello Darkness My Old Friend". Twórczynie i twórcy nazywają ten spektakl „spotkaniem", siebie – organizator_k_ami, inicjator_k_ami, a w stopce wypisują się po przecinku jako „władający rewolwerami". Ta świadoma rezygnacja z podpisania się funkcjami teatralnymi może usprawiedliwiać specyficzną, szkolną estetykę spektaklu, a także komunikować, że władający rewolwerami nie roszczą sobie pretensji do tytułów czy przecierania szlaków teatralnej awangardzie. Prócz członków zespołu Siksa (Alex Freiheit i Piotra Buriego Buratyńskiego) spotkanie przygotowali: Magda Dubrowska (basistka i wokalistka zespołu Gang Śródmieście, liderka Utrata Składu i współtwórczyni projektu Nanga), Martyna Konieczny (kostiumografka), Konstanty Usenko (realizator dźwiękowy i współautor muzyki do spektaklu), Anna Steller (choreografka) i Tomasz Armada (projektant mody, w spektaklu odpowiedzialny za scenografię).

Punktem wyjścia i zawiązaniem akcji jest spotkanie dwóch kowbojek. Swoją relację podsumowują w pewnym momencie zwięzłym: „znamy się", ale w miarę trwania spektaklu rozwijają ją w czułą przyjaźń, niewolną od trosk o przyszłość i ciężaru niewypowiedzianych zdarzeń z przeszłości. O tym, co się wydarzyło kiedyś, wiemy tylko jedno – kowbojka o imieniu Pet (zdrobniale Pecik) spaliła żywcem swoją babcię. Wobec tego kowbojka Kiep (zdrobniale

Kiepik) zwątpiła w moralność wszystkich jej czynów. Spotkanie jako temat jest w spektaklu stale problematyzowane. Właściwie nie może się wydarzyć, gdyż od razu zostaje poddane analizie, na jakich obywa się warunkach, co obie kowbojki na jego temat myślą i jak się w nim czują. „Dla naszych bohaterek to właśnie spotkanie jest najważniejsze. A dla mnie osobiście jest to jedno z najważniejszych spotkań w życiu", pisze Magda Dubrowska w krótkim tekście streszczającym okoliczności i proces powstania spektaklu (2021).

Rozważania natury egzystencjalnej (o ego, postawach, władzy, o dobru i złu) poprzetykane są historiami – baśniami, mitami, gawędami – które kompulsywnie opowiada Pecik (bohaterka Freiheit). Ich leitmotivem, jak to w westernach, są konie, ogień i zemsta na wroga. Snucie opowieści o spektakularnych czynach jest metodą Pecika na emocjonalne odseparowanie się od konfrontacji z czymś, co w tym spotkaniu dwóch kowbojek jest najbardziej nagie i kruche – lecz w końcu jej poza zostaje przełamana, do relacji wracają szczerość i bliskość, a bohaterki ramię w ramię stawiają czoła kolejnym przygodom.

Najważniejszym, jak mi się zdaje, wątkiem spektaklu jest mit założycielski o Niedopałkach, który przytacza kowbojka grana przez Dubrowską. Niedopałki to te, które przychodzą za późno, gdy nic nie da się już zrobić – nikogo ocalić, niczemu (złemu) zapobiec. Jedyne, na co w świecie Niedopałków nigdy nie jest za późno, to złe wieści. Pecik i Kiepik – tytoniowe przezwiska przybrane na przekór westernowej tradycji pozostawiania bohaterów bezimiennymi, jak np. w *Dobrym, złym i brzydkim* Sergia Leone – długo negocjują między sobą to, czy warto utożsamić się z Niedopałkami i żyć według ich kodeksu etycznego. Szczególnie Pecik niechętna jest przyjęciu postawy nieheroicznej, kłócącej się z jej poczuciem misji i sprawczości w

świecie pełnym niesprawiedliwości.

Spektakl jest mocno osadzony w tekście, do tego stopnia, że wszystko, co się dzieje, zawiera się w tym, co wypowiadane – niczym w tragedii antycznej. Materia językowa zawłaszcza wszystko, co da się nazwać, ale niekoniecznie trzeba, i co mogłoby pozostać domeną gestu, obrazu czy ciszy: emocje, intymne momenty relacji kowbojek (wyrażone podręcznikowymi: „przepraszam", „nie powinnam"), ale też zwroty akcji i zmiany nastrojów. Inne środki ekspresji artystycznej, jak muzyka, ruch sceniczny, kostiumy czy scenografia służą partyturze słownej. Aktorstwo również podlega tej domenie, wobec czego dialogi są celebrowane, a tekst podawany ociężale, z dużą dbałością o dykcję oraz wyrazistość poszczególnych fraz. Dochodzi do tego fakt, że postaci kowbojek zbudowane zostały psychologicznie, grane są na serio, a przemianom ich relacji brakuje autentyczności, co prawie zupełnie pozbawia spektakl napięcia. Ta decyzja artystyczna nie broni się moim zdaniem również dlatego, że zarówno Freiheit, jak i Dubrowska zapisały się w świadomości swoich odbiorców jako charyzmatyczne performerki i muzyczki, tymczasem ich zdolność nawiązywania kontaktu z publicznością i budowania dramaturgii z poziomu obecności scenicznej (spotkania!) w sytuacji wcielania się w postaci zupełnie się zatraca.

W utrzymaniu rytmu spektaklu pomaga świetna ścieżka dźwiękowa, tworząca tło dla rozmów i monologów bohaterek. Pewne fragmenty scenariusza powracają i kołują, kilkakrotnie dając złudne wrażenie, że przedstawienie zbliża się do końca. Pod tym względem dramaturgia nasuwa na myśl specyfikę „spaghetti westernów", w których zwrot akcji goni zwrot akcji, a wydarzenia nawarstwiają się, nim w finale trzygodzinnej epopei bohaterowie odnajdą ukryte złoto. W scenariuszu *O czynach…* można dopatrzyć się podobnej przesady, jeśli chodzi o multiplikację symboli,

metafor i przemyśleń, również tych autokrytycznych, towarzyszących głównym wątkom. Nie można odmówić im błyskotliwości – szczególnie ciekawie wybrzmiewają refleksje o wybujałym ego, które podsuwa fantazje o tym, jak artystka-kowbojka będzie postrzegana po śmierci, najlepiej samobójczej, oraz o związku między własną sprawczością a wewnętrznym poczuciem bezsilności, końca i mroku. Problem pojawia się jednak, w moim odczuciu, na poziomie kompozycji – wiele wątków rozprasza się i znika (chętnie posłuchałabym więcej o przyczynach spalenia babci!), sporo idei i metafor nie znajduje puenty, kilka razy miałam poczucie nadmiaru wykreowanych obrazów i niedosytu ich znaczeń. Nie neguję wartości niuansu i niedopowiedzeń w teatrze, nie krytykuję też prób uruchomienia wyobraźni widzów. Chcę jedynie powiedzieć, że pozostawianie zbyt wielu tropów i ślepych uliczek nie sprzyja jasnemu przekazowi i utrudnia odbiór spektaklu.

Najbardziej zapadły mi w pamięć dwie sceny – te, w których zrezygnowano z mimetyzmu. Pierwsza z nich to piosenka Dubrowskiej – żałobne country wykonane na gitarze i zaśpiewane z efektem przesterowania głosu. Utwór jest melancholijnym komentarzem do wcześniejszej rozmowy kowbojek o tym, co ludzie powiedzą po śmierci jednej z nich (o ironio, samo pytanie o to, co jest po śmierci, nie pada). Sylwetka performerki – wciąż zasłaniającej połowę twarzy rondem kapelusza – jest ciemna, za jej plecami błyska świetlna plama w kolorze żółto-czerwono-różowym, a zamiast dymiarki kłęby mgły produkuje… elektroniczny papieros na parę wodną, którym mocno zaciąga się Freiheit, akompaniując Dubrowskiej na harmonijce. Scena ta wpuszcza powietrze między partie mówione, ale jednocześnie zawiera jakości, których zabrakło w spektaklu, takie jak zróżnicowanie tempa, budowanie napięcia dramatycznego, nastawienie na odbiór zmysłowy i afektywny czy domknięcie przemyśleń w niedosłownej, artystycznej formie.

Druga ze wspomnianych scen to sekwencja finałowa. Nie będę zdradzać szczegółów – powiem tylko, że wtedy wreszcie rozszczelnia się związek między performerkami a postaciami, w które się wcielają. Wdziera się opowieść prywatna, spoza porządku teatralnego. I mimo że (jak wiele poprzednich) nadal dotyczy koni, okazuje się najbardziej wciągająca i poruszająca.

Jedną z mocniejszych stron spektaklu jest to, w jaki sposób twórcy i twórczynie potraktowali konwencję westernu. Bardzo łatwo byłoby ją przedstawić w krzywym zwierciadle. Jak wiemy, w westernach największą wartością bohaterów jest ich koń i kodeks moralny, do czasu, gdy na horyzoncie pojawią się pieniądze. Kobiety – bezbronne, porywane, zabijane lub ocalane – w najlepszym razie są po prostu jeszcze jednym lustrem, w którym przegląda się wielkie ego Bezimiennych Rewolwerowców. Ponadto musi lać się krew, a trup słać gęsto, w końcu to porządne, męskie kino rozrywkowe. W westernie (również jako popularnym formacie filmowo-telewizyjnym, którym nakarmiono całe pokolenia widzów) znaleźć można wszystko, przeciwko czemu występujemy dziś z pozycji feministycznych, równościowych i inkluzywnych. Wygodnie byłoby autorkom i autorom *O czynach…* pójść na skróty. Tymczasem dzieje się inaczej – co pokażę na kilku przykładach.

Po pierwsze, elementy kojarzące się z przemocą rodem z Dzikiego Zachodu w spektaklu przyjmują formę pluszową i niegroźną. Ostrogi, wpięte w tenisówki performerek, służące do popędzania konia (i zadające mu ból), uszyte są z materiału. Podobnie pistolety przy pasie Freiheit bardziej przypominają zwisające maskotki w kształcie rozgwiazdy niż broń. Po drugie, wzorem szlachetnych i tajemniczych kowbojów z filmów, bohaterki również przyjmują zblazowane pozy. Nie potrafią jednak wytrwać w nich zbyt długo

czy też w pełni się z nimi utożsamić, czego efektem jest uwidocznienie pustki stojącej za próbą kreowania wizerunku. Pecik nie rozstaje się z wetkniętym w zęby e-papierosem, który jest jednak „rozbrojoną" wersją prawdziwej używki i nie można zgasić go na języku ani przeżuć i pluć resztkami. Ogromne rondo kapelusza Kiepika przesłania jej wprawdzie cały widok, ale kowbojka dzielnie go (z)nosi, ponieważ podtrzymuje jej tajemniczość. Momenty zdejmowania kapelusza i przeczesywania włosów są chwilami bezbronności postaci Dubrowskiej, w których manifestuje ona swoje przywiązanie do Pecika, układa się do snu bądź słucha opowieści. Po trzecie, podstawowa w westernach zasada nieodwracania się plecami do wroga przybiera formę metateatralnego komentarza: w pierwszej części spektaklu kowbojki zajmują pozycje na obrzeżach półokrągłej sceny, której kształt wyznaczają krzesła dla publiczności. Nie spuszczając się z oczu krążą po kole, gotowe do oddania strzału z „pistoletów". Trzymanie wroga na muszce nabiera komicznego (ale nie prześmiewczego) charakteru, gdy performerki zwiększają tempo. W efekcie truchtają po okręgu, sapiąc głośno do mikrofonów. Nasuwa to na myśl popularne (choć nie wiem, na ile skuteczne) ćwiczenie aktorsko-ruchowe, polegające na zmęczeniu ciała i pozbyciu się z niego maniery, sztywności i innych barier, co ma stworzyć optymalne warunki do dalszej pracy twórczej. Bieganie (wzdłuż sceny) to również charakterystyczne i chętnie powielane nawiązanie do teatru tańca Piny Bausch. Twórczynie *O czynach…* biorą zatem na warsztat działanie, które w praktyce teatralnej kojarzone jest z konkretnymi obrazami, raczej nie uruchamia już żadnych nowych emocji, i przekładają je na sytuację życia i śmierci, jaką jest w westernie ryzyko spuszczenia wroga z oka. Tym samym znajdują uzasadnienie dla opatrzonej już formuły ruchowej. Dodatkowo, zabawnie wybrzmiewa zestawienie poważnych tematów, o których rozmawiają Pecik i Kiepik (czyli: spotkanie, wartości, decyzje, dobro, zło, rola

mitu w życiu człowieka) z coraz większą zadyszką i coraz wolniejszym tempem ich biegu. Po czwarte, w warstwie dźwiękowej – zarówno w utworach autorstwa Buratyńskiego, jak i w tym, jak aparatem mowy operują performerki – odnaleźć można dużo zachwycających inspiracji westernowymi brzmieniami, od kląskania począwszy, na czerpaniu z klimatu klasycznych kompozycji Ennia Morriconego skończywszy. Bardzo chciałabym móc powrócić do tej muzyki.

*O czynach…* zostało stworzone z dużą dbałością o każdy szczegół i dopracowane na poziomie wizualnym (kostiumy, światła) oraz muzycznym. Tytuł zdradza jednak pewien kłopot z ustaleniem proporcji między narracją a akcją. Spektakl traktuje bowiem „o czynach niszczących opowieść", tymczasem okazuje się, że nie warto dyskredytować mocy opowieści – potrafi być bardziej destrukcyjna dla czynów.

Wzór cytowania:
Skrzypek, Agata, *Na złe wieści nigdy nie jest za późno*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/na-zle-wiesci-nigdy-nie-jest-za-pozno [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

## Autor/ka

**Agata M. Skrzypek** – doktorantka w Katedrze Performatyki Przedstawień na Wydziale Polonistyki UJ.

# Bibliografia

Dubrowska, Magdalena, *Jak zostałam kowbojką w spektaklu Siksy. Szalała pandemia, a my robiliśmy western*, „Wyborcza.pl” 3 VI 2021, https://wyborcza.pl/7,75410,27099152,szeryfka-i-bandytka-w-totalnym-bez… [dostęp: 13 VI 2021].

---

**Source URL:** *https://didaskalia.pl/artykul/na-zle-wiesci-nigdy-nie-jest-za-pozno*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

# Według Solonego

Maryla Zielińska

TR Warszawa, Stary Teatr w Krakowie

*3Siostry*

na podstawie dramatu Antona Czechowa

adaptacja i reżyseria: Luk Perceval, scenografia i wideo: Phillip Bussmann, kostiumy: Annelies Vanlaere, reżyseria świateł: Mark Van Denesse, muzyka: Karol Nepelski, tłumaczenie scenariusza: Karolina Bikont, współpraca dramaturgiczna: Roman Pawłowski

premiera: 15 maja 2021 (Stary Teatr), 20 czerwca 2021 (TR Warszawa)

## 1.

Początek spektaklu zaskakuje, trudno odnaleźć się w swoim pamiętaniu *Trzech sióstr*. Minie dłuższa chwila, nim się zorientuję, że na scenie nie ma kilkunastu osób, ale zaledwie kilka, i że lewa strona to ogromne lustro biegnące ukośnie, które odbija postaci tkwiące w pustej przestrzeni. Stoją, siedzą lub zwisają na thonetowych krzesłach, zaklęci w jakiejś katatonii, ludzkie wraki – zwróceni do lustra jak do okna. Po prawej stronie sceny tyłem ściana-zastawka. Lepiej ją widać jako odbicie w lustrze. Zresztą to

zależy, z jakiego miejsca na widowni patrzymy i czy jest to widownia dużej sceny Starego Teatru, czy hali ATM w Warszawie. Efekt jest naprawdę różny – od wrażenia bycia w tunelu, po poczucie zaglądania do latarni magicznej. Tak jakbyśmy byli zaproszeni do świata iluzji i deziluzji jednocześnie. Możemy patrzeć, jak Irina i Masza wdrapują się po elementach konstrukcyjnych ściany i wiszą jak owady w pajęczynie, i jednocześnie widzieć odbicie tego działania. A możemy obserwować tylko samo odbicie. Jak w Platońskiej jaskini grają tu ludzie i cienie.

Paradoksalnie efekt zatrzaśnięcia Phillip Bussmann osiąga, otwierając przestrzeń. Głębię i wysokość dekoracji gubi w czerni, wymiar horyzontalny rozlewa się w uruchamianych projekcjach natury – obraz jest rzutowany na zastawkę i odbija się w lustrze. I jeszcze białe światło: Mark Van Denesse puszcza je z tyłu sceny, zza dekoracji (więc znów jak u Platona), na przykład ostrą smugą wzdłuż lustra, by w somnambulicznym pasażu wyprowadzić postaci. W jego poświacie, wzmacnianej przez dymy, Natasza wchodzi na scenę pierwszy raz, podświetlenie od tyłu sprawia, że długi czas nie widzimy jej twarzy. W finale światło rozpływa się nisko po całej scenie jak mgła, oblepia wszystkie postaci, pogrąża w spowolnionych, sennych ruchach, unieruchamia – także Nataszę. Raz tylko zdecydowanie zmienia charakter: nagle zapalają się reflektory nad lustrem i zalewają scenę jasnym, roboczym światłem. Aktorzy na chwilę wychodzą z ról, wracają do sytuacji z początku przedstawienia, jak do odgrywanego ceremoniału.

Projekcje są cztery, jak cztery akty dramatu Antona Czechowa. Perceval gra bez antraktów, ale wyraźnie zaznacza dramaturgię poszczególnych części – kulminacjami scen zbiorowych czy monologów, zmianą rytmu, a także pojawianiem się i znikaniem projekcji. Falowanie bujnych kłosów traw na tle spokojnego górzystego krajobrazu trwa długo, kamera przesuwa się w stronę

muru, drzewa, ujęcie powtarza się wielokroć, aktorzy nie wchodzą w interakcje z obrazem. Filmowanie rozbijających się spokojnie morskich fal jest krótsze, urywa je zbliżenie, co daje efekt sztormowej nawałnicy; siostry stają w obrazie, wydaje się, jakby chciały, by woda je pochłonęła, Masza nawet zdejmuje sukienkę. Pożar wybucha szalejącą pożogą (Wierszynin krzyczy „wojna", jakby ten widok przypomniał mu traumatyczne zdarzenie) – to wtedy Irina i Masza wdrapują się na ścianę, którą zalewają wirtualne płomienie. Ostatni obraz, gleba rojąca się od larw, jest najkrótszy i jak pierwszy stanowi tło działań. Perceval uruchamia cztery żywioły – powietrze, ogień, wodę, ziemię – elementy niezbędne do życia i jednocześnie pokazuje ich niszczącą siłę, gdy zostanie naruszona ich równowaga.

# 2.

Początek. Dłuższy czas tylko dźwięki – urywane, niepokojące, nie do zidentyfikowania. Olga szepcze wierszyk (Maria Konopnicka!): „Jadą, jadą dzieci drogą…/ Siostrzyczka i brat/ I nadziwić się nie mogą,/ Jaki piękny ten świat!"… Dziecięcy świat wypełniony harmonią bycia razem, rodzinnym szczęściem, nadziejami, wiarą, zachwytem… to pozytywne „niegdyś" zaledwie majaczy w bardzo wyraźnym „teraz" – w bezruchu, czerni, śmieszności, samotności, abnegacji, podejrzanej strojności. Za jakiś czas Masza zaczyna nucić piosenkę, rozpoznajemy kołysankę Seweryna Krajewskiego do słów Agnieszki Osieckiej: „Królu mój, nie będę dzisiaj spał./ Kiedyś tam, będziesz miał dorosłą duszę,/ Kiedyś tam, kiedyś tam…". Zaklinanie nowo narodzonego życia? Tyle że wszyscy zgromadzeni tu ludzie są dorośli, niektórzy starzy.

Luk Perceval gra na różnych poziomach z naszą pamięcią Czechowa. Oddala w czasie moment opuszczenia Moskwy przez Prozorowych o trzydzieści trzy

lata. Dlaczego akurat o tyle? Czy robi rozrachunek z Europą, która trzy dekady temu ulegała złudzeniu „końca historii”, nowym nadziejom? Pierwsza rocznica śmierci ojca, zarazem imieniny Iriny (punkt wyjścia dramatu), wraca jako taki sam powidok z przeszłości jak życie w Moskwie, śmierć matki, wyjazd do garnizonowego miasta. To przemieszczenie w czasie nie odbywa się na zasadzie retrospekcji – „tu, w tym miejscu” (jak mówi Irina) lata lecą, czas stoi, życie czeka. Są momenty, w których bohaterowie dotykają tafli lustra, jakby nie mogli uwierzyć, że to oni, jakby chcieli przetrzeć szybę, przebić się na drugą stronę, chwytają się jego krawędzi, by zachować resztki złudzeń, opanować rozpacz – obraz mąci się jak poruszona toń stojącej wody i wraca do punktu wyjścia.

Intencje belgijskiego reżysera idealnie odczytał Karol Nepelski (to ich pierwsza współpraca): skomponował zapętlające się wokalizy, pulsujące ciągi szumów, zgrzytów, urywanych dźwięków – jakby odbijających się od jakichś ścian. Efekt echa zupełnie jawnie pojawia się w kilku scenach, gdy kwestie krążą wokół widowni jako urywane frazy i pojedyncze słowa. Puste, jałowe, rzucane na wiatr, jakby ich sprawczość wytracała się z każdym słabnącym powtórzeniem.

Perceval nie bawi się w detaliczne opowiadanie historii, przepisał Czechowa po swojemu (jakby tylko przywoływał strzępy zdarzeń, dialogów) i nie bez udziału aktorów, których namówił na improwizacje. Słuchamy tłumaczenia scenariusza, a nie fragmentów istniejącego przekładu *Trzech sióstr*. Reżyser nie bawi się też w rodzajowość – scenografią, aktorską ekspresją, kostiumami, muzyką dobiera się do esencji dramatu. Mocno pociął tekst, a i tak w niektórych scenach wydaje się, że słów jest za dużo, że wystarczyłyby obraz, dźwięk i choreografia.

# 3.

Podobnie nieoczywistych operacji na czasie Perceval dokonał, wybierając aktorów. Połowę ról obsadził wykonawcami znacznie starszymi od literackich pierwowzorów, ale w zgodzie z przesunięciem czasu w adaptacji. Olgę gra Maria Maj, Irinę – Małgorzata Zawadzka, Andrzeja – Mirosław Zbrojewicz, Tuzenbacha – Zygmunt Józefczak. Odtwórcy postaci Maszy (Natalia Kalita) i jej męża (Rafał Maćkowiak) są na miarę pomyślaną przez Czechowa, ale duchowo Kułyginowie są równie starzy jak pozostali członkowie rodziny. Wierszynin i Czebutykin zostali odmłodzeni, ale jednocześnie jeszcze bezwzględniej potraktowani przez reżysera. Pułkownik Jacaka Belera nie odmaszerował z garnizonem, jest inwalidą na wózku, zasmakował w depresyjnej atmosferze domu Prozorowych, jest w nim adorowany przez wszystkie siostry (brawurowa scena, gdy ciągną go na wózku jak w trojce), nadrabia miną, wygłaszając miłosną inwokację (zapożyczoną z *Lambra* Juliusza Słowackiego). Wojskowemu lekarzowi Jacka Romanowskiego też zostały odebrane atrybuty Czechowowskiego oryginału. To człowiek bez formy, rozchełstany, niejako chowający się z całym swym nieudanym życiem pod wełnianą czapką. Na gołej piersi nosi zegarek na łańcuszku, ciągle nim manipuluje, a i tak czas przecieka mu przez palce. Kostiumy Annelies Vanlaere wywlekają na wierzch prawdę o bohaterach, ale to nie znaczy, że aktorzy nie mają co grać. Przeciwnie, na tym zaczynają budować role – w niezgodzie na teatralny stereotyp. Adaptacyjne i reżyserskie decyzje okazały się niebywale inspirujące dla aktorów. Grają świetnie, bez wyjątku, z ogromną uwagą na partnera, jakby od lat pracowali w tym składzie, a przecież to koprodukcja Starego Teatru i TR Warszawa, z gościnnym udziałem aktorki z Ukrainy. Niektórzy grają wbrew utrwalanym przez siebie wizerunkom – zwłaszcza Jacek Romanowski (niezwykle misterna,

przejmująca rola) i Zygmunt Józefczak (zdusił retoryczne gesty, jednocześnie zachowując ich potencjał w spowolnionych ruchach).

Belgijski reżyser indywidualizuje siostry raczej zewnętrznie, jakby w trzech osobach widział jeden los w różnych stadiach (w tytule przedstawienia skleja cyfrę trzy ze słowem „siostry", bawiąc się lustrzanym podobieństwem trójki i es). U Prozorowych rozpacz z wiekiem staje się coraz bardziej milcząca i nieruchoma. Olga w stosownej do sytuacji czarnej sukience z niemodnym rozłożystym kołnierzem, ale za to w trendy czarnych okularach w złotych oprawkach. Jakby chciała coś nadgonić w uciekającym życiu, ale niemal nieruchoma na swoim krześle. Masza, podobnie jak jej imienniczka z *Mewy*, zdaje się nosić „żałobę po swym życiu", tyle że przystraja ją na wieczorowo – jej mała czarna mieni się złotem. Masza – drobniutka Natalia Kalita – potrafi naprężyć się jak struna, ryknąć, drapieżnie walczyć o swoje, egzekwować seks. Irina wbiła się w srebrną suknię i srebrne szpilki, śmiało odkrywa nogi, ramiona, dekolt, plecy. Na początku może nawet trochę delektuje się sobą, złośliwie przedrzeźnia innych. Szybko jednak spod narzuconej sobie formy przelewa się rozpacz. Jeszcze piękna, a już więdnąca. Stoi przed lustrem, dotyka swego ciała i jego odbicia z niedowierzaniem, międli kostium, ciągnie skórę, jakby nie mogła się zgodzić na tę powłokę. Wielka rola Małgorzaty Zawadzkiej.

Mężczyźni to katastrofa – rozmamłani, skupieni na sobie, nie ma w nich cienia sprawczości, nie mówiąc o seksie. Andrzej w niezawiązanym szlafroku, rozwłóczonych spodniach, kapciach, najchętniej z butelką w ręce. Gra go aktor, któremu można pozazdrościć warunków – Mirosław Zbrojewicz – jego sylwetka nie przypomina roztytego Prozorowa, ten kontrast wzbogaca rolę. Kułygin w o kilka numerów za dużym garniturze, marynarce na goły tors, zachowuje się tak, jakby ciągle ćwiczył w przedziwnym tańcu wątłe ciało w

zgodzie z wygłaszaną przez siebie sentencją: „Mens sana in corpore sano” – w zdrowym ciele zdrowy duch. Rafał Maćkowiak wije się ja wąż, zmienia skórę (przewleka marynarkę), wydaje się człowiekiem bez kręgosłupa i w przenośni takiego gra. Tuzenbach paraduje w modnym trzydzieści lat temu garniturze, ciągle mówi o miłości do Iriny, ale gdy wreszcie się jej oświadcza, nawet na nią nie patrzy, dłonią pieści swój goły tors pod marynarką. O Czebutykinie i Wierszyninie już była mowa. Perceval obnaża mężczyzn także dosłownie. W jednej ze scen rozbierają się, monologują, jakby się spowiadali, składają swoje rzeczy w żałosne zawiniątka i znikają w kulisach. Ten jeden jedyny raz budzą prawdziwe współczucie i jednocześnie zachowują godność.

Natasza Oksany Czerkaszyny wyróżnia się kolorami, stylem wciąż zmienianych kostiumów, ekspresją. Jej pierwsze *entrée* to wejście upadłej lamparcicy – jeden but w ręku, skórzana kurtka niemal wlecze się po ziemi, suknia w ogniste płomienie ledwie zasłania ciało, jakby przed chwilą tańczyła na rurze. Reżyser nie tuszuje, że aktorka jest Ukrainką, wraz z „rozgaszczaniem się” w domu Prozorowych pozwala jej przechodzić ze starannie artykułowanej polszczyzny na język ojczysty, dochodzi nawet do tego, że Natasza każe mężowi tłumaczyć, co ma do oznajmienia siostrom. Wtedy on cenzuruje co bardziej obraźliwe kwestie. Natasza klnie, mamrocze coś pod nosem, wcale jej nie zależy na komunikacji, ogarnia sytuację pod siebie. Rola Czerkaszyny najbardziej ze wszystkich zbudowana jest na improwizacji. Jej Natasza wbija się w Stary Kontynent z miażdżącą siłą nowych Europejczyków, ukraińska mowa zagłusza wyuczone obcojęzyczne konwersacje Prozorowych, zwiędłe monologi i dialogi. Reżyser i aktorka rysują tę postać na granicy stereotypu, ryzykownie, ale nie pozbawiają jej racji i… rozpaczy. W finale, w dużo już spokojniejszej, ciemnej sukience pojawia się z Bobikiem pod pachą i butelką koniaku. Marta Ojrzyńska, która gra w dublurze z Czerkaszyną, tworzy postać o łagodniejszych rysach (to

kwestia także jej sylwetki – drobniejszej, mniej drapieżnej), gra ukraińskość jak kolejny kostium.

# 4.

Jednym z symptomów depresji jest tunelowe myślenie, niemożność uwolnienia się od kolein emocji, które naprowadzają nas na jedne i te same wspomnienia, a także wizje przyszłości. Więzimy się w przetrawianiu życia, tracąc je. Luk Perceval umieścił swe *Trzy siostry* w takich rejonach, niemniej skreślił postać całkowicie pozbawioną złudzeń – sztabskapitana Solonego. Może dlatego, że dramat Czechowa przeczytał jego oczami?

Widmowych bohaterów jest tu więcej. Stara niania Amfisa istnieje tylko w kłótni Olgi i Nataszy. Nie ma mowy o Protopopowie, Natasza nie romansuje z nikim konkretnym, po prostu wybywa z domu, wszystko, co ją pochłania, jest poza jego ścianami. Bobik to nie dziecko, ale piesek… pluszowy.

Tuzenbach nie zginął w pojedynku z Solonym, jak chciał Czechow, ale palnął sobie w łeb za kulisami jak Kostia Trieplew. Doktor Czebutykin przemyca kwestię „Baron się zastrzelił” jak doktor Dorn w *Mewie*. To rozwiązanie było już zapowiedziane na początku (wisiało jak strzelba w domu Wujaszka Wani), w jednej z pierwszych scen baron sugeruje, że najlepszym rozwiązaniem dla ich postarzałego towarzystwa byłaby „dobrowolna śmierć”.

Luk Perceval wyciągnął daleko idące teatralne wnioski z dramaturgii Czechowa, z pozornych dialogów. Pokazuje ludzi zaklętych w rolach, odprawiających rytuały swej samotności, czekających na przyjście jakiegoś końca tej historii. Irina zapina sweterek na ostatni guziczek i rozpina, zrzuca. Już, już przyjęła formę, poszła na kompromis z życiem, nawet może poczuła nadzieję. I znów na darmo. Perceval przyznaje się do inspiracji Teatrem

Śmierci Tadeusza Kantora, twórczością Samuela Becketta, pracami holenderskiego psychologa Douwe Draaismy na temat mechanizmów pamięci (zwłaszcza tej poświęconej niszczycielskiej sile nostalgii). Bez trudu można dopisać mu Franza Kafkę czy wspominanego Platona. Nie cytuje nikogo, ale ze świadomością bagażu europejskiej kultury czyta Czechowa. Namówił aktorów na ćwiczenie jogi przed każdą próbą, właśnie by wyciszyć wiedzę, bodźce teraźniejszości, skoncentrować się, naładować akumulatory. Może dlatego wydaje się, że jego *3siostry* są jak wysoce skompresowany nabój. Spektakl buduje niesamowite napięcie, nic tylko palnąć sobie w łeb, choć na widowni słychać czasem urywane chichoty.

Wzór cytowania:

Zielińska, Maryla, *Według Solonego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wedlug-solonego [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

## Autor/ka

**Maryla Zielińska** – absolwentka krakowskiej teatrologii, pracowała w Starym Teatrze, Teatrze Narodowym i Wrocławskim Teatrze Współczesnym, „Didaskaliach”, „Gazecie Wyborczej”.

---

**Source URL:** *https://didaskalia.pl/artykul/wedlug-solonego*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

# Wierzę w katastrofy

## Z Lukiem Percevalem rozmawia Tomasz Kireńczuk

**Czego boi się Luk Perceval?**

Wydaje mi się, że podzielam lęk, który towarzyszy większości z nas. W najszerszym sensie – sądzę, że kieruje nami lęk o przetrwanie. Przybiera on rozmaite formy, począwszy od banalnej obawy przed tym, że gdzieś się spóźnimy, komuś się nie spodobamy, nie zapytają nas o zdanie, zostaniemy wykluczeni ze wspólnoty. Bez wątpienia elementem mojej pracy jest codzienne zmaganie się ze strachem, który jest podstawowym składnikiem naszej natury. Pracuję przecież z aktorami, którzy są narażeni na odczuwanie lęków związanych z konfrontacją z publicznością, z prasą recenzującą ich występy, oceniającymi ich ludźmi. Muszę wspólnie z aktorami szukać drogi do uwolnienia się od strachu, od wątpliwości. W strachu fascynuje mnie to, że jest on trwałym składnikiem naszej natury i pomaga nam przetrwać. W ostatnich latach sporo zajmowałem się neuronauką i jej badaniami nad tym, co dzieje się w ludzkim umyśle, co nami kieruje i jak bardzo to wszystko się właściwie w procesie ewolucji nie

zmieniło. Mam na myśli to, że nasz mózg w zasadzie nadal jest mózgiem neandertalczyka. To, że strach jest w nim tak głęboko zakorzeniony, wynika rzecz jasna z faktu, że ludzie żyjący w czasach prehistorycznych ciągle narażeni byli na starcie z groźnymi siłami, żywiołami, zagrażającymi ich życiu niebezpieczeństwami. Nauka odkryła, że nasze mózgi wciąż jeszcze reagują na tym samym poziomie, co mózgi naszych przodków. Każdego dnia zaabsorbowani jesteśmy tym, co nam zagraża, a nie tym, co jest dla nas dobre. Przez większość czasu jesteśmy sterowani i inspirowani przez nasz lęk o przetrwanie.

**W jaki sposób to zainteresowanie strachem inspiruje twoją praktykę artystyczną?**

Oprócz bycia reżyserem teatralnym jestem też nauczycielem jogi i medytacji i wiem, że w tradycji wschodniej wytworzyła się swoista kultura radzenia sobie z lękiem. Nie chodzi o wypieranie strachu ze świadomości. Ludziom wydaje się, że na Dalekim Wschodzie wszyscy są zrównoważeni i nie znają strachu. Jest wręcz przeciwnie – tym, co w kulturze wschodniej dominujące i dla mnie fascynujące, jest wypracowana tam forma akceptacji, godzenia się ze strachem zamiast jego wypierania. To dla mnie ważny wątek, bo wydaje mi się, że właśnie tutaj sztuka spotyka się z filozofią Wschodu. Przecież koniec końców to, czego próbujemy dokonać jako artyści, to ukazywanie mrocznych stron egzystencji, tego wszystkiego, czego się boimy, nie mamy odwagi pokazywać, bo mogłoby nas to uczynić celem ataku – albo tak nam się przynajmniej wydaje. Ciekawym kontekstem jest tutaj doświadczenie pandemii, które, o czym jestem przekonany, znajduje i znajdzie oddźwięk w sztuce. Rzecz bowiem nie tylko w tym, że mamy problem ze spotykaniem się z innymi, ale też w tym, że strachem, jaki ten czas wyzwolił, trzeba się

dzielić. To według mnie kwintesencja tego, o co chodzi w dalekowschodniej filozofii. Chodzi o to, by czuć, gdzie się znajdujemy w sensie emocjonalnym czy mentalnym i przyjąć to do wiadomości, nie starając się tego wypierać czy zachowywać się jak gdyby nigdy nic. To przeciwieństwo zachodniej kultury, gdzie zawsze trzeba być silnym, wykazywać się, przewodzić w myśl zasady głoszącej, że najsilniejsi przetrwają. Stąd też wydaje mi się, że sztuka pełni szczególnie istotną funkcję w naszej kulturze, tworząc przestrzeń medytacyjną, w której naszymi słabościami, lękami, wątpliwościami, także poczuciem braku związku ze wspólnotą, możemy się podzielić, odtworzyć pewne powiązania…

**Jaką funkcję powinien zatem spełniać teatr?**

Mówiąc o teatrze, należy moim zdaniem dokonać rozróżnienia pomiędzy dwiema jego formami. Istnieje teatr, będący formą rozrywki, znany nam wszystkich, więc nie muszę go chyba przedstawiać. Jednak na wielu ludzi teatru wpływa to, że żyjemy w społeczeństwie konsumpcyjnym, opartym na dążeniu do sukcesu, w którym coś zyskuje uznanie lub wręcz prawo do istnienia, jeśli odnosi sukces, znajduje odbicie w liczbach, mierzone jest sukcesem frekwencyjnym czy finansowym. Ujmując to w dużym uproszczeniu, zapytam: „Co ludzie oglądają?”. Odpowiedź: „Netflix”. Obecnie filmy dostępne na Netflixie realizowane są już przez komputery. Komputery wymyślają scenariusze, aktorzy mówią głosami wygenerowanymi częściowo przez komputery na podstawie wgranych wcześniej wypowiedzi w tzw. trybie aktorskim. Jestem jednak przekonany, że w trochę dłuższej perspektywie stanie się tak, że pewna część publiczności wstanie z miejsc i powie: „Nie jesteśmy w stanie konsumować dłużej tego fejku” – bo do tego się to tak naprawdę sprowadza – „Nie trawimy tego”.

Chętnie porównuję to z jedzeniem. Naturalnie można powiedzieć; „No dobrze, jedzenie to jedzenie, dlaczego nie żywimy się wyłącznie fast foodem?”. Wiemy już, że żywiąc się wyłącznie fast foodem, zapadalibyśmy na śmiertelne choroby. To samo dotyczy kultury rozrywkowej. Trzeba zatem rozróżniać to, co dzisiaj określa się mianem rozrywki, od sztuki. Widzę w tym pewną istotną w przyszłości funkcję teatru, który powinien pojmować się jako forma sztuki. Sztuka jest po to, byśmy zaczęli się zastanawiać, byśmy nagle uświadomili sobie wymiar rzeczywistości, byśmy zyskali świadomość samych siebie. Chodzi zatem o tę identyfikację, poprzez którą realizuje się sztuka, a nie o rozrywkę. Oczywiście rozrywka może być częścią sztuki, ale nie jej nadrzędnym celem. Poprzez identyfikację w pierwszym rzędzie odczuwam samego siebie. To forma związku bardzo nam potrzebnego, bo przecież żyjemy w społeczeństwie tak mocno zindywidualizowanym. Słowem roku 2020 w Stanach Zjednoczonych okrzyknięto *doomscrolling*, co oznacza kompulsywne wyszukiwanie złych wiadomości w sieci. To mówi wiele o tym, w jakim kierunku rozwinęło się nasze społeczeństwo. Wystarczy spojrzeć na ulicę za oknem, by stwierdzić, że wszyscy wpatrują się w ekrany telefonów. Pojawiają się poważne sygnały ostrzegawcze ze strony psychologów, że w ten sposób ludzie odbierają sobie zdolność koncentracji, wielu nie ma cierpliwości, by na coś naprawdę spojrzeć, czegoś rzeczywiście się dowiedzieć, posłuchać. Myślę, że to wszystko sprawia, że już za chwilę sztuka będzie w naszej wspólnocie odgrywała znacznie większą rolę, niż dotąd skłonni byliśmy przypuszczać.

Sądzę, że cały ten przemysł rozrywkowy, o którym wcześniej mówiłem, służy do tego, by odciągać naszą uwagę od spraw istotnych. I tutaj teatr ma do odegrania szczególną rolę. To właśnie w teatrze powinniśmy podejmować tematy trudne i bolesne.

**Czy właśnie dlatego w jednym z twoich najnowszych projektów, realizowanym w NTGent tryptyku *The Sorrows of Belgium*, postanowiłeś przyjrzeć się tym epizodom z historii Belgii, które są wypierane ze zbiorowej świadomości?**

Już sam tytuł *The Sorrows of Belgium* wskazuje, że dotykamy tu tematów, które w Belgii były pomijane milczeniem. Pierwszy temat to Kongo. Urodziłem się w 1957 roku, a więc w roku, w którym Kongo uzyskało niepodległość. W szkole jednak nie dowiedziałem się niczego na temat Konga. Dopiero wiele lat później, gdy zacząłem sporo na ten temat czytać, odkryłem, jak potworna jest historia belgijskiej obecności w Kongu. Odnaleziono tam masowe groby, kryjące łącznie dwadzieścia milionów szkieletów. Tylko nieliczni Belgowie mają świadomość belgijskiej odpowiedzialności za śmierć milionów Kongijczyków. To jasne, że poprzez samo o tym mówienie nie naprawimy wyrządzonego w przeszłości zła, ale uważam za ważne to, by teatr tworzył przestrzeń, w której możemy się skonfrontować z bolesną przeszłością. W polityce belgijskiej można zaobserwować tendencję do mówienia: „No dobrze, Kongo to przeszłość, nie mam z tym nic wspólnego". Bywa nawet gorzej. Kiedyś w rozmowie z pewnym dziennikarzem usłyszałem, „że to działo się przecież trzy i pół tysiąca kilometrów od Brukseli, więc niby dlaczego ludzie tutaj mieliby się nad tym pochylać?", To naprawdę przerażające usłyszeć coś takiego.

Druga część tryptyku podejmuje temat współpracy Flamandów z nazistami. Wydaje mi się, że szczególnie dzisiaj, kiedy w całej Europie, zwłaszcza wśród młodszego pokolenia, zaznacza się ponowny zwrot w stronę konserwatyzmu, nacjonalizmu, radykalizmu, ekstremizmu, należy próbować opowiedzieć tę historię z wszelkimi jej niuansami. Przeszłość jest zawsze upraszczana, by

móc posłużyć jako hasło na sztandary.

Trzecia część tryptyku dotyczy ataków terrorystycznych w Brukseli, które przyniosły także zaskakujące dla większości Belgów odkrycie, że wśród zagranicznych bojowników Państwa Islamskiego największa grupa wywodziła się z Brukseli. Belgów to zaszokowało, bo wydawało nam się, że mieszkamy w małym, spokojnym kraju, gdzie wszystko jest w najlepszym porządku. Teraz dopiero zaczyna się dociekanie, jak mogło do tego dojść, że pewną warstwę społeczeństwa zepchnęliśmy na margines, czyniąc z nich obywateli gorszej kategorii. Kwestia odpowiedzialności to coś, co musimy wszyscy przepracować, nie tylko w Belgii, ale w całej Europie. To jest też ogromnie ważna funkcja teatru, który powinien skłaniać nas do myślenia w kategoriach własnej odpowiedzialności. Bardzo dziś jest istotne, żebyśmy przestali twierdzić, że cała wina leży po stronie polityków.

**Artyści pracujący w Belgii włożyli w ostatnich latach ogromny wysiłek w to, aby świadomość na temat odpowiedzialności Belgów za zbrodnie w Kongu wzrosła. Czy wydaje ci się, że te starania przyniosły oczekiwane efekty?**

Ten temat jest rzeczywiście coraz częściej podejmowany przez media i wykształciła się już świadomość tego, co się tam wydarzyło. Natomiast wciąż jeszcze ci, którzy powinni w tej sprawie wykazać się większym zdecydowaniem – mam na myśli króla i rodzinę królewską – robią zbyt mało, by po prostu przeprosić. Zbrodnia w Kongu była przecież chorym wymysłem Leopolda II, króla Belgów. Myślę też, że politycy zbyt powierzchownie traktują temat belgijskiej odpowiedzialności za tę zbrodnię. Natomiast w społeczeństwie sporo się w tej kwestii zmienia. Jedna z naszych scen

narodowych, brukselski KVS, ostatnio bardzo intensywnie zajmuje się nie tylko tematem kolonizacji, ale też tym, jak za sprawą kolonizacji Bruksela stała się wielokulturową metropolią. Widać zresztą wyraźnie, że w teatrze rośnie świadomość równowagi emancypacyjnej, równych wynagrodzeń, równych szans dla kobiet i mężczyzn, także ludzi innego pochodzenia czy koloru skóry. Jednak uważam, że to ciągle za mało. I to mnie frustruje, że jako artysta mam tak ograniczony wpływ na rzeczywistość i realne zmiany.

**A co poczułeś, kiedy Belgowie na fali protestów Black Lives Matters obalili pomnik Leopolda II?**

Miałem poczucie, że dzieje się to jak najbardziej słusznie. Ale najważniejsze pomniki Leopolda II wciąż stoją. Na przykład pomnik w Ostendzie, przedstawiający króla na koniu. Co prawda ręka króla została odrąbana, by zilustrować zaprowadzoną przez niego praktykę odrąbywania rąk mieszkańcom Konga. Przez dwadzieścia lat mieszkałem i pracowałem w Niemczech. I byłem tam bardzo pozytywnie zaskoczony tym, jak żywe są wciąż w Niemczech rozrachunki z II wojną światową. Wojna jest w Niemczech tematem, który co dwa-trzy dni pojawia się w radiu, telewizji, proces konfrontowania się z odpowiedzialnością trwa i jest bardzo żywy. Tego niestety nie można powiedzieć o Belgii w kontekście Konga. Owszem, czasami ktoś publicznie stwierdza, że sprawy w Kongu przybrały zły obrót, ale nie słyszałem, aby jakiś polityk powiedział, że musimy za to przeprosić. Do tej pory „przepraszam” nie padło. I to jest haniebne.

**Dlaczego tak często sięgasz po teksty klasyczne?**

Fascynują mnie teksty klasyczne, ponieważ jesteśmy istotami mimetycznymi,

co dla mnie oznacza tyle, że uczymy się poprzez imitację. Uświadomiłem sobie to po raz pierwszy, gdy rozmawiając z moimi małymi wówczas dziećmi powtarzałem zdania, wypowiadane kiedyś przez moich rodziców. Pomyślałem wtedy: „O Boże, teraz i ja już to mówię! Przecież chciałem tego za wszelką cenę uniknąć, a tu nagle to ze mnie wyszło!". Uczymy się przez imitację od tysięcy lat. Przeszłość mnie fascynuje. Kilka lat temu w Niemczech wystawiłem trylogię opartą na powieściach Emila Zoli. Przy okazji odkryłem nie tylko to, że industrializacja XIX wieku położyła podwaliny pod dzisiejszą formę kapitalizmu i społeczeństwa konsumpcyjnego, ale także i to, że dla ludzi z pokolenia naszych pradziadków jedynymi dostępnymi rozrywkami były alkohol i przemoc. To było dla mnie szokujące odkrycie, uświadomienie sobie tego, jak przez stulecia przenika to nasze społeczeństwo i jak trudno jest to zmienić, jak głęboko jest to w nas zakorzenione, tkwi w naszych genach. To jeden z powodów, dla których lubię wystawiać stare teksty, jak choćby *Trzy siostry*. Dramat Czechowa opowiada o tęsknocie za jakąś krainą szczęśliwości, rajskim życiem, które wcale nie istnieje, zaś ta tęsknota staje się niszcząca, wręcz autodestrukcyjna. Tak, sądzę że przez refleksję nad przeszłością jesteśmy w stanie zrozumieć coś z naszego teraźniejszego życia i być może coś w nim zmienić. Lubię mówić „być może", bo nie bardzo wierzę w naszą zdolność do zmiany z dnia na dzień. Raczej skłonny jestem wierzyć w katastrofy. Człowiek potrzebuje katastrofy, by w ogóle cokolwiek pojąć.

**W Polsce toczy się w tej chwili debata na temat przemocy w teatrze. Czy na użytek własnej praktyki artystycznej wypracowałeś sobie jakiś kodeks, który jest dla ciebie istotny w procesie tworzenia przedstawienia?**

To, co robimy w teatrze, musi być nacechowane pasją. Najpierw błądzimy po

omacku, bo przecież teatr byłby bardzo nudny, gdybyśmy od początku wiedzieli, dokąd zmierzamy. Rozpoczynamy próby, wyruszamy w podróż, lecz jest to podróż bez kompasu. I w tej podróży pojawiają się emocje. Jeśli jednak zauważam w trakcie prób, że aktorka czy aktor dochodzi do jakiejś granicy, której nie ma odwagi pokonać, granicy wstydu czy jakiejkolwiek innej, wówczas mam różne możliwości działania. Mogę przerwać próbę i zacząć rozmawiać. Pytam: w czym rzecz? Czy to kwestia tekstu, który ci nie odpowiada? Jeśli tak, zmień go. A może chodzi o wstyd? Jeśli tak, to spróbujmy się zastanowić, skąd ten wstyd się bierze. A może chodzi o to, że nie znasz tekstu – w takim razie improwizuj! Bez względu na to, jak się taka rozmowa potoczy, mam jednak podstawową zasadę: nigdy w tym, co robimy, nie chodzi o konkretnego człowieka, aktora, lecz o wspólną przygodę, wspólne ryzyko, wspólną odpowiedzialność. Nigdy nie powiedziałbym aktorce czy aktorowi, że jest beztalenciem, że jest zbyt głupia czy głupi, by coś zagrać, nie upokarzałbym nikogo, by coś osiągnąć. W coachingu chodzi o pozytywne podejście i to jest jak sądzę ważne w tym kodeksie zachowań, o który pytasz. Przecież jeśli aktor „nie działa", ja też nie mogę działać. To też jest ten element mimetyczny. Gdy aktor nie oddycha, ja też nie mogę oddychać. Gdy pracowałem w Münchner Kammerspiele, odkryłem coś zaskakującego. Wielu tamtejszych aktorów miało psy i przychodziło z nimi na próby. Podczas prób nigdy nie siedzę przy stoliku, bo to mnie rozprasza, więc siedziałem obok stołu, a psy leżały pod nim. Kiedy podczas próby wiało nudą, psy zasypiały. Gdy tylko jednak na scenie zaczynało się dziać coś autentycznego, wszystkie psy siedziały ze sterczącymi uszami i przyglądały się aktorom. Niektóre nawet powarkiwały. Od tego czasu zawsze porównuję się do tych psów… Jestem taki jak one! Od czterdziestu lat siedzę na próbach i czasami ogarnia mnie znużenie. Nie należy tego traktować jako czegoś obraźliwego. Gdyby aktor poczuł się tym urażony, będę pierwszym, który

przeprosi. Dla mnie jako reżysera jest sprawą niezwykle ważną, by ludzie, którzy się spotykają na te cztery czy sześć godzin próby, ufali sobie nawzajem.

**Czy poranne, poprzedzające próbę zajęcia z jogi służą budowaniu takiego zaufania?**

Tak. Zdecydowanie tak. Najpiękniejsza definicja zawodu aktorskiego to ta autorstwa sir Johna Gielguda: aktorstwo to sztuka wystawiania się na śmieszność. Ta koncepcja niezmiernie mi się podoba! Oczywiście, by wystawić się na śmieszność, trzeba mieć zaufanie, elementarne zaufanie. Bardzo często dane mi było obserwować, że na egzaminach wstępnych do szkół aktorskich – sam przez wiele lat prowadziłem taką szkołę w Niemczech – szczególnie w ostatnich latach pojawiają się młode osoby cierpiące na anoreksję, z bliznami po samookaleczeniach. To przerażające odkrycie, kiedy stwierdzamy, że ludzie są coraz bardziej naznaczeni wstydem, a nawet nienawiścią do samych siebie. Istotą ćwiczeń jogi jest odkrycie własnego oddechu, dzięki czemu przestajesz skupiać się na zadaniach, które są poza tobą – jak masz wyglądać, jakie wyniki masz osiągać itd. W czysto technicznym sensie oznacza to, że to nie twój układ współczulny, lecz przywspółczulny powinien zacząć funkcjonować od momentu, gdy połączysz się ze swoim cielesnym doświadczeniem. Może to być ciepła kąpiel, może to być twój oddech, czasem wystarczy pocieranie palca o palec. Tak czy inaczej powiązanie z własnym cielesnym doświadczeniem tworzy zaufanie do intuicji i instynktu. Akurat tego bardzo brakuje w naszej kulturze. Jesteśmy kształceni wyłącznie w kierunku wiedzy i jej imitacji, czyli powtarzania w ślad za wiedzą innych. Jednak tak naprawdę tym, czym żyjemy, jest nasza intuicja, nasza ciekawość, coś znacznie bardziej impulsywnego, niż sama

tylko wiedza. Nie twierdzę, że wiedza jest niepotrzebna, ale rozwijanie intuicji, np. w szkołach artystycznych, nie istnieje! O to właśnie chodzi w tych zajęciach z jogi. Nie chodzi tylko o powrót do własnego ciała, oddechu, ale także o to, byś zaufał impulsom. Przecież koniec końców aktorstwo, co często powtarzam, jest czymś bardzo prostym: reagowaniem. By móc reagować, muszę zachować otwartość, muszę widzieć, kto siedzi naprzeciwko mnie, muszę słyszeć, co się do mnie mówi, muszę czuć, do czego zmusza mnie moje ciało. Jednym z chwytów, które stosuję podczas prób, jest polecenie: „Zapomnij o tekście! Masz go znać, ale gdy wchodzisz na scenę, właściwie nie chcę już tego tekstu słyszeć. Chcę widzieć, jak na podstawie twojego bezpośredniego doświadczenia pozwalasz tekstowi tworzyć się albo i nie". Uwielbiam przyglądać się aktorom, kiedy nic nie mówią.

**A czy w procesie pracy nad przedstawieniem pojawiają się u ciebie nadal momenty, w których odczuwasz strach?**

Tak. Takie momenty się bez wątpienia pojawiają, a ten lęk ma charakter mocno egzystencjalny. To lęk przed tym, że mogę do kogoś nie dotrzeć, że nie będę potrafił się porozumieć. I nie chodzi mi wyłącznie o język, kiedy np. w Rosji czy teraz w Polsce pracuję nad przedstawieniem w języku, którego nie znam. Tym, co napawa mnie również ogromnym lękiem, jest niebezpieczeństwo podziału – tu są aktorzy, a tam reżyser, i teraz reżyser powie, co i jak. To zabójcze dla całego procesu, bo jeśli brakuje dialogu, brakuje także kreatywności i zostaje tylko policjant, który kieruje ruchem. W pracy nad *3siostrami* dodatkową trudność stanowiło to, że tkwiliśmy w pandemii, wolno nam było spotykać się tylko na próbach, potem wszyscy rozchodzili się do domów, więc powstała między nami przestrzeń wypełniona

wyłącznie pracą. W pewnym momencie musiałem nacisnąć dzwonek alarmowy i powiedzieć: „Ludzie, jeśli nie spotkamy się naprawdę, jeśli nie będzie prawdziwej wymiany między nami, nic z tego nie będzie, musimy spróbować przejąć wspólnie odpowiedzialność za to, co robimy, a to oznacza, że musimy się z tym naprawdę skonfrontować. Widzę, że daje wam to satysfakcję, ale muszę wiedzieć, gdzie tkwią problemy". W takich sytuacjach zawsze widać, jaką rolę odgrywa lęk wobec hierarchii. W skrajnej wersji odczuwałem to w Rosji, gdzie reżyser jest kimś na kształt półboga, od którego oczekuje się odpowiedzi na wszelkie pytania. To oczywiście efekt tego, że takich bogów mają tam w swojej tradycji teatralnej, jak choćby Meyerhold, Stanisławski i tak dalej. Rosja to istne mauzoleum mitycznych postaci, herosów teatru. Aktorzy nie byli przyzwyczajeni do tego, że przyjeżdża jakiś reżyser z Belgii i mówi: „Ta scena… nie wiem, naprawdę nie wiem, jak mamy ją zrobić. Wykreślmy ją albo zróbmy tak, jak uważacie". To zresztą są zazwyczaj najciekawsze momenty podczas prób, kiedy jako grupa nie wiemy, co dalej, co my tu w ogóle robimy. Rozmowy, które wówczas się toczą, są bardzo często decydujące.

## Jakim doświadczeniem jest dla ciebie praca nad przedstawieniem w języku, którego nie znasz?

Gdy nie rozumiem języka, teatr staje się dla mnie bardziej abstrakcyjny. Słyszę po prostu piękne dźwięki, słyszę coś na kształt muzyki i staram się jakoś z tej muzyki wydobyć język obrazów. Kiedy pracuję w moim języku ojczystym lub niemieckim, ten język obrazów jest mocno zakorzeniony w logice języka, w psychologii języka, energii języka, rytmie języka. Z kolei praca w języku, którego nie rozumiesz, daje ci pewien atut, ponieważ obraz odrywa się od języka i przez to powstaje jakaś forma, która nabiera dystansu.

Z tego dystansu zawsze bierze się fascynacja, bo powstaje pewne napięcie pomiędzy tym, co przedstawione, a tym, co mówione. Ta przestrzeń napięć czyni nas znacznie uważniejszymi. Napięcie, irytacja jest dla sztuki czymś bardzo ważnym. Dlatego uwielbiam Tarkowskiego, Davida Lyncha, bo oni nieustannie irytują.

**Jaką funkcję w najnowszym teatrze pełnić może wspomniana przez ciebie irytacja? Albo prowokacja?**

To ciekawa kwestia, bo wydaje mi się, że w epoce mediów społecznościowych prowokować już nie wolno. Media społecznościowe doprowadziły do tego, że świat stał się skrępowany polityczną poprawnością. To zresztą bardzo trudna debata. Na przykład w angielskim nie wolno używać w stosunku do osób ciemnoskórych pewnego słowa na literę „N". Rozumiem to w odniesieniu do wszystkiego, co wydarzyło się w przeszłości. Nie bez powodu wystawiłem przecież tę trylogię, o której już mówiliśmy, i będę pierwszym, który zgodzi się z zarzutami wobec całego zła, które w przeszłości wydarzyło się pod hasłem rasizmu. Szekspir napisał sztukę *Otello*, która w oryginale nosi podtytuł *The Moore of Venice*. *The Moore* w XVII-wiecznej angielszczyźnie było odpowiednikiem owego słowa na literę „N", to była absolutna prowokacja. Szekspir raz po raz prowokował swoją publiczność, nawiązując do jej prostackich, rasistowskich, nacjonalistycznych wyobrażeń. A teraz wróćmy do czasów dzisiejszych, kiedy słyszymy: „Nie, tego nie wolno wam dzisiaj w teatrze robić". Wydaje mi się, że to błędne rozumienie teatru jako sztuki. Przecież teatr powstał w łonie Kościoła. Początki teatru w zachodniej Europie to misteria pasyjne, które wyrzucano z kościołów jako zbyt prowokacyjne, bo posługiwały się językiem ludu. Teraz, w 2021 roku, ma to być niedozwolone. To według mnie błąd, duży błąd. Nie

dlatego, bym uważał, że trzeba koniecznie ranić ludzi, ale… W pierwszej części trylogii o Belgii, której tematem jest Kongo, występuje czworo ciemnoskórych aktorów. Jest tam scena, w której flamandzki ksiądz w kongijskim „jądrze ciemności” popada w obłęd i ubliża ciemnoskórej aktorce, prowokując wręcz publiczność i zachęcając ją, by mu wtórowała. Oczywiście zrobiliśmy to z premedytacją, by przekonać się, czy ludzie odważą się na coś takiego. Zdarzyło się przedstawienie, podczas którego jeden z widzów uznał to za zabawne i wraz z aktorem grającym księdza wyzywał tę czarnoskórą aktorkę. Reszta publiczności siedziała w głuchej ciszy, a my wszyscy dostaliśmy gęsiej skórki. Czy powinniśmy byli tak zaprojektować ten spektakl, tę scenę, aby takiej sytuacji uniknąć? Nie sądzę. To jeden z instrumentów, które pomagają pokazać ludziom, że chociaż publicznie deklarujemy otwartość i akceptację, to w gruncie rzeczy rasizm tkwi w każdym z nas.

W przedstawieniu pojawia się cytat z Josepha Conrada, który dobrze to podsumowuje: „Obcy zawsze pozostanie inny”. Według mnie oznacza to tyle, że aby chronić samych siebie, ulegamy pokusie określania innego człowieka jako obcego. Mamy zatem poczucie, że musimy oceniać, potępiać, komentować. By poczuć się lepiej, muszę sformułować mój osąd na temat innych, i nie chodzi tu wyłącznie o ludzi o odmiennym kolorze skóry, lecz o każdego człowieka, którego spotykam. To siedzi bardzo głęboko w nas wszystkich. Czyli znów wracamy do strachu, który czyni nas rasistami, seksistami, agresorami, gotowymi przywalić temu innemu. Szok, jaki zapanował tego wieczora na widowni, wywołał znacznie silniejszy efekt niż jakiś artykuł w gazecie.

## Teatr politycznej niepoprawności?

Wydaje mi się, że zbyt często w teatrze ludzie przybierają pozę arcykapłanów moralności. Gdy tylko jednak zejdą ze sceny, przestają być arcykapłanami moralności, wykorzystują innych za marne pieniądze, obchodzą się z innymi bez cienia szacunku. Mądrym posunięciem ze strony teatru byłoby pokazanie tego kiedyś publicznie, zamiast ciągłego udawania, że w teatrze żywa jest tylko ta wielka utopia. Jest wręcz odwrotnie. W gruncie rzeczy wszyscy jesteśmy zaprogramowanymi na przeżycie egomanami. Nie jesteśmy istotami politycznymi, dopóki idzie o powodzenie i dobre samopoczucie nas samych i wąskiego kręgu naszych bliskich. Nieżyjący już belgijski autor Louis Paul Boon powiedział kiedyś, że rola sztuki polega nie na tym by ludzi czegoś nauczyć, lecz kopnąć w dupę. Zgadzam się z tym. W teatrze na pewno też tak powinno być, bo przecież zapraszamy ludzi i mówimy: „OK, możecie tu teraz zajrzeć do nas do środka. Możecie zrobić to, czego nie odważycie się zrobić na ulicy – spojrzeć komuś prosto w oczy". Na scenie można to zrobić. I co, mamy nagle przestać pokazywać, jak potworne rzeczy dzieją się u niektórych ludzi w domach, jakie straszne rzeczy dzieją się w społeczeństwie, jakie okropieństwa dzieją się w naszych duszach i myślach? Uważam, że polityczna niepoprawność jest częścią sztuki, lecz musi być pojmowana jako wkład w dyskurs społeczny.

**Czego boją się Olga, Irina i Masza, bohaterki twojego najnowszego przedstawienia, które przygotowałeś w TR Warszawa i w Starym Teatrze w Krakowie?**

Przede wszystkim musimy pamiętać, że to jest Czechow, a Czechow nie byłby sobą, gdyby nie umieścił tej historii w szerokiej, uniwersalnej perspektywie. To są trzy kobiety, które w moim przedstawieniu postrzegam właściwie jako jedną. Trzy kobiety w różnych fazach życia. Te trzy kobiety,

jak każdy zresztą człowiek, stale marzyły o lepszym życiu, o innym życiu. Życiu, które jeszcze nadejdzie. To coś, co nas bezustannie napędza. Co wzbudza w nas niepokój, bo w gruncie rzeczy pracujemy na to, co przyjdzie potem. Dom, wakacje, cokolwiek. Warunki życia, które koniecznie chcemy sobie stworzyć. Nie nauczyliśmy się żyć teraz i po prostu postrzegać to, co jest, jako dar – nawet, jeśli jest to problemem, nawet jeśli jest przykre, sprawia ból. Nie nauczyliśmy się dostrzegać w tym szansy. Nauczyliśmy się jedynie widzieć w tym życiu zwiastun piekła, które nadejdzie po nim. Na piekło tak czy inaczej wszyscy jesteśmy skazani. Te trzy kobiety zawsze marzyły o wspaniałym przyjęciu, które się wydarzy, o żołnierzach, którzy się pojawią, o kochankach, dzieciach, rodzinie, przez cały czas żyły w pogoni za swoimi marzeniami. Tę sztukę obsadziłem aktorkami sporo starszymi, niż było to zamysłem autora. Kwestia wieku ma tutaj istotne znaczenie, bo mówimy o takim momencie w życiu, w którym rozumiemy już, że ta kraina szczęśliwości, o której nieustannie marzymy, to idealne życie, które zresztą dzisiaj cały czas usiłuje się nam sprzedać, nie istnieje. Te trzy kobiety dochodzą do punktu, w którym uświadamiają sobie, że przegapiły własne życie, i to z kretesem. Czyni je to tak depresyjnymi, agresywnymi, histerycznymi, wściekłymi na siebie, na całe otoczenie, że jest to dla mnie ostrzeżenie, poważne ostrzeżenie Czechowa, który mówi: „Zapomnij o życiu dla jutra! Zacznij żyć dzisiaj”. Czego zresztą nie potrafimy, bo jesteśmy stale ukierunkowani na jutro, na przygotowanie się na kolejny dzień. Nasz umysł jest tak zaprogramowany, że stale coś antycypujemy, przewidujemy, co nadejdzie. To według mnie podstawowy egzystencjalny błąd w sposobie zaprogramowania naszej natury, skądinąd także sterowany strachem, bo przecież chcemy zabezpieczyć się na jutro. To, że dziś jest do dupy – no dobra, trudno, ale przecież musimy zadbać przynajmniej o to, żeby jutro było lepiej!

Tłumaczenie z języka niemieckiego: Rafał Wędrychowski

Rozmowa powstała w ramach projektu „Wolne niedziele” realizowanego przez Stowarzyszenie Teatr Nowy w Krakowie i Goethe Institut Krakau przy wsparciu Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Wzór cytowania:

*Wierzę w katastrofy,* z Lukiem Percevalem rozmawiam Tomasz Kireńczuk, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wierze-w-katastrofy [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

---

**Source URL:** *https://didaskalia.pl/artykul/wierze-w-katastrofy*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

# (Nie)śmiertelność

Magdalena Figzał-Janikowska

Nowy Teatr w Warszawie

*Odyseja. Historia dla Hollywoodu*

reżyseria: Krzysztof Warlikowski, scenariusz: Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński (współpraca: Adam Radecki, Szczepan Orłowski, Jacek Poniedziałek), scenografia, kostiumy: Małgorzata Szczęśniak, współpraca artystyczna: Claude Bardouil, dramaturgia: Piotr Gruszczyński (współpraca: Anna Lewandowska), muzyka: Paweł Mykietyn, reżyseria świateł: Felice Ross, wideo i animacje: Kamil Polak, zdjęcia do filmu *Przesłuchanie*: Paweł Edelman

premiera: 4 czerwca 2021

## 1.

Niemal pusta scena. Po lewej stronie stare, zużyte drabinki gimnastyczne, po prawej rząd umywalek. W dalszej części przedstawienia elementy te budować będą konkretne miejsca akcji – w prologu są jedynie resztkami jakiegoś upadłego świata. Uwagę zwraca jeszcze duża metalowa klatka, którą Małgorzata Szczęśniak uczyniła najbardziej funkcjonalnym elementem scenografii, zmieniającym położenie i zastosowanie w zależności od sytuacji. Surowa, uboga i zdewastowana przestrzeń jest tłem monologu starca,

powracającego Odysa. Przez odsłonięte okna sali Nowego Teatru wpadają ostatnie promienie słońca. Oświetlają zgarbioną, przesuwającą się powolnym krokiem postać. To znaczące wejście bohatera budzi skojarzenie z pierwszą sceną *Powrotu Odysa* Podziemnego Teatru Niezależnego, którą Tadeusz Kantor opisywał następująco:

> Od drzwi idzie Odys w starym, potarganym i zabłoconym szynelu […], idzie bardzo powoli.
> Jest szary i skurczony.
> Wchodzi w środek. […]
> Odwrócony tyłem staje się jakąś bezkształtną masą.
> I dopiero, gdy padnie słowo: „Troja" – z wolna i z trudem podniesie się, odkryje
> twarz i wyrzuci z siebie słowa: „Odys jestem, wracam spod Troi" (Kantor, 2005, s. 64).

Stanisław Brudny jako Odys również stoi odwrócony tyłem do widowni, a jego wielki plecak przywołuje na myśl Kantorowskich „wiecznych wędrowców". „Opowiem wam moją historię, historię o podróży. Historię, która nigdy się nie kończy" – powie po chwili. Jego słowa mają porażającą moc już w tej pierwszej scenie. Brudny daje Odysowi swą twarz – twarz dziewięćdziesięciolatka naznaczonego wiekiem, doświadczeniem, piętnem wojny. Samo pojawienie się aktora przypomina również o śmierci wpisanej w proces powstawania spektaklu – próby do przedstawienia przerwało bowiem odejście Zygmunta Malanowicza, który pierwotnie miał grać rolę Odysa. To jemu zadedykowano *Odyseję. Historię dla Hollywoodu*. Zarówno niespodziewane odejście wybitnego aktora, członka zespołu, jak również wątki, z którymi Krzysztof Warlikowski i Piotr Gruszczyński splatają *Odyseję*

Homera, sprawiają, że spektakl przestaje być opowieścią o powrocie – staje się traktatem o odchodzeniu, zapominaniu i wypieraniu przeszłości, ale także o przywracaniu pamięci. Niemal w każdej historii *Odysei* – losach Izoldy i Szajka, tułaczce Odysa, karierze Elizabeth Taylor, romansie Hannah Arendt i Martina Heideggera, wreszcie w świadectwie Abrahama Bomby – ulotność ludzkiego losu przeciwstawiona zostaje próbie jego opowiedzenia, utrwalenia, zapisania. *Odyseja* Warlikowskiego tworzy więc kolaż opowieści, archiwum jednostkowych historii i doświadczeń, zarówno autentycznych, jak i wyobrażonych. Poszczególne obrazy spektaklu służą przywoływaniu pamięci o Holokauście, choć nie wszystkie z nich mają status weryfikowalnego świadectwa. Podobnie jak fotografie i *objet trouvé* w instalacjach Christiana Boltanskiego, nieustannie oscylują między prawdą a fikcją, dokumentacją a kreacją, wreszcie między reprezentacją a obecnością. Zdaniem Ernsta van Alphena, w obliczu prawdy, która jest „nie do zniesienia", autentyzm staje się kwestią problematyczną – „naoczni świadkowie odchodzą, a fikcja pozostaje jednym z niewielu będących wciąż do dyspozycji środków podtrzymujących żywą pamięć o wydarzeniach" (van Alphen, 2009, s. 127).

Wspominam o pracach Boltanskiego nie tylko dlatego, że większość z nich odnosi się do Holokaustu[1]. Wątek, który jest w nich stale obecny, a który podejmuje w *Odysei* również Warlikowski, to przemijanie. W 2015 roku Boltanski stworzył w krakowskiej Cricotece instalację *In the Blink of an Eye*, której tematem był upływający czas. Podłoga sali wystawowej wyłożona została trawą i ściętymi kwiatami, których kondycja zmieniała się z każdym dniem trwania wystawy. Widzowie stawali się świadkami naturalnego procesu rozkładu łąki, która w pierwszych dniach zachwycała świeżością, intensywnymi barwami i zapachem. Na jednej ze ścian artysta zamontował elektroniczne zegary odmierzające czas – w metaforyczny, ale też dość

brutalny sposób przypominające o kruchości ludzkiego losu[2]. Świadomość tej ulotności towarzyszy niemal każdej scenie *Odysei. Historii dla Hollywoodu*. Elektroniczne zegary, podobne do tych z instalacji Boltanskiego, wiszą ponad sceną i już od pierwszych minut przedstawienia odmierzają upływający czas. Przypominają o nawoływaniach z podziemnego królestwa Hadesa, którego reprezentuje nagi Claude Bardouil. Postać ta pojawia się w spektaklu jedynie dwa razy – w prologu oraz w pierwszej scenie II aktu. Bardouil pojawia się na tle projekcji rogatego mężczyzny; poruszając się wolnym krokiem, wręcz zlewa się z wyświetlanym obrazem. Jest postacią milczącą, gra jedynie ruchem. Reprezentacja ta ma zresztą jedynie charakter symboliczny, bowiem prawdziwe piekło rozgrywa się na ziemi – jest nim Holokaust, jest nim wojna trojańska, jest nim wreszcie zdewastowany Neapol, którego pełen potworności obraz kreśli Curzio Malaparte w *Skórze* (Warlikowski przywołuje fragment tego utworu).

# 2.

Spośród wielu wątków, motywów literackich i filmowych, które zazębiają się ze sobą w *Odysei*. *Historii dla Hollywoodu*, najistotniejsza wydaje się wyeksponowana przez reżysera analogia między losami wędrującego Odysa i ratującej męża, znoszącej długą wojenną tułaczkę Żydówki, Izoldy Regensberg. Odys pragnie wrócić do Itaki, do żony Penelopy, Izolda ryzykuje życie, aby uratować męża, z którym rozdzieliła ją wojna. Oboje stoczą również bój o powrót do normalności w trudnej, powojennej rzeczywistości.

Choć Odys nie dba o swą pośmiertną sławę, to jednak jego życie staje się mitem, rozsławionym przede wszystkim przez pieśni Homera. Czy na podobne utrwalenie i chwałę zasługują losy Żydówki, która przetrwała Holokaust, pobyt w więzieniach i obozach, która stoczyła heroiczną walkę o

uratowanie męża i z szaleńczą wręcz determinacją wielokrotnie wyrywała się śmierci? Tę autentyczną historię Izoldy Regensberg spisała Hanna Krall – najpierw w powieści napisanej na zamówienie samej bohaterki, następnie w reportażu *Powieść dla Hollywoodu*, wreszcie w wydanej w 2006 roku powieści *Król kier na wylocie*. To właśnie dwa ostatnie utwory stały się podstawą teatralnego scenariusza.

Losy Odysa i Izoldy przeplatają się ze sobą – ukazywane są w retrospekcjach, jak i w bezpośrednich zeznaniach-relacjach bohaterów. Pierwsze z tych świadectw pojawiają się już na początku spektaklu. Odys powraca do Itaki – na lotnisku, choć przy sugestywnym szumie morza, witają go dzieci (z prawego i nieprawego łoża). W domu czeka Penelopa (Jadwiga Jankowska-Cieślak) i nakryty stół. Odys rozpoczyna monolog o swej tułaczce – bez namiętności i wyraźnego poczucia winy opowiada o wojnie, w której uczestniczył: śmierciach, które zadał, trupach, rabunkach, bitwach, licznych kochankach i ich temperamentach. Rodzina słucha w milczeniu, nie zadaje pytań, choć praca kamery rejestrującej twarze pozwala zauważyć pogłębiającą się konsternację. Wreszcie najmłodszy z synów, Telegonos (Bartosz Gelner), nie wytrzymuje i ostentacyjnie opuszcza scenę.

Opowieść Regensberg również odbywa się przy udziale kamery, co podkreśla konfesyjny, ale też sprawozdawczy charakter wypowiedzi (w wielu scenach bohaterka zmuszana jest do składania zeznań). Młodsza Izolda (Maja Ostaszewska) opowiada o tym, jak poznała swego przyszłego męża Szajka (Mariusz Bonaszewski), o jego dłoniach „jak we włoskim albumie, narysowanych przez Leonarda da Vinci”, wreszcie o tym, jak postanowiła wyprowadzić go z getta, a następnie wyswobodzić z kolejnych obozów koncentracyjnych. W tych wyznaniach wtóruje jej starsza Izolda (Ewa Dałkowska) – spoglądająca na przeszłe wydarzenia z dystansem, większym

chłodem, ale też z bezwzględną pewnością, że były one tragiczne, wyjątkowe, nieprawdopodobne, tak jak losy Odyseusza. Bohaterka reportażu Krall stawia wszystko na jedną kartę – w pewnym momencie (dramatyczny monolog Ostaszewskiej) już wie, że istnieje „po to, aby uratować swego męża, […] on jeden musi żyć" (Krall, 2002, s. 14). W późniejszych scenach spektaklu zobaczymy konsekwencje tej decyzji: tułaczkę bohaterki, pobyt na Pawiaku, przemyt tytoniu w celu zdobycia środków finansowych, aresztowanie przez gestapo w Wiedniu, wreszcie dotarcie do baraków w Ebensee, w których po wyzwoleniu przebywa mąż. Odnalezienie Szajka w austriackim obozie jest poniekąd kulminacyjnym momentem spektaklu i zarazem pierwszą sceną, w której pojawia się Bonaszewski (wcześniej historię pary poznajemy jedynie poprzez relacje-zeznania Izoldy). Ostaszewska i Bonaszewski odgrywają to spotkanie po latach zupełnie inaczej niż zdystansowani wobec siebie Brudny i Jankowska-Cieślak. Choć odbywa się ono w obozowej świetlicy, miejscu publicznym i niesprzyjającym autentycznym gestom, to jednak niepozbawione jest emocji, dramatyzmu, namiętności, łez, ale też szczerych wyznań i pretensji. Te ostatnie powracać będą nieustannie w drugim akcie spektaklu, ukazującym powojenne losy Izoldy i Szajka – ich próbę powrotu do dawnego życia, którego namiastką ma stać się własny sklep z dżinsami. Szajek cierpi na „syndrom ocalałego", co znacznie utrudnia odbudowanie dawnej relacji między małżonkami. Ich zmagania zestawione są z rozgrywaną symultanicznie, wypełnioną smutkiem, sceną wspólnego życia Odyseusza i Penelopy. Odys traci siły, niedomaga, porusza się na wózku. Penelopa heroicznie się nim opiekuje.

Momentem rozładowującym ciężar tych scen jest pojawienie się klienta w sklepie Regensbergów. Grający go Bartosz Gelner cytuje absurdalne słowa Clausa Peymanna z dramoletki Thomasa Bernharda, uznającego przymierzanie spodni za „najgorszą rzecz, jaka może się w życiu przytrafić":

> Kupowanie spodni zawsze było tragedią […]
> Podczas przymierzania czyli próbowania spodni
> Dostawałem zawsze napadów duszności […]
> Przymierzalnie czyli próbowalnie spodni są za ciasne
> nie ma w nich powietrza
> W przymierzalniach czy w próbowalniach spodni
> szlag trafił już wielu (Bernhard, 2019, s. 31-34).

Ta tragikomiczna scena jest przykładem często praktykowanej przez Warlikowskiego metody rozładowywania napięć związanych z nagromadzeniem traumatycznych zdarzeń – jest zatem zabiegiem, który z jednej strony dystansuje widza od głównego tematu spektaklu, z drugiej zaś ujawnia i potęguje jego grozę (w tym przypadku śmiech, jaki wywołuje sytuacja sceniczna, dość szybko zastąpiony zostaje przygnębiającą refleksją nad możliwymi konotacjami pojęcia „duszność" w kontekście doświadczenia Holokaustu).

W tej samej części spektaklu wykorzystany zostaje fragment powieści *Skóra* Malapartego, kontynuacja wątków związanych z wojennym okrucieństwem. Poruszający monolog Jacka Poniedziałka zaczerpnięty został z szóstego rozdziału książki, w którym narrator przywołuje pożegnanie ze swoim umierającym w męczarniach psem: „Zobaczyłem w nim Chrystusa, zobaczyłem w nim Chrystusa ukrzyżowanego, zobaczyłem Chrystusa patrzącego na mnie oczyma przepełnionymi nadzwyczajną łagodnością" (Malaparte, 1998, s. 190). W *Skórze* scena ta zestawiona zostaje z obrazem konających ofiar (zakończonej już!) wojny, w spektaklu – z powojennymi losami Izoldy i jej męża Szajka, a także z niedołężnością Odysa. Warto dodać, że miejscem, w którym Malaparte odnajduje Febusa – psa o barwie „księżyca z fragmentu Odysei" (tamże, s. 183) – była wyspa Lipari, na którą trafia Odys

podczas swej wędrówki.

# 3.

Mimo wielu zbieżności w historii Izoldy i bohatera antycznego eposu Warlikowski zwraca uwagę również na odrębność tych postaci – towarzyszą im odmienne motywacje, inne podejście do ciała jako miejsca zapisu traumatycznych doświadczeń, wreszcie diametralnie różny stosunek do kwestii (prze)trwania. Podróżujący do Itaki Odys odrzuca kuszącą propozycję Kalipso (w spektaklu gra ją dzika, ponętna, długowłosa Jaśmina Polak), która pragnie uczynić go nieśmiertelnym. Wybiera powrót do domu, choć ma świadomość, że jego życie wkrótce się skończy. W przeciwieństwie do greckiego bohatera Izolda Regensberg marzy o nieśmiertelności, o tym, by pozostać w pamięci potomnych – szansę na osiągnięcie tego celu widzi w „ocalającej" mocy wielkiego ekranu, pragnie więc dobrego scenariusza i filmu przedstawiającego jej życie. Ma to być materiał dla Hollywoodu. Taki, który zainteresuje najlepszych producentów i gwiazdy światowego formatu, w tym tę najbardziej pożądaną – Elizabeth Taylor. Hanna Krall napisała książkę o życiu Regensberg, lecz hollywoodzki film na jej podstawie nigdy nie powstał. Sama powieść nie spełniła też oczekiwań bohaterki, o czym Krall wspomina zarówno w reportażu *Powieść dla Hollywoodu*, jak i w wywiadzie towarzyszącym premierze spektaklu. „Ja pani tyle opowiedziałam, to miał być wielki buch a pani co? Książeczka. Tam było moje serce, moja rozpacz, moje łzy" (*Im więcej rozpaczy, tym mniej trzeba słów*, 2021, s. 31) – wyrażała swe niezadowolenie Izolda.

Jej marzenia o filmie, wielkim hollywoodzkim hicie, stały się nie tylko punktem wyjścia do skonstruowania całej teatralnej opowieści, ale znalazły bezpośredni wyraz także w zrealizowanym na potrzeby spektaklu filmie

*Przesłuchanie*, którego fragment oglądamy w jednej ze scen. Emisję poprzedza groteskowe spotkanie przedstawicieli hollywoodzkiego przemysłu filmowego: Roberta Evansa (Marek Kalita), Elizabeth Taylor (Magdalena Cielecka), Romana Polańskiego (Piotr Polak). Wśród obecnych jest również Marek Hłasko (Jacek Poniedziałek), któremu Izolda zleciła napisanie swojej biografii (Hłasko zastępuję tu oczywiście Hannę Krall). Dyskusja toczy się wokół tego, czy historia ocalałej Żydówki jest wystarczająco atrakcyjna, aby przedstawić ją w Hollywood. Powraca również problematyczna kwestia reprezentacji Holokaustu w sztuce. Problematyczna, bowiem jak twierdzi van Alphen, to „archiwum zajmuje uprzywilejowaną pozycję pośród grupy gatunków, za pomocą których przedstawia się, upamiętnia i uczy o Holokauście" (2009, s. 137). Dzieła o fikcyjnym zabarwieniu, posługujące się zapośredniczeniem, oskarżane są o brak autentyzmu. Stąd też szerokie dyskusje i spory dotyczące takich filmów, jak *Lista Schindlera* Stevena Spielberga czy *Życie jest piękne* Roberta Benigniego.

W swym spektaklu Warlikowski wraca do tych wątków, zestawiając ze sobą dwa obrazy filmowe: przywołane wcześniej *Przesłuchanie* (ze zdjęciami Pawła Edelmana) oraz słynny dokument *Shoah* Claude'a Lanzmanna. Pierwszy z filmów pojawia się jako hollywoodzka wersja losów Izoldy, wyreżyserowana przez Polańskiego. Reżyser próbuje przekonać Roberta Evansa do swego pomysłu na „współczesną Odyseję" i prezentuje mu fragment filmu. Na ekranie widzimy Magdalenę Cielecką, która jako Taylor wciela się w Izoldę Regensberg. Przesłuchuje ją przystojny esesman (Bartosz Gelner), który w finałowej scenie filmu – w przypływie dobroduszności – gra dla niej fragment *Tristana i Izoldy* Wagnera na fortepianie. Po chwili ta scena z ekranu odtworzona zostaje na żywo – Cielecką zastępuje Ostaszewska, zaś iluzyjność obrazu filmowego skonfrontowana zostaje z namacalną, sceniczną obecnością umęczonego ciała aktorki.

Właśnie o podobny „efekt autentyzmu” chodziło Lanzmannowi w jego niemal dziesięciogodzinnym *Shoah*, składającym się z zarejestrowanych wyznań świadków Zagłady. W spektaklu przywołano fragment filmu Lanzmanna – wywiad z częstochowskim fryzjerem Abrahamem Bombą, który po osadzeniu w Treblince obcinał włosy kobietom skazanym na śmierć. Jego słowa to przejmujące świadectwo ocalałego, „oferujące historię w najbardziej bezpośredniej, namacalnej formie” (van Alphen, 2009, s. 137). Nie ma znaczenia, że Lanzmann zaaranżował dramaturgicznie całą sytuację, a Bomba, którego obserwujemy w trakcie pracy w zakładzie fryzjerskim, wówczas nie zajmował się już strzyżeniem. Otrzymujemy bowiem autentyczną relację z miejsca zbrodni. „Obrazy zabijają wyobraźnię, dlatego w moim filmie nie daję obrazów” – powie Wojciech Kalarus w roli Lanzmanna, który pojawia się na scenie po zakończeniu projekcji. W długim przemówieniu krytykuje „fałszywe”, fikcyjne narracje o Zagładzie. Melodramatyzm zaprezentowanego wcześniej *Przesłuchania* nie ulega wątpliwości, choć bynajmniej nie sprawia, że siła oddziaływania filmu jest mniejsza. Wręcz przeciwnie, Cielecka i Gelner udowadniają, że wyważone, realistyczne aktorstwo, wywołujące mechanizm projekcji-identyfikacji, może być źródłem równie intensywnych emocji. Warlikowski nie stara się zatem wartościować ani negować żadnego ze sposobów prowadzenia narracji o Zagładzie – co więcej, swym spektaklem zwraca uwagę na możliwą mnogość dyskursów, perspektyw i rozwiązań formalnych, które służyć mogą tej samej sprawie, czyli upamiętnianiu.

# 4.

Kolejną egzemplifikacją tej polinarracyjnej, wielodyskursywnej strategii jest scena wieńcząca pierwszy akt spektaklu – spotkanie dawnych kochanków, Hannah Arendt i Martina Heideggera. Próba nawiązania więzi po dwudziestu

trzech latach rozłąki odbywa się w piknikowej scenerii, w lasach Schwarzwaldu (symbolizuje je stare, zniszczone drzewo, które nieoczekiwanie pojawia się na scenie). Heidegger (Andrzej Chyra) snuje filozoficzne monologi o przyrodzie, nowych inspiracjach i dawnych sentymentach. Unika rozmowy na temat swego zaangażowania w działalność NSDAP, donoszenia na współpracowników i antysemickich wystąpień. Arendt (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) pragnie wymusić na dawnym kochanku przyznanie się do błędu, co w efekcie doprowadza do niekontrolowanej reakcji filozofa: gwałtownego, pełnego krzyków i nadmiernej gestykulacji monologu, którego słowa zaczerpnięte zostały z *Ryszarda III* Szekspira (scena z V aktu, w której Ryszarda dręczą wyrzuty sumienia). W ten sposób dokonuje Heidegger projekcji swych uczuć i myśli na postać Szekspirowskiego tyrana, skrywając tym samym własne poczucie winy. Scena ta jest niezwykle interesująca, jeśli spojrzymy na nią w kontekście filozofii Arendt i Heideggera oraz jednego z głównych leitmotivów spektaklu Warlikowskiego, czyli nieśmiertelności. O ile dla Heideggera istotna była „metafizyczna idea wieczności, poza zakresem ludzkiej działalności", o tyle Arendt koncentrowała się na jej politycznym znaczeniu, zależnym od pamięci (Barash, 2002, s. 179-180). Jak zauważa Jeffrey Andrew Barash, tę koncepcję „nieśmiertelności" Arendt odnalazła właśnie w twórczości Homera oraz *Dziejach* Herodota.

Wątek nieśmiertelności powraca w spektaklu jeszcze kilkakrotnie – między innymi w wywiadzie, który Barbara Walters (Agata Buzek) przeprowadza z leżącą w szpitalnym łóżku Elizabeth Taylor Oglądamy fragment *Doktora Faustusa* Richarda Burtona, w którym Taylor gra Helenę Trojańską. Nieśmiertelność jako główny motyw sztuki Christophera Marlowe'a łączy się tu z nieśmiertelnością obrazu filmowego i zapisanej w nim kreacji aktorskiej (właśnie w moc takiego utrwalenia wierzy Izolda Regensberg). W spektaklu

Warlikowskiego zmarli nie odchodzą zresztą bezpowrotnie – powracają jako duchy, widma, dybuki. To mieszanie się porządków, przenikanie się świata żywych i umarłych budzi kolejne skojarzenie z twórczością Kantora. „*Powrót Ulissesa* stał się moim tematem «wojennym»" – pisał Kantor – „wojna uczyniła ze świata «tabula rasa». Świat stał się bliski śmierci i – poprzez tę parantelę – bliski poezji" (Kantor, 2005, s. 83).

*Odyseja. Powieść dla Hollywoodu* pokazuje świat, w którym nieustannie odbija się wojna i dramatyczne głosy jej ofiar. Każdy z nich brzmi inaczej, każdy wyraża inny rodzaj cierpienia. Nie dziwi więc, że Warlikowski testuje różne media i sposoby narracji: próba poszukiwania odpowiedniego języka dla wyrażenia tego, co niewyobrażalne, w dużej mierze staje się tematem spektaklu. Ten poziom metateatralny objawia się już w samej konstrukcji scenariusza, który oparty jest na wielopiętrowej narracji. Podobnie jak w *(A)pollonii*, antyk staje się w *Odysei* filtrem dla poszczególnych opowieści o Zagładzie – ujmuje je w uniwersalne ramy, nadaje formę doświadczeniu, które wymyka się opisom. Drugim elementem scalającym pokawałkowane fragmenty różnych biografii jest muzyka – zarówno kompozycje Pawła Mykietyna, jak i cytaty wypełniające spektakl: *Symfonia Pastoralna* Beethovena, *Tristan i Izolda* Wagnera, czy wreszcie utwór *A Horse with No Name* grupy America o metaforycznej podróży, która jest ucieczką od rzeczywistości („In the desert you can remember your name/ 'Cause there ain't no one for to give you no pain…"). Choć spektakl raczej nie daje nadziei na taką ucieczkę, to jednak chwile wytchnienia zapewniają postaci bądź sceny tragikomiczne: Elizabeth Taylor Cieleckiej, mierzący spodnie Bartosz Gelner w scenie zaczerpniętej z dramoletki Bernharda czy wreszcie finałowy taniec uciekającego z teatru dybuka, którym okazuje się Reb Groshkover z filmu *Poważny człowiek* braci Coen. Zważywszy na to, że dybuka gra Ewa Dałkowska, szukać można w tym zakończeniu dalszej eksploatacji wątku

nieśmiertelności. Dybuk rusza w miasto, aby tam opowiadać swą historię. Z drugiej strony groteskowy finał zdaje się korespondować z rozwiązaniami znanymi z innych przedstawień reżysera – wspólnym koncertem aktorów w *(A)pollonii*, zbiorową lekcją salsy wieńczącą *Opowieści afrykańskie* czy wideorelacją z podróży po Warszawie w *Wyjeżdżamy*. Ucieczka dybuka jest kolejnym zwrotem w kierunku widza, któremu daje się możliwość „wypuszczenia z siebie całego bólu" (*Wykluczony, czyli każdy*, 2012, s. 14), jaki zbierał spektakl, znalezienia alternatywnego sposobu przeżywania tego, co jeszcze przed chwilą wydawało się nie do zniesienia.

Wzór cytowania:
Figzał-Janikowska, Magdalena, *(Nie)śmiertelność*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/niesmiertelnosc [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

## Autor/ka

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

## Przypisy

1. Strategię stosowaną przez Boltanskiego Ernst van Alphen określa jako „efekt Holokaustu” (*Holocaust effect*) w odróżnieniu od „reprezentacji Holokaustu” (*Holocaust representation*). Nie chodzi tu zatem o relację zapośredniczoną (*mediated account*), co raczej o odtworzenie (*re-enactment*)pewnej reguły, która definiuje Holokaust. Zob. van Alphen, 2009.
2. Instalacja *site-specific* była również rodzajem organicznego pomnika dedykowanego pamięci Teatru Cricot 2. Wtajemniczeni widzowie wiedzieli, że elektroniczne zegary odmierzały sekundy życia realnych osób: żyjących aktorów pierwszego przedstawienia *Umarłej klasy*, Boltanskiego oraz kuratorki wystawy, Joanny Zielińskiej.

# Bibliografia


Alphen, Ernst van, *Visual Archives and the Holocaust: Christian Boltanski, Ydessa Hendeles and Peter Forgacs*, [w:] *Intercultural Aesthetics: A Worldview Perspective*, red. A. Van den Braembussche, H. Kimmerle, N. Note, Springer, London 2009.

Alphen, Ernst van, *W pułapce wizerunków*, tłum. R. Sendyka, „Teksty Drugie” 2009 nr 5.

Barash, Jeffrey Andrew, *Martin Heidegger, Hannah Arendt and the Politics of Remembrance*, „International Journal of Philosophical Studies” 2002 t. 10 nr 2.

Bernhard, Thomas, *Claus Peymann kupuje sobie spodnie i idzie ze mną na obiad. Trzy dramoletki*, tłum. S. Lisiecka, Wydawnictwo Od Do, Łódź 2019.

*Im więcej rozpaczy, tym mniej trzeba słów*, z Hanną Krall rozmawiał Piotr Gruszczyński, [w:] *Odyseja. Historia dla Hollywoodu* [program], red. P. Gruszczyński, A. Lewandowska, Nowy Teatr, Warszawa 2021.

Kantor, Tadeusz, *Teatr Niezależny. Eseje teoretyczne*, [w:] tegoż, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, tom I, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław; Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków 2005.

Kantor, Tadeusz, *Ulisses. 1944*, [w:] tegoż, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, tom I, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław; Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków 2005.

Krall, Hanna, *Powieść dla Hollywoodu*, [w:] tejże, *Hipnoza. Reportaże z lat 1986-1989*, Wydawnictwo a5, Kraków 2002.

Malaparte, Curzio, *Skóra*, tłum. J. Mikołajewski, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998.

*Wykluczony, czyli każdy*, z Krzysztofem Warlikowskim rozmawiała Katarzyna Fazan, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012 nr 107.

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

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

# Etykiety, ideologie, fantazmaty

Piotr Dobrowolski

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu

*Przewodnik dla lewicy o prawicy*

reżyseria: Katarzyna Szyngiera, tekst: Marcin Napiórkowski, Katarzyna Szyngiera, scenografia, choreografia, reżyseria światła: Milena Czarnik, muzyka i opracowanie dźwiękowe: Jacek Sotomski

premiera online: 17 kwietnia 2021

W spektaklach realizowanych przez Katarzynę Szyngierę prezentacje konkretnych realiów łączą się z projekcjami towarzyszących im idei, rezonujących na różnych płaszczyznach świadomości społecznej. Tworzone we współpracy z Mirosławem Wlekłym, wykorzystujące poetykę nowoczesnego reportażu widowiska takie jak *Сварка* (*Swarka*), *Bóg w dom* czy *Lwów nie oddamy*, a także niedawna *Granica* (współtworzona przez Szyngierę, Weronikę Murek i Bartosza Józefiaka), ukazują fragmenty rzeczywistości, diagnozując, rejestrując i komentując przyczyny światopoglądowych różnic i wynikających z nich napięć, obrazowanych w poszerzonym kontekście historii i relacji międzyludzkich. Prowokując krytyczną refleksję na temat aktualnych konfliktów, otwierają przestrzeń do

namysłu dotyczącego ich źródeł. Nie pozorując fałszywego symetryzmu i akceptując warunkowaną ideologicznie perspektywę obrazowania, zaangażowani w przywołane realizacje artyści ujawniają własne poglądy, które wpływają na prezentowaną wizję świata. Nie ogranicza to jednej z najważniejszych wartości wspomnianych spektakli, jaką jest przedstawianie przyczyn realnych – choć często opartych na fantazmatycznych podstawach – uprzedzeń i resentymentów. Realistyczne odniesienia, w połączeniu z reprezentacjami popularnych dyskursów, współtworzą krytyczny potencjał wyróżniającej się stylem, znaczeniem i teatralną jakością twórczości Szyngiery. Jej teatr oddziałuje nie tylko w estetycznym polu kulturowym, ale także w przestrzeni społeczno-politycznej. Reżyserka *Swarki* niejednokrotnie udowodniła, że potrafi ciekawie łączyć faktograficzną prezentację z osobistą refleksją. Jej krytyczne zaangażowanie dowodzi, że elementy publicystyczne nie są wrogiem teatru.

Przygotowany w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, transmitowany online *Przewodnik dla lewicy o prawicy* to spektakl, w którym Szyngiera zrezygnowała z dotychczasowej praktyki kreślenia realistycznego tła prezentowanych zjawisk społecznych i skupiła się na ekspozycji warunkowanych dyskursywnie twierdzeń i przekonań. Wykorzystując materiał pochodzący z mediów społecznościowych oraz z wywiadów, które przeprowadziła wspólnie z Marcinem Napiórkowskim, podjęła próbę przekazania idei reprezentowanych przez osoby deklarujące prawicową orientację polityczną. Grupa ta w polskim, zaangażowanym lewicowo teatrze zwykle pokazywana jest krytycznie albo ironicznie. Tymczasem *Przewodnik* jest prezentacją wyważoną – to pełna empatii i zrozumienia wiwisekcja Polaków utożsamiających się z konkretnymi etykietami politycznej identyfikacji. Spektakl ukazuje praktykę podporządkowywania jednostkowych opinii autostereotypom, wymagającym

dostosowania własnego zdania do – tyleż popularnych, co polaryzacyjnych – wzorców ideowych. Sceniczna prezentacja przekracza poziom haseł i sloganów, pozwalając na przyjrzenie się postawom realnych osób. Pokazując wielowymiarowych ludzi, udowadnia, że człowiek – niezależnie od tego, czy identyfikuje się z jakimś światopoglądem – nie jest ideologią. Choć zarówno w tytule, jak i w scenicznych dialogach pojawiają się odwołania do binarnego podziału na prawicę i lewicę, *Przewodnik* to praktyczna próba niwelowania antagonizmów, wynikających z jednoznacznych przyporządkowań definiujących ludzi. Odpowiedzialnością za stworzenie fałszywej matrycy dwóch obozów i cementowanie podziałów, od dekady powracających w wizji zwalczających się, wrogich sobie plemion Polaków, obarczony zostaje dyskurs – nośnik ideologicznych znaczeń funkcjonujących ponad słownikiem.

Wałbrzyski spektakl, choć nie całkiem pozbawiony refleksji krytycznej, pozostawia wiele miejsca jednostkowej interpretacji. O wspomnianym dyskursie nie mówi się w nim wprost, a ideologiczne matryce pojawiają się jako nawiązanie do sztucznie podbijanych podziałów na lewicę i prawicę. Realizatorzy skupiają się na prezentowaniu konkretnych postaw i projekcji poglądów, rozpinając je na dość prostej ramie. Wyjściowy materiał, rejestracja wypowiedzi realnych osób, nie został poddany wyszukanej dramatyzacji – wykorzystany został w krótkich monologach i dwójkowych dialogach. Wszystkie role gra dwoje aktorów – Irena Wójcik i Michał Kosela – nie zawsze ograniczając się do konwencji realistycznej. Rozmowy inicjowane są i toczone przez bohaterów w saunie.

Czy sauna miała funkcjonować jako przestrzeń uniwersalna, umożliwiająca otwartą i nieskrępowaną wymianę poglądów? Miejsce wspólne, które niweluje hierarchie i zależności, zrównując spotykających się tam ludzi w pierwotnej i neutralnej – czy aby na pewno? – nagości, okrytej jedynie

ręcznikiem? A może saunę traktować należy jako przestrzeń znaczącą, której wybór ma prowokować sensy metaforyczne? Ta hipoteza wydaje się najbardziej uzasadniona. O ile nagość może być sugestią egalitarności, sauna nie jest chyba w Polsce powszechnie dostępna. Czy przypadkowe spotkania w ośrodkach sportu, odnowy biologicznej czy spa prowokują do swobodnych rozmów? Może w Szwecji lub Finlandii (jak w dokumentalnym filmie Joonasa Berghälla i Miki Hotakainena *Para do życia*), ale nad Wisłą? Nie wiem. Za to jako metaforyczna przestrzeń, w której ogień spotyka się z wodą – miejsce gorące i zaparowane – sauna może okazać się produktywnym źródłem znaczeń, sugestywnie oddając temperaturę sporów i ich piekielne konsekwencje.

Realistyczna przestrzeń sauny znacznie ogranicza możliwości interakcji pomiędzy dialogującymi, półnagimi postaciami. Nie chodzi tylko o pozbawienie aktorów szans na wykorzystanie atrybutów mogących charakteryzować bohaterów i środowisko, z którego pochodzą, ale też o ograniczenie repertuaru zachowań, ruchów i gestów. Dlaczego sauna? Trudno wskazać jednoznaczną odpowiedź. Może chodziło o nierozpoznawalność ideowych przekonań poszczególnych postaci, dopóki nie zabiorą głosu? Okazuje się bowiem, że kiedy zaczynają mówić, wyrażają całkiem rozsądne poglądy. Z jednym wyjątkiem. Pierwszy dialog toczy się pomiędzy sympatyczką Strajku Kobiet – jedyną postacią rozpoznawalną dzięki emblematowi błyskawicy – i „obrońcą życia”. Rozmówcy szybko zaczynają przerzucać się sloganami o faszystowskich piorunach i lewackim stylu myślenia. Wspominani są księża pedofile, mowa o zabijaniu nienarodzonych dzieci i podpalaniu kościołów. Dochodzi do gwałtownego wzrostu agresji. Scena zostaje przerwana interwencją z zewnątrz, w internetowej transmisji znaczonej montażowym cięciem. Na ekranach pojawia się para grających w spektaklu aktorów w fantastycznych strojach.

To „kosmiczni eksperymentatorzy”, laboratoryjnie konfrontujący postawy z wnętrza swojego centrum sterowania. Pojawienie się agresji tłumaczą zassaniem danych z mediów społecznościowych: „Twitter to nie jest prawdziwy świat. To nie są spotkania między prawdziwymi ludźmi, tylko nawalanka w chochoły […]. Twitter jest agresją! […] Twitter to zło”. W którymś z kolejnych wejść pomiędzy scenami dialogowymi efekt ten określą naukowym terminem „komory pogłosowe” (ang. *echo chambers*), używanym w odniesieniu do praktyki „premiowania treści o charakterze oburzającym i agresywnym”. Odtąd inicjowane przez nich symulacje korzystać będą z materiału uzyskanego podczas wywiadów. To okazja, by widzowie poznali poglądy prawdziwych osób, a nie wirtualne pozy i maski, będące efektem „napędzania spirali nienawiści”.

Kolejne sceny przypominają praktykę teatru *verbatim*. Wójcik i Kosela odtwarzają poglądy różnych osób – nie tylko tych, którzy określają swoje polityczne sympatie jako prawicowe. W rozmowie wielodzietnego, cieszącego się życiem małżeństwa, podobnie jak w monologu „prawicowej feministki”, która zaprzecza własnemu feminizmowi niezależnie od wygłaszanych twierdzeń, w dialogu na temat ekologii czy monologu postępowego księdza dostrzegającego konieczność reformy Kościoła, wybrzmiewają całkiem rozsądne argumenty. Niemal w każdej scenie pojawia się jednak polaryzująca etykieta, przeciwstawiająca polityczną lewicę i prawicę. W efekcie okazuje się, że utwierdzanie tego tradycyjnego podziału rzadko odpowiada w Polsce (gdzie rząd Zjednoczonej Prawicy zapewnia duże wsparcie socjalne, równocześnie ograniczając prawa człowieka i praworządność) rzeczywistym, ideowym wyborom pewnej części społeczeństwa. Dyskurs medialny wytwarza fantazmatyczne, binarne przyporządkowania, którym zbyt często pozwalamy na zawłaszczenie własnych poglądów. W finale spektaklu postaci deklarują zmęczenie teatrem

politycznym, domagając się sztuki, która będzie zdolna „mówić o sprawach, które dotyczą nas wszystkich bezpośrednio”. Rzeczywiście, teatralna prezentacja politycznego dyskursu nie jest tak atrakcyjna i inspirująca, jak choćby proponowane wcześniej przez Katarzynę Szyngierę rozważania o antagonizmach narodowych czy religijnych. Jednak temat, który podjęła w skromnym, zrealizowanym w trudnym, pandemicznym sezonie spektaklu wałbrzyskiego teatru, ma istotne znaczenie. Wnioski, do których prowokuje *Przewodnik dla lewicy o prawicy*, mogą przyczynić się do zasypania sztucznych podziałów, rzekomo dzielących polskie społeczeństwo na „dwa wrogie plemiona” – i to niezależnie od tego, czy jego realizatorzy skłonni są podtrzymywać czy podważać tę publicystyczną tezę.

Wzór cytowania:
Dobrowolski, Piotr, *Etykiety, ideologie, fantazmaty*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/etykiety-ideologie-fantazmaty [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

## Autor/ka

Piotr Dobrowolski – estetyk, teatrolog, doktor literaturoznawstwa. W Zakładzie Estetyki Literackiej IFP UAM zajmuje się dramatem i prozą w perspektywie współczesnej estetyki. Publikuje m.in. w „Dialogu” i „Czasie Kultury”. Tłumacz, autor książek *Estetyka odrzucenia w dramacie i teatrze współczesnym* (2011) oraz *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej* (2019).

**Source URL:** *https://didaskalia.pl/artykul/etykiety-ideologie-fantazmaty*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

# Spektakl z porcelany

Bartosz Cudak

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu

*Pilnie kupię biografię*

reżyseria: Krzysztof Popiołek, tekst: pilgrim/majewski, koncepcja, działania artystyczne i kontekstowe – Kolektyw dla Wyspy Håøya w składzie: Julia Baran, Janina Chochłakiewicz, Joanna Łaganowska, Nikola Olszak, Tomasz Jękot, Mikołaj Krzeszowiec, Seb Majewski, Krzysztof Popiołek

premiera: 19 marca 2021

Z czym dziś kojarzy nam się Wałbrzych? Środowisko teatralne na pewno identyfikuje miasto z „Szaniawskim". W ogólnej społecznej świadomości natomiast, jak przekonują twórcy przedstawienia *Pilnie kupię biografię*, miasto oraz jego mieszkańców utożsamia się na przykład z Zamkiem Książ, który jest jednak tylko częścią historii i różnorodnego dorobku kulturowego regionu. Niewiele natomiast wiemy o przemysłowej przeszłości miasta, wałbrzyskich zakładach porcelany i roli kobiet w kształtowaniu lokalnego dziedzictwa. Takie braki w kulturowej pamięci na temat Wałbrzycha są z pewnością krzywdzące dla jego mieszkańców, których losy i doświadczenia zostały pominięte. Twórcy Kolektywu dla Wyspy Håøya postanowili więc

spróbować przywrócić pamięć o cichych bohaterkach wałbrzyskiej społeczności – pracownicach nieistniejącego już zakładu porcelany „Krzysztof". Celem spektaklu *Pilnie kupię biografię* w reżyserii Krzysztofa Popiołka, który inauguruje wielowątkowy projekt „Porcelana jest kobietą", jest więc próba odbudowania utraconej herstorii, symboliczna reaktywacja dawniejszego dorobku miasta oraz aktywizacja lokalnej społeczności – w skrócie: napisanie biografii regionu na nowo. Założenia te, choć szlachetne i wartościowe, w praktyce okazały się nie tak łatwe do zrealizowania.

Spektakl jest bardzo kameralny. Scenografię tworzą dwa fotele oraz kilka mebli poprzykrywanych białymi plandekami. Sugeruje ona, że akcja rozgrywa się w miejscu, które od jakiegoś czasu nie tętni życiem. Zgaduję, że jest to jedno z opuszczonych i zniszczonych przez czas pomieszczeń wałbrzyskiej fabryki porcelany. Nad głowami aktorów zawieszono ponadto dwa ekrany, które na koniec przedstawienia pokażą nam dokumentację tych właśnie nie-miejsc pamięci. Ich dzisiejszy stan, jak dowiadujemy się ze spektaklu, jest efektem „czarnej" strony transformacji ustrojowej. Jedna z pracownic fabryki, która z powodu transformacji straciła pracę, a której świadectwo w przedstawieniu przekazuje aktorka (Joanna Łaganowska), mówi wprost: „to wina złodzieja Balcerowicza!".

Minimalistyczną scenografię uzupełnia stos porcelanowych talerzyków, filiżanek, sosjerek – materialne pozostałości przemysłowego dziedzictwa miasta, które ocalały dzięki prywatnym archiwom mieszkańców Wałbrzycha. Przedstawieniu towarzyszyła akcja polegająca na zbiórce porcelany z domowych zasobów. Ten gest z pewnością symbolicznie włączył w przestrzeń widzialności i uznawalności doświadczenia, wspomnienia, mikrohistorie lokalnej społeczności, której emancypacja była dla twórców rzekomo głównym zadaniem. Na pewno sprawdziło się to na poziomie teoretycznym,

w praktyce natomiast pokazana na koniec przedstawienia scena tłuczenia przez aktorów porcelanowych serwisów (lub ich pozostałości) podważa te intencje. Nie wydaje mi się, by gest ten spełniał zaplanowane funkcje – wskrzeszał pamięć o zapomnianym dziś dziedzictwie miasta. Wręcz przeciwnie – odczytuję go jako anarchistyczny akt zerwania z dorobkiem poprzednich pokoleń, co kłóci się z założeniami projektu.

Wspomniana scena to najbardziej dynamiczny fragment przedstawienia. Brak spektakularnych środków i intymność spektaklu z pewnością dodatkowo obciążają aktorów, Joannę Łaganowską i Mikołaja Krzeszowca, którym przydzielono obowiązek prowadzenia narracji. Występują oni bowiem w roli przekazującego świadectwa mieszkańców Wałbrzycha medium. Nie grają żadnych postaci, ich ciała funkcjonują raczej jako „swoiste laboratoria pamięci – będące przeciwieństwem tradycyjnego archiwum jako przestrzeni trwałej, kontrolowanej i kontrolującej narracje historyczne" (Sajewska, 2017). Mają za zadanie odtworzyć, wysłuchane podczas researchu do spektaklu, historie lokalnych aktorów społecznych: razem z towarzyszącymi im emocjami, gestami, mimiką czy reakcjami afektywnymi. Zabiegiem tym, jak mniemam, twórcy chcieli przekazać, że nawet ciało ma dokumentarny charakter. Gdy nie ma stosownych archiwów, gdy nie spisano oficjalnych biografii, dostęp do żywej historii wałbrzyszan i wałbrzyszanek jest wciąż możliwy – nawet gdy rekonstrukcja wspomnień i doświadczeń dokonuje się poprzez inne, o pokolenie młodsze, ciała aktorów.

Tym właśnie sposobem dowiadujemy się o porcelanowej historii miasta, roli kobiet w budowaniu lokalnego przemysłu, strajkach solidarnościowych widzianych z herstorycznej i wałbrzyskiej perspektywy, o wspomnianej już katastrofalnej dla gospodarki regionu transformacji ustrojowej oraz o wieloletniej różnorodności kulturowej i wynikających z tego konfliktach,

m.in. powojennym pogromie niemieckich mieszkańców regionu. Statyczność snucia opowieści i zdawania relacji, choć z pewnością ciekawych, z czasem staje się monotonna i zwyczajnie nużąca. Joanna Łaganowska, tańcząc w rytm radiowych szlagierów, dwoi się i troi, by „historią mówioną" oczarować i rozemocjonować widownię. Ta niestety jest coraz bardziej zdezorientowana nadmiarem informacji. W znalezieniu gruntu pod nogami z pomocą nie przychodzi nawet tekst autorstwa pilgrima/majewskiego, który sprawia wrażenie sklejonego z niepasujących do siebie kawałków porcelanowego serwisu. Mieszają się tu wątki, padają przypadkowe nazwiska, zderzają historyczne fakty i przyziemne mity. I choć zestawienie tych ostatnich miało, jak rozumiem, odzwierciedlić naturę pamięci – jej ulotność, nietrwałość, zwodniczość – tylko wprowadziło dodatkowy nieporządek.

Mockumentalna forma – bo w taką niewątpliwie reżyser ubrał przedstawienie – miała być narzędziem niosącym polityczny i performatywny potencjał. Tam, gdzie morfowanie, przekształcanie i uzupełnianie dominującej historii przynosi zamierzone skutki społeczne – emancypuje i upodmiotawia odtrąconych, wykluczonych, zapomnianych – tutaj według mnie okazało się praktyką niewystarczającą. Problem być może tkwi w „przegadaniu" spektaklu, w którym herstoryczna perspektywa wałbrzyskiego przemysłu i strajków doby Solidarności ginie w natłoku monotonnych opowieści.

Twórców przedstawienia *Pilnie kupię biografię* doceniam jednak za odważną, lecz jak widać niełatwą próbę przywrócenia pamięci o lokalnych bohaterkach i dorobku miasta. Każdy podobny wysiłek zachwiania patriarchalnego modelu dominującej historii zasługuje na uwagę. Za użyteczną uważam także aktywizację lokalnej społeczności, która powierzając twórcom swoje historie i prywatne kolekcje porcelany, w jakiś sposób na pewno zaspokoiła

pokoleniową potrzebę transmisji w obieg publiczny tego, co dotychczas niewypowiedziane. Mimo to jednak, *Pilnie kupię biografię* to w obecnej formie przedstawienie z porcelany – tak samo kruche, nietrwałe, delikatne… Mała nieuwaga, a spektakl rozbije się na drobne kawałki.

Wzór cytowania:
Cudak, Bartosz, *Spektakl z porcelany*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/spektakl-z-porcelany [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

## Autor/ka

**Bartosz Cudak** – student performatyki UJ.

## Bibliografia

Sajewska, Dorota, *Rekonstrukcja jako profanacja archiwum*, „Dialog” 2017 nr 7-8, http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/rekonstrukcja-jako-profanacja-arc… [dostęp: 7 VI 2021].

---

**Source URL:** *https://didaskalia.pl/artykul/spektakl-z-porcelany*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

# Kółka i inne zamknięte figury

Zuzanna Berendt

Teatr Ludowy w Krakowie

Witold Gombrowicz

*Iwona, księżniczka Burgunda*

reżyseria: Cezary Tomaszewski, dramaturgia: Aldona Kopkiewicz, scenografia: Bracia (Agnieszka Klepacka, Maciej Chorąży), światło: Jędrzej Jęcikowski

premiera: 6 czerwca 2021

Ursula K. Le Guin w *The Carrier Bag Theory of Fiction* zawarła tezę głoszącą, że kształt opowieści wpływa na to, jakie sensy da się wypowiedzieć za jej pośrednictwem. Konserwatywny i męskocentryczny model opowieści ma według niej kształt strzały, która porusza się po linii prostej, aż sięgnie celu. Sięgnięcie celu jest tutaj jednocześnie dotarciem do końca i spełnieniem ponurego planu myśliwego, który wprawiając strzałę w ruch, ma nadzieję po chwili zobaczyć martwą ofiarę. Na gruncie sztuk performatywnych obszarem, w którym wypracowuje się rozmaite kształty opowieści między innymi po to, by przemodelowując struktury klasycznych tekstów wydobywać z nich nowe sensy, jest dramaturgia. Aldona Kopkiewicz,

dramaturżka spektaklu *Iwona, księżniczka Burgunda*, który w krakowskim Teatrze Ludowym wyreżyserował Cezary Tomaszewski, nie rezygnując z charakterystycznych dla Witolda Gombrowicza rytmów frazy i stylu języka, znacząco przekształciła strukturę tekstu. Nie mamy tu do czynienia z linearną logiką rozwoju wydarzeń, któremu towarzyszy eskalacja przemocy wobec głównej bohaterki, a z cykliczną logiką powtórzenia, sproblematyzowaną przez pochodzącą spoza porządku dramatu ramę prologu i epilogu.

W *Iwonie…* oglądamy w zapętleniu kilka wersji historii o tym, co dzieje się, kiedy Iwona Copek, milcząca „panna z ludu", trafia na królewski dwór. Choć poszczególne powtórzenia różnią się między sobą, to jednak w ramach żadnego z nich nie dokonuje się emancypacja bohaterki. Wręcz przeciwnie – zaproponowana przez Kopkiewicz struktura powoduje, że możemy oglądać jej śmierć nie raz, a kilka razy. Przekształcenie porządku dramatu z linearnego na cykliczny w moim przekonaniu nie doprowadziło twórców do pogłębienia refleksji Gombrowicza dotyczącej mechanizmów przemocy, stworzyło jednak ciekawą podstawę dla ryzykownej gry, którą podjęli oni z percepcyjną wytrzymałością publiczności.

Uruchomienie na scenie kilku zwieńczonych tym samym finałem scenariuszy pozwoliło na przedstawienie losu Iwony jako nieuchronnego. W kolejnych powtórzeniach inicjatywę w jej dręczeniu przejmują książę Filip, jego rodzice, dworzanie, a nawet ciotki Iwony. Choć bohaterka przez większą część spektaklu pozostaje nie tylko milcząca, ale też niewidoczna (leży pod kołdrą w wylocie zjeżdżalni, ustawionej z prawej strony sceny), to w pozostałych bohaterach uruchamia wspomnienia, myśli i emocje, które wydają się odbierać im możliwość funkcjonowania w dotychczasowy sposób.

W finale dwór nazwany został „starym światem" i tak też został

przedstawiony na poziomie wizualnym. Scenografia zaprojektowana przez duet Bracia przypomina plac zabaw stylizowany na średniowieczny zamek. Tył sceny zajmuje połyskliwa fasada zamku z plastikowej imitacji kamienia, a oprócz niej na scenie ustawiono zjeżdżalnie-rury, których zębate wyloty przypominają paszcze potworów. Kluczowe jest tutaj z jednej strony odwołanie do baśniowej konwencji, a z drugiej wyraźne zasygnalizowanie, że mamy do czynienia z przestrzenią gry – wchodzenia w role i powtarzania znanych zabaw i rytuałów. Wykorzystanie kostiumów pochodzących z magazynów teatru oraz namalowanych na płótnie dekoracji jako horyzontu sceny pozwoliło twórcom podkreślić, że dwór reprezentuje świat konwencjonalnych form i powtarzalnych zachowań, których reprodukowanie nagle zostało uniemożliwione przez pojawienie się Iwony.

Filip ma nieodłącznych przyjaciół, Cyryla i Cypriana. Relacja między nimi została przez Tomaszewskiego przedstawiona w sposób sugerujący, że istnieje między nimi nie tylko więź przyjacielska, ale też erotyczna. Cyryl i Cyprian często nawiązują bliski kontakt fizyczny i, choć biorą udział w towarzyskich grach z udziałem kobiet, to zdecydowanie są nimi mniej zainteresowani niż sobą nawzajem. Nagłe zwrócenie się Filipa w stronę Iwony i szybkie zaaranżowanie zaręczyn z nią wydają się wyzwaniem, które książę stawia sobie samemu, być może po to, żeby wyprzeć własne homoseksualne pożądanie. W królu Ignacym Iwona ewokuje pamięć przemocy, której przed laty dopuścił się na innej dziewczynie. Z kolei relacja królowej Małgorzaty z Iwoną opiera się na trudnym do zniesienia dla tej pierwszej przeczuciu podobieństwa. Małgorzata patrząc na narzeczoną swojego syna obawia się, że otoczenie dostrzeże w niej samej to samo, co staje się powodem drwin w przypadku Iwony – „rozmemłanie”, nieumiejętność przeżywania swojego życia wewnętrznego w sposób, który w ludziach dookoła nie budziłby zażenowania.

Opisane wyżej relacje bohaterów zostały na scenie przedstawione niemal w całości zgodnie z kanoniczną lekturą dramatu. W krakowskim spektaklu najciekawszą relację Iwona tworzy z Izą, która u Gombrowicza przynależy do świata dworu, ale pozostaje na jego uboczu, a w spektaklu Tomaszewskiego lokuje się bliżej centrum scenicznych działań. Tomaszewski jednocześnie uczynił Izę swego rodzaju kontrapunktem wobec Iwony – kiedy Iwona pozostaje unieruchomiona w wylocie zjeżdżalni, Iza ustawicznie przemieszcza się po scenie, wypuszczając z ręki motek wełny i z powrotem go zwijając. Iza budzi w otoczeniu przyjazne zainteresowanie, Iwona pogardę i agresję. W roli Izy obsadzona została jedna z młodszych aktorek Ludowego, Anna Pijanowska, a Iwonę gra starsza o pokolenie Beata Schimscheiner. Pomimo tych różnic Tomaszewski sugeruje, że pozycje, które w świecie przedstawionym zajmują kobiety, są w gruncie rzeczy wymienne. Warto jednak zauważyć, że wobec młodej Izy stosuje się inne rodzaje przemocy niż w stosunku do starszej – i kreowanej na nieatrakcyjną – Iwony. Niedługo po tym, kiedy Iza staje się obiektem zainteresowania Filipa, zostaje przez niego zgwałcona. Iwona jest dręczona psychicznie i fizycznie, ale nie staje się ofiarą przemocy seksualnej. Ich cielesna obecność w odmienny sposób wchodzi więc w relację z patriarchalnym światem dworu. Z Izy czyni się obiekt erotycznego zainteresowania, nad którym obejmuje się władzę poprzez akt przemocy, Iwona zaś przez swoją niewpisującą się w kanony piękna cielesność nie daje się zamienić w fetysz i z tego powodu musi zostać wyeliminowana.

Cykliczna struktura opowieści, którą zaproponowała Kopkiewicz, jest wyzwaniem dla percepcji publiczności, która będąc w stanie szybko wychwycić sens związany z tą strategią, musi oglądać jej realizację w kilku wariantach. W każdym z nich zmienia się „protagonista” występujący przeciwko Iwonie, więc nie wszystkie sceny są powtarzane, ale część z nich

obecna jest w każdym cyklu, co na początku wywołuje poczucie zagubienia, a potem znużenia. Ciekawa wydaje mi się możliwość pomyślenia o tym zabiegu jako celowym odebraniu widowisku opowiadającemu o mechanizmach przemocy atrakcyjności związanej z linearnym modelem czasowości, w ramach którego napięcie wrasta wraz z rozwojem akcji. W dramacie Gombrowicza scena śmierci Iwony stanowi klimaks fabuły, która w tym momencie osiąga najwyższy poziom grozy, a po chwili umożliwia rozładowanie nabudowywanego napięcia. Ekonomia afektywna opartego na powtórzeniach modelu cyklicznego nie pozwala ani na uzyskanie intensywnego napięcia, ani na skuteczne jego rozładowanie. Potencjał tego rodzaju działania nie został jednak w spektaklu wykorzystany. Wydaje się, że twórcy chcieli osiągnąć efekt osłabienia fatalistycznej logiki dramatu nie na poziomie strategii jego inscenizacji, a ramy, w której została ona umieszczona. Ostatecznie jednak również potencjalność związana z tym pomysłem pozostała niejako w zawieszeniu.

Ramę spektaklu tworzą dodane przez dramaturżkę prolog i epilog. W prologu przed publicznością staje Iwona, nawiązując z nią kontakt wzrokowy, ale nie werbalny. Milczy, ale milczenie to nie jest symptomem słabości, raczej siły. Ona wie, na czym polega sytuacja, w której znajdują się wszyscy na sali, a my jako widzowie jeszcze tego nie wiemy. Jej pewność siebie błyskawicznie ustępuje, kiedy za jej plecami pojawiają się postacie dworzan. Domknięciem ramy pochodzącej spoza porządku dramatu jest epilog, w którym towarzyszący działaniom aktorów przez cały spektakl pianista zachęca Iwonę, żeby zostawiła za sobą „stary świat” i odeszła. Do żadnego spektakularnego wyswobodzenia się z okowów narracji jednak nie dochodzi. Bohaterka – choć znalazłszy się poza orbitą dworskich gier nie musi już się chować i może swobodnie stanąć z przodu sceny – nie decyduje się na jej opuszczenie. Po raz kolejny zapada ciemność. Obie części ramy sugerują

pewne możliwości transformacji zapisanej w dramacie sytuacji. Pierwsza z nich opierałaby się na ustanowieniu sojuszu między główną bohaterką a publicznością, a druga na jej ucieczce ze sceny, a więc również i z porządku reprezentacji. Możliwości te pozostają jednak stłumione – publiczność, która najpierw nawiązuje relację podmiotową z Iwoną, później jedynie obserwuje przydarzające się jej perypetie, a do ucieczki bohaterki nie dochodzi na mocy jej własnej decyzji.

Powracając do zaproponowanej przez Le Guin metafory kształtu opowieści, należałoby powiedzieć, że w krakowskiej *Iwonie…* kolista struktura dramatu została zamknięta w prostokącie ramy ustanowionej przez dramaturżkę i reżysera. Choć oba rozwiązania transformują Gombrowiczowski schemat fabularny, to żadne z nich nie otwiera bohaterce alternatywnej ścieżki. Kółko jest figurą fatalistycznego powtórzenia i jako takie – choć ma wewnętrzną dynamikę – jest zamknięte. Zamknięta jest również rama, w której znajduje się kółko. Wobec takiego układu trudno o reakcję inną niż bezradność. Można tylko powtórzyć za Iwoną, że to „piekło nie kółko".

Wzór cytowania:
Berendt, Zuzanna, *Kółka i inne zamknięte figury*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kolka-i-inne-zamkniete-figury [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

# Autor/ka

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

---

**Source URL:** *https://didaskalia.pl/artykul/kolka-i-inne-zamkniete-figury*

didaskalia
gazeta teatralna

taniec

# Piękne i bezpretensjonalne, wytworne i wulgarne

Pamela Bosak

Nowy Teatr w Warszawie, Art Stations Foundation w Poznaniu

*Silenzio!*

choreografia: Ramona Nagabczyńska, performerki i współtwórczynie: Katarzyna Szugajew, Karolina Kraczkowska, Barbara Kinga Majewska, Ramona Nagabczyńska, dramaturgia: Agata Siniarska, muzyka: Lubomir Grzelak, opracowanie partii wokalnych: Barbara Kinga Majewska, scenografia i kostiumy: Dominika Olszowy, reżyseria świateł: Jędrzej Jęcikowski

kuratorka programu *Poszerzanie pola*: Joanna Leśnierowska

partnerzy: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Centrum w Ruchu

premiera online: 17 maja 2021

Cztery punktowce. Cztery artystki. Cztery osobowości. Gdy na scenie zapala się światło Szugajew, Kraczkowska, Majewska i Nagabczyńska już są w roli. Pięknie umalowane, z upiętymi włosami, w codziennych, acz eleganckich strojach, w biżuterii, na szpilkach. Przygrywa im muzyka, do której poruszają się i pozują. Artystki są w rolach, rolach śpiewaczek operowych. Wykonują masę mikrogestów – uśmiechów, spojrzeń, co jakiś czas unoszą brwi,

przymykają oczy. Prezentują skostniałe *emploi* operowe, ale też wachlarz swoich możliwości aktorskich. Być może to kwestia nagrania, a co za tym idzie zbliżeń na poszczególne artystki, ich twarze, dłonie, ale nie można oderwać od nich oczu. Są hipnotyzujące. Gdy powtarzają niektóre sekwencje, pojawiają się w nich drobne zmiany. Nie sposób wyobrazić sobie, co przeżywają, choć przeżywają tak wiele albo zupełnie nic. Nie możemy tego wiedzieć zapewne z powodu przyjętych przez Nagabczyńską zasad panujących na scenie. Zasad, które burzą reguły spektakli operowych i czwartą ścianę, które miast naiwnie prezentować „niewiarygodny" świat przedstawiony w libretcie, próbują go krytycznie skomentować. Kiedy muzyka ucichnie, artystki opuszczają głowy, by energicznie przejść do przodu. Slapstickowość tego rodzaju rozwiązań skłania do zadania pytania: gdzie zaczyna się przesada? Jak nie podkreślać gestyczności, kampowości, kiczu i jednocześnie nie robić spektaklu na poważnie? Nagabczyńska doskonale balansuje na tej cienkiej granicy i wydaje się, że pomaga jej w tym ciągły brak pewności, czy jej nie przekroczy.

Oczy. Obecność. Twarz. Performerki znów przypatrują się widzom, zaczynają grać, tym razem jeszcze bardziej emocjonalnie, choć wydawałoby się, że bardziej się już nie da. Sposób „przeżywania" zmienia się, czasem artystki śmieją się pod nosem, jakby rozbawiło je coś, o czym tylko one wiedzą, czasem się wstydzą, czasem są zawadiackie. Szugajew, Kraczkowska, Majewska i Nagabczyńska poprawiają sobie włosy, ubranie, twarz. Prawie prywatnie. Choć znów, z uwagi na kompozycję spektaklu, można zadać pytanie, czy to „wychodzenie z roli", „poprawianie" nie jest ciągłym w niej trwaniem? Zdaje się, że odpowiedzi nie ma, gdyż pomimo wątpliwości wszystko dzieje się zgoła „poważnie".

Najpierw słyszymy długi i przeciągły dźwięk „aaaa", do którego dochodzi

płacz i zadawanie sobie ciosów w brzuch. Owo „umieranie na niby” staje się osobną sceną i wiralowo zapętlającą się serią niemych śmierci zadawanych niewidzialnym narzędziem. Śmierć nabiera rozpędu i szaleństwa, szybkości i okrucieństwa, a przeżywane i wyrażane przez artystki emocje stają się jeszcze bardziej groteskowe niż dotychczas. Groteskowe, a czasem nawet nieco żałosne. Scenę dopełnia ostra muzyka i światło dużego punktowca na środku sceny, przez które cienie „umierających postaci”, słaniających się po zadanym ciosie ciał kobiet, przebiegają i padają na materace. Zaczyna panować chaos, artystki najpierw rzucają materacami, upadają, potem rzucają się na materace, by w w końcu rzucać koleżankami. Nagle zapada cisza, wszystkie leżą na materacach, zmęczone, wykończone ogrywaniem ciągłego umierania.

Rozbrzmiewa inna muzyka i światło, na prompterze z tyłu wyświetlane są napisy. Na scenę wjeżdżają wieszaki z operowymi sukniami prowadzone przez garderobiane, fryzjerki, osoby z zespołu technicznego. Artystki przebierają się na scenie, mikrofony na chwilę zostają wyłączone, a one, jak gdyby nigdy nic, plotkują, śmieją się, o czymś rozmawiają, ale nic nie słyszymy. Może to kolejna gra?

Barbara Kinga Majewska przebiera się pierwsza, sunie po scenie, prezentuje się widzom, zaczyna śpiewać. Wchodzi w rolę głównej bohaterki *Traviaty*, Violetty. Choć rozpoczęła już swoją grę, nie jest jeszcze gotowa, pan z obsługi technicznej przeszkadza jej, poprawia ją, ale ona zdaje się tego nie zauważać. Kiedy przechodzi całą długość sceny, na końcu umiera, jak Violetta. Pozostałe artystki idą pod horyzont sceny, tak jakby wiedziały, jak to się skończy. Szykują się do odtańczenia barokowego tańca. Kiedy kończą, zatrzymują się na środku sceny na towarzyskich rozmówkach. Najpierw mówią do siebie po włosku, a raczej udają, że ten włoski znają. Wszystkie

słowa przekręcają, podkreślają konkretne litery, by brzmiały bardziej „włosko”. Dokładnie akcentują każde słowo, bo w zasadzie ta rozmowa polega na wymienianiu między sobą poszczególnych słów. Słyszymy: „traviata”, „masturbatore”, „straciatella”, potem pojawia się polski „chuj z pizdą” i inne podobne zwroty. Śmieją się do siebie, na zmianę zawstydzając się wypowiadanymi wulgaryzmami i wachlując się wachlarzami. Rozmawiają o *Traviacie*, o umierającej głównej bohaterce, o tekstach librett operowych. Są zaczepne i ta zaczepność prowadzi je w stronę nieobecnej ciałem publiczności. Obgadują widzów do siebie, po cichu, śmieją się z nich, wskazują palcem, potem komentują na głos. Najpierw zgadują, że któraś z pań na publiczności „nie umyła cipki”, dlatego tak śmierdzi. Doradzają, by do teatru zawsze porządnie się umyć. Jednak na końcu, zbliżając się do Majewskiej-Violetty, odkrywają, że ów odór wydobywa się z ciała zmarłej heroiny.

Kolejne sceny, mimo że łączą się z poprzednimi, są osobnymi mikrospektaklami. Jedna z nich to „rodzenie łożysk”: artystki upadają lub zastygają w pozach, a następnie spod ogromnych spódnic wyjmują wielkie, czerwone przedmioty, przypominające łożyska. Scena jest nie tyle symboliczna, ile dosłownie wysuwa na pierwszy plan idealizowane nie tylko przez operę, ale kulturę w ogóle kobiece ciało. Scena porodów oddaje ciału głos, a jednocześnie odsłania to, co w kwestii porodu zawsze zasłaniane, niekomentowane, w operze, ale i w życiu.

Artystki robią to, czego „kobietom nie przystoi”, a może nawet nie wolno, na scenie i w życiu. Dochodzą do momentu, w którym wulgarność i obsceniczność wydaje się jednym środkiem przekazu, przełamującym tabu nie tylko operowe, ale i związane z wychowaniem i życiem kobiet w kulturze patriarchalnej, w którą uwikłana jest również opera. Żartują o seksie,

fizjologii – one, piękne, wytworne „młode damy”. Wspominają o tym twórczynie w opisie spektaklu na stronie Nowego Teatru: „wulgaryzmy i odwołania do abiektalnej strony cielesności bulwersują, gdy wychodzą z ust kobiet”.

Majewska-Violetta zmartwychwstaje i zaczyna śpiewać, inne artystki próbują do niej dołączyć, ale nie są w stanie nadążyć za divą operową. Z nieudanej próby wspólnego śpiewania wydobywają się mniej lub bardziej określone dźwięki, wycia, chrząkania, pojękiwania, odgłosy zwierząt. Scena ta bardzo przypominała mi tę ze spektaklu Renaty Piotrowskiej-Auffret *Równina wątłych mięśni*, w której performerki, siedząc blisko siebie na scenie, wydawały podobne dźwięki, te z rodzaju mniej przyjemnych dla wrażliwych uszu. W obu scenach dźwięki wydobywające się z ust artystek były komentarzem odnoszącym się do kobiecości, próbą emancypowania kobiecych ciał (symbolicznie u Piotrowskiej-Auffret ze *Święta wiosny*, a u Nagabczyńskiej z *Traviaty*).

W *Silenzio!* na zakończenie rozbrzmiewa muzyka, artystki kładą się na plecach, pokazują „majty” i nogi spod krynolin. Kankan niezatańczony, spektakl zakończony. Światła gasną.

Wzór cytowania

Bosak, Pamela, *Piękne i bezpretensjonalne, wytworne i wulgarne*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/piekne-i-bezpretensjonalne-wytworne-i-… [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

# Autor/ka

Pamela Bosak – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

---

**Source URL:** *https://didaskalia.pl/artykul/piekne-i-bezpretensjonalne-wytworne-i-wulgarne*

didaskalia
gazeta teatralna

festiwale

# Ciałoperformans

Katarzyna Waligóra

*50 odcieni wstydu*, koncepcja: She She Pop, wideo: Benjamin Krieg, scenografia: Sandra Fox, kostiumy: Lea Løvsø, dramaturgia: Tarun Kade, dźwięk: Manuel Horstman, premiera 3 marca 2016, Müncher Kammerspiele

Pokazy on-line w ramach Festiwalu Nowa Europa. Zbliżenia w Nowym Teatrze w Warszawie: 22-23 maja 2021

Chciałabym zacząć od postawienia sprawy jasno: niniejszy tekst nie jest recenzją. *50 odcieni wstydu* kolektywu She She Pop, ze względu na trwającą pandemię koronawirusa i zamknięcie teatrów, zostało pokazane w formie biletowanej projekcji wideo na platformie VOD Nowego Teatru w ramach zdalnej edycji Festiwalu Nowa Europa. Zbliżenia. Nie była to jednak jedna z tych z troską przygotowywanych rejestracji wideo, w których teatr i twórcy dokładają wszelkich starań, żeby możliwie jak najwięcej wrażeń scenicznych zostało przeniesionych na ekran. *50 odcieni wstydu* to typowe, przeciętnej jakości nagranie dokumentacyjne (wykonane – sądząc po odgłosach – z udziałem publiczności, a więc zapewne jeszcze przed pandemią). Gdyby nie okoliczności, prawdopodobnie nigdy nie byłoby niczym więcej niż tylko częścią archiwum przedstawienia, dostępną dla wąskiej grupy osób. Choć

opowiadanie o spektaklu na podstawie jakiejkolwiek rejestracji wideo zawsze jest rzeczą trudną, w tym przypadku wątpliwości mają dla mnie mocniejszą niż zwykle podstawę, dlatego chcę je otwarcie wyrazić. Po obejrzeniu rejestracji *50 odcieni wstydu* nie mam bowiem poczucia, że mogę z całą pewnością wypowiadać się na temat tego, co wydarza się na scenie. Nie wszystko dobrze widać, szczególnie że w przedstawieniu bardzo istotne jest napięcie między tym, co dzieje się na żywo a tym, co widzimy na ekranie. To, co udało mi się zobaczyć na rejestracji, wydaje mi się jednak interesujące, od premiery spektaklu minęło pięć lat i na żywo zapewne nie będę miała okazji go zobaczyć. Pominięcie go milczeniem tylko ze względu na złą jakość nagrania wydaje się nieuzasadnione. W tej sytuacji chciałabym, żeby czytelnik lub czytelniczka potraktowali mój tekst nie jak recenzję, a jedynie jako próbę zebrania kilku przemyśleń interpretacyjnych.

Spektakl *50 odcieni wstydu* podzielony jest na czternaście krótkich rozdziałów, które performerzy określają mianem lekcji. Nauczycielami na scenie-szkole są członkowie kolektywu She She Pop oraz aktorzy gościnni z różnych niemieckich teatrów. Razem tworzą „wydział, którego celem jest przezwyciężenie granic naszych ciał i wstydu oraz zjednoczenie jako jedno ciało". „Nasza metoda to połączenie kaznodziejstwa, dark roomu, eksperymentalnego odgrywania ról i oficjalnego nauczania" – tłumaczą. Skoro ciało będzie materią ich pracy, muszą zgromadzić możliwie różnorodne obiekty badawcze. Na początku spektaklu dokonują więc autoprezentacji – obok czterech ciał tworzących kolektyw She She Pop (Sebastian Bark, Johanna Freiburg, Fanni Halmburger i Berit Stumpf), na scenie zobaczymy: „młodsze i bardziej elastyczne ciało" Jonasa Marii Drostego, „starsze i bardziej doświadczone" Susanne Scholl, prawdziwą nastolatkę Zelal Yesilyurt (która w momencie premiery miała szesnaście lat) oraz heteroseksualnego mężczyznę Jeana Chaize'a. Jean ma tę dodatkową

zaletę – o czym także zostajemy skrupulatnie poinformowani – że jest Francuzem. Tytuł spektaklu, będący trawestacją tytułu powieści *Pięćdziesiąt twarzy Greya*, wyznacza główne tematy, jakimi zainteresowany będzie stworzony na scenie wydział: seks i wstyd.

Słowem, które najadekwatniej opisuje technikę, z jakiej korzystają twórcy przedstawienia, jest kolaż. Po pierwsze, dotyczy on struktury tekstowej. W scenariuszu wykorzystywane są trzy rodzaje tekstów: *Przebudzenie wiosny* Franka Wedekinda, wspomniana powieść erotyczna autorstwa E.L. James oraz dialogi i monologi improwizowane przez aktorów i aktorki. Z dramatu Wedekinda twórcy i twórczynie wybierają te sceny, w których bohaterowie rozmawiają na tematy związane z dorastaniem, cielesnością lub seksem (o tym, jak długą suknię powinny nosić dorastające dziewczyny, czy lepiej urodzić syna czy córkę, czy lepiej być kobietą czy mężczyzną, jak przebiega proces rozmnażania). Z *Pięćdziesięciu twarzy Greya* wykorzystane zostają tylko dwie sceny erotyczne, a twórców i twórczynie interesuje przede wszystkim opisany w powieści model heteroseksualnego, maczystowskiego mężczyzny, który reprezentuje tytułowy bohater Christian Grey. Fragmenty zaczerpnięte czy to z tekstu Wedekinda, czy z powieści E.L. James zawsze jednak stają się pretekstem do autorskich analiz i interpretacji dokonywanych przez członków kolektywu. Na przykład rozmowa między panią Bergmann a jej córką Wendlą o konieczności noszenia przez dziewczynę skromniejszych (czyli dłuższych) sukienek staje się dla Fanni Halmburger pretekstem do opowiedzenia o dniu, w którym w wieku ośmiu lat odkryła, czym jest wstyd. Wykorzystanie cytatów z tekstów kultury jest w spektaklu instrumentalne, co podkreślone jest tym, że aktorzy na zmianę wcielają się w rolę suflera, który jawnie, do mikrofonu podpowiada słowa z trzymanego na kolanach scenariusza.

Po drugie i ważniejsze, kategoria kolażu dotyczy tego, co dzieje się na scenie – w sferze realnej i wirtualnej – z ciałami performerów i performerek. Kiedy jedna z osób staje przy mikrofonie na proscenium lub przy pulpicie, inna nakłada na twarz czarną tkaninę i staje w głębi sceny. Na ekranie ich wizerunki zostają połączone: głowa dopasowana do nowego korpusu. Kolaże z czasem stają się coraz bardziej skomplikowane. W głębi sceny staje dwójka performerów, zasłaniających ciała czarnymi tkaninami, tak żeby na ekranie korpus jednego z nich mógł zostać dopasowany do nóg drugiego i głowy trzeciej osoby, która przemawia na proscenium. W trakcie jednego monologu performerzy zmieniają się: pod tą samą głową widzimy zatem nogi i korpusy w różnych konfiguracjach: męskie torsy i kobiece kolana, drobne nogi i szerokie barki, nagie klaty i długie spodnie, cipki i penisy bezwstydnie wystawione na widok publiczny. Czasem zresztą wcale nie jest łatwo genderowo przyporządkować poszczególne części ciała, bo Sebastian Bark w pewnym momencie wkłada białą, satynową sukienkę. Kiedy na ekranie obserwujemy kolaż, równocześnie w głębi sceny widzimy fragment performującego ciała – czarne tkaniny, których performerzy używają, jak można przypuszczać, żeby ułatwić pracę montażystom, mają tę właściwość, że także w planie realnym dość skutecznie zasłaniają wykonawców.

Kolażowe projekcje powodują, że kolejne lekcje, z których każda podporządkowana jest określonej regule dramaturgicznej, mogą być polem eksperymentu na ciałach. Lekcja druga zatytułowana jest „Podział ról”. Johanna Freiburg wciela się w rolę Christiana Greya, a Sebastian Bark w rolę Anastasii Steele. „Jestem w trakcie eksperymentu «być jak Christian Grey»” – deklaruje Freiburg. Ciała postaci Greya użycza Jonas Maria Droste, który w trakcie trwania sceny powoli ściąga marynarkę, krawat i rozpina koszulę, eksponując nagi tors. Anastasia Steele ma początkowo ciało Fanni Halmburger. Obie postaci stają się w ten sposób komiczne, bo opowiadając o

nich aktorzy podkreślają, jak powalająco przystojny jest Grey i jak piękna (choć nieświadoma swojej urody) jest Anastasia. Tymczasem na ekranie widzimy kobiecą twarz nasadzoną na nieproporcjonalnie szerokie, męskie ramiona (tak, że szyja niemal znika). Do męskiego torsu po chwili dołączają kobiece nogi w szortach i butach na wysokich obcasach. Anastasia jest równie dziwaczna: łysiejąca męska głowa zostaje nałożona na kobiece ciało w czerwonych rajstopach, z egzemplarzem *Pięćdziesięciu twarzy Greya* w jednej ręce, drugą niezdarnie obciągające w dół brzydki sweter. Chwilę później ciało zostanie zmienione i na ekranie pojawi się tułów Jeana Chaize'a. Chaize nosi za długie jeansy z dziurami na kolanach, na nagi tors zarzucił niebieski płaszcz przeciwdeszczowy. Dotychczasowy korpus Greya stanie się natomiast niedawnym korpusem Anastasii. Scena, która zostaje odegrana, jest bardzo patriarchalna, ale też dość nierzeczywista. Nieziemsko piękny i nieprzyzwoicie bogaty Grey zjawia się w barze i, mogąc oczywiście wybrać każdą spośród przebywających w nim kobiet, decyduje się nawiązać znajomość z piękną dziewicą Anastasią. Stawia jej drinka, zamienia dwa zdania, a następnie zabiera (helikopterem) do swojego apartamentu. Zamiany ciał, które obserwujemy na ekranie, powodują jednak, że cała scena zostaje zdekonstruowana i wyśmiana, a żadna z postaci powieści nie wydaje się pociągająca.

Wideokolaże zostają wykorzystane także na bardziej złożone sposoby niż ten w opisanej powyżej scenie. W innej lekcji najmłodsza aktorka, Zelal Yesilyurt, staje się ekranem projekcyjnym dla pozostałych. Jej twarz pokazana zostaje na ekranie w dużym zbliżeniu, ale w miejscu jej (pomalowanych czarną szminką) ust wklejone zostają kolejno usta innych osób, które wspólnie tworzą opowieść o przygodnym seksie z mężczyzną poznanym w barze. Zelal w przedstawieniu często funkcjonuje w kontrze do pozostałych osób. To ona będzie na głos wypowiadać tajemnice, które pozostali wyszepczą jej do ucha

i to ona będzie przepytywać ich z tego, „co jest dozwolone” w relacjach międzyludzkich.

Kolaże najciekawsze wydały mi się w tych scenach, w których członkowie She She Pop inscenizowali (zaczerpnięte z dramatu Wedekinda) sceny erotyczne. W scenie zbliżenia Melchiora i Wendli na ekranie widzimy nagie kobiece ciało bez głowy, które zostaje połączone z „nogami” w postaci dwóch palców dłoni filmowanych w dużym powiększeniu. Chwilę później trzeci palec między dwoma pozostałymi tworzy nieproporcjonalnie długi fallus. Następnie na ekranie pojawiają się ciała z wieloma parami kończyn i ciała, w których torsy połączone zostają z pośladkami. W innej scenie aktu seksualnego niemal wszyscy performerzy pojawiają się w kadrze, tworząc abstrakcyjną figurę. Przez cały czas w planie żywym widzimy wykonawców, którzy okryci czarnymi tkaninami ruszają się przed kamerą, żeby odpowiednie fragmenty ich ciał mogły trafić na ekran. Seksualność jest tu jednocześnie pokawałkowana i splątana – języki, genitalia, dłonie, piersi (szczególnie jedna, doskonale okrągła, jakby wyciągnięta z obrazu Joana Miró), usta, stopy i brzuchy w planie sceny wyizolowane, bezsensownie performują absurdalne ruchy, a na ekranie tworzą coraz to nowe kombinacje, jednocześnie fascynujące i obrzydliwe.

Twórcy i twórczynie eksplorują w ten sposób już nie tylko rzeczywiste, ale przede wszystkim kulturowe obrazy cielesności i seksualności (dlatego w finale Eros zostanie złączony z Tanatosem, a performerzy odtańczą żywiołowy taniec śmierci). Bo w *50 odcieniach wstydu* kolektyw She She Pop podejmuje, choć jakby na marginesie, jeszcze jeden temat: jak odgrywać i pokazywać intymność i seksualność w teatrze. Przedstawienie w ten sposób staje się katalogiem cielesnych i erotycznych obrazów, wyznań i zasad, których siła oddziaływania i potencjał zawstydzania zostają przetestowane na

scenie. „Może byłoby najlepiej, gdybyśmy mogli zdjąć wszystkie ubrania, a potem razem uprawiać seks. W ten sposób każdy mógłby coś pokazać i nauczyć się czegoś od innych” – mówi na początku Johanna Freiburg. Susanne Scholl szybko jednak stwierdza, że w teatrze coś takiego nie byłoby możliwe. „Nawet gdybyśmy spróbowali, większość osób byłaby sparaliżowana wstydem. Wielu umarłoby ze wstydu”. Ucieczka w obrazy metaforyczne staje się zatem koniecznością.

Wzór cytowania:
Waligóra, Katarzyna, *Ciałoperformans*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/cialoperformans [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

## Autor/ka

**Katarzyna Waligóra** – doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru na Wydziale Polonistyki UJ, krytyczka i edukatorka teatralna. Autorka książki *Koń nie jest nowy. O rekwizytach w teatrze* (2017).

---

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

didaskalia
gazeta teatralna

festiwale

# Portrety teatru

Jakub Papuczys

Gob Squad, HAU Hebbel am Ufer Berlin.

*Utwór. (Obrazy dla Doriana)*

pomysł i wykonanie: Gob Squad, kostiumy: Ingken Benesch, scenografia: Lena Mody, dramaturgia i produkcja: Christina Runge

premiera: 2 maja 2018 (premiera berlińska)

Pokazy on-line w ramach Festiwalu Nowa Europa. Zbliżenia w Nowym Teatrze w Warszawie: 20-21 lutego 2021

Spektakl rozpoczyna się, kiedy widzowie powoli zajmują swoje miejsca. Siedzący na skraju sceny Sean Patten z Gob Squad rysuje coś w skupieniu. Ubrany w zlewające się z mrokiem sceny czarne dżinsy i golf oraz nawiniętą na głowę kominiarkę początkowo umyka uwadze zaaferowanych jeszcze pozateatralnymi sprawami widzów. Wyraźnie dostrzegamy go, gdy poprosi jedną z widzek, aby przechyliła odrobinę głowę. To bowiem właśnie nad jej portretem z takim zaangażowaniem pracuje. Gdy po chwili skończy, poprosi widzów o przekazanie dzieła mimowolnej modelce, dzięki czemu efekty jego pracy staną się dla wszystkich widoczne. Naszkicowany „portret”

przypomina bazgroły kilkuletniego dziecka. Sala wybucha głośnym śmiechem. Sean wchodzi na scenę i sugestywnie dzieli się swoimi teoriami na temat mechanizmów funkcjonowania sztuki. Dla niego sztuka istnieje głównie poprzez relacje trójkowe pomiędzy artystą, przedmiotem i odbiorcą. Artysta przemienia nic nieznaczący przedmiot w dzieło sztuki, które spojrzenia odbiorców oceniają i interpretują. I choć dobra sztuka to, w powszechnej opinii, taka, w której artysta całkowicie usuwa się z gotowego dzieła, to on woli jednak „złą" sztukę, w której artystę „czuć nawet za bardzo". Aby swój wywód dosadniej zilustrować, wyciąga trzy samoprzylepne karteczki, którymi oznacza poszczególne części składowe swojej teorii: artystę, dzieło sztuki i widza.

Scenę tę można potraktować jako parafrazę otwarcia *Portretu Doriana Graya* Oscara Wilde'a, w której malarz Bazyli Hallward i lord Henry Wotton, w trakcie pracy nad tytułowym portretem, wymieniają się swoimi teoriami na temat sztuki. Ich poglądy można określić jako skrajny estetyzm wyrażający się w stanowisku, że nikt i nic nie może przeszkodzić artyście w stworzeniu pięknego dzieła.

W spektaklu *Utwór. (Obrazy dla Doriana)* grupa Gob Squad będzie nawiązywać do powieści Wilde'a luźno, w formie tematycznych i problemowych przywołań takich kwestii jak: etyczny ładunek spojrzenia, zawarta w nim przemoc, opozycja starość-młodość, sztuka jako lustro czy kwestia uniwersalizmu bądź jednostkowości artystycznego działania.

Najważniejszym, zaczerpniętym z dzieła Wilde'a, tematem jest stosunek artysty do przedmiotu własnej twórczości. Sean na początku spektaklu zwraca uwagę na brak podmiotowości materiału, z którego czyniona jest sztuka, bo to dopiero jej mechanizmy i autorytet nadają mu wartość. W sztuce panuje więc jasno wytyczona hierarchia: najwyżej stoi artysta i jego

twórczy geniusz, który potrafi uwznioślić nic nieznaczący przedmiot. Nieco inne stanowisko prezentuje druga członkini brytyjsko-niemieckiego kolektywu obecna na scenie, czyli Sharon Smith. W trakcie wykładu Seana pracuje w głębi sceny nad kwiatową kompozycją. Układa ją zgodnie z zasadami ikebany, czyli japońskiej sztuki kompozycji kwiatów. Ikebana kładzie nacisk na współdziałanie i harmonię wszystkich elementów, również tych pomijanych w zachodnich florystycznych estetykach: łodyg, liści i gałęzi – jak mówi aktorka: „To dobrze, bo nie lubię hierarchii i symetrii". Jednocześnie ikebana jest formą sztuki („powstaje z natury, ale i poprawia naturę"), która – co kontrastuje z estetycznymi teoriami Wilde'a – dotyka materialności życia i jest z nią nierozerwalnie związana. Ten egzystencjalny splot natury i sztuki zostanie podkreślony, kiedy Sharon włączy nad kwiatami lampę grzewczą, która gwałtownie przyspieszy proces ich więdnięcia (co będzie filmowane i w powiększeniu wyświetlane w tle przez cały czas trwania przedstawienia). Trzeba jednak zaznaczyć, że materiał, na którym pracuje artysta, tutaj również zostaje potraktowany przedmiotowo. Można go poświęcić w imię mającego powstać dzieła.

Stosunek artysty do przedmiotu swojej twórczości jest w tym spektaklu o tyle istotny, że materiałem, z którego Sharon, Sean i Bastian Trost (trzeci członek kolektywu obecny w tym projekcie) tworzą swoje dzieła, są ludzie. Do projektu zostało zaproszonych sześciu miejscowych wykonawców, z których trójka jest bardzo młoda (Claudia Boulton, Christina Brown, Michael Narouei) i właśnie debiutuje w teatrze. Pozostali (Lieve Carchon, Stuart Feather, Amelie Roch) są znacznie starsi i mają bogate artystyczne oraz performerskie doświadczenie, choć w większości nabyli je poza wielkimi i znanymi scenami. Jak zażartuje Bastian, „mają więcej życia scenicznego za sobą niż przed sobą". Ubrani są początkowo w takie same, cieliste przylegające body: „mamy tu kilka ciał" (w oryginale: „some locally sourced

material”). Materiał zabezpieczony na miejscu, londyńskie *objet trouvé*. Mają literkę „O”, są więc „obiektami artystycznymi”. Opisywany przeze mnie spektakl, który odbył się w Londynie, jest zresztą częścią szerszego projektu, a podobne przedsięwzięcia Gob Squad przeprowadził również w Berlinie, Bernie, Wilnie, Monachium, Los Angeles, Rotterdamie, Wiesbaden, Lipsku i Brighton. W każdym tych miast spektakl jest realizowany z innymi „lokalnymi” wykonawcami. Nie wiemy, jak w każdym mieście wyglądał proces prób i w jakim stopniu poszczególne spektakle bazują na jednym, ustalonym z góry scenariuszu, a w jakim są improwizowane, choć elementy improwizacji w przedstawieniu londyńskim niewątpliwie się pojawiają.

Wprowadzone na scenę „ciała” staną się przedmiotem kolejnych scenicznych eksperymentów i kompozycji reżyserowanych oraz układanych przez członków Gob Squad. Zakres tych działań będzie dosyć szeroki. Mike’owi, młodemu Brytyjczykowi o bliskowschodnich korzeniach, najpierw nakaże się stanąć na muzealnym postumencie i trzymać pustą malarską ramę („lubię ramy, pokazują, gdzie patrzeć”, powie Sean), by po chwili kazać mu chodzić po scenie i wykonywać różne działania („popatrz na widownię, policz do sześciu, jednak zamiast «six» powiedz z całą miłością i namiętnością «sex»”). Czarna Christine dostanie zadanie, aby zrobić coś, czego nie będzie w stanie powtórzyć Bastian. Po serii prób w końcu zacznie skakać na jednej nodze, drugą podciągając do głowy. „O, teraz tak zostań”, nakaże Bastian, co wywoła salwę śmiechu wśród publiczności. Claudia zostanie poproszona o pełne wdzięku łapanie wyimaginowanych motyli. Z czasem te „sceniczne portrety” staną się bardziej osobiste, a artyści z Gob Squad coraz wyraźniej zaczną się w nich przeglądać. Sharon ułoży Mike’a w pozycji trumiennej, włoży mu do ręki kwiaty, twierdząc, że symbolizuje jej dziecko, którego nigdy nie miała, a dzisiaj byłoby w jego wieku. Kobieta mówi bowiem, że w młodości miała aborcję. Zaszła w ciążę przypadkiem, była u początku

tanecznej kariery, uznała, że to nie jest dobry moment na dziecko. Nie czuje z tego powodu ani żalu, ani zakłopotania, jednak uznała, że warto o tym za pomocą sztuki opowiedzieć. Bastian ułoży kompozycję mającą przypominać mu o niedawnej śmierci matki i znalezieniu się w sytuacji „kiedy nie mam już żadnego z rodziców". W młodszych wykonawcach doświadczeni artyści będą również widzieć swoją utraconą młodość i nadchodzącą starość. Choć w momencie, gdy w jednym z ustawionych działań Claudia ma opowiedzieć o swoim ciele i tym, jak się w nim czuje, zaskoczy Bastiana wyznaniem, że radość z bycia młodym przysłaniana jest w jej przypadku przez rozmaite lęki związane z własną cielesnością oraz tym, jak postrzegają ją inni: „Częściowo próbuję połączyć siebie ze swoim ciałem".

Od tego momentu wykonawcy stopniowo zaczynają być traktowani nieco bardziej podmiotowo. Albo, mówiąc inaczej, Gob Squad subtelnie daje im coraz więcej przestrzeni na prezentację podmiotowości. Bastian prosząc Claudię o zrobienie jak najlepszej miny do selfie pyta, kto nie powinien na nią patrzeć, na co kobieta odpowiada: „Ci, przy których czuję się zagrożona. Mężczyźni, wielu mężczyzn". Słowa sugerują szerszy kontekst – możliwe, że dziewczyna spotkała się z jakimiś formami fizycznej czy psychicznej przemocy lub molestowania. Bastian jednak nie podejmuje tego tematu, widząc, że mówienie o nim sprawia Claudii trudność.

Stuart z kolei opowiada o tym, jak wyglądało życie osoby nieheteronormatywnej w czasie epidemii AIDS w Anglii w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Amelie podzieli się z widzami kluczowymi dla niej wydarzeniami z własnej biografii. Lieve, „która występuje na scenie od lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku, grała na całym świecie w pięciu językach, również w hollywoodzkich hitach", zacznie zaś odtwarzać w porządku chronologicznym wszystkie gesty, jakie wykonała

przez całą swoją artystyczną karierę. Christine da natomiast wyraz swojemu oburzeniu na kreujący współczesną rzeczywistość system oparty na uprzedzeniach, wykorzystywaniu i dyskryminacji innych: „Bywało, że chciałam wymazać siebie jako czarnoskórą proletariuszkę, lesbijkę, kobietę. Ale teraz chcę wymazać system, którego rafy muszę codziennie omijać". Powie również o swoich planach: „chcę być na scenie tak bardzo obecna, aż Marina Abramović stworzy performans w hołdzie dla mnie". „Oby tego dożyła" – z lekkim sarkazmem skomentuje Bastian.

Artyści z Gob Squad nie tracą jednak nad swoimi „obiektami" kontroli. Na koniec gaszą na scenie światła i przykrywają „obiekty" foliowymi płachtami – zupełnie jak w muzeum przykrywa się niepotrzebne już albo wykorzystane eksponaty. Spektakl na tym się jednak nie kończy. Amelia zrywa płachtę i podchodzi do mikrofonu. Opowiada o tym, jak w 1979 roku wystąpiła przed królową z grupą teatralną o nazwie Upmedetale. Kolektyw wypełniał zadania artystyczne i edukacyjne: swoimi przedstawieniami uczył widzów języka angielskiego. Dzięki obecności w nim Amelie zaliczyła najważniejszy występ w swoim życiu, choć z punktu widzenia historii teatru nie miał on żadnego znaczenia. Nie był on ani „wielkim", ani „wybitnym" dziełem. Na koniec retorycznie spyta widzów: „Byliście tam? Widzieliście to?". Po chwili bierze malarską ramę i stojąc w niej, odtwarza piosenkę, którą wykonała w tamtym spektaklu.

Gob Squad oprócz tematów tradycyjnie kojarzonych z powieścią Wilde'a, skoncentrowanych wokół młodości i estetyki, wydobywa z niej ważny, a chyba mniej znany wątek etyki procesu artystycznego. Przypomina, że w powieści jedną z najważniejszych ze sztuk jest sztuka życia, a prowokowanie i inscenizowanie sytuacji, w której inni zostają wystawieni na oceniające i opresyjne spojrzenie uprzywilejowanych klasowo i społecznie bohaterów,

zajmuje w niej sporo miejsca. Gob Squad pokazał, że tego rodzaju sztuka to po prostu teatr, który jest podatny na mechanizmy przemocy, a bohaterów Wilde'a zastępują w nim wszechwładni artyści-geniusze tworzący nieśmiertelnie dzieła. Aktorzy lub inni wykonawcy są w ich rękach tylko materią, z którą można uczynić wszystko dla wagi końcowego efektu: „wybieram ciebie, bo masz twarz, na której można pracować", jak brutalnie obwieści jednemu z wykonawców Bastian, dokonując selekcji na potrzeby swojej kompozycji. Oczywiście pamiętać należy, że na scenie budowany jest rodzaj laboratorium, w którym symulowane są pewne procesy, często jeszcze przysłaniane przez pokłady ironii i cierpkiego humoru („musimy stać się niewidzialni, żeby nie było nas widać w dziele – ja jestem kobietą w średnim wieku, nie muszę zakładać kominiarki, żeby stać się niewidzialną, ostatnio nastolatek w pociągu prawie na mnie usiadł"). Nie można więc interpretować tego, co widzimy na scenie, dosłownie. Wiążą się z tym dwa zarzuty. Niektóre rzeczy związane z przemocą i nadużyciami w teatrze czy szeroko rozumianym procesie artystycznym powinny być wyartykułowane bardziej bezpośrednio, dzięki czemu dużo silniej i ostrzej by wybrzmiały. Co ważniejsze, w tych symulowanych warunkach „reprezentacji" procesu artystycznego, atmosferze ironii i dystansu ginie pytanie o pozycję artystów z Gob Squad wobec ludzi, z którymi pracują. Twórcy nie zadają pytań o swoje metody pracy i nie zastanawiają się, jak mechanizmy kreowania ich dzieł wpływają na publiczność i osoby, z którymi współpracują – w tym i w innych spektaklach. Brak tej autorefleksji jest o tyle zaskakujący, że w przypadku *Utworu…* zwłaszcza dla młodych artystów występ ten jest najważniejszy w ich dotychczasowej karierze. Relacja władzy i uznania jest tutaj więc aż nadto widoczna.

Mimo tych wątpliwości trzeba pamiętać, że spektakl miał premierę w 2018 roku, kiedy wiele z dzisiaj znanych faktów na temat pracy i warunków

panujących w teatrze zarówno w Polsce jak i za granicą pozostawało jeszcze nieznanych. W tym sensie *Utwór. (Obrazy dla Doriana)* jest nie tylko jednym z pierwszych głosów poruszających ten temat, ale stanowi również rodzaj apelu do ludzi, którzy w teatrze pracują, będą pracować albo przez całe życie w nim pracowali. Jest wezwaniem do walki o taki teatr, który stanie się przestrzenią dla ekspresji ich podmiotowości oraz możliwości opowiedzenia własnej historii, nawet jeśli z punktu widzenia „uniwersalnej i wielkiej" sztuki nie będzie miała ona znaczenia. Jeśli więc czytać ten spektakl, a zwłaszcza jego zakończenie, jako coś na kształt manifestu, to nie tylko miałby on w momencie premiery wymiar proroczy, ale dziś jest jeszcze bardziej konieczny i aktualny.

Wzór cytowania:
Papuczys, Jakub, *Portrety teatru*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/portrety-teatru [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

## Autor/ka

**Jakub Papuczys** – doktorant w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, pracuje nad rozprawą doktorską dotyczącą kulturowej historii przedstawień sportowych w okresie PRL. Autor książki *Tour de France jako przedstawienie kulturowe* (2015).

---

**Source URL:** *https://didaskalia.pl/artykul/portrety-teatru*

didaskalia
gazeta teatralna

festiwale

# Czułość na przekór wszystkiemu

Zofia Dąbrowska

10. Forum Młodej Reżyserii, 13-16 maja 2021, AST w Krakowie

Tegoroczne Forum Młodej Reżyserii, zorganizowane przez Akademię Sztuk Teatralnych w Krakowie, miało ciekawą formułę. Była to dziesiąta edycja festiwalu, na którym prezentowane są prace studentów i studentek wydziału reżyserii z różnych uczelni w Polsce. Przegląd, jak co roku, miał charakter konkursowy, tegoroczną edycję wzbogacono o pokazy towarzyszące, do których kwalifikowały się „prace przygotowane przed studentki/studentów podczas pandemii, jako formy poszukiwań twórczych wykorzystujących nowe technologie”[1]. Zaprezentowanie spektaklu na Forum jest dla wielu młodych artystek i artystów szansą na profesjonalny debiut – oprócz nagród pieniężnych, niektóre laureatki oraz laureaci konkursu dostają propozycje realizacji spektakli – coroczną nagrodą jest „Debiut TR” (zaproszenie do realizacji spektaklu w TR Warszawa), a w tym roku poszerzono nagrody także o zaproszenia do pracy w Teatrze Lalek Guliwer w Warszawie i Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Była to odpowiedź jury na szczególnie trudną sytuację, w której znaleźli się młodzi twórcy teatralni – ze względu na

pandemię koronawirusa mają zdecydowanie utrudniony start do profesjonalnej pracy w teatrze. W tym roku więcej niż zwykle uczestników zaproszono także do współpracy z TR Warszawa – w tym także reżyserkę, której praca została pokazana poza konkursem (Karolinę Szczypek, reżyserkę *Spektaklu dyplomowego, czyli kilku słów o przemocy w teatrze*). Mimo wielu bardzo ciekawych propozycji, zaprezentowanych w nurcie pokazów towarzyszących, skupię się jednak na spektaklach konkursowych. Z artykułu wyłączam także spektakl *Un soir d'avril* w reżyserii Weroniki Marii Kuśmider, pomimo otrzymanych przez nią nagród, ponieważ z powodu braku licencji nie został on udostępniony szerokiej publiczności.

Tegoroczne Forum odbyło się na przekór okolicznościom – był to czas powolnego luzowania obostrzeń związanych z pandemią, a teatry i inne ośrodki kultury pozostawały zamknięte. Spektakle prezentowane podczas Forum odbywały się bez udziału publiczności na żywo, udostępniano je on-line na platformie Play Kraków. Ta konieczność wpłynęła na większą różnorodność formalną prezentowanych przedstawień – niektóre z nich miały „filmowy" charakter. Pandemia przenikała także na różne sposoby do tematyki prac młodych twórczyń i twórców. W niektórych spektaklach stawała się codziennością bohaterów, w innych jej echa były słyszalne w nastroju zadumy lub lęku. W wielu przypadkach widoczne było poszukiwanie przez twórców nowych środków przekazu, nowego języka teatralnego, którym dałoby się opisać świat przechodzący głęboki kryzys, w którym wszyscy się znaleźliśmy. Szukano też nowych rozwiązań – co ciekawe, często zwracano się ku bytom pozaludzkim. Przede wszystkim jednak odniosłam wrażenie, że w tej trudnej sytuacji młodzi artyści odnaleźli w sobie dużo czułości – wobec drugiego człowieka, zwierzęcia, natury, bytu wirtualnego oraz (co nieraz najtrudniejsze) samych siebie.

# Po pierwsze: forma

Spektakle miały różnorodną formę – od streamowanych na żywo, przez rejestracje techniczne, po profesjonalne nagrania. Jury także oglądało prace on-line, jednak aspekt związany z rodzajem rejestracji wyłączyło, co zrozumiałe, ze swojej oceny. Chciałabym jednak poświęcić tej kwestii trochę miejsca, ponieważ uważam, że z perspektywy widza jest to ważna część odbioru przedstawień.

Niektóre prace miały niemal filmowy charakter. Tak było w przypadku *Orfeusza i Eurydyki // All about love no.1* w reżyserii Olgi Ciężkowskiej, gdzie sam sposób opowiadania historii wydał mi się najbardziej „filmowy" ze wszystkich prezentowanych spektakli. Sceny rozgrywają się w różnych lokacjach, także w plenerze, kamera czasem jest statyczna, a czasem, trzęsąc się, podąża za bohaterami. Bardzo wiele znaczeń zostało wyrażonych za pomocą montażu. Pojawiają się sceny bardziej „teatralne", które z łatwością mogłyby zostać przeniesione na scenę: na przykład scena pierwsza, w której aktorka (Izabella Dudziak) uczy się tekstu długiego monologu. Scena ta funkcjonuje poza fabułą, toczy się na pustej widowni teatralnej, jest momentem wchodzenia aktorki w rolę Eurydyki. Ta sceneria może nawiązywać do pandemii, w której teatry opustoszały. Być może też w tej scenie aktorzy przygotowują się do spektaklu, który z powodu obostrzeń nie mógł zostać zrealizowany w teatrze?

Granie spektakli „na żywo – on-line", czyli streamowanie ich w przestrzeń internetową, czasem również wpisywało się w poruszaną w nich tematykę. Tak było w przypadku *Ludzi i nie-ludzi* w reżyserii Agaty Koszulińskiej. W przedstawieniu reżyserka wraz z zespołem zastanawia się, jaka jest różnica pomiędzy funkcjonowaniem w świecie, który my, ludzie, odbieramy jako

„rzeczywisty”, a byciem w przestrzeni wirtualnej, która także stała się dużą częścią naszej rzeczywistości, kiedy przenieśliśmy tam naszą pracę, studia i spotkania towarzyskie. Czy to, co wirtualne, nie jest rzeczywiste? Czy spektakl streamowany w internecie dzieje się bardziej „na żywo”, czy bardziej „on-line”? W tym przypadku kwestie, podyktowane warunkami związanymi z pandemią oraz reżimem sanitarnym, wpisały się w tematykę, stając się integralną częścią przedstawienia.

# Po drugie: pandemia

Jako studentka trzeciego roku mogę powiedzieć, że dla wielu osób w moim wieku obecna sytuacja jest wyjątkowo trudna. W czasie, w którym ma się dużą potrzebę działania, rozwoju i tworzenia, półtora roku pauzy i zamknięcia było bardzo bolesne. Poza tym, jak zauważył Wojciech Faruga, przewodniczący jury tegorocznego Forum, sytuacja absolwentów i absolwentek kierunków artystycznych jest szczególnie trudna, ponieważ pozbawieni zostali szans na profesjonalny debiut[2]. Myślę, że tematy związane z pandemią pojawiły się naturalnie w twórczości młodych artystek i artystów, ale też bardzo cieszy, że nie próbowano ich ukryć lub udawać, że to, co się dzieje, nie ma dla nas znaczenia.

We wspomnianym *Orfeuszu i Eurydyce* warunki obostrzeń stają się naturalnym tłem wydarzeń. Bohaterowie noszą maseczki w sklepach, wychodzą na randkę na osiedlową ławkę. Olga Ciężkowska portretuje zatem codzienność współczesnego Orfeusza i Eurydyki jako rzeczywistość roku 2021. W *Bezpiecznym miejscu* Tomasza Fryzła pandemia nie jest nazywana wprost, jednak już sam punkt wyjścia spektaklu bardzo mocno się z nią kojarzy. Na początku przedstawienia dwoje aktorów (Kinga Bobkowska, Adam Borysowicz) za pomocą taśmy klejącej wyznacza na scenie średniej

wielkości kwadrat. Staje się on tytułowym „bezpiecznym miejscem” – przestrzenią, w której rozgrywać się będzie cała dalsza akcja sceniczna. W wypowiedziach aktorów pojawiają się wątki katastroficzne, co sugeruje, że Bezpieczne Miejsce może być kryjówką przed jakimś zagrożeniem czyhającym na zewnątrz. W dialogach pojawiają się także powszechnie znane końce i katastrofy, na przykład śmierć Jana Pawła II czy atak na World Trade Center. Według tej narracji cały czas żyjemy więc w cieniu jakiejś katastrofy – co jest bliskie nastrojowi towarzyszącemu lockdownowi.

Tematy związane z wpływem lockdownu na naszą psychikę w ciekawy sposób porusza także Wojtek Rodak w *Ptakach. Instrukcji*, spektaklu inspirowanym komedią Arystofanesa. Pojawia się tam scena, w której grająca Dudka Małgorzata Gałkowska w długim monologu wychodzącym od pytania, dlaczego jej bohater opuścił ludzi, zaczyna opisywać własną sytuację. Porównuje siebie z marca zeszłego roku z sobą z maja tego roku, stwierdzając, że przez ten rok gdzieś po drodze straciła samą siebie. W monologu osobiste uczucia aktorki przenikają się z refleksjami jej bohatera, który także czuje się niedopasowany, oderwany od rzeczywistości i niegotowy na kontakty z ludźmi. Pojawia się także gorzka refleksja, że powrót do normalności jest niemożliwy. Podczas spotkania z twórcami Gałkowska wspominała, że nie dało się w spektaklu pominąć wątków związanych z pandemią, ponieważ wpłynęła ona na kondycję każdej osoby w zespole realizacyjnym.

# Poszukiwanie odpowiedzi

Wychodząc od sytuacji, w której się znaleźliśmy, wielu młodych twórców zwraca się ku poszukiwaniu nowych rozwiązań i sposobów funkcjonowania. Alternatywą dla dotychczasowego życia może być na przykład przyjęcie

formy jakiegoś innego bytu. Wojtek Rodak, za Arystofanesem, proponuje na przykład zostanie ptakiem. Wersja Rodaka jest poszerzona wobec komedii m.in. o rozmowy z aktorami i aktorkami biorącymi udział w spektaklu. Pada więc pytanie „dlaczego chciał(a)byś zostać ptakiem?". Bycie ptakiem kojarzy się z wolnością, z możliwością latania (umiejętność, której ludzie od zawsze pragną, lecz są jej pozbawieni), wzniesieniem się ponad ludzkie problemy i życiem bliżej natury. Zdecydowanie lepsza alternatywa dla bycia człowiekiem. Tekst Arystofanesa porusza także temat utopii – bohaterowie komedii chcą zbudować z ptakami nowe, lepsze miasto w chmurach. Aktorzy wraz z reżyserem zastanawiają się więc, czym jest lub może być utopia. Czy jej potrzebujemy? A także – czy teatr może być utopią? Spektakl ma charakter *work in progress*, co także podkreśla fakt, że poszukiwanie odpowiedzi na te pytania to proces – reżyser nie prezentuje widzom skończonego dzieła, ale zaprasza ich do wspólnych rozmyślań, nie podając jednoznacznych rozwiązań.

W *Miejskich ziółkach* w reżyserii Nataszy Sołtanowicz alternatywą dla bycia człowiekiem staje się z kolei bycie rośliną. Akcja spektaklu dzieje się w postapokaliptycznej przyszłości, w której rośliny przejęły kontrolę w miastach, a ludzie, aby przeżyć, muszą stać się jednymi z nich. Bohaterowie funkcjonują zatem pomiędzy człowiekiem a rośliną, powoli ucząc się odrzucania tego, co ludzkie i przyjmowania nowej perspektywy. Pozwala ona spojrzeć inaczej na kwestie płci, seksu, polityki czy nawet czasu – w końcu niektóre kwiaty są obupłciowe, a czas płynie inaczej dla długowiecznych drzew, a inaczej dla kwiatów żyjących zaledwie kilka dni. Ta transcendencja jest dla bohaterów trudna, ale pozwala im spojrzeć uważniej na świat (z perspektywy) roślin. Spektakl postuluje, aby traktować naturę jako równoprawnego mieszkańca naszej planety: to człowiek musi podporządkować się jej, a nie ona jemu.

Jeszcze dalej w upodmiotawianiu bytów pozaludzkich idzie Agata Koszulińska w *Ludziach i nie-ludziach*. Reżyserka stawia pytanie „czym lub kim w ogóle być?”. W pierwszej części przedstawienia ludzie pojawiają się tylko jako głosy lub animacje, uwaga widza skupia się natomiast na mappingu oraz animowanych roombach poruszających się po podłodze. Pierwszy człowiek, którego widzimy na scenie, ruchem ciała przypomina Atlasa – najbardziej humanoidalnego robota, jakiego do tej pory udało się stworzyć firmie Boston Dynamics. Performer (Mateusz Korsak) wykonuje mechaniczne ruchy i przenosi przedmioty dokładnie w taki sposób, jak robi to Atlas w filmikach promujących firmę. Mamy zatem do czynienia z paradoksem – aktorem udającym robota, którego zadaniem jest udawanie człowieka. Reżyserka upodmiotawia roboty, byty wirtualne oraz zwykłe przedmioty, zastanawiając się, jaka jest różnica między świadomością funkcjonującą w ciele a świadomością poza nim Czy jeżeli przyszłością człowieka jest przeniesienie się do przestrzeni wirtualnej, to czy możemy na tym zyskać jako gatunek, czy może coś stracić? W rozmowie po spektaklu reżyserka sama zauważa, że całkowite porzucenie naszej ludzkiej perspektywy jest (póki co) niemożliwe – kiedy próbujemy powiedzieć coś o nieludziach, tak naprawdę cały czas mówimy o ludziach, a szukając odpowiedzi na pytanie o możliwość życia bez ciała czy poza ciałem, ciągle jednak mówimy o ciele.

# Przede wszystkim czułość

Podczas rozdania nagród dziekanka Wydziału Reżyserii Dramatu Iwona Kempa zauważyła, że wszystko i wszyscy teraz przechodzą kryzys, a jednak w pokazanych spektaklach widoczne było bardzo dużo czułości, wrażliwości i troski[3]. Zgadzam się z tym stwierdzeniem i bardzo się cieszę, że właśnie czułość – i to na różnych poziomach – stała się dla młodych twórczyń i

twórców odpowiedzią na sytuację, w jakiej się znaleźliśmy.

W zaprezentowanych spektaklach mamy do czynienia z różnymi wymiarami czułości. Na pierwszym miejscu jako – opisywana już – wrażliwość na byty pozaludzkie. Po drugie: czułość wobec osób mniej uprzywilejowanych. Tutaj przede wszystkim chciałabym wymienić spektakl *Marzyciele. Historia miejscami prawdziwa* w reżyserii Małgorzaty Jakubowskiej. Przedstawienie opowiada o osobach w kryzysie bezdomności. Dialogi są bardzo naturalne i wiarygodne, bohaterowie rozmawiają zarówno o sprawach przyziemnych (gdzie śpią i co jedzą), jak i o swoich wizjach i marzeniach. Twórczynie oparły scenariusz na historiach osób, które poznały osobiście – widać, że bohaterowie są traktowani bardzo serio. Poruszane były także kwestie osób mniej uprzywilejowanych w środowisku teatralnym. Spektakl Marty Wiśniewskiej *Dlaczego dziecko gotuje się w mamałydze?* opowiada z punktu widzenia dziecka historię rodziny artystów cyrkowych, których profesja – o czym także jest mowa w przedstawieniu – często jest pogardzana lub traktowana pobłażliwie. Podobna perspektywa pojawia się także w *Cyrku* w reżyserii Anny Obszańskiej. Tu bycie aktorem cyrkowym jest metaforą, za pomocą której opowiada się o sytuacji tancerzy, absolwentów Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu, którzy także muszą walczyć o swoją widzialność, zwłaszcza w środowisku teatralnym, w którym często nie są traktowani na równi z absolwentami wydziałów aktorskich.

W *Nimfach 2.0* w reżyserii Jana Jelińskiego przedstawia się historie mitologicznych bohaterek ze współczesnej perspektywy, kładąc duży nacisk na ich stan psychiczny. Ich opowieści kreują wizję świata antycznego, w którym zarówno tytułowe nimfy, jak i bogowie czy herosi, o których mówią, są albo sprawcami traum psychicznych, albo ich ofiarami. Chociażby Odyseusz – symbol męstwa i wytrwałości – cierpi tutaj na PTSD

(p*osttraumatic stress disorder*) – co, gdyby spojrzeć realistycznie na wydarzenia wojny trojańskiej, byłoby jak najbardziej uzasadnione. Poruszany zostaje także temat gwałtu, który jest obecny w mitologii, rzadko jednak patrzy się na niego z perspektywy ofiary. Dafne opowiada, jak została zgwałcona przez Apollina – jej historia mogłaby wydarzyć się na każdej współczesnej imprezie, co tylko potęguje grozę tematu, obecnego zarówno w mitach antycznych, jak i naszej dzisiejszej kulturze. Spektakl upomina się o nagłaśnianie tych historii oraz dopuszczanie do dyskursu perspektywy ofiar.

Tegoroczna edycja Forum Młodej Reżyserii odbyła się na przekór skrajnie niesprzyjającej sytuacji. Teatr, świat i my wszyscy jesteśmy w stanie kryzysu, a jednak w tym kryzysie młodzi twórcy znaleźli siłę, aby mówić o rzeczach ważnych. Odnaleziono nowe perspektywy, które być może pozwolą nam na wyjście z tej sytuacji. Chociaż rzeczywistość za oknem wydaje się wracać do normy, z wielu zaprezentowanych spektakli wynika, że coś się w nas przez ten czas zmieniło lub zaczęło zmieniać. Młodzi twórcy teatralni odnaleźli zatem nowe drogi i sposoby, które mogą pozwolić im na opisywanie tej „nowej normalności" oraz uczynienie jej nawet bardziej ekscytującą od tej sprzed pandemii.

Wzór cytowania:
Dąbrowska, Zofia, *Czułość na przekór wszystkiemu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/czulosc-na-przekor-wszystkiemu [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

# Autor/ka

**Zofia Dąbrowska** – studentka wiedzy o teatrze UJ, reżyserka spektakli wystawianych w toruńskich instytucjach kultury (m.in. ACKiS Od Nowa i toruński Teatr Muzyczny).

## Przypisy

1. Zob. Regulamin 10. Forum Młodej Reżyserii 2021, http://krakow.ast.krakow.pl/10-forum-mlodej-rezyserii-13-17-05-2021-r. [dostęp: 10 VI 2021].
2. Zob. http://krakow.ast.krakow.pl/10-forum-mlodej-rezyserii-13-17-05-2021-r [dostęp: 10 VI 2021].
3. Zob. https://www.facebook.com/152880018143642/videos/2995980580683131/ [dostęp: 10 VI 2021].

---

**Source URL:** *https://didaskalia.pl/artykul/czulosc-na-przekor-wszystkiemu*

didaskalia
gazeta teatralna

Teatr w książkach

# Shinsakunō. Nowa dramaturgia nō a tradycja

Urszula Pysyk

Jadwiga Rodowicz-Czechowska, *Inne nō*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2020

Problem pojawiający się w myśleniu o sztukach widowiskowych powstałych na innym gruncie kulturowym, zwłaszcza tych należących do „sztuk tradycyjnych", niemal zawsze wiąże się z kwestią zakładanej archaiczności. „Tradycyjność" jakby automatycznie wskazuje nieruchomość konwencji i zasad wpisanych w strukturę widowiska. Prowadzi to do jego ahistorycznej recepcji przez widzów, przede wszystkim tych pochodzących spoza danego kręgu kulturowego. Nie inaczej jest w przypadku japońskiego teatru *nō*, kojarzonego z wystawianiem kanonicznych dramatów obecnych w tradycji japońskiej od setek lat. Jednak twórczość dramatyczna *nō*, na przekór przekonaniom o jej hermetyczności, wciąż się rozwija. Właśnie *shinsakunō*, czyli „nowo pisanemu *nō*", poświęcona jest najnowsza książka Jadwigi Rodowicz-Czechowskiej *Inne nō*, w której autorka przygląda się nowej dramaturgii, jej historii, znaczeniu oraz podejmowanym w niej tematom, zmieniając tym samym perspektywę patrzenia na tę formę widowisk – obok zamkniętego kanonu funkcjonują sztuki współczesne, powstające od okresu

Meiji (1868-1912) po dzień dzisiejszy.

Autorka rozpoczyna od zaznaczenia, że choć dramaty *nō* za kanwę fabularną przyjmowały mity, legendy i klasyczną literaturę, nie stroniły też od tematów związanych z wydarzeniami bieżącymi czy dramatycznymi sytuacjami z życia zwykłych ludzi (np. porwanie dziecka). Ta forma widowiska zajmowała się więc od początku swojego istnienia również kwestiami aktualnymi, bliskimi widzom. Perspektywa ta wskazuje na jeden z rysów *nō*, który pozwala mu pozostawać sztuką żywotną, mogącą służyć przedstawianiu współczesnych problemów.

Teatr *nō* oraz dramaturgię *shinsakunō* autorka umieszcza w panoramie innych japońskich zjawisk teatralnych, takich jak *kabuki*, *shimpa*, *shingeki* itd., co pozwala zrozumieć ich rolę w formowaniu tradycji i pojęć „narodowości" oraz „patriotyzmu". Przedstawia też rolę *nō* w komentowaniu aktualnych tematów politycznych. To cenne źródło nie tylko historyczno-literackie, ale również socjologiczno-polityczne, tym bardziej że kwestie związane z nowym *nō* nie zostały do tej pory szczegółowo omówione, co czyni książkę Rodowicz-Czechowskiej *novum* na skalę światową.

Dramaty *shinsakunō* nie są jednak zupełnie oderwane od tradycji. Autorka ujmuje je w perspektywie rozwoju dramatu *nō* oraz jego wybranych twórców od okresu przedklasycznego, przez klasyczny (ze znanymi i polskiemu czytelnikowi twórcami – Kan'amim i Zeamim), po epokę rozwoju twórczości dramatycznej przypadającą na XV i XVI wiek, kiedy dramaty oprócz osób zawodowo związanych z teatrem pisali również amatorzy (kilka najciekawszych prac jest krótko przedstawionych). Dalej opisana zostaje twórczość okresu Edo, która choć bogata, nie przetrwała próby czasu i nie weszła do kanonu sztuk *nō* granych przy oficjalnych okazjach. Właśnie w tym okresie bowiem kanon został ograniczony przez Kanze Motoakirę. Kolejna

epoka – przełom Meiji – przyniosła pierwszy przejaw *shinsakunō*: dramat *Koronbiyasu* (Kolumb), uznawany za prekursora tekstów podejmujących temat kontaktów Japonii z Zachodem. Następnie autorka przywołuje postaci związane z odnową cesarstwa oraz ich obecnością w dramaturgii *nō*, takie jak Taruhito Arisugawa i Sukeyuki Ito, by przejść do dramatów związanych z wojnami Japonii z Chinami i Rosją. To właśnie te konflikty zbrojne wpłynęły na uformowanie się japońskiego nacjonalizmu, który znajdował odzwierciedlenie w dramacie *nō*, umacniając jego pozycję w kanonie kultury narodowej, kształtującej się w okresach Taishō i Shōwa.

Niezwykle ciekawe jest powstawanie w tym okresie dramatów bazujących na utworach zachodnich, jak choćby *Tetsumon* (Żelazna brama) Kyoshiego Takahamy, oparty na *Śmierci Tintagilesa* Maeterlincka. Zainteresowanie dramaturgią zachodnią w Japonii toczyło się paralelnie do fascynacji teatrem japońskim na Zachodzie, czego przykładem może być twórczość W.B. Yeatsa i jego *Cztery sztuki dla tancerzy* oparte na zasadach *nō*. Nacjonalistyczna (oraz propagandowa) dramaturgia *nō* przeżywała kolejny rozkwit w okresie II wojny światowej, która przyniosła Japonii wiele strat i zmian zmuszających do refleksji. Sztuki propagandowe ustąpiły miejsca utworom wyrażającymi żałobę po przegranej wojnie i jej ofiarach.

Ujęcie przez Rodowicz-Czechowską kwestii powiązań historyczno-politycznych i dramaturgii *nō* pozwala na rewizję przekonania o ściśle kanonicznym i elitarnym charakterze tych sztuk. Co więcej, ustawienie problematyki podejmowanej przez twórców w ramach konkretnej sytuacji społeczno-politycznej uwydatnia atrakcyjność i użyteczność tej formy teatralnej. Szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę wydarzenia, z okazji których *shinsakunō* są tworzone, czyli przede wszystkim rocznice czy godne upamiętnienia momenty (np. z okazji intronizacji cesarza Taishō została

przygotowana i wystawiona sztuka *Taiten*, czyli „ceremonia”). Sposobnościami do napisania i przedstawienia *shinsakunō* były urodziny twórców (np. Paula Claudela – *Onna-to kage* [wersja *nō La Femme et son ombre*]), upamiętnienie ważnych osobistości (np. *Nichirena – Hōnan* [Ucieczka prawa], w tym Zeamiego (np. *Zea-bōoku* [Żałość Zeamiego]). *Shinsakunō* tego typu często wystawiane były tylko raz lub pozostawały na papierze.

Autorka podejmuje również niezwykle ciekawe wątki dotyczące relacji nowego dramatu *nō* oraz kultury zachodniej, które pozwalają na myślenie o nim jako o zjawisku możliwym do ujmowania w kategoriach transkulturowości. Opisane są zarówno dramaty transformujące utwory zachodnie na *nō*, jak *Tetsumon* (na motywach *Śmierci Tintagilesa* Maeterlincka), dzieła podejmujące tematykę pozaazjatycką, na przykład *Kureopatora* (Kleopatra), czy dotyczące wydarzeń z historii najnowszej, choćby *Miikusabune* (Cesarski okręt wojenny), a także teksty na motywach kultury europejskiej, czego przykładem może być *Metsubō* (Unicestwienie) napisany na podstawie podań rycerskich. Autorka prezentuje również Yukio Mishimę, którego działalność artystyczna łączyła tradycję Wschodu i Zachodu, przez podejmowanie wątków z dzieł klasycznych (*Adamaszkowy bębenek*, *Wachlarz*, *Dōjōji* ) w nowym kształcie.

Innym wątkiem, związanym tym razem z kwestiami modernizacji, jest pojawienie się na scenie *nō* kobiet, zarówno w charakterze autorek, jak i aktorek. Wśród nich Kimiko Tsumura, Akiko Baba czy Jakuchō Setouchi, a także autorki tworzące poza granicami Japonii i w innych językach, czyli Janine Beichman, Daphne Marlatt, Deborah Brevoort i Elizabeth Dowd. Jak widać *shinsakunō* nie tylko zmodernizowało formę dramatyczną, ale również poszerzyło swój zasięg i zwiększyło dostępność, umożliwiając

funkcjonowanie nowego *nō* na całym świecie.

Równie ciekawe z perspektywy współczesnych zainteresowań humanistyki jest przyglądanie się przez Rodowicz-Czechowską „dramatom ukojenia i pojednania" oraz sztukom sytuującym się w obszarze ekokrytyki. Pierwsze z nich podejmują tematy związane z pogodzeniem się z traumatycznymi wydarzeniami. Kwestia ta zostaje wyjaśniona przez termin *chinkon*, czyli powtórne osadzenie duszy w ciele, która mogła „wyjść" z niego przez doznanie traumy, na przykład w wyniku kataklizmu. Dramaty ukojenia i pojednania mają pomóc w pogodzeniu się ze stratą i zadośćuczynieniu. Jednym z nich jest *Sadako gembaku no ko* (Sadako – dziecko bomby) o dziewczynce, która przeżyła wybuch bomby atomowej w Hiroszimie.

Kwestia ekokrytyki przedstawiona zostaje z kolei w perspektywie właściwości teatru *nō*, zakładającego stałą łączność między naturą a aktorem, który jest jej częścią, co czytać można jako programowy antyantropocentryzm. Wśród dramatów o tej tematyce autorka wymienia *Toki*, poświęcony niemal wymarłemu gatunkowi ibisa czubatego, będący elementem kampanii na rzecz szerzenia świadomości o gatunkach zagrożonych. Autorka przewiduje, że z powodu postępującej degradacji środowiska naturalnego będzie powstawać coraz więcej utworów podejmujących kwestię ekologiczne.

*Inne nō* jest książką niezwykle ciekawą, a rozpatrywane w niej tematy pozwalają umieścić omawiane dramaty i widowiska w perspektywie międzykulturowej. Jednak nie jako rygorystyczną formę klasycznego teatru, ale jako tradycję, w ramach której mogą rozwijać się wątki współczesne i ponadkulturowe. Autorka podważa mit niezmienności teatru *nō* i włącza *shinsakunō* do dyskusji o kondycji współczesnego dramatu, również polskiego, a to za sprawą dołączonych do książki w postaci aneksu własnych

sztuk – *Stroiciel fortepianu* i *Ukojenie dusz* – napisanych w konwencji *nō*.

Wzór cytowania:
Pysyk, Urszula, *Shinsakunō. Nowa dramaturgia nō a tradycja*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/shinsakuno-nowa-dramaturgia-no-tradycja [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

## Autor/ka

**Urszula Pysyk** – studentka teatrologii UJ.

---

**Source URL:** *https://didaskalia.pl/artykul/shinsakuno-nowa-dramaturgia-no-tradycja*

didaskalia
gazeta teatralna

Teatr w książkach

# Noty o książkach

## Paweł Demirski, *Teksty dla (Starego) Teatru*, red. Agata Dąbek, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, Kraków 2020

Dobór tekstów Pawła Demirskiego, zebranych i opublikowanych niedawno przez Stary Teatr, nie zaskoczy osób śledzących uważnie repertuar tej krakowskiej sceny w ostatnich latach. W *Teksty dla (Starego) Teatru* znajdziemy sztuki, które można było oglądać już jakiś czas temu (*Bitwa warszawska 1920*) oraz te, których premiera odbyła się dopiero co (*Jeńczyna. Sztuka dla dorosłych*). Sama decyzja, aby udostępnić je czytelnikom i czytelniczkom, wydaje się jednak symptomatyczna. Traktuję ją jako formę podsumowania pewnego projektu teatralnego, a zarazem pytanie o jego aktualność.

Integralnym elementem tego pytania jest także kwestia polityczności teatru Demirskiego, czy ściślej Strzępki i Demirskiego, gdyż każdy ze spektakli powstałych na podstawie zebranych w tomie sztuk przez ten właśnie duet był przygotowywany. Zbiór daje możliwość przyjrzenia się jednej ze składowych

artystycznej wypowiedzi tej pary, swego czasu uznawanej za bodaj najsilniej zaangażowaną w dekonstrukcję polskich mitów narodowych i formułowanie klasowo uświadomionych komunikatów. Interesująca w tym świetle zdaje się decyzja redaktorska, aby teksty opatrzyć komentarzem w formie wywiadów przeprowadzonych nie tylko z autorem, ale także z aktorami i aktorkami Starego Teatru oraz inspicjentką Hanną Nowak. Są oni przecież naocznymi świadkami rodzenia się tekstów, które powstawały w trakcie prób. Uwzględnienie ich głosu można traktować jako owoc pracy wykonywanej ostatnio przez osoby stojące za rozwojem krytyki instytucjonalnej, pozwalającej usłyszeć głosy dotychczas marginalizowane (zwłaszcza w sytuacjach, gdy mówi sam autor). Różne modele polityczności, które w najnowszej historii polskiego teatru w różnym czasie zyskały popularność, spotykają się tu zatem ze sobą.

Choć podsumowujące ze swej natury, opracowanie *Teksty dla (Starego) Teatru* pozwala także na drobną spekulację. Przez materiały wprowadzające przewija się temat możliwości wystawienia opublikowanych w zbiorze sztuk Demirskiego po raz kolejny – przez kogoś innego niż wspomniany tandem. Ta perspektywa – choć obca dominującemu dziś patrzeniu na tekst przedstawienia jako jego substrat, a nie niezależną formę, w swym założeniu przeznaczoną do wielokrotnego wykorzystania – wydaje się atrakcyjna. Myślę, że spojrzenie z dystansu na teksty Demirskiego, wejście z nimi w odżywczy, twórczy dialog pozwoliłoby podejmującym się tego zadania twórcom i twórczyniom wyciągnąć ważne wnioski co do przemian zachodzących w polu polskiego teatru (także w kontekście zagadnień, o których pisałem wyżej).

Wreszcie, dla porządku, warto także wspomnieć o akcentowanej przez redaktorkę tomu, Agatę Dąbek, kwestii opracowania publikowanych sztuk, a

raczej jego braku. Z pominięciem drobnych wyjątków, czytelnik i czytelniczka otrzymuje zapis bardzo bliski egzemplarzom reżyserskim – czysty i surowy. Daje to szansę na własną rękę skonfrontować się z sytuacją zespołu teatralnego, pracującego na nielinearnie powstającym materiale: często otwierającą, ale – jak wyczytać można we wspomnianych rozmowach – chwilami również zaskakującą czy wręcz niełatwą.

Maciej Guzy

## Andrzej Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021

Andrzej Marzec wychodzi z słusznego założenia, że antropocen to epoka, która podtrzymuje oświeceniowe pojęcie człowieka i uprzywilejowuje jego pozycję. *Antropos* według autora stał się bowiem kategorią wykluczającą, która sprawiła, że to głównie nieludzie zniknęli z pola widzialności i uznawalności. Wychodząc naprzeciw tego typu marginalizacji, Marzec wprowadza termin „antropocień" jako filozoficzną kategorię, której głównym zadaniem jest dążenie do osłabienia hegemonii człowieka, uzyskanie egalitarności ontologicznej, wywołanie zaangażowania i nawiązanie bliskość z nie ludzkimi innymi. Książka jest więc niejako performatywną podróżą w nieznane – w obszary pokryte cieniem antropocentrycznej dominacji – której towarzyszy zainspirowane Donną Haraway i Timothym Mortonem przesłanie: „bądźmy bardziej nie-ludzcy, nie bójmy się spokrewniać!" (s. 235).

Andrzej Marzec podzielił swoja publikację na dwie części: *Filozofie bliskości* oraz *Ontologię zwróconą ku przedmiotom*. Pierwsza z nich opowiada o strategiach osłabiania ludzkiego indywidualizmu, odpodmiotowienia człowieka oraz wpisania go w szereg szerszych nieantropocentrycznych

relacji. Autor korzysta tu z narzędzi wypracowanych przez nowy materializm – feministyczny sposób myślenia oparty na przywracaniu zainteresowania materialnością. Filozoficznym fundamentem tej części staje się wspomniany już Timothy Morton, którego projekt ciemnej ekologii czy koncepcja strojenia się (*attunement*) są przewodnikiem po *Filozofiach bliskości*. Ramą teoretyczną drugiej części natomiast są koncepcje wypracowane na gruncie ontologii zwróconej ku przedmiotom. Marzec poświęca przedmiotom dużo uwagi i, powołując się na realizm spekulatywny Grahama Harmana, wskazuje, że mają one własną, odrębną od ludzkiego poznania egzystencję. Autor kieruje również swoje spojrzenie w stronę zagadnień natury estetycznej, które uznaje za kluczowe dla sposobów życia i umierania przedmiotów, i próbuje dowieść, na czym polega ich sprawczość.

Oprócz rozważań natury filozoficznej, warto zwrócić uwagę na nowatorską, nowomaterialistyczną analizę filmów, seriali, animacji, instalacji, powieści czy projektów pochodzących z rejestru sztuk performatywnych, których podejmuje się autor. Nowy rodzaj spojrzenia na hity kinowe takie jak *Pocahontas*, *Midsommar*, *Climax* czy *Deerskin* udowadnia, że tożsamości i reprezentacje ludzi i nieludzi są równoznaczne sobie: wszystko zależy od sposobu patrzenia. *Ice watch* Oliafura Eliassona, *Retrogradacja* Patrycji Orzechowskiej czy *Olanda* Bernda Schocha, o których obszernie opowiada Marzec, wprowadzają nas z kolei w nie ludzki świat dziwności i dostarczają szeregu performatywnych strategii, jak zbudować z nieludźmi nowe, nieantropocentryczne relacje.

*Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata* jest dla mnie słownikiem i praktycznym przewodnikiem na czasy antropocentryzmu i charakterystycznych dla niego katastrof. Dużą rolę odgrywa w nim spekulatywność, która łączy nowomaterialistyczną perspektywę z ontologią

zwróconą ku przedmiotom i daje nadzieję na odzyskanie utraconej przyszłości. W projekcie Marca nie chodzi jednak o ratowanie istniejącej, ludzkiej rzeczywistości i przekonywanie czytelników do ekologicznych postaw. Autor zauważa bowiem, że każda katastrofa niesie ze sobą nowe ludzkie i nie ludzkie życia, a koniec świata, który znaliśmy, już się przecież wydarzył. „Utraciliśmy świat, ale zyskaliśmy potencjalnych nie-ludzkich przyjaciół" (s. 233). Po końcu tego antropocentrycznego świata należy więc wypracować zupełnie nowe formy uważności i zbudować nowy rodzaj rzeczywistości, który pozbawiony będzie kategorii podmiotu.

Bartosz Cudak

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

---

**Source URL:** *https://didaskalia.pl/artykul/noty-o-ksiazkach-6*